

**Christian Dotremont :
Vois ce que je te crie**

Martine Coenen



Chanter jusqu'au cri, Crier jusqu'au chant (1972)

« 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 source. »¹

Cet aveu de Christian Dotremont – qui *fait* singulièrement écho au « Je ne

1. Ch. Dotremont, *Traces*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, pp. 20-21.

cherche pas, je trouve » de Picasso – m'a amenée à m'intéresser à sa démarche et à tenter grâce à lui de saisir quelque chose de « la petite folie de l'écrivain ». Comment comprendre cette « unité d'inspiration » qu'il déclare viser ? En quoi sa pratique particulière de la lettre à travers un nouvel objet, le logogramme, propose-t-elle des ouvertures sur la fonction de l'écriture ?

Il ne s'agit pas ici d'appliquer une quelconque grille psychanalytique à l'œuvre ou à l'artiste, mais de faire part de quelques bribes d'enseignement que j'ai pu tirer des témoignages de Dotremont sur son rapport particulier à l'écriture. Dans un premier temps, attardons-nous sur l'objet neuf qu'est le logogramme afin d'en saisir l'originalité.

Regard sur le logogramme

« Les logogrammes sont un trajet, un trajet de poème, un trajet chaotique parce que créateur, c'est le chaos qui est créateur, c'est aussi le verbe, en l'occurrence c'est le chaos du verbe... »²

Quand on regarde un logogramme, on est tout de suite frappé par le style particulier de l'œuvre. Une œuvre qui donne à voir et à entendre. Une invite à voir qui capte le regard et opère un effet de sidération, les mots-lettres aspirant l'œil dans leur élan, leur mouvement.

Une peinture qui donne à entendre aussi : cri qui s'inscrit et se module dans l'épaisseur des lettres. On ne peut manquer d'y saisir le rapport au souffle. Parfois on respire avec l'artiste jusqu'au vertige du vide ; parfois c'est l'oppression qui grandit, à voir le labyrinthe des lettres se densifier comme pour faire part d'un cri qui s'étouffe. Voix jetée sur un mur. Les poèmes sont écrits pour être lus à voix intérieure. « Mais la voix basse est une voix. Parfois haute, parfois basse, voix aussi l'écriture. »³ « Vois ce que je t'écris ». Vois ce que je te crie.

Dotremont s'est intitulé lui-même l'anti, voire l'ante-linguiste. C'est que loin de faire œuvre de grammairien, de philologue ou de spécialiste ès langue, il a inventé une écriture qui ouvre la porte aux incidents pulsionnels. Mais comment parler de cette jouissance interdite, qui fait irruption entre les lignes ?

On pourrait sans doute rapprocher le logogramme de ce que Roland Barthes nomme « une écriture à haute voix »⁴. Mixte érotique de timbre et de langage, la

2. Ch. Dotremont, *Grand hôtel des valises*, Galilée, 1981, p. 133.

3. Ch. Dotremont, *Quand un homme parle des hommes*, La Boétie, De la lettre à l'esprit, p. 49.

4. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1973, p. 104.

trace sur le papier vise à rendre perceptible le grain de la voix, la volupté du langage qui prend chair : « Ça granule, ça grésille, ça caresse, ça rape, ça coupe : ça jouit. »⁵ La voix ici présente n'est pas derrière ni avant ce qui s'écrit ; c'est la voix comme objet partiel, telle qu'elle chute de la formation du signifiant. Voix donc, et pourquoi pas, à sa suite, ce crachat que Dotremont nous invite à découvrir dans la tache de peinture.

Dans l'engendrement conjoint d'une forme et d'un texte, ce que Dotremont laisse apparaître, c'est le rapport particulier entre corps et écriture. L'humeur, la fougue, les émotions se traduisent dans le tracé. Écrire à corps perdu : « (...) pluie du pinceau. Est-ce que, si un oiseau peignait, ce ne serait pas en laissant choir ses plumes, un serpent ses écailles, un arbre à s'écheniller et à faire pleuvoir ses feuilles ? »⁶. Comme le souligne ici Lacan, c'est bien du corps même de l'artiste que pleut le réseau dense de l'écriture. Le logogramme, trace d'un corps qui danse au-dessus du papier, ainsi qu'en témoigne Dotremont : « Nous créons un texte qui se crée par une crue, une coulée, un déversement (...). C'est que la création d'un texte est un haut-bas, une avalanche, qui est quasi en même temps un bas-haut, un amoncellement, une nouvelle poussée de semence, de blé, de pâte, de temps. »⁷

Cette écriture épaissie, exagérée, a elle-même besoin d'un fil d'Ariane. Pourtant, si dans un second temps, le logogramme est retranscrit, souvent au crayon, dans la langue des mots, il n'est pas pour autant traduit. Le texte calligraphié du poème, point de repère, procure un apaisement provisoire puisqu'il ouvre sur un indicible. Pas de signifié précis, déterminé, mais sens jamais clos, gouffre de la poésie.

« Vous écrivez tous irrégulièrement, pour toutes sortes de raisons, notamment parce que la signification détermine l'écriture, parce que le texte ne vient pas régulièrement, parce que vous n'êtes pas personne, parce que vous n'êtes pas morts, parce que vous n'êtes pas parfaits, parce que à chaque instant vous vous inventez vous-mêmes (...). Je vous suggère de voir dans leur écriture exagérément naturelle, excessivement libre, le dessin, le dessin non naturaliste, certes, mais de toute façon matériel, de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble »⁸.

Dotremont dit vouloir restituer la mobilité du vivant. Paradoxe, puisque

5. Ibidem, p. 105.

6. J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 104.

7. Ch. Dotremont, *Le fablier*, manuscrit, 1978.

8. Ch. Dotremont, *Traces*, op. cit., p. 20.

l'encre fige. Mais cette immobilité de la trace renvoie au texte de la transcription qui elle-même renvoie l'œil dans le tracé énigmatique. Il s'agit d'une invite au désir à ne pas s'enliser dans « l'immense charité »⁹ de la beauté.

La vérité dont il est question, c'est celle de la vie en acte, de la trace qui s'efface d'un vivant toujours insaisissable, toujours équivoque. « Tracer, capter, donner à voir du naturel et du vivant »¹⁰. Pour approcher cette vérité, l'artiste invente une écriture qui colle dans sa matérialité à la force vitale.

Il semble que la démarche de Dotremont tende à frôler le vrai par la médiation de l'écrit mais en cherchant à dépasser l'enfermement et l'imprécision des mots. Sa pratique de la lettre vise à atteindre ce qu'il ne peut que rater et en même temps à border d'encre cet impossible à dire. Laisser béant le trou du manque, en en traçant le contour. La vérité ne se laisse pas capturer dans les filets de la langue commune. Dotremont tente d'échapper autant que possible à l'organisation prescrite de la langue. Chez lui, l'insignifiable loin d'être masqué apparaît dans la nudité de son inexistence, creusé, bordé, délimité par le travail de la lettre. Il dénonce la fonction de semblant du signifiant. Le sens se trouve et se perd dans l'acte même d'inscription. La signification se dérobe sans cesse, y compris dans la transcription qui renvoie au logogramme sans l'interpréter. Le poème, absurde, ne donne pas la clé. « La vie est la réponse / comme distraite d'une / énigme oubliée » (logogramme de 1978).

Le logogramme est la trace d'un seul jet, mouvement issu de l'intérieur ou plutôt d'un ailleurs étrangement familier (Dotremont, D'outre mont, d'autres mots...). Le logogramme est la trace d'un sujet dont le souci est d'arriver à dire le vrai sur le vrai. Un sujet non pas arrimé à la chaîne signifiante mais un sujet qui répond du Réel dans la singularité de son désir. Sujet auquel il donne le nom de Logogus. Logogus, « porte-parole porté par la parole ». Dans un essai d'auto-engendrement, l'œuvre tente de rendre compte du sujet suspendu à son acte. Comme dans l'holophrase, le sujet s'égale à son message, et se perd dans la trame des mots qu'il tisse.

Une recherche d'unité dans la spontanéité

Que vise Christian Dotremont ? L'Un, l'unité dans la spontanéité.

« Il s'agit d'une tentative de dépasser la peinture en passant par la peinture...
Il s'agit d'une peinture qui cherche — qui cherche l'unité du réel et du fabuleux et de l'imaginaire et du sujet-objet que nous sommes, qui cherche à

9. Note sur la beauté, *Scilicet*, Paris, Seuil, 1976, 6/7, p. 337.

10. Ch. Dotremont, *Isabelle*, Bruxelles, La pierre d'Alun, 1985, p. 102.

nous libérer par cette inépuisable totalité inchoative, par une harmonie sauvage, par une joie, non sans mélange, de toutes les couleurs, par un chaos naturel, par une violence radicale... »¹¹

Ce mythe de l'un, du « grand rendez-vous naturel », de l'absolu inaltérable sous-tend tout l'œuvre de Dotremont. Il y a d'ailleurs dans le mouvement COBRA dont il fut le porte-parole, le fantasme d'un monde où « chacun deviendrait tous ». Le logogramme est l'expression de cet espoir d'unité, de transmission immédiate. « Comme dans le jazz sont réconciliées la création et l'interprétation, dans la poésie doivent être réunies la 'rédaction' et l'écriture... Imprimée, ma phrase est comme le plan d'une ville ; les buissons, les arbres, les objets, moi-même, nous avons disparu... »¹². Il s'agit d'une recherche qui vise un réel universalisme sous les dissemblances. Ainsi, les peintures-mots ne sont-elles pas à lire et à comprendre mais à voir et à entendre dans leur unité d'inspiration.

« La nuit voulait bien de moi et je l'ai épousée
Crions l'harmonie et chantons le chaos
Il y a des accommodements avec la terre »¹³

Pourtant, il y a la faille chez Dotremont. La Chose, vide impossible à atteindre est ce autour de quoi se crée l'œuvre d'art qui a pour fonction de l'indiquer en la masquant. Dans cette direction, on peut dire que Dotremont nous transmet un savoir d'une étonnante richesse, d'une criante lucidité sur le processus sublimatoire.

Le trou, sa catastrophe

Écrire... Ainsi que l'indique Daniel Sibony, c'est un travail qui consiste en « la capture des corps dans le réseau dense d'une écriture ouverte et du glissement qui les mène – un par un ou par hordes – à occuper une position tourbillonnaire du trou, une forme vide et "catastrophique", une position exposée, vulnérable, ou plus directement mortelle »¹⁴.

En 1955, Gallimard édite un roman fortement autobiographique de Christian Dotremont, roman qui porte comme date de composition 1951-1953. Dans ce récit, *La Pierre et l'Oreiller*, le narrateur est un homme de trente ans, plongé dans une crise de valeurs, amoureux d'une jeune Danoise et rongé par le bacille de Koch.

11. Ch. Dotremont, *Isabelle*, op. cit., p. 89.

12. Ch. Dotremont, *Traces*, op. cit., pp. 16-17.

13. Ibidem, p. 27.

14. D. Sibony, D'un sciage de la lettre, in D. Sibony, *La traversée des signes*, Paris, Seuil, 1975, p. 231.

Toute sa méditation s'articule autour de la notion de catastrophe, tantôt vague, générale, tantôt précise mais non identifiable à la maladie. « Ah, si j'avais pu parfaitement identifier ma catastrophe avec la tuberculose, avec Ulla, avec Paris, avec le Danemark, avec la littérature. Non, elle restait stagnante et pleine de grenouilles vagues qui sautaient de-ci de-là sans élégance. »¹⁵

Le thème de la catastrophe, développé avec insistance, nous donne des pages étonnantes sur le rapport de la création au trou, au vide, à la Chose ; sur l'articulation de celle-ci à la Femme aussi. Le vide essentiel inhérent à l'être parlant, cette absence que nous indique Dotremont est aussi ce qui le pousse à créer.

« Je penchais pourtant pour la thèse de la catastrophe diffuse, installée en moi d'autant plus commodément que diffuse, avant que la maladie n'intervînt. Et j'identifiais dans mon passé sentiment de la catastrophe et catastrophe diffuse : il n'y a pas de sentiment sans feu »¹⁶.

Le narrateur s'interroge sur la relation entre la maladie et sa catastrophe. La maladie est-elle une exagération, un couronnement, un accomplissement de la catastrophe ? Elle aurait été une réussite « si elle avait été trop indéterminée pour que j'y prisse garde ». Cette catastrophe, cette dysharmonie intime, on avait tenté de l'étouffer avec Dieu, le communisme, la littérature, l'amour même. Mais « le trou que j'avais dans la tête, les hosties allaient dessus comme des rustines sur un pneu »¹⁷. Pas plus que la révolution ou la religion, la maladie n'arrive à noyer le trou de son être perdu.

« La grande famille communiste avait donné des pantoufles à ma catastrophe et de l'épique, voire du catastrophique, à mes pantoufles. »¹⁸

« Tout en étant inconscient, je me cachais ma catastrophe par la tuberculose comme le communisme cache sa catastrophe par le Rajk. La littérature m'apparut alors comme une espèce de propagande supérieure destinée à cacher le pot-aux-roses, le bout de vide, la tache, le trou, la catastrophe à son état primitif, à son état de germe. »¹⁹

Ainsi, pour Dotremont, la littérature fait partie de ces catastrophes confortables sur lesquelles on transfère la catastrophe véritable ; elle n'est finalement que propagande pour « l'ersatz contre la vérité ». La vérité ? Une perte de sa divinité

15. Ch. Dotremont, *La pierre et l'oreiller*, Paris, Gallimard, 1955, p. 68.

16. Ch. Dotremont, *La pierre et l'oreiller*, op. cit., p. 181.

17. Ibidem, p. 185.

18. Ibidem, p. 185.

19. Ibidem, p. 195.

qui ferait à l'homme un trou, un « trou sans lieu ».

Ce trou, ce vide, est déterminant dans toutes les formes de sublimation. L'ex-nihilo autour de quoi s'articule toute œuvre d'art, c'est la faille qu'inscrit dans l'homme la présence même du langage. La Chose, « ce qui du Réel dans sa totalité pâtit du signifiant »²⁰, voilée de nature, sera toujours représentée par autre chose : « Un objet peut remplir cette fonction qui lui permet de ne pas éviter la Chose comme signifiant, mais de la représenter, en tant que cet objet est créé »²¹.

Si déjà dans son roman Dotremont dénonce la fonction du semblant, *d'ersatz* de l'objet, avec l'invention du logogramme, il manifesterait avec plus d'évidence encore le travail de façonnement de la lettre autour de la béance de la Chose. Son témoignage est tout à fait éclairant sur la fonction de ce lieu d'« extimité » d'où surgit l'œuvre dans sa présence-absence.

La Femme

« J'avais envie de rencontrer une très imaginaire Gradiva qui de sa main gauche lèverait à jamais le voile, et de sa main droite le voile des femmes très peu réelles. Tout de suite, avec elle, le tu-et-à-toi dans un orage de safran, un bal de neige. »²²

Lors du refoulement original, il existe une séparation entre l'Autre symbolique, le lieu du signifiant, et la Chose, le Réel sans nom. La Femme apparaît alors comme l'une des figures, des métaphores de l'Autre. C'est pourquoi la problématique de la sublimation est liée à la question du corps féminin, à la nature du sexe féminin et à l'absence de rapport sexuel entre hommes et femmes. Ici encore, Dotremont propose un éclairage riche et personnel sur la fonction métaphorique de la Femme avec laquelle il dés-espère de faire un « tu-et-à-toi », comme avec le corps ou la nature. Il projettera d'ailleurs de faire un film sur l'impossible rencontre entre l'homme et la femme — film qui, hélas, ne verra jamais le jour.

A travers toute son œuvre, on suit à la trace une figure féminine, précise dans *La Pierre et l'Oreiller*, puis de plus en plus fantasmatique et merveilleuse : Ulla, Boule d'Or, Gloria. « J'écris à Gloria. Je suis écrivain à Gloria ». Femme, destinataire de tous ses poèmes, silhouette de brouillard, évanescence et fugitive : « Elle aussi, Ulla... du brouillard dans quoi je suis tombé avec mon couteau. C'est

20. J. Lacan, *Le Séminaire*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 142.

21. J. Lacan, *Le Séminaire*, Livre VII, op. cit., p. 144.

22. Ch. Dotremont, *Traces*, op. cit., p. 85.

moi qui ai reçu le coup, car moi je n'étais pas une silhouette de brouillard »²³.

Dans *La Pierre et l'Oreiller*, plusieurs passages font allusion à la béance de l'organe sexuel féminin, cette « vacuole » ainsi que la nomme Lacan, forme d'ouverture et de vide pour laquelle et à partir de laquelle l'artiste crée :

« La catastrophe vous donne parfois un profond aspect de fille ; une grande plaie peut devenir comme un con, elle attend parfois d'être remplie par une parole chaude »²⁴.

« J'éteignis et je m'aperçus à nouveau qu'à la place d'Ulla il y avait le vide, le vide qui vous moule aussi parfaitement qu'une femme. »²⁵

« ... et qu'elle soit ainsi Ulla et une sur-Ulla, la chose platement réelle, qui a besoin de seins pour être montagnaise, et le langage en même temps qui n'a besoin de quasiment rien pour être tout, besoin de rien sauf d'être infidèle, la chose est toujours cocue dans cette forêt. »²⁶

« Ce coup de téléphone qu'elle m'avait passé, comme on dit, était devenu un bout de réalité sur quoi un peintre abstrait bâtit sa toile abstraite. »²⁷

Pour médiatiser l'absence de rapport entre l'homme et la femme, Dotremont intégrera le travail de la lettre à sa tâche d'écrivain, soulignant par là le côté réel de l'écriture. Il tracera alors les mots comme autant de remparts entre lui et l'horreur du vide, mais aussi comme autant de ponts entre lui et l'inaccessible Jouissance. Ainsi que le rappelle J.-G. Godin, Lacan est sans équivoque sur la voie d'accès au réel : c'est la lettre.

La tâche de l'artiste

Pourtant, plus encore que de lettres, le logogramme est formé de traits. Or, ainsi que l'indique Luc Richir, le trait se détache du signifiant. Étant unique, il « possède la vertu de se répéter sans aliéner sa différence, unique d'inclure la variété d'un être qu'il soustrait à sa perte dans la répétition. »²⁸

À travers l'artifice d'une écriture déformée jusqu'au trait, jusqu'à n'être plus que la trace s'évanouissant du scribe, Dotremont dispose enfin de tous les mots du monde pour « conquérir l'absurde par le stylo ». Partir là où rien n'est impos-

23. Ch. Dotremont, *La pierre et l'oreiller*, op. cit., p. 39.

24. Ch. Dotremont, *La pierre et l'oreiller*, op. cit., p. 60.

25. Ibidem, p. 131.

26. Ibidem, p. 159.

27. Ch. Dotremont, *La pierre et l'oreiller*, op. cit., p. 20.

28. L. Richir, La lettre et le trait, *La part de l'œil*, 1985, n° 1, pp. 78-79.

sible, c'est ce à quoi nous invite « la petite folie de l'écrivain ».



Qui approche de son apparence... (1977)

Le style serait l'artifice particulier d'un artiste, sa manière propre d'habiller d'un voile impudique le réel sans nom et de récupérer l'objet de la Jouissance dans la satisfaction de son acte.

L'artiste est un « menteur esthétique »²⁹ écrit Dotremont. Chercheur de « vraie vérité », il est donc un menteur, un illusionniste. Ce qui l'exalte, dit Dotremont, c'est « la sensation elle-même du mensonge, l'art de mentir, ne fût-ce que dans les "moyens", et la joie de jeter quand même un peu de vérité dans tant de géométrisations mensongères »³⁰. Et, comme Rilke, pour qui le poème « force le visible à signifier l'invisible », il pense que « c'est entre les jambes du visible (que) naît le réel »³¹.

Derrière son apparente immobilité, sa beauté de surface, l'oeuvre d'art frémit du vivant qui l'anime. Elle ouvre à un sens toujours absent. Mais laissons ici une dernière fois la parole à Dotremont.

« Alors, l'art ? Oui, quand l'artiste utilise si vivement tous les artifices de l'art que ceux-ci ne sont plus seulement des artifices, quand l'artiste joue si pleinement la comédie de l'art que la comédie de la vie disparaît, quand l'artiste mène si violemment le sage arc-en-ciel chimique que l'orage de la vie apparaît, quand l'artiste se questionne si profondément que la question nous inspire. »³²

29. Ch. Dotremont, *Isabelle*, op.cit. p. 110.

30. Ibidem, p. 110.

31. Ibidem, p. 75.

32. Ibidem, p. 102.

