

La “biographie de l’œuvre” de Christian Dotremont, questionnée par Yves Bonnefoy

Abstract

The critical and poetic dialogue between Yves Bonnefoy and Christian Dotremont was fundamental because the two writers were able to profoundly question the boundaries between literature and the arts. Bonnefoy traced, in his writings, a “biography of the work” of his Belgian friend. This study begins with an analysis of the first exchanges between the two poets who, in the same years, investigated the potentialities and risks of the linguistic sign; it moves on to the moment of “slipped” understanding revolving around the Préface written by Bonnefoy in 1971, on the occasion of the exhibition of Dotremont’s logograms; it examines the French poet’s writings on logograms after 1971; and finally, it puts forward the hypothesis that in Bonnefoy’s collaborative, aesthetic, and literary research with Pierre Alechinsky, signs of Dotremont’s legacy and fruitful dialogue with him can be discerned.

Dans sa Préface aux *Œuvres poétiques complètes* de Christian Dotremont, publiées en 1998 et parues grâce à la collaboration avec Pierre Alechinsky, Yves Bonnefoy écrit: «Dotremont est une des voix de notre époque. Mais il reste bien méconnu, ce qui incite qui l’a vu vivre, ne serait-ce qu’à des moments, à rassembler ce qu’il garde de souvenirs signifiants pour apporter à la réflexion commune son témoignage»¹. L’échange entre les deux poètes a été intense et fécond et il a effleuré des questions constitutives quant au signe dans sa figure sensible, à la remise en discussion du langage, aux liens entre invention verbale et invention graphique. Yves Bonnefoy a dessiné, dans plusieurs de ses écrits, et à différents moments, celle que Bernard Vouilloux définit, en parlant des essais sur l’art de Bonnefoy, une véritable “biographie de l’œuvre”; il a ouvert un espace à l’interprétation des créations de Dotremont qui «n’est plus celui du “vérifiable”, mais celui des hypothèses, gagées qu’elles sont sur une relation empathique à l’œuvre considérée, au questionnement qui la porte [...] Faire la “biographie d’une œuvre” c’est précisément cela: interroger le sens de l’œuvre dans le projet d’une vie»².

J’essaierai donc de lire cette “biographie de l’œuvre” en me concentrant sur ses étapes décisives et sur l’authenticité d’un dialogue capital pour l’histoire de la remise en discussion, au XX^e siècle, des frontières entre arts plastiques et arts littéraires.

(1) Y. Bonnefoy, *Préface*, in C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998, pp. 13-14.

(2) B. Vouilloux, *Une histoire de l’art en quête de sens*, in *Poétique et ontologie: colloque international Yves Bonnefoy*, Bordeaux, Ardua/William Blake & Co., 2008, pp. 161-162.

1. La découverte des potentialités du signe

Yves Bonnefoy et Christian Dotremont sont entrés en contact épistolaire dès 1946³, quand le premier avait déjà quitté Tours pour Paris, où il s'était installé à l'Hôtel Notre-Dame, quai Saint-Michel. Dans le numéro 2 de la revue "La Révolution la nuit", créée par Bonnefoy, numéro préparé en 1946 mais qui ne fut publié qu'en 1947, Dotremont publie le texte "Mon quartier", et dans le numéro 3 (1947) de la revue "Les Deux Sœurs", fondée par Dotremont, Bonnefoy fait paraître "L'éclairage objectif", où «il signifie d'une part son refus de l'expérience surréaliste passée, mais il indique d'autre part et surtout que l'expérience surréaliste est en fait toujours à venir»⁴.

En 1948, quand il a déjà commencé à réaliser des peintures-mots avec l'artiste danois Asger Jorn, Dotremont constitue une nouvelle Internationale d'art expérimental, en lui donnant le nom de CoBrA, à partir des lettres initiales de Copenhague-Bruxelles-Amsterdam, villes d'origine des artistes fondateurs (Joseph Noiret, Appel, Constant, Corneille, Asger Jorn et Dotremont lui-même). L'époque est celle «d'une reconfiguration du surréalisme après la guerre»⁵, d'une recherche d'actions collectives dont puissent bénéficier non seulement l'art et la littérature mais également la société, et encore d'une profonde réflexion sur le langage. Au cours des années 1950 Bonnefoy élabore un projet de thèse sous la direction du philosophe Jean Wahl sur «Le signe et la signification», moins pour s'insérer dans un débat strictement linguistique, que pour «réécri[re] cursivement une sorte de genèse du langage et de la poésie»⁶. Dotremont, de son côté, s'intéresse aux signes dont son écriture et ses peintures-mots se servent, aux lettres de l'alphabet, dans un mouvement à la fois de fascination et de soupçon. Bonnefoy reconnaîtra beaucoup plus tard que «bien que drapé dans son manteau d'encre, le Dotremont de 1948-1950 transportait déjà l'explosif dont il rêvait qu'il finirait par détruire la civilisation qu'avait voulue et bâtie la notation graphique et surtout typographique des mots»⁷.

Le travail sur le langage de Raymond Roussel influence Dotremont, intéressé à la dialectique entre signifiants et signifiés, qui l'incite «à jouer avec les mots pour découvrir en eux les glissements de sens ou les inversions de signes qui font toute sa poésie»⁸. Son projet poursuit la libération d'une énergie positive consubstantielle aux mots, à leur nature matérielle. L'écriture du poète belge témoigne ainsi d'une méfiance envers le figement du langage qui retentit pleinement dans les poèmes à tmèses⁹, réalisés entre 1959 et 1969¹⁰, dans lesquels Dotremont coupe les syllabes et segmente les mots en phonèmes, en séparant dès lors les signifiés de leurs signifiants,

(3) L'importance épistolaire de cet échange a interdit à Odile Bombarde et Patrick Labarthe de l'inclure entièrement dans le premier tome de la *Correspondance*; le projet a donc été celui de différer à une successive publication "la totalité de ce dialogue privilégié" (Y. Bonnefoy, *Correspondance I*, édition établie, introduite et annotée par O. Bombarde et P. Labarthe, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. XV).

(4) A. Buchs, *L'image surréaliste: entre langage et réalité*, in dir. M. Gagnebin, *Yves Bonnefoy Lumière et nuit des images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, «L'Or d'Atalante», p. 31.

(5) J.-L. Mandel & P. Werly, *Créations croisées*, in dir. C. Didier, J.-L. Mandel, P. Werly, *Amitiés, créations croisées: Alecbinsky, Bonnefoy, Butor, Dotremont*, Strasbourg, Bibliothèque Nationale et Universitaire, 2021, p. 34.

(6) P. Werly, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, Paris, Hermann, 2017, p. 243.

(7) Y. Bonnefoy, *Préface*, in C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes* cit., p. 26.

(8) S. Massonet, *De la littérature à la N.R.F.*, "Europe" 1079, Mars 2019, p. 50.

(9) C'est ainsi que Dotremont les désigne dans une lettre à Michel Butor; cf. P. Archer, "Mon lingue ma bègue", "Europe" 1079 cit., pp. 140-149.

(10) Ces poèmes parurent dans le recueil *Ltation exa tumulte et différents poèmes*, Bruxelles, s.n. d'éd., 1970.

dans un «travail d'incarnation»¹¹; ce travail ne manque pas d'intéresser Bonnefoy, déjà engagé dans la «transgression du chiffrement conceptuel du monde»¹².

Dans une lettre du 15 février 1971 adressée à son ami, Bonnefoy reconnaît que les poèmes à tmèses et le titre attribué par Dotremont au recueil, *Litation exa tumulte*, représentent «une sorte de logogramme au degré zéro, de trace de logogramme sur le plan de l'imprimé»¹³. Quand Bonnefoy accepte l'invitation à écrire la préface du Catalogue pour la deuxième exposition des logogrammes¹⁴ à la Galerie de France à Paris, prévue pour le mois de mai 1971 (la première ayant déjà eu lieu à la Galerie Maya de Bruxelles en 1969), il a donc déjà suivi tout le travail mené par Dotremont sur les potentialités du signe. Il a par ailleurs partagé avec lui non seulement l'éloignement du surréalisme parisien, mais aussi le passage «d'un travail *de l'image et du langage* à un travail *sur l'image et sur le langage*»¹⁵.

2. Trois points de suspension, signal d'une compréhension "manquée"

Dans une lettre du 27 mai 1971, Bonnefoy remercie Dotremont d'avoir veillé à garder, au début de son bref texte à paraître dans le catalogue, trois points de suspension signalant qu'il ne s'agit que du fragment d'une réflexion de plus longue haleine¹⁶. La correspondance qui va du 20 décembre 1970 à ce 27 mai 1971 décisif, révèle les raisons d'une compréhension "manquée"¹⁷ qu'il n'est pas facile de reconstruire et que l'on ne peut que deviner en essayant de remplir les "blancs" du discours épistolaire. L'essai dans son intégralité, que Dotremont refusa de faire paraître car il ne s'y reconnut pas¹⁸, est en effet, à ce jour, inédit. Bonnefoy, sans doute par respect de son ami précocement disparu en 1979, ne l'a jamais publié, bien que l'on puisse formuler l'hypothèse d'une reprise de certains de ses aspects dans les réflexions sur l'œuvre de Dotremont publiées successivement à sa mort¹⁹.

(11) P. Archer, "Mon lingue ma bègue" cit., p. 142.

(12) Y. Bonnefoy, *Le bien qui nous vient des œuvres. Entretien d'Odile Bombarde avec Yves Bonnefoy*, in *Yves Bonnefoy. La poésie et les arts plastiques*, Vevey, Arts et Lettres, 1996, p. 36.

(13) Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 143.

(14) Nous donnons ici la définition de logogramme du philosophe, poète et critique belge Max Loreau qui a bien connu Dotremont: «Comme son nom le suggère, le logogramme est un dessin de mots. Généralement tracé sur le papier au moyen d'un pinceau trempé d'encre de Chine, il présente à vrai dire deux fois les mêmes paroles sous des formes différentes. L'une d'elles accapare le regard dès le premier coup d'œil. [...] Tourbillonnement d'éléments-lettres s'assemblant et se disloquant au sein du vide: les données essentielles du matérialisme sont là. Mais pour peu qu'on s'approche, émerge, sage, effacé, une espèce de menu surcroît discrètement collé contre un bord [...] C'est la seconde version des paroles qui forment la matière du logogramme» (M. Loreau, *Déclinaison du logogramme*, "Europe" 1079 cit., p. 82).

(15) A. Buchs, *L'image surréaliste: entre langage et réalité* cit., p. 37.

(16) Ces trois points de suspension placés entre crochets disparaissent inexplicablement dans le texte republié par Bonnefoy en 1989 (cf. note n. 19) et réapparaissent dans la version, très légèrement modifiée, de 1996.

(17) Au terme "incompréhension" je préfère ici l'expression "compréhension manquée", avec une évidente allusion à la terminologie freudienne et au conflit entre un désir inconscient et le malentendu qu'il peut enchaîner.

(18) Dans les nombreuses lettres que Dotremont envoya à Bonnefoy se trouvant à ce moment-là à Pittsburgh, le poète belge propose plusieurs solutions: la modification rapide du texte suivant ses commentaires, sa mise de côté pour une publication à venir, ou alors sa réduction aux passages dans lesquels il reconnaît le sens de son travail. Bonnefoy adopta cette troisième solution (cf. la lettre du samedi 3 avril 1971 de Yves Bonnefoy à Christian Dotremont, in Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 168).

(19) Les textes d'Yves Bonnefoy centrés sur Dotremont et ses logogrammes sont: Y. Bonnefoy, ... *Voici les logogrammes...*, in *Dotremont Logogrammes*, Paris (Galerie de France, 1971), s.n. d'éd., 1971, repris sous le titre *Christian Dotremont*, in Y. Bonnefoy, *Sur un sculpteur et des peintres*, Paris, Plon, 1989, pp. 29-31 et partiellement republié dans *Yves Bonnefoy. La poésie et les arts plastiques* cit., pp. 99-100; la *Préface*

La compréhension "manquée" repose d'une part sur certaines questions plus superficielles, qui auraient probablement pu trouver une solution si les deux poètes n'avaient pas dû se confronter avec des délais de publication serrés, et d'autre part sur quelques divergences plus profondes.

Parmi les premières, nous pouvons citer tout d'abord la terminologie utilisée par Bonnefoy pour faire allusion aux risques du langage et de son pouvoir conceptualisant, auxquels le poète français est sûr que son ami résiste avec son même acharnement; Dotremont, en revanche, conteste que l'on puisse parler de son œuvre en lui attribuant le pouvoir de racheter une «faute originelle»²⁰, en mentionnant l'ambiguïté du signe langagier par l'association «C'est sur la lettre que Jésus fut crucifié»²¹, en avouant, pour finir, que «l'écriture nous leurre»²². Le poète belge, éduqué dans des pensionnats jésuites, lit mot à mot ces remarques et se sent gêné, ayant en tête tout ce qu'il a fait «pour se dégager de la culpabilité chrétienne qui avait été la sienne dans l'enfance»²³. Or, nous savons très bien que Bonnefoy, se professant athée, s'est battu toute sa vie contre l'enfermement des religions, contre leurs mythes illusoire, sans toutefois mener contre elles le même combat idéologique qu'affichèrent Dotremont ou Alechinsky, lequel imputera plus tard à Bonnefoy, lui aussi, un rapport douteux à la théologie et à la transcendance²⁴. Si Bonnefoy «prend certains signifiants de ces religions, ce n'est pas pour les séculariser, les laïciser, en faire de nouveaux thèmes poétiques mais parce qu'il a su les dégager de leur gangue discursive pour n'en conserver que le mouvement, sur le plan d'une poétique immanente à la parole»²⁵. Dotremont, toutefois, ayant essayé de se libérer péniblement de certains jougs dogmatiques, n'a pas été capable de lire, par sa rationalité consciente, moins encore par son intuition inconsciente, le second degré du discours de Bonnefoy, ni d'interpréter le mouvement des signifiants religieux «libérés de leur gangue discursive».

Une seconde question qui aurait pu, au moins à première vue, être aisément démêlée, est le rôle de Dotremont au sein du groupe Cobra, rôle sur lequel Bonnefoy, selon le poète belge, n'insiste pas suffisamment dans sa préface. Le fondateur de l'Internationale a l'impression que son ami lui attribue une fonction secondaire, ancillaire, par rapport à celle d'autres artistes-peintres. Le poète français répond à cette objection dans la lettre du 18 mars 1971²⁶ en avouant une connaissance partielle des dynamiques internes au mouvement, auquel il avait par ailleurs - bien que sollicité à le faire - refusé d'adhérer. Or, en faisant abstraction de cette remarque condescendante de Bonnefoy, ce qui l'intéresse, et qu'il a fort probablement essayé de valoriser dans son texte, c'est l'originalité de la démarche de Dotremont dans sa "conscience de soi"

à C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes* cit., pp. 11-50; *Dotremont dès 1946*, in Y. Bonnefoy, *Portraits aux trois crayons*, Paris, Éditions Galilée, 2013, pp. 9-22; *Peut-on traduire le haïku?*, in dir. J. Thélot et L. Verdier, *Le haïku en France: poésie et musique*, Paris, Éditions Kimé, 2011, pp. 19-40. Je tiens à remercier ici Daniel Lançon pour sa précieuse *Bibliographie descriptive* établie avec le concours de l'auteur, un instrument de recherche capital.

(20) Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 154.

(21) *Ibidem*.

(22) *Ibidem*.

(23) J.-L. Mandel & P. Werly, *Créations croisées* cit., p. 44.

(24) Le 20 mars 1981 Yves Bonnefoy avait envoyé à Pierre Alechinsky un texte pour leur deuxième livre d'artiste, mais «Alechinsky semble ne pas avoir été très inspiré par "L'origine de la peinture", qui, quoi qu'il en dise, ne lui paraissait guère illustrable par lui, à cause du rapport de ce texte avec la théologie et la transcendance, fût-il au plan de la fiction. [...] Le 7 février 1982, Bonnefoy écrit à Bénichou: "Voici le texte de trois poèmes, constituant au total *Par expérience (II)*. Je l'envoie par le même courrier à Pierre. Il n'y a rien là, que je sache, pour alarmer, ou troubler, ses mauvais rapports avec la transcendance"» (Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 41, note n. 24).

(25) P. Werly, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin* cit., p. 381.

(26) Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 167.

plutôt que dans son influence au sein d'une collectivité: «Il reste que je n'ai pas envie de trop te lier à ce qu'on appellera Cobra: un mouvement de peintres, une peinture, malgré tout. [...] Tu es autre et tu es ailleurs»²⁷. Encore une fois la première réaction à la lecture du texte fait résonner chez Dotremont une crainte inconsciente, celle de l'échec, qui l'empêche de percevoir le dessein valorisant du discours bonnefoyen; cette difficulté trouve d'ailleurs une justification dans la biographie de Dotremont, et dans le fait que «[d]epuis la fin de Cobra en 1951, Dotremont a assisté au succès croissant des peintres issus du groupe. Il a le sentiment qu'il a fortement contribué à ce succès, au détriment de sa carrière personnelle, et qu'il n'en profite pas»²⁸.

En venant aux motifs de la divergence plus profonde, le premier concerne le rapport entre invention verbale et invention graphique. Dotremont reproche à Bonnefoy de ne pas «vouloir admettre que [s]on point de départ, le point de départ de [s]on entreprise est dans la nature de l'écriture. L'invention verbale écrite ne va jamais sans invention graphique»²⁹. Bonnefoy de son côté contredit cet axiome, en reconnaissant à son ami l'*habitus* de logographe, ce qui lui confère, à son sens, un pouvoir d'innovation et de fructueuse révolte contre l'acte conventionnel de l'écriture:

Il n'est pas vrai que l'invention poétique implique l'invention graphique: de grandes œuvres sont sorties de la machine à écrire. L'aspect graphique se réaffirme au contraire quand on se révolte contre l'abolition (au sens mallarméen) qu'accomplit l'œuvre aux dépens du moi incarné (et de ses proches), et au profit du moi esthétique – une opposition que j'ai placée au centre de ces pages, mais dont tu ne me dis rien. En ce sens, le logogramme n'est pas l'exagération de l'acte habituel de l'écrivain, il le contredit, - fructueusement. Regarde travailler les écrivains (ce que quelque chose du dehors ne trouble pas – «les vrais») et tu verras qu'ils cherchent la lisibilité externe comme leur lieu naturel – tu es différent, logographe. Je ne puis donc que maintenir mon point de vue, qui te reconnaît, soit dit en passant, plus d'originalité que tu sembles n'en vouloir³⁰.

Dotremont n'est probablement pas encore prêt à saisir en profondeur cette singularité, mû par le «vif souci de rester poète»³¹. Avec cette forme verbale “rester”, qui souligne également la volonté d'incarner le même *habitus* que revêt Bonnefoy, nous touchons à un autre argument qui creuse une distance. Bonnefoy fait en effet la distinction entre la graphie de l'écriture habituelle de Dotremont, celle de la correspondance ou des poèmes précédant les logogrammes, qu'il définit «nette, bien formée»³², et l'écriture secouée, caractérisée par des jambages, des pleins et des déliés, des variations dans la taille des lettres qui est celle des logogrammes. Dotremont ne se reconnaît pas dans cette distinction, et il affirme:

Mon écriture de premier jet, lorsqu'il s'agit de littérature ou poésie, est presque toujours secouée, violemment, peut-être par une force cachée, en tout cas par l'ardeur créatrice. [...] si bien que pour moi – et c'est une constatation objective – il n'y a pas de discontinuité considérable entre mes manuscrits de premier jet, qu'ils soient de telle ou telle période de ma vie, et les log., qui certes sont de premier jet³³.

(27) *Ibidem*.

(28) M. Goder, *L'importance d'être un artiste: Dotremont et l'invention du logogramme*, “Europe” 1079 cit., p. 107.

(29) Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 156.

(30) *Ibidem*, p. 166.

(31) *Ibidem*, p. 132.

(32) *Ibidem*, p. 159.

(33) *Ibidem*.

Dotremont, à la recherche d'une consécration à travers l'exposition de 1971, aurait probablement souhaité que son ami insiste davantage sur le résultat final des logogrammes en continuité avec sa poétique, sur leur aboutissement cohérent, plutôt que sur le procès qui mène à leur création³⁴, ainsi que sur les aspects de discontinuité par rapport à l'écriture et à la poétique précédentes. Mais nous savons d'ailleurs que Bonnefoy, qu'il parle de sa propre invention poétique, ou alors du parcours d'autres poètes ou peintres, essaie toujours de revivre l'expérience de création dans sa genèse, dans sa maturation et ses tournants, ses virages décisifs, car «[e]n sa genèse [l]'œuvre n'a pas cessé de se parler, de parler, et sous le silence elle dit encore ce qu'elle a eu à comprendre, à accepter: et qu'il nous faut donc écouter, pour ne pas la priver des biens de sa longue maturation»³⁵.

Nous arrivons ainsi au nœud de la compréhension "manquée" entre les deux poètes, et qui est en rapport avec la posture de Bonnefoy "critique". Dans la lettre du 18 mars 1971 le poète français finit par conclure, par des mots teintés de chagrin, «je me demande avec grande peine si je n'aurais pas dû, pour t'éviter ces soucis du dernier moment, décliner ton invitation à écrire la préface: je ne sais pas sortir de ma réflexion, j'aurais dû le savoir»³⁶. L'essai de Bonnefoy s'est en effet avéré «une réflexion très subjective sur la poésie, à partir de l'entreprise des logogrammes»³⁷, en continuité d'ailleurs avec la représentation de la posture critique du poète aspirant «à continuer la poésie par d'autres moyens»³⁸. Bonnefoy a lu le parcours créatif de Dotremont en s'appuyant sur sa poétique et notamment sur l'attitude "questionnante" qu'elle lui a toujours suggérée. Ce qui ne veut pas dire qu'il ait cherché à "s'approprier" l'expérience de Dotremont ou à la passer au filtre de ses choix personnels. Il s'est néanmoins risqué dans la voie d'un approfondissement de la "conscience de soi" de son ami poète, en l'accompagnant - ainsi qu'il l'a souvent fait avec d'autres auteurs dans ses traductions poétiques - plus loin que Dotremont ne l'avait su faire jusque-là: «Tu appartiens aussi à ton avenir»³⁹ lui suggère-t-il, en projetant en avant, quelques mois plus tard, leur dialogue avec son indéfectible générosité:

En fait, pour la comprendre mieux, et la réduire (ou la ramener à une de ces options de pensée où les deux termes s'appellent et ont besoin l'un de l'autre) il faudrait aller, dans notre divergence, très profond, métaphysiquement parlant, historiquement aussi. Elle porte sur le problème fondamental, le rapport au signe, toujours ambivalent. Je ne me sens qu'au début de ma réflexion sur ce sujet. Si elle progresse, ton exemple, et ces souvenirs, m'auront aidé, changeront de perspective; et nous en reparlerons⁴⁰.

3. La lecture des logogrammes après 1971

Puisque la totalité des lettres entre Bonnefoy et Dotremont n'est pas encore publiée, nous ne pouvons pas savoir si le dialogue amorcé à l'occasion de l'exposition s'est

(34) Bonnefoy, en s'interrogeant sur la genèse des logogrammes, a par ailleurs comblé un vide critique, car, ainsi que l'affirme Marie Goder, «[s]i le logogramme a fasciné de nombreux commentateurs, sa naissance est rarement interrogée» (M. Goder, *L'importance d'être un artiste: Dotremont et l'invention du logogramme* cit., p. 106).

(35) Y. Bonnefoy, *Le bien qui nous vient des œuvres. Entretien d'Odile Bombarde avec Yves Bonnefoy* cit., p. 35.

(36) Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 167.

(37) J.-L. Mandel & P. Werly, *Créations croisées* cit., p. 44.

(38) B. Vouilloux, *Une histoire de l'art en quête de sens* cit., p. 156.

(39) Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 167.

(40) *Ibidem*, pp. 184-185.

poursuivi plus tard, autour des mêmes questions, dans la correspondance; ce qui est certain c'est que Bonnefoy a continué à réfléchir sur les logogrammes et à souligner leurs caractéristiques à peine effleurées dans la préface du Catalogue rendue à l'essentiel, sinon véritablement "amputée". D'une part il en poursuit la lecture suivant l'intérêt qu'il avait déjà accordé à certains aspects omniprésents dans sa poésie, de l'autre il développe d'autres caractéristiques en revenant, sans que cela soit clairement formulé, sur les raisons de divergence avec Dotremont.

En ce qui concerne la réflexion en continuité, Bonnefoy avait déjà insisté, dans l'ouverture de sa préface, sur le pouvoir de contestation des logogrammes, capables de s'opposer à «une autorité qui veut changer nos rapports avec le temps, le désir, la joie, la souffrance»⁴¹. Dans la Préface aux *Œuvres poétiques complètes* de Dotremont, il insiste sur la résistance que ces créations peuvent opposer au concept et au pouvoir illusoire de l'image: «Percer le mur des représentations conceptuelles qui gardent la conscience dans la prison des possessions illusoires. Se retrouver ainsi, de par le blanc du papier devenant le vide, actualisant l'absolu, au sein d'un rapport à soi enfin ouvert jusqu'au fond et, du coup, équilibré, détendu»⁴². Bonnefoy met également en évidence, dans son texte *Portraits aux trois crayons*, la soudaineté et l'immédiateté de l'écrit à l'origine des logogrammes et des logoneiges, «inattendu pour celui-même qui l'attend»⁴³; il décrit alors la découverte du Grand Nord en évoquant l'expérience de la "plénitude", mot-clé de sa poésie:

en 1956, quand il découvrit en Laponie la conjonction de la lumière et du froid, Christian était prêt à la sorte d'expérience qui est décisive dans une vie, celle qui voue sans réserve à un destin. [...] Nullement une ascèse, comme en veut la mystique qui cherche à se délivrer du monde, mais un exister au niveau duquel [...] le rapport humain s'établit dans des besoins et des gestes en profondeur partageables, et c'est alors le monde enfin rétabli en son immédiateté qui est plénitude⁴⁴.

Venant aux aspects qui avaient créé une divergence entre les deux poètes, et sur lesquels Bonnefoy décide de s'attarder dans ses réflexions successives, il faut sûrement citer la continuité de la recherche artistique de Dotremont que Bonnefoy est prêt à lui reconnaître dans la Préface aux *Œuvres poétiques complètes*, sans pour cela renoncer à tracer la genèse des logogrammes: «Par cette liberté consentie au corps écrivant des mots, ces "logogrammes" [...] ne faisaient-ils pas que continuer, en effet, la pensée exprimée dans "Signification et sinification", l'essai de 1950 qui aimait découvrir la vigueur du corps et la vérité du désir [...] dans les véhémences d'une graphie?»⁴⁵.

Bonnefoy reconnaît par ailleurs à Dotremont, avec plus de clarté, le rôle de "poète", que son ami avait tant à cœur, lui attribuant une fonction de médiation entre la tradition poétique occidentale et l'orientale. Dans un de ses textes où il s'interroge sur la traduisibilité *vs.* l'intraduisibilité du haïku, Bonnefoy identifie en effet dans les logogrammes une forme possible de "traduction au sens large" des poèmes japonais⁴⁶, traduction qui reste éminemment poétique, en se plaçant «hors de la lisibilité ordinaire»⁴⁷: «Dotremont fut le proche des poètes du haïku, il le fut comme ne l'ont

(41) Yves Bonnefoy, *La poésie et les arts plastiques* cit., p. 99.

(42) Y. Bonnefoy, *Préface*, in C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes* cit., p. 44.

(43) M. Loreau, *Déclinaison du logogramme* cit., pp. 82-83.

(44) Y. Bonnefoy, *Dotremont dès 1946*, in Y. Bonnefoy, *Portraits aux trois crayons* cit., p. 21.

(45) Id., *Préface*, in C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes* cit., p. 41.

(46) Cf., à ce propos, C. Elefante, *Yves Bonnefoy et le haïku ou la "traduction au sens large"*, "Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata" 2, XLVIII, 2019, pp. 378-388.

(47) Y. Bonnefoy, *Préface*, in C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes* cit., p. 30. La lisibilité *vs.* illi-

pas été ceux de nos contemporains en Europe qui ont cru pouvoir se réclamer de cette sorte de poésie. [...] son rapport à soi resté personnel [...] il ne cessa pas, dès qu'il se confia aux logogrammes, de l'engager sur des voies qu'auraient reconnues comme leurs un Shiki ou plus encore un Bashô⁴⁸. Il s'agit d'une réflexion fortement originale de Bonnefoy, qui contribue, encore une fois, à mener la recherche artistique de Dotremont dans un espace-temps où le poète belge n'a pas eu la possibilité ni peut-être la volonté de se plonger. Une démonstration d'estime, un "hommage" au poète que Bonnefoy lui a d'ailleurs exprimé, quoique de manière indirecte, même grâce à la collaboration avec d'autres artistes, et notamment avec Pierre Alechinsky.

4. La recherche collaborative comme forme de témoignage "indirect" de l'héritage de Dotremont

Le peintre Pierre Alechinsky, Yves Bonnefoy et Christian Dotremont se sont connus et ont commencé à se fréquenter dans les années 1950, et leur collaboration, qui a débouché sur différents projets communs, a été longue et fructueuse. Une récente exposition, ouverte à la Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg de novembre 2021 à janvier 2022, a permis de mettre en lumière, en incluant dans l'exposition les œuvres de Michel Butor, «les liens qui ont uni ces quatre personnes [qui] vont bien au-delà de la simple illustration, ponctuelle et sans lendemain, d'un texte donné et innovent dans une recherche collaborative, esthétique et littéraire»⁴⁹.

Le rôle de Dotremont pour le livre d'artiste contemporain a été fondamental, en particulier pour s'être acharné à «remettre en question le partage entre arts plastiques et littéraires»⁵⁰, et pour avoir révélé l'importance de la trace scripturale et de l'espace-temps où le poème peut trouver sa demeure. Ses recherches confirment à Bonnefoy les potentialités de l'écriture manuscrite et «[l]e passage du livre imprimé au livre manuscrit, culmine dans la collaboration entre Alechinsky et Yves Bonnefoy»⁵¹. Cette collaboration mériterait sans doute une étude particulière; je tiens ici juste à envisager que les textes publiés sous la forme de livres d'artistes avec Alechinsky représentent probablement une voie, pour Bonnefoy, de poursuivre sa réflexion sur Dotremont, de creuser la remise en cause de la séparation étanche entre langages artistiques et d'approfondir une question capitale, celle du rythme et de la voix, affleurée avec le temps.

Dans sa Préface aux *Ceuvres* de Dotremont Bonnefoy touche le problème du rythme, central dans sa poétique: «Que l'on observe les logogrammes [...] ces phrases écrites désormais sur de grandes feuilles à l'aide du pinceau [...] trempé dans l'encre de Chine, [...] soit s'agglutinent pour des réseaux serrés, [...] soit se défont en larges paraphes dans la lumière, mais toujours se prêtent à de grands rythmes»⁵². Plus récemment, Bonnefoy aborde un thème qui lui est probablement encore plus cher, à savoir celui de la voix, en rapport aux arts figuratifs: «Notre modernité critique a

sibilité des logogrammes (et de la poésie plus en général) est encore une question sur laquelle les deux poètes s'interrogent dans leurs échanges. Étant donné l'ampleur du sujet, je compte le traiter dans une étude à venir.

(48) Y. Bonnefoy, *Peut-on traduire le haïku?*, in dir. J. Thélot et L. Verdier, *Le haïku en France: poésie et musique* cit., pp. 38-39.

(49) J.-L. Mandel & P. Werly, *Créations croisées* cit., p. 32.

(50) M. Dubois, *Voie de la plume, voie du sabre: le corps-à-corps poétique chez Bauchau, Dotremont et Bonnefoy*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, p. 210.

(51) M. Sicard, *Des amitiés à la naissance du livre d'artiste européen*, in dir. C. Didier, J.-L. Mandel, P. Werly, *Amitiés, créations croisées: Alechinsky, Bonnefoy, Butor, Dotremont* cit., p. 25.

(52) Y. Bonnefoy, *Préface*, in C. Dotremont, *Ceuvres poétiques complètes* cit., p. 43.

désenclavé le dessin, elle en cherche l'origine dans la main, si ce n'est pas même dans tout le corps. Tout de même, il faudrait aussi qu'elle s'interroge sur son rapport à la voix»⁵³.

Dans l'un des textes publié avec gravures de Pierre Alechinsky en 1991⁵⁴, titré "Des mains qui prennent les siennes"⁵⁵, Bonnefoy, en attendant que le tracé d'Alechinsky vienne conférer la voix picturale à son poème, raconte «la montée du paysage sous le graphisme de la lettre et l'indécision entre la chose et le signe»⁵⁶: «Il essaie d'écrire ce mot. Mais pourquoi les lettres ne se présentent-elles pas comme elles le devraient, sous sa plume? Après le *a*, ce ne sont déjà plus que des chemins encaissés, des pierres à l'infini, blanches, menaçantes, qui sont tout de même peut-être la lettre *m*»⁵⁷. Mais il évoque aussi une éclaircie à l'horizon, la soudaine manifestation d'une présence, qui se révèle grâce à l'épiphanie d'un rire, manifestation vocale immédiate et indéfaite:

Un jour, soudain, la terre se retira de sous son pied, l'horizon s'éclaira, des cimes parurent, et tout, comment dire, riait, d'un rire qui n'était plus celui de plus tôt ou plus bas dans la parole, celui qui s'aveugle, raille, fait mal, détruit, mais une puissance montant de toutes parts dans les gouffres [...] pour n'être plus rien ici, en haut, dans ce vaste pré en pente devant le ciel, que cette douceur, cet air frais, ces deux mains qui prenaient les siennes⁵⁸.

Il s'agit d'un texte remanié à plusieurs reprises, qui dévoile un héritage profond de la "biographie de l'œuvre" de Dotremont sur la réflexion poétique du poète français. Et si les deux mains qui prennent celles de l'écrivain nous laissent imaginer l'accompagnement de Pierre Alechinsky, elles pourraient tout aussi bien nous évoquer la présence encore et à jamais vivante de Christian Dotremont dans la mémoire poétique d'Yves Bonnefoy.

CHIARA ELEFANTE

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

(53) Y. Bonnefoy, *Le dessin et la voix*, in dir. M. Gagnebin, *Yves Bonnefoy Lumière et nuit des images* cit., p. 287.

(54) 1991 est l'année où Bonnefoy commence à faire le tri et à classer, en vue de leur publication, les textes de Dotremont.

(55) Le texte a d'abord été publié dans Y. Bonnefoy, P. Alechinsky, *Quatre pas dans l'intraduisible*, Paris, Éditions F.B., 1991.

(56) M. Sicard, *Des amitiés à la naissance du livre d'artiste européen* cit., p. 28.

(57) Y. Bonnefoy, *Les planches courbes* précédé de *Ce qui fut sans lumière* et de *La vie errante*, Paris, Gallimard, 2015, «Poésie», p. 262.

(58) *Ibidem*, p. 263.