



HAL
open science

Christian Dotremont du calligramme et du logogramme

Georges A. Bertrand

► **To cite this version:**

Georges A. Bertrand. Christian Dotremont du calligramme et du logogramme. Loxias, 2021, Les nouvelles tendances de la création calligrammatique, 72. hal-04311367

HAL Id: hal-04311367

<https://hal.science/hal-04311367v1>

Submitted on 27 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Christian Dotremont
du calligramme et du logogramme

Georges A. Bertrand

Résumé

Les logogrammes créés par Ch. Dotremont, sont, à l'instar des calligrammes, une des inventions majeures du XX^e siècle dans le domaine de l'écriture occidentale. Quoique différents par leur aspect, ils présentent des similitudes, aussi bien dans l'esprit de leurs auteurs que dans leur réalisation ainsi que par la « re-création » qu'ils nécessitent de la part de leurs lecteurs/spectateurs. Le logogramme est une écriture « visuelle », le tracé des lettres évoquant, comme dans le calligramme, la forme de ce qui est signifié. Il est également « concret », lorsque son écriture se confond matériellement autant que linguistiquement avec le support naturel sur lequel ou dans lequel elle est gravée. Les logogrammes ont poursuivi l'aventure des calligrammes en les « orientant ».

The logograms created by Ch. Dotremont, are, like calligrams, one of the major inventions of the twentieth century in the field of Western writing. Although different in appearance, they present similarities, both in the spirit of their authors and in their production as well as in the "re-creation" that they require from their readers / viewers. The logogram is a "visual" writing, the outline of the letters evoking, as in the calligram, the shape of what is signified. It is also "concrete", when its writing merges materially as well as linguistically with the natural medium on which or in which it is etched. The logograms pursued the adventure of the calligrams by "orienting" them.

Mots-clés

Dotremont (Christian), calligrammes, logogrammes, écritures, poésie, peinture

XX^e siècle

France, Belgique, Danemark, Laponie

Entre Guillaume Apollinaire, décédé deux jours avant l'Armistice de 1918 des suites de la grippe espagnole, et Christian Dotremont, né quatre ans plus tard à Tervuren, dans la banlieue de Bruxelles, rien de commun, *a priori*. À part peut-être le fait que Jean Cocteau fera de tous deux le portrait, comme s'il avait senti qu'ils n'étaient pas des poètes « comme les autres », classiques ou bien modernes...

En 1889, la mère d'Apollinaire avait envoyé son fils âgé de neuf ans à Stavelot, petite bourgade belge en terre wallonne. De cette période, le poète gardera de vivaces souvenirs, cette région des Fagnes se retrouvant dans certaines de ses œuvres, dans l'emploi d'un vocabulaire parfois wallon. Christian Dotremont, quant à lui, né wallon en terre flamande, sera également fasciné par cette même région à laquelle il consacra plusieurs poèmes et travaux réunis sous le titre de *Fagnes*, en collaboration avec le plasticien, belge lui aussi, Serge Vandercam.

Voilà pour les liens géographiques entre Apollinaire et Dotremont. Ils sont, dans un sens, le fruit du hasard.

Ce ne sera pas le cas pour leurs liens artistiques, même s'ils ne se sont jamais rencontrés. Ils étaient tous deux poètes et Dotremont connaissait l'œuvre d'Apollinaire. Et, surtout, ils étaient tous deux graphistes – calligraphistes (même si ce mot peut prêter à confusion). Ce sont des liens esthétiques au sens large, qui vont unir les deux créateurs, entre les calligrammes, universellement connus, de Guillaume Apollinaire et les logogrammes, encore confidentiels il y a un peu plus de vingt ans, de Christian Dotremont. Nous sommes en face, pour l'un comme pour l'autre, d'une écriture poétique, aux deux sens du mot « écriture », à savoir un texte, poétique donc, mais également une manière de l'avoir rendu visible en modifiant, en « tordant » les normes typographiques et/ou calligraphiques occidentales.

« Les poètes ne dessinent pas, a écrit Cocteau, ils dénouent l'écriture et la renouent autrement¹ ». Et Pierre Caizergues, maître d'œuvre des écrits d'Apollinaire pour la Bibliothèque de la Pléiade d'ajouter : « Dotremont n'est pas seulement en effet l'inventeur d'une forme poétique nouvelle, la seule à mon sens qui ait été créée depuis les calligrammes d'Apollinaire, il invente aussi une écriture. Mieux, il s'invente dans un langage nouveau qui n'appartient qu'à lui. Le propre du poète est de transformer les mots en paroles. Christian Dotremont va plus loin : il fait que ces paroles deviennent à leur tour des signes qui volent, qui dansent, dans tous les sens, et je prendrai naturellement ce dernier mot dans toutes ses acceptions² ».

1 Pierre Caizergues, « Jean Cocteau – Christian Dotremont ou la rencontre de deux solitudes », Séance publique du 6 mars 2004 : Cocteau et la Belgique, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007, p. 1, <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/06032004/caizergues.pdf> (cons. le 20 février 2021)

2 Pierre Caizergues, « Jean Cocteau – Christian Dotremont ou la rencontre de deux solitudes », *op. cit.*, p. 11, <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/06032004/caizergues.pdf> (cons. le 20 février 2021)

Contrairement à ce qui a souvent été dit, les calligrammes ne furent pas une nouveauté, une « création » *ex nihilo* d'Apollinaire, mais plutôt l'inscription dans une tradition, certes ténue, mais toujours existante, dans toutes les cultures et à toutes les époques. On a retrouvé les premiers calligrammes, ces textes qui prennent la forme de ce qu'ils racontent ou suggèrent, chez Simias de Rhodes au III^e siècle av. J.-C. Ceux-ci seront également très présents dans la calligraphie arabe et persane, surtout musulmane où on trouvera, lisible, un texte qui dessinera soit l'objet du texte, soit un élément de celui-ci.

On peut classer les calligrammes en deux types, ceux qui dessinent exactement ce que le texte dit, comme dans le poème « Il pleut », où l'ensemble des lettres forment un rideau de pluie ; et ceux qui dessinent à l'aide de lettres calligraphiées l'objet du poème comme dans « La colombe poignardée et le jet d'eau » où sont représentés une colombe et un jet d'eau. Dans les deux une écriture en tant que texte est mise en relation avec une représentation figurative.

Les logogrammes, eux aussi, s'inscrivent dans une tradition, autre, tout aussi minoritaire en Occident, mais qui fut et reste encore essentielle dans de nombreuses cultures qui ont élevé l'écriture au rang d'art : l'arabe et surtout l'extrême-orientale, chinoise ou japonaise.

Les logogrammes, ce sont des textes « jetés » en général sur une feuille de papier. Le texte, écrit Dotremont, « [...] non-préétabli, est tracé avec une extrême spontanéité, sans souci des proportions, de la régularité ordinaires, les lettres s'agglomérant, se distendant, et donc sans souci de lisibilité³ ». Ensuite, le texte est réécrit, sur le même support, en général sous le logogramme, en petites lettres, visibles et calligraphiées « scolairement », avec soin.

Les démarches intellectuelles et artistiques de Guillaume Apollinaire et de Christian Dotremont présentent à bien des égards des ressemblances, même si elles donnent, visuellement, des résultats fort différents, un calligramme ne pouvant jamais ou presque être confondu avec un logogramme. Et pourtant, dans des cas précis, ils peuvent être rapprochés, parfois même d'une manière détournée, imprévue et originale, ouvrant par là des perspectives tout à fait nouvelles dans l'histoire de l'écriture.

Principes

Le premier point commun entre calligrammes et logogrammes peut sembler banal, mais il est important : le texte et le dessin formé par l'écriture de celui-ci sont réalisés par la même personne. Ils ne peuvent donc être réécrits par un copiste qui, nécessairement, romprait ce lien entre le fond et la forme du poème. Car, comme l'écrivait Guillaume Apollinaire : « Chacun de mes poèmes est la commémoration

³ Christian Dotremont, extrait du *Logbook* (1974) repris dans *Traces*, recueil de textes de Chr. D., Bruxelles, éditions Jacques Antoine, 1980, p. 47.

d'un événement de ma vie⁴. » ; et chacun des logogrammes de Christian Dotremont est autobiographique, lié à un voyage, à un amour, réel ou rêvé.

Un deuxième point commun est l'intérêt porté par les deux artistes à la lettre en elle-même et à son dessin. « Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque⁵ ». Voilà ce que déclarait Apollinaire, lors d'une conférence au théâtre du Vieux-Colombier, à Paris, en 1917, le mot « époque » étant évidemment à replacer dans un contexte occidental. Dans ses calligrammes, il s'était exercé à rendre « visible » le mot qui n'était que « lisible », à plus jouer avec la position des lettres soit manuscrites, soit typographiées, qu'avec la forme de la lettre elle-même. Dotremont, lui, va, en marge de ses logogrammes, s'amuser (et le verbe est employé à dessein) à créer de nouvelles typographies, s'intéressant davantage à la forme de la lettre qu'à leur enchaînement. C'est ainsi qu'en 1971, il réalise un catalogue pour une « imprimerie imaginaire », *Typographismes I*, qui propose de nouveaux caractères en se fondant sur l'écriture d'une même phrase, dont le début est : « Gladys en allée vers les dix heures... », et dont il va dessiner les lettres de façon différente, et avec humour, selon l'humeur supposée de ceux qui l'écrivent. Dans la préface de ce court catalogue, Dotremont, estime, pour justifier ce jeu d'écritures, qu'« [...] une certaine hostilité entre l'écriture créatrice et l'objectivité typographique rigoureuse (si subjectivement, si frivolement qu'elle ait été inventée) appartient aux nécessités fondamentales, comme on dit, du langage⁶ ». Ainsi, il nous est possible d'admirer le « Maniaque dépressif, Corps 20 », le « Réticent, Corps 48 » ou bien encore le « Une deux, Corps 20 et corps 8 »...

Le troisième point commun, le plus important, concerne les rapports scripteur/lecteur. À propos d'Apollinaire, Jérôme Peignot a écrit, dans son ouvrage consacré à l'historique du calligramme, que « Sa trouvaille de génie, celle que manifestent ses Calligrammes, c'est l'action ou, plutôt sa volonté de faire participer son lecteur à l'élaboration de son poème. [...] L'art du calligramme est une tentative – une des premières – pour exiger du lecteur une contribution active, un mimétisme qui n'est pas soumission, mais résolution dramatique de revivre et de recréer une expérience. Un poète cette fois prend conscience de la valeur créatrice et du rôle nécessaire de la lecture dans l'élaboration poétique⁷ ». Il est, bien sûr, nécessaire d'émettre une fois encore une réserve sur l'affirmation selon laquelle cette tentative serait une des premières, à moins de ne considérer – et encore – que l'écriture occidentale, mais c'est pour mieux approuver l'insistance sur la participation du lecteur à l'élaboration du poème. Quoi qu'il en soit, la remarque de Jérôme Peignot s'applique sans aucune objection aux logogrammes. Devant l'un d'eux, nous

4 Cité par Pierre Lepape dans son « Pic épique et Calligrammes », in *Centenaire Apollinaire*, revue *Télérama*, hors-série, mars 2018, p. 28.

5 Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes [sic] » : conférence donnée au Vieux-Colombier le 26 novembre 1917, reprise dans *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1991, tome II, p. 949-954.

6 Christian Dotremont, *Typographismes I*, (première édition : EDITIONS, 1971, non paginé), Paris, éditions ISTRIMIRANT STELLA, 2021.

7 Jérôme Peignot, *Du calligramme*, Paris, éditions du Chêne, 1978, p. 39.

sommes spectateurs avant d'être lecteurs. Lorsque ce logogramme est tracé sur un support qui atteint des dimensions supérieures à celles d'une feuille de papier A4, nous sommes devant un tableau, une œuvre d'art plastique, avant d'être devant un poème vertical.

La première chose que l'on voit d'un logogramme, ce sont les traces le plus souvent d'encre noire sur un fond blanc. La première impression est donc esthétique. Le spectateur regarde, « sent » l'œuvre et la première communication de l'œuvre est expression. Pour reprendre les mots de Thomas Mann dans *Le Docteur Faustus*, « l'ornementation » précède « la signification⁸ ». Cette première vision du logogramme va être immédiatement complétée par la lecture du texte écrit en marge. Après avoir vu, il est nécessaire de lire. Le texte peut être clair ou abscons, drôle ou angoissant, un aphorisme ou un récit plus ou moins long. Et, une fois lu, il faut revenir au logogramme, aux traces dessinées. Il est donc revu, mais différemment puisque le spectateur va « re-crée » le logogramme. En effet, après avoir été spectateur puis lecteur, il se fait, dans un sens, scripteur, essayant de retracer les lettres, de les suivre dans le labyrinthe des signes noirs. Ce n'est plus la création spontanée de Dotremont, c'est la démarche réfléchie d'un lecteur qui veut saisir la relation qui doit exister entre le texte et son tracé, le rapport logique.

Dotremont a été donc plus loin qu'Apollinaire, simplement parce qu'il lui a succédé dans son désir de rendre encore plus « visuel » son texte, comme lui-même avait dépassé la démarche de Mallarmé dans son *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* daté de 1897, soit vingt ans avant les calligrammes et soixante-dix avant les logogrammes. La poésie, pour ces trois écrivains, doit dépasser la « simple » littérature et Apollinaire sera un des premiers à collaborer avec des peintres, des sculpteurs, des photographes qui feront son portrait, illustreront ses poèmes. Mais les œuvres de chacun seront distinctes. Alors que pour Dotremont qui s'est lui aussi fait photographe et a collaboré avec d'autres artistes, l'important est de créer avec ces derniers des œuvres où chacun aura eu son mot, son coup de pinceau ou sa poignée de glaise à « dire ». Dotremont écrira également sur des photographies...

Il existe différents types de logogrammes. Parfois, tout ira bien : le texte est, comme celui d'un calligramme, lisible (ou presque). Le logogramme *dépassons l'anti-art* ou bien *la liberté, c'est d'être inégal* sont ainsi aussi « compréhensibles » que les textes d'Apollinaire. On peut retrouver toutes les lettres et comprendre que le *dépassons* dépasse effectivement, matériellement, sur la feuille de papier *l'anti-art* ; on peut déchiffrer les lettres du logogramme *la liberté...*, toutes inégales d'ailleurs. Mais, le plus souvent, la reconstitution des gestes de l'auteur est impossible : les lettres se chevauchent, se mélangent, plusieurs pistes nous sont offertes. Dans ces cas, malgré sa « traduction » en marge, le logogramme gardera son illisibilité et nous

8 « [...] personne ne me fera jamais croire que la nature a inscrit ces chiffres dont nous manque la clef sur la coquille d'une de ses créatures à seule fin de l'orne. Ornementation et signification ont toujours été de pair, les écritures anciennes servaient à la fois d'ornement et de moyen d'expression. » (Thomas Mann, *Le Docteur Faustus* (1950), trad. Louise Servicen, Paris, LGF, Livre de Poche, 2019, p. 33.

serons réellement en présence de deux textes à la fois semblables et différents, le texte « pour le sens » et le texte « pour la forme », textes complémentaires réalisant l'objectif de Christian Dotremont : *On doit voir la poésie, pas seulement la lire*⁹. L'échec du déchiffrement dans le temps de la re-lecture nous ramène à la vision du logogramme dans l'espace. Il a gardé son secret et nous ne pouvons que l'admirer globalement, comme une œuvre d'art plastique, en ne pouvant toutefois jamais oublier que celle-ci est également un texte, souvent, un poème.

Parfois, cependant, il arrive que les logogrammes de Christian Dotremont soient des calligrammes par le fait qu'ils représentent visuellement ce qu'indique leur texte. Hasard ou volonté « inconsciente » – le tracé des lettres devient « dessin » figuratif comme dans ce curieux logogramme de 1974 dont le texte est « *le rodéo de la méduse* » :



Le rodéo de la méduse, logogramme sur papier 21x27, 1974

⁹ Citation de Chr. Dotremont extraite de *Cobra – fra hoved til hale*, de Vitus Schade, éditions de l'Hôtel du Roi Frédéric, Copenhague, 1971, reproduite et traduite dans le bulletin d'information de la Galerie de France, Paris, mai-juin 1971, non paginé.

Il y a tout d'abord le jeu de mots sur le titre d'un des plus célèbres tableaux du XIX^e siècle européen, mais le plus étonnant est que l'écriture de ces quelques mots, « le rodéo de la méduse », de ce nouveau titre, en même temps texte du logogramme, restitue picturalement un nouveau *Radeau de la Méduse*. On croit voir une nouvelle version du tableau de Géricault, un peu à la manière de ces peintres contemporains qui ont « copié » des œuvres classiques en leur imprimant leur propre manière de voir les choses. Il y a comme une vue aérienne du radeau, on distingue les personnages agglutinés sur une sorte de socle rond et les coulures de l'encre noire rendent même palpable l'impression de désespoir qui existe dans l'original.

Cette figuration dans l'abstraction, on la retrouvera encore avec le logogramme « *de drap en drap l'évasion vers la mort* » où l'on peut « voir » comme la succession de ces draps qui permettent au prisonnier de s'évader par une fenêtre de cellule non visible vers le bas de la feuille de papier.

Parfois même passeront dans les logogrammes des silhouettes noires et quasi-enfantines, preuve que les logogrammes ne sont peut-être pas si abstraits que cela (au sens où ils ne renverraient pas à des réalités concrètes) et qu'ils rejoignent, mais avec des nuances, les calligrammes.



de drap en drap, l'évasion vers la mort

1978

de drap en drap, l'évasion vers la mort, logogramme sur papier 21x27,
1978

La page-paysage

Christian Dotremont a séjourné, et régulièrement, entre hiver et printemps, entre 1956 et 1978, à proximité du cercle polaire, dans divers villages lapons, en Suède, en Norvège et surtout en Finlande, lorsque la neige est partout présente et le ciel sombre, quasiment noir. L'étendue enneigée est une immense plage immaculée, une page redoutable où l'on guette chaque signe qui permet de ne pas se perdre, et Dotremont y remarque les poteaux, les arbres et les Lapons qui sont autant de signes de reconnaissance, semblables aux signes de ponctuation, aux lettres qui parsèment une page blanche, vide.

De même qu'un enfant, devant une feuille vierge, dessinera, même si ce ne sont que quelques traits, pour marquer son empreinte, de même que l'homme préhistorique, sur le tapis de neige, a posé son pied chaussé, imprimant la marque de sa tribu, Christian Dotremont, muni d'un bâton, va souvent dessiner dans la neige ou en griffant la glace un texte court d'une écriture cursive qui devient aussitôt, avec les éboulements de neige et la fonte, illisible.

Les logoneiges et les logoglaces sont dialogues entre la neige et l'« écrivain », puisque la neige participe au résultat du tracé. Ils sont tout d'abord blancs sur blanc puis deviennent gris puis noirs sur blanc. Avant qu'ainsi ils ne se délitent, l'artiste scripteur les a photographiés pour en garder la trace, pour garder le souvenir de la part qu'il a prise dans la constitution du paysage lapon qu'il a ainsi contribué à modifier, à recréer.



emprunte mes empreintes, logoneige, 1976 ; photo : Caroline Ghyselen

À la question « Quel est le logogramme que vous aimeriez voir venir à vous ? » n'a-t-il pas répondu un jour : « C'est la Laponie... Oh c'est certainement la Laponie, d'ailleurs, la Laponie est un logogramme, un immense logogramme¹⁰ ». Dix ans environ avant les premiers logogrammes, il avait écrit dans *La Pierre et l'oreiller*, son unique roman, à propos du paysage danois, qu'il avait eu « l'impression de traverser un paysage japonais. [...] L'hiver était déjà là dans cette province et avait

¹⁰ Rapporté par Eddy Devolder, in cahier hors-série « Autour de Christian Dotremont », Courrier du Centre International d'Études Poétiques, Bruxelles, Bibliothèque Royale, 1982, p. 49.

transformé les arbres en signes : la forêt était un livre, un poème, à la lettre¹¹ ». Le Japon rejoint ainsi le Danemark. L'extrême-orientalisation, l'arabité des logogrammes – aspects qui ne seront pas développés ici – rejoignent le Nord, son terrain de jeu préféré, jeu entre les ombres et les lumières, entre la nuit et la neige, entre le noir et le blanc.

De retour dans ce qu'il nommait sa « carrée », à savoir la soupente dans laquelle il travaillait dans les combles d'une maison de retraite de la banlieue de Bruxelles, il traçait ses logogrammes qui étaient le souvenir aussi bien de ses voyages exprimés en mots que des formes qu'il y avait vues.

L'écriture, pour Christian Dotremont, est donc « concrète », elle représente le réel, répondant ainsi à la définition du calligramme, à savoir représenter graphiquement avec des lettres un dessin, être un dessin. Et dans le cas des logogrammes, représenter graphiquement un paysage, la nature en elle-même aussi bien que ceux qui la peuplent, à savoir hommes et/ou animaux.

Sur le papier il note les traces, souvent sombres ou noires qui parsèment l'étendue, que ce soit celles des hommes s'y déplaçant, des troupeaux, les griffures produites par les herbes se mouvant au vent au cœur de la neige dont elles émergent. Et les mots, les phrases qu'il trace deviennent ainsi des paysages.



Or, les choses du paysage lapon hivernal..., logogramme 905 x 1250 mm, 1975

11 Christian Dotremont, *La Pierre et l'oreiller*, Paris, Gallimard, 1955, p. 134.

[...] il est probable, écrit-il, que le noir et blanc et les gris et bleus du paysage lapon hivernal, les couleurs du paysage lapon solaire, les espaces, les arbres, les étoiles, les monts, les îles, les êtres du paysage lapon inspirent aussi les formes de plusieurs de mes logogrammes. La nature s'infiltré partout, même dans l'abstraction, même dans les formes abstraites des mots, surtout quand le naturel mène le jeu, surtout quand le naturel mène tout le jeu, jusqu'à l'excès. [...]. Il m'arrive donc d'avoir le sentiment, quand je trace un logogramme, d'être un Lapon en traîneau rapide sur la page blanche, et de saluer la nature comme au passage, par la forme même de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble. En tout cas, si la Laponie n'existait pas, je ne ferais pas des logogrammes ; je ne ferais rien du tout¹².

Quand Dotremont, ainsi, évoque une éventuelle « filiation » entre le logogramme et le paysage lapon, il ne s'agit pas d'un rapport de figuration. Le logogramme n'est pas une peinture de paysage qui représenterait fidèlement une réalité lapone. Le paysage lapon, mémorisé, intériorisé, emporté avec lui de Finlande à la chambre qu'il occupe à Tervuren, se transforme, « logogrammisé », en métaphore de ce qu'il est.

Le signe du *tao*

Il est nécessaire maintenant d'évoquer un recueil peu connu de logogrammes qui sont tout sauf spectaculaires, mais qui montrent avec force la diversité infinie de la création logogrammatique lorsqu'elle se confond avec la calligrammatique. Ce recueil, paru en 1968 à Copenhague, à l'occasion du vingtième anniversaire de la création de CoBrA, est intitulé : *Le oui et le non, le peut-être*, et il rassemble cent trente dessins datant de 1965 qui n'obéissent pas à la règle « logogrammatique » de spontanéité que s'était fixé le poète, à savoir être « des manuscrits de premier jet [...] (faisant) jouer aussi réciproquement que possible l'imagination poétique, verbale, et l'imagination graphique¹³ ». Il s'agit de variations sur l'écriture de deux seuls mots : *oui* et *non* (le *peut-être* restant invisible), tracés en noir ou en couleurs sur fond blanc. Ce recueil peut proposer une clef, une parmi d'autres, pour comprendre l'esprit des logogrammes, à savoir « l'orientation » de ceux-ci. Nous avons, à d'autres occasions¹⁴, souligné les aspects aussi bien arabes que chinois des logogrammes, et, en ce qui concerne ces derniers, l'importance du trait de pinceau, du vide aussi nécessaire que le plein, ce plein représenté dans la peinture chinoise par la montagne et la rivière, opposés dans l'espace et réunies par la vallée, symbole du vide. L'homme, être de souffles et d'esprits, est cette vallée, cette union des oppositions, des contraires, du *Ying* et du *Yang*. Souvent, dans cette série de logogrammes, le *oui* est placé en haut et le *non* en bas. Ils représentent le plein ; et, entre les deux, le « rien », le vide du *peut-être* fait de la ligne les rejoignant, une

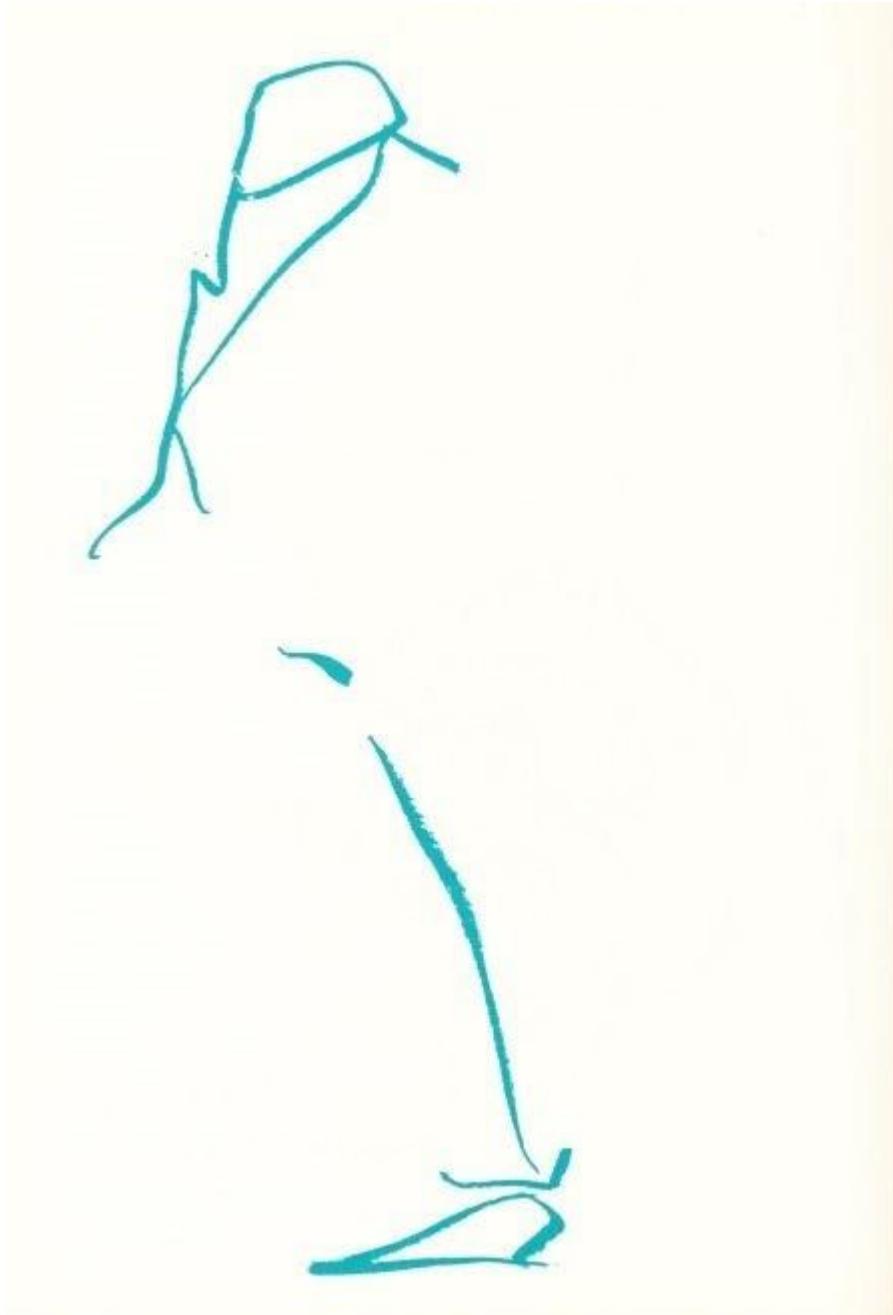
12 Christian Dotremont, « J'écris donc je crée » in *Traces*, recueil de textes de Chr. D., Bruxelles, éditions Jacques Antoine, 1980, p. 21.

13 Définition des logogrammes donnée par Christian Dotremont dans le catalogue de son exposition à la Galerie de France, Paris, 1971.

14 Georges A. Bertrand, *Dotremont, un Lapon en Orient*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2005.

ligne formée par un élément soit du « oui », soit du « non », semblable à la ligne séparant dans le symbole taoïste le Ying et le Yang.

Dans le logogramme ci-après, issu de la série, le *oui* sera en bas et le *non* en haut. Le « *i* » du *oui* s'élève comme un bras et le point de ce « *i* » y est comme une main qui cherche à accrocher la jambe du « *n* » du *non*. Cette ligne médiane, qui n'est ni oui ni non, c'est celle du « peut-être », implicitement de l'entre-deux, du « vide médian » comme le nomme François Cheng.



oui – non, pastel bleu sur papier 21x27, 1965.

Comme le font les diagrammes de l'art taoïste, ces œuvres « magiques » destinées à mettre en harmonie, en nous, les forces qui agissent sur nous, l'« être » et le « non-être », le *oui* et le *non*, ce sont les contraires réconciliés qui donnent son sens, sa signification à l'univers.

Les sinogrammes étaient à l'origine tracés dans le sable avec un morceau de bois ou le doigt, tout comme les logoneiges tracés par Dotremont, voués comme eux à disparaître ; puis sur des papiers que l'on pouvait, sans aucune réticence, détruire. Cela était même bénéfique, et Dotremont a continuellement détruit, et sans tristesse apparente, sa production. « Le langage des talismans, écrit Laszlo Legeza, impliquait d'abord et avant tout une appréhension visuelle de l'unité du Ciel (partie supérieure) et de la Terre (partie inférieure) et cela se trouvait exprimé dans la verticalité de la composition, quelles que fussent les différences de détail¹⁵ ». Les lignes ascendantes et descendantes que l'on trouve dans tous les talismans taoïstes, destinées à établir des liaisons entre divers mondes, se retrouvent dans toutes les variations sur le *oui* et le *non*, signifiant visuellement et concrètement les paysages mentaux qui étaient ceux du poète :

Ne me dites pas que mes logogrammes sont abstraits. Et ne me dites pas qu'ils sont calligraphiques : je ne cherche pas la beauté, je la trouve parfois, et alors je l'accepte, si elle n'est pas purement formaliste. Mon but n'est ni la beauté ni la laideur, mon but est l'unité d'inspiration verbale-graphique ; mon but est cette source¹⁶.

« Ne plus imiter la nature. La signifier. Par des traits, des élans¹⁷ », a écrit Henri Michaux. Écrire la nature et les êtres qui la peuplent, ce n'est pas faire ressembler l'écriture à cette nature, ce n'est pas représenter la nature, c'est, pour Dotremont, réduire la distance toute occidentale entre signifié et signifiant, atteindre un niveau plus élevé de « communication » : atteindre l'essence des choses par juste quelques traces sur un papier blanc. « La voie qui peut être exprimée par la parole n'est pas la Voie éternelle ; le nom qui peut être nommé n'est pas le Nom éternel¹⁸ ». Voilà quelles sont les premières lignes du *Tao-te-king* : la Vérité ne peut être exprimée par les mots, elle est au-delà de ceux-ci. Peut-être est-elle alors dans leur écriture, ni « calligraphiée » ni normée, dans les traces laissées par le mouvement d'une main, d'un corps, lorsque ces mécanismes tout physiologiques permettent d'atteindre l'essence de la plus haute spiritualité.

Pierre Caizergues, éditeur d'Apollinaire dans la Bibliothèque de la Pléiade, a qualifié les logogrammes d'« une des plus grandes inventions poétiques du XX^e

15 L. Legeza, *Magie du Tao, le langage secret des diagrammes et de la calligraphie*, Paris, éditions du Chêne, 1976, p. 27.

16 Christian Dotremont, in *Traces*, recueil de textes de Chr. D., Bruxelles, éditions Jacques Antoine, 1980, pp. 20-21.

17 Henri Michaux, « Idéogrammes en Chine » (1975), in *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 2004, p. 841.

18 Lao-Tzu, premières lignes du *Tao-te-King* (circa VI^e siècle av. J.-C.), traduction Stanislas Julien, 1842.

siècle, au même titre que les calligrammes d'Apollinaire¹⁹ ». Nous ne pouvons pas savoir s'ils sont, à proprement parler, une « invention », nous savons, par contre, que ce ne sont pas des calligrammes, même si, l'esprit, parfois en est le même. Ce sont, assurément, une des plus *belles* écritures poétiques du XX^e siècle, même si Dotremont n'aimait pas l'adjectif que l'on peut prendre pour un synonyme de « joli ». Son œuvre témoigne de la poursuite de l'infini cheminement, sur le fil du rasoir, entre peinture et écriture, de l'infini désir de montrer le langage, de le « matérialiser », comme si les mots que l'on prononce s'inscrivaient, s'imprimaient, redoublant, ainsi, leurs sens (au pluriel) tout en les oubliant, prenant leurs aises dans un « Empire des signes » où, pour citer Barthes : « [...] c'est [...] un vide de parole qui constitue l'écriture ; c'est de ce vide que partent les traits dont le Zen, dans l'exemption de tout sens, écrit les jardins, les gestes, les maisons, les bouquets, les visages, la violence²⁰ », toutes choses présentes dans les logogrammes de Christian Dotremont.

Les logogrammes ont été reproduits avec l'aimable autorisation des ayants droit de Christian Dotremont : Guy Dotremont, puis Patrick Dotremont.

DOTREMONT Christian, *Le oui et le non, le peut-être*, sans nom d'éditeur, Golstrup, 1968

DOTREMONT Christian, *Typographismes I*, (1971), Paris, éditions ISTRIMIRANT STELLA, 202

DOTREMONT Christian, *Logbook*, Paris, Yves Rivière éditeur, 1974

DOTREMONT Christian, *Traces*, Bruxelles, éditions Jacques Antoine, 1980

DOTREMONT Guy, *Christian Dotremont 68°37' latitude nord*, Bruxelles, Didier Devillez Editeur, 2008

Bibliothèque Nationale de France, *Chine, l'Empire du trait*, catalogue de l'exposition organisée du 16 mars au 20 juin 2004, Paris, BNF, 2004

Musée d'art de Rauma, Finlande, *Ici ma terre d'élection – Christian Dotremont et le Nord*, catalogue de l'exposition organisée du 9 octobre 2010 au 9 janvier 2011, Collections de la Communauté française de Belgique, 2010

BERTRAND Georges A., *Dotremont, un Lapon en Orient*, Bruxelles, Didier Devillez Editeur, 2005

CHENG François, *Vide et plein*, Paris, Le Seuil, 1979

LEGEZA Laszlo, *Magie du Tao, le langage secret des diagrammes et de la calligraphie*, Paris, éditions du Chêne, 1976

Georges A. Bertrand

Georges A. Bertrand est écrivain, historien d'art et photographe. Ancien élève de l'École du Louvre, il est titulaire d'un Doctorat consacré au poète-calligraphe Christian Dotremont. Ses recherches portent sur le

19 Cité par Guy Dotremont in *Christian Dotremont 68°37' latitude nord*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2008, p. 109.

20 Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 14.

passage des mythes et des expressions artistiques entre les civilisations d'Asie et d'Europe. Il est notamment l'auteur d'un *Dotremont, un Japon en Orient* (2005), sur les orientalismes dans l'œuvre du peintre et poète, d'un *Dictionnaire étymologique des mots français venant de l'arabe, du turc et du persan* (2013), et en 2017 de *Rêves carmin*, Editions Créations, un livre de photographies sur Madagascar.