



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 3, Mai-Juin 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3426>

Entre fables & tableaux : du pictural au scriptural au XX^e siècle

Lénia Marques

Florence Godeau (dir.), *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au XX^e siècle : des fables en marge des tableaux*, Paris, Éditions Kimé, 2006, 336 p.



Pour citer cet article

Lénia Marques, « Entre fables & tableaux : du pictural au scriptural au XX^e siècle », *Acta fabula*, vol. 8, n° 3, , Mai-Juin 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3426.php>, article mis en ligne le 30 Avril 2007, consulté le 30 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3426

Entre fables & tableaux : du pictural au scriptural au XX^e siècle

Lénia Marques

Fruit d'un colloque international à l'Université Jean Moulin (Lyon-III) en décembre 2005, cet ouvrage présente un vaste ensemble d'articles dont découlent différentes perspectives, attitudes et mises en dialogue à travers les œuvres d'un grand nombre de *peintres-écrivains* qui ont, chacun à sa façon, marqué le xx^e siècle. Ce livre se présente comme étant « consacré à des *récits écrits en marge de l'œuvre plastique (ou en regard de celle-ci) et inscrits dans le champ européen contemporain* » (p. 8). Mais cette remarque et le titre peuvent en eux-mêmes soulever des questions qui sont amplement débattues à plusieurs reprises.

Comme l'annonce l'Avant-propos, les articles réunis dans ce volume prétendent approfondir des questions concernant les liens (in)existants entre l'œuvre picturale et l'œuvre scripturale de certaines figures du xx^e siècle. Ce questionnement, fruit d'une approche transversale, vise non seulement le rapport qui s'établit entre l'image et le texte dans l'œuvre d'un peintre-écrivain, mais il s'attache aussi à questionner la terminologie la plus appropriée pour parler de l'individu qui écrit : peintre, photographe, écrivain, romancier, etc. Le critique rencontre des difficultés du même ordre lorsqu'il est question de traiter du texte, qui peut ne pas être un *récit*, ou même, difficulté accrue, peut se situer dans les zones troubles des frontières de plusieurs genres, touchant le catalogue, le récit, la description, le roman, l'autobiographie... C'est aussi dans les espaces de frontières, toujours difficiles à saisir, que se manifeste l'auto-ironie créée à partir d'une distance de soi à soi de la part de celui qui peint, écrit ou photographie.

Tout au long de ces pages, l'on découvre des fables, mais également des histoires de vie, des histoires de création d'une œuvre qui ne se limite pas à une seule forme d'expression. En effet, la référence à l'hybridation comme trait caractéristique est récurrent : mélange de genres dans l'écrit comme dans le pictural, mélange des expressions artistiques, recherche des frontières et des questionnements imposés par le voyage aux limites. Il n'est pas rare de rencontrer des noms liés, à l'origine, au monde pictural, qui se tournent du côté de l'écriture lorsque des instabilités d'ordre psychologique, en des moments de grand bouleversement, s'installent et

constituent une sorte de blocage à la créativité. À ce moment-là, l'écriture surgit comme la seule voie possible pour l'artiste de réfléchir, de créer et de sortir ainsi d'une impasse critique dans sa production. D'une part, le témoignage écrit est une pause, mais il est souvent plus que cela dans la mesure où il laisse des traces qui apportent une nouvelle allure à l'œuvre de l'artiste et de nouvelles données aux yeux du critique. Ce panorama expliquerait aussi, du moins en partie, la raison pour laquelle un si grand nombre des écrits abordés dans ce volume révèlent un penchant, une tendance à intégrer des données autobiographiques, voire à s'assumer en tant qu'un parcours personnel.

Si d'aucuns se réclament une liaison indissociable, presque une fusion, entre le pictural et le scriptural, d'autres le nient de toutes forces et séparent chaque domaine artistique. Dès lors la question se pose : comment identifier cet artiste, est-il peintre ou écrivain ? De plus, même pour ceux qui plaident pour la séparation de leurs manifestations dans différents arts, leurs pratiques fonctionnent-elles vraiment de façon indépendante ?

Des réponses, ou plus précisément des pistes pour des réponses et pour de nouvelles questions, surgissent tout au long du volume, qu'inaugure une étude théorique de Fabienne Boissieras. Elle envisage nombre d'*éléments d'analyse stylistique de l'œuvre littéraire et plastique* et, après avoir revisité un certain nombre de caractéristiques des deux pratiques (littéraire et plastique), en vient à proposer de lire l'œuvre multiforme de façon « trans-sémiotique ».

À la suite de cette réflexion générale, le lecteur est invité à se pencher sur différentes figures. Bernard Dieterle propose une approche de l'univers d'Alfred Kubin, peintre-écrivain, ou, autre façon de le présenter, peintre-dessinateur, qui a exploré le paysage scriptural à un moment très précis de son parcours. Son unique roman, *L'Autre Côté*, comprend aussi des illustrations. Mots et images fonctionnent de façon complémentaire et se réunissent dans un même objet pour former un ensemble cohérent. Dans un univers de rêve angoissant, auteur, narrateur et protagoniste (un dessinateur) surgissent comme un seul, et le roman constitue un parcours intérieur dont l'image fait partie intégrante.

Peter Henninger écrit, lui, sur le peintre-écrivain Ludwig Meidner, qui se caractérise tant en peinture qu'en écriture par un univers chaotique. Les rapports entre image et parole sont aussi très riches à un autre niveau, surtout entre 1910-1920, époque où l'univers pictural de Meidner est fortement influencé par des poètes qu'il a rencontrés, notamment Georg Heym. Ainsi, plus que dans son œuvre même, c'est à travers les dialogues et les influences d'autres peintres et écrivains que la richesse des mots et des images apparaît chez Meidner.

Quant à l'œuvre écrite de Picasso, Martine Courtois s'est penchée essentiellement sur *Le désir attrapé par la queue*, pièce écrite pendant une période de crise créatrice. Après un regard très attentif sur la pièce, où est souligné le fait que « la figure de style est prise au pied de la lettre » (p. 61), Martine Courtois s'attache à faire le pont entre les *Écrits* de Picasso et son tableau *La Pisseuse*.

Évanghélia Stead se concentre sur la figure d'Ulysse chez les deux frères Giorgio de Chirico et Alberto Savinio pendant les années 1920. Cet article est constitué de deux grands volets : un premier voué au tableau *Autoritratto in veste di Odisseo*, de De Chirico ; un autre centré sur la pièce riche et complexe de Savinio, *Capitano Ulisse*, étudiée dans ses références à la figure mythique. Si Ulysse est vu à certains moments sous trois regards (Böcklin surgit comme une influence essentielle), il est vrai aussi que cet article accentue fortement les ponts entre l'art des deux frères. Nicolas Surlapierre apporte une autre lecture de l'œuvre du frère Alberto Savinio, en adoptant une *perspective cavalière*. L'auteur insiste sur le fait que Savinio est indissociablement peintre, musicien et écrivain. S'attachant essentiellement à la production du peintre-musicien-écrivain des années 1930, Nicolas Surlapierre se consacre à l'œuvre écrite de Savinio, en se penchant d'abord sur la présence et l'apparition d'entités fantomatiques, puis en mettant en évidence la puissance de l'image, qui se révèle à deux niveaux : d'une part, l'image construite par l'écriture sert de contrepoids à une vision installée ; d'autre part, les images surgissent comme des entités vivantes qui s'expriment par le langage (lui aussi vivant et exigeant, aboutissant à la *Maliarà* [p.99], la langue de la peinture).

Ensuite, François Quet et Julien Dieudonné analysent l'œuvre de Jean Dubuffet. Le premier propose une analyse de *Bâtons rompus*, ouvrage dont la naissance a été difficile, où les tensions sont exprimées sur le mode d'un entretien à tendances polyphoniques et qui semble refuser perpétuellement la continuité. L'ouvrage, dont l'écriture se montre « voisine [...] de la pratique plastique de l'artiste » (p. 104), apparaît comme un « assemblage », un « montage » de fragments. En ce sens, *Bâtons rompus* illustre la difficulté du geste d'écriture chez Dubuffet, finement étudié par Julien Dieudonné. Selon lui, pour Dubuffet, l'écriture est vivante et l'acte d'écrire est au cœur de multiples tensions qui ont à voir avec le besoin de reconnaissance et de notoriété, et avec l'urgence de briser les limites traditionnelles imposées. Ainsi, la conception et la « *praxis* du langage et de l'écriture [sont] élaborée[s] résolument contre la littérature » (p. 120). Entre le sentiment d'appartenance et la subversion, en écriture comme en peinture, mais surtout dans son rapport à l'écrit, l'œuvre de Dubuffet laisse encore la place au doute.

Nella Arambasin fait le parallèle entre les contes de deux artistes, Gaston Chassaic et Leonora Carrington. Tous deux questionnent et, dans une certaine mesure, cherchent leur « appartenance au monde » (p. 139), en même temps qu'ils

procèdent à la « recherche de légitimité » artistique (p. 139). Il est certes des traits qui les distinguent. Dans leurs contes, l'on remarque surtout leurs positions d'(anti-)christianisme et l'opposition de la « cordialité bucolique » (p. 144) de Chaissac à la violence et la cruauté manifestées par Carrington. Quoi qu'il en soit, les deux font le pont entre différents mondes : Chaissac oscille entre le ton savant et l'oralité ; Carrington adopte, elle, le bilinguisme comme une sorte d'« écriture en miroir » (p. 146). Dans leur univers scriptural, ce sont les rapports humains qui sont visés, c'est la « place du sujet dans l'existence » (p. 148) qui est questionnée ; enfin, chez les deux auteurs, la vie et la mort sont moyennées par le récit lui-même.

Jean-Pierre Longre propose au lecteur de faire un tour dans l'univers narratif du peintre surréaliste René Magritte. Difficiles à classer et souvent inachevés, ses écrits fictionnels posent, tout comme ses toiles, la question du sens. Il y apparaît comme un grand peintre plus qu'un grand écrivain. Les textes de René Magritte, redevables de la pratique de la parodie et d'une ironie aigue, renforcent sa recherche du « réel caché » (p. 163), dont la découverte aboutirait au changement du monde, voire de l'au-delà.

Myriam Wathee-Delmotte s'attache à l'étude de *l'espace littéraire* d'une autre figure marquante du surréalisme, Salvador Dalí. Comme chez Magritte, une taxonomie des textes est difficile à établir. Par son comportement « déviant » (p. 168), Dalí cherchait à se faire « étranger à l'institution culturelle » (p. 168). Son écriture même, du « fouillis graphologique » (p. 169) à la forte présence de l'oralité (que ses éditeurs ont toujours cherché à refouler), montre que son rapport à l'écrit est celui d'un plasticien. Chez Dalí, le rapport entre le scriptural et le pictural est réciproque, bien que sa pensée soit davantage iconique que verbale. C'est ainsi que se vérifie la spatialisation du texte et, par ailleurs, ses difficultés à enchaîner temporellement les événements. Son projet de roman est avant tout un récit qui se présente comme une « fresque romanesque » (p. 177).

Dans un article à deux voix, Charlyne Audin et Laurence Brogniez s'occupent de l'œuvre d'Édouard Levé. Proche de l'art conceptuel, en photographie comme en écriture, l'œuvre d'Édouard Levé évoque un questionnement et une réflexion profonde sur la double figuration de l'artiste-écrivain, où la « décision générique » (p. 191) revient au lecteur. À cette difficulté générique n'est pas étrangère la modalité littéraire du fragment, souvent adoptée par les « artistes au double talent » (p. 196).

Jean-Claude Seguin entre dans l'univers du *peintre boxeur*, Eduardo Arroyo. Dans cet article, l'auteur nous invite à parcourir une œuvre qui est traversée par le monde de la boxe, aussi bien au niveau scriptural qu'au niveau pictural. Dans son ouvrage *Dans des cimetières sans gloire* (2003) ou dans *Un día y otro también* (2004), sorte de journal intime aux tableaux, la co-présence des deux formes d'expression témoigne

de l'hybridation cultivée par Arroyo. Ses récits fonctionnent souvent comme des tableaux qui font penser à de véritables décors de l'espace théâtral. L'œuvre d'Eduardo Arroyo pose l'écrivain, le peintre, l'artiste tout court, dans une ligne d'intervention sociale ; jamais l'artiste ne peut être hors de la société, il doit même en devenir un des moteurs.

Dans l'œuvre d'Abidine, comme l'affirme Alain Mascarou, l'on assiste à l'hyperbolisation de l'incomplétude chez le sujet, que ce soit par la co-existence de deux langues (le français et le turc), ou par la tension entre l'univers de l'écrit et les références picturales qui, dans une « carnavalisation généralisée » (p. 221), provoque des effets d'étrangeté. L'œuvre d'Abidine, comme il l'a lui-même affirmé, se situe dans cet « indéfini, en pleine mouvance » (p. 227). Tout son parcours se révèle la quête d'un point d'équilibre « entre [l']amour du monde et [l']appel de rien » (p. 227).

Virginie Pouzet-Duzet s'interroge ensuite sur le catalogue d'expositions surréalistes, en le présentant comme un « hybride » (p. 230), au cœur duquel le lecteur est poussé à construire des rapports au fil des pages.

Frère du peintre Balthus, Pierre Klossowski, à qui Patrick Amstutz consacre son propos, s'affirme péremptoirement le défenseur de l'indépendance totale de ces deux pratiques, la peinture et l'écriture. C'est pour cette raison qu'il refusait l'appellation de « peintre-écrivain » (ce qu'il était effectivement). À partir de l'analyse des deux éditions du *Bain de Diane*, Patrick Amstutz conclue que, chez Klossowski, les deux pratiques se concrétisent « en marge » (p. 237) et que l'on peut remarquer une hésitation constante entre parole et image ; hésitation qui a également des conséquences sur la position de Klossowski par rapport à l'art, oscillant entre le silence et la parole.

Jean-Pierre Mourey regarde de près la présence de l'écrit dans l'œuvre d'Henri Cueco et de Paul-Armand Gette. En prenant la notion de *parergon* dans l'acception de Derrida, l'auteur cherche à décrire le rapport entre texte et image (dessin, peinture ou photographie) chez les artistes en question. Si tous deux ressentent un « besoin [...] de doubler d'écrits leur œuvre » (p. 246), ils n'utilisent pas moins des pratiques bien différentes. Contrairement à Cueco, chez qui l'écrit et l'image jouissent d'un certain degré d'autonomie même s'ils se complètent (cf. les références à la pomme de terre, et notamment le *Journal d'une pomme de terre*), Gette, lui, fait accompagner son œuvre (prise ici au sens purement pictural) de l'écrit. De fait, l'écrit se situe toujours dans l'espace intérieur de l'œuvre et sa fonction n'est autre que de multiplier les sens et d'ouvrir de nouveaux chantiers, de permettre de nouvelles perspectives.

Pour ce qui est de Jean Le Gac, *L'homme vigile*, Fabienne Durant-Bogaert souligne une démarche à l'opposé de celle qui semble guider d'autres peintres-écrivains. Plutôt que de tenter de construire une œuvre à double talent, chez Le Gac, la question principale est de déceler l'œuvre qui ne se donne pas à voir au spectateur/lecteur mais qui est toutefois sous-jacente. Dans une œuvre marquée par son caractère hétéroclite, dont le dispositif « photos-peintures-objets-textes » (p. 258-259) est l'une des manifestations les plus claires, tout est fait de manière à imposer à l'observateur l'éternel « manquant ». « Acteur [...] spectateur et [...] commentateur de lui-même » (p. 263), Le Gac est un peintre du rêve qui donne à percevoir l'existence, même si le sens s'enfuit constamment de son œuvre en même temps qu'il tente de le (dé)construire. L'on comprend mieux alors comment s'articulent les trois signifiants transversaux à son œuvre : il s'assume comme un « peintre du dimanche », la peinture n'est pour lui qu'un « passe-temps », et l'« histoire de l'art » s'affiche comme un moyen de remettre en cause l'institutionnalisation de l'art.

Jean-Bernard Vray prend comme principal objet d'étude *Mummy, mummies* d'Alain Fleischer. Attiré par les espaces de frontière des domaines artistiques, Fleischer construit un ensemble dans lequel l'image (la photographie), l'écriture en fragments et l'autobiographie se mélangent. En créant des zones d'intersection entre le réflexif et le fictionnel, faisant penser à l'univers fantastique du XIX^e siècle, Fleischer est, selon Jean-Bernard Vray, un archéologue, vu que son œuvre est caractérisée par l'invisibilité d'un plan d'ensemble. Fruit de l'entre-deux, ou mieux, de *l'entre-plusieurs*, aux frontières hybrides de l'essai, de la nouvelle, du récit autobiographique et de la photographie, *Mummy, mummies* (2002) présente les momies de Palerme comme des photographies encore non-fixées, perpétuellement en bain d'arrêt, en train de se noircir, de se dégrader. Ainsi, Fleischer photographie des « photos » et les présente dans une composition qui commence par une « petite étude », une nouvelle suivie de photographies, et clôt l'ensemble par des fragments autobiographiques numérotés.

Chloé Conant s'occupe des fictions hybrides de Martine Aballéa, Sophie Calle, Nan Goldin et Cindy Sherman. Ces quatre artistes développent en parallèle, voire en fusion, des pratiques issues de l'univers de l'image ou de l'art plastique et de celui de l'écrit. Chloé Conant met en dialogue les pratiques et les conceptions de ces quatre artistes-femmes qui exploitent, dans leur œuvre, la dimension narrative de la photographie, tout en s'interrogeant sur leur statut de femme – certaines plus que d'autres. Dans ce questionnement, le rapport texte-image va lui aussi permettre de (s')interroger sur l'identité, souvent d'une façon subversive et ironique.

Pour terminer le tour des études critiques sur les « peintres-écrivains » du xx^e siècle, Pierre Hyppolite propose au lecteur d'accorder un moment d'attention aux récits de Jacques Monory, en particulier *Diamondback* et *Angèle*. La peinture de Monory éveille une « inquiétante étrangeté », elle est comme un « polar » auquel manqueraient le texte fictionnel. L'écriture de Monory a elle-même des contours iconiques. Le texte est très visuel et, contrairement à d'autres exemples étudiés dans ce recueil, chez Monory il y a une forte « connivence entre peinture et écriture » (p. 304). Texte et image se nourrissent mutuellement (*Angèle* en est l'exemple parfait), et le lien qui s'établit entre peinture et récit est d'ordre métonymique. Les mots tout autant que les images servent la transposition fictionnelle, dans une œuvre marquée par les « jeux intertextuels [...] et interesthétiques » (p. 312), une œuvre où la « mise en fiction de soi » (p. 314) est une pratique courante.

Pour fermer le périple que le recueil *Et in fabula pictor* présente au lecteur, Frédérique Lowery cherche à tracer le *portrait de la langue*. Cet auteur part de la langue physique, de la « racine organique, sensuelle, charnelle de la langue » (p. 323), illustrée picturalement, et tisse des considérations sur les liens entre la langue picturale et la langue parlée/écrite, en prenant les exploits de Dalí ou d'Artaud comme exemple d'une « langue » travaillée par catachrèse. En ce sens, la langue et la peinture se nourrissent mutuellement et contribuent à la construction d'un autoportrait. Pour mieux comprendre ce rapport, reprenons les mots qui achèvent le volume et qui illustrent si bien les rapports et les enjeux simultanément riches et complexes des différentes formes d'art, scripturales et picturales : « Les peintres trouvent dans la langue natale de quoi engendrer leurs auto-portraits autant que la langue trouve chez les peintres de quoi alimenter sa vocation d'auto-figuration » (p. 328).

Cet ouvrage constitue un important instrument pour tous ceux qui s'intéressent aux manifestations artistiques, littérature comprise, du xx^e siècle, dans ce qu'elles comportent de transversalité, de dialogue et d'hybridation. Les catégories sont difficilement applicables ; l'écriture devient de plus en plus fragmentée, manquante ; l'ellipse est davantage un trait caractéristique ; l'exploitation des frontières entre les arts, *i.e.* de l'espace « *inter-arts* », se révèle un moyen privilégié pour le questionnement de l'existence, de l'identité et des conceptions de l'art et de l'artiste.

PLAN

AUTEUR

Lénia Marques

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : lmарques@dlc.ua.pt