



Varia 1

-Laurence Brogniez

***Pictoriana :* les écrits de peintres en Belgique (1830-2000)**

De la littérature d'art aux écrit(ure)s de peintres

Depuis une trentaine d'années, nombreux sont les travaux d'édition, colloques, essais et études universitaires, voire expositions qui attestent l'intérêt croissant dont les écrits d'artistes font l'objet.

Comme le souligne Françoise Levailant, dans l'avant-propos aux actes d'un colloque intitulé *Les Écrits d'artistes depuis 1940* (2004), on peut noter, depuis la période de l'après-guerre, et avec une intensification significative dans les années 60-70, un véritable emballement pour l'écrit d'artiste. Pour l'historien de l'art, l'écrit d'artiste apparaît avant tout comme un document, explication de l'œuvre ou confirmation d'une intention esthétique. La promotion de l'artiste au titre d'auteur a cependant pour effet de susciter, vis-à-vis de ce type de textes, de nouvelles postures de lecture, créant, entre champ artistique et champ littéraire, interactions et déplacements¹. Le travail éditorial entrepris soulève en effet des questions qui interpellent également le spécialiste de la littérature : typologie

¹ F. Levailant, « Avant-propos », dans *Les Écrits d'artistes depuis 1940*. Textes réunis par F. Levailant, Paris, Éditions IMEC, 2004, pp. 14-15.

générique (y a-t-il des genres propres à l'expression des artistes ?), inscription dans une tradition (ces genres appartiennent-ils à une histoire qui leur est propre ?), valeur littéraire (entre écriture ordinaire – lettres et journaux – et écriture savante – traités et essais –, en passant par des formes littéraires plus canoniques – poèmes, récits, romans –, quels sont les processus de réception qu'engagent les écrits de peintres ?) constituent les axes principaux de cette interrogation.

L'écriture des peintres bouscule en effet les frontières et interroge les limites du littéraire, rendant problématique la distinction entre archive, document et objet esthétique. De cette ambivalence témoignent les manifestations et recherches qui lui sont consacrées.

L'exposition organisée par l'INHA en 2006, *Archives d'artistes. XIXe-XXe siècles*, montre bien le caractère problématique de l'objet. Document défini par sa fonction dans le travail de l'histoire, l'archive, par les vertus légitimantes et « esthétisantes » de l'exposition, accède à celui d'objet esthétique à part entière, invitant à une nouvelle appréhension qui engage différents niveaux de lecture². Ainsi, pour reprendre l'exemple cité par Richard Leeman, commissaire de cette manifestation, une lettre illustrée d'Henri Edmond Cross s'offre à la fois à la perception visuelle, porteuse des caractéristiques classiques d'une « œuvre sur papier », à une lecture polysémiotique, qui met en jeu la dynamique particulière entre texte et image, et à une approche historique (datation, identification du destinataire, etc.), matérielle (caractéristiques du manuscrit) et textuelle (faisant appel aux outils de la critique génétique). Exposée et accrochée dans le sens qui permet la meilleure « lecture » de l'image, la lettre apparaît comme support de l'activité graphique de son auteur. Éditée et publiée, elle se donne à lire comme texte, l'appendice visuel se trouvant relégué dans les marges, voire amputé, et elle acquiert un statut littéraire au sein du corpus des correspondances d'artistes, qui, aujourd'hui, occupent une place importante dans les recherches sur l'épistolaire, comme en témoigne, entre autres, le colloque *Nouvelles approches de*

² R. Leeman, « L'Archive, l'œuvre et la relique », dans *Archives d'artistes, XIXe-XXe siècles* (exposition, Paris, INHA, 5 janvier-4 mars 2006), Paris, INHA, 2005, pp. 1-5.

l'épistolaire. Lettres d'artistes, archives et correspondances, organisé en 1993 par Madeleine Ambrière et Loïc Chotard³.

Parmi les écrits d'artistes proposés par les éditeurs, les lettres occupent peut-être une place de choix, particulièrement visible, mais l'activité scripturale des artistes est loin de se limiter au genre épistolaire.

La collection « Écrits d'artistes », par exemple, publiée par l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA), a rendu accessible un patrimoine important de textes de plasticiens des XXe et XXIe siècles : ceux-ci témoignent de la diversité générique et, parfois, de l'inventivité formelle d'écritures qui ne se laissent pas enfermer dans ce qu'on appelle traditionnellement la « littérature d'art ». Certes, les journaux et correspondances, entretiens, textes théoriques, essais, articles et notes d'atelier concernant la pratique picturale occupent une part importante dans cette production, mais la collection proposée par l'ENSBA révèle aussi des pratiques scripturales originales, qui se démarquent des genres propres à la littérature artistique, affichant, sinon une intention littéraire, un rapport particulier à la langue : poèmes sonores (*Archi-made*, de François Dufrêne, accompagné d'un CD), jeux de mots (Joël Kermarrec, *Le Fil dans la toile. Cahiers et carnets, 1970-1989*) ou encore autofiction (Michelangelo Pistoletto, *L'Homme noir, le côté insupportable*)⁴.

Si l'écriture de l'artiste est un phénomène qui n'a cessé de monter en puissance depuis le XIXe siècle, et si au XXe siècle, l'artiste est souvent aussi théoricien et exégète de son œuvre, allant parfois jusqu'à intégrer l'écriture au cœur de son travail plastique, il faut noter qu'aujourd'hui, de plus en plus souvent, ce n'est plus dans des collections spécialisées (éditeurs d'art) ou des circuits particuliers (musées, centres d'art contemporain, galeries, etc.) que sa production textuelle trouve refuge, mais bien chez des éditeurs de littérature générale.

³ *Nouvelles approches de l'épistolaire. Lettres d'artistes. Archives et correspondances*, actes du colloque international tenu en Sorbonne les 3 et 4 décembre 1993. Textes réunis par M. Ambrière et L. Chotard, Paris, Champion, 1996.

⁴ F. Dufrêne, *Archi-Made*. Paris, ENSBA, « Écrits d'artistes », 2005 ; J. Kermarrec, *Le Fil dans la toile. Cahiers et carnets, 1970-1989*, Paris, ENSBA, « Écrits d'artistes », 1999 ; M. Pistoletto, *L'Homme noir, le côté insupportable*, Paris, ENSBA, « Écrits d'artistes », 1998.

Les fictions littéraires d'auteurs qui ont d'abord obtenu la reconnaissance dans le champ de l'art tels qu'Édouard Levé (P.O.L), Valérie Mréjean (Allia), Thomas Lélou (Léo Scheer), Sophie Calle (Actes Sud) ou encore Alain Fleischer (Seuil) semblent attester une position nouvelle au sein du champ littéraire – on pourrait l'appeler le « roman d'artiste contemporain » –, révélatrice de la situation dominante des arts visuels dans le monde culturel actuel, conquise aux dépens de la « littérature des écrivains », dont nombre d'articles et d'essais récents annoncent, déplorent ou analysent la fin⁵.

Cette présence d'artistes au sein du champ littéraire n'est pas nouvelle, même si dans le passé, elle a été plus ponctuelle et sans doute moins visible : depuis le XIXe siècle, une figure d'« artiste écrivain » s'est constituée, relayée et cautionnée par des éditions, des anthologies, des études.

Un récent colloque, *Et in fabula pictor*, organisé à Lyon par Florence Godeau en 2005, a permis, au travers d'un ensemble de contributions, de baliser le champ de la production fictionnelle née, au XXe siècle, sous la plume de plasticiens tels que Dubuffet, Magritte, Dalí ou Arroyo⁶. Répondant à un questionnement inverse – celui du passage *De la plume au pinceau* –, une autre manifestation qui a rassemblé une série de chercheurs à Valenciennes en 2004, à l'instigation du Centre CAMELIA (Centre d'analyse du message littéraire et artistique), témoigne de l'intérêt accru des spécialistes de la littérature pour les productions d'artistes doubles, mettant en jeu, de manière concomitante ou décalée, langages plastique et textuel⁷.

Des anthologies consacrées aux écrits « littéraires » d'artistes contribuent à ce phénomène de reconnaissance et de consécration d'un genre qui semble avoir

⁵ Voir, entre autres, William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2005. Sur l'œuvre d'Édouard Levé, je me permets de renvoyer à l'article que j'ai publié en collaboration avec C. Audin : « (Auto)portrait de l'artiste en écrivain : Édouard Levé, sa vie, ses Œuvres », dans *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au XXe siècle : des fables en marge des tableaux*. Actes du colloque international organisé par l'Université Jean Moulin – Lyon 3 (1^{er} -3 décembre 2005), sous la direction de F. Godeau, Paris, Kimè, « Les Cahiers de Marge », 2006, pp. 183-199.

⁶ *Et in fabula pictor*, *Ibid.*

⁷ *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*. Études réunies par S. Linares, Camelia / Presses Universitaires de Valenciennes, « Recherches valenciennes n°24 », 2007.

conquis, peu à peu, sa place dans le domaine des lettres. Citons *Des artistes, des écrits*, choix de textes d'artistes contemporains édités par Didier Arnaudet, qui met en avant la dimension « poétique ou fictionnelle » de sa sélection, « un engagement singulier [de la part des artistes] dans l'écrit », excluant de la sorte textes théoriques ou explicatifs⁸. Même démarche chez Gérard Durozoi et Jean-Clarence Lambert dans l'anthologie *Poèmes d'artistes. De Wang Wei à nos jours* (2005), qui, au travers d'un parcours historique privilégiant toutefois le XXe siècle, rapatrient dans le champ de la littérature une série de textes poétiques qui en avaient été, selon eux, injustement exclus, victimes de l'ostracisme des poètes de « profession », qui contesteraient aux artistes leur place dans le panthéon littéraire. Réparant cette injustice, les éditeurs revendiquent pour ces textes une « indépendance complète » par rapport au travail plastique, qui autorise à les considérer comme des « monuments poétiques » à part entière⁹.

Les anthologies résultent souvent d'un travail de sédimentation, et les « anthologues » puisent volontiers dans les ensembles constitués par leurs prédécesseurs. Ainsi Durozoi et Lambert reprennent-ils des poèmes publiés par Pierre Du Colombier (*Les Plus Beaux Écrits des grands artistes*, 1946), lui-même ayant reproduit des textes proposés auparavant par Paul Ratouis de Limay (*Les Artistes écrivains*, 1921). Se démarquant des recueils à vocation documentaire, telles les *Lettres inédites d'artistes français du XIXe siècle* (1901) qu'Henry Jouin, secrétaire de l'École des Beaux-Arts, a réunies à l'intention du chercheur dans un souci scientifique¹⁰, ces anthologies justifient leur sélection sur base de critères littéraires : don pour le « pittoresque » (Ratouis de Limay) « bonheur de l'expression », recherches stylistiques (Du Colombier). Les auteurs traquent en l'artiste l'écrivain caché ou en puissance, qui ne se révèle parfois que de manière ponctuelle et éphémère, et se soucient de définir les circonstances qui expliquent le passage du pinceau à la plume, fût-il occasionnel et sans lendemain :

⁸ D. Arnaudet, *Des artistes, des écrits. Une anthologie*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2006.

⁹ G. Durozoi, J.-C. Lambert, « Avant-propos », dans *Poèmes d'artistes. De Wang Wei à nos jours*, Paris, Hermann, « Collection Savoir : Lettres », 2004, p. XIII.

¹⁰ *Lettres inédites d'artistes français du XIXe siècle recueillies, commentées et mises au jour par Henry Jouin, Secrétaire de l'École des Beaux-Arts*, Macon, Protat frères impr., 1901.

L'auteur a souvent pris pour sujet l'art plastique qui était le sien, ce qui ne nécessite point d'explication. Mais, d'autres fois, il s'est résolument évadé de son domaine et a fait œuvre de poète ou de romancier. Il est alors passionnant d'observer la réaction de l'artiste sur l'écrivain, à moins que ce ne soit la réciproque.

En effet, il est peu de génies que l'on peut qualifier de « bivalents » comme Delacroix, chez qui l'expression plastique et l'expression littéraire s'équilibrent. En général, la première l'emporte et la seconde n'est qu'accessoire et n'intervient en quelque sorte que comme un ornement. À l'opposé, pourtant, chez un Fromentin, le talent d'écrivain prédomine. Fromentin est en quelque sorte un cas limite¹¹.

Parmi les artistes écrivains retenus, de Poussin à Maurice Denis, en passant par Blake, Breton, Rossetti, Degas ou encore Gauguin, une place de choix est réservée à Eugène Delacroix et à son journal, « monument des lettres françaises, un de ces monuments qu'une incompréhensible paresse fait seule oublier aux auteurs de manuels de littérature »¹². Cette reconnaissance littéraire dont a joui, très tôt, le journal de Delacroix explique sans doute que celui-ci constitue l'un des écrits d'artistes les plus étudiés.

Dans la première partie de son étude *Romantisme et mélancolie. Le Journal de Delacroix* (1998), Anne Larue explique le processus de requalification littéraire dont a fait l'objet ce texte, premier véritable journal de peintre qui puisse légitimement prendre place dans l'histoire du journal intime. Les journaux d'artistes étaient en effet jusqu'alors plutôt des carnets de travail, très techniques, plus proches de l'agenda ou du memento que de l'œuvre d'un diariste au sens littéraire du terme¹³.

Ce journal, qui a fait l'objet de lectures psychanalytiques et esthétiques¹⁴, pose avec acuité la question de la littéarité de l'écrit d'artiste. Le journal est-il véritablement un texte littéraire, ou le devient-il plutôt à la faveur des lectures

¹¹ P. Du Colombier, « Introduction », dans *Les Plus Beaux Écrits des grands artistes*, Paris, La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1946, p. VI.

¹² *Ibid.*, p. 199.

¹³ A. Larue, *Romantisme et mélancolie. Le Journal de Delacroix*, Paris, Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1998, p. 17.

¹⁴ Voir, entre autres, les essais d'H. Damisch, « Préface. La Peinture en écharpe », dans E. Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, « Les Mémoires », 1981 ; J.-P. Guillerme, *Couleurs du noir. Le Journal de Delacroix*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990 ; M. Hannoosh, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, Princeton, Princeton University Press, « Princeton series in nineteenth-century art, culture, and society », 1995.

dont il fait l'objet et du processus éditorial constitutif de sa consécration ? Anne Larue plaide pour la seconde hypothèse et retrace avec minutie toutes les étapes de ce processus de « littérisation » qui fit passer le journal du statut de document ayant valeur de témoignage à celui de « monument des lettres françaises ».

Très souvent, l'écrit de peintre ne se donne pas d'emblée comme texte littéraire : l'invention du peintre comme auteur est en effet parfois le résultat d'un travail éditorial posthume, assorti d'un commentaire critique conséquent.

S'il y a des peintres qui, dès le XIX^e siècle, ont cherché intentionnellement à faire œuvre littéraire (comme Fromentin dont les succès littéraires finirent par jeter l'ombre sur la carrière picturale ou Rossetti, qui chercha dans la poésie un moyen plus efficace et plus rapide pour assurer sa renommée), ils sont assez rares. Par contre, nombreux sont les artistes qui, dans leurs écrits, publiés ou inédits, se placent d'emblée hors de la littérature, clamant haut et fort qu'ils ne prétendent pas au statut d'écrivain, au sens professionnel du terme. Manière de précéder et de parer les critiques des écrivains de métier, mais aussi d'écrire avec plus de liberté, en assumant, voire en revendiquant des expériences et des audaces langagières qui pourraient apparaître comme des maladroites, à l'écart des genres et des formes canoniques de la littérature.

Ainsi Delacroix, ennemi de la rhétorique, choisit-il, en usant de la forme fragmentaire et instable du journal, d'écrire son « roman personnel » contre la littérature, et plus particulièrement l'écriture sentimentale – romantique – de son temps. Ses modèles : Montaigne et Pascal.

Faut-il absolument faire un livre dans toutes les règles ?
Montaigne écrit à bâtons rompus. Ce sont les ouvrages les plus intéressants.

Je serais tenté de croire que la méthode de Pascal – d'écrire chaque pensée détachée sur un petit morceau de papier – n'est pas trop mauvaise, surtout dans une position où je n'ai pas le loisir d'apprendre le métier d'écrivain. On aurait toutes les divisions et subdivisions sous les yeux comme un jeu de cartes, et l'on serait frappé plus facilement de l'ordre à y mettre¹⁵.

¹⁵ E. Delacroix, *Journal*, 7 mai 1850 et 12 mai 1853, cité par A. Larue, *Romantisme et mélancolie. Le Journal de Delacroix*, *op. cit.*, pp. 112 et 114.

D'où cette prédilection, perceptible chez de nombreux artistes, pour les formes brèves et l'écriture fragmentaire (journal, lettres, aphorismes, « impressions », etc.), une écriture qui se déploie dans la spatialité plutôt que de manière linéaire. Autant de formes qui, dès le XIX^e siècle, sont associées à la modernité, une modernité que les écrivains, précisément, sont souvent allés chercher dans leur fréquentation assidue de la peinture. Comme l'explique Bernard Vouilloux, c'est grâce au détour par les arts plastiques que le texte a pris conscience de sa matérialité, s'ouvrant de nouveaux possibles expressifs, jusqu'à l'affranchissement vis-à-vis de la signification, comme chez Michaux par exemple :

Matérialité sensible, d'abord, dans le grain de la phrase (transposition d'art), puis dans l'unité du morceau (poème en prose), enfin dans l'organisation même du livre (tendance à la fragmentation). Parvenu à ce stade, le matériau littéraire lui-même fonctionne en homologie avec les catégories de la peinture, spatialité et contiguïtés¹⁶.

Ces échanges et ces rapports entre plume et pinceau se développent en effet dans un siècle où, se dégageant de la relation hiérarchique qui les déterminait jusqu'alors, au profit de la littérature, les arts se mettent à dialoguer et, parfois, à fusionner : de nouvelles solidarités se nouent entre peintres et écrivains, l'affranchissement vis-à-vis des règles académiques et des modèles libère l'expression personnelle, la spécialisation fait peu à peu place à l'ouverture interdisciplinaire. Les échanges ne furent cependant pas exempts de frictions ni de rivalités, mais celles-ci furent souvent productives, engageant chaque art à réfléchir sur ses propres moyens.

En Belgique, la proximité entre peintres et écrivains fut particulièrement intense et ce, dès la naissance du jeune État, favorisant la « double pratique » et les conversions en cours de carrière. C'est en raison de cette configuration artistique particulière, propre au champ belge, et également en raison des limites du corpus littéraire belge francophone, autorisant l'ambition d'une recherche exhaustive, qu'a été mis en chantier le projet de recherches Pictoriana, dont le

¹⁶ B. Vouilloux, « Passages de ligne », dans *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, op. cit., p. 19.

premier objectif consiste en l'élaboration d'une base de données consacrée aux artistes écrivains belges. Cet outil devrait permettre de mieux comprendre le phénomène du « peintre qui écrit », et donc d'aborder, à travers un champ d'étude relativement limité, les questionnements exposés ci-dessus.

La Belgique, au carrefour des arts et des lettres

Depuis plus d'un siècle, des générations de critiques et d'historiographes, belges et étrangers, se sont plu à diffuser l'image d'une Belgique « terre de peintres », insistant sur la « prédestination merveilleuse »¹⁷ de ses écrivains pour les arts plastiques. « On a dit que tout artiste belge était peintre. Les littérateurs le sont même souvent sans aucune métaphore »¹⁸, affirme Joseph Boubée dans un essai sur *Le Sentiment et les caractères nationaux dans la littérature française de Belgique* (1906).

Aujourd'hui encore, l'écrivain belge, même installé à Paris, s'autorise de cet atavisme et d'une filiation avec les « vieux peintres flamands ». Patrick Roegiers, par exemple, qui prétend partager avec ses compatriotes un « langage propre au peintre amoureux des images »¹⁹, va jusqu'à affirmer de manière quelque peu provocante que le peintre James Ensor est « le plus grand auteur » belge, et, avec Michaux, « le plus inventif et novateur écrivain moderne »²⁰. Dans la préface de l'anthologie *Espace Nord* publiée dans la collection du même nom, Jean-Marie Klinkenberg avoue avoir triché pour allonger la liste des « gloires nationales » en y insérant « quelques traces de ces écrivains dont on ne sait si ce sont des peintres ou de ces peintres dont on ne sait si ce sont des écrivains »²¹. Le recueil s'ouvre d'ailleurs sur un texte de peintre : Félicien Rops.

¹⁷ C. Lemonnier, *L'École belge de peinture 1830-1905* [1906], Bruxelles, Labor, 1991, p. 106.

¹⁸ J. Boubée, *La Littérature belge. Le sentiment et les caractères nationaux dans la littérature française de Belgique*, Bruxelles, Librairie Albert Dewit, 1906, p. 34.

¹⁹ P. Roegiers, *Le Mal du pays. Autobiographie de la Belgique*, Paris, Seuil, « Points », 2003, p. 533.

²⁰ *Ibid.*, p. 536.

²¹ *Espace Nord. L'anthologie*. Par l'équipe d'Espace Nord coordonnée par J.-M. Klinkenberg, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1994, p. 10.

Nombreux sont les travaux critiques sur la littérature belge qui ne manquent pas de souligner cette affinité nationale entre peinture et écriture, même si aujourd'hui ce lieu commun tend à être remis en perspective et « dénaturalisé » pour être analysé comme une construction identitaire qui a contribué à nourrir les « petites mythologies belges »²². Il n'en demeure pas moins évident que la peinture a joué un rôle capital dans l'émergence de la littérature belge, en déterminant un rapport particulier à la langue comme une représentation spécifique de l'écrivain en « peintre qui écrit ».

La récurrence de cette image invitait à prendre l'expression à la lettre et à se demander si la situation du champ culturel belge a favorisé, voire valorisé, par delà les qualités picturales volontiers attribuées aux écrivains, l'écriture des peintres.

Souvent envisagée sous l'angle de l'analyse des « écrits d'art » (critique d'art ou transposition littéraire d'œuvres picturales), des pratiques « mixtes » où mots et images se partagent le même espace (logogrammes et poèmes visuels), l'étude des rapports solidaires qu'entretiennent champs littéraire et artistique en Belgique depuis le XIX^e siècle n'avait pas, jusqu'ici, suscité de recherches systématiques sur la question des écrits d'artistes.

C'est donc au départ de ce constat, et à la faveur de publications traitant du sujet dans le champ français (cf. supra), que le projet d'une étude consacrée aux écrits de peintres belges, de 1830 à nos jours, est né en 2005 à l'Université de Namur.

²² Sur le sujet, voir, entre autres, P. Aron, « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone », *Écriture*, n°36, 1990, pp. 82-91 ; « Un pays de peintres », dans *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française 1848-1914*, textes réunis et présentés par P. Aron, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, pp. 125-257 ; C. Sarlet, *Les Écrivains d'art en Belgique, 1860-1914*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1992 ; V. Jago-Antoine, « Littérature et arts plastiques », dans *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*. Sous la direction de C. Berg et P. Halen, Bruxelles, Le Cri Édition, 2000, pp. 627-650 ; *Textyles*, n°17-18, « La Peinture (d)écrite », dossier dirigé par L. Brogniez et V. Jago-Antoine, 2000. Voir aussi J.-M. Klinkenberg, *Petites Mythologies belge*, Bruxelles, Labor, « Espace de libertés », 2003.

Un tropisme pictural

Le tropisme pictural qui a polarisé le champ culturel belge, dès ses origines, explique sans doute la valorisation de la figure du peintre, légitimant sa présence, ou du moins ses fréquentes incursions dans le champ littéraire. En Belgique, en effet, la peinture n'a pas eu, comme en France, à se dégager, pour défendre sa spécificité, de l'emprise de la littérature que lui imposait l'héritage académique. En l'absence d'une véritable tradition littéraire, la peinture a d'emblée occupé une position dominante dans la hiérarchie des arts, s'imposant aux écrivains comme modèle.

La promotion d'une culture nationale faisait partie du projet politique du jeune État, soucieux de justifier son existence par l'exhumation d'un passé où, en dépit du poids de l'oppression et des occupations étrangères, les aspirations d'un peuple malmené par l'Histoire se seraient déjà cristallisées autour d'une hypothétique « âme belge ». Qui, mieux que les peintres flamands, pouvaient occuper cette place de glorieux ancêtres ? Les précurseurs littéraires faisant défaut, c'est aux « vieux peintres » que fut dévolue la mission d'incarner l'esprit de la nation.

« C'est (...) aux beaux-arts à faire apprécier notre esprit littéraire. (...) La gloire universelle de nos artistes peut et doit prêter son éclat au tableau de notre littérature », affirme Charles Potvin, l'un des artisans de ce nationalisme culturel, dans son ouvrage *Nos premiers siècles littéraires* (1870)²³. Cet argument sera abondamment utilisé dans les « vieilles » histoires des lettres belges : la gloire de l'art flamand, bénéficiant d'une forte légitimité en Belgique comme à l'étranger, vient en quelque sorte servir de béquille à la définition d'une littérature en manque de caractères fédérateurs. Inscrite dans une perspective historique, la mise en évidence du génie pictural de la « race » revêt également une dimension linguistique pour expliquer un rapport problématique à la langue. Le phénomène d'insécurité linguistique²⁴, engendré par le manque de légitimité lié à la position

²³ C. Potvin, *Nos premiers siècles littéraires, Choix de conférences données à l'hôtel de ville de Bruxelles dans les années 1865-1868*, Bruxelles, Lacroix, Verboeckhoven et cie, 1870, p. 27.

²⁴ B. Denis et J.-M. Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2005, pp. 58-61.

périphérique de la communauté francophone de Belgique, peut sans doute aider à comprendre le tropisme pictural des lettres belges.

L'écrivain belge, dépourvu d'un idiome propre susceptible d'exprimer sa double culture, française et flamande, comblerait ses maladresses en recourant au langage des formes et des couleurs. Le bilinguisme – ou plutôt le biculturalisme (nombreux sont en effet alors les écrivains nés en Flandre qui s'expriment en français) – prédisposerait en effet l'écrivain au choix d'une « autre langue », celle de la peinture.

L'absence d'une langue nationale influera en effet sur les prises de position scripturales des principaux auteurs francophones, soucieux de trouver, de 1830 à 1920, une solution distinctive par rapport au pôle parisien²⁵. Pour compenser les inhibitions suscitées par cette position de faiblesse et s'émanciper du modèle français, nombre d'écrivains adopteront une écriture aux allures « exotiques », qui se traduit par des gauchissements langagiers ou des atteintes à la norme. Les nombreux archaïsmes et belgicisms qui ponctuent la prose de Charles De Coster, les néologismes forgés par Émile Verhaeren ou Camille Lemonnier, les audaces syntaxiques qui caractérisent certains poèmes symbolistes constituent autant de traits qui convergent pour définir ce qu'on a appelé le « style carnavalesque » (ou, de manière plus péjorative, le « macaque flamboyant ») – traits qui, par ailleurs, ne sont pas sans évoquer le fameux « style artiste » élaboré par Goncourt et Huysmans dans le cadre d'un contact rapproché avec la peinture. Cette propension à jouer librement de la langue (et à ainsi infléchir les codes littéraires dominants) semble également avoir permis aux écrivains de convoquer dans leurs œuvres des formules esthétiques issues de la sphère artistique voisine.

Cette situation privilégiée de la peinture, allant jusqu'à imposer ses codes à la littérature, explique aussi le peu de réticences des peintres à emprunter à leur tour aux écrivains leur outil.

Au-delà du rapport et de la proximité symboliques qui existaient entre les deux arts, il faut signaler que les frontières entre champs artistique et littéraire

²⁵ Époque qui correspond à ce que Denis et Klinkenberg désignent sous le nom de phase « centrifuge », phase de l'histoire des lettres belges qui s'articule autour du désir de créer un centre spécifiquement belge, indépendant du centre parisien.

étaient alors particulièrement poreuses. Sans doute cette situation s'explique-t-elle non seulement par la petite taille du pays – qui favorise les rapprochements car la plupart des acteurs du milieu culturel se connaissent, se côtoient, se lient parfois d'amitié –, mais surtout, par l'existence de dispositifs culturels faiblement institutionnalisés (revues, journaux, groupes et sociétés divers) où se mêlent librement pratiques littéraires et artistiques. La Société libre des Beaux-Arts, le Groupe des XX et la Libre Esthétique ont été parmi les principaux vecteurs de cette tendance à la « mixité » des disciplines artistiques.

Il n'est donc pas rare, dans cette configuration particulière, de voir des « couples » se former et cela, tant sur le plan de la création, où le peintre collabore à l'illustration du travail d'un de ses amis écrivains (Rops-De Coster, Claus-Lemonnier, Van Rysselberghe- Verhaeren), que sur le plan strictement relationnel où, plus que des liens amicaux, des relations d'ordre familial se tissent parfois entre les deux mondes (l'écrivain Eugène Demolder épouse Claire, la fille de Félicien Rops, l'artiste William Degouve de Nuncques, quant à lui, prend pour femme Juliette Massin, sœur de Marthe Verhaeren).

L'autorité des peintres

Cette grande proximité entre milieux artistique et littéraire, si elle ne peut à elle seule expliquer le passage à l'écrit de nombreux peintres, illustre bien cependant l'hypothèse selon laquelle il devait être relativement aisé pour le peintre, jouissant d'une certaine autorité auprès des littérateurs, de s'essayer à l'art de la plume.

Rops, par exemple, bénéficiait auprès de ses confrères écrivains, belges comme français, d'une réputation d'épistolier de grand talent. L'abondante correspondance de l'artiste, actuellement en cours d'édition sous les auspices du Musée Rops de Namur, fait montre de qualités d'écriture qui ont fait dire à Degas : « celui-là écrit mieux encore qu'il ne grave (...). Si l'on publie un jour sa correspondance, je m'inscris pour mille exemplaires de propagande »²⁶. Joséphin

²⁶ Extrait d'une lettre de Degas à Manet citée dans Boyer d'Agen et J. de Roig, *Rops...iana*, Paris, Pellet, 1924, p. 5.

Péladan, pour qui le peintre réalisa plusieurs frontispices, avait exprimé le vœu de voir Rops publier un choix de ses missives les plus scandaleuses²⁷. Rops lui-même en avait, à un moment de sa carrière, conçu le projet.

Il faut dire que l'artiste, comme de nombreux peintres de son temps, faisait de la lettre un usage semi-privé. Il ne voyait en effet aucune objection à ce que ses lettres circulassent parmi ses correspondants – il allait parfois jusqu'à demander à tel destinataire de montrer à un ami commun la lettre qu'il lui avait adressée pour éviter les redites –, et il diffusait volontiers ses textes critiques et fictionnels par le biais d'une lettre reproduite dans la presse ou utilisée en guise de préface pour un ouvrage. Cette pratique permettait à l'artiste de rester en marge de toute écriture institutionnalisée : intervenir indirectement dans le champ littéraire lui offrait la possibilité de préserver son identité de peintre sans menacer la place des écrivains professionnels. Ainsi Henry Céard commente-t-il une lettre que Rops avait envoyée à Théo Hannon :

Il y a dans ces pages un charme neuf qui m'a étonné et dont j'ai essayé de me rendre compte. D'où il vient ? Il vient de ce que c'est là de la littérature qui n'est pas faite par un littérateur et de la critique écrite par un autre qu'un critique. Cela a une franchise de phrase, un imprévu de conviction qui manque à tous les écrivains de profession²⁸.

En cette ère médiatique qu'est le XIXe siècle, les peintres ont bien conscience de l'impact que peut produire un article de presse sur le public. Sans aller jusqu'à la publication de ses lettres dans les journaux, Courbet était lui aussi conscient de l'usage publicitaire qui pouvait être fait d'une lettre, rédigée à la

²⁷ Lettre de Rops à Martin, s. l., s. d., [1883], citée par H. Védrine, *De l'encre dans l'acide. L'œuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la Décadence*, Paris, Champion, « Romantisme et Modernités », 2002, p. 69.

²⁸ Lettre de Céard à Hannon, Paris, 19 juillet 1878, citée par H. Védrine dans F. Rops, *Mémoires pour nuire à l'histoire artistique de mon temps*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1998, p. 333. On peut mettre cette appréciation en parallèle avec celle de Charles Blanc sur les lettres d'Ingres : « N'est-il pas admirable qu'un homme absolument dépourvu d'éducation littéraire rencontre parfois de si belles expressions et de ces morceaux de style qu'un écrivain de profession ne trouverait point, parce qu'il effacerait telle incorrection qui ajoute à l'énergie de la phrase, ou n'oserait pas telle négligence qui est un certificat de vérité et une révélation plus rapide du sentiment ? Jamais je n'ai mieux compris qu'en lisant les lettres d'Ingres, que l'art d'écrire est presque tout entier dans la faculté de sentir ; que l'éloquence ne s'apprend point et qu'elle vient uniquement de cette force intérieure à laquelle, bon gré mal gré, les mots obéissent » (« Ingres, sa vie et ses ouvrages », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1867-sept. 1868, cité par D. Ternois, « Les Lettres d'Ingres à Charles Marcotte », dans *Nouvelles approches de l'épistolaire*, op. cit., p. 56).

manière d'un manifeste et adressée à un journaliste ou un critique dans l'espoir que celui-ci en citât des passages dans son journal. Ainsi trouve-t-on également dans les articles de ses amis écrivains des échos des opinions critiques de Rops sur l'art, que celui-ci avait, à l'origine, confiées à l'intimité de l'échange épistolaire.

Dans son livre sur Rops et la littérature (*De l'encre dans l'acide. L'œuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la Décadence*, 2002), Hélène Védrine a montré, par d'autres exemples, à quel point Rops, en artiste qui avait choisi la librairie comme premier lieu de diffusion de son œuvre, jouissait d'une incontestable autorité dans le champ littéraire. Outre ses interventions, directes ou indirectes, dans la presse, Rops jouait également auprès de ses confrères auteurs le rôle de conseiller littéraire, n'hésitant pas à émettre des jugements sur leurs œuvres et la manière de mener leur carrière. Ainsi, dans une lettre à Péladan, le graveur critique-t-il, par exemple, le titre d'*Éthiopée* choisi par l'écrivain pour son cycle romanesque²⁹. La relation entre les deux artistes, auteur et illustrateur, témoigne d'ailleurs bien de la position dominante du peintre vis-à-vis de l'écrivain. Alors que d'ordinaire, c'était à l'artiste de se mettre au service du texte, Péladan propose à Rops de « texter » ses illustrations :

D'ordinaire, vous illustrez des textes ; je vous propose de texter vos illustrations soit en construisant quelque chose de suivi sur une série de dessins, soit en adoptant une sorte de poème en prose à chaque eau-forte³⁰.

Doté de cette autorité dans le champ littéraire, Rops, qui se montra également très inventif dans la rédaction de ses titres, légendes et autres *marginalia*, se forgea une solide réputation dans le monde des lettres sans avoir publié un seul livre.

James Ensor, lui aussi, sut obtenir de la part des littérateurs (avec qui il entretint des relations étroites mais parfois houleuses) une forme de reconnaissance grâce à une pratique extrêmement peu orthodoxe de la langue. Si Rops écrit dans les marges de la littérature, Ensor, quant à lui, écrit contre la littérature institutionnalisée et les « hommes de lettres » – ceux qu'il nomme dans un dessin

²⁹ Voir H. Védrine, *De l'encre dans l'acide*, op. cit., pp. 69-70.

³⁰ Lettre de Péladan à Rops, Paris, 22 mars 1883, citée par H. Védrine, *ibid.*, p. 68.

de 1896 *Les Cuisiniers dangereux* –, si prompts à éreinter la réputation d'un peintre dans leurs critiques. L'inventivité langagière d'Ensor, saluée par Verhaeren comme « folle, amusante, superlificoquentieuse »³¹, provient précisément d'une contestation des codes et des « ficelles » du métier. C'est aussi parce qu'il « n'écrit pas bien (...) ignore tout du métier d'écrire et veut l'ignorer » que Franz Hellens, dans la préface à l'édition de 1974 des *Écrits* du peintre, lui rend hommage³². Si la fronde d'Ensor contre la langue du pouvoir et les codes de l'institution s'origine dans une « frustration sociologique par rapport à l'écrit »³³, comme l'affirme Hugo Martin, ses expériences dans le domaine de l'écriture se constituent peu à peu en un véritable art poétique qui cherche à rafraîchir « ce pauvre français de nos pères, malmené, enchevêtré, pourri, gangrené, dissolu, fourmillant de règles et d'exceptions, de folles contradictions »³⁴. Le peintre rêve de créer des « mots très doux sonnante picturalement »³⁵, des mots « sucrés, poivrés, épicés, pimentés de musique, assaisonnés de peinture, persillés de littérature et garnis d'architecture »³⁶.

Cette langue physique, en prise directe avec la sensation et l'émotion, affiche par ailleurs de nombreuses marques d'oralité : onomatopées, jeux sonores, exclamations trahissent la présence du corps de l'orateur qui invective et s'exclame :

Et maintenant on crie sur tous les toits : soustraction de Flandre, addition de France, division de Belgique, devise grenouillère gravée au creux des vases de vos bébés et des cafetières de vos aimées. [...]

³¹ É. Verhaeren, *James Ensor*, Bruxelles, G. Van Oest, 1908, cité par H. Martin dans J. Ensor, *Mes Écrits ou les suffisances matamoresques*, choix de textes et lecture d'H. Martin, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1999, p. 296.

³² F. Hellens, « Préface » dans James Ensor, *Mes Écrits*, Liège, Éditions nationales, 1974.

³³ H. Martin, « Lecture », dans J. Ensor, *Mes Écrits ou les suffisances matamoresques*, op. cit., p. 302.

³⁴ J. Ensor, « Discours de Monsieur le Baron James Ensor. Remerciements aux Autorités et Amis d'Ostende », dans *Manifestation en l'honneur du 75e anniversaire du Baron James Ensor*, Ostende, Kunstkring Studio, 1935, repris dans *Mes Écrits ou les suffisances matamoresques*, op. cit., pp. 76-77.

³⁵ *Ibid.*, p. 78.

³⁶ J. Ensor, « Discours à l'occasion de la représentation de mon ballet "La Gamme d'amour" », dans *Mes Écrits*, 1974, op. cit., p. 168.

Flamands et Wallons, Mésopotamiens, oubliez vos querelles de langues et tel le Suisse à langue tiercée, vivez en paix, ronflez en cadence, bouffez vos cornichons, salez vos lauriers.

Et pif-paf et paf-pif ! Bouquet d'artifice et bombes pralinées, pétards, pruneaux, fusées et plan, plan ! rataplan !! pour saluer Michiel van Ghelderode le bon Flamand, franc d'accent et de couleur. Célébrons le feu de ses roses carabinées, de ses scènes, de ses proses³⁷.

Comme Rops, Ensor a choisi pour moyens d'expression des formes non canoniques : préfaces, réponses à des enquêtes, mais surtout textes tirés de discours qu'il prononçait à l'occasion de manifestations ou célébrations organisées en son honneur. On retrouve chez lui une méfiance que partagent vis-à-vis de l'écrit nombre de peintres, qui préfèrent confier leur parole lors d'entretiens ou par le biais de souvenirs transmis par un tiers. Les souvenirs, propos recueillis et autres enquêtes constituent d'ailleurs l'un des modes privilégiés par les artistes pour léguer leurs propos à la postérité sans assumer la position d'auteur. Comme le déplore Georges Denoinville, qui souhaitait publier dans *Le Voltaire*, à l'occasion de l'Exposition de 1900, une série de lettres où les artistes auraient fait part de leur opinion sur l'art de leur temps, la plupart d'entre eux préférèrent s'abstenir ou confier leur avis à la parole plutôt qu'à l'écrit, en prétextant leur incompetence littéraire. Le critique tente d'expliquer ce phénomène :

Seulement, les peintres me l'ont encore dit et redit : ils n'aiment pas écrire ; très occupés, en vérité, du Salon et de l'Exposition universelle.

Mais d'ignorance, ils se targuent volontiers, les peintres : d'aucuns même que je sais très savants et beaux rhéteurs.

C'est une pose comme une autre³⁸.

Stratégie qu'on retrouvera par exemple chez Dubuffet, rétif au rôle de théoricien ou de penseur de son art, mais qui usa de la forme de l'interview, complètement retravaillée par ses soins, pour exprimer ses propos sur l'art sans avoir recours à une forme savante de l'écrit qui lui répugnait³⁹.

³⁷ J. Ensor, « Pour Michel de Ghelderode », dans *La Nervie*, 4 mars 1933, repris dans *Mes Écrits ou les suffisances matamoresques*, op. cit., p. 155.

³⁸ G. Denoinville, *Lettres d'artistes, Salons de 1900*, Paris, Chamuel et cie, 1901, p. 49.

³⁹ F. Quet, « Les Réalités de rechange. À propos de *Bâtons rompus* de Jean Dubuffet », dans *Et in fabula pictor*, op. cit., pp. 103-116. Voir aussi la récente biographie de l'artiste : J. Dieudonné, M. Jakobi, *Dubuffet*, Paris, Librairie Académique Perrin, 2007.

Les « mauvais traitements » qu'Ensor impose à la langue sont emblématiques de cette « ère du soupçon » dans laquelle la supériorité du verbe entre peu à peu, imprimant, au tournant du siècle, une nouvelle tension entre peinture et littérature, et favorisant l'apparition de la pluridisciplinarité et des pratiques mixtes. Le Salon des écrivains-peintres organisé à Bruxelles en 1908 sous le titre *Les Violons d'Ingres* soumet à l'appréciation des artistes, comme Ensor, Khnopff ou Théo Hannon, invités à assumer le rôle de critiques, les productions des écrivains qui avaient l'habitude de juger leurs toiles (Lemonnier, Des Ombiaux, Van Lerberghe, Maus, etc.). Cette manifestation, par-delà son caractère de revanche des peintres vis-à-vis des salonniers, témoigne d'une modalité nouvelle dans l'histoire des rapports entre littérature et peinture en Belgique. Plus qu'une simple rencontre, cet événement, où l'écrivain se convertit en artiste et vice-versa, préfigure la dissolution des frontières entre les deux pratiques et l'accès à la pluridisciplinarité, tendance qui ira en s'accroissant durant la première moitié du XX^e siècle. Il apparaît en effet difficile désormais de classer les artistes de manière définitive en fonction de leur pratique « dominante ». Hannon, en effet, prend rang aux côtés des peintres, alors qu'il est aussi l'auteur d'une œuvre poétique reconnue et animateur de revues d'avant-gardes, tandis que les productions d'Elskamp figurent aux cimes alors que l'essentiel de son œuvre, graphique et littéraire, s'inscrit au cœur du livre. À partir de ce moment, des expériences communes se mènent sur la page et la toile, voire dans de fructueux allers-retours de l'une à l'autre.

D'un siècle à l'autre, l'injonction d'Ensor, « Peintres soyez poètes ! Poètes soyez peintres ! »⁴⁰, parue dans le *Journal des poètes* en 1932, n'a cessé de trouver écho auprès des nombreux artistes qui, à sa suite, ont cédé à la tentation de la littérature : « il manie drôlement la plume, ce peintre qui possède un français bien à lui » affirme Pierre Alechinsky dans son autobiographie signée *Des deux mains*, reconnaissant, rétrospectivement, ce que CoBrA doit à ce précurseur⁴¹.

⁴⁰ J. Ensor, « En réponse à l'enquête Peinture et poésie, parue dans le *Journal des Poètes* du 12 février 1933 », dans *Mes Écrits ou les suffisances matamoresques*, op. cit., p. 66.

⁴¹ P. Alechinsky, *Des deux mains*, Paris, Mercure de France, « Traits et portraits », 2004, pp. 47-48.

La tension qui existe entre images et mots au début du XXe siècle se radicalise en effet aux lendemains de la Première Guerre Mondiale. Présente déjà chez Jean de Boschère, l'aspiration à créer un langage sans mots, un « dire pur » que seul le geste du dessinateur pourrait rendre⁴², conduit les expériences d'autres « irréguliers du langage »⁴³ tels qu'Henri Michaux, Christian Dotremont ou, déjà cité, Pierre Alechinsky. Si les deux premiers peuvent être considérés comme des écrivains qui mettent en danger la littérature dans la mesure où ils introduisent dans son espace ce qui lui est étranger (le support, les formes, le geste), et affranchissent le langage de ses significations par le déploiement du signe dans l'espace (alphabets imaginaires chez Michaux, logogrammes de Dotremont), le troisième, initié à la calligraphie au Japon, fait jaillir d'un même geste images et écritures dans l'espace de l'œuvre.

Au-delà de ces quelques exemples célèbres, évoqués ici trop brièvement, il existe – ainsi que le premier stade de la recherche a permis de le constater – une multitude d'autres écrits de peintres, moins connus, disséminés dans leurs formes diverses dans les différents centres d'archives et bibliothèques. Ces textes, dont certains sont difficilement accessibles (car publiés dans des périodiques éphémères ou demeurés inédits, « oubliés » dans des classeurs étiquetés « divers ») méritent d'être révélés et mis en perspective dans une étude plus large.

Afin de dépasser les études monographiques et d'analyser, sur base d'un corpus relativement étendu, les conditions et les modalités de l'écriture des peintres, j'ai proposé la mise au point d'une base de données informatique, organisée de manière à classer, selon des critères opératoires, les informations récoltées au fil des recherches. Ce projet a pu être entrepris grâce à un fonds spécial de recherche accordé par l'Université de Namur ; il a pour objectif d'entrer en synergie avec d'autres outils du même type, comme la base de données des auteurs, œuvres et revues belges conçue par le CIEL (Collectif Interuniversitaire d'Étude du Littéraire – Université libre de Bruxelles/Université de Liège), et de

⁴² Voir C. Berg, *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978.

⁴³ *Un pays d'irréguliers*, textes et images choisis par M. Quaghebeur, J.-P. Verheggen et V. Jago-Antoine, Bruxelles, Labor, « Archives du Futur », 1990.

favoriser les collaborations entre spécialistes de la littérature, historiens et historiens de l'art.

Pictoriana : brève présentation du projet de recherche

Axes de recherche

Lors de la définition des objectifs de la recherche, quatre axes principaux ont été dégagés. Dans un premier temps, alors que l'étude de la position historique de la figure du « peintre qui écrit » était évoquée comme premier axe d'étude, une question fondamentale a surgi, déterminante pour élaborer avec pertinence les catégories présidant au classement des données : il importait en effet de savoir à partir de quel moment le peintre pouvait être considéré *aussi* comme écrivain. Dans *Être écrivain*, Nathalie Heinich a bien mis en évidence la difficulté de ce partage entre activité scripturale et pratique littéraire :

Comment donc devient-on écrivain, si ce « devenir » n'est articulé ni à l'incorporation de l'apprentissage ni à la soudaineté de la révélation ? Où se trouve la frontière entre celui qui l'est et celui qui ne l'est pas, dès lors que la compétence à écrire relève plutôt d'une disposition intérieure ou d'un travail personnel difficilement objectivables ?⁴⁴

La figure du « peintre qui écrit » exige en effet d'être pensée en fonction du degré d'investissement de l'artiste dans la pratique d'écriture afin de mesurer les effets de professionnalisation et de légitimation qui l'accompagnent. Aussi distinguera-t-on un « peintre-écrivain », figure duale et momentanée pratiquant l'écriture en amateur, de celle du « peintre-écrivain », figure syncrétique assumée et reconnue comme telle par celui qui a « transformé un acte ("j'écris") en identité ("je suis écrivain") »⁴⁵.

Le deuxième axe de recherche porte sur l'examen du rôle de l'écriture dans la trajectoire du peintre. Dans cette perspective se pose la question de l'impact de la coïncidence des champs littéraire et artistique dans la constitution de l'identité

⁴⁴ N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions La Découverte, « Armillaire », 2000, p. 67.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 68.

du peintre. On peut en effet se demander dans quelle mesure le passage du pictural au scriptural participe d'une stratégie de reconnaissance ou de légitimation : certains peintres, comme Antoine Wiertz par exemple, ont choisi de prendre la plume pour pallier l'incompréhension des critiques vis-à-vis de leur œuvre. D'autres, comme Jean Delville, rosicrucien convaincu et disciple de Péladan, ont cherché à conquérir une place dans le monde littéraire pour relayer leurs idées esthétiques. Le mouvement idéaliste « géré » par Péladan visait en effet à conquérir le champ culturel en agissant sur tous les fronts : littérature, philosophie, peinture, musique, architecture, etc. Une stratégie de communion des arts, inspirée de Wagner, où la poésie jouait le rôle clé. D'où un recours assez récurrent à l'écriture poétique chez les peintres idéalistes. Si, par contre, aucune stratégie n'est activée, l'écriture peut aussi constituer pour le peintre une forme de pause, de suspens, de retour sur soi, dans le processus de création plastique. Dans beaucoup de parcours d'artistes, la pratique littéraire vient en effet répondre à une impasse artistique ou à une crise personnelle.

Dans un troisième temps s'est posée la question du statut institutionnel des écrits de peintres et, plus particulièrement, celle de leur réception. Il importe en effet de se pencher attentivement, car ils sont significatifs, sur les supports de diffusion de ces textes : supports éphémères, tels que les lettres, articles de revue, catalogues d'expositions, ou plus permanents, comme les livres ? Publications voulues par l'auteur ou éditions posthumes ? Comme nous l'avons vu plus haut avec le cas du journal de Delacroix, le travail d'édition opéré sur le texte participe à sa littérisation. Ainsi, rassemblés sous forme d'« œuvres complètes » au fil des éditions, les écrits d'Ensor, disséminés dans des journaux (souvent provinciaux), se constituent en un ensemble plus ou moins cohérent, offert à une lecture littéraire.

Enfin, une fois établi l'inventaire des écrits de peintres, s'imposait l'examen générique de ces productions afin de faire apparaître d'éventuelles constantes en établissant, au départ des genres littéraires traditionnels, une taxinomie des différentes manières dont les peintres (du XIXe siècle, dans un premier temps, du

XXe par la suite) ont utilisé et éventuellement redéfini les genres littéraires afin d'évoquer la singularité de leur rapport au monde.

Structure de la base de données

Les catégories retenues pour la base de données ont été mises au point afin de répondre aux objectifs décrits ci-dessus. Ce n'est qu'au cours des premières recherches « sur le terrain » qu'elles ont pu être éprouvées et éventuellement affinées pour correspondre aux singularités rencontrées.

Ainsi, pour chaque peintre envisagé, les différentes entrées de la base de données s'articulent autour de trois « menus ». Le premier concerne la « carte d'identité » du peintre. Plus que de simples informations biographiques, il rassemble des données relatives à la profession, l'état civil, les voyages de l'artiste, etc. Différents paramètres peuvent en effet déterminer la carrière de l'artiste et ses incursions dans le domaine des lettres : l'exercice d'une profession dans l'administration a pu familiariser l'artiste avec la pratique scripturale, exigeant de lui un niveau d'instruction élevé et une maîtrise de l'expression (pensons à Jean Portaels qui exerça la profession de directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles). L'origine sociale peut elle aussi orienter l'artiste vers une pratique plus ou moins régulière de l'écriture, en fonction de son capital culturel et du réseau de relations entretenu par sa famille (comme pour Alfred Stevens, bien introduit dans les milieux mondains, suivant les plans de carrière fixés par son frère, le critique et marchand d'art Arthur Stevens). Les liens conjugaux peuvent également contribuer à souder des relations entre le peintre et le milieu littéraire : pensons au cas, déjà cité, de la fille de Rops, elle-même artiste, qui épousa l'écrivain Eugène Demolder, auteur de nombreux essais sur le peintre.

La question des voyages se révèle particulièrement importante, ces déplacements justifiant souvent le passage à l'écriture : rédaction d'un journal de voyage, « reportages » (comme les *Ropsodies hongroises* de Rops), lettres des

lauréats du Prix de Rome, bénéficiaires d'une bourse pour aller peindre en Italie, tenus d'envoyer des rapports sur leur séjour aux autorités académiques⁴⁶.

Le deuxième volet de la base de données est consacré au cursus pictural de l'artiste. Les critères retenus permettront de collationner et d'organiser les données se rapportant non seulement à la formation des peintres, mais aussi à leur sociabilité picturale, comme leur appartenance à un groupe, un cercle artistique, certains, comme le Groupe des XX ou la Société de la Libre Esthétique, prédisposant aux échanges avec la sphère littéraire. Sera abordée également la question de la légitimité du peintre : distinctions honorifiques, prix, ou, au contraire, absence de reconnaissance par l'institution artistique qui a pu expliquer, dans une certaine mesure, une reconversion.

Cette partie devrait également permettre de mettre en lumière les activités picturales – l'illustration, principalement – en relation avec les champs littéraires belge et étranger (comme par exemple le travail d'illustration effectué par Charles Doudelet pour les *Douze Chansons* de Maurice Maeterlinck en 1896 ou celui de Théo Van Rysselberghe pour *Toute la Flandre* d'Émile Verhaeren).

Enfin, le dernier volet de la base informatique, certainement le plus important au regard de la problématique envisagée, est consacré au cursus scriptural de l'artiste. Seront consignées ici les données portant sur le statut de l'écrit de peintre : texte inédit ou publié ? S'il a été publié, on identifiera, au sein du champ littéraire, la maison d'édition qui a pris en charge le manuscrit, et on enquêtera sur les conditions de publication. A-t-il été édité du vivant de l'auteur ou à titre posthume, et dans ce dernier cas, qui a pris l'initiative de l'édition (famille, chercheur, commissaire d'une exposition) ? Ce volet permettra d'éclairer les éventuelles intentions littéraires de l'artiste, mais aussi les difficultés rencontrées pour se faire une place dans le monde des lettres (Jean Delville, par exemple, fut contraint de passer par la publication à compte d'auteur).

Sera également examinée la question du type d'écrit investi par les peintres : essai sur l'art, critique, manifeste, publié en revue ou dans un ouvrage à

⁴⁶ Sur ce sujet, voir C. A. Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales. Les artistes belges en Italie (1830-1914)*, Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, 2005.

part entière ? S'agit-il de mémoires, tels que les *Souvenirs d'une vie* rédigés par Anna Boch⁴⁷ ? Se trouve-t-on en présence d'un récit de voyage, comme le *Voyage illustré en Espagne et en Algérie* de Jean-Baptiste Huysmans⁴⁸ ? Un projet de pièce de théâtre semblable à celui, inlassablement réécrit dans des petits carnets d'écolier, des *Sorcières* de William Degouve de Nuncques⁴⁹ ? Un poème, un roman, des nouvelles, etc. ?

Enfin, une dernière catégorie sera réservée à l'encodage de données relatives à la question des liens du peintre avec le milieu littéraire belge et étranger, ce qu'on pourrait appeler ses réseaux ou sa sociabilité littéraires. Cette sociabilité permet en effet de mesurer le degré d'intégration de l'artiste dans le champ des lettres et de mesurer le rôle de tel ou tel écrivain dans son passage à l'écriture ou dans l'édition de ses textes.

L'élaboration de cette base de données constitue la première étape d'une recherche appelée à se développer. Bientôt accessible sur le site de l'Université de Namur (www.lettres.fundp.ac.be), cette base fonctionnera comme un outil interactif où toute personne porteuse d'un code d'accès pourra consulter les fiches et éventuellement proposer sa collaboration. La page d'accueil diffusera en outre des informations sur les publications et manifestations scientifiques liées au sujet, et proposera une série de liens vers des centres de recherche menant des projets similaires.

En mai 2007, un colloque international, intitulé « Écrit(ure)s de peintres belges », a réuni à Namur, autour de la présentation de *Pictoriana*, un ensemble d'historiens et de théoriciens de la littérature, d'historiens de l'art et d'historiens qui ont abordé, au travers d'une série de cas particuliers, un certain nombre de questions qui ont présidé à l'élaboration de la base⁵⁰. Les échanges devraient se poursuivre à raison d'une journée d'études par an au fil de l'accroissement de la base et de la mise en chantier de thèses ou d'éditions critiques. La première de ces

⁴⁷ A. Boch, *Souvenirs d'une vie*, [s. l.], 1935 (Bruxelles, Musée et Archives de la littérature, MLA 17783).

⁴⁸ J.-B. Huysmans, *Voyage illustré en Espagne et en Algérie*, 1862, Bruxelles, C. Muquardt, 1865.

⁴⁹ Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles (MRBAB 21435).

⁵⁰ Actes à paraître en 2008 chez Peter Lang dans la collection « Comparatisme et société ».

journées, prévue pour mai 2008, devrait être consacrée à un support qui, on l'a vu, revient souvent sous la plume du peintre : la lettre. Un chantier est ouvert : on espère que des chercheurs venus d'horizons divers viendront apporter leur pierre à l'édifice⁵¹.

⁵¹ Je remercie Charlyne Audin, chercheuse aux FUNDP (2005-2007), pour sa contribution dans l'élaboration et le développement de ce projet de recherche. Le présent article doit beaucoup à sa collaboration.