

PAYSAGE DÉPAYSÉ.
(A PROPOS DES «LOGOGRAMMES» DE C. DOTREMONT.)

déterminé par ce sentiment géographique de liberté.
C. Dotremont.¹

Le mot «paysage» dérive de «pays». De la même manière que ce dernier ne peut pas être conçu en dehors de la collectivité qui l'habite, la notion de paysage ne peut être saisie qu'en fonction du *regard* qui délimite son *espace*. Le terme qui nous occupe implique donc à la fois les concepts d'*étendue*, de *vision* et de *cadre*. Le paysage est un tableau. Le paysage est aussi une géographie.

Même si «la géographie n'est pas logique»², le paysage y présente des figures, des formes, que le tableau, dans une organisation de ses différentes parties, redispone. Le tableau appelé paysage montre donc une composition, un ordre susceptibles d'être décrits.

Le paysage est fortement présent dans l'oeuvre de Christian Dotremont. Celui de Laponie surtout, «immense loin»; celui de Belgique aussi –ou plutôt de Tervuren– horizon limité entrevu à travers la fenêtre de sa chambre, sa «carrée»:

De temps en temps, j'allais à la fenêtre regarder le hêtre rouge, le vide, les passants, les souvenirs, les mécaniques, la pluie et en même temps la lumière (la neige, ici, c'est dans les journées extraordinaires).³

D'un côté, une vaste étendue ouverte et déserte. De l'autre, un petit habitat fermé et encombré d'objets. Deux versions d'une même solitude.

Nature et ville.

La Laponie: vide qui ne veut pas dire *rien* mais qui signifie *plénitude du peu*.

¹ «Sans aucun doute, j'étais déterminé par ce sentiment géographique de liberté que nous avons eu tout au long de Cobra, et que nous conservons toujours, mais que nous avons alors plus fortement encore, juste après la guerre.» In *Grand hôtel des valises. Locataire: Dotremont*. Ed. de J.C. Lambert, Paris, Galilée, 1981, p. 55.

² D'après le texte du logogramme de Christian Dotremont de 1978: «La géographie n'est pas logique. La géologie encore moins. Et l'histoire encore moins.» in *Dotremont, peintre de l'écriture*, Paris, Centre Culturel de la Communauté française de Belgique, du 8 décembre 1982 au 2 janvier 1983, s.p.

³ Transcription d'un logogramme de 1974, *ibidem*.

La ville: le *trop plein de rien* qui est du *trop vide*.

[...] partout fêtant le peu
jamais le rien des villes de trop plein
des cimenteries cinétiques des cités
plastifiées de trop vide
[...]⁴

Fuir la ville, vivre à Tervuren, voyager à Ivalo,

[...] deux villages qui pour moi sont un seul univers infini par leurs différences et leurs ressemblances, et par moi qui les unis dans mon coeur, et –par diverses écritures– dans ma poésie.⁵

Une distance entre deux lieux géographiques que l'écriture, «diverse», abolit. Deux paysages présents dans l'oeuvre de Christian Dotremont mais, aussi, tous les paysages possibles:

[...] dans le bric-à-brac de Cobra, de Cobra partout, de la rue de la Paille à Islev, d'Olofspoort à Bruxelles, de la rue de Santeuil à Malmö, de la rue du Marais à Amsterdam, dans les couleurs locales de notre internationalisme.⁶

Des bouts de géographie, une diversité de cultures et de langues qu'un art, international, réunit.

Ainsi, au sein des mouvements expérimentaux qu'elle contribue à alimenter, l'activité de Christian Dotremont sera toujours caractérisée par la volonté d'abolir les distances, de franchir les frontières, de *dépasser le cadre*.

La notion d'espace en général et celle de paysage en particulier puisent ainsi leur sens, chez Dotremont, dans le va-et-vient, dans le rapport *dialectique* –plus que dichotomique– qu'entretiennent certains concepts: vide et plein, intérieur et extérieur, séparation et union, absence et présence, distance et proximité, local et international... Rapport que l'écriture énonce, non seulement par le biais d'une thématique ou d'une rhétorique, mais aussi grâce à une expression plastique dont le résultat pourrait être décrit de la sorte:

D'ici là, de temps à autre, quelques lignes parmi plusieurs espaces que plus ou moins elles séparent ou unissent au rythmes qu'elles insinuent aux rêveries que vous insinuez, toujours de transparentes énigmes en glissantes lumières soyeuses de neige, neigeuses de nuit, de temps à autre, parmi le temps, parmi les espaces d'ici aussi là entre les lignes.⁷

⁴ *Ltation exa tumulte et d'autres poèmes*, Bruxelles Editions, 1970.

⁵ Logogramme de 1973, in *Dotremont, peintre de l'écriture, opus cit.*

⁶ Christian Dotremont, «Cobratlas (pour Cobra-Forêt)», in *Isabelle*, Bruxelles, Ed. La Pierre d'Alun, 1985, p. 63.

⁷ Logogramme de 1976, in *Dotremont, peintre de l'écriture, opus cit.*

Abstraite, la description joue sur l'*imprécision* («quelques», «plusieurs», «plus ou moins») portant aussi bien sur l'espace («d'ici là», «parmi plusieurs espaces», «parmi les espaces») que sur le temps («de temps à autre», «toujours», «parmi le temps»).

Abstraite parce qu'imprécise, la description met en valeur une absence de fixité, une *mouvance*⁸ concernant le référent, les repères spatio-temporels. Le sens y est glissant, flottant, fugitif: «énigme», «rêve», «insinuation».

Le contenu sémantique de ce texte permet ainsi l'amphibologie: il s'agit d'une description pouvant avoir comme objet ou bien le paysage enneigé de Laponie ou bien la page blanche, deux «espaces» possibles où des «lignes» ont été tracées⁹. Il s'agirait, dans le premier cas, d'une écriture dont le référent a une existence géographique et, dans le deuxième, d'une écriture autoréférentielle.

Cependant, le rapport analogique –bien connu déjà– entre le paysage et la page ouvre la voie, dans le cas de Christian Dotremont, à une pratique expérimentale et, partant, à de nouvelles alternatives référentielles.

En effet, il n'est pas seulement question pour le référent paysage d'entrer dans le domaine de la littérature, de devenir texte par le biais du thème, comme dans le cas de la description de la Laponie signalée ci-dessus. Avec les *logoglaces* ou les *logoneiges*, le paysage lapon devient texte directement, sans médiation référentielle car, à la manière des oeuvres créées par le «land art», le paysage est, dans toute sa matérialité physique et tangible, le support naturel où l'écriture vient s'inscrire, quoique de façon éphémère. Expérience extrême à l'extrême limite du grand nord.

Situé entre ces deux pratiques d'écriture qui manifestent leur relation au paysage, soit sur le blanc du papier, soit sur le blanc de la neige ou de la glace, le logogramme à son tour pourrait être conçu visuellement comme l'évocation plastique d'un paysage. Évocation plus que reproduction car ici l'image ne vise pas directement la représentation de la nature ou celle d'un territoire. Cette allusion au caractère indirect de la représentation ne signifie pourtant pas que le logogramme, malgré une apparente absence de figuration, soit une oeuvre

⁸ Le concept de «parmi» suggère un dynamisme qui pourrait rapprocher ce mot de celui de «mouvance» quoique la préposition privilégie davantage la notion d'espace (milieu) que celle de temps. Voir à ce propos, Marc Quaghebeur, «Dotremont ou la perspective du parmi» in *Courrier du Centre international d'Etudes poétiques*, Bruxelles, 1982, pp. 13-23, repris dans *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Ed. Labor, 1990.

⁹ Dans «Par lacets de glace lente...», in *Liation exa tumulte, opus cit.*, nous lisons: «[...] par la ligne régulière à relire de mêmes A télégraphiques phoniques [...] par la ligne régulière à cependant relire de plus près [...] à relier les points par la ligne parfois brisée [...] par la ligne régulière un instant soulignée à un point parfois le même [...]». Ici s'établissent deux isotopies: la ligne tracée par l'écriture et la ligne d'autobus.

abstraite¹⁰. En réalité, l'image que le logogramme offre aux yeux du spectateur est un texte élaboré à partir de la *dérive d'une écriture manuscrite* qui, assumant sa matérialité, a échangé sa soumission au référent qu'est la lettre contre une liberté de tracé. L'écriture, perdant sa lisibilité, s'est ainsi métamorphosée en dessin. Cependant, de temps en temps, la lettre émerge dans l'enchevêtrement labyrinthique des graphies et parmi une grande diversité de réalisations plastiques dont il serait intéressant de faire un jour la typologie. C'est dans cette diversité que certains logogrammes rappellent les calligraphies orientales, chinoise ou arabe.

Les remarques qui précèdent laissent peut-être entendre que, de tous les paysages connus ou possibles, Christian Dotremont retient de façon privilégiée le paysage du Grand Nord, comme ne manquera pas de le souligner Michel Butor:

Le Nord joue un rôle fondamental pour Christian Dotremont [...]. Il y a une liaison étroite entre le Nord et l'écriture: la terre dans le Nord devient une page. [...] L'expérience de la neige rejaillit sur celle du papier dans l'écriture ou le graphisme. [...] Quand il en fait un [logogramme], le papier est par terre, il est debout et se penche: la feuille de papier est un morceau de neige à sa disposition. C'est toute l'expérience de ce trajet d'*écriture dans l'espace* qui va être concentré à l'intérieur de sa chambre.¹¹

Christian Dotremont lui-même décrira le processus de création comme issu d'une expérience vitale:

Alors quand j'ai cette envie d'écrire un logogramme, je vais vers une feuille de papier qui est pour moi comme la Laponie, parce que en 1966, lors de mon premier voyage en Laponie, c'est vraiment là que j'ai été le plus inspiré vers les logogrammes, dans cette immensité de neige, cette immense papeterie avec quelques signes noirs qui sont des arbres, des êtres, des mesures, des silos...¹²

L'inspiration provenant du paysage lapon date donc de 1966 alors que les premiers logogrammes sont créés à partir de 1962. L'origine de ces graphies est par conséquent antérieure à l'expérience du Nord. Pour repérer ces premières manifestations, il faut remonter à «l'incident technique» rapporté en 1950 par Christian Dotremont lui-même dans «Signification et sinification»:

¹⁰ A propos de l'abstraction des logogrammes: «en fait, c'est compliqué, parce qu'il y a deux ordres de signes, deux ordres d'abstraction, deux catégories de liberté (ma liberté logographique est toujours moindre que celle d'un dessinateur ou d'un peintre: quant à moi, j'ajoute un cercle à mon tracé, c'est la lettre o, il faut qu'elle ait une signification «référéntielle» et une nécessité plastique).», in «Tegn og tegninger», *Isabelle, opus cit.*, p. 67.

¹¹ Michel Butor et Michel Sicard, *Dotremont et ses écritures*, Paris, ed. Jean-Michel Place, 1978.

¹² *Grand hôtel des valises. Opus cit.*, p. 130.

[...] fouillant dans mon premier manuscrit, je pris la feuille où la phrase était encore couchée, je la retournai du recto au verso et puis de gauche à droite et je lus ainsi «ma phrase» verticalement, par transparence.

Je m'aperçus alors que sans le savoir, puisque je l'avais tracée horizontalement, j'avais «écrit» une phrase fort mystérieuse, où dominaient les caractères chinois, mongols peut-être, arabes aussi [...]

Je m'aperçus d'ailleurs [] que j'écrivais *toujours* chinois.¹³

De la sorte, le logogramme trouve ses racines dans une écriture manuscrite apprise à l'école que le geste et l'habitude ont progressivement détournée de sa régularité calligraphique¹⁴. Écriture qui révèle soudain un paysage peu familier comme si l'Occident contenait, déjà, en puissance, l'Orient. La «découverte» –par le biais de l'étranger (chinois, arabe)– du statut d'étrangeté de sa propre écriture est à l'origine, chez Dotremont, des recherches portant sur ce que l'auteur appellera «anticalligraphie» ou «variations graphiques» avant d'adopter le terme de logogramme. Dans ces variations, dans cette mouvance, l'écriture occidentale, si proche et quotidienne, est devenue une *écriture autre*. Le logogramme est un *écriture dépaylée*.

L'«incident technique» de 1950 sera donc la preuve physique, l'évidence visuelle qui donneront corps à une idée dont le germe avait toujours été présent dans les réalisations artistiques de Dotremont, dans un projet esthétique qui ne peut être scindé de sa dimension idéologique et existentielle.

L'année 1950 signifie en effet un tournant dans l'oeuvre mais aussi dans la vie de l'auteur. La pratique surréaliste, révolutionnaire et expérimentale menée jusqu'à cette date à un rythme souvent épuisant connaît l'arrêt forcé de la maladie¹⁵.

Au besoin de bouleverser un ordre, de donner un corps à l'abstraction, de dépasser le cadre, besoin jusqu'alors incarné dans l'action, suit un processus d'intériorisation «dans un dépaysement de nuances, ou dans un exil absolu [...], de toute façon dans un repli»¹⁶.

Dépaysement, exil, repli... solitude aussi:

¹³ «Signification et sinification» dans *Cobra* n.º 7, 1950.

¹⁴ A propos des notions de «détournement» et de «désautomatisation» appliquées au logogramme, voir Ana González Salvador, «Irrégularité et catastrophe» in *Correspondance* n.º 2, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1991, págs. 89-98. Du même auteur: «Écriture automatique et écriture désautomatisée» in *Textyles* n.º 8, Bruxelles, 1991, p. 207-220.

¹⁵ «Nous avons forcé la dose, Jorn est parti pour le sanatorium, moi aussi. Si nous avions continué encore un mois, à ce train-là, il n'y aurait pas eu de survivants.» Texte écrit en 1963 à Ivalo, publié en hors-texte du catalogue *Dotremont, peintre de l'écriture, opus cit.*

¹⁶ Christian Dotremont, «Cobratlas», *opus cit.*, p. 63.

[...] pour moi une traversée du désert trop longue, surtout que j'ai peu pensé à mon oeuvre personnelle, ce qui est paradoxal, traversée du désert si longue que j'ai probablement pris goût au désert.¹⁷

Exil, repli, dépouillement et solitude sans doute nécessaires pour obtenir, à Tervuren comme en Laponie, une concentration et une intériorisation propices à la calligraphie orientale. Les caractères alphabétiques de notre écriture occidentale deviendront ainsi chez Christian Dotremont des graphies maîtrisées par le geste mais non préméditées rappelant, dans certains cas, des pictogrammes.

La «barbarie abstraite des lettres latines» dénoncée par A. Jorn¹⁸ et consistant à couper l'écriture du monde cède la place à une pratique qui, proche de l'art chinois¹⁹, unit calligraphie, poésie et peinture:

La *continuité* que tisse l'art chinois entre l'écrit, le peint et cet assemblage de signes et de sons qu'est le poème renvoie à la structure même du monde: elle incorpore le graphe (écriture ou peinture) dans le mouvement des hommes et des choses [...]. L'écriture, ainsi, peut à tout moment rejoindre, par l'intermédiaire d'une *esthétique totalisante* qui relie l'homme à son environ cosmique, les mouvements profonds de la vie universelle.²⁰

Ce n'est donc pas un hasard si le logogramme évoque, à travers l'image de ses lettres dépayées, les paysages de la *continuité*.

Continuité du support: étendue blanche de la page lapone.

Continuité des graphies: traces orientales de l'inséparabilité de la lettre et de l'image, de la pensée et du geste, de l'esprit et du corps...

Continuité recherchée par les artistes de Cobra dans leur intention déclarée de dépasser la spécialisation par l'«interspécialisme» ou l'«anti-spécialisme»²¹:

But, moyens, art, nature, humour, couleurs de l'objectivité, couleurs de la sensibilité, couleurs de la palette, figuration, abstraction, paysage du pays,

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Dans «Signification et sinification», *opus cit.*

¹⁹ Dans une lettre à Constant datée du 8 mars 1949, Christian Dotremont décrit son goût pour les caractères chinois à cause de «mille raisons qui ne sont pas théoriques»: «Ma femme est à moitié chinoise, je rêve de la Chine depuis des années, j'ai lu des textes chinois, j'ai commencé à apprendre le chinois, Cocteau m'a parlé souvent de la Chine, j'ai lu des livres sur la Chine, sur les caractères chinois, Jorn m'a souvent parlé de ceux-ci en les opposant aux caractères latins qui selon lui sont plus artificiels [...]» in *Grand hôtel des valises, opus cit.*, p. 64.

²⁰ Robert Lafont, *Anthropologie de l'écriture*, Paris, Centre de Création Industrielle Georges Pompidou, 1984, p. 195.

²¹ Selon l'expression de Dotremont dans *Grand Hôtel des valises, opus cit.*, p. 86.

paysage de la pensée, mémoire, imagination s'étreignent alors dans une dialectique non mesurée. Il s'agit de ne plus tomber en morceaux.²²

Continuité qui est une lutte de l'individu contre la fragmentation car il s'agit, en effet, de «ne plus tomber en morceaux» et, cela, malgré la fatigue:

[...] une sorte de fatigue des difficultés qui me pousse à progresser dans la création: l'entreprise de plus en plus vaste des logogrammes.»²³

Car, continuer à créer des logogrammes signifie aller de l'avant dans l'innovation, dans la recherche formelle ainsi que s'épuiser à *éprouver tous les lieux* possibles par l'invention constante des multiples modalités de la dérive, de la mouvance des graphies. Attitude «non mesurée» héritée d'un passé expérimental et, surtout, de Cobra:

Il y a tout au long de Cobra un jeu de la répétition et de l'innovation, qui rejoint ce que je disais de la nostalgie et de l'utopie, de la mémoire et de l'imagination. Quelque chose d'obsessionnel et, en même temps, quelque chose de nouveau.²⁴

De façon urgente et «obsessionnelle», dans la «répétition» sans relâche des gestes qui doivent le mener à l'«innovation», le logogramme travaille, en effet, à *dépasser le cadre*.

Tourné vers le passé dans un tracé «nostalgique» des origines de l'écriture ou penché vers l'avenir dans un geste «utopique» de l'après-écriture, le logogramme affirme, dans un cas comme dans l'autre, l'indivision de l'écriture et de l'image.

A cheval sur deux pays, deux langues, deux systèmes de représentation, Christian Dotremont cultive une absence de fixité qui se manifeste soit par le déplacement dans l'espace géographique, le voyage –d'où le fameux thème de la valise– soit par une évolution constante des formes de l'écriture:

«Vous voyagez beaucoup?

– Quotidiennement.

[...]

– Et géographiquement?

– D'ici où je suis né à là, tout en haut, dans le Nord, où je ne meurs jamais.»

Diptyque 1.

Absence de fixité qui trouve son expression la plus radicale dans la durée évanescence des logoglaces.

²² Christian Dotremont, «Salut, ô, Danemark», texte de 1964 in *Isabelle, opus cit.*, p. 58.

²³ *Isabelle, opus cit.*, p. 16.

²⁴ *Grand Hôtel des valises, opus cit.*, p. 123.

Absence de fixité qui, dans le cas du logogramme, devient la tentative de représenter le lieu mitoyen entre écriture et image, le lieu impossible, puisque jamais consolidé, d'une transition:

[...] dans l'utopie voyageuse (atopie), les lieux n'ont pas de sens en eux-mêmes, ce qui a du sens c'est le voyage et l'errance.²⁵

De la sorte, plus que l'expression d'une utopie, le paysage dépaycé qu'est le logogramme est la représentation d'une *atopie*²⁶, sorte de paysage en dérive –pour paraphraser l'expression de Barthes– qui refuse le définitif:

Fiché, je suis fiché, assigné à un lieu (intellectuel), à une résidence de caste (sinon de classe). Contre quoi une seule doctrine intérieure: celle de l'*atopie* (de l'habitable en dérive). L'*atopie* est supérieure à l'utopie (l'utopie est réactive, tactique, littéraire, elle procède du sens et le fait marcher)²⁷.

Paysage en dérive²⁸ parce que gouverné par les courants imprévisibles d'un geste spontané, le logogramme est, dans la perspective de la révolte individuelle, une écriture irrégulière qui ne respecte plus les normes. Mais dans la perspective d'un moment historique qui a perdu toute foi dans le progrès, le logogramme est peut-être un produit de notre époque, «la voie que la pensée peut entreprendre une fois qu'elle a pris acte du fait que le mécanisme linéaire et progressiste de la rationalisation s'est enrayé»²⁹.

En dérive sur le blanc, espace de toutes les possibilités de tracé, le logogramme serait alors un trajet qui se dessine «en dehors de toute perspective de temporalité linéaire, et [...] progressive»³⁰, en dehors de toute éventualité d'atteindre une «condition finale» accomplie. D'où, la répétition.

L'avenir du logogramme comme l'avenir de l'histoire «ne serait donc ni progrès, ni régression, ni retour du même ou de l'égal, mais «interprétation [...] de prémisses et d'héritages provenant du passé.»³¹

²⁵ Jean-Noël Vuarnet, «Utopie et atopie», *Littérature* 21, fév. 1976, p. 41.

²⁶ On pourrait également se référer au terme d'«hétérotopie» employé par M. Foucault dans «Des espaces autres» in *Archi-Bref*, n.º 48, Genève, E.A.U.G., 1984, cité à propos du «land-art», par J.-N. Vuarnet, *opus cit.*, pág. 80: «lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture, sont à la fois représentés, contestés et inversés.»

²⁷ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p. 53.

²⁸ On pourrait rapprocher l'expression «paysage en dérive», appliquée au logogramme, de l'expression «structures formelles baladeuses» utilisée, dans le contexte historique, par M. Vovelle, *Idéologie et mentalités*, Paris, éd. de La Découverte, 1985, p. 13.

²⁹ Gianni Vattimo, *Ethique de l'interprétation*, Paris, Ed. de La Découverte, 1991, p. 84.

³⁰ *Ibidem*, p. 87.

³¹ *Ibidem*, p. 89.

Paysage atopique, paysage dépaycé sans lieu assigné, le logogramme nous rappelle pourtant que seul l'espace permet la liberté d'un mouvement d'allée et de retour et que le temps est, en fait, *irréversible*.

Irréversible, le logogramme, comme la calligraphie chinoise, ne connaît dans son élaboration ni rature ni brouillon. Cependant, plus que la perfection ou la maîtrise de cet art oriental, le logogramme cherche, selon les mots de son auteur, «quelque chose de plus direct. Ne pas faire de jolies choses, mais des choses vivantes.»

Ainsi,

S'élaner de presque rien qu'un peu de terre ou de papier avec une forte vitesse brève, entreprendre de s'emporter, emporter tout»³²

signifie sûrement, pour le créateur des logogrammes, écrire-peindre avec urgence, dans la conscience aiguë du vide³³ et d'un temps qui s'échappe, écrire-peindre, dans la mélancolie³⁴, le désir d'épuiser toutes les possibilités d'un trop plein de vie:

La vie semblait infinie de manques, de choses, de personnes, d'idées, d'impulsions et donc de possibilités. C'était une journée ordinaire et cependant distincte, irrémédiablement irrévocablement irremplaçable de temps.³⁵

ANA GONZÁLEZ SALVADOR

³² Christian Dotremont, texte reproduit en exergue du chapitre «Pluie de roses» dans *Dotremont peintre de l'écriture, opus cit.*

³³ Cette conscience aiguë du vide se trouve développée dans *La Pierre et l'oreiller*, roman autobiographique que C. Dotremont écrit entre 1951 et 1953. La notion de vide est intimement liée à la maladie et au concept de *catastrophe*. Voir, à ce sujet, Ana González Salvador, «D'autres mo(n)ts. Logogrammes». Actes du Colloque *L'Ecrivain belge devant l'histoire*, Université de Marburg, 12-13 octobre 1990. Frankfurt, Verlag Peter Lang, 1993, p. 139-147.

³⁴ La mélancolie, selon le sens que l'on peut trouver chez Walter Benjamin, comme regard profond et lucide engendré par la nécessité de la catastrophe.

³⁵ Transcription d'un logogramme de 1974, in *Dotremont peintre de l'écriture, opus cit.*