



Le nomadisme du signe dans les « pseudographies » de Christian Dotremont et d'Henri Michaux

Emmanuelle Pelard

Number 1, 2013

Cygne noir

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1090994ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1090994ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (print)

1929-090X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pelard, E. (2013). Le nomadisme du signe dans les « pseudographies » de Christian Dotremont et d'Henri Michaux. *Cygne noir*, (1), 36–52.
<https://doi.org/10.7202/1090994ar>

Article abstract

Cet article souligne les limites d'une approche sémiologique dualiste à l'épreuve d'œuvres autant plastiques que littéraires qui présentent des signes hybrides – c'est-à-dire disposant, à la fois ou successivement, de qualités iconiques, plastiques et scripturales. Il est difficile de saisir le régime sémiotique à l'œuvre dans le logogramme de Christian Dotremont et dans les idéogrammes imaginaires d'Henri Michaux si l'on ne considère pas le glissement permanent d'un ordre de signes à un autre, voire la double appartenance simultanée, plastique et graphique, de certains d'entre eux. Contrariant le système notationnel et/ou y échappant, déterritorisant les fonctions de l'écriture, disposant régulièrement et alternativement des qualités du signe iconique, plastique, puis graphique, les peintures graphiques de Dotremont et de Michaux proposent un nomadisme du signe inscrit (s'agissant de sa forme comme de son statut) et requièrent une lecture intégrationnelle (Harris, 1993) – c'est-à-dire appréhender le signe graphique en prenant en compte le fait qu'il est décontextualisé et intégré à un autre système sémiotique, en l'occurrence plastique ou iconique, et *vice versa*.

© Emmanuelle Pelard, 2013



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LE NOMADISME DU SIGNE DANS LES « PSEUDOGRAPHIES » DE CHRISTIAN DOTREMONT ET D'HENRI MICHAUX

Au XX^e siècle, la mise en question des moyens matériels, graphiques, de l'écriture alphabétique emprunte notamment la voie d'une investigation des ressources de la pensée idéographique. C'est le cas dans l'expérience artistique d'Henri Michaux qui commence une pratique expérimentale de la graphie après avoir rencontré la calligraphie chinoise. L'inspiration asiatique se manifeste dans l'élaboration d'une idéographie imaginaire, de signes scripturaux, peints à l'encre de Chine, à l'allure d'idéogrammes, ainsi que dans l'adoption du geste calligraphique. En 1936, Michaux commence à peindre des idéogrammes et des pictogrammes merveilleux et subjectifs, qu'il associe progressivement à ses poèmes. Naissent ainsi un ensemble de recueils de poésie spécifiquement graphique, tels que *Mouvements* (1951), *Par la voie des rythmes* (1974), *Idéogrammes en Chine* (1975), *Saisir* (1979) et *Par des traits* (1984). A contrario, Christian Dotremont souhaite expérimenter les ressources plastiques de l'écriture ainsi que l'expressivité visuelle de la graphie en demeurant dans le cadre alphabétique et sans revendiquer une filiation scripturale extrême-orientale ou même calligraphique, bien que son geste pictural – peinture spontanée à l'encre de Chine – puisse s'y apparenter par certains aspects. En 1962, Dotremont invente ce qu'il nomme le logogramme, c'est-à-dire un poème peint spontanément qui tend à déformer les lettres de l'alphabet latin. La spontanéité du geste ainsi que la fluidité de l'encre et du pinceau permettent à Dotremont de personnaliser l'écriture alphabétique, d'accentuer la plasticité des signes scripturaux. Entre 1962 et 1979, Dotremont réunit un certain nombre de logogrammes en albums et réalise également de longs logogrammes continus en vue de leur publication – *Logbook* (1974), *J'écris donc je crée* (1978), *Logbookletter* (1979).

Dans la transformation de l'écriture à l'œuvre dans ces expérimentations graphiques, le signe inventé ou réinventé peut relever simultanément ou alternativement du signe graphique et/ou du signe plastique. Le logogramme de Dotremont et l'idéographie imaginaire de Michaux procèdent à une déterritorialisation¹ des ordres de signes en proposant un signe désigné comme scriptural alors qu'il adopte et possède parfois complètement les qualités du signe iconique ou du signe plastique – tels que définis par le Groupe μ dans *Le traité du signe visuel*². Selon les œuvres en présence, le signe relève davantage du signe graphique, lisible et identifiable en tant que tel, ou du signe plastique. En introduisant une dimension plastique dans le signifiant graphique (qu'il soit de l'ordre alphabétique ou idéographique) à des fins d'expressivité visuelle de l'écriture, les deux peintres-poètes compromettent la lisibilité du signe et la stabilité du système d'écriture, garante d'une communication écrite viable et d'un accès à la signification. L'instabilité de la forme du signe ainsi que l'indétermination de sa nature réelle requièrent d'éclaircir le ou les régime(s) sémiotique(s) caractérisant ces expériences matérielles de l'écriture. Il importe donc, dans cet article, à partir des recueils *Saisir* (1979) et *Par des traits* (1984) de Michaux ainsi que *Logbook* (1974) de Dotremont, de déterminer et de qualifier le régime du signe graphique réinventé par Michaux et Dotremont dans les idéographies imaginaires et dans les logogrammes.

1. Signes pseudographiques de Dotremont et de Michaux : l'éloignement du système notational alphabétique

Force est de constater que les signes graphiques des logogrammes de Dotremont ou des idéographies abstraites de Michaux ne coïncident pas exactement, voire strictement pas, selon l'œuvre, avec la structure, le fonctionnement, l'application et la manifestation graphique conventionnels de l'écriture, et ce, qu'il s'agisse de l'écriture alphabétique ou de l'écriture idéographique. Dès lors, peut-on encore considérer les graphies expérimentales de Dotremont et de Michaux comme des systèmes notationnels?

Nelson Goodman distingue les systèmes notationnels, tels que la notation alphabétique française, la notation musicale, etc., des systèmes non notationnels, comme la peinture.

Tout schéma symbolique se compose de caractères, avec habituellement des modes de combinaison pour en former d'autres. Les caractères sont certaines classes d'émissions ou d'inscriptions ou de marques (j'utiliserai « inscription » pour inclure les émissions, et « marque » pour inclure les inscriptions) ; une inscription est toute marque – visuelle, auditive, etc. – qui appartient à un caractère. [...] En d'autres mots, être des exemples d'un caractère dans une notation doit constituer une condition suffisante pour que des marques soient des « copies vraies » ou des « répliques » l'une de l'autre, ou soient orthographiées de la même manière. Et une copie vraie d'une copie vraie d'[...] une copie vraie d'une inscription x doit toujours être une copie vraie de x . Car si la relation : être une copie vraie n'est pas transitive, on met en échec le but fondamental de la notation. On perd la séparation requise entre caractères dans tous les cas où on ne préserve pas l'identité dans toute chaîne de copies vraies³.

Les expérimentations graphiques de Dotremont et Michaux transfigurent, voire sortent, de la configuration notational alphabétique française usuelle. En effet, si l'on considère un ensemble de logogrammes de Dotremont, il s'avère évident que « la séparation requise entre caractères » n'est pas assurée, dans la mesure où « l'identité dans toute chaîne de copies vraies » n'est pas systématiquement maintenue, et, parfois, est complètement perdue. Bien que cette pratique graphique se donne à lire en relation avec l'écriture alphabétique, ne met-elle pas pour autant « le but fondamental » de la notation en échec?

Régulièrement, Dotremont exagère la métamorphose de la lettre, au point de la rendre indéchiffrable et non identifiable. Une même lettre ne revêt jamais une forme similaire d'un logogramme à l'autre. Ainsi, la voyelle –e, transfigurée par la peinture de Dotremont dans un certain logogramme, est transformée différemment dans un autre logogramme, chacune des formes de la voyelle –e ne correspondant pas à la copie vraie du caractère d'écriture –e. Dans le logogramme « Encre fêlée »⁴, le travail graphique de la lettre –e manifeste la pluralité des avatars du signifiant graphique. L'expression « encre fêlée » comporte cinq voyelles –e, dont chacune se présente très différemment dans le logogramme. Certaines ne sont pas identifiables en tant que telles, d'autres le sont, mais peuvent être confondues avec des caractères d'écriture différents. Ainsi, la consonne –c est sujette à confusion avec la voyelle –e. Le –e initial du mot « encre » est le seul qui se dégage relativement nettement de l'écriture logographiée. Il présente une taille supérieure aux autres caractères, qu'il inclut d'ailleurs dans le creux de sa courbe. Il dispose d'une matière dense et est constitué d'un tracé épais et riche en encre.

Les segments graphiques qui le composent varient beaucoup de ceux qui forment le –ê du terme « fêlée » (que l'on reconnaît grâce à l'accent circonflexe), situé en contrebas du –e massif débutant le logogramme. Si l'encre, plutôt abondante dans ce logogramme, ne semble pas en voie de disparition, ni érodée dans sa matière, « fêlée » en quelque sorte, le caractère d'écriture –e, lui, est bel et bien perturbé et fracturé dans son signifiant conventionnel, en tant que « marque », au sens goodmanien du terme. Le rôle de copie vraie d'une inscription ne caractérise plus le caractère d'écriture dans le logogramme. En ce sens, il y a mise à distance du système notationnel alphabétique dans la pratique graphique de Dotremont.

En ce qui concerne les « pseudographies »⁵ de Michaux, il s'y manifeste aussi un éloignement par rapport à la notation, mais qui procède selon d'autres modalités. Effectivement, Henri Michaux énonce d'emblée le désir de rompre avec un système notationnel institué et standardisé, notamment avec l'alphabet. C'est pourquoi il s'inspire de la philosophie et de la pratique scripturales chinoises et oriente ses expériences graphiques selon un esprit idéographique et une praxis calligraphique. Mais, il n'en demeure pas moins que les signes graphiques créés par Michaux ne participent aucunement d'un système d'écriture, quel qu'il soit. En l'occurrence, ce qui ressemble à première vue à des pictogrammes et des idéogrammes dans les compositions graphiques de Michaux ne correspond pas à un système idéographique existant, réel, ni à une pictographie en bonne et due forme.

À l'examen des signes d'allure idéographique dans *Par des traits*, il apparaît que chaque signe est unique et que le signifiant mute constamment d'un signe à l'autre – ce qui est aussi le cas dans ses autres recueils de poésie graphique. On ne rencontre jamais deux fois un signe strictement identique, même si certains segments qui le constituent ou certains traits présentent une ressemblance. De plus, Michaux n'associe pas de signifiés à tous ces signifiants. Les signes sont privés de toute possibilité de faire sens et de faire référence. Il s'agit de signes pseudographiques, car ils ne constituent pas un système symbolique fixe et fonctionnel à des fins de communication. Or, Nelson Goodman précise qu'« [u]n système symbolique consiste en un schéma symbolique mis en corrélation avec un domaine de référence⁶ ». Dans le cas des signes imaginaires de Michaux, le signifiant graphique n'est absolument pas mis en relation avec un domaine de référence et ne possède pas la capacité de se combiner à d'autres inscriptions, ainsi qu'il est d'usage dans un système symbolique.

Dans la plupart des schémas symboliques, les inscriptions peuvent se combiner de certaines manières pour engendrer d'autres inscriptions. Une inscription est *atomique* si elle ne contient pas d'autre inscription ; autrement elle est *composée*. [...] [D]ans la notation alphabétique usuelle, par exemple, il y a avantage à prendre comme atomiques les inscriptions-lettres (incluant les blancs ou espaces séparant les suites de lettres), et les séquences formées à partir de celles-ci – qui vont des inscriptions de deux lettres jusqu'aux discours entiers – comme composées⁷.

Sans combiner des inscriptions, il n'est pas possible de composer un discours dans un langage articulé. La graphie inventée par Michaux ne correspond pas à un système symbolique, ni ne constitue une notation. Dans la plupart des recueils, le texte qui accompagne certaines pages de signes éclaire l'expérimentation d'une pré-graphie, car le poète-scripteur évoque

sa conception du langage ainsi que de l'écriture et formule une utopie graphique, un idéal de communication qui ne repose pas nécessairement sur une efficacité de l'écriture en tant que vecteur du sens, mais qui se fonde davantage sur une expressivité visuelle de la forme. La dimension métalinguistique ou métagraphique éclaire le sens et la portée des signes imaginaires, mais ne permet en aucun cas de leur conférer une signification précise, une lisibilité et une systématisme. Les signes graphiques inventés par Michaux rompent avec tout système scriptural, qu'il soit alphabétique ou idéographique. En s'éloignant de la notation et du système symbolique, Michaux peut conférer une iconicité à sa pré-graphie.

2. Iconicité du « pictogramme merveilleux » de Michaux et du logogramme figuratif de Dotremont

Le vœu formulé par les deux poètes de produire une écriture, une pré-graphie, au caractère fondamentalement visuel et à l'iconicité notoire invite à considérer l'éventuelle parenté du pictogramme merveilleux de Michaux et du logogramme figuratif de Dotremont avec le signe visuel, notamment iconique. Il importe, dès lors, de déterminer précisément les qualités iconiques du signe manuscrit qu'ils tracent respectivement. Le Groupe μ définit le signe iconique par les relations entre signifiant iconique, type et référent :

Le signe iconique peut être défini comme le produit d'une triple relation entre trois éléments. L'originalité de ce système est de faire éclater la relation binaire entre un « signifiant » et un « signifié », qui a posé des problèmes insurmontés à ce jour. Les trois éléments sont le signifiant iconique, le type, et le référent. C'est la distinction de ces deux dernières entités – le plus souvent confondues dans le concept de « signifié iconique » – qui permettra de lever les difficultés soulignées plus haut. Entre ces trois éléments se nouent trois fois deux relations⁸.

Certains logogrammes de Dotremont, à caractère plutôt figuratif, ainsi que les « pictogrammes merveilleux » de Michaux possèdent les trois éléments caractérisant le signe iconique – ce que nous nommons « pictogramme merveilleux » désigne un type de signe qui ne représente pas fidèlement, précisément, mais de manière transfigurée, approximative un être vivant ou une chose ; il ne constitue donc pas un pictogramme *stricto sensu*.

Le référent, en tant que « *designatum* actualisé⁹ », correspond au référent des signes logogrammatiques de Dotremont, lorsque celui-ci possède des caractéristiques physiques et désigne un objet membre d'une classe.

Le référent dont il est ici question est un *designatum* (et non un *denotatum*, par définition extérieur à la sémiose), mais un *designatum* actualisé. En d'autres termes, c'est l'objet entendu non comme somme inorganisée de stimuli, mais comme membre d'une classe (ce qui ne veut pas dire que ce référent soit nécessairement réel [...]). L'existence de cette classe d'objets est validée par celle du type. Type et référent restent cependant distincts : le référent est particulier, et possède des caractéristiques physiques. Le type pour sa part, est une classe, et a des caractéristiques conceptuelles. Par exemple, le référent du signe iconique *chat* est un objet particulier, dont je puis avoir l'expérience, visuelle ou autre, mais il n'est référent qu'en tant que cet objet peut être associé à une catégorie permanente : l'être-chat¹⁰.

Ainsi, dans le logogramme « Écriture en forme de roue et roue en forme d'écriture »¹¹, le logogramme trace ce qu'il écrit. Le mot « roue » est distendu dans la perspective de lui conférer la forme de l'objet qu'il désigne ; le « o » et le « u » sont étirés au point de couvrir presque la totalité du demi-cercle que le terme « roue » occupe. Les deux caractères d'écriture perdent de leur verticalité, de leur relief, ils semblent s'aplanir, épousant ainsi la planéité de la roue, du cercle. Le « e » de la préposition « de » en fait tout autant : la boucle constituant le caractère « e » est noyée dans la ligne qui forme la partie inférieure de la lettre. L'excédent de cette partie de la lettre qui, dans une écriture manuscrite, fait office de liaison entre deux signes consécutifs, apparaît alors comme le principal composant de la lettre ; de sorte que lorsque celle-ci s'offre au regard, l'œil perçoit une forme circulaire, qu'il peut associer à un « o » ou bien à un rond, comme celui d'une roue. Le logogramme se présente comme un signe iconique dans la mesure où, d'une part, les lettres qui sont censées le constituer ne sont plus complètement identifiables en tant que telles et, d'autre part, le signe logographique représente bien davantage une roue. Le référent du logogramme possède effectivement des qualités physiques de l'objet roue, dont le sujet peut faire l'expérience visuelle, il est membre d'une classe et constitue un « *designatum* actualisé ». Quant au signifiant du logogramme « Écriture en forme de roue et roue en forme d'écriture », à savoir le dessin d'une roue, il répond aussi aux caractéristiques du signifiant du signe iconique, tel qu'il est défini dans le *Traité du signe visuel*.

Le *signifiant* est un ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type stable, identifié grâce à des traits de ce signifiant, et qui peut être associé à un référent reconnu, lui aussi, comme hypostase du type ; il entretient avec ce référent des relations de transformation¹².

Le signifiant du logogramme en question, le dessin d'une roue, correspond à « un ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type stable », la chose-roue, « identifié grâce à des traits de ce signifiant », à savoir la rondeur, la forme circulaire, et « peut être associé à un référent reconnu, lui aussi, comme hypostase du type », c'est-à-dire l'objet-roue. La relation des trois éléments est de l'ordre de la transformation, dans la mesure où il n'y a pas identité entre le signifiant et le référent, mais équivalence. Le logogramme en tant que signe iconique présente un signifiant, le dessin de la roue, en conformité, en « relation de *cotypie*¹³ », avec le référent, l'objet-roue.

La notion de type [...]. Il s'agit d'un modèle intériorisé et stabilisé qui, confronté avec le produit de la perception, est à la base du processus cognitif. Dans le domaine iconique, le type est une représentation mentale, constituée par un processus d'intégration [...]. Sa fonction est de garantir l'équivalence (ou identité transformée) du référent et du signifiant, équivalence qui n'est jamais due à la seule relation de transformation. Référent et signifiant sont donc entre eux dans une relation de *cotypie*¹⁴.

Le logogramme, lorsqu'il est de nature représentative, figurative, présente les caractéristiques du signe iconique, relève d'une relation transformationnelle entre un signifiant, un référent et un type, tels que ceux-ci sont définis dans le *Traité du signe visuel*, relativement au signe iconique.

En ce qui concerne la graphie imaginaire de Michaux, une certaine catégorie de signes

– les pictogrammes merveilleux – correspond à l'économie du signe iconique. En effet, les pictogrammes merveilleux, notamment tous ceux qui représentent de manière plus ou moins métaphorisée des insectes, présentent un signifiant, un référent et un type régis par une relation de transformation. Ainsi, les pictogrammes merveilleux du recueil *Saisir* figurent des insectes relativement identifiables, tels que des fourmis, des araignées ou autres mille-pattes. Le signifiant de ces signes respectant le sens qu'en a donné le Groupe μ , le dessin d'un insecte concorde avec l'être-insecte — les traits du signifiant, à savoir la forme d'un corps invertébré, la présence de pattes en grand nombre et d'antennes, etc., sont reconnus comme les caractéristiques physiques du référent, l'objet-insecte. Les caractéristiques conceptuelles du type – en l'occurrence l'être-insecte – représenté par Michaux dans ses dessins d'insectes, peuvent, pour certaines, correspondre aux caractéristiques physiques (évoquées ci-dessus) du référent. La représentation mentale, le type, de l'araignée par exemple, inclut de nombreuses paires d'yeux et de multiples pattes, un corps plutôt rond, une peau possiblement velue, etc. La reconnaissance du type du signe iconique de l'araignée est assurée, dans le recueil *Saisir*¹⁵, puisque certaines caractéristiques conceptuelles du type correspondent à celles physiques du référent en présence.

Le type n'a pas de caractères physiques ; il peut être décrit par une série de caractéristiques conceptuelles, dont quelques-unes peuvent correspondre à des caractéristiques physiques du référent (par exemple, en ce qui concerne le chat, la forme de l'animal couché, ou assis, ou en pied, la présence de moustache, de queue, de rayures), d'autres ne correspondant pas à de telles caractéristiques (comme le miaulement). Ces traits constituent un produit de paradigmes dont les termes sont dans une relation de somme logique [...]. [L]e produit des paradigmes définissant un type ne comporte pas un nombre fixe de termes : il faut et il suffit que les termes retenus autorisent la reconnaissance du type, selon le processus de redondance¹⁶.

Le pictogramme merveilleux de Michaux, spécifiquement le dessin d'insectes, présente une illusion référentielle. L'illusion référentielle – c'est-à-dire que « certains caractères de l'objet sont traduits dans les signes, alors que certains traits du signe n'appartiennent pas à l'objet¹⁷ » – se fonde sur la commensurabilité de l'« [a]xe signifiant-référent¹⁸ ». Et, « [l]es relations sur lesquelles se fondent cette commensurabilité, ou cette homologation, peuvent être appelées transformations¹⁹ ». Les transformations rendent compte de l'illusion référentielle qui unit signifiant et référent. Le pictogramme merveilleux de Michaux obéit à une relation de transformation. Dans *Saisir*, certains des traits du pictogramme merveilleux de l'araignée permettent une homologation du signifiant au référent araignée. Les signes inventés par Michaux s'apparentent parfois complètement à des signes iconiques. La frontière et la distinction entre signe iconique et signe plastique sont relatives, notamment lorsque la pseudographie évolue d'un signe figuratif à un signe abstrait. Mais, le passage d'un ordre de signes à l'autre, du graphique à l'iconique et du plastique à l'iconique, ne signifie pas que les différents systèmes sémiotiques s'excluent mutuellement. Dans les peintures de l'écriture de Michaux et de Dotremont, il y a autant une iconicité qu'une plasticité du signe inscrit.

3. Plasticité des idéogrammes imaginaires de Michaux et des logogrammes abstraits de Dotremont

La position du Groupe μ « consiste à refuser toute lecture de l'énoncé plastique faite de commentaires destinés à retrouver à tout prix une icône dans le non-figuratif²⁰ ». Concevoir les graphies expérimentales de Michaux et Dotremont en tant que signes plastiques permet de prendre en compte des idéographies imaginaires et des logogrammes qui ne sont pas particulièrement figuratifs. Le Groupe μ explicite la répartition entre l'iconique et le plastique dans leur relation au figuratif et à l'abstrait.

On a à plus d'une reprise opposé signe iconique et signe plastique. Cette dernière notion est nécessaire pour développer une rhétorique de la représentation visuelle qui ne se borne pas à la figuration, mais qui puisse prendre en charge le non-figuratif, c'est-à-dire [...] ce que l'art du XX^e a produit à cette enseigne²¹.

Dotremont et Michaux produisent aussi un certain nombre de peintures de signes à caractère non figuratif. S'ils n'investissent pas une gamme de couleurs variées dans leurs compositions – préférant les vertus du noir et le dialogue instauré avec la blancheur de la page –, il n'en reste pas moins qu'ils élaborent des énoncés plastiques à travers la mise en relation d'une texture, d'une forme et d'une couleur spécifique, le noir. Et, ainsi que le précise le Groupe μ :

Un énoncé plastique peut être examiné au point de vue des formes, au point de vue des couleurs, au point de vue des textures, puis à celui de l'ensemble formé par les unes et les autres. Il faut en outre noter que ces données sont coprésentes, de sorte que l'image est d'emblée potentiellement tabulaire. [...] [L]es signifiés gisent bien moins dans les formes-en-soi ou dans les couleurs-en-soi que dans leurs relations²².

Les différents signifiants plastiques qui constituent le signe plastique sont la texture – définie comme la « microtopographie » de l'image, « constituée par la répétition d'éléments » et considérée comme « une propriété de la surface »²³ –, la forme et la couleur. Plus spécifiquement, la texture, en tant que microtopographie, « implique en effet l'intervention de deux paramètres », de deux « texturèmes » : celui « des éléments répétés, qui sont des figures » et celui de « la loi de répétition de ces éléments²⁴ ». Les éléments répétés se subdivisent eux-mêmes en deux sous-éléments : « le support du signe plastique, et sa matière²⁵ ». La loi de répétition est aussi scindée en deux éléments : le support et la manière. Les unités texturales peuvent être décrites selon le support, la matière et la manière²⁶. Le signifié global de la texture est la tridimensionnalité, qu'elle intervienne directement – le signe est alors classé dans la rubrique du grain – ou indirectement – le signe est une macule²⁷. Les trois traits du signifié du signe textural sont « la tridimensionnalité, la tactilo-motricité et l'expressivité²⁸ ».

Dotremont et Michaux optent pour une déclinaison du noir, grâce à une peinture à l'encre de Chine. La fluidité de la matière, l'utilisation du noir qui contraste avec la blancheur de la feuille ainsi que la manière cursive – rapidité du geste et tracé de premier jet, sans retouches – manifestent un minimalisme et induisent à se focaliser sur la forme du signe. Le caractère épuré de la matière et du support – une simple feuille de papier de grand format, lisse, fine,

sans aspérité – livre un signe qui vaut essentiellement pour sa forme. Et, ainsi que l'affirme le Groupe μ , il faut considérer la manière pour comprendre l'élaboration de la forme.

La manière. Sur un plan terminologique, il faut distinguer soigneusement l'empâtement du coup de brosse ou touche, le premier désignant l'épaisseur et la régularité des masses texturales déposées sur le support, et le second se référant plutôt à la forme même des éléments²⁹.

La manière par laquelle le signe textural de Michaux est réalisé relève toujours du geste instantané et d'un tracé premier, où l'encre est déposée selon une économie du ténu, par touches. Si le geste et le tracé logographiques de Dotremont peuvent procéder par touches, certains logogrammes résultent aussi d'un empâtement et d'un enlèvement du pinceau, d'une surcharge d'encre – privilégiant ainsi l'ostentation de la matière, provoquant la dilution de la forme et l'ensevelissement du support. La surenchère de la matière et la concentration de l'encre dans une zone localisée sont souvent à l'origine de l'abstraction dans les peintures de l'écriture.

Les signes graphiques de Dotremont et Michaux présentent une forme singulière, qui ne correspond souvent plus à celle du signe scriptural et parfois pas à celle du signe iconique, dans la mesure où elle peut recouvrir un caractère abstrait. Le signe plastique est constitué d'une forme de nature abstraite – ce qui trace une ligne de partage avec le signifiant, figuratif, du signe iconique. Dans le signe plastique, « [t]oute forme peut être définie par trois paramètres : la dimension, la position et l'orientation³⁰ ». Si « [u]ne figure a d'abord une position », cette dernière est « relative par rapport au fond » et « par rapport à un foyer »³¹. Cette même figure est saisie en fonction de sa dimension, qui dépend de « l'échelle du regardeur » ainsi que de « la taille du fond »³². L'orientation, quant à elle, est « la résultante de la combinaison des deux coordonnées polaires du vecteur position³³ ». Les critères les mieux à même de définir le logogramme de Dotremont sont ceux qui caractérisent l'orientation du signe plastique.

Lorsque nous envisagerons le signifié de l'orientation, nous rencontrerons la notion de mouvement. L'orientation pourra alors être décrite comme le produit d'un mouvement virtuel (et réversible) dans ou sur le fond, le long d'un tracé dont on peut établir le modèle. Pour définir le système de /l'orientation/, on peut se servir des concepts permettant de décrire celui de la /position/. On y ajoutera simplement le trait de /direction/ : on aura ainsi /vers le haut/ vs /vers le bas/, /central/ vs /marginal/ devenant /centripète/ vs /centrifuge/, selon les mouvements projetés³⁴.

Les couples de notions qui caractérisent le trait de direction, notamment le couple centripète vs centrifuge, décrivent les mouvements projetés à l'œuvre dans le logogramme de Dotremont. Se manifestent deux dynamiques logogrammatiques : une peinture par extension du signe, et une peinture par concentration des signes. La concordance entre le signe logogrammatique de Dotremont et le signe plastique se vérifie à tous les niveaux : sur le plan des « texturèmes »³⁵, des « formèmes »³⁶, ainsi que des « chromèmes »³⁷. Et, ainsi que le précise le Groupe μ :

On doit donc s'attendre à ce que plus une forme donnée se rapproche d'un type culturalisé, plus le sémantisme plastique qui lui vient de ses formèmes sera modalisé par le signifié que la culture en question a investi dans ce type. [...] Le cercle est une de ces formes à forte charge symbolique : « perfection », « divinité », « négation » sont quelques-uns des signifiés

disponibles qui peuvent lui être associés. Le rôle des contextes sera évidemment déterminant dans la sélection de ces signifiés : contextes internes à l'unité plastique (couleur et texture, s'alliant à la forme) autant que contextes externes (autres formes voisines, unités iconiques). Sur le plan de l'énonciation, le formème mis en évidence par la forme peut être considéré comme une trace (à l'instar de la texture [...]). Il peut indiquer, donc signifier, un processus que l'on projette sur l'énoncé : par exemple, telle forme allongée, à orientation nette et rectiligne, sera associée à la « rapidité d'exécution »³⁸.

Ainsi, dans les logographies de Dotremont, la trace du passage du pinceau, le « formème » du logogramme, indique un processus projeté sur l'énoncé – qui prend d'autant plus sens en considérant les contextes externes –, à savoir le caractère élané du trait, les manquèments de l'encre dans la microtopographie exprimant la rapidité du geste pictural et faisant écho à la vitesse du traîneau sur la neige, à laquelle Dotremont associe le mouvement du pinceau. Dotremont affirme que c'est le paysage hivernal de Laponie, le désert de glace, qui est à l'origine de l'inspiration de la forme du logogramme. Il associe le trajet des voyages qu'il effectuait régulièrement l'hiver dans le Grand-Nord lapon à la trajectoire du pinceau sur la feuille.

De même, dans les graphies inventées de Michaux, l'élection du pinceau est motivée par son potentiel de rapidité d'exécution et de liberté du geste. Le contexte interne de l'unité plastique proposée par Michaux – sa couleur noire, sa texture lisse, associée à sa forme de premier jet –, en corrélation avec les contextes externes – les figures voisines présentant une forme qui meut dans sa dimension, sa position et son orientation –, manifeste la vitesse du tracé. Le « formème » énonce donc l'esthétique du mouvement présente dans les œuvres graphiques de Michaux, comme dans celles de Dotremont.

La couleur se compose de trois éléments, ou « chromèmes », à savoir « la dominance (ce que le profane nomme "nuance", "teinte", voire, par synecdoque du tout pour la partie, "couleur" : bleu, rouge, etc.), la luminance ou brillance, et la saturation³⁹ ». Les poèmes graphiques créent un signifié plastique, grâce à une attention et à un travail de la couleur. Dotremont associe certaines significations ou certains contenus au noir et au blanc. En effet, les contenus psychologiques traditionnels associés au noir et au blanc, à savoir la négativité du noir et le bénéfice ou la pureté du blanc, ne sont pas forcément valables dans le logogramme. Pour Dotremont, le noir n'est qu'un marqueur, un indice, une trace ; quant au blanc, il correspond à une matière, la neige, à un imaginaire nordique. Le logogramme révèle, dans sa composition chromatique, une influence de la géographie lapone. La déclinaison du noir et du blanc indique les couleurs du paysage lapon hivernal, majoritairement blanc, totalement enneigé, et strié par quelques traces sur le sol glacé ainsi que par les rainures noires des branches des arbres défeuillés. Outre la dominance du signe plastique, Dotremont considère également un autre « chromème », la luminance. Selon la manière d'appliquer l'encre de Chine, il parvient à produire un noir brillant ou un noir plus mat. Si la quantité d'encre ne suffit pas au tracé, le signe est davantage mat, mais lorsque le pinceau vient d'absorber de l'encre, le signe plastique présente un noir brillant, vinyle. Ainsi, dans le logogramme « Tumulte lapon »⁴⁰, le tracé manifeste les lacunes de l'encre et propose un signe plastique qui manque de concentration de la dominance noire, présentant une luminance matte. *A contrario*, dans le logogramme « Cobraise »⁴¹, la concentration de l'encre génère une luminance brillante. Le texte-transcription du logogramme

décline verbalement les sens de la brillance : « Cobraise » étant issu d'un carambolage lexical, c'est-à-dire de la création d'un néologisme par association et contraction de deux mots attestés. « Cobraise » combine le terme Cobra – acronyme de l'avant-garde nordique qui prônait la fusion totale des arts et des pratiques, que Dotremont a cofondé en 1948 – et le substantif « braise ». La lumière de la braise, l'aspect brillant de la peau du serpent cobra – l'homonymie entre le cobra et Cobra joue ici pleinement – sont mis en relation avec la luminance brillante du signe plastique. Ce qui, par voie d'assimilation, suggère le rayonnement du groupe Cobra. La forme circulaire de la logographie rappelle la spirale que forme un serpent une fois enroulé et confirme le rapprochement homonymique.

Michaux peint également à l'encre de Chine noire. Il accorde une importance particulière au fait d'inventer ses signes du noir. La dominance noire, là encore, ne revêt pas les valeurs négatives qu'on lui attribue habituellement.

Arrivé au noir. Le noir ramène au fondement, à l'origine. Base des sentiments profonds. De la nuit vient l'inexpliqué, le non-détaillé, le non-rattaché à des causes visibles, l'attaque par surprise, le mystère, le religieux, la peur... et les monstres, ce qui sort du néant, non d'une mère. Ce sans quoi la lumière n'a pas de vie intéressante. Dans des pays de forte lumière comme les pays arabes, l'émouvant c'est l'ombre, les ombres vibrantes, individuelles, oscillantes, picturales, dramatiques, portées par la flamme frêle de la bougie, de la lampe à huile ou même de la torche, autres disparus de ce siècle⁴².

La dominance noire représente la création, signifie l'émotion, permet de sonder un inconscient de l'écriture et de faire surgir un signe premier, spontané, expressif.

Obscurité, antre d'où tout peut surgir, où il faut tout chercher. Sous des peaux, des cuticules, sous une gaine, sous des tôles, des capots, des bordés, des murs, sous des façades, sous une coque, sous un blindage, tout ce qui compte, ce qui est organes, fonction, ou machine, et ce qui est *secret*, est à l'abri de la lumière⁴³.

Pour Michaux, le noir est vertueux, il est synonyme de vérité, de découverte. Il donne accès à l'essence des choses. Tracer le signe en noir présente la possibilité de livrer le secret de la graphie, l'impulsion de l'écriture et de révéler une ontologie du signe. Le signifié plastique négatif, traditionnellement attribué au noir, ne coïncide pas avec l'esthétique chromatique d'Henri Michaux, caractérisée par une affection pour l'encre de Chine noire et ses vertus.

Certains des signes de Michaux sont gorgés d'encre et présentent un noir prégnant, net et brillant qui manifeste un ancrage fort du signe inventé. Les signes inventés par Michaux possèdent une dominance presque systématiquement brillante. Le choix de toujours peindre avec de l'encre de Chine n'est pas anodin, puisqu'il s'agit d'une matière qui permet d'obtenir un résultat particulièrement brillant, un tracé net et un aspect lisse du corps du signe. La luminance brillante et la dominance noire produisent un signifié de la couleur qui énonce l'empire du signe nouvellement créé, la prégnance et la force de la pré-graphie imaginée. L'utilisation du noir dans la pratique graphique de Michaux signifie autant que la forme et la texture du signe. En ce sens, on peut qualifier le signe imaginaire de Michaux de signe plastique.

4. Les signes nomades de Michaux et de Dotremont : des « signes picto-scripturaux⁴⁴ » ?

Après examen des qualités respectives du signe graphique, du signe iconique et du signe plastique, force est de constater que les signes inventés ou réinventés par Dotremont et Michaux relèvent parfois du graphique – pensons notamment aux logogrammes où la lisibilité de l'écriture est maintenue – et manifestement de l'iconique et du plastique. Logogrammes et idéogrammes imaginaires présentent une esthétique du nomadisme du signe. Mais, peut-on simplement dire que les signes graphiques inventés ou réinventés procèdent de chacun des systèmes sémiotiques en présence sans éclaircir davantage leur fonctionnement? Il importe de préciser que, d'une part, d'un poète à l'autre, de Dotremont à Michaux, le régime du signe n'est pas exactement le même – la proximité du signe avec le domaine plastique et son éloignement du système notationnel varie – et, d'autre part, que d'un poème graphique à l'autre, chez un même poète, la filiation iconique ou graphique du signe change. Par ailleurs, il est également nécessaire de souligner que chacune des poésies graphiques – logogramme ou idéographie imaginaire – maintient sur la page la présence d'un texte non modifié sur le plan formel, en écriture normale. Si l'on constate que le signe modifié du poème graphique relève des trois régimes sémiotiques, c'est-à-dire du plastique, du scriptural et de l'iconique, il s'impose de l'appréhender à l'aide d'une approche intégrationnelle, à savoir envisager que le signe intègre les qualités spécifiques de ces trois régimes et, partant, recourir à une corrélation des signifiés dans l'élaboration de la signification globale et dans la réception du poème graphique. La propension du signe à la mutation, dans le poème graphique, invite à ne pas souscrire à une opposition entre l'iconique, le plastique *versus* le linguistique, le graphique. Roy Harris explicite les limites d'une approche sémiotique dualiste dans *La sémiologie de l'écriture* :

Dans une perspective dualiste, la communication se fonde sur des identités et des équivalences binaires, garanties par un système de signes qui fournit les correspondances nécessaires, et les mots n'existent que pour véhiculer des idées. De là, une conception de l'écriture selon laquelle un système d'écriture ne peut être qu'un système qui fournit les correspondances soit entre les graphies et les sons, soit directement entre les graphies et les idées. Il n'existe pas d'autres possibilités. La taxonomie traditionnelle des écritures est tout à fait logique ; mais il s'agit d'une logique dualiste. Sans cette logique, la taxonomie elle-même ne vaut rien⁴⁵.

Suivre une logique dualiste ne permet effectivement pas d'appréhender et d'interpréter de manière adéquate des œuvres qui appartiennent à la fois à la littérature et aux arts visuels, qui comportent une composante verbale et une autre visuelle, plastique.

Si Dotremont et Michaux choisissent la graphie comme médium de l'expérience du signe, c'est précisément parce que l'acte de *scripture*, le geste de tracer investit une zone de partage entre écriture et dessin. Harris explique encore que

[d]u point de vue intégrationnel, il n'existe aucune frontière fixe qui sépare l'écriture du dessin. [...] Si le même tracé peut être à la fois écriture et dessin, cela s'explique par le fait qu'il n'y a aucune contradiction entre les fonctions intégrationnelles en question. Au contraire, elles peuvent très bien être complémentaires. [...] Ces jeux d'écriture (s'il est légitime de les écrire dans ces termes), si fantaisistes qu'ils puissent paraître, ne font que souligner les possibilités

intégrationnelles de toute une série d'associations visuelles et verbales qui sont déjà implicites dans notre usage des formes orthographiques normales⁴⁶.

Exagérer, déplacer ou désaxer, concrétiser ou iconiser le signifiant graphique naît d'un désir de révéler, de découvrir l'essence de la graphie, latente dans les formes systématisées qu'on lui connaît, notamment dans l'alphabet. Il importe donc de prendre en compte les deux versants du signe, plastique comme scriptural, à l'œuvre dans les poèmes graphiques de Michaux et Dotremont.

Il n'y a rien qui empêche qu'un signe soit en même temps pictural et scriptural. [...] En fait, il existe toute une catégorie de signes de ce genre, dont il est difficile d'admettre l'existence dans le cadre d'une sémiologie dualiste, puisque leur fonction intégrationnelle dépend de certaines analogies visuelles qui franchissent la prétendue frontière entre l'écriture et le dessin. Il manque un terme général pour désigner cette catégorie ; nous les appellerons « signes picto-scripturaux »⁴⁷.

En ce qui concerne les logogrammes de Christian Dotremont, l'exagération plastique du signe scriptural, de la lettre alphabétique notamment, n'abolit pas nécessairement sa fonction graphique. En effet, dans de nombreux logogrammes le signe d'écriture, dont le signifiant est considérablement modifié, est encore identifiable en tant que tel, participe à la fois à l'élaboration d'un mot et à la composition plastique, visuelle. Il arrive aussi que lorsque le signe graphique n'est plus lisible, il fonctionne principalement selon l'ordre sémiotique de la dimension plastique. Mais, cela n'empêche pas qu'il demeure le produit d'un geste initial d'écriture et qu'à certains endroits de la logographie se manifestent des vestiges du signifiant graphique.

Ainsi, le logogramme « Question insidieuse »⁴⁸ se donne à lire, au premier abord, comme un point d'interrogation – massif sur la page, plein d'encre, à la forme quelque peu irrégulière. L'écriture est ramassée et disposée suivant la forme du signe de ponctuation. Le tracé, selon l'angle optique et le sens de lecture, est alternativement limpide et tortueux. Une clarté s'impose au premier regard, mais à mesure que le déchiffrement des caractères s'amorce, l'illisibilité s'impose. Sur le plan iconique, le contenu de l'expression « question insidieuse » est résumé dans le dessin du signe de ponctuation. L'aspect iconique de la graphie prend le pas sur la lisibilité de l'écriture. Les caractères d'écriture sont véritablement devenus des signes iconiques, dans la mesure où ils ne sont plus suffisamment proches de la norme du signifiant graphique pour être lus comme tels. Seule la lisibilité de deux « alphagrammes »⁴⁹, le « q » de « question », qui constitue la partie supérieure du motif iconique, et le « a » de « insidieuse », dans la partie sous-jacente, rappelle que ce dessin est fait de signes scripturaux. Le logogramme est parfaitement accompli et connaît la réception que Dotremont lui souhaite quand il atteint ce seuil, cet indécidable du signe, qui verse autant dans l'iconique ou le plastique que dans le graphique. La forme du point d'interrogation n'est pas parfaitement respectée, elle fait l'objet d'un écart plastique conséquent par rapport au signifiant graphique habituel. Cette ambivalence se joue aussi sur le plan verbal, dans l'aphorisme qui comprend un nom commun attesté et un néologisme. Dotremont conjugue « insidieux » avec « intermédiaire » ou « incendiaire », à l'effet de créer le néologisme « insidieuse ». Le poète incendie le code graphique afin de transcender les usages et la nature du signe. Il inscrit ainsi le logogramme dans une poétique de l'interstice

sémiotique. C'est pourquoi il est nécessaire de considérer le logogramme dans une simultanéité graphique-plastique, d'évaluer les écarts pris par rapport à un certain ordre de signes ainsi que le processus d'intégration des qualités des différents régimes sémiotiques.

Les signes inventés de Michaux sont relativement uniques, dans la mesure où, contrairement à la pratique de Dotremont, ils ne sont pas issus de l'écriture alphabétique. Bien que Dotremont exagère et déforme la lettre, il n'en demeure pas moins que la graphie romaine est sous-jacente, constitue le point de départ ou le fondement du geste d'expérimentation graphique. Il y a toujours possibilité dans la démarche interprétative, dans l'acte de lecture, de retrouver partiellement, parfois totalement, le signe graphique à l'origine. Michaux invente un signe, peint à l'encre de Chine, qui ne correspond à aucun système d'écriture connu, recensé et codifié. Il ne lui attribue pas non plus un signifié fixe, et le signifiant du potentiel signe graphique n'est jamais identique, jamais reproduit. On est donc en présence d'un signe qui s'invente à chaque tracé, face à une peuplade infinie de signes en voie permanente d'évolution. Aucun des facteurs permettant l'institution d'une nomenclature de signes graphiques n'est à l'œuvre dans la praxis de Michaux. Il semble plus probable de considérer ces signes abstraits, produits par un geste pictural, en tant que signes plastiques. Cependant, ceux-ci sont placés dans le cadre d'un livre, d'un recueil, qui comprend, pour le moins, un paratexte (un titre, le nom de l'auteur, une numérotation de page) et, souvent, un texte – qui se donne à lire comme un commentaire ou un essai sur la graphie, sur l'histoire des écritures et comporte une philosophie ou une théorie du langage. La mise en livre et l'accompagnement d'une prose poétique qui porte un projet graphique et langagier inscrivent ces signes dans une pensée littéraire et non pas uniquement picturale. En outre, Michaux qualifie ses expérimentations scripturales de signes graphiques et considère qu'il s'agit d'une invention s'inscrivant dans un stade de « préécriture pictographique⁵⁰ ».

Le caractère iconique prégnant du pictogramme merveilleux ainsi que l'évocation par Michaux d'un signe demeurant à l'état plastique – ce qui est suggéré dans le préfixe « pré », c'est-à-dire signe d'avant le pictogramme, d'avant le signe graphique, donc à l'état de dessin – manifestent l'ambivalence du signe imaginaire. Signe nommé graphique, mais de nature totalement plastique. Envisager davantage un ordre de signes plutôt qu'un autre, sous couvert d'une affinité visuelle *a priori* plus évidente du signe inventé au domaine plastique, ne permet pas de saisir l'enjeu de la démarche de Michaux. Il importe donc de lire les signes imaginaires dans une perspective intégrationnelle, en faisant dialoguer, en combinant les diverses modalités sémiotiques en présence ainsi qu'en remarquant l'héritage graphique du signe inventé – bien que celui-ci soit moins concret et explicite que dans les productions de Dotremont, où la présence de l'alphabet en filigrane ne fait nul doute. La filiation formelle à la pictographie et à l'idéographie, et ce, même si elle est fantasmée, quelque peu fantasmatique, mérite d'être considérée tout autant que l'appartenance picturale du signe.

Les signes inventés ou réinventés de Michaux et de Dotremont relèvent d'une poétique de l'interstice, où l'indécidable sémiotique représente tout l'enjeu et l'intérêt de l'expérimentation générique dont la poésie graphique résulte. Il s'avère indispensable de ne pas réduire, voire annuler, la motivation du signe en cherchant à l'astreindre à un domaine sémiotique unique,

à une nomenclature rigide, puisque c'est précisément afin de déjouer la systématisme de la langue et de l'écriture que les poètes graphiques ont investi ce type d'expérience artistique. Si élaborer une grille de lecture permettant à coup sûr de dire que tel signe métamorphosé est davantage plastique qu'iconique ou graphique semble inapproprié et peu souhaitable dans la réception du poème graphique – le sens de l'œuvre ne se réduit pas à l'identification du type de signe en présence –, il n'en demeure pas moins que limiter la lecture à une interprétation d'ambivalence sémiotique ne semble pas satisfaisant pour autant. Il est possible de qualifier un peu plus précisément le signe métamorphosé qui constitue le poème graphique (qu'il s'agisse de la logographie de Dotremont ou de l'idéographie imaginaire de Michaux), notamment en énonçant quelques-unes de ses caractéristiques – et ce, tout en gardant à l'esprit leur relativité éventuelle selon les poèmes.

Conclusion

Le signe du poème graphique se caractérise par une économie de mutation, par une esthétique du nomadisme, dans la mesure où l'on assiste à une évolution continue des signifiants potentiels. Aussi, il se place, se donne à lire et à voir dans un état transitoire, dans un entre-deux sémiotique, il se positionne dans un vide ou plutôt un seuil sémiotique, à l'endroit même où le signe graphique n'est plus totalement et où le signe plastique ne s'affranchit pas complètement encore d'un régime scriptural sous-jacent. Le signe du poème graphique s'arrête là où commencent ou recommencent les systèmes d'écriture, les conventions de la communication écrite. L'approche orientée en fonction de la poétique de l'interstice du signe des poésies graphiques de Dotremont et de Michaux proposée ici nous paraît adéquate quant à leur lecture et à leur réception. En outre, la qualité intégrationnelle correspond aussi spécifiquement au signe du poème graphique, dans la mesure où celui-ci adopte les caractéristiques d'un ordre de signes, sans pour autant se détacher totalement et définitivement des autres. Enfin, l'abandon du code et, à l'occasion, de la lisibilité ou de la communicabilité, manifeste une tentative d'expressivité graphique ainsi que l'introduction d'une dimension subjectivante dans la matérialité du langage écrit. Nomadisme de la forme et du sens du signe, statut interstitiel quant aux systèmes sémiotiques et notationnels, fonctionnement et mode de communication intégrationnels ainsi qu'expressivité visuelle et personnalisation iconique du geste et du tracé scripturaux constituent les caractéristiques du signe picto-scriptural à l'œuvre dans le logogramme de Dotremont et l'idéographie imaginaire de Michaux. Les peintures de l'écriture de Michaux et Dotremont rejoignent, à travers l'expérimentation sémiotique et l'investigation plastique de la graphie, des pratiques visuelles du texte et s'inscrivent dans le champ de la poésie visuelle.

Bibliographie

ALECHINSKY, Pierre, *Christian Dotremont, J'écris pour voir*, Paris, Buchet/Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2004.

ANIS, Jacques, Jean-Louis CHISS & Christian PUECH, *L'écriture : théories et descriptions*, Paris ; Bruxelles, Éditions universitaires ; De Boeck-Université, coll. « Prisme. Série Problématiques », no 10, 1988.

DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

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

—, *Des logogrammes*, Rennes, Ubac, 1991.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, trad. de l'anglais par J. Morizot, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2009.

Groupe μ , *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « Couleur des idées », 1992.

HARRIS, Roy, *La sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS langage », 1993.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS langage », 1994.

Notes

- 1 G. DELEUZE & F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 111 sqq.
- 2 Selon le Groupe μ , le signe visuel plastique et le signe non visuel (signe linguistique) sont constitués d'un stimulus, d'un signifiant, d'un signifié et d'un référent. Le signe visuel iconique est composé par un signifiant, un type et un référent.
- 3 N. GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, trad. de l'anglais par J. Morizot, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2009, p. 169.
- 4 C. DOTREMONT, *Des logogrammes*, Rennes, Ubac, 1991.
- 5 D'après B. VOUILLOUX, *La peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éd., coll. « CNRS langage », 1994, p. 17. Le terme pseudographie désigne des expérimentations picturales de la graphie, qui déforment le signe d'écriture, proposant ainsi un simulacre de l'écriture alphabétique ou idéographique.
- 6 N. GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, *op. cit.*, p. 179.
- 7 *Ibid.*, p. 177.
- 8 Groupe μ , *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « Couleur des idées », 1992, p. 135-136.
- 9 *Ibid.*, p. 136.
- 10 *Ibid.*, p. 136-137.
- 11 P. ALECHINSKY, *Christian Dotremont, J'écris pour voir*, Paris, Buchet/Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2004, p. 40.
- 12 *Ibid.*, p. 137.
- 13 *Ibid.*
- 14 *Ibid.*
- 15 H. MICHAUX, *Saisir*, in *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 942-944.
- 16 Groupe μ , *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, *op. cit.*, p. 137-138.
- 17 *Ibid.*, p. 138.
- 18 *Ibid.*
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*, p. 187.
- 21 *Ibid.*, p. 186.
- 22 *Ibid.*, p. 189.
- 23 *Ibid.*
- 24 *Ibid.*
- 25 *Ibid.*
- 26 *Ibid.*, p. 203.
- 27 *Ibid.*, p. 201.
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*
- 30 *Ibid.*, p. 210.
- 31 *Ibid.*, p. 213.
- 32 *Ibid.*
- 33 *Ibid.*
- 34 *Ibid.*, p. 216.

- 35 *Ibid.*, p. 197.
- 36 *Ibid.*, p. 210.
- 37 *Ibid.*, p. 227.
- 38 *Ibid.*, p. 221.
- 39 *Ibid.*, p. 127.
- 40 C. DOTREMONT, *Logbook*, Paris, Yves Rivière, 1974, p. 186.
- 41 *Ibid.*, p. 26-27.
- 42 H. MICHAUX, *Émergences-résurgences*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 555-557.
- 43 *Ibid.*, p. 558.
- 44 D'après R. HARRIS, *La sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS langage », 1993, p. 314.
- 45 *Ibid.*, p. 115.
- 46 *Ibid.*, p. 320.
- 47 *Ibid.*, p. 314.
- 48 C. DOTREMONT, *Des logogrammes*, *op. cit.*
- 49 D'après J. ANIS, J.-L. CHISS & C. PUECH, *L'écriture : théories et descriptions*, Paris ; Bruxelles, Éditions universitaires ; De Boeck-Université, coll. « Prisme. Série Problématiques », no 10, 1988, p. 87.
- 50 H. MICHAUX, *Par des traits*, *op. cit.*, p. 1282.

