

Le médium nomade du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont

Définir l'œuvre d'art par sa *physicalité*¹, c'est-à-dire par le fait qu'elle s'incarne dans un médium et qu'elle existe grâce à son support d'inscription, induit une classification des productions artistiques selon le type de médium qui les réalise. Dès le début du xx^e siècle, les pratiques fondamentalement *interartistiques*, celles des avant-gardes futuristes, dadaïstes et surréalistes, bouleversent les attendus esthétiques des genres institués et mettent à mal le concept de médium dans sa capacité de définition de l'œuvre d'art. Si le souci d'une physique de l'œuvre préside à certaines expérimentations avant-gardistes, telles que celles du surréalisme révolutionnaire ou du groupe Cobra, notamment dans la *praxis* d'un inconscient de la matière et d'un automatisme de la main (dépassant la seule dimension psychique), il ne s'agit pour autant pas d'inscrire l'œuvre d'art dans une appartenance à un médium. Au contraire, il importe qu'elle explore la mutation des supports grâce à sa mixité générique – un médium peut accueillir plusieurs genres, ainsi peinture et photographie concourent au livre et textes et mots composent le tableau.

La clôture et l'exclusivité du médium relativement à une pratique, l'enfermement muséal auquel l'œuvre est réduite afin de bénéficier d'une réception ainsi que la normativité du signe graphique nourrissent l'impulsion esthétique subversive de Christian Dotremont. Il lui importe de recouvrer un art originel, spontané, dont l'expression est protéiforme et multiple, en dépassant, en transcendant les frontières et les codes disciplinaires. Naît de cette quête de la forme plurielle et indifférenciée, du désir d'un art total, le logo-

gramme, en 1962, – une peinture de l'écriture à caractère poétique, un poème peint qui dérègle la lettre de l'alphabet latin, grâce à un geste spontané et à une formalisation subjectivée des signes graphiques. La composition du poème et, simultanément, sa peinture à l'encre de Chine proposent une version de l'écriture romaine transfigurée.

L'hybridité générique du logogramme, peinture-écriture, poème graphique, authentique « écripeinture² », produit une confusion généralisée des techniques, des matériaux et des supports caractéristiques à l'activité picturale ainsi qu'à celle poétique. À ce titre, le logogramme peut être considéré et appréhendé tout autant comme une peinture que comme un poème. Lorsqu'il est exposé dans une galerie d'art ou dans un musée, il recouvre le statut de tableau ; quand C. Dotremont conçoit une série de logogrammes destinée à constituer un recueil poétique, la logographie embrasse les caractéristiques propres au livre. L'organisation spatiale de la page et la composition du tableau répondent de logiques différentes, qui sont annulées par l'indistinction catégorielle du logogramme. Selon le médium adopté et le cadre d'exposition ou la structure de diffusion, le logogramme semble, *a priori*, s'inscrire davantage dans une filiation picturale ou inversement poétique, bien que sa forme demeure similaire.

L'évolution du logogramme en logoneige ou logoglace – logogramme tracé dans la neige ou dans la glace –, lors des séjours de C. Dotremont en Laponie, complexifie encore l'expectative d'une catégorisation, les médiums se multipliant et se diversifiant. L'abandon du médium papier, de la surface plane de la feuille, s'effectue au profit du médium naturel de la neige, lui-même relayé par celui de la pellicule photographique. Le changement de support ne bouleverse pourtant pas

1. Cf. Richard WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, R. Crevier (trad.), Paris, Aubier, 1994. R. Wollheim propose de caractériser en partie l'œuvre d'art par sa *physicalité*, c'est-à-dire comme étant, notamment, un objet physique dont l'une des propriétés est d'appartenir à un médium .

2. Pierre ALECHINSKY, *Des Deux mains : traits et portraits*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 66.

fondamentalement l'économie de la logographie, ce qui suggère que le médium ne représente pas un critère de définition du logogramme satisfaisant. Néanmoins, la mutation et la succession des médiums demeurent des constantes de la forme logographique et participent de sa réalisation. Dès lors, dans quelle mesure le jeu avec le support, le choix dotremontien d'un médium nomade caractérisent-ils l'esthétique du logogramme? L'analyse de l'album de logogrammes *Logbook* (1974) ainsi que des photographies du logoglace *Nouvelle sémantique* (1976) et du logoneige *Emprunte mes empreintes* (1976) permettra de déterminer la portée du parti pris de Christian Dotremont d'explorer plusieurs types de médium dans l'élaboration du genre logographique.

Quand la page n'est plus une page, le logogramme est un tableau

La *praxis* de C. Dotremont manifeste que la poésie réside dans la matérialité de l'écriture manuscrite, qu'elle répond d'une ontologie graphique et qu'elle se réalise à travers la présence manuelle de la subjectivité créatrice. L'écriture poétique du logogramme rejoint la peinture, dans la mesure où elle constitue une trace inscrite, celle du pinceau, sur une surface plane. En 1950, Clement Greenberg définit l'essence de la peinture moderniste par la planéité, l'univocité et l'irréductibilité de son médium, « seule condition que la peinture ne partageait avec aucun autre art, en sorte que la peinture moderniste s'orienta vers la planéité et rien d'autre¹ ». Le logogramme, en tant que poème peint, genre mixte, est un cas litigieux : la page sur laquelle il s'inscrit recouvre les propriétés du médium pictural. L'utilisation de l'espace de la feuille demeure inchangée que les logogrammes fassent l'objet d'une exposition ou qu'ils soient créés ou réunis au sein d'un recueil.

Lorsqu'il constitue la page d'un livre, le logogramme congédie les normes graphiques et l'organisation spatiale traditionnelle du texte. La marge est abolie au bénéfice d'un espace uniforme, univoque, non segmenté, le tracé est délinéarisé et investit librement l'ensemble de la surface. Le processus d'annexion et de neutralisation de la

marge ne concerne pas uniquement la structure interne de la page, mais opère au-delà. La pratique du hors-page – étalement et débordement du logogramme sur la page qui suit –, selon une logique de l'épanouissement logographique, est récurrente, particulièrement dans *Logbook*.

Le logogramme intitulé *Source contre la montre de la mort*² débute à l'extrémité droite d'une page où se termine (du côté gauche de cette même page) le logogramme précédant. Le mot « source », dont les lettres sont condensées et entremêlées au sein d'un périmètre restreint, est peint à l'intersection des deux pages, alors que la suite et fin de l'expression investissent spacieusement la page suivante. La déformation importante des lettres, l'épaisseur du tracé à l'encre de Chine, l'absence d'un axe fixe (tel qu'en dispose habituellement le texte) associées aux inconstances de la ligne rendent, à bien des endroits, la graphie abstraite et manifeste un trait aux accents picturaux. Le désir de conférer une plasticité au poème induit C. Dotremont à défaire les normes propres au système de communication graphique et à introduire un faire pictural dans la pratique de l'écriture. Il supplante aussi les contenus linguistiques admis en procédant à un travestissement et à un renversement de proverbes ou d'expressions figées : ainsi, l'expression « course contre la montre » est modifiée, dans le logogramme, en « source contre la montre ». La trajectoire du tracé logographique – c'est-à-dire l'élan du texte qui fuit la page initiale et se déploie massivement sur la suivante – simule plastiquement une course qui démarre à la figure graphique du mot « source ». Le sens initial de l'expression figée « course contre la montre » est présentifié graphiquement et se greffe à l'expression subvertie « source contre la montre », elle-même représentée visuellement par le mot « source » qui forme un nœud isolé sur la page, un point d'ancrage tel une source. Le bouleversement de la langue et de l'écriture en acte dans le logogramme procède autant de la modification des termes utilisés dans l'expression figée que de la métamorphose de la forme graphique conventionnelle des mots.

1. Clement GREENBERG, « La peinture moderniste » (1960), dans *À Propos de « La critique »*, D. Chateau (dir.), Paris, L'Harmattan, 1995, p. 320.

2. Christian DOTREMONT, *Logbook*, Paris, Yves Rivière, 1974, p. 98-99.

La révolution de l'espace graphique confère à la poésie et à l'écriture une expressivité réelle, renouvelée et configure une page aux vertus formelles et visuelles du tableau. La transgression de la limite de la page suggère implicitement l'insuffisance du format. À mesure de sa pratique du logogramme, C. Dotremont adopte des formats de plus en plus grands, le mouvement d'expansion spatiale s'avère être inhérent à l'esthétique du logogramme. Une pleine efficacité de la logographie requiert d'élargir les perspectives et de transcender les différents types de médium.

Il estime être loin encore d'avoir ne serait-ce qu'abordé les possibilités immenses du travail logogrammatique. Surtout il aimerait peindre de plus grands espaces, des murs, des fresques, qui permettraient des explosions en chaîne. Et puis il croit n'être pas encore arrivé à une liberté suffisante. Les mises en page habituelles, les agencements convenus continuent à brider le geste. Il est têtù, il les brisera¹.

Mais, le grand format possède irrémédiablement, bien que ce soit à une échelle moindre qu'à celle de la page, des limites dimensionnelles qui nourrissent, chez le plasticien des mots, une nécessité de mutation du médium afin de réaliser le logogramme.

Du logogramme au logoneige : l'élection du sol lapon en tant que médium naturel

Entre 1956 et 1978, C. Dotremont séjourne souvent, l'hiver, à proximité du cercle polaire, dans les villages de Haparanda (Suède), Rovaniemi (Finlande), Ivalo (Finlande), Karasjok (Norvège), où sa vie est rythmée par la découverte de l'immensité laponne et la création de logogrammes. La forme du logogramme naît de l'expérience du paysage lapon, duquel elle assimile et esthétise certaines propriétés ou composantes. Le vide de la page, qui attend d'inscrire le poème, porte la blancheur de l'espace enneigé finlandais, les empreintes humaines et animales sur le sol immaculé de ces territoires déserts sont associées à la trace du pinceau sur la feuille. C. Dotremont essaie de restituer dans les orientations et les

variations du trait du logogramme la silhouette d'un arbre défeuillé qui se détache de l'horizon blanc, la trace d'un traîneau dans la neige vierge, la précarité de la lumière polaire hivernale, la sensation d'une tempête de neige. Un nouvel espace-temps, vécu et intériorisé, est présentifié à même la feuille du logogramme.

Je dois d'ailleurs ajouter, quant à l'abstraction, que les formes, les formes aussi, indépendamment même du contenu, de plusieurs de mes logogrammes me semblent refléter quelque peu figurativement le paysage lapon ; il est probable 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 logogrammes².

Le régime sémiotique et esthétique du logogramme répond d'une organisation spécifique à l'espace désertique, qui rend effective l'influence du territoire lapon relativement à la genèse logographique. L'espace lisse, tel que défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari, caractérise l'espace lapon et, ce faisant, la forme du logogramme.

L'espace lisse, haptique et de vision rapprochée, a un premier aspect : c'est la variation continue de ses orientations, de ses repères et de ses raccordements ; il opère de proche en proche. Ainsi le désert, la steppe, la glace ou la mer, espace local de pure connexion [...] Les orientations n'ont pas de constante, mais changent d'après les végétations, les occupations, les précipitations temporaires³.

Grâce à la spontanéité du geste, le logogramme procède d'une certaine imprévisibilité et d'une mutation permanente de ses trajectoires et de la forme de ses liaisons. Effectivement, la manifestation graphique qui résulte de la peinture du logogramme dépend de l'interaction, à chaque fois renouvelée, du sens du poème, du sentiment et du geste de son scripteur au moment du tracé, du potentiel plastique que lui inspirent une lettre, un

2. C. DOTREMONT, *J'écris donc je crée*, dans *Traces*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, p. 21.

3. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie* t. 2 : *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 2004, p. 615.

1. MAX LOREAU, *Dotremont : Logogrammes*, Paris, Georges Fall, 1975, p. 83.

mot. La constante du logogramme est l'inconstance permanente du trait qui l'élabore et de son orientation. L'espace lisse se caractérise encore par une fonction « haptique¹ », c'est-à-dire de vision rapprochée, en correspondance avec la structure du logogramme.

Là où la vision est proche, l'espace n'est pas visuel, ou plutôt l'œil lui-même à une fonction haptique et non optique ; aucune ligne ne sépare la terre et le ciel, qui sont de même substance ; il n'y a pas d'horizon, ni de fond, ni perspective, ni limite, ni contour ou forme, ni centre ; il n'y a pas de distance intermédiaire, ou toute distance est intermédiaire. Ainsi l'espace eskimo².

Le logogramme annule la marge et le fond, dans la mesure où la peinture se répand indistinctement sur l'ensemble de la surface de la feuille – c'est-à-dire sans tenir compte d'une organisation graphique ou d'une composition picturale spécifiques. Parfois, l'encre de Chine noire, omniprésente sur toute la page, ainsi que l'épaisseur et la densité de l'écriture logogrammatique éclipsent presque complètement la blancheur de la feuille, le fond se révélant alors être la logographie elle-même – à la fois *l'incrit* et *l'inscrivant*, puisque l'encre déposée par un tracé récent du pinceau touche, contamine ou croise celle d'un tracé antérieur. Dans ce cas, la forme du logogramme se délite, les contours de la graphie peinte s'atténuent fortement, voire disparaissent, au profit d'une masse noire, véritable tache aveugle. La plasticité du logogramme – écriture transfigurée, parfois méconnaissable ou totalement illisible, par endroits particulièrement abstraite – contribue à brouiller la distinction entre l'initiation de la logographie et son interruption. Seule la transcription en bas de page, en caractères alphabétiques standards, suggère l'ordre de *l'iconolecture*³. L'hypertrophie de certaines lettres et l'entremêlement de

d'autres empêchent parfois, même à l'aide de la transcription, de repérer le début et la fin du logogramme. La structure et l'économie de l'espace logographique s'apparentent à celles de l'espace eskimo, de l'espace du désert de glace. L'absolu graphique qui anime le logogramme fait écho à la plénitude caractérisant les terres lapones.

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 tout⁴.

Le geste de réalisation ultime du logogramme, celui affranchi des contingences du médium du papier, est l'inscription de la graphie dans l'infinité de la neige lapone. Le médium de la feuille, qu'il s'agisse de celle de la page d'un livre logogrammatique ou de celle d'une logographie exposée, comporte un fini qui réprime l'utopie graphique de C. Dotremont. Substituer l'étendue enneigée lapone au papier abolit la contrainte du format. À travers l'élaboration du logoneige ou du logoglace, *l'écripaysure* de C. Dotremont – la logographie se présentant comme une écriture-paysage, une graphie métaphorique porteuse en son sein de la géographie de la Laponie – prend, dès lors, part au paysage lapon, en jouissant de l'immensité de son espace. Le désert de givre représente un espace ouvert, sans limite, propice à un épanouissement logographique total. Le changement de médium induit, cependant, une actualisation du geste plastique ainsi qu'un renouvellement graphique. Tracer le logogramme sur la glace modifie quelque peu la nature du geste, qui de pictural devient sculptural, dans la mesure où le bâton en bois, qui creuse et grave en profondeur, remplace le pinceau, qui glisse sur la surface. Les conditions de réalisation de la logographie sont aussi plus précaires puisqu'elles dépendent entièrement des aléas climatiques et géologiques : les variations du sol, du temps et de la nature déterminent la forme logogrammatique. La glace résiste davantage que le grain du papier. *A contrario*, la friabilité de la

1. *Ibid.*, p. 616.

2. *Idem.*

3. Terme désignant un mode de lecture où la page est appréhendée en tant qu'espace élaboré par l'icongraphie plastique et la formalisation textuelle. *L'iconolecture* du logogramme nécessiterait donc de procéder conjointement à un déchiffrement local des lettres et des mots formellement modifiés et à une considération globale de l'image graphique produite par le geste plastique.

4. C. DOTREMONT, *J'Écris donc je crée*, op. cit., p. 21.

neige ne permet pas un tracé précis tel que celui effectué au pinceau sur la feuille. La subsistance du logoneige tient à une bourrasque de vent, à une précipitation de neige, à un refroidissement ou à un réchauffement thermiques. Si l'adoption du sol givré ou enneigé comme support d'inscription, versus le papier, officie en vue d'un Logogramme Total, il n'en demeure pas moins que le médium naturel possède aussi variables et contraintes, à l'origine d'une impossibilité de la logographie absolue.

Le logoglace *Nouvelle sémantique*¹ (1976) constitue une véritable métagraphie, dans la mesure où il discourt sur sa propre forme, où il dit ce qu'il fait. C. Dotremont évoque une « nouvelle sémantique » à l'endroit où il propose une autre manifestation logographique, un nouveau mode d'apparaître du logogramme, qui est déjà en soi une nouvelle version de l'écriture. Se greffe à la dimension métagraphique et à l'autoréflexivité du logoglace une ironie : le logographe suggère une possibilité de sens, à savoir une science de la signification neuve, une « nouvelle sémantique », là où s'affairent une incommunicabilité ainsi qu'une certaine illisibilité. Si la pratique du logoglace ou logoneige représente un épanouissement total des motivations logographiques originaires – c'est-à-dire une subjectivité exacerbée et une spontanéité absolue (permises par la création du logogramme au gré d'une promenade et d'une envie), une primauté du mouvement et de l'instantané du geste et du tracé (grâce à la malléabilité du médium), une absence de cadre et de limites (en raison du dénuement et de l'infinité du médium, de l'environnement) –, l'inscription dans la glace ou dans la neige condamne néanmoins la logographie à demeurer intransmissible.

Effectivement, le logoglace est inaccessible, perdu dans l'immensité désertique lapone, voué à disparaître après quelques minutes, quelques heures ou, au mieux, quelques jours. De surcroît, le logoneige, contrairement au logogramme, ne dispose pas d'une transcription en écriture normative en-dessous de la logographie, et ce, alors même que le tracé dans la neige est difficilement lisible. Bien que le passage du papier à la neige

permette une réalisation et une efficacité maximales de la logographie, le logoneige ne se heurte pas moins à une impossible réception. Afin de pérenniser ses œuvres de glace, C. Dotremont adopte le médium photographique. Chaque photographie de logoglace ou logoneige bénéficie d'un titre faisant office de transcription. Le péril d'une non-réception et d'une illisibilité stérile est ainsi éloigné par l'évolution du médium logogrammatique.

De l'usage de la photographie dans le passage du logoneige au *photo-logoneige*

« Avec un bout de branche, [C. Dotremont] trace des poèmes dans la neige glacée, puis les photographie : *logoneiges, logoglaces*.² » Au même titre que le logoneige et le logoglace, le *photo-logoneige* et le *photo-logoglace* – c'est-à-dire la manifestation logographique produite par la photographie d'un logoneige ou d'un logoglace – constituent une autre version visuelle de la logographie, chaque variation étant caractérisée par le changement de médium. *A priori*, le geste photographique de C. Dotremont semble uniquement résulter d'un désir de communicabilité, notamment si l'on considère le fait que le logographe a fui la clôture du médium plan (le papier) au profit de l'infini du médium naturel (la neige). À cet égard, force est de constater que la principale propriété du médium photographique est de produire une image fixe, c'est-à-dire de saisir de manière définitive et de clore. La photographie que prend C. Dotremont fige nécessairement le logoneige sous un certain angle et selon une lumière particulière, elle immortalise le phénomène à un instant précis, qui ne fait pas nécessairement état des modifications subies par l'œuvre au fil des heures et au gré des variations climatiques. Mais, C. Dotremont s'engage, en tant que sujet percevant, dans l'acte photographique, puisqu'il effectue un choix de prise de vue et qu'il opère un cadrage ayant pour effet de donner à voir une certaine représentation du logoneige. Ainsi, la photographie du logoneige ne souscrit pas à une fonction strictement informative, mais s'apparente bel et bien à une production artistique.

1. C. DOTREMONT, *Nouvelle Sémantique* (1976), dans *J'Écris pour voir*, D. Radrizzani (avant-propos), P. Alechinsky (texte et photographies), Paris, Buchet-Chastel, 2004, p. 23.

2. M. LOREAU, *Dotremont : Logogrammes*, op. cit., p. 58.

L'artiste opère, par le biais du cadrage, un travail de réduction sur le modèle à représenter : il sélectionne matériellement une partie de l'objet (nombre de faces, mise à l'échelle...), il privilégie, phénoménologiquement, certaines modalités de son apparaître (la part du visible et d'invisible l'affectant), sémantiquement enfin, il peut jouer sur les significations symboliques véhiculées par lui. Chaque œuvre instaure ainsi un «cadre de référence» repérable¹.

La photographie du logoneige possède un « cadre de référence » puisqu'elle met en scène le logoneige, inscrivant ainsi la subjectivité du logographe-photographe. « Le cadrage est le résultat d'un processus dynamique au cours duquel le moi et le monde négocient leur part respective de présence dans l'espace de la représentation². » Photographier le logoneige c'est témoigner de l'existence et restituer la présence d'une telle graphie de neige, mais c'est également en dire quelque chose, exprimer davantage que l'impression de l'image sur la plaque photosensible. La photographie constitue donc une énonciation à part entière, évoquant, par métonymie visuelle, l'acte de création logogrammatique : le résultat, le cliché, faisant état du processus global de création. Elle est le récit de l'aventure et de la conquête du signe dotremontiennes.

Le logoneige *Emprunte mes empreintes*³ (1976) procède d'un commentaire, non sans dérision, sur sa propre forme. En effet, la présence-absence caractérise tout autant la photographie – une empreinte du temps, celle d'un instant t, une empreinte du regard du photographe⁴ – que le logoneige, n'étant autre qu'une empreinte dans la neige, celle de la graphie, du geste manuel de C. Dotremont. Le logographe, dans son jeu homonymique, suggère la mise en abyme de l'empreinte. Les médiums convoqués dans la réalisation du *photo-logoneige* représentent une série d'em-

preintes issue, en quelque sorte, d'un emprunt d'empreinte : le logoneige, empreinte graphique, étant emprunté par la photographie comme motif et sujet. Le jeu avec le médium participe donc pleinement du *photo-logoneige*, sur le plan fictionnel comme sur le plan matériel et plastique.

« Scène d'énonciation, cadre de référence et interprétant [...] sont les trois composantes d'un seul acte, qu'il soit photographique, littéraire ou pictural⁵. » Le *photo-logoneige* est tout autant que le logogramme une fiction graphique où l'interaction de la photographie avec le titre-transcription (texte) du logoneige constitue l'énonciation. Le dispositif énonciatif du *photo-logoneige* ou *photo-logoglace* procède de deux ordres sémiotiques (visuel et textuel) juxtaposés et autonomes, mais qui prennent sens dans leur interrelation. L'ambiguïté des éléments linguistiques, à savoir du titre-transcription, du *photo-logoneige* ou *photo-logoglace* complexifie et stratifie l'interférence du visuel et du textuel. « Le titre est une catégorie paratextuelle qui, pour être éventuellement mobilisée par des supports artistiques non verbaux (musique, arts visuels), n'en passe pas moins nécessairement par le code linguistique⁶. » Si la seule photographie du logoglace ne permet pas de saisir que le tracé gravé dans la glace est un texte déformé, une « pseudographie⁷ », la transcription, qui fait également office de titre, rappelle les composantes scripturales et littéraires de l'œuvre. Le titre-transcription explicite et réfère au contenu linguistique et sémantique de la logographie constitutive du logoglace, mais depuis le hors-cadre – la transcription, dans la logographie peinte sur papier, fait partie du logogramme, en ce sens qu'elle est inscrite à même la feuille, qu'elle demeure dans le cadre. La transcription du *photo-logoglace* se présente comme un titre, eu égard notamment aux conventions typographiques caractéristiques (majuscules et italique) et au fait qu'elle ne figure pas dans la photographie. Mais, peut-on pour autant, afin de définir le titre-transcription du *photo-logoglace*, convoquer la « fonction descrip-

1. Philippe ORTEL, *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 20.

2. *Ibid.*, p. 22.

3. C. DOTREMONT, *Emprunte mes Empreintes* (1976), dans *J'Écris pour voir*, *op. cit.*, p. 23.

4. Caroline Ghyselen, qui accompagnait Christian Dotremont lors de son séjour en Laponie, en 1976, a pris la photographie du logoneige *Emprunte mes empreintes*.

5. P. ORTEL, *op. cit.*, p. 21.

6. Bernard VOUILLOUX, *Langages de l'Art et relations transesthétiques*, Paris, Éd. de L'éclat, 1997, p. 85.

7. B. VOUILLOUX, *La Peinture dans le texte. XVIII^e –XX^e siècles*, Paris, CNRS éd., 1995, p. 17.

tive¹ » propre au titre d'un tableau, « dans la mesure où le titre est l'élément minimal le plus régulièrement présent dans l'environnement verbal qui assure l'enclenchement des descriptions, commentaires et "lectures" ayant pour objet le tableau² » ? Si le titre-transcription guide en partie la lecture du *photo-logoglace*, il ne constitue cependant pas littéralement une référence, uniquement désignation, dès lors où il est, avant tout, transcription du logoglace. Il se donne à lire comme une manifestation verbale d'un contenu graphoplastique intrinsèque au logoglace, relevant de la structure transcriptrice traditionnelle. La libération du cadre et du médium logogrammatiques aboutissent, à terme, à un nomadisme des supports et des matières, mais aussi à un retour à la pérennisation de l'œuvre dans l'espace du cadre : cadre linguistique, cadre tabulaire, cadre muséal ou livresque et cadre mémoriel.

La mutabilité du médium représente un fondement esthétique du logogramme, dans la mesure où la logographie se réalise et évolue substantiellement dans l'exploration dotremontienne des supports d'inscription et de réception. L'élection du mouvement comme dynamique principielle, véritable *énergeia* du logogramme, se manifeste dans la teneur de la forme logographique, trace du geste initiateur, ainsi que dans le parti pris d'un médium nomade. Le logogramme, un « [p]aquet de déchirures / un puzzle d'encre [qui] se cache devant toute écriture / [p]achwords in progress³ », nécessite et mobilise un médium « in progress ».

Emmanuelle PELARD

1. B. VOUILLOUX, *Langages de l'Art et relations transesthétiques*, *op. cit.*, p. 87-88.

2. *Ibid.*, p. 88.

3. C. DOTREMONT, *Catalogue*, dans *Traces*, *op. cit.*, p. 28.