



LAURENCE BRODNIEZ (DIR.)

ÉCRIT(URE)S DE PEINTRES BELGES



PLE Petar Lang



LAURENCE BRODNIEZ (DIR.)

ÉCRIT(URE)S DE PEINTRES BELGES



PLE Petar Lang

Introduction

Laurence BROGNIEZ

Professeur, Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur

Depuis une trentaine d'années, les écrits de peintres font l'objet d'un intérêt croissant. Comme le souligne Françoise Levaillant, 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 1960-1970, un véritable emballement pour l'écrit d'artiste, tant du point de vue de l'éditeur que du chercheur¹.

Pour l'historien de l'art, ce type de texte constitue avant tout un document, explication de l'œuvre ou confirmation d'une intention esthétique. Pour le spécialiste de la littérature, qui tend à l'aborder comme une production autonome, il invite à d'autres postures de lecture, suscitant des questions ayant trait au genre et à la valeur littéraire : y a-t-il des genres propres à l'expression des artistes ? 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 ?

Créant, entre champ artistique et champ littéraire, interactions et déplacements, l'écriture des peintres bouscule en effet les frontières et interroge les limites du littéraire, rendant parfois problématique la distinction entre archives, document et objet esthétique.

En témoigne, par exemple, la collection « Écrits d'artistes », publiée sous les auspices de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA), qui a rendu accessible un patrimoine important de textes de plasticiens des XX^e et XXI^e siècles : ceux-ci révèlent la diversité générique et, parfois, l'inventivité formelle d'écritures qui ne se laissent pas enfermer dans ce qu'on appelle traditionnellement la « litté-

¹ Levaillant, F., « Avant-propos », in *Les Écrits d'artistes depuis 1940*, Paris, Éditions IMEC, 2004, p. 14-15.

rature d'art ». Journaux et correspondances, entretiens, textes théoriques, essais, articles et notes d'atelier concernant la pratique picturale occupent certes une part importante dans cette production ; s'en détachent cependant également des pratiques scripturales originales qui se démarquent des genres propres à la littérature artistique, affichant, sinon une intention littéraire, un rapport particulier à la langue².

Si l'écriture de l'artiste est un phénomène qui n'a cessé de monter en puissance depuis le XIX^e siècle, et si au XX^e 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 cette production textuelle trouve une diffusion, mais bien chez des éditeurs de littérature générale.

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 l'émergence d'un genre nouveau au sein du champ littéraire – appelons-le « roman d'artiste contemporain » –, révélateur 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 fin³.

Des anthologies consacrées aux écrits « littéraires » d'artistes participent aussi à ce phénomène de reconnaissance et de consécration d'un genre qui semble avoir conquis, peu à peu, sa place dans le domaine des lettres. Citons le récent recueil proposé par Gérard Durozoi et Jean-Clarence Lambert, *Poèmes d'artistes. De Wang Wei à nos jours* (2005), qui, au travers d'un parcours historique privilégiant toutefois le XX^e siècle, rapatrient dans le champ de la littérature une série de textes poétiques qui en avaient été, selon eux, injustement exclus, victimes de

² Voir, entre autres : Dufrêne, F., *Archi-Made*, Paris, ENSBA, coll. « Écrits d'artistes », 2005 ; Kermarrec, J., *Le Fil dans la toile. Cahiers et carnets, 1970-1989*, Paris, ENSBA, coll. « Écrits d'artistes », 1999 ; Pistoletto, M., *L'Homme noir, le côté insupportable*, Paris, ENSBA, coll. « Écrits d'artistes », 1998.

³ Voir, entre autres, W. Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Minuit, coll. « 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 », in *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au XX^e siècle : des fables en marge des tableaux*. Actes du colloque international organisé par l'Université Jean Moulin – Lyon 3 (1^{er}-3 décembre 2005), Godeau, F. (dir.), Paris, Kimè, coll. « Les Cahiers de Marge », 2006, p. 183-199.

l'ostracisme des poètes de « profession », contestant 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 et invitent à les considérer comme des « monuments poétiques » à part entière⁴.

Parmi cette production que nombre d'éditeurs invitent donc à considérer comme littéraire, la contribution des peintres belges n'est pas négligeable.

En Belgique, la proximité entre peintres et écrivains a en effet toujours été particulièrement intense, favorisant la « double pratique » et les conversions en cours de carrière.

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 merveilleuse⁵ » de ses écrivains pour les arts plastiques.

Aujourd'hui encore, l'écrivain belge, même installé à Paris, s'autorise de cet atavisme et d'une filiation vis-à-vis des peintres. Patrick Roegiers, par exemple, va jusqu'à affirmer de manière quelque peu provocante que le peintre James Ensor est « le plus grand auteur » belge⁶.

Dans la préface de l'anthologie *Espace Nord* publiée dans la collection du même nom, Jean-Marie Klinkenberg reconnaît 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 écrivains⁷ ». Le recueil s'ouvre d'ailleurs sur un texte de peintre : Félicien Rops.

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 belges⁸ ».

⁴ Durozoi, G., Lambert, J.-C., « Avant-propos », in *Poèmes d'artistes. De Wang Wei à nos jours*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 2004, p. XIII.

⁵ Lemonnier, C., *L'École belge de peinture 1830-1905* [1906], Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1991, p. 106.

⁶ Roegiers, P., *Le Mal du pays. Autobiographie de la Belgique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2003, p. 533.

⁷ Klinkenberg, J.-M. (dir.), *Espace Nord. L'anthologie*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1994, p. 10.

⁸ Sur le sujet, voir, entre autres, Aron, P., « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone », in *Écri-*

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 artistes.

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 incursions fréquentes 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.

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

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.

Si quelques cas célèbres comme Rops, Ensor ou Dotremont par exemple, ont donné lieu à de substantielles études, de nombreux écrits de peintres, moins connus, disséminés dans leurs formes diverses dans différents centres d'archives et bibliothèques, attendent encore d'être exhumés. Ces textes, dont certains sont difficilement accessibles (car demeurés inédits, « oubliés » dans des classeurs étiquetés « divers », ou

ture, n° 36, 1990, p. 82-91 ; *id.*, « Un pays de peintres », in *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française 1848-1914*, Aron, P. (dir.), Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, p. 125-257 ; Sarlet, C., *Les Écrivains d'art en Belgique, 1860-1914*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1992 ; Jago-Antoine, V., « Littérature et arts plastiques », in *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Berg, C., Halen, P. (dir.), Bruxelles, Le Cri Édition, 2000, p. 627-650 ; *Textyles*, n°^{os}Albert 17-18, « La Peinture (d)écrite » [dossier dirigé par Laurence Brogniez et Véronique Jago-Antoine], 2000. Voir aussi Klinkenberg, J.-M., *Petites Mythologies belges*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace de libertés », 2003.

publiés dans des périodiques éphémères) méritent d'être révélés et mis en perspective dans une étude plus large.

C'est donc au départ de ce constat que le projet d'une recherche consacrée aux écrits de peintres belges, de 1830 à nos jours, est né en 2005 à l'Université de Namur sous l'intitulé « Pictoriana ».

Afin de dépasser les études monographiques et d'analyser, sur la base d'un corpus relativement étendu, les conditions et les modalités de l'écriture des peintres, une base de données informatique a été créée et organisée de manière à classer, selon des critères opératoires, les informations récoltées au fil des recherches⁹.

Ce projet appelle les collaborations. Un chantier est ouvert : on espère que des chercheurs venus d'horizons divers viendront apporter leur pierre à l'édifice. Le colloque organisé à Namur les 24 et 25 mai 2007 sous le titre « Écrit(ure)s de peintres belges », dont les actes sont réunis ici, constitue un premier jalon dans cette ambition de fédérer les efforts et de favoriser les échanges et synergies entre chercheurs issus de différentes disciplines.

Lors de ces deux journées, historiens, historiens de l'art et de la littérature sont donc venus confronter leurs approches respectives sur la question des écrits d'artistes belges à travers des cas particuliers et des corpus empruntés à des périodes variées. L'ambition n'était en aucun cas de proposer un parcours tendant à l'exhaustivité – et certains noms célèbres (Rops, Ensor, Magritte, Broodthaers) brillent sans doute par leur absence –, mais bien de confronter les points de vue et d'ouvrir la discussion autour de certaines questions qui ont présidé à l'élaboration de la base de données. À ce stade de son développement, celle-ci est un outil forcément imparfait que la réflexion de ses utilisateurs ne peut que contribuer à améliorer.

Pour initier ce colloque, il nous a semblé pertinent, afin d'enrichir les perspectives, de donner place à un artiste... français : Eugène Fromentin. Le cas de Fromentin, artiste double, peintre et écrivain, nous a paru constituer une excellente entrée en matière dans la mesure où son parcours pose avec acuité la question des allers-retours entre les deux pratiques, et de leurs interactions réciproques.

⁹ Ce projet a pu être entrepris grâce à un fonds spécial de recherche accordé par l'Université de Namur (2005-2008). La base de données est accessible à l'adresse : <http://www.pictoriana.be>. Pour plus d'information sur ce projet, voir : Audin, C., « Du pinceau à la plume : les écrits de peintres en Belgique (1850-1950) », in *Textyles*, n° 30, « D'autres Dotremont » [dossier dirigé par Paul Aron], 2007, p. 89-99 ; Brogniez, L., « Pictoriana : les écrits de peintres en Belgique (1830-2000) », in *Revue Textimage*, automne 2007 (http://www.revue-textimage.com/02_varia/brogniez1.htm).

Dans cette carrière de peintre-écrivain, la peinture flamande a joué un rôle déterminant avec la découverte, par l'artiste, de la forme et de la matière picturales à une époque où l'on se préoccupait encore beaucoup du sujet, comme le souligne Barbara Wright, grande spécialiste de Fromentin, qui lui consacre ici un article précisément sous-titré « Vers l'autonomie de l'image ».

Dans les écrits de l'artiste, et principalement dans ses notes de voyage, B. Wright analyse avec précision les mouvements d'une écriture qui s'affronte à la transcription du visible dans ce qu'il a de plus immédiat, de plus matériel, de plus opaque aussi. Avec Fromentin, on découvre un peintre qui, paradoxalement, s'est confronté, dans l'écriture peut-être plus frontalement que dans la peinture, aux résistances de la matière et des formes. Il est d'ailleurs assez significatif de noter son repli dans l'écriture au moment où son pinceau touche à un dangereux inconnu, comme à Laghouat, dans ses efforts pour traduire l'imperceptible, l'impalpable, comme le vent et la lumière. Ce qui se révèle véritablement passionnant dans la carrière de l'artiste, c'est la recherche et l'expérience menées simultanément sur les deux fronts, dans un mouvement de complémentarité entre les deux arts, sans que l'un l'emporte nécessairement sur l'autre, ou vienne prendre son relais. Les écrits de Fromentin portent témoignage d'une œuvre qui défie les catégories et remet en cause les frontières, encore fermement fixées à l'époque, entre peinture et écriture.

Le voyage est souvent à l'origine d'un passage à l'écriture pour le peintre, qui tient un journal, rédige des lettres, envoie des correspondances à un périodique ou jette sur le papier des notes accompagnées de croquis. Comme si le décentrement induit par le déplacement géographique suscitait également le désir d'un retour sur soi par l'écriture. Le voyage des peintres en Italie a ainsi donné lieu à une abondante littérature artistique et les Belges n'ont pas manqué d'apporter leur contribution à cette tradition, même si elle ne fut pas toujours spontanée.

En effet, l'écriture est parfois pour les artistes un devoir auquel certains d'entre eux ne se plient que de mauvaise grâce. Comme le montre bien Christine Dupont, dans son article « Écrire de l'étranger. Les Prix de Rome de peinture (1830-1875) », les lettres laissées par les artistes belges qui ont séjourné en Italie pour parfaire leur éducation artistique se présentent le plus souvent sous forme de rapports destinés à entretenir les autorités académiques des activités de leurs « protégés ». Ces lettres, outre leur caractère documentaire, sont intéressantes parce qu'elles posent la question de la culture littéraire des peintres et de leur maîtrise de la langue. Celles-ci semblaient laisser à ce point à désirer que les autorités allèrent jusqu'à envisager l'organisation d'un examen de

littérature pour l'admission aux Grands Concours. Mesure qui fut jugée discriminatoire et peu démocratique, mais qui témoigne du souci de veiller à l'instruction du peintre dans le domaine des lettres.

Quels livres les peintres étaient-ils censés lire ? Quels étaient les exercices qui leur étaient proposés pour développer leurs connaissances en grammaire ? C'est ce type de questions que C. Dupont invite à se poser et qui éclaire, de manière inédite, la relation des artistes avec le monde des lettres.

Pour un peintre tel qu'Antoine Wiertz, qui fut lui aussi l'un de ces prix de Rome soumis au rituel de la correspondance, la culture littéraire a toujours été importante. Amélie Favry montre comment ce peintre, se jugeant injustement traité par les critiques de son époque, se substitua à ceux-ci pour instruire le procès de la critique d'art et en faire un outil de légitimation. L'artiste usa de cette tribune pour défendre sa propre conception de l'art et prendre une position tranchée dans les débats de son temps. Le cas de Wiertz illustre bien l'une des modalités d'intervention récurrentes de l'artiste au sein du champ littéraire : pallier l'incompétence d'une critique d'hommes de lettres, ignorants en matière de peinture et incapables d'un jugement esthétique digne de ce nom. Le peintre prend la plume pour contester au littérateur le droit de « parler peinture » à tort et à travers.

Nicolas Wanlin et Catherine Leclercq s'attachent aux parcours de deux peintres dont la pratique scripturale s'inscrit dans ce que l'on pourrait appeler les rituels de la mondanité.

Nicolas Wanlin consacre son étude aux *Impressions sur la peinture* d'Alfred Stevens, recueil d'aphorismes paru à Paris en 1886. Si le peintre en vogue qu'était alors Stevens y livre des réflexions sur son art, prenant par exemple position sur la question de l'« école nationale », l'ouvrage n'est cependant en aucun cas un manifeste ou un traité sur la peinture, destiné à des spécialistes ou à des collègues. Comme le démontre N. Wanlin, la publication de ces *Impressions*, tirées à un petit nombre d'exemplaires, s'inscrit dans la continuité de la vie sociale et mondaine de l'artiste, peintre favori de la bourgeoisie aisée et causeur apprécié dans les salons. Le livre s'inscrit dans le prolongement des conversations familières, destiné à une lecture collective émaillée de bons mots, de maximes frappantes et de traits d'esprit. Rompu à l'art de la conversation et épistolier prolixe, Stevens use de l'écrit comme mode de représentation de soi et comme instrument de sociabilité. Le livre dessine le portrait de l'artiste en homme du monde et en bel esprit. Le verbe du peintre se veut, plus que trace écrite, parole vive, et le recueil, contre toute idée de Littérature, au sens institutionnel du terme, s'affirme comme l'œuvre d'un beau parleur plutôt que d'un véritable

écrivain, susceptible de venir concurrencer les hommes de lettres sur leur propre terrain.

De sociabilité, il est également beaucoup question dans le *Journal* de Jacques de Lalaing, peintre et sculpteur, édité par Catherine Leclercq, qui en commente ici quelques passages.

Parmi les genres volontiers pratiqués par les peintres, le journal – journal de voyage, journal intime, carnet de bord ou agenda – occupe une place de choix et fournit à l'historien de l'art un document inestimable pour suivre la carrière d'un artiste, mais aussi pour comprendre le fonctionnement du champ artistique à une époque donnée.

Précieux pour connaître la vie artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale, le journal de Jacques de Lalaing qui, issu d'un milieu aristocratique, semblait avoir ses entrées partout dans le monde, permet de retracer les réseaux de sociabilité de l'artiste, tant du point de vue privé qu'au niveau institutionnel. Par sa fonction dans les jurys de nombreux concours officiels, Jacques de Lalaing est un témoin privilégié qui rend compte des us et coutumes propres au fonctionnement du champ artistique en Belgique. Son journal, s'il relève souvent du compte-rendu factuel plus que de la confession intime, permet cependant aussi au lecteur de connaître la genèse des œuvres de l'artiste, en le suivant, pas à pas, dans le processus créatif.

Cette question de la sociabilité et des réseaux relationnels est souvent déterminante pour comprendre le parcours d'un artiste et, plus particulièrement, ses pratiques scripturales. C'est également sous cet angle, qui a présidé à la conception de l'un des volets les plus importants de la base « Pictoriana », que Vanessa Gemis a choisi d'envisager « le parcours dédoublé » d'Emma Lambotte, peintre et écrivain, pour qui l'atelier d'Ensor fut un lieu de réflexion et un véritable « carrefour » professionnel, stratégique dans l'orientation de sa carrière.

V. Gemis décrit cet atelier comme lieu de sociabilité par excellence, qui joua un rôle décisif dans les choix de la jeune artiste, entre art et lettres. À travers la correspondance échangée par Ensor et Emma Lambotte, et un texte inédit de celle-ci sur le peintre, V. Gemis montre que pour une femme, la question de la double pratique se pose en des termes particuliers, et que le genre, comme les milieux, a aussi pour effet d'orienter les trajectoires des artistes.

Alexia Creusen a choisi, elle aussi, d'aborder les écrits d'une femme : l'écriture fut cependant pour celle-ci moins un choix qu'un destin. Cécile Douard (1866-1941) fut en effet contrainte d'abandonner la peinture, après des débuts prometteurs, suite à un accident qui la rendit aveugle. L'éducation raffinée qu'elle avait reçue dans le milieu aisé où elle était née, comme Emma Lambotte, lui permit de se replier

sur d'autres modes d'expression, comme le travail de l'argile, la musique, mais aussi l'écriture. Deux textes – *Impressions d'une seconde vie* (1921) et *Paysages indistincts* (1929) – témoignent de cette reconversion forcée, dont l'artiste chercha à tirer parti pour poursuivre son cheminement artistique, en dépit de son handicap. Hantise de tous les peintres, la menace de la cécité était également une peur que partageaient Félicien Rops ou le préraphaélite anglais Dante Gabriel Rossetti, peur face à laquelle la projection dans l'écriture a pu constituer une forme d'exorcisme, en ouvrant la possibilité d'une « deuxième vie ».

Pour William Degouve de Nuncques, connu surtout pour ses mystérieux paysages symbolistes, une autre circonstance biographique marque une rupture, qui trouve à s'exprimer dans l'écriture : l'expérience de la guerre. Charlyne Audin s'attarde sur les écrits de l'artiste, qui témoignent de cette cassure et dont la violence tranche avec l'atmosphère recueillie de ses toiles, qui suscitaient l'admiration d'Émile Verhaeren et des poètes symbolistes. Autant l'œuvre picturale est empreinte de retenue, de réserve, de mystère, autant l'œuvre de celui qui refusait d'ailleurs de se prétendre écrivain affiche une noirceur, un cynisme et une violence inattendus chez ce « peintre du silence ». Ses pages, inédites, mériteraient peut-être d'être confrontées avec celles d'un autre journal d'artiste qui témoigne de l'expérience de la guerre : le *Journal intime* d'Alfred Bastien, publié chez Racine en 2005.

Avec le passage au XX^e siècle, les modalités d'intervention des artistes dans le champ littéraire changent, les hiérarchies s'effacent, les pratiques se mêlent : on assiste à un décroisement entre les arts que les avant-gardes contribueront à radicaliser, faisant de l'interdisciplinarité un nouveau paradigme.

Avec Max Elskamp et Jean de Boschère, analysés respectivement par Évanghélia Stead et Véronique Jago-Antoine, s'ouvre un chapitre consacré à ceux qu'on a peut-être un peu trop commodément qualifiés, au tournant du siècle, d'« imagiers ». Les deux hommes, qui furent d'ailleurs très proches, échappent en effet aux catégories, trop poètes sans doute pour être légitimement classés parmi les peintres, trop artistes peut-être pour n'être envisagés que comme écrivains.

Le choix du titre de notre colloque – *Écrit(ure)s de peintres belges* – laissait place à une double approche, invitant à prendre en considération à la fois la production et la diffusion des écrits d'artistes. En analysant deux œuvres inclassables d'Elskamp (*L'Éventail japonais* et *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge*), É. Stead place au cœur de sa réflexion sur « L'Œuvre, le Livre et le Canon » la question de la mise en page (du travail sur la typographie au choix des papiers, en passant par la disposition des couleurs) et met en lumière une dimension souvent oubliée dans

les éditions modernes du poète. Certains choix éditoriaux vont en effet jusqu'à défigurer l'œuvre, tant chez Elskamp, écriture et écrit ne font qu'un : ce type de traitement explique peut-être l'incompréhension et le statut quelque peu marginal dont les deux réalisations analysées pâtissent aujourd'hui.

En convoquant Elskamp parmi les peintres belges, il s'agit pour É. Stead de rétablir la dimension visuelle et typographique de sa poésie, comme le montrent parfaitement, images à l'appui, ses analyses très informées de ces deux œuvres « maltraitées », où textes et images dialoguent sur un mode complexe et parfois contradictoire, entre tradition et modernité.

Ce décalage est également présent dans les œuvres de Jean de Boschère qu'analyse plus particulièrement V. Jago-Antoine : *Béâle-Gryne* (1909) et *Dolorine et les ombres* (1911). Deux textes un peu oubliés aujourd'hui, mais qui, illustrés par de Boschère lui-même, rappellent l'importance des arts plastiques dans le parcours de l'auteur de *Satan l'obscur*. C'est en effet par la peinture, et en révolte contre la tyrannie des mots, que l'artiste, inscrit à l'âge de dix-huit ans à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, entame sa carrière. Et c'est aussi par la médiation de la réflexion sur le signe graphique qu'il fera, plus tard, son entrée en littérature.

Marqué par l'exemple d'un autre peintre-écrivain, l'Anglais Aubrey Beardsley, de Boschère expérimente, dans ces deux textes, une subtile dialectique entre mots et images, qui le mène sur la voie d'une poétique de l'entre-deux. Comme Elskamp, il ose la rupture et introduit, entre textes et images, des dysfonctionnements producteurs qui invitent à des pratiques de lecture inédites.

Dès le tournant du siècle, comme en témoignent les œuvres des deux « imagiers », la poésie se donne à voir autant qu'à lire et l'écrivain, par ses multiples talents, peut à juste titre revendiquer le statut d'artiste à part entière. À tel point que, pour certains, on ne sait plus vraiment quelle étiquette employer : écrivain ou peintre ?

Pour Dotremont et pour Michaux, la question s'avère particulièrement problématique tant la fusion entre l'écrit et le visuel est, dans leurs œuvres, étroite. Quels sont les éléments qui permettent de considérer l'un comme un écrivain-peintre plutôt que comme un peintre qui écrit ? C'est sur cette frontière délicate entre les deux pratiques que s'interrogent Julie Bawin et Nathalie Aubert. Toutes deux abordent la question du rôle joué par la peinture comme pratique de déconditionnement pour l'artiste qui, né dans une culture verbale, cherche à s'en démarquer en explorant une autre voie.

J. Bawin aborde ce travail de déconditionnement chez Michaux en le reliant à l'expérience du voyage en tant que confrontation avec l'altérité, et plus particulièrement du voyage en Asie, qui fut pour le poète le lieu de confrontation avec un mode d'expression qui tient à la fois du verbal et du visuel. Cette confrontation fut déterminante dans le parcours de Michaux, comme en témoignent ses expériences ultérieures, plastiques et textuelles.

N. Aubert compare l'œuvre de Michaux, le « *Barbare en Asie* », avec celle d'un autre artiste qui se laissa fasciner par la culture extrême-orientale : Christian Dotremont. Si les deux artistes allèrent s'abreuver aux mêmes sources, ils s'en servirent pour emprunter des voies très différentes. Pour N. Aubert, Dotremont reste écrivain, même quand il peint, tandis que Michaux rejette violemment le verbe, cherchant à dissocier les deux pratiques. Comme le montre bien l'analyse contrastive des deux parcours, « l'un écrit, l'autre pas ».

Avec la contribution de Denis Laoureux sur les écrits de Jo Delahaut, une autre question est posée : quelle place occupe l'écrit dans le parcours d'un artiste, dont la peinture, abstraite, semble résister à toute tentative de verbalisation ? Face à un art qui ne « parle » pas, le recours à l'écriture revêt un aspect inédit : le discours ne se contente pas d'escorter l'œuvre ou de l'expliquer, il en constitue une dimension supplémentaire, à la fois nécessaire et problématique. Au XX^e siècle, au sein des nouvelles configurations propres au champ artistique, l'écriture devient pour le peintre une nécessité pour prendre position et participer directement à l'écriture de l'histoire de l'art.

Cette histoire continue, aujourd'hui, à s'écrire. C'est pourquoi le dernier mot a été laissé à un artiste contemporain.

Pour Patrick Corillon, les mots ne constituent plus une « langue étrangère », disputée à l'écrivain. Ils font partie intégrante de la démarche et de l'œuvre du créateur. Ils en constituent même l'essentiel. L'artiste fait en effet du texte la matière première de ses installations qui questionnent la notion d'auteur, la pratique de la lecture ou encore le processus de l'édition. En se faisant auteur, l'artiste ouvre une réflexion sur la notion même de Littérature en tant qu'institution, profession ou vocation, voire mode d'appréhension du réel.

Nous l'avons déjà dit : nous ouvrons ici un chantier. C'est pourquoi le présent ouvrage se clôt sur un article qui propose aux chercheurs quelques pistes pour poursuivre le travail entrepris. Géraldine Patigny, qui travaille depuis 2007 à l'enrichissement de la base de données « *Pictoriana* », propose un bilan – forcément provisoire, mais déjà utile – sur les lieux et les conditions de conservation des écrits de peintres en Belgique.

Une invitation, une fois ce livre fermé, à ouvrir les portes des fonds d'archives pour aller lire, observer, manipuler ce type d'écrit au statut parfois problématique – texte, œuvre d'art, archive, document ? – qui défie les classements et suscite le questionnement. Pour reprendre les derniers mots de l'écrivain Sandoz à la fin de *L'Œuvre* de Zola : « Allons travailler »¹⁰.

¹⁰ Émile Zola, *L'Œuvre* [1886], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 408.