

Correspondance des arts dans l'écriture picturale de Patrick Roegiers



Sophie Chéron
U.A.M., Pologne
cheron@amu.edu.pl

Reçu le 16-04-2013/ Évalué le 20-12-2013 /Accepté le 19-09-2014

Résumé

L'écriture de Patrick Roegiers renforce l'ancrage culturel et géographique belge de cet écrivain résidant en France. En mettant habilement en parallèle les toiles de diverses époques et sa propre écriture et en en reprenant à sa manière et les thèmes et les ambiances dans le style coloré qui lui est propre, l'auteur s'inscrit dans le mythe d'une écriture picturale traditionnellement allouée aux écrivains belges francophones.

Mots-clés : Roegiers, peinture, Beau Regard, La géométrie des Sentiments.

The combination of the arts in the pictorial writing of Patrick Roegiers

Abstract

Patrick Roegiers is contemporary writer who has lived in Paris since 1983. His pictorial way of writing reflects his belonging to a geographical and cultural Belgian background. The correspondence he draws between his own writing and famous paintings from different periods of time, the personal use he makes of pictorial themes and atmospheres, and his particular style (specific vocabulary and fine descriptions) - all of these characteristics affiliate him with the myth of pictorial writing, usually assigned to Belgian francophone writers.

Keywords: Roegiers, painting, pictorial, Beau Regard, La Géométrie des sentiments

Introduction

Les critiques ont déjà fait couler beaucoup d'encre à propos du mythe d'une écriture picturale belge. Tous s'accordent aujourd'hui pour dire que « les écrivains [belges] bénéficient de la réputation acquise par les tableaux de l'école flamande depuis que l'Empire les a exposés à Paris » (Van der Tuin, 1948, cité dans Aron, 1990 : 85). Pour donner à la jeune littérature belge une légitimité artistique qui n'ait rien à envier à celle de sa voisine française, nos auteurs auraient donc plus ou moins consciemment mis en place des techniques d'écriture picturale. Qu'en est-il dans l'œuvre de l'auteur belge contemporain Patrick Roegiers, vivant à Paris depuis 1983 ? Cet écrivain, poète, homme de théâtre, essayiste et critique de photographie, auquel Alain Goldschmidt a

consacré un long volume en 2006, manifeste un intérêt certain pour le médium visuel. Il a consacré plusieurs essais à la photographie et aux illustrations (Lewis Carroll, Bill Brandt, Magritte, Doisneau), est actuellement critique de photographie au journal *Le Monde* avec des centaines d'articles critiques à son actif, et les titres de ses romans, *Beau Regard* (1990) ou *L'Oculiste noyé* (2001), laissent transparaître l'importance qu'il accorde aux aspects visuels. Dans un entretien, Roegiers explicite son projet d'écriture sans aucune ambiguïté : il veut « peindre avec des mots (...) poser la littérature comme une équivalence de la peinture » (Goldschmidt, 2006 : 204).

À travers l'analyse simultanée de *Beau Regard* (1990) et de *La Géométrie des Sentiments* (1998)¹, nous verrons que l'écriture picturale chez Roegiers, consciente d'elle-même, recouvre divers paramètres : un rapport ambigu à la Belgique, des références fréquentes au domaine de la peinture (toiles célèbres, techniques), un style coloré de descriptions minutieuses et de références locales, un décloisonnement du genre romanesque (qui s'approche de l'essai pictural) et un parallèle entre le peintre et l'écrivain, entre l'observateur du tableau et le lecteur du roman.

Beau Regard est le premier roman de Roegiers. Il a été publié au moment où l'auteur venait de s'exiler de Belgique en France. L'intrigue est assez simple et l'essentiel se trouve dans les détails de la scène finement analysés par le narrateur, Ange, un jeune homme sans nom et sans âge dont on ne sait rien. Le roman est présenté comme un tableau avec pour seule unité de temps, de lieu et d'action un repas mondain que partagent six invités. Le narrateur joue presque exclusivement le rôle d'observateur, voire de voyeur. Dans *La Géométrie des Sentiments*, le cinquième roman de Roegiers, cette posture de voyeur est tenue à la fois par le narrateur, le lecteur, et par neuf peintres mis en scène dont Jan Van Eycke à Bruges, Pierre Paul Rubens à Anvers et Thomas Gainsborough en Angleterre. Les références picturales sont devenues explicites, les neuf tableaux étant cités dans la table des matières. Ces neuf tableaux structurent le roman, chacun étant basé sur un lieu, une époque, un peintre, souvent célèbre, et l'une de ses toiles représente un couple de face. Chaque chapitre est composé de neuf parties : histoire du couple, du peintre, du tableau, de la ville, de l'argent, des vêtements, des mœurs, de la vie sexuelle et privée des personnages. Cette structure rigoureuse donne un total de 81 parties et de 18 personnages. Les tableaux se succèdent de manière chronologique (du XV^{ème} siècle à Bruges aux années 1970 à Londres).

Un rapport particulier à la Belgique et à la peinture

Avant de s'installer en France, Roegiers fut le directeur du *Théâtre Provisoire* (1973-1981). La suspension des subventions de ce théâtre par le Ministre de la Culture de l'époque lui a laissé un sentiment d'amertume, qui se traduit dans *Beau Regard*, dit-il, par un rejet de la peinture en tant que signe identitaire de son pays natal : « Je ne

voulais plus rien voir de la Belgique et donc de ce qui incarne le mieux la Belgique, c'est-à-dire la peinture » (Goldschmidt, 2006 : 209). Et l'auteur d'insister avec rancœur sur ce qu'il considère comme l'incompétence des Belges à reconnaître leurs propres talents : « [il est] stupéfié de constater à quel point ce pays [...] arrive à créer à profusion du génie et à l'ostraciser aussi souvent. Ce qui me frappe, puisque j'en ai moi-même été la victime, c'est que ce [...] pays ne veut pas exister et ne veut pas que ses artistes existent. » (Goldschmidt, 2006 : 173).

Roegiers se met donc consciemment dans une position d'exclusion, d'exilé pour écrire, alors que la Belgique est un thème de prédilection dans son œuvre. Le dernier roman qu'il a publié chez Grasset, *Le bonheur des Belges* (2012), suffit à en attester. Ce roman picaresque se présente comme une fresque de l'histoire belge, et son épitaphe, « À ceux qui partent », le place sous le signe de l'exil, du départ, de l'abandon. L'écrivain en exil racontant son pays natal est un topos littéraire qui stimule l'imagination et qui procure une image identitaire forte : un Belge en France. Celle-ci est régulièrement mise en scène, par exemple dans une des épigraphes du *Mal du Pays* (2003) reprise de Verhaeren : « Je m'exile pour que la nostalgie de mon pays m'inspire mieux ».

Lorsqu'il commence à écrire, Roegiers refuse donc explicitement de faire une œuvre picturale. Il dit plutôt se concentrer sur le thème du regard, sur un brassage de points de vue d'un même événement avec une même unité de lieu, d'action et de temps (un repas où l'on mange un homard). Paradoxalement, l'aspect pictural du roman, qui est dénié, saute aux yeux dès la première lecture. L'auteur dit ne s'être rendu compte qu'après coup qu'il « [avait] écrit une sorte de nature morte flamande », que l'aspect pictural de son livre était sans doute vrai mais « pas aussi conscient que ce l'est devenu ensuite » (Goldschmidt, 2006 : 208). Il reconnaît aussi avoir demandé une nature morte sur la couverture² de son livre, qui rend « le parallèle pictural évident » (Goldschmidt, 2006 : 209).

Dans *La Géométrie des sentiments*, on remarque une évolution du rapport à la peinture : les allusions aux peintres flamands sont assumées et explicites (avec des toiles comme *Portrait des époux Arnolfini* ou *Rubens et Isabelle Brandt sous une tonnelle de chèvrefeuille*). Même les peintres du livre qui semblent éloignés de la sphère flamande, comme Titien (vénitien) ou Hopper (américain), ne le sont qu'en apparence : le Titien était très apprécié de Charles Quint et entretenait des liens étroits avec la sphère germanique. Quant à Hopper, d'origine hollandaise, il admirait beaucoup Vermeer.

Le choix des tableaux ne s'arrête pas au simple critère de l'ancrage culturel et/ou géographique flamand. Chacune des toiles choisies par Roegiers raconte un peintre qui, tel un voyeur, dévoile une histoire cachée à l'aide de symboles glissés çà et là. La couverture choisie pour le roman n'est pas non plus anodine. Il s'agit d'une toile de William Strang (*Adam et Eve*, 1899) qui représente le moment de la tentation précédant la chute d'Adam et Eve du jardin d'Eden. Roegiers la présente dans la préface comme

le point de départ « universel » des neuf tableaux qui suivent et qui retracent neuf vies de couples, neuf « duo[s] déchu[s] [...] lié[s] à vie après la chute pour le pire et parfois le meilleur » (Géométrie : 9).

Un style pictural

Narration et peinture sont donc associées chez Roegiers dès son premier roman, et si l'on peut parler d'une œuvre picturale, c'est d'abord parce que les sujets traités sont directement inspirés de la peinture : l'auteur part soit d'une œuvre nommée (neuf toiles dans *Géométrie*), soit d'une ambiance picturale proche de celle des primitifs flamands (dans *Beau Regard*) traduite en mots. Ces références et le choix conscient de la couverture induisent des effets de lecture particuliers, mais c'est surtout dans l'écriture que l'ambiance picturale apparaît, comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant :

« Appuyé contre le dossier de ma chaise, [...] j'embrassais d'un seul regard l'étendue de la nappe constellée de taches jaunes, de marques brunes et de traces pourpres [...]. Des flocons de givre, des particules de poussière, de minuscules billes d'air transparentes pareilles à celles qui sortent des branchies de poissons valsaient dans les verres en cristal [...] et dans les bols servant de rince-doigts où macéraient des quartiers de citron. Au halo résiduel des chandelles blanches [...] flambaient les ailes des papillons de nuit imprudents [...] qui s'abattaient dans les assiettes, ornées de fruits rouges (cerises, fraises, groseilles, framboises). Jamais encore je n'avais ressenti à ce point l'existence des choses. » (Beau Regard, 81-83)

L'atmosphère, le trouble de l'air et de l'eau, les bougies consumées, les fruits sur la table donnent l'impression d'entrer dans le tableau d'une nature morte flamande. Nous retrouvons ce type d'écriture descriptive dans *La Géométrie des sentiments* : le lecteur est projeté dans les tableaux comme il l'était déjà dans *Beau Regard*, mais on constate en plus une comparaison explicite entre la peinture et l'écriture, qui sont toutes les deux orientées vers un même objectif : faire un « tableau vivant » dans lequel est projeté le lecteur. Voici comment le narrateur aborde le premier tableau, le *Portrait des époux Arnolfini* de Jan Van Eyck (1434) au début du roman :

« Ouvrons la page sur le monde comme on ouvre une fenêtre et entrons à musse-pot, sur la pointe des pieds, par effraction, dans un intérieur cossu, richement meublé, d'après le goût flamand et les critères des hautes classes du XV^{ème} siècle (...) cette peinture à l'huile (...) a tout l'air d'un *tableau vivant*. » (Géométrie : 13 et 27³)

Pour le narrateur, l'objectif du peintre est de faire vivre une scène, de la rendre réelle par la représentation picturale. Dans les neufs chapitres, le narrateur commence toujours par décrire le tableau pour s'approprier ensuite les modèles dont il fait des personnages romanesques à part entière et qu'il appelle « nos héros » (Géométrie :

105), qu'il fait parler, et dont il romance les histoires :

« Sans plus tarder, il importe donc de présenter pour ce qu'ils sont *les modèles des portraits, qui ne sont pas que des personnages peints, mais des êtres de chair et de sang, qui ont vraiment existé, ont pris part à l'histoire.* » (Géométrie : 61)

Il y a par rapport au premier roman une volonté de faire avec des mots le même travail que celui que le peintre fait avec des touches de couleur : faire vivre une scène. Dans une interview, Roegiers explique d'ailleurs qu'il veut « poser la littérature comme une équivalence de la peinture » en peignant « avec des mots, par touches, avec des couleurs qui [lui] sont propres » (Goldschmidt, 2006 : 24). Le travail sur le lexique est très significatif de ce point de vue : pour donner une couleur locale à ses récits, Roegiers traduit systématiquement les mots dans leur langue d'origine ou dans celle du peintre, le néerlandais dans le cas de Pieter De Hooch :

« Expliquons comme ailleurs la façon dont ce tableau exécuté *uyt den gheest* (selon l'esprit) plutôt que *naer het leven* (d'après nature) (...) De Hooch (...) trace des lignes à coup de pinceaux *rou* (rude) (...) mais peint d'emblée par touches *net* (lisses) » (Géométrie : 126, 127).

Détails picturaux

Dans *Beau Regard*, le décorticage du visuel est plus important que l'intrigue elle-même, où quasiment rien ne se passe. L'absence d'action dans le roman crée un effet de lenteur et la description minutieuse de certains détails, invisibles au premier coup d'œil, prend une importance démesurée. Voici un exemple où Ange décrit Alice, la femme de Ross :

« Comme dans un miroir grossissant, un télescope ou un instrument plus puissant pour détecter la disparition des étoiles, j'avais observé l'aspect lunaire et craquelé de sa peau. » (Beau Regard : 18)

Ces détails prennent du sens au fil du roman car ils apportent des informations sur la psychologie, le comportement des personnages (dans *Beau Regard*), ou des informations sur l'histoire de différents lieux, époques et personnes : l'apparence de Bruges au XV^{ème} siècle, l'intérieur des maisons, les techniques de peinture, les mœurs de l'époque, l'histoire privée des modèles des tableaux (dans *La géométrie des sentiments*).

Dans *Beau Regard*, Ange part régulièrement d'un détail observé pour proposer une analyse de la personnalité des participants au repas, ainsi que de leurs relations. Aucun n'échappe à l'œil du narrateur, qui perçoit leurs « différences », par exemple, « à la façon très personnelle dont chacun, à l'aide de pinces spéciales ou de casse-noix, concassait, éventrait ou tripatouillait son homard. » (Beau Regard : 33). À observer

l'invité Tripp, le narrateur déduit qu'il ne supporte pas son hôte : « Il émanait d'ailleurs de Tripp une tension secrète, une agressivité diffuse qui me laissait croire que son apparente soumission à Ross n'était que l'expression voilée d'une violence qui couvait à feu doux » (Beau Regard : 31).

Dans l'autre roman, dans le premier chapitre consacré au célèbre tableau de Van Eyck *Portrait du couple Arnolfini*, certains détails apportent de longues et triviales informations sur les habitudes vestimentaires de l'époque. Dans cet extrait, le narrateur décrit le peintre affairé à organiser l'intérieur de la chambre à coucher de manière à exhiber la richesse du couple. Il s'attarde à décrire trois paires de chaussures, dont l'une est imaginée et les deux autres sont disposées sur le sol de la chambre. La deuxième paire, les *cizemki* polonaises censées être portées par l'époux, n'est même pas présente sur la toile :

« Comme on met la maison en ordre, le peintre s'enquiert des détails et accessoires de la place. Il [...] range sur le parquet *des socques*, échues antan aux comiques, [...] ou sabots de hère à semelles de liège, enduites d'un apprêt à base de colle, seyant chez soi. Tandis que les hauts-de-chausse qui bardent le bas du corps s'accordent de *pigaches*, dites aussi *crakowes* ou souliers à la Poulaine, issus de Cracovie (Krakow [sic.]) et de Pologne (Polska), mode lancée par les Polonais [...] Et de même, il met à cheval sur le tapis de pied *des mules pourpres d'intérieur*, venues de Venise, babioles triviales, et non des pantoufles de nuit, confort de la vertu liliale. Décidément, cet homme pense à tout. » (Géométrie : 17)

Néanmoins, ces détails n'ont pas pour première vocation de donner une crédibilité historique au roman, d'en faire une sorte d'essai romancé. Ils passeraient complètement inaperçus sur la toile s'ils n'étaient mis en évidence par le narrateur comme un point de départ d'où imaginer, extrapoler dans le roman. On entre alors complètement dans le domaine de la fiction et le pictural est relégué au rang de support, de réservoir où va incessamment puiser l'imaginaire. Cette esthétique amène la question du rapport entre fiction et réalité⁴. Le narrateur part en effet d'une multitude de détails issus du réel (biographie des peintres et de leurs modèles, histoire des villes) pour créer une fiction. Dans le chapitre sur la toile de Gainsborough, *Mr et Mrs Andrews* (1748), le narrateur décrit d'abord le couple récemment marié et issu de la petite noblesse. Il s'agit d'un mariage d'intérêt qui profite plus à une famille qu'à l'autre, puisque la dote de la jeune fille n'est pas très importante et que son père, suite à des soucis financiers, avait dû auparavant vendre une partie de ses terres à la famille de son futur gendre. Le narrateur nous met donc sur la piste d'une revanche sociale extrapolée dans le roman comme une enquête policière sur l'épouse qui s'apprête à assassiner son époux :

« Sans pardon ni scrupules, elle inventorie de sang-froid tous les types de meurtres possibles : [...] elle songe à le plonger dans les marais (bon débarras !), empestier son tabac (pipe fatale), [...], l'occire par un cure-dent (aïe !), [...] verser de l'arsenic (0,120

g) dans son thé (couic), [...] l'écraser sous l'oreiller (haro !), le châtrer quand il ronfle car il dort sur les deux oreilles (rrr !) [etc.] » (Géométrie, 177)

Dans *La Géométrie des Sentiments*, le narrateur, dont l'écriture est stimulée par les détails picturaux va donc jusqu'à mélanger fiction et réalité. Ce mélange crée un genre hybride auquel on ne peut jamais complètement se fier d'un point de vue historique, car il reste avant tout fictionnel.

Métadiscours sur la peinture (et l'écriture)

La peinture dans *La Géométrie des Sentiments* est traitée comme une science à part entière, ce qui place le roman à la frontière du genre de l'essai. Il ne s'agit pourtant pas d'un essai sur la peinture à proprement parler car l'auteur s'accorde des libertés inimaginables pour un historien ou un essayiste :

« Je n'ai jamais écrit d'essai sur la peinture. (...) La différence avec l'essayiste, le conservateur ou l'historien, c'est qu'ils ne s'accorderaient jamais la liberté du romancier (...) Jamais un historien n'oserait imaginer ce qui se passe au-delà de la scène représentée (...) Tout cela peut être dit par la fiction à partir du regard posé sur la toile. En ce sens il est vrai que j'ai peut-être inauguré un nouveau genre d'essai pictural. » (Goldschmidt, 2006 : 109)

Ce « genre d'essai pictural », proche des Salons, permet de mieux pénétrer l'œuvre d'art mais n'est pas nouveau. L'écrit sur la peinture dans la tradition française remonte à la création d'un champ artistique autonome en 1648 avec la création de l'Académie de peinture par Mazarin. Ont alors émergé enseignement théorique, conférences, expositions des académiciens dès 1667 dans la Grande Galerie du Louvre et critiques conséquentes, avec l'essor de la presse au XIX^{ème} siècle. Diderot donna aux Salons leurs lettres de noblesse, notamment en décrivant des tableaux que la cour allemande ne verra jamais.

Au fil du roman de Roegiers, le lecteur découvre les techniques de peinture des neuf artistes et peut même en tracer l'évolution : on trouve des détails précis concernant les types de supports peints, les types d'huile, les matières, les pigments utilisés, la taille des pinceaux, le mouvement du poignet sur le tableau, les jeux sur la géométrie et la lumière. Néanmoins, l'aspect historique des techniques utilisées à travers le temps n'est pas l'essentiel. Le narrateur s'en sert surtout pour mettre en relief sa propre pratique d'écrivain-peintre. Le décryptage du travail de peinture sert de prétexte à la mise en exergue du travail d'écriture. Le narrateur dit par exemple à propos de Van Eycke que « la technique compte à ses yeux autant que le sujet » ; que « (...) l'harmonie du tableau [de Gainsborough est] (...) bâtie sur une géométrie stricte » ; et qu'« il (...) parle continûment à ses sujets qu'il dote de faux noms s'il ne les connaît pas » (Géométrie). Ces détails techniques sont mis en rapport avec les techniques d'écriture : comme Van

Eyck, Roegiers travaille sur une écriture très visuelle (importance des descriptions et du détail) et ses sujets se construisent à partir de peintures ; comme Gainsborough, Roegiers donne une grande importance à la géométrie dans son roman⁵ et il se permet d'inventer de fausses histoires aux modèles des tableaux, les intentions de meurtre de Mrs Andrews envers son jeune époux en constituant l'exemple le plus amusant. En bref, plus qu'un genre hybride entre l'essai pictural et la fiction, il faut donc retenir de ces métadiscours sur la peinture un parallèle explicite avec l'acte d'écriture.

Le parallèle entre la peinture et l'écriture s'accroît encore avec la place qu'occupe le lecteur dans les romans : le narrateur assimile le lecteur à l'observateur d'un tableau. Il le fait s'attarder sur certains détails de la toile et l'invite à s'imaginer l'histoire des modèles, à se poser devant son roman les mêmes questions qu'il se poserait devant les tableaux à partir desquels il écrit. Dans le chapitre consacré à *Rubens et Isabelle Brant sous une tonnelle de chèvrefeuille* (Rubens, 1609), Roegiers amène le lecteur à s'interroger explicitement sur la signification symbolique des perles et des tissus que porte la jeune femme

« [...] [les pierres précieuses] ont un double sens : signe de prestige social et parure de protection (*contre quoi ? s'enquiert le lecteur attentif*), tout comme sa robe au ton carmin et la fraise d'amidon la protègent de maux occultes (*lesquels ? s'interroge un autre lecteur inquisitif parvenu à son tour à cette page*). » (Géométrie : 97)

On voit ici que les techniques de lecture sont transposées sur le tableau : le lecteur est amené à regarder le tableau comme il lirait un livre, c'est-à-dire à anticiper, préconstruire le sens de l'histoire. Le narrateur de *La géométrie des sentiments* aiguille le lecteur dans la compréhension de l'intrigue, qui est seulement suggérée par le tableau. Le dialogue que le narrateur établit entre littérature, peinture et lecture transpose sur l'écriture la légitimité allouée aux peintres flamands, et la célèbre dans le même mouvement.

Conclusion

L'écriture picturale chez Roegiers signifie d'abord « peindre avec des mots » (Goldschmidt, 2006 : 204), avec beaucoup de descriptions, un jeu sur les ambiances, les lumières, le lexique, une recherche minutieuse de termes en langue originale qui colorent le récit. Il s'agit d'une écriture qui s'inscrit, consciemment à notre avis, dans une conception des arts en correspondance. Les comparaisons entre les techniques de peinture et d'écriture, ainsi que l'invitation à lire le roman comme le narrateur voit et analyse le tableau sont significatives. L'accumulation des détails dépasse la simple volonté de décrire une scène : ils sont sélectionnés par le narrateur, analysés et mis en rapport pour créer une image nouvelle et fictive (la perception de Tripp par Ange dans *Beau Regard*, les intentions meurtrières de Mrs Andrews dans *La Géométrie des sentiments*). De ce point de vue, la démarche de Roegiers se rapproche de celle explicitée par Aron dans son article « Quelques propositions pour mieux comprendre

les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone » : « Les écrivains [belges] peuvent s'imposer comme de vrais artistes, puisqu'ils se relient directement à la part la plus reconnue de la tradition nationale » (Aron, 1990 : 85). Le rejet de la Belgique, très clairement affirmé par l'auteur dès la publication de son premier roman à Paris, nous apparaît comme un jeu qui renforce l'ancrage géographique et culturel de Roegiers. Dès le début de son œuvre, narration et peinture sont liées. Et le roman, présenté par l'auteur comme un « genre d'essai pictural », reste avant tout une fiction que nous lisons avec plaisir.

Bibliographie

Aron, P. 1990. « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone », *Ecriture. Lettres belges d'expression française*, n° 36, pp. 83-91.

Brogniez, L. 2007. « Pictoriana : les écrits de peintres en Belgique (1830-2000). De la littérature d'art aux écrit(ure)s de peintres », *Revue Textimage*, volume Varia1.

http://www.revue-textimage.com/02_varia/brogniez1.htm, [Consulté le 24 juillet 2012].

Brogniez, L., Jago-Antoine V., 2000. « Introduction. "Des yeux de peintres" », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française. La peinture (d)écrite*, n° 17 et 18, Bruxelles : Le Cri, pp. 9-13.

Goldschmidt, A., 2006. *Patrick Roegiers ou les anamorphoses d'Orphée*, Editions Avin : Luce Wilquin.

Jago-Antoine, V., 2000. « Littérature et art plastique », *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives 1830-2000*, Bruxelles : Le Cri, pp. 627-658.

Roegiers, P., 1990. *Beau regard. Roman*, Paris : Seuil, Fiction et Cie.

Roegiers, P., 1998. *La géométrie des sentiments*, Paris : Seuil, Fiction et Cie. Sarlet, C., 1992. *Les écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles : Editions Labor, coll. « Un livre, une œuvre », n° 24.

Van der Tuin, H., 1948. *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France dans la première moitié du XIX^{ème} siècle*. Paris : Vrin.

Notes

1. À partir d'ici les références à ces deux romans seront notées (Beau Regard : page) et (Géométrie : page).
2. On trouve sur la couverture de *Beau Regard* un détail de la peinture de Jan Davidz de Heem, *Nature morte au homard*. Musée de la Fère. Archives Bulloz.
3. Ici et ailleurs, l'italique signale soit un mot ou une expression en langue étrangère, soit le fait que nous soulignons un élément particulier de la citation.
4. Voir à ce sujet les travaux de Philippe Lejeune et Georges Gusdorf.
5. Il insiste lui-même énormément sur la construction géométrique de son roman dans un entretien avec Alain Goldschmidt : « J'avais neuf couples et j'avais neuf romans à écrire qui n'en formeraient qu'un seul. J'avais décidé de diviser chaque roman en neuf parties. Cela faisait un total de 81 chapitres, à l'inverse des 18 personnages. Chaque roman d'un tableau était divisé en neuf parties [...] La structure mathématique est donc toujours la même [...] Il s'agit de jouer avec les mathématiques (Goldschmidt, 2006 : 214, 215).