

TEXTYLES

Textyles

Revue des lettres belges de langue française

12 | 1995

Voyages, Ailleurs

« D'un bout de paysage lapon ». À propos de *Commencements lapons* de Christian Dotremont

Françoise Chenet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1970>

DOI : [10.4000/textyles.1970](https://doi.org/10.4000/textyles.1970)

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1995

Pagination : 187-198

ISBN : 2-87277-008-8

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

Françoise Chenet, « « D'un bout de paysage lapon ». À propos de *Commencements lapons* de Christian Dotremont », *Textyles* [En ligne], 12 | 1995, mis en ligne le 10 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1970> ; DOI : [10.4000/textyles.1970](https://doi.org/10.4000/textyles.1970)

Tous droits réservés

«D'UN BOUT DE PAYSAGE LAPON». À PROPOS DE
COMMENCEMENTS LAPONS DE CHRISTIAN DOTREMONT

Françoise CHENET - Grenoble III

*Le premier regard, par quoi
nous aimons le monde
a le droit de durer*¹.

Courir après le Nord

Tout se passe comme si, ayant perdu le Nord², Christian Dotremont n'avait eu de cesse de le retrouver pour s'y retrouver et y renaître dans un commencement indéfiniment répété. *Commencements lapons* désignent aussi bien l'origine absolue du monde, quelque part dans ces confins nordiques où le regard se perd et l'identité se révèle, que l'origine particulière d'une vie marquée par l'influence déterminante du Nord. Au commencement, trois jeunes et jolies «gouvernantes nordiques» (deux danoises et une norvégienne) qu'un père «sudiste» va convertir aux charmes délétères du catholicisme, et le désir consécutif de cet «ailleurs» qu'elles incarnent, associé à la haine du catholicisme :

*D'où chez moi un sentiment de frustration danois et la volonté désespérée d'aller toujours plus loin dans le Nord, de rebrousser dans l'espace les distances que je ne puis malgré les hantises ou plutôt à cause d'elles, rebrousser dans le temps [...]. D'autre part leur abjuration a contribué à me faire haïr le catholicisme, et n'a pas cessé de me pousser à exagérer les caractéristiques païennes du Nord et par vengeance à les soutenir*³.

On pourrait voir dans ce choix cardinal une révolte contre le père, qui a cependant inventé «le cocktail Nord-Sud [...] fait de fraises et de glaces», et le véritable pays natal, la Belgique, catholique et sudiste⁴. Mais, en vérité, c'est la bipolarité qui est déterminante et donne le sens de ces navettes⁵ entre deux naissances, deux commencements. Le Nord n'existe que par rapport au Sud auquel il faut

¹ *Commencements lapons*. Texte inédit. S.I., fata morgana, 1985, p.40. *Commencements lapons* est le titre que Dotremont avait souhaité pour un ensemble de textes tirés de ses voyages et séjours en Laponie et destinés à la publication. La mort ayant interrompu l'ultime mise au point de ce recueil, c'est son frère Guy Dotremont qui en assurera l'édition avec fata morgana. Le recueil, illustré par l'auteur, comprend des textes (poèmes et proses) déjà édités en revue et des inédits ainsi qu'un portrait de Christian Dotremont par Pierre Alechinsky.

² «Lorsque je ne cours pas après le Nord, je vis à trois maisons de cette maison-là [sa maison natale, à Tervuren]» (*Mémoires d'un imaginiste* (1981), dans *Abstrates*. S.I., fata morgana, 1989, p.31).

³ *Mémoires d'un imaginiste*, op.cit., p.33.

⁴ Cf. *Trop loin, trop près* (Canal, novembre 1977, écrit en 1968), dans *Commencements...*, op.cit., p.93.

⁵ Voir *La navette*, inédit, *Cantate du contretemps*, dans *Commencements...*, op.cit., pp.88-89.

revenir pour pouvoir en repartir et recommencer, *ad libitum*...

Bipolarité et non «cocktail». En ce sens, le père est dans l'erreur. Le Nord et le Sud s'opposent et ne peuvent donc se mélanger, sauf à donner «une éducation bâtarde» comme celle que reçut le poète. Ainsi, l'homme du Sud a inventé le jardin et la musique pour se rassurer devant le silence et le paysage de l'espace du Nord, c'est-à-dire du «parmi» :

Qui n'a pas le regard assez profond pour le paysage du parmi, il lui faut des jardins. L'homme du Sud ajoute l'on ne sait quels jardins à un paysage plus chargé que l'espace du Nord. L'homme du Sud ajoute pour cacher ⁶.

L'opposition paradoxale du dedans — le «paysage du parmi» au Nord — et du dehors — le jardin inventé par un Sud, obsédé d'artifices et de trucages — se double d'une opposition entre le fond, apanage du Nord, et la surface que privilégie le Sud :

J'oppose donc à l'homme du Nord qui est dans la vérité, non l'homme du Sud, le Camus ou le Char qui boîte entre la vérité et le truc, mais celui qui boîte des deux pieds. Au Lapon habillé de couleurs vives pour trancher sur l'espace blanc et noir répond l'arlequin qui s'habille de carnaval pour trancher sur le vide blanc et noir. Les couleurs vives de l'un ne l'empêchent pas d'être à l'espace, ni le carnaval de l'autre d'être au vide ⁷.

Cocteau, en étant pleinement du Sud, «en refusant toute profondeur» et «réduit à créer par des trucs l'illusion de la perspective», réussit à donner à «la tricherie» une «noblesse» et à en faire «une totalité». Au reste, il y a vide et vide. Le Nord, «espace du vide», est un plein. Cette dialectique du plein et du vide se retrouvera dans les logogrammes dont on ne peut nier la parenté avec l'art pictural chinois ⁸. Le vide du Sud est celui de la vanité, dans tous les sens du terme.

[...] le paysage du Sud, le bruit, l'art du Sud est couvert, chargé : il n'est étendue que par nos additions, comme l'Océanie. Il est spectacle incessant, divers, et il distrait de l'étendue en même temps que du fond : les spectacles cachent le spectacle et la scène. Le paysage du Nord n'est pas spectacle, mais scène où s'ébauche un spectacle, gorge où s'allume une voix ⁹.

Au Nord, l'Unique, la Totalité qui définissent et révèlent une essence. Au Sud, le pluriel et la diversité des phénomènes qui la cachent. L'opposition n'est donc pas rhétorique même si elle reprend à propos du Sud nombre de stéréotypes : elle est

⁶ *Vivre en Laponie* (Plus, Bruxelles, déc. 1958, n°2), dans *Commencements...*, op.cit., p.37.

⁷ *Ibid.*, p.38.

⁸ Voir François CHENG, *Vide et plein*. Paris, Seuil, coll. Points, 1991, pp.74 sq.

⁹ *Commencements...*, op.cit., p.38.

ontologique et détermine, *ipso facto*, des esthétiques, ou plutôt des poétiques différentes, encore que seule la poétique qu'emblématise le paysage du Nord semble avoir pour Dotremont une réelle valeur. Il s'agit, du reste, d'une véritable *poïesis* qui s'intéresse à l'acte même de créer, au geste inaugural, à la création en son commencement, voire son vagissement, cette «scène où s'ébauche un spectacle». Non pas quelque scène primitive référée à un destin particulier, mais la scène primitive, paradigme de toute création dont celle qui importe au poète : la naissance des mots.

«L'aventure de l'écri»

*mais qu'est-ce ainsi que mon vocabulaire
sans l'aventure de l'écri
telle que née de ma main*¹⁰

«L'écri», c'est le cri primordial devenu geste qui va tenter le mot sur la page blanche comme neige. *Logstory* :

*Alors qu'il vaque à sa vie quotidienne, dans sa chambre, Logogus a la brusque envie de faire un logogramme brusquement*¹¹.

Las ! le temps d'arriver dans son grenier, d'ouvrir la porte, d'arracher le papier, de tremper son pinceau dans l'encre qu'il a fallu verser dans un bol, il n'est plus «dans la même disposition mentale, sensuelle». La description détaillée des gestes n'est pas gratuite : leur verbalisation, d'abord mentale, doit mettre fin à «l'irruption prélogrammatique» et elle est nécessaire au «sourcement» de Logogus. Enfin à «main d'œuvre» et ayant préservé la «brusquerie physique-matérielle», prolongement de la «brusquerie de l'envie», il peut réaliser un logogramme ou échouer. Seul compte le jet, la pulsion qui garantissent l'authenticité du graphe et en font un paraphe non pas personnel mais absolu. La signature du monde. Le poète, nouvelle pythie en transes, vaticine non par des cris mais par *l'écri*, concrétion du son par la médiation du geste. Si le corps écrit, c'est parce qu'il est cri.

*Sa brusque action, tohu-bohu de temps pêle-mêle dans une projection unique, où n'est pas possible de séparer départ et voyage, écriture et vision et cri, tohu-bohu pourtant silencieux, si loin jusqu'au début du débat*¹².

À cette condition — retrouver le cri brutal et spontané du nouveau-né, ce proto-langage, véritable *archè*, principe de la création (l'acte et le monde qui en résulte) —, le logogramme révélera, conjuguant le hasard et la nécessité, les

¹⁰ *Progrès lapons* (*L'éphémère*, 1969, n°9, écrits antérieurement), dans *Commencements...*, op.cit., p.115.

¹¹ *Logstory* (1973), dans *Abstracts*, op.cit., p.97.

¹² *Ibid.*, p.100.

«tourments imprévisiblement visibles»¹³. Que le visible ne soit pas immédiatement lisible et nécessite une traduction dans «les mots de la tribu», auxquels Dotremont n'a jamais voulu donner un «sens plus pur» mais qu'il a, au contraire, cherché à épaissir pour les rendre à l'impureté de la matière dont ils sont sortis, est sans importance¹⁴. La traduction d'un logogramme de 1972, reproduit sur la page inaugurale d'*Abstrates*, définit explicitement le cri comme fondement et finalité de ce nouvel art poétique :

*Chanter jusqu'au cri
Crier jusqu'au chant*

Mais cet art poétique qui cheville le mot au corps et en fait l'expression d'une «colère d'encre» est davantage un art de vivre aux confins de soi-même, quotidiennement projeté du gouffre dans une «gerbe de volcan» par des mots qui «foncent au sommet de leur naissance» :

*[...] vivre et quotidiennement revivre
vers le matin revenant réel créé
vers le premier cri à resurgir
à même toutes formes et toutes couleurs
si ardentes toujours
qu'elles nous jettent à devenir*¹⁵

L'espace du contretemps

Comme on le voit, dans son projet (pro-jet) autant que dans ses moyens, le logogramme doit peu à l'écriture automatique¹⁶, mais beaucoup au traumatisme de la naissance et à la découverte du langage : «Je découvris les signes en même temps que les réalités, comme tout le monde»¹⁷. Et comme tout le monde, il lui faut :

*apprendre à séparer ce qui est signe et ce qui est réalité, à créer un équilibre, au lieu de vivre dans la confusion que nous apportons en naissant (avait dit Cézanne)*¹⁸.

¹⁴ Voir Michel BUTOR : «Ce qui est fondamental ici, c'est l'engendrement conjoint d'une forme picturale et d'un texte [...]. Pour percevoir vraiment un logogramme, il faut le saisir dans son engendrement, suivre l'aventure du texte épine dorsale ou moelle épinière à l'intérieur de ce corps résultant» («Christian Dotremont et la neige», dans *Répertoire v.* Paris, Minuit, 1982, p.240).

¹⁵ *Les mots comme ils bougent* (1972), dans *Abstrates*, op.cit., pp.114-115.

¹⁶ Voir à ce propos : Ana GONZALEZ SALVADOR, «Écriture automatique et écriture désautomatisée», dans *Textyles*, n°8 (*Surréalismes de Belgique*), nov. 1991, pp.207-220.

¹⁷ *Mémoires d'un imagiste*, op.cit., p.35.

¹⁸ *Ibid.*, p.36.

On devine que les voyages en Laponie seront l'occasion de retrouver la confusion originelle, de supprimer la distinction entre le signe et la réalité, et d'inventer «une manière nouvelle» de les faire coïncider. De là les logogrammes. Dès la première enfance s'affirme le refus des «routines», dont celles du langage. Pour lutter contre l'ennui de la messe, il invente un jeu :

*Je commençai par nommer parfaitement chaque objet de l'église, puis me dis qu'il était étrange que seuls fussent nommés les objets, et jamais les vides, je cherchai alors des mots pour les espaces qu'il y avait entre les bougies, entre les fenêtres, et ne les trouvais pas et dus les inventer*¹⁹.

D'où l'intérêt pour le langage du «pays du Nja» :

*J'observe déjà que le langage est curieux : ils ont un mot pour le temps qui passe, un autre pour le temps qu'il fait ; nous n'en avons qu'un. Ce devrait être l'inverse : le temps qui passe est pour eux plus que pour nous une suite de saisons, de vents, neiges, ensoleillements et marées ; la pluie, elle, n'est pas du temps véritable, elle ne minute rien, elle se répand et se perd, comme une très grande idée s'effiloche (c'est un drapeau de charpie ; et, quoiqu'elle puisse ainsi représenter le pays, le pays ne la reconnaît point)*²⁰.

Si l'on reconnaît l'une des idées chères à Paulhan²¹ sur le rapport entre le nombre de mots pour désigner une réalité et son importance (instrumentale, affective ou symbolique) dans la langue, son illustration par le temps qu'il fait ou qui passe, distingués dans la langue du Nja, confondus en français, est, elle, caractéristique de la «manière nouvelle» de Dotremont. Ne s'agit-il pas, en effet, de transférer au temps qu'il fait (la pluie) l'absence de signification du temps qui passe («elle ne minute rien») de façon à en faire le symbole bien matériel (un «drapeau de charpie») de notre incapacité à traduire une réalité concrète par des signes puisque, à force d'abstraction²² («une grande idée qui

¹⁹ *Ibid.*, p.42.

²⁰ *Le pays du Nja* (N.R.F., juin 1954, n°18), dans *Commencements...*, op.cit., p.9. Significativement, c'est le premier texte du recueil.

²¹ Jean PAULHAN, *Les Incertitudes du langage*. Entretiens avec Robert Mallet (1952). Paris, Gallimard, coll. idées nrf, 1970, pp.176-177.

²² Cf. l'allusion à Benda : «J'avais en face de moi un Julien Benda qui concevait le Nja comme une Icarie du bon sens, la France comme une Westerplatte du romantisme : ce brave homme organisait la culture sur un conflit (à peine dialectique) du peigne et de l'hirsute. Il est étrange me dit-il encore, que Kierkegaard ne soit pas né chez vous, Descartes ici» (*ibid.*, p.13). Rappelons que c'est à propos des idées de Benda sur la langue trop concrète des poètes et des romanciers, qui «rétrograde ainsi jusqu'au rang des langues primitives des Hurons et des Lapons» (*op.cit.*, p.176), que Paulhan démontre qu'aucune langue ne mérite «d'être appelée langue concrète». Dotremont démontrerait plutôt que l'abstraction ne peut éviter le concret. En fait l'abstrait n'existe que par la volonté d'abstraire et suppose donc une faculté d'abstraction.

s'effiloche»), nous ne voyons plus la force symbolique et naturelle de la réalité («le pays ne la reconnaît point») ? En d'autres termes, il s'agit de resymboliser le réel, victime du processus de désymbolisation («séparer ce qui est signe et ce qui est réalité») qui aboutit à ces «illusions du grand penser» ou à celles des «grands mots», dénoncées par Paulhan et qui font du français, langue de pluie, une langue qui se perd («elle se répand et se perd»), la langue de la perte, de la perte du sens.

Quant à la langue du Nja²³ (= Ja et Nej) dont il voulait établir un dictionnaire bilingue, elle correspond à son idéal linguistique : une langue floue et insaisissable qui «évolue d'une minute à l'autre». Elle n'a pas de dictionnaire, «l'acception des mots, comme leur traitement, étant laissée au bon vouloir du peuple»²⁴. Autant dire qu'elle est soumise aux caprices du temps qui passe et qu'elle fond comme neige au soleil de la raison. Aussi Dotremont a-t-il pris soin, pour qu'il reste flou, de délocaliser le «pays du Nja» dont la capitale ressemble à celle qui a donné naissance à Cobra²⁵, au moins par la première initiale. Mais le Danemark réel est gagné par notre goût de la précision :

*C'est la lettre parfois dite bloc qui l'emporte au Danemark, dans les usages publics. Pour des raisons variées, les gothismes sont rares. Il semble que la passion de la netteté qui a saisi beaucoup de ces êtres assez flous, et qui plus loin dans le Nord est due davantage à une volonté de tenir en échec les menaces les troubles et les misères du froid, ait agi fortement sur les lettrés*²⁶.

C'est donc l'espace et la langue de la perte qui gagnent du terrain, si l'on peut dire. Et c'est la peur panique (et «paranoïaque») de perdre qui le conduit à revenir sans cesse et à marquer son passage dans cette «gare impraticable» de Copenhague, la gare où il commençait de vivre quand il y retrouvait Danoise (Gloria, c'est-à-dire Bente) et où plus personne ne l'attend : «À quelles substitutions peut conduire la peur de ne plus faire que passer, l'angoisse de perdre les lieux lorsque sont perdues les personnes»²⁷. À la fascination du premier instant, du premier regard, de tout ce qui précède et programme la première rencontre ou le mot qui doit la redire, répond la hantise de la mort :

Mais les signes, et le langage en tant qu'il les organise, sont matériels. De là «le matérialisme» de Dotremont qui n'est autre que le rappel de la matérialité du support et l'obsédante présence du corps dans l'écriture.

²³ «Il est impossible d'avoir du Nja une idée. [...] En fait mon sentiment est aujourd'hui flou parce qu'il contient le Ja et le Nej (le Nja-même)» (*Commencements lapons*, op.cit., p.10).

²⁴ *Commencements lapons*, op.cit., p.13.

²⁵ On sait que le nom du groupe (et de la revue) est formé des premières lettres des capitales des trois pays dont sont originaires les animateurs du mouvement : COPENHAGUE + BRUXELLES + AMSTERDAM.

²⁶ *Mes Laponies* (inédit), dans *Commencements...*, op.cit., p.44.

²⁷ *Ibid.*

*Pourquoi ne pas vivre à un doigt de la mort, dans une pénombre où peut apparaître aussi bien qu'un abri, la fin ? Le temps ainsi a sa valeur ; il n'est pas détourné de notre condition mais pousse d'elle-même. Et le saut vers la fin sera un glissement léger, un peu de plissement. Je dessude ma vie, aussi pour que la mort cesse d'y être une fugitive déesse, et n'y soit plus qu'une louve quotidienne*²⁸.

Il s'agit, en somme, de commencer à mourir en apprivoisant la mort comme Montaigne. Comportement sudiste et catholique qui le fait fantasmer sa mort en Irlande²⁹. L'itinéraire conduit celui qui dit voyager quotidiennement «de Gloria disparue à Gloria souvenue à Gloria presque oubliée à Gloria ressouvenue, etc...». «D'Ici où je suis né à là, tout en haut, dans le Nord, où je ne meurs jamais»³⁰. La mort est ici, la vie est ailleurs.

*Ombre portée
en deuil mais en reflet
de Gloria chaque aurore
et chaque nuit naissante
ailleurs terriblement
où même la mort serait riieuse
tout au moins souriante*³¹

L'élegie n'en est pas moins poignante qui dit l'irréversible et l'impossible recommencement :

*jamais plus je n'irai fixer les dentelles, la pierre qui reste de l'allée des neiges, fraîcheurs, aveuglettes, tourbillons, surprises et sciences, jamais plus je n'irai m'aheurter aux murs ouverts maintenant (que je n'ouvrais pas alors), aux chambres maintenant fermées (que j'ouvrais et rouvrais)*³².

Cependant à chaque voyage, magiquement, se substitue le temps cosmique du Nord — celui que rythment les saisons — au temps humain, historique et linéaire du Sud :

*Il n'y a ni matin ni soir, ni vingt-quatre heures, ni Noël, ni musée. Pourquoi même y aurait-il des années ? Des siècles ? Il y a l'hiver, l'été. Quelques objets sont de l'hiver, quelques objets sont de l'été. Les objets les plus historiques sont ceux qui conviennent à l'hiver, à l'été*³³.

²⁸ Inédit, dans *Commencements...*, op.cit., p.39.

²⁹ *Mémoires d'un imaginiste*, op.cit., p.35.

³⁰ *Diplyque* (1978), dans *Abstrates*, op.cit., p.83.

³¹ *Ibid.*, p.84.

³² *La navette* (inédit), dans *Commencements...*, op.cit., p.89.

³³ *Progrès lapons*, op.cit., p.108.

La réussite du logogramme se mesure à la «réversibilité du temps»³⁴ qu'il opère, et le bonheur de Logogus à la découverte ravie d'une autre durée :

*Logogus a tout le temps de son quartier lapon : le passé 1956 redevenu immédiat 1973 aussi bien qu'aujourd'hui 1976, dans le même désordre d'échancrures de neige, aujourd'hui de la nuit qui s'abîme dans une folie brève de soleil ininterrompu [...]. Logogus a tout le temps, tous les temps, qu'il a à chaque fois à résumer en gerbe, en perspective, en nœuds, et encore plus en logogrammes, par va-et-vient qui sautillent de cette éternité*³⁵.

Le paysage immobile à grands pas

Arriver au terme du voyage, dans le village lapon de l'Extrême-Nord où il prend ses quartiers d'hiver, c'est, pour Logogus, tout recommencer, c'est-à-dire, concrètement, brasser «selon mille et un souvenirs le paysage étincelant» et y retrouver «mille et un souvenirs autres, qui ailleurs semblaient perdus», c'est retrouver «ses pieds grâce à la terre durcie, à la glace même», c'est s'appuyer «à la nature par ses pieds»³⁶.

Le paysage est donc le point d'ancrage/encrage du poète dans la réalité. La forme apparemment intangible qui balise l'éternité. Pourtant le paysage du Nord est une succession de formes que le voyageur accommode, auxquelles il s'adapte et par lesquelles il se laisse envahir et guider parce qu'elles ont toujours la densité du réel :

*Lentement, ma folie, et mon reste de sagesse, fait place à la folie, pleine de sagesse du réel. Il n'y a plus à mon horizon, la sorcière gigantesque d'éternité pâle, mais une ébréchure légèrement mobile, nette de seulement passer : un traîneau tiré par un renne, un trait de lignes droites et courbes, un trotinement sourd [...] l'horizon n'est plus le même, devenu plus réel et visible d'avoir été traversé, plus solide, plus capable de me servir de barre d'appui, de béquille, de bâton de vue, lecture, promenade*³⁷.

Curieusement la mobilité du regard du voyageur, qui se déplace sur la route et enregistre tout ce qu'il voit dans le désordre des apparaitres, dégage la valeur nouménale du paysage au point d'en faire le reflet de la pensée :

le même paysage, mais plus purement incantatoire et fixe, glissant et fixe, lourd et fugace, à peine mouvementé ; le regard même avance à tâtons, d'un faible appui à

³⁴ *Logstory*, op.cit., p.99.

³⁵ *Ibid.*, p.102.

³⁶ *Ibid.*, p.95.

³⁷ *La route* (inédit), dans *Commencements...*, op.cit., p.65.

l'autre ; la panique est parfois très modeste ; le promeneur se demande seulement s'il voit là sa pensée ou un espace ³⁸.

La réponse est dans la définition que nous pourrions donner du paysage et que confirme, illustre l'expérience de Dotremont : le paysage, c'est la pensée de l'espace, l'espace pensé, l'espace-pensée. Il n'y a pas lieu de faire de différence entre cette *cosa mentale* qu'est le paysage, quel qu'en soit le référent ou le type de construction, et l'activité intellectuelle qu'il suppose et réfléchit. Même quand le poète se croit «traîné par son regard» et s'imagine céder à quelque automatisme, même quand il croit avoir renoncé aux prérogatives du sujet pour s'effacer et se fondre avec l'objet regardé jusqu'à être cette «chose, sujet, objectivité, poète», il reste défini par quelque *cogito*. Que nous pensions l'espace ou que l'espace nous pense, il y a, inscrite dans le paysage par le seul fait de son dire, adéquation entre l'espace et la pensée.

Et chez Dotremont cette adéquation est fortement marquée par cette autre identité qui fait l'intérêt de son expérience, elle-même liée à la révélation de cet espace du Nord dénudé et quasi-abstrait : l'espace est langage ou le langage est espace :

*L'arbre l'intact
Il est l'exclamation qui dérange la phrase
La phrase est blanche longue
[...]
L'arbre régulier singulier
qui écorche la grammaire* ³⁹

Dans cet espace-langue, le voyageur est «écrasé comme une virgule dans les forêts»⁴⁰, l'adverbe devient «spacieux». Les notes de musique se voient comme un paysage et finissent par définir le paysage lapon :

*[...] on dirait qu'elles portent des oiseaux, qui volètent sur les branches, qui secouent un peu les ailes, les branches ; et la sensibilité les prend tout de suite. Ce volètement les imprécise en même temps qu'il les étoffe, et ces notes-là, d'ailleurs plus nombreuses, sont signes autant que sigles.[...] L'œil pouvant embrasser ici une page immense (une thora ouverte) suit aisément le dessin général de l'ouvrage.[...] Un dessin général tracé avec le laisser-aller que l'on met à l'étude d'un détail. C'est donc ambiguëment que le paysage, le silence lapon agit sur nous. Dire qu'il offre des aiguës et des graves, c'est le traiter trop vite. Les rondeurs des neiges sont-elles graves, si les arbres vivants ou morts sont aiguës ?*⁴¹

³⁸ *Ibid.*, p.67.

³⁹ *Vues Laponies*, dans *Commencements...*, op.cit., p.25.

⁴⁰ *Ibid.*, p.29

⁴¹ *La musique*, *Vivre en Laponie*, dans *Commencements...*, op.cit., p.35.

Quand l'œil écoute et que l'oreille voit, l'espace se fait écriture :

Mais le silence, le paysage lapon... Offre-t-il une écriture, qu'elle a le volètement du sens. Offre-t-il un sens, qu'il a la souveraineté ordonnée de l'écriture ⁴².

Tout naturellement partir à la découverte du Nord, c'est entrer dans «une grammaire visuelle» :

*Aux confins d'Inari, aucun adjectif
en vue. Alors je perds patience, je
m'assieds sur la neige et qu'est-ce que je vois ?
Tout un menu peuple d'interjections
où dominant un bigre, des diantre et un énorme
boufre* ⁴³

À l'inverse, et parce que l'espace-langue se parcourant en tous sens est réversible, la page se fait paysage : retour à l'origine du mot, dont l'étymologie affirme l'identité entre *pagus* et *pango* ⁴⁴, et invention du logogramme dont on peut enfin déterminer la véritable nature et la fonction.

La Terre, corps et graphie

Né de la rencontre du corps — souffrant, menacé ⁴⁵ — et de la terre, mère glacée mais fixe, offrant comme Gaïa la stabilité de son assise au monde et aux hommes qui le parcourent, le logogramme répond à la pulsion de vie qui s'étale, visible, sur la page. Ou, peut-être, au besoin de recoudre le ciel à la terre de façon à redonner au monde son unité première :

Mais par les fenêtres... Cette masse noire et blanche contre les vitres, cette masse passive dort. [...] La terre est ça ; une baleine, un ours ; une bête sans bras, vautrée. La terre et le ciel avec, enfin cousus, comme deux peaux.. Il n'a, le ciel, plus rien du couvercle ; il adhère et fait partie de la solitude. [...] Je m'en vais, j'ai envie d'ouvrir la porte, de faire partie ⁴⁶.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Logogrammes* (*L'éphémère*, 1969, n°9, écrits antérieurement), dans *Commencements...*, op.cit., p.101.

⁴⁴ Voir Michel SERRES, *Les Cinq Sens*. Paris, Grasset, 1985, p.260. Plus explicitement : «Le paysage dit exactement la page des pages, par redoublement ou exponentiation des *pagi*. Un livre peut se fermer, s'achever, labyrinthe, puits ou prison ; la page des pages paysagère, toujours ouverte, étalée, libre, lisible, étendue, déployée, découverte, manifeste et patente, ne cache jamais une page par une autre, voici le livre à poursuivre, fragile» (p.267).

⁴⁵ Dotremont soigne sa tuberculose dans le Nord.

⁴⁶ *L'auberge* (inédit, 1956), dans *Commencements...*, op.cit., p.18.

Dehors, il entre dans «une géométrie de cristal». Le froid lui fait mal aux oreilles. Il n'y a plus de formes fantasmatiques, plus de paysage, mais «la non-image absolue» : «Je n'ai fait qu'être là, devant»⁴⁷.

On ne peut que «tendre» vers le «paysage étalé» qui reste «insaisissable»⁴⁸ et toujours hors de portée puisque toujours déporté en avant par le regard qui le constitue jusqu'au point limite où les yeux plissés par la neige et le froid ne voient plus que «le signe couché de l'infini, multiplié par des miroirs sombres, fidèles»⁴⁹. Le paysage lapon y prend une dimension cosmique :

*D'un bout de paysage lapon
je vois tout l'espace
jusqu'à l'utopie
qu'il neige du soleil
ou que la neige brille*⁵⁰

Il est donc impossible de «faire partie» du paysage même quand il est celui «du parmi», c'est-à-dire de l'espace fusionnel. Il ne peut être paysage qu'à la condition d'une mise à distance, d'un écart même léger. Conscient du problème, Dotremont met au point «la perspective du parmi»⁵¹, un regard faussement myope qui permet de «voir la différence quasi-imperceptible de la route et du réel» jusqu'à ce que se dégage l'impression d'extraordinaire lucidité dont l'aboutissement sera le logogramme⁵², soit

*pour un rien
plein la danse
du ténu*

Le logogramme est donc la tentative de projeter sur la page blanche «l'espace du parmi» et de satisfaire ainsi le désir de fusion qui est à l'origine tant du voyage que de son écriture sous cette forme inachevée d'un recommencement sans fin. La terre ne se regarde plus mais se chante et se danse dans ce mouvement du corps, graphie se confondant avec le paysage :

*J'ai donc entrepris, Extrême-Nord, de me décentrer, de te chanter sur le désert blanc
du papier, de ne plus me relire, de t'écrire.*

⁴⁷ *Ibid.*, p.19.

⁴⁸ *Vues, Laponie*, dans *Commencements...*, op.cit., p.28.

⁴⁹ *L'auberge*, op.cit., p.19.

⁵⁰ *Logogrammes*, dans *Commencements...*, op.cit., p.102.

⁵¹ *Trop loin, trop près*, dans *Commencements...*, op.cit., p.98.

⁵² Michel Butor y voit un «moment de conscience extrêmement aigu», *art.cit.*, p.240.

*Toi, si agile et malhabile danseur invisiblement chargé de siècles [...], à quel langage te réduire, puisque tu es aussi le paysage, puisque tu es inextricablement la danse lourde [...]*⁵³

Et de «préhumain à danser», finir (provisoirement) «comme en se glissant dans des immobilités de début»⁵⁴.

⁵³ *Sur les îles* (inédit, 1966), dans *Commencements...*, op.cit., p.92.

⁵⁴ *Début* (*Luna Park*, hiver 1974, n°1), dans *Commencements...*, op.cit., p.132.