Psychoanalytische Perspectieven, 2008, 26, 1-2: 119-138

L'ÉCRITURE PICTURALE DE PIERRE ALECHINSKY À LA LUMIÈRE DE LA GRAPHOLOGIE HYPOTHÈSE PSYCHANALYTIQUE

Sarah Willems

Vakgroep Kunst-, Muziek-, en Theaterwetenschappen
St.-Hubertusstraat, 2, B-9000 Gent
Tel.: ++/32/(0)9 264 41 19, sarahart.willems@Ugent.be

Résumé: Dans cette contribution l'œuvre de l'artiste belge Pierre Alechinsky est analysé d'une façon interdisciplinaire. D'abord, du point de vue de l'histoire de l'art, l'auteur retrace le trajet de l'artiste menant des rencontres avec le mouvement Cobra, l'artiste chinois Walasse Ting et les calligraphes japonais à l'usage de l'acrylique au cours de l'élaboration d'une écriture picturale, qui caractérise son œuvre et qui est partiellement déterminée par le vécu enfantin de l'artiste. Ensuite, une hypothèse psychanalytique vient approfondir cette étude de l'œuvre. En partant de l'instance du signifiant "graph" dans le parcours artistique et dans le discours de l'artiste, et en se servant de la méthode proposée par Freud dans son essai sur Léonard de Vinci et du paradigme de l'interprétation des rêves, on formule l'hypothèse que, au cours du processus de l'élaboration de sa propre écriture picturale, l'artiste s'identifie au désir de sa mère, qui se passionnait pour la graphologie. En outre, l'auteur montre comment les oeuvres "écrites" de la main gauche s'enracinent dans l'inconscient de l'artiste gaucher.

Mots-clés: Pierre Alechinsky, Analyse de l'art, Processus créateur, Psychanalyse, Méthodologie, Signifiant.

Reçu: 19 novembre 2007; ***Accepté:*** 15 mai 2009.

"Le dessin: de l'écriture dénouée et renouée autrement"
(Pierre Alechinsky, *L'autre main*, 1988*a*)

Introduction

En se promenant dans un musée, on peut être touché par une œuvre. Elle peut exprimer ce que l'on vit, ce que l'on ressent. Elle peut continuer à jouer un rôle dans notre vie, au cours de notre processus de subjectivation. Si c'est le cas pour le spectateur qui se trouve face à

une œuvre, il semble évident que l'artiste se subjective lui aussi – et voire davantage – à travers la création de ses oeuvres.

IMAGE I: PIERRE ALECHINSKY, *ALICE GRANDIT*, 1961, HUILE SUR TOILE, (205 X 245 CM), COLLECTION PARTICULIÈRE © SABAM BELGIUM 2009

Des réflexions de ce genre me passent dans la tête au cours de ma visite de la rétrospective de l'œuvre de Pierre Alechinsky en été 2000 au musée d'art moderne d'Ostende. J'ai dix-huit ans et je viens de réussir ma première candidature en histoire de l'art et archéologie aux FUNDP de Namur. Dans le tableau *Alice grandit* (voir image I), je retrouve à la fois le monde imaginaire de mon enfance et en même temps la difficulté psychique de redéfinir celui-ci en tant qu'adulte. Je ne suis pas capable de l'abandonner. Par curiosité, je me pose la question si un aspect de la biographie de l'artiste se reflète dans son œuvre. Aurait-il connu des difficultés similaires? Le soir, en lisant le catalogue, je découvre que Pierre Alechinsky a écrit un roman basé sur un rêve éveillé (Abadie: 118-120). Ce livre s'intitule *Les Poupées de Dixmude* (Alechinsky, 1950). Comme Freud le propose dans *L'Interprétation des rêves* (Freud, 1900*a*), P. Alechinsky accompagne chaque

élément du rêve d'une association, c'est-à-dire d'un reste diurne ou d'un souvenir d'enfance. Cela m'amène à supposer que d'une façon ou d'une autre l'artiste s'est familiarisé avec la psychanalyse freudienne. Une année plus tard, à l'Université de Gand, je choisis comme sujet de mémoire en histoire de l'art "une hypothèse psychanalytique de la vie et de l'œuvre de Pierre Alechinsky" (Willems, 2003).

La présente contribution résulte à la fois d'une étude approfondie de l'évolution de l'œuvre de Pierre Alechinsky et d'une interprétation psychanalytique plus nourrie. Je soulève ici aussi la question de la rencontre "manquée" avec l'artiste où celui-ci se montre particulièrement réticent.[1]

Esquisse biographique et évolution de l'œuvre

Avant toute tentative d'interprétation psychanalytique, il importe d'étudier en profondeur et avec précision la biographie de l'artiste et son œuvre, c'est-à-dire l'évolution de sa production artistique, le processus de création et les diverses influences qui y ont contribué. Pierre Alechinsky naît le 19 octobre 1927 à Bruxelles, "non loin de l'impressionnante prison de St-Gilles", comme il l'écrit dans son autobiographie "Souvenotes" (Alechinsky, 1977*a*: 187). Il est l'unique enfant d'un couple de médecins. Son père, Alexandre Alechinsky, a fui la Russie au début des années 1920 pour s'installer à Bruxelles où il acquiert la nationalité belge (*Ibid.*). Sa mère, Germaine Durant, est bruxelloise (Alechinsky, 2007: 13). Elle se passionne pour la graphologie (Abadie, 2000: 114). La famille maternelle vit dans un climat artistique (Abadie, 2006). La mère et la grand-mère de Pierre Alechinsky jouent au piano. Son grand-père, qu'il n'a pas connu, fut chef d'orchestre et sa "tante fait de la peinture sage", c'est en tout cas ce que l'artiste écrira plus tard dans ses "Souvenotes" (Alechinsky, 1977*a*: 188). La famille possède une maison de vacances à Sauvagemont au Brabant wallon. À Bruxelles, des oeuvres de Jean Brusselmans, d'Edgar Tytgat et de Foujita décorent la maison. Monsieur et madame Alechinsky ont appelé leur fils "Pierre", comme le tsar Pierre le Grand. Les parents et les grands-parents espèrent que Pierre Alechinsky deviendra médecin comme son père, ou sinon pianiste.

1. Dans la mesure du possible j'ai intégré dans le texte les réflexions des participants au séminaire, car celles-ci m'ont permis de mieux saisir certains aspects de mon hypothèse psychanalytique. Je les remercie tous cordialement pour leur apport.

Pierre Alechinsky va à l'école Decroly. Dans ses "Souvenotes" il écrira à ce propos: "P.A. a été instruit selon la méthode Decroly. Multiplication de tests; enseignement de lecture par le procédé global, l'antique b a ba remplacé par des phrases comme 'Mademoiselle apporte un oignon de jacinthe'. On ne tolérait pas encore les gauchers dans ces années-là. P.A., gaucher, s'établit cancre. Il pense aujourd'hui n'avoir écrit quelques livres que pour impressionner ses professeurs. (*Ibid.*: 189)" Gaucher contrarié, il écrit donc de la main droite. Il dessine cependant beaucoup de la main gauche. "Ils me l'ont laissée pour le dessin, les menus travaux (*Ibid.*)."

En 1944, Pierre Alechinsky entre à l'École nationale supérieure de l'Architecture et des Arts décoratifs de Bruxelles (La Cambre), où il étudie l'illustration du livre et la typographie (Abadie, 2006: 108). Dans la bibliothèque de l'école, il découvre le *Pantagruel* illustré de bois gravés en couleurs d'André Derain, publié par Skira, qui influence ses premières recherches. Il lit les surréalistes, Freud et *La Psychanalyse du feu* de Gaston Bachelard. En février 1947, Pierre Alechinsky assiste au carnaval de Binche, où les Gilles aux plumes d'autruche sur la tête l'impressionnent profondément (*Ibid.*: 109). Une année plus tard, à l'ambassade de Yougoslavie, il rencontre Michèle (dite Micky), fille du peintre belge André Dendal (*Ibid.*: 111). Pierre Alechinsky et Micky Dendal se marient le 16 novembre 1949 (*Ibid.*). En 1951 P. Alechinsky obtient une bourse du gouvernement français pour étudier la gravure et il s'installe à Paris avec Micky (Abadie, 2006: 113). C'est en France que naîtront leur deux fils, Ivan et Nicolas.

L'année 1949 est fondamentale pour la carrière artistique de Pierre Alechinsky, car en mars il rencontre Christian Dotremont (Alechinsky, 2007: 17). Celui-ci vient d'organiser la première exposition du mouvement Cobra, fondé en novembre 1948, au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles (*Ibid.*). Pierre Alechinsky y découvre les toiles d'Asger Jorn, Karel Appel, Constant, Corneille et de Carl Henning Pedersen. Frappé par une phrase de Christian Dotremont inscrite parmi les couleurs d'un Jorn, "il y a plus de choses dans la terre d'un tableau que dans le ciel de la théorie esthétique", Pierre Alechinsky s'enthousiasme (*Ibid.*). Dans ses "Souvenotes" Pierre Alechinsky décrit l'expérimentation de Cobra: "Cobra, c'est la spontanéité, une opposition totale aux calculs de l'abstraction froide, aux spéculations misérabilistes ou 'optimistiques' du réalisme social, à toute forme de décalage entre la pensée libre et l'action de peindre librement, c'est aussi une ouverture internationaliste et une volonté de déspécialisation

(des peintres écrivent, des écrivains peignent) (Alechinsky, 1977*a*: 193)." Des collaborations naissent entre peintres et écrivains et elles résultent dans des livres illustrés et des peintures-mots. Christian Dotremont s'intéresse aux secrets de l'écriture et de la calligraphie. Dans son article "Signification et Sinification" (Dotremont, 1950: 19-20), publié dans la revue Cobra, il montre son manuscrit "Le train mongol" deux fois, une fois de façon habituelle et une fois dans le miroir et de haut en bas. Cette disposition rend la signification difficile à déchiffrer et le résultat peut faire penser à une écriture orientale. Pierre Alechinsky affirme dans ses "Souvenotes": "Cobra, c'est mon école" (Alechinsky, 1977*a*: 193). En tant que benjamin du groupe, Pierre Alechinsky assiste Christian Dotremont dans la fabrication des numéros de la revue et la coordination des expositions. Il illustre de gravures les couvertures du troisième numéro de la revue *Cobra* et du troisième numéro du *Petit Cobra*. Il écrit des articles, des poèmes et le récit onirique *Les Poupées de Dixmude* (Alechinsky, 1950). À cause de ces nombreuses activités au profit du mouvement Cobra, il n'a plus le temps de libérer sa peinture comme il libère son dessin (Putman, 1990: 4). Plusieurs années lui sont indispensables pour faire craquer le cadre de la peinture abstraite de Jean Bazaine et de Louis Van Lint. Dans son essai "Abstraction faite", publié dans la revue *Cobra* n° 10, Pierre Alechinsky se positionne par rapport à l'abstraction: "L'œuvre provoquée par la sensibilité, l'émotion, la spontanéité, ne sera jamais abstraite: elle *représentera* toujours l'homme. Et si nous convenons que la peinture doit créer en nous une émotion spontanée, nous pouvons tous, peintres et spectateurs, nous passer de la représentation extérieure des choses pour communiquer. Le chemin le plus court entre la peinture et l'œil ne doit pas nécessairement passer par la copie ou même l'interprétation épidermique d'une *nature morte;* par la couleur d'un légume, la forme d'un lièvre et le volume d'un pot" (Alechinsky, 1951: 4).

Après la dissolution du mouvement Cobra en 1951, Pierre Alechinsky étudie, avec Stanley William Hayter, les techniques de la gravure à l'Atelier 17 à Paris (Abadie, 2006: 112-113). Ce dernier insiste beaucoup sur la spontanéité de la technique.

Quant à son œuvre pictural, Pierre Alechinsky semble se trouver dans une impasse. Il est aussi à la recherche d'une plus grande souplesse, mais il ne sait pas encore comment y arriver. La peinture à l'huile lui prend trop de temps à sécher. En plus il est obligé d'effectuer "les sempiternels trois pas en arrière" (Alechinsky, 1992: 16),

puis de s'approcher de nouveau et ainsi de suite. Que faire pour pouvoir avancer plus vite?

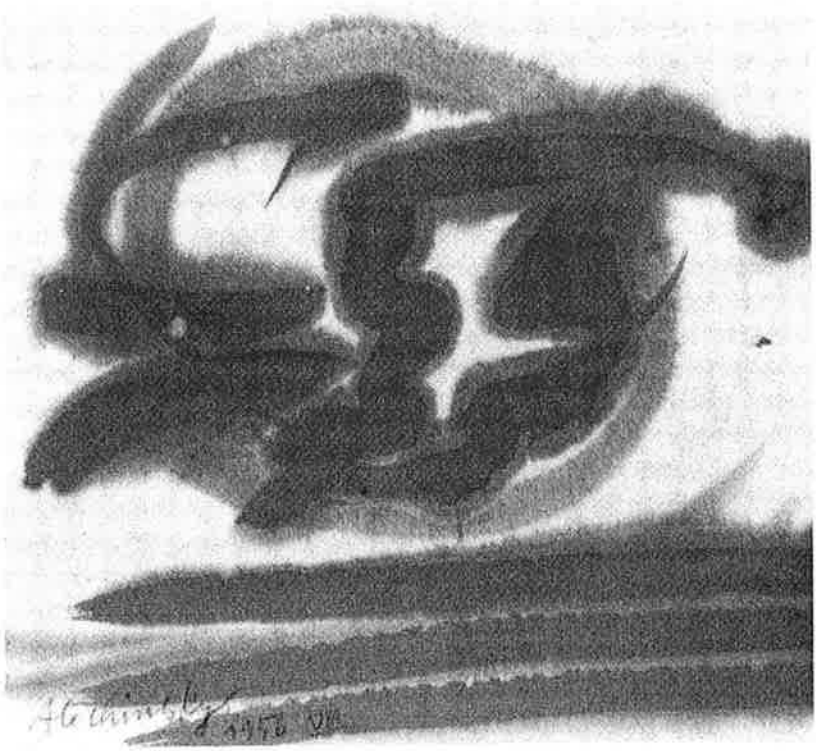

IMAGE II: PIERRE ALECHINSKY, *SUMI*, 1956, LAVIS D'ENCRE DE CHINE SUR PAPIER JAPON COLLÉ EN PLEIN SUR CARTON, (22,9 X 26,2 CM) © SABAM BELGIUM 2009

Au début des années 1950, Pierre Alechinsky découvre la revue *Bokubi (le plaisir de l'encre*[2]*)*, qui défend l'école calligraphique japonaise moderne (Abadie, 2006: 115). Une révélation! 1954 s'avère une année décisive à cause de la rencontre avec l'artiste chinois Walasse Ting (Draguet, 2007: 163-164). Celui-ci lui montre la manière chinoise de peindre: le papier posé au sol, le corps mobilisé par le mouvement du pinceau que contrebalance l'autre main armée de son pot d'encre où la couleur attend. Quelle liberté! A l'occasion de l'ouverture de son exposition à Tokyo le 12 septembre 1955 P. Alechinsky se rend au Japon avec sa femme (Abadie, 2006: 115). Pendant les

2. Traduction libre proposée par l'artiste dans *Baluchon et ricochets*.

deux mois qu'il reste là-bas, l'artiste, aidé pour la partie technique par l'opérateur Francis Haar, réalise un film de dix-sept minutes en noir et blanc, *Calligraphie japonaise*. Le commentaire, écrit par Christian Dotremont, est dit par Roger Blin. Ce document cinématographique est consacré aux plus remarquables calligraphes japonais de l'époque et à leurs techniques de travail. Pierre Alechinsky rentre en France par bateau. Cette rencontre avec les calligraphes japonais l'incite à réaliser par exemple le dessin *Sumi* (1956) (voir image II), dont le titre signifie "encre" en japonais. Il commence à se servir de papier oriental et d'un pinceau japonais, un cadeau du grand calligraphe Shyriu Morita. Pour la réalisation de ses dessins à l'encre de Chine, Pierre Alechinsky adopte une technique plus spontanée. À la même époque, la calligraphie orientale influence aussi d'autres artistes occidentaux d'avant-garde, comme Henri Michaux et Christian Dotremont. Certains dessins de grand format que Pierre Alechinsky a réalisés à l'encre de Chine se rapprochent également des œuvres de Jackson Pollock.

Au niveau de son œuvre pictural, Pierre Alechinsky continue à utiliser la peinture à l'huile. La réalisation de ses oeuvres continue à lui prendre beaucoup de temps. Beaucoup trop de temps, à son avis. À partir des années 1960, toutes sortes de créatures fabuleuses font leur apparition dans son œuvre. C'est comme si ces figures étaient sorties du conte *Alice aux pays des merveilles* de Lewis Caroll auquel le peintre fait référence dans le titre des oeuvres *Alice grandit* (1961) et *Avec Lewis Caroll* (1964). Dans le tableau *Alice grandit* (voir image I) on aperçoit au-dessus de la présence fantomatique d'Alice un personnage avec un long nez, qui renvoie à la fois à l'histoire de Pinocchio et au mirómonde, c'est-à-dire au monde comique et cosmique du surréaliste catalan Joan Miró. Ces créatures s'imbriquent dans des traits bleus qui se répandent sur l'entièreté de la toile et qui peuvent rappeler la calligraphie japonaise. On peut considérer les oeuvres de Pierre Alechinsky aussi comme des hommages aux masques et aux squelettes de James Ensor, aux petits personnages colorés des tableaux de Bruegel l'Ancien et évidemment aussi aux oeuvres des artistes Cobra, comme Asger Jorn. On peut évoquer encore d'autres sources d'inspiration comme la collection d'objets africains et océaniens que le peintre a régulièrement vue dans l'atelier d'André Breton et l'écriture des Mayas où les lettres ressemblent à des animaux fantaisistes. Dans une conversation avec le critique Jacques Putman en 1961, Pierre Alechinsky parle de l'admiration qu'il éprouve pour le travail des calligraphes japonais, parce que pour eux, le "non-faire" est aussi important que le faire. Ils savent "s'arrêter à temps, laisser parler ce qui

est négatif", comme "une réserve d'espace". Pour Pierre Alechinsky, cela n'est pas si simple que ça. "Aujourd'hui, j'essaie de peindre comme je dessine. J'essaie de ne pas y attribuer plus d'importance, je me dis: ceci n'est qu'un morceau de toile, ça n'a pas plus d'importance que ce morceau de papier. Il s'agit de s'exprimer, de raconter. Les personnages, les images viennent nombreux maintenant, ils sortent des tunnels, des longs couloirs, des galeries inextricables, ils serpentent, se bousculent. Certains portent des marques, les traces d'un travail plus lointain, des vestiges encore qui m'exaspèrent, qui m'amusent. C'est selon. Une tache, une ligne devient monstre, bouche ouverte, une langue devient fragment calligraphié. Ce paquet chevelu me rappelle d'anciens dessins faits 'sur le motif', devant un tas de racines ramassées à marée basse. J'essaie aussi de m'arrêter à temps, de suspendre l'action, mais ce n'est pas toujours possible. Il m'arrive d'être ressaisi brutalement du besoin de serrer partout des boulons illusoires" (Putman, 1961: 9-10).

Et puis, ça y est! En 1965, Pierre Alechinsky découvre l'acrylique à New York où il travaille en compagnie de Walasse Ting (Draguet, 2007: 193). C'est une peinture à la colle qui se caractérise par sa souplesse et son séchage rapide. Sans s'interdire les matités d'une pâte, elle réagit à l'instar de l'aquarelle et magnifie davantage le timbre du pinceau. Pierre Alechinsky se met à peindre comme il dessine, c'est-à-dire sur une feuille posée au sol, à l'aide d'un pinceau japonais. Après, la feuille de papier sera marouflée sur toile. Il peut travailler d'une manière spontanée, comme les peintres Cobra tant admirés. Quelle joie! *Central Park* (1965) (voir image III), la première œuvre peinte à l'acrylique, est un tournant dans l'œuvre de Pierre Alechinsky. Pendant un séjour à New York l'artiste admire la vue sur Central Park à partir du cinquantième étage d'un immeuble voisin. Tout d'un coup, le parc se transforme en un gros monstre (Alechinsky, 1977*b*: 20). Un Cobra? La découpe des chemins en dessine le profil. Avec un pinceau chargé d'encre, Pierre Alechinsky dessine le monstre sur une feuille de papier oriental. Les traits dédoublés peuvent faire référence aux pelures d'orange de Reinhoud, un ami de Pierre Alechinsky, aussi artiste. Reinhoud avait l'habitude de peler des oranges en découpant des spirales d'une seule venue. Pierre Alechinsky s'était mis à dessiner ces pelures d'orange pendant ses séjours d'été dans une ancienne école à Labosse dans l'Oise qu'il s'est acheté en 1960 et où Reinhoud est venu s'installer aussi (Abadie, 2006). Puis, le monstre de *Central Park* est rehaussé de traits fluides à l'acrylique. Pierre Alechinsky s'arrête au bon moment. Ni trop tôt, ni trop tard. Les couleurs sont d'autant plus

éclatantes. Dessin et peinture se rejoignent, s'entremêlent et résultent dans une écriture picturale, propre à l'artiste.

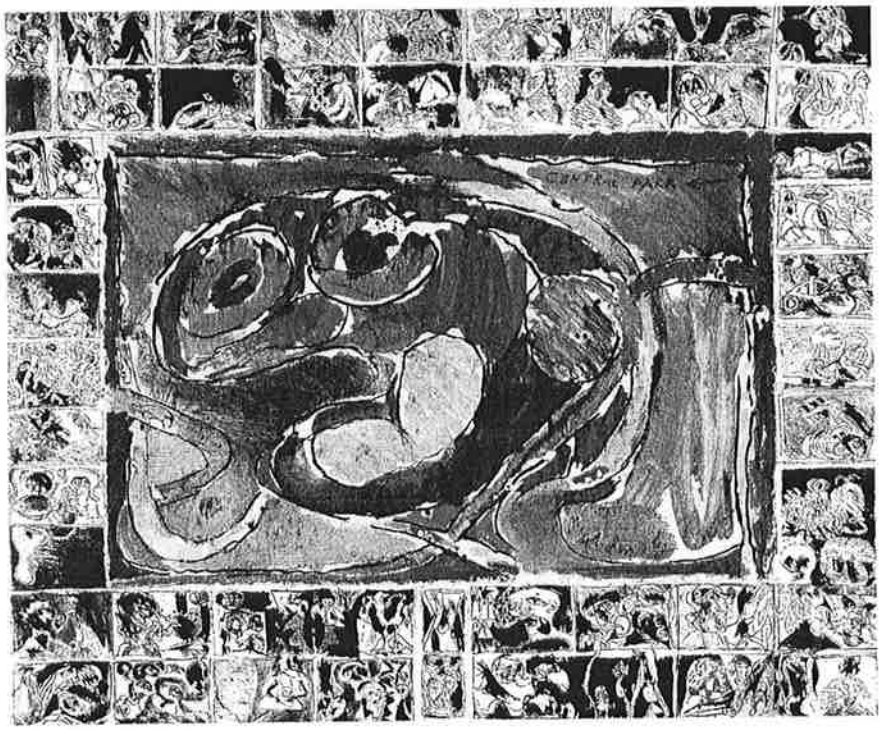

IMAGE III: PIERRE ALECHINSKY, *CENTRAL PARK*, 1965, ACRYLIQUE SUR PAPIER MAROUFLÉ SUR TOILE, REMARQUES MARGINALES À L'ENCRE, (162 X 193 CM) © SABAM BELGIUM 2009

Au niveau de la composition, peinture et dessin s'associent aussi. La scène centrale, la vue sur Central Park, est entourée d'une série de dessins marginaux en encre de Chine que P. Alechinsky désigne du terme "remarques marginales" (de Heusch, 1969: 87). Ceux-ci ont été marouflés séparément sur la toile. Comme le peintre a entendu plusieurs fois des avertissements du genre: "Don't cross Central Park by night" (Alechinsky, 1977*b*: 19), il décide de représenter dans les marges tout ce qui pourrait se passer dans le parc quand il fait noir. Les influences qu'on peut déceler dans ces dessins marginaux sont multiples. La succession de scènes se situant dans de différentes cases peut nous faire penser à la B.D. et au dessin animé. Pendant les années 1960, les artistes pop comme Roy Lichtenstein s'intéressent aussi à la

B.D. Ensuite, on peut évoquer les manuscrits du XVe siècle où des bords décorés de feuillages et de drôleries entourent le texte. Nos associations peuvent nous amener aussi vers les bords de la céramique décorée des Mayas où on retrouve leur écriture. Sur cette céramique les lettres encadrent souvent des scènes et parfois la conversation entre plusieurs personnages est représentée dans des cartouches comme dans les B. D. Les dessins en encre de Chine peuvent se trouver aussi à la partie inférieure du tableau, comme les prédelles des retables médiévaux.

Pierre Alechinsky réalise aussi des illustrations de livres. Ainsi, il collabore par exemple avec Hugo Claus, Christian Dotremont, Amos Kenan, Michel Butor. Dans l'ancienne école à Labosse, Pierre Alechinsky découvre des tas de feuilles manuscrites. Son amour pour l'écriture sous toutes ses formes, l'amène à utiliser ces feuilles comme support pour ses dessins. Après, son pinceau se pose sur toutes sortes de documents officiels, de préférence anciens: un acte notarial, un contrat, une facture, un acte de mariage. L'encre brunie, les paraphes désuets, les majuscules guindées et enfin le texte lui-même constituent un fond plein d'échos absurdes qui rend les figures plus percutantes (Legrand, 1974: 116). Ces figures apparaissent aussi sur des anciennes cartes géographiques et topographiques. Quand il travaille sur une feuille blanche, il choisit le type de papier en fonction de sa qualité et de sa beauté.

À partir de la fin des années 1960, les créatures fantaisistes se transforment en des signes qui font référence aux mystères de la nature et qui apparaissent d'une façon répétitive dans l'œuvre de Pierre Alechinsky. On peut citer le volcan, la chute d'eau, la mer et le cercle. Un volcan est à la fois dragon de feu, chapeau aux plumes d'autruche de Gilles de Binche, bonnet lapon, coiffure maya, encrier, tête de Méduse aux serpents et bouquet de fleurs. Ainsi, le vocabulaire pictural de l'artiste se compose de métaphores imagées. Les cercles se métamorphosent d'astre au couvercle de bouche d'égout, dont le peintre réalise des frottis dans les rues new-yorkaises. Maintenant, à l'âge de 80 ans, Pierre Alechinsky est toujours en pleine activité créatrice. De nouvelles acryliques voient le jour, ainsi que de nouveaux dessins à l'encre de Chine, souvent sur des anciens documents manuscrits.

Cette étude de l'évolution de l'œuvre de Pierre Alechinsky révèle le caractère décisif de trois découvertes pour le développement de son œuvre: celle de l'expérimentation de Cobra d'abord, celle de la calligraphie japonaise pendant les années 1950 et celle de l'acrylique en 1965. Ces découvertes lui ont permis d'élaborer une écriture picturale

caractérisant son œuvre. Ce processus semble s'accomplir pendant la réalisation de *Central Park* (1965, voir image III), qui marque ainsi un tournant dans l'œuvre de l'artiste. Les données biographiques dont on dispose amènent à formuler l'hypothèse que cette écriture picturale s'enracine dans le vécu enfantin de l'artiste. On peut supposer que Pierre Alechinsky se rend compte de la richesse des facteurs déterminant son graphisme. En tout cas, la psychanalyse ne lui est pas étrangère. Avant de renforcer cette hypothèse à l'aide de la méthodologie psychanalytique, on s'arrête à l'ambivalence du rapport de l'artiste à la psychanalyse.

Pierre Alechinsky et la psychanalyse

Les écrits de l'artiste pourraient amener le lecteur à supposer que l'auteur est ouvert à la psychanalyse, voire qu'elle l'intrigue. À l'âge de 23 ans, il a écrit le roman *Les Poupées de Dixmude* (Alechinsky, 1950). C'est le récit d'un rêve éveillé, accompagné d'associations qui remontent à la veille, aux jours précédents et à l'enfance de l'artiste. Pendant la lecture de ce roman on peut avoir l'étrange impression qu'on est en train de lire *L'Interprétation des rêves* de Freud (Freud, 1900*a*). Dans son livre *Baluchons et ricochets* on découvre que Pierre Alechinsky avait une barbe "à la Sigmund" (Alechinsky, 1994: 65) et il y mentionne la *Psychopathologie de la vie quotidienne* (Freud, 1901*b*). Le sous-titre de *Titres et pains perdus* est *Notes sur les disparitions, les pertes de sens, les difficultés de transmission, les oublis, les manques et les persistances inutiles* (Alechinsky, 1965). Un écho de la *Psychopathologie de la vie quotidienne: sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur* (Freud, 1901*b*)? Dans *Far Rockaway* (Alechinsky, 1977*c*) l'artiste avoue que *Le mot d'esprit et ses rapports à l'inconscient* (Freud, 1905*c*) se trouve à son chevet. La plupart des écrits de Pierre Alechinsky font preuve d'une influence de "l'écriture automatique" des surréalistes. Est-ce que l'artiste serait alors prêt à collaborer à un tel projet d'inspiration psychanalytique?

Dans le cadre de mon mémoire, en début de parcours, l'occasion se présente de rencontrer l'artiste. Du 30 octobre 2002 jusqu'au 4 janvier 2003 l'exposition *Pierre Alechinsky – The Complete Books*, une exposition de livres illustrés par l'artiste, se tient dans la galerie Rossaert à Anvers. Je reçois une invitation pour le vernissage qui aura lieu le 26 octobre 2002. J'écris alors deux lettres à l'artiste dans lesquelles je l'invite à se plonger dans ses souvenirs d'enfance. L'artiste me répond par une carte écrite à la main:

"À Sarah Willems, qui ne donne pas son n° de téléphone, donc me force à répondre après avoir relu ses deux lettres, d'ailleurs pas mal tournées, mais qui, etc.

Bref nous nous verrons sans doute au Rossaert le 26. Quant à répondre à vos questions... Rien ne m'y oblige. Même si vous me les posez en présence de votre psychanalyste!

Salutations très distinguées

le 17 octobre 2002, Pierre Alechinsky"

Il est clair. Pierre Alechinsky se méfie.

Le 26 octobre 2002, à 10 heures, je me rends à la galerie Rossaert. Une conférence de presse précède le vernissage. Les journalistes ne sont pas encore arrivés. Pierre Alechinsky non plus. L'ambiance dans la galerie est sereine. Sons de piano. Odeur de vieux livres. "On se croît dans une petite librairie à Paris." C'est à ça que je pense pour me sentir moins nerveuse. Pendant que je regarde un des placards[3], accrochés au mur, j'entends des pas sur l'escalier à vis. C'est Pierre Alechinsky! "Bonjour Monsieur, très enchantée de vous rencontrer!" "C'est une lettre officielle que je vous ai écrite, vous vous rendez bien compte?" Cela fait mal. Un instant, j'ai la vue obscurcie. L'image idyllique de la galerie prend une tournure "sinistre". Je vacille sur mes jambes. L'artiste m'interdit de lui poser la moindre question. J'attends plus qu'une heure, jusqu'à la fin de la conférence de presse. Un couple avec un enfant dans une poussette entre dans la galerie pour le vernissage. "Je fais mon mémoire sur Monsieur Alechinsky à cet âge-là!" Pierre Alechinsky m'adresse enfin la parole. Il me conseille de lire *Feu pale* de Vladimir Nabokov. Le roman lui a plu, à cause de l'humour. Je note le nom de l'auteur en faisant une horrible faute d'orthographe: "Nabokoff". "Vous êtes gauchère!" Pierre Alechinsky note le nom correct sur la feuille, de la main gauche. C'est dans le miroir! Puis il note une deuxième fois "Vladimir Nabokov", de gauche à droite, de la main droite cette fois-ci. Ensuite Micky Alechinsky entre dans la galerie. Elle dit spontanément: "Je suis un élément important dans sa psychanalyse!" Elle essaie de convaincre son mari à se montrer un tout petit peu moins réticent. En vain. "Laissez les vieux tranquilles!"

3. Le terme de "placard" qui désigne habituellement une affiche donnant un avis au public, a reçu une nouvelle signification au milieu des années 1970, quand Aimé Maeght, galeriste à Paris et éditeur, a commencé à l'utiliser pour désigner des estampes, réalisées selon des techniques diverses, où texte et image se rejoignent. Pour la réalisation de ces "placards" poètes et artistes collaborent. Un "placard" se présente sous la forme d'une feuille de papier qu'on peut accrocher au mur (Pierre Alechinsky, 2002: 31).

Et encore: "Il existe aussi la non-réponse. Retenez bien cela, mademoiselle, la non-réponse." Un peu avant que je m'en aille, l'artiste précise que, pour mon hypothèse psychanalytique, je serai obligée me contenter de ce qu'il a confié au papier. Je pouvais être déçue, mais je reste de pierre. Après, je m'interroge sans cesse sur cette rencontre "manquée". Je me pose des questions concernant ma démarche. J'avais du m'y prendre autrement. J'avais du poser à l'artiste une des nombreuses questions que je me posais à propos de son œuvre. Je n'avais pas du parler de psychanalyse, pas dans mes lettres. Comment l'artiste pouvait-il s'assurer du bien-fondé de ma démarche? J'avais pu exploiter ces souvenirs d'enfance sauvagement, platement. Il n'est pas étonnant que Pierre Alechinsky se soit montré réticent, face à une étudiante toute naïve et "folle de la psychanalyse", comme je me suis présentée dans une de mes lettres. Pendant ma lecture de *Feu pale* de Nabokov, je rencontre les signes qui apparaissent constamment dans l'œuvre de Pierre Alechinsky, c'est-à-dire les astres, les roues, les chutes d'eau, l'oiseau, la tête de cobra, la mer, le brouillard, le fantôme. Je me rends compte que, dans mon analyse de l'œuvre de l'artiste, il faut davantage tenir compte de la littérature en tant que source d'inspiration.

Une hypothèse psychanalytique

Suite à cette rencontre, je me réalise que, pour élucider davantage le moment-clé dans l'évolution de l'œuvre de Pierre Alechinsky qui se situe au moment de la création de *Central Park* (1965) (voir image III), je devrai me baser sur des sources existantes, c'est-à-dire son œuvre, ses écrits et les interviews qu'il a accordées.

L'étude de ces sources amène à constater l'insistance du signifiant "graph", d'abord dans le parcours artistique. Rappelons brièvement ce parcours: A La Cambre, il étudie l'illustration du livre et la typo*graph*ie. La découverte du livre *Pantagruel*, illustré par des *grav*ures, marque son œuvre. Pendant la période Cobra, il se lie d'amitié avec Christian Dotremont qui expérimente avec l'écriture et la calli*graph*ie. La découverte du numéro de *Bokubi*, une revue de calligraphie japonaise, l'incite à entamer un long voyage au Japon pour y rencontrer les calligraphes japonais et pour étudier la façon dont ils travaillent. À partir des années 1960, il se met à travailler sur des anciens documents manuscrits et sur des cartes géo*graph*iques et topo*graph*iques.

Dans le dernier chapitre de son essai *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Freud formule l'hypothèse que la biographie et

l'œuvre de ce grand artiste de la Renaissance s'expliquent par l'action conjointe de la constitution d'un côté et de l'hasard des événements et des influences du milieu de l'autre (Freud, 1910*c*). En ce sens, on peut supposer que les rencontres et les découvertes dont on a déjà montré l'importance pour l'évolution de l'œuvre de Pierre Alechinsky, relèvent de "l'hasard des événements et des influences du milieu". Il est impossible de se prononcer sur la constitution ou la structure pulsionnelle de l'artiste, mais les données biographiques permettent de formuler l'hypothèse que son écriture picturale est partiellement déterminée par quelques scènes archaïques, remontant à la petite enfance, où le jeune Pierre Alechinsky semble avoir rencontré le signifiant "graph" comme signifiant du désir de sa mère.

Pendant la conversation avec Jacques Putman de 1961, Pierre Alechinsky évoque les difficultés liées à l'usage de la peinture à l'huile. L'artiste ressent le besoin de repartir des traces d'échec. Les parties ratées et grattées indiquent de nouveaux itinéraires à suivre. Un dessin, c'est différent, car les échecs sont irrécupérables. On jette la feuille à la corbeille. "Une plume, un papier, un peu d'encre, de l'eau. Écrire, décrire. (Putman, 1961: 7). À ce moment-là, Jacques Putman intervient, brièvement: "L'écriture, nous y voilà. (*Ibid.*)" "Elle m'a toujours intéressé. Plusieurs raisons. Ma mère, qui a une écriture impersonnelle, est très bonne *graph*ologue. Elle m'a toujours fait observer le dessin d'une écriture, son allure générale, le sens de ce dessin, de cette allure. Une autre: je suis gaucher." (*Ibid.*: 7-8)

Dans le récit onirique *Les Poupées de Dixmude*, "le capuchon en or du stylo de Micky" (Alechinsky, 1950: 20) fait son apparition. À propos de cet élément, Pierre Alechinsky note l'association suivante: "Mon père avait offert à Micky, pour Noël, le stylo et le capuchon. Dans l'ébonite du réservoir il avait fait *grav*er il y a plusieurs années: 'Dr Alechinsky' (*Ibid.*)." Conclusion du jeune artiste: "J'avais donc écarté dans mon rêve la partie du stylo portant le nom de mon père – tout en sachant pourtant que le stylo tout entier venait de lui (*Ibid.*)." A l'avant-dernière page de ses "Souvenotes" l'artiste relate un souvenir d'enfance où apparaît le Parker de sa mère (Alechinsky, 1977*a*: 246). À l'école, pendant la récréation, il l'avait perdu. Et sa mère, la "très bonne graphologue" y tenait tant! En 1977, au moment de la rédaction des "Souvenotes", Pierre Alechinsky regrette toujours sa négligence de l'époque. Il lui arrive encore de chercher le stylo de sa mère au fond de sa poche. De temps en temps, il tombe sur un double et il a beau "vérifier la texture au toucher, le ton orange, le goût, ce n'est pareil jamais tout à fait".

Dans la conversation avec Jacques Putman, Pierre Alechinsky mentionne deux raisons expliquant sa passion pour l'écriture, d'une part la passion de sa mère pour la graphologie et d'autre part le fait qu'il est gaucher (Putman, 1961: 8). L'artiste situe l'interdit d'écrire de la main gauche à l'origine de ses diverses difficultés scolaires (Alechinsky, 2007: 13). On peut s'imaginer le désarroi ressenti par Pierre Alechinsky quand les éducateurs le forçaient à écrire son long nom de la main droite! Pas question de calligraphie à ce moment-là! Cet interdit d'écrire de la main gauche peut aussi être considéré comme un hasard, mobilisant éventuellement la haine œdipienne envers le père. Rappelons que l'école tolérait néanmoins que les élèves se servaient de la main gauche pour dessiner et pour peindre.

Cet interdit a un impact considérable sur le parcours artistique de Pierre Alechinsky. En élaborant une écriture picturale, l'artiste semble s'en moquer. C'est comme si, en réalisant le dessin *Sumi* (1956, voir image II), il ironisait ce terrible interdit, à un tel point qu'il n'y est plus "soumis". On pourrait alors considérer *Central Park* (1965, voir image III), comme un tableau écrit de la main gauche. Quel triomphe! Dans le catalogue de la rétrospective "Alechinsky de A à Y" qui avait lieu fin 2007 – début 2008 au Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, Pierre Alechinsky évoque le pouvoir que détient sa main gauche et qui est propre aux gauchers "contrariés", c'est-à-dire la capacité d'écrire à l'envers (*Ibid.*). Cela se manifeste par exemple dans une série de dessins, réalisés en 2002, sur des indications de jeu d'Erik Satie. Pendant notre rencontre, j'ai eu droit à une petite démonstration. Ainsi, Pierre Alechinsky considère l'imprimerie comme son "miroir d'Alice" (*Ibid.*). En tant qu'enfant, il participa à une excursion scolaire à l'imprimerie du XVIe siècle au musée Plantin-Moretus à Anvers, ce qui l'impressionne profondément (Abadie, 2000: 114). Le critique Pierre Descargues établit aussi un rapport entre le fait que l'artiste est gaucher et sa passion pour la gravure (Descargues, 2000). En effet, le graveur crée à l'envers. S'il creuse une plaque de cuivre, s'il trace une ligne sur une pierre lithographique, ce qui va de droite à gauche sera imprimé de gauche à droite et vice versa. Évidemment, cet interdit peut aussi avoir orienté l'artiste vers l'écriture japonaise.

Pour analyser une œuvre d'art dans une perspective psychanalytique, Freud nous offre une deuxième clef méthodologique. Dans la "Révision de la science des Rêves" Freud fait de la méthode de l'interprétation des rêves le modèle de compréhension psychanalytique de la créativité artistique (Freud, 1933). Le paradigme de l'interprétation des rêves permet en effet de découvrir l'archaïque sous ce qui semble

nouveau. Le travail d'interprétation fait découvrir la matière brute qui peut assez souvent être qualifiée de sexuelle dans la pleine acception du mot, qui est constituée par la structure œdipienne. Trente ans après la sortie de la première édition de *L'Interprétation des rêves* (Freud, 1900*a*), Freud a changé de perspective, car dans son volumineux ouvrage de 1900 les oeuvres d'art viennent confirmer l'analyse des rêves, la démarche inverse donc. Ainsi par exemple, pour illustrer la question de la figurabilité de la pensée du rêve, inutilisable sous sa forme abstraite, Freud a recours aux fresques *L'École d'Athènes* et *Le Parnasse* de Raphaël dans les appartements pontificaux au Vatican (*Ibid.*: 370). Le peintre a exprimé le rapport logique entre les personnages, respectivement tous philosophes et tous poètes, par un rapport de simultanéité. En vrai, ils ne se sont jamais rencontrés tous en même temps comme Raphaël les a représentés.

Et si j'essaie d'interpréter par exemple le tableau *Alice grandit* (voir image I) de Pierre Alechinsky comme un rêve, qu'est-ce qui en résulte? Dans *L'Interprétation des rêves* Freud distingue le contenu manifeste du rêve du contenu latent (Freud, 1900*a*). Ce dernier se compose de restes diurnes, d'éléments archaïques et du désir qui se manifeste dans la réorganisation de ces traces récentes et archaïques. Pierre Alechinsky semble en tout cas accorder une certaine crédibilité à cette méthode, car il l'applique lui-même dans son roman *Les Poupées de Dixmude* pour analyser son rêve éveillé (Alechinsky, 1950). Alors, je considère le tableau *Alice grandit* (voir image I) comme le contenu manifeste. Les diverses influences qu'a subies l'œuvre sont comparables aux restes diurnes. En plus, l'œuvre peut comporter des éléments archaïques. Analysons un élément de ce tableau, le personnage au long nez par exemple. Dans son livre *Le test du titre* l'artiste l'appelle "le petit menteur" (Alechinsky, 1967*b*: 24-25). Quant aux restes diurnes, c'est-à-dire quant aux influences d'autres oeuvres, on se reporte à l'étude réalisée dans la première partie de cet article. On peut citer les masques d'Ensor, le mirómonde, l'histoire de Pinocchio dont le nez s'allonge à chaque fois qu'il ment. Ce personnage pourrait aussi être considéré comme un élément archaïque. En effet, quand il était petit, Pierre Alechinsky surnommait son père "Pipo" à cause du grand nez de celui-ci (Alechinsky, 1977*a*: 231). Si je peux analyser ainsi chaque élément du tableau, je devrai encore être capable de déterminer comment le désir de l'artiste organise les différents éléments. Sont-ce alors les traits bleus dans lesquels s'imbriquent les créatures fantaisistes qui sont plus révélateurs au niveau psychanalytique que ces figures elles-mêmes? La découverte

du signifiant "graph" permet de compléter l'analyse des différentes composantes du tableau *Alice Grandit* (voir image I) par la façon dont elles s'imbriquent. C'est en effet dans le réseau de lignes bleues, apparu sous influence de la calligraphie japonaise, que se manifeste le désir de l'artiste.

Une analyse controversée?

Cette analyse quasiment graphologique de l'écriture picturale et des peintures écrites de Pierre Alechinsky peut soulever de nombreuses questions ou peut donner lieu à des critiques.

Tout d'abord, on peut mentionner la "rencontre manquée" avec l'artiste. Si le dialogue avait été possible, l'analyse aurait sans doute été plus convaincante. J'aurais pu "tester" mes constructions et mes interprétations, les nuancer, les corriger. J'aurais pu élargir mes horizons. Lacan précise que la psychanalyse ne s'applique qu'au traitement, et donc à un sujet qui parle et qui entende. Selon lui, il ne peut s'agir hors de ce cas que de méthodes psychanalytiques, celles qui procèdent au déchiffrage des signifiants, sans égard pour aucune forme d'existence présupposée du signifié. Ne risque-t-on pas, en effet, de replier l'œuvre sur l'auteur? Est-ce qu'un tel projet ne comporte pas alors un risque de désublimation par rapport à la dimension universelle d'une œuvre d'art? Dans *Fernando Pessoa: l'inconnu personnel* d'Octavio Paz, on retrouve la célèbre expression: "Les poètes n'ont pas de biographie. C'est leur œuvre même." Faut-il comprendre alors que toute biographie de Pessoa soit superflue? Ou au contraire, si cette expression s'applique aussi aux peintres, est-ce que cela justifie la démarche? Vaut-il quand même la peine d'éclaircir ce rapport entre vie et œuvre?

Du point de vue de l'histoire de l'art, la réponse est affirmative. L'historien de l'art peut approfondir l'analyse de l'œuvre de l'artiste en s'attardant aussi au parcours de celui-ci, à sa recherche personnelle, aux réussites qui font suite à des impasses et aux impasses qui précèdent les réussites. Même si on s'abstient de toute interprétation, une familiarité avec la psychanalyse peut mener à une meilleure compréhension de l'œuvre de l'artiste et des influences essentielles qui y ont contribué. La méthodologie de l'histoire de l'art et celle de la psychanalyse peuvent s'avérer complémentaires. C'est le cas ici, car cette analyse de l'œuvre de Pierre Alechinsky a permis de dévoiler quelques éléments qui témoignent de la manière dont l'artiste s'implique en tant que sujet dans la création de son œuvre.

Pierre Alechinsky's painted handwriting in the light of graphology: psychoanalytical hypothesis

Summary: In this contribution the work of Belgian artist Pierre Alechinsky is analysed from an interdisciplinary perspective. First, within the perspective of art history, the author traces the trajectory of the artist starting from his encounters with the Cobra movement, the Chinese artist Walasse Ting and the Japanese calligraphers, to the use of acrylic during the elaboration of a painted handwriting that characterises his work and that is partially determined by childhood experiences. Then, the author delves deeper into this work by elaborating a psychoanalytic hypothesis. Starting from the insistence of the signifier "graph" in the artistic trajectory and in the discourse of the artist, and using the method proposed by Freud in his essay on Leonardo da Vinci and the paradigm of dream interpretation, the hypothesis is formulated that, during the elaboration process of his own painted handwriting, the artist identifies himself with the desire of his mother, who had a passion for graphology. Moreover, it is argued that the left-handed "written" paintings take root in the unconscious of the left-handed Alechinsky.

Key words: Pierre Alechinsky, Art Analysis, Creative Process, Psychoanalysis, Methodology, Signifier.

Bibliografie

D. Abadie (2000), "Chronologie", in D. Abadie & W. Van den Bussche, *Pierre Alechinsky*, catalogue de l'exposition, Ostende, Musée d'art moderne, 14/07-12/11/2000, Anvers, Mercatorfonds.

D. Abadie (2006), *Alechinsky. Sources et résurgences*, catalogue de l'exposition, L'Isle-sur-la-Sorgue, Maison René Char/Hôtel de Campredon, 04/07-15/10/2006, Vanves, Hazan.

P. Alechinsky (1950), *Les Poupées de Dixmude*, Bruxelles, Cobra.

P. Alechinsky (1951), "Abstraction faite", *Cobra*, no. 10, pp. 4-8.

P. Alechinsky (1956), "Calligraphie japonaise", *Quadrum*, no. 1, pp. 43-52.

P. Alechinsky (1959), "Toko Shinoda et la calligraphie japonaise", *Les Beaux-Arts*, XXIV, no. 865, p. 1.

P. Alechinsky (1965), *Titres et pains perdus. Notes sur les difficultés de transmission, les oublis, les manques, les disparitions, les pertes de sens et les persistances inutiles*, Paris.

P. Alechinsky (1967*a*), *Communication. 16 manifestations d'hypertrophie calligraphique*, La Louvière, Daily-Bul.

P. Alechinsky (1967*b*), *Le test du titre*, Paris, Eric Losfeld.

P. Alechinsky (1977*a*), "Souvenotes", in P. Alechinsky (dir.), *Peintures et écrits*, Paris, Yves Rivière-Arts et métiers graphiques, pp. 187-247.

P. Alechinsky (1977*b*), "Central Park", in P. Alechinsky, *Hors cadre. Choix de textes avec trois inédits* (Espace Nord), Loverval, Éditions Labor, 1996, pp. 19-20.

P. Alechinsky (1977*c*), *Far Rockaway*, Montpellier.

P. Alechinsky (1988*a*), *L'autre main*, Saint-Clément, Fata Morgana.

P. Alechinsky (1988*b*), "Maison première", in P. Alechinsky, *Hors cadre. Choix de textes avec trois inédits* (Espace Nord), Loverval, Éditions Labor, 1996, pp. 146-149.

P. Alechinsky (1992), "Les moyens du bord", in P. Alechinsky, *Hors cadre. Choix de textes avec trois inédits* (Espace Nord), Loverval, Éditions Labor, 1996, pp. 16-18.

P. Alechinsky (1994), *Baluchons et ricochets*, Paris.

P. Alechinsky (2007), "Egochrono à petite vitesse", in P. Alechinsky & M. Draguet, *Alechinsky de A à Y*, catalogue de l'exposition, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 23/11/2007 – 30/03/2008, Paris, Gallimard, pp. 13-129.
P.-L. Assoun (2007), *Leçons psychanalytiques sur le fantasme*, Paris, Économica.
P. Celan (1995), *Le méridien*, Montpellier, Éditions Fata Morgana (traduction en français réalisé par André du Bouchet).
J. Putman (1961), "Conversation dans l'atelier avec Jacques Putman", in *Pierre Alechinsky. Conversations avec Jacques Putman, France Huser, Françoise Armengaud, Henri-François Debailleux*, Gerpinnes, Editions Tandem, 1993.
M. Croess (1971), "Entretien avec Pierre Alechinsky", *Clés pour les arts*, no. 10, pp. 12-13.
L. de Heusch (1969), "Plaidoyer pour un homme abstrait", in M. Sicard (dir.) (1989), *Pierre Alechinsky. Extraits pour traits*, Paris, Galilée, pp. 83-88.
P. Descargues, "Au fil de l'encre", in *Alechinsky, 50 ans d'imprimerie*, catalogue de l'exposition, La Louvière, Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de la Communauté française, 29/01 – 23/04/2000, La Louvière/Bruxelles, Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de la Communauté française/Tempora S.A., 2000.
C. Dotremont (1950), "Signification et sinification", *Cobra*, t. II, no. 7, pp. 19-20.
M. Draguet (2007), "Troisième Mouvement. Promenades marginales", in *Alechinsky de A à Y*, catalogue de l'exposition, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 23/11/2007 – 30/03/2008, Paris, Gallimard, pp. 189-220.
S. Freud (1899*a*), "Over dekherinneringen", *Psychoanalytische Perspectieven*, 2001, no. 46, pp. 140-158 (traduction en néerlandais réalisée par Veroniek Knockaert & F. Geerardyn).
S. Freud (1900*a*), *De droomduiding*, Amsterdam, Boom, 1999.
S. Freud (1901*b*), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot, 1973.
S. Freud (1905*c*), *Le mot d'esprit et ses rapports à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1969.
S. Freud (1910*c*), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (Connaissance de l'Inconscient), Paris, Gallimard, 1987.
S. Freud (1933), "College 29. Herziening van de droomleer", *Colleges inleiding tot de psychoanalyse. Nieuwe reeks* (Inleiding tot de psychoanalyse, III), Meppel-Amsterdam, Boom, 1990, pp. 15-39.
D. Fernandez (1972), *L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Paris, Bernard Grasset.
F. Geerardyn (dir.) (2005), *Psychoanalyse en Kunst*, Gent, Idesça.
F. Geerardyn (1998), "De dialectiek tussen de materialiteit van de betekenaar en het onnoembaar object. Naar aanleiding van een reeks gesprekken met een kunstenaar", *Psychoanalytische Perspektieven*, nos. 34-35, pp. 51-61.
F. Geerardyn (1999), "Voorbij de 'psychologische betekenis' van de artistieke creatie", *Psychoanalytische Perspektieven*, nos. 37-38, pp. 95-105.
S. Kofman (1970), *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne* (Science de l'homme), Paris, Payot.
J. Lacan (1966), *Écrits II* (Points), 3e éd., Paris, Éditions du Seuil, 1999.
F.-C. Legrand (1974), "La 'virevolte noire'", in M. Sicard (dir.) (1989), *Pierre Alechinsky. Extraits pour traits*, Paris, Galilée, pp. 113-118.
A. Pacquement, A. de la Beaumelle, Y. Peyré (2004), *Alechinsky. Dessins de cinq décennies*, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie d'art graphique du Centre Pompidou, 30/06-27/09/2004, Paris, Centre Pompidou.
Y. Peyré (2002), *Pierre Alechinsky. The Complete Books*, catalogue de l'exposition, Anvers, Rossaert, 30/10/2002-04/01/2003, Anvers, Ceuleers & Van de Velde.
J. Putman, *Alechinsky*, 2e éd., Paris, CELIV, 1990.

J. Van Cauwenberghe (2007), "Entretien avec Pierre Alechinsky", diffusé dans l'émission "Ramblas" du 23/11/2007.
S. Willems (2003), *Pierre Alechinsky: Een particulier handschrift. Psychobiografische hypothese*, Universiteit Gent, mémoire de licence.
S. Willems (2004), "De Japanse kalligrafie: een betekenisvol toeval voor Pierre Alechinsky", *Psychoanalytische Perspectieven*, XXII, no. 1, pp. 31-47.