

## Gilles Lacombe et le livre d'artiste : résistance et transdisciplinarité

François Paré

Numéro 13, été 2002

Francophonies et résistance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005256ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005256ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa  
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

### ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Paré, F. (2002). Gilles Lacombe et le livre d'artiste : résistance et transdisciplinarité. *Francophonies d'Amérique*, (13), 129–138.  
<https://doi.org/10.7202/1005256ar>

# GILLES LACOMBE ET LE LIVRE D'ARTISTE : RÉSISTANCE ET TRANSDISCIPLINARITÉ

François Paré  
Université de Guelph

Depuis une trentaine d'années, au Québec comme au Canada français plus généralement, la parution d'un assez grand nombre de livres d'artiste a provoqué jusqu'à maintenant très peu d'intérêt. Pourtant, des écrivains d'importance comme Denise Desautels, François Charron, Herménégilde Chiasson, Andrée Christensen ou J.R. Léveillé se sont consacrés de façon régulière à la conception de tels ouvrages, alliant de manière souvent artisanale textes poétiques et illustrations. Mais faut-il vraiment s'étonner de cette indifférence devant des œuvres qui, bien qu'elles soient publiées, cherchent justement à échapper aux avatars de la fabrication commerciale et du marché de consommation, à ce monde des « signes finis et combinés – analogues aux objets finis de la production industrielle<sup>1</sup> » que Jean Baudrillard associe à l'époque médiatique actuelle ? Au refus de l'objet imprimé et vendu en magasin correspond inversement, du reste, un profond engagement de l'écrivain envers une pratique d'écriture et un travail artistique propres aux marginalités les plus radicales.

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons d'interroger cette catégorie particulière du « livre d'artiste » en tant que résistance non seulement aux mécanismes de production et de consommation du livre, mais aussi aux codes hégémoniques de la représentation dont le fondement est justement l'écrit imprimé. Nous serons donc amenés à mettre en relief le recours à la calligraphie et au pictogramme (dessin, photographie, peinture) comme stratégies de résistance à la *loi*, conçue ici comme infinie reproductibilité et permanence du discours. Bien plus, le livre d'artiste nous permettra d'examiner des concepts directement liés à l'interaction entre l'iconique et le linguistique, comme les notions complémentaires de liaison cursive, de contiguïté, d'horizontalité scripturale et de verticalité de l'image. Dans ce bref article, un seul ouvrage me servira de point de repère. Il s'agit de *Blancs, gris et noirceurs*, livre d'artiste du poète franco-ontarien Gilles Lacombe : une œuvre remarquable, à vrai dire, tant par son rejet catégorique de la mécanisation du livre que par la qualité exceptionnelle de l'agencement du texte calligraphié et du dessin au fusain<sup>2</sup>.

Par cette référence à une œuvre franco-ontarienne récente, je voudrais mettre l'accent sur la production du livre d'artiste dans les conditions institutionnelles propres aux sociétés linguistiquement minoritaires. En effet, il est évident que la diffusion extrêmement réduite des œuvres littéraires, là où

n'existe aucun réseau complexe de distribution et de conservation des livres – comme c'est le cas partout au Canada francophone minoritaire –, pose la question de l'émergence du livre d'artiste comme manifestation d'une résistance à tout ce qui, dans le système de production des objets de consommation et dans le discours social, tend à évacuer implicitement les différences, y compris les différences linguistiques et culturelles.

### *Le livre d'artiste*

Il est difficile d'arriver à une définition claire du livre d'artiste. Peut-être est-ce d'ailleurs la nature de ce type d'ouvrage de ne pas avoir de contours théoriques ou idéologiques précis. Un texte poétique ou une série de poèmes, entrecoupés de reproductions d'œuvres d'art – comme l'édition contemporaine le propose souvent – ne forme pas nécessairement un « livre d'artiste ». Pas plus qu'une œuvre reproduite à l'état de manuscrit ou calligraphiée ! Qu'en est-il exactement ?

Le premier facteur est sans aucun doute institutionnel. Le livre d'artiste est d'abord et avant tout un objet d'art dont la circulation commerciale et la reconnaissance institutionnelle sont nécessairement négligeables. Certes, il n'existe pas d'objets sémiotiquement sans contexte, comme le montre bien Andrea Semprini dans une étude récente. Mais il est possible de se couper des « systèmes de représentation » dans lesquels les objets acquièrent une « identité emblématique »<sup>3</sup>. Il s'agit donc d'un objet de collection, au même titre que la peinture, la sculpture ou le meuble ancien : là résident sa valeur d'échange et sa permanence au sein de la culture. En effet, la présence de telles œuvres en librairie et en bibliothèque, même dans le cas d'écrivains de renom, est rarissime. Le livre d'artiste n'appartient ainsi ni aux réseaux traditionnels de distribution et de classification des livres ni aux critères habituels de reproduction mécanique des œuvres littéraires. Ce dernier aspect, lié à la notion de « modèle matérialisé<sup>4</sup> », chère à Baudrillard, est crucial. Bien qu'il consente à ce qu'un nombre réduit d'exemplaires de son livre soit produit (entre un et cent exemplaires le plus souvent), l'auteur du livre d'artiste cherche à faire circuler de manière concentrique, à portée de la main, une œuvre qui affirmerait néanmoins, en empruntant ce concept définitoire aux arts visuels, le caractère unique, mécaniquement non reproductible, de son émergence et de sa réalisation. Chaque exemplaire d'un livre d'artiste est d'ailleurs généralement numéroté et souvent autographié, sa circulation réservée aux proches et amis des artistes en présence. Enfin, la facture matérielle de ce type d'ouvrage joue un rôle déterminant, surtout la reliure elle-même, souvent unique pour chaque exemplaire.

Outre ces aspects institutionnels, quelques autres éléments de définition s'imposent. En effet, le livre d'artiste résulte nécessairement, en partie du moins, d'une fabrication artisanale. Il se caractérise donc par une surdétermination du rôle de la main, attirant l'attention sur le geste même d'écrire et de composer le livre. S'opposant à la production industrielle des objets culturels,

cet ouvrage doit être dans tous les sens du mot le produit d'un travail *manuel*. Car la main ne se contente pas ici de reproduire l'alphabet du langage écrit : elle dessine, compose, calligraphie, illustre, fabrique, coud, peint et relie. Le travail de la main n'exclut pas entièrement la reproductibilité du modèle originel, mais il en fixe les limites philosophiques. Rolf Kühn a bien décrit ce rôle primordial attribué à la main dans la culture : « Si le mouvement de la main est connu dans le sens où il peut être dirigé par nous, cette connaissance ne relève justement pas d'une constitution mais plutôt d'un *savoir primordial* qui n'est appréhendé dans aucun monde phénoménal ou transcendant<sup>5</sup> ». Les mouvements de la main sont ainsi associés à une immédiateté qui résiste à l'univers médiatisé de l'œil et de l'écriture et aux pratiques de reproduction qui leur sont associées. Par exemple, les quatre livres d'artiste publiés par Andrée Christensen ou les trois ouvrages de Gilles Lacombe se distinguent par leur confection résolument artisanale, en commençant par la reliure elle-même jusqu'aux illustrations accompagnant le texte (l'ayant précédé même parfois). Les deux premiers ouvrages de Gilles Lacombe intègrent la calligraphie du texte et le dessin au fusain, tous deux de la main même de l'auteur. Chez Denise Desautels, la fabrication artisanale du livre d'artiste ne peut être entièrement prise en compte, puisque chacun des recueils de cette écrivaine a été imprimé et commercialisé. Mais Desautels note elle-même dans une entrevue jusqu'à quel point le contact avec le travail de l'artiste a modifié sa perception de l'écriture<sup>6</sup>. Le travail de la main est donc un élément définitoire du livre d'artiste, mais il n'est pas suffisant. Une troisième et dernière série de facteurs, plus importants encore, vient à l'esprit.

En effet, le livre d'artiste recourt également à des techniques d'intermédialité extrêmement riches. Ce sont ces rapports entre les différents médias (calligraphie, dessin, texte, peinture, photographie) à l'intérieur d'un seul discours signifiant qui me préoccuperont surtout ici et auxquels je ferai appel dans ma lecture subséquente du livre poétique de Gilles Lacombe. Ainsi, les recueils de Denise Desautels (huit livres au total depuis 1991), exclus en fonction d'autres critères – notamment artisanaux –, sont profondément marqués par le rapport intermédial entre l'objet d'art visuel, peinture ou sculpture, et la phrase linguistique, écriture ou voix : « J'ai appris le vrai sens de ce type de travail en collaboration, plus près de ce qui se passe au théâtre ou en musique qu'en littérature, explique l'écrivaine. Ces expériences viennent ponctuer de grandes bouffées d'air ma vie de poète et me réconfortent dans les moments difficiles de l'écriture *en solitaire*<sup>7</sup> ». Les exemples de ce type de collaboration sont nombreux. Dans le domaine québécois, ils ont été étudiés en partie par André Lamarre dans un article sur François Charron, Denise Desautels et Louise Warren<sup>8</sup>. En Ontario français, Pierre Pelletier s'est intéressé aux rapports de subversion des codes engendrés par la coexistence et l'interpénétration du texte et de l'image. Dans *Le premier instant*, récit autobiographique publié en 1992, Pelletier offre incidemment une réflexion fort éclairante sur ces rapports transdisciplinaires, aperçus entre autres à travers l'œuvre-fétiche

d'Andy Warhol. Le narrateur mis en scène par Pelletier associe la présence des images aux fantasmes et à la mémoire qui viennent troubler la surface de la page blanche, destinée à l'écriture : « L'image me prend, m'emporte, m'ouvre à des blancheurs terriblement insistantes, à des instances, à des espaces, à des irruptions de temps, à des ruptures à venir<sup>9</sup> ». Comme on le voit, Pelletier s'attache aux aspects fantasmatiques de l'image, aux « éclaboussures », aux « contractions imprévisibles »<sup>10</sup> qui excèdent les limites apparentes du texte écrit, toujours parfaitement cadré, et qui en forcent le sens :

Le texte s'écrit, s'achève.  
Et je continue sans lui<sup>11</sup>...

Chez cet écrivain, la représentation iconique permet d'accéder à une sous-jacence que semble toujours censurer la page d'écriture.

Il faut dire qu'en Ontario français et en Acadie, la publication d'ouvrages alliant deux pratiques artistiques distinctes s'explique peut-être aussi par d'autres facteurs socio-culturels, appartenant aux cultures de diffusion restreinte. En effet, ces cultures semblent favoriser le travail d'artistes (écrivains, peintres, cinéastes) très polyvalents. C'est le cas, bien entendu, des poètes acadiens Herménégilde Chiasson et Gérald Leblanc. Le premier ouvrage de Chiasson, portant le titre plutôt révélateur de *L'anti-livre*<sup>12</sup> et publié en collaboration avec Jacques et Gilles Savoie en 1972, alliait d'ailleurs sur un plan dialectique le dessin, la photographie et la poésie, dans une mise en rapport transdisciplinaire qui préfigurait la profonde mise en doute de l'écriture dans tous les textes du poète de *Mourir à Scoudouc*. Dès cette première collaboration, l'œuvre picturale de Chiasson, son travail de scénariste et de cinéaste et son écriture poétique paraissent indissociables. Quant à Gérald Leblanc, il s'est toujours intéressé aux modes de production artisanale du livre poétique. Il créait d'ailleurs lui-même en 1996, en collaboration avec Guy Duguay, un livre d'artiste intitulé *Méditations sur le désir*<sup>13</sup>.

Dans un article récent, enfin, Marion Froger s'est attachée à définir l'intermédialité comme rencontre de deux pratiques signifiantes à l'intérieur d'une seule œuvre. Froger fait remarquer que l'intermédialité tend à interroger l'hégémonie du modèle linguistique dans la définition des discours<sup>14</sup>. Faisant référence à la notion de « chaos » chez Gilles Deleuze, Froger se demande si la coexistence de pratiques signifiantes dans un même discours n'a pas tendance à produire des « compositions... qui ne reposent sur aucune structure discursive<sup>15</sup> ». L'interconnexion du texte linguistique et de l'image permettrait donc de créer des vacillements significatifs dans la pensée : « Le propre de la pensée en images serait en effet de penser l'impuissance à penser comme *impossibilité de l'articulation dans un discours*. C'est fondamentalement parce que l'image assume cette impuissance et la livre telle quelle qu'elle se fait pensée : elle passe par-dessus le discours<sup>16</sup>... ». Il n'est pas étonnant que

par cette nouvelle articulation des éléments constitutifs de la pensée, le livre d'artiste engendre des conditions de lisibilité particulières, dans la mesure où lire, pour la grande majorité des lecteurs, c'est encore déchiffrer un texte linguistique. À première vue, il semble, au contraire, que le livre d'artiste constitue une mise en jeu de la lecture elle-même et par conséquent des rapports que celle-ci entretient avec la pensée rationnelle. L'intermédialité, comme nous le verrons chez Gilles Lacombe, permet, par un agencement inusité des pratiques signifiantes, de produire quelque chose d'inédit, de penser autrement la pensée elle-même.

### *La calligraphie ou le livre-sujet*

*Blancs, gris et noirceurs* de Gilles Lacombe se présente d'abord comme une série de dessins le plus souvent abstraits, couvrant verticalement presque toute la page. Ce sont des taches noires, des zones de frottement plus léger du fusain, créant ce qui semble être de l'ombre, de l'obscur. Ce sont aussi des lignes continues, plus ou moins appuyées, qui fracturent l'espace pictural : on croit reconnaître assez souvent la tige d'une fleur, la ligne d'un bras tendu, des feuilles, des racines. Ce ne sont là que des conjectures, bien que l'ensemble contrasté des taches et des lignes forme dans cette œuvre un langage intégré dont on saisit le sens par analogie et répétition. C'est dans les marges de l'espace pictural que se place l'écriture calligraphiée. Celle-ci ne se détache pas toujours du dessin, de sorte que le lecteur se voit parfois forcé de chercher parmi les lignes « non-signifiantes » linguistiquement ce qui fait texte, ce qui se donne à lire comme langage écrit.

Il en ressort que le texte calligraphié joue un rôle secondaire sur le plan visuel : ce n'est pas lui qui véhicule l'essentiel de la signification. Cette méfiance à l'égard de l'écriture, à laquelle le poète semble faire allusion dans un recueil subséquent, me semble d'ailleurs fonder toute l'originalité de l'œuvre poétique de Lacombe. En effet, dans le poème initial *Les petites heures qui s'avancent en riant*, surgit la question du fantasme déclenché par l'image :

ainsi laissait-elle les mots et les phrases  
qu'elle écrivait  
dessiner des paysages  
auxquels elle croyait davantage qu'aux idées  
qui leur échappaient.  
c'était sa plus constante pensée,  
son sujet de méditation préféré,  
son défaut de langue<sup>17</sup>

Ce « défaut de langue » ne conduit pas nécessairement à une paralysie de la pensée : il est en fait constitutif de celle-ci. C'est par lui qu'une certaine intelligibilité plus complexe se produit. Chez Lacombe, les pratiques médiatiques sont donc fortement intégrées et sont destinées à enrichir la signification du discours dans son ensemble.

Dans *Blancs, gris et noirceurs*, la calligraphie n'est jamais uniforme. Cet aspect est absolument déterminant, car il crée un sentiment d'incertitude chez le lecteur, qui n'arrive pas à fixer les conditions de matérialité et de reproductibilité de l'écriture. Tout se passe comme si l'ouvrage avait été écrit de mains différentes. La calligraphie est empreinte d'une apparente spontanéité. Parfois posée et attentive (p. 24, p. 130, p. 146), elle est ailleurs approximative, comme si le texte avait été rédigé sur un support mouvant (p. 78, p. 103). Il arrive qu'elle soit presque indéchiffrable (p. 39). Tout varie : la taille des lettres, l'espace entre les mots, la rectilinéarité de la phrase, l'épaisseur du trait. Enfin, le texte calligraphié reste sporadique, parcimonieux. Chaque page ne contient que quelques mots, disséminés au gré des espaces laissés libres par les « éclaboussures » du dessin. *Blancs, gris et noirceurs* se termine sur une sorte de postface où le dessin est entièrement absent. Ce « Carnet des noirceurs » est entièrement consacré à l'écriture manuscrite : ici le texte linguistique semble prendre sa revanche sur l'image. Mais la réflexion du poète sur le « noir » rappelle l'intégration essentielle de la tache, de la ligne et de la lettre calligraphiée dans cet espace de blancheur étalée qu'offrent enfin ces ultimes pages du livre.

Chez Lacombe, le travail de la main est avant tout l'expression du sujet dans sa plus grande vulnérabilité. Par la calligraphie toujours changeante, toujours imprévisible, le sujet singulier affirme sa présence dans le sens. Mais c'est une apparition faite d'hésitation et d'inconstance : « ténébreuse humilité » (p. 30), « transparente densité du vent qui tremble » (p. 46). Comme il y a eu sans doute plusieurs enfances (« mes enfances s'engouffrent dans les rubans de la rivière », p. 15), il y a aujourd'hui plusieurs visages de cet enfant qu'abrite une multitude de signatures manuscrites, comme si la main garantissait justement la complexité identitaire logée dans la mémoire du scripteur. Le livre-sujet, résultat du travail de la main, s'oppose alors au livre-objet que la mécanisation et les méthodes de reproduction ont confisqué et multiplié à l'infini. Ce qui est particulièrement signifiant dans cette œuvre de Lacombe, c'est donc l'inscription du livre d'artiste dans une continuité formelle qui fait écho à la conscience subjective. Bien plus, l'écriture échappe dans ces premières œuvres manuscrites de l'auteur à l'encadrement figé de la page imprimée. Elle est donc l'expression d'une grande liberté qui reflète à la fois l'audace du sujet qui s'affirme et sa très grande fragilité devant la représentation. Cette vulnérabilité, que l'on retrouve également dans les œuvres plus récentes du poète, n'est pas véritablement linguistique, comme elle l'est assurément chez Patrice Desbiens, par exemple ; elle est ontologique, dans la mesure où elle traverse le sujet dans son être même.

Enfin, l'écriture calligraphiée permet ici de sacréaliser l'espace minimal de la ligne tracée sur la blancheur de la page. D'une part, la phrase manuscrite est la manifestation cursive de la « liaison » fondamentale, chez Lacombe, entre l'espace et le temps, entre l'humain et l'univers physique. En effet, les lettres, toutes liées les unes aux autres par un trait continu, quelle qu'en soit la signature, renvoient à l'interdépendance des divers éléments qui constituent

le monde. Le sujet est donc lui-même l'exemple inaugural de cette liaison curative qui définit le travail calligraphique de la main au bord du dessin et qui s'oppose nécessairement à la succession des lettres détachées, donc toujours indépendantes de sens et de lisibilité, qui configurent le mot imprimé. Tout dans la calligraphie de Lacombe est composition, tandis que le livre imprimé, problématique à l'extrême, tend à figurer inlassablement les forces de la décomposition et de la fragmentation.

Dans *Blancs, gris et noirceurs*, nombreuses sont les références aux formes de la continuité. Dès les premières pages, tant dans le dessin que dans le texte, apparaissent les signes de l'espace sans rupture où tend à se prolonger la conscience : le tracé de la rivière Gatineau (p. 13), les « rubans de la rivière » (p. 15), « l'archipel de ses dentelles » (p. 86). De la même manière, le dessin reproduit les tiges d'une végétation qui, dans sa « singulière connivence avec la déperdition du temps » (p. 106-107), cherche à exprimer la continuité dans laquelle le sujet-livre est appelé à se manifester. En somme, chez Lacombe, le livre d'artiste désigne non seulement l'hybridité formelle du sujet, mais aussi et surtout son appartenance purement conjecturale à l'écriture. Son intermédialité et le travail artisanal dont il est issu jouent donc un rôle déterminant, car, dans cette œuvre, le sujet-calligraphe résiste de manière fondamentale aux forces de la mécanisation et de la production en série. En même temps, le texte linguistique, toujours aux abords de l'image fantasmée, reste l'écho de la marginalité de ce sujet, marqué à la fois par « sa minceur absolue » et « sa singulière férocité » (p. 111).

### *Le déchiffrement du paysage*

Dès le chapitre « liminaire », *Blancs, gris et noirceurs* révèle le récit de voyage qui servira de support narratif pour l'ensemble du livre. « Et voilà qu'après plusieurs heures de route apparemment interminables, nous franchissons enfin les sommets de la Sierra Madre del Sur, d'où se dévoilait la vallée de Oaxaca, verdoyante et cristalline. . . » (p. 11). Plus tard, nous suivrons le scripteur dans la région mexicaine de Pátzcuaro dont il sera possible d'imaginer les marchés, les « monuments aux rois tarasques » et le serpent qui, enroulé autour de l'arbre, s'infiltrera dans le dessin jusqu'à en brouiller les contours. Les paysages mexicains sont partout présents dans l'œuvre poétique de Gilles Lacombe ; ici, c'est en eux que le texte linguistique et l'image se chevauchent et trouvent leur sens métaphorique dans ce « firmament » incendié des campagnes surchauffées par le soleil incandescent du soir.

L'interconnexion entre le texte calligraphié et l'image forme donc un *paysage*. C'est cet ensemble complexe, offert au déchiffrement, qui forme la substance narrative de *Blancs, gris et noirceurs*. D'une manière plus précise, cependant, on dira que le dessin sert à stopper temporairement le lecteur dans son acte de déchiffrement, du moins à le retarder pour l'entraîner dans la contemplation. C'est un lieu où s'arrêter, alors que la phrase linguistique, elle, continue de se dérouler, selon son rythme à elle, comme si de rien n'était.

Pour Lacombe, l'intermédialité du livre d'artiste procède donc d'une volonté stratégique d'agir sur le temps. Partout, la « somnolence » (p. 93) s'installe ; le texte évoque ailleurs la « patience du sol » (p. 27), « l'immobile lenteur du firmament » (p. 48). Il semble que – comme nous l'avons vu chez Pierre Pelletier – l'image appelle ici au fantasma de la mémoire retrouvée. Elle constitue un temps d'arrêt, un « soir » métaphorique alors que les forces de l'écriture et celles de la représentation se conjuguent et produisent une « transparente densité » (p. 46). Si l'on en croit Linda Bonin, le recours au pictural (elle fait alors référence à l'œuvre de Denise Desautels) s'inscrirait dans une recherche des représentations de la matérialité du corps : « le fait d'être corps dans un monde de signification<sup>18</sup> ». L'hybridité du livre d'artiste libérerait à la fois dans le texte et dans l'image les densités particulières du désir lié aux représentations corporelles. Cette dynamique, cependant, ne saurait s'appliquer dans le cas des œuvres de Gilles Lacombe. Car le rapport texte-image ne renvoie pas ici à un sujet privé de sa matérialité désirante ; au contraire, ce rapport barre à grands traits le corps du sujet et le projette dans un espace de mémoire, ou plutôt dans une pure conscience du temps, qui justement vise à échapper aux limites de la matière.

Dans *Blancs, gris et noirceurs*, l'horizontalité constitutive de la calligraphie s'oppose, en outre, de façon dialectique, à la verticalité des illustrations. En effet, si la phrase, même fragmentée à l'extrême, se lit de gauche à droite, l'image, elle, est portée par un mouvement vers le haut. Nombreuses sont les illustrations où les agglutinations de taches et d'ombres semblent flotter, dans la partie supérieure de la page, comme une fleur au bout de sa tige. Les courbes ascendantes liées à la femme (ou à la mère : la *Sierra Madre* del Sur) ne comportent pas de creux (p. 104-105) et les rivières, grands traits épais sur une cartographie que l'on devine à peine, montent toujours vers le haut. Dans l'œuvre de Lacombe, le Mexique est métaphoriquement le lieu d'origine du sujet, le lieu maternel par excellence. Le livre d'artiste, alliage (alliance même) chez le sujet autobiographique de sa signature dans le texte calligraphié et de ses projections fantasmées, tend à refléter des formes de continuité et de contiguïté. Tout cela s'étale sur la page blanche comme un paysage, avec, en haut, le firmament et « l'ensoleillement béant du haut plateau » (p. 72) et, en bas, « l'embouchure du temps » qui hante le monde terrestre. Ainsi se donne à penser le territoire de la mémoire peuplé « des tendresses enfantines » (p. 31). Comme on peut le constater, l'œuvre se donne à lire comme une véritable cosmogonie. Le lecteur, lui, est appelé à déchiffrer le réseau chaotique de lignes et de taches concentriques qui, à chaque page, en dépit de la constance répétitive du texte calligraphié, rappelle la perte du sens dans l'origine et son recommencement substitué dans le processus de l'écriture.

Le livre d'artiste est donc, chez Gilles Lacombe, un lieu onirique. La représentation picturale ne possède ici aucune fonction mimétique. Bien au contraire, on pourrait dire que, tout en « effilochures » et en « frémissement » (p. 26), l'espace iconique ne répond qu'à des pratiques de composition et de décomposition qui servent à entraver le mimétisme. Comme au cinéma,

l'image déjoue le temps et reconstruit *autrement*, sur un autre mode de déchiffrement, l'expérience de l'écriture et celle de la lecture<sup>19</sup>. Chez Lacombe, le discours iconique s'inspire en réalité des techniques propres au surréalisme et des dichotomies mises en jeu par la psychanalyse. En ce sens, si l'on pouvait postuler que le texte linguistique est nourri avant tout de souvenirs conscients, le pictogramme, lui, évoquerait au centre et en arrière-plan de l'écriture les couches inconscientes de la mémoire. Le dessin tendrait à révéler le revers atemporel de l'écriture, même lorsque celle-ci est appropriée par la main. À l'inverse la calligraphie resterait, pour reprendre l'expression de Dominique Scarfone, « cette forme de mémoire inscrite dans la complexité du temps<sup>20</sup> ». Ce n'est pas mon propos, dans cette brève étude, d'entreprendre une interprétation psychanalytique du rapport texte-image chez Gilles Lacombe. Mais il est clair qu'une lecture plus stricte de *Blancs, gris et noirceurs* exigerait un tel parcours critique.

### *Avant la nuit*

Comme on le voit, les formes matérielles et l'univers métaphorique du livre d'artiste se conjuguent ici d'une manière remarquable. La transdisciplinarité et l'hybridité du discours correspondent au lexique de l'intermédiaire, de l'entre-deux et du gris dont le texte et l'image sont l'évocation. Dans *Blancs, gris et noirceurs*, le livre appartient précisément au *soir*, moment de transfiguration du sens entre la blancheur symbolique de la page et la « noirceur » anticipée de la nuit. C'est ce moment d'instabilité fondamentale et d'angoisse que le paysage mexicain révèle et qui, plus tard, surtout à Pátzcuaro, renvoie le sujet à sa propre indécidabilité. À la polyvalence des identités subjectives répond en fin de compte la multiplicité des formes matérielles du livre d'artiste.

Éventuellement, le recueil de Gilles Lacombe accueille la noirceur : « C'est un beau noir tout velouté, le noir des paroxysmes sublimes et celui de ceux qui s'arrêtent bredouilles ; le noir des nuits qu'on regarde par des hublots et qui s'enfuient comme des voleurs » (p. 151). *Blancs, gris et noirceurs* se clôt sur le « carnet » où le poète dénoncera le « paroxysme » du noir qui emporte ainsi le livre hors du sens, hors du champ du lisible. Le texte du « Carnet des noirceurs » est pourtant d'une grande luxuriance lexicale. Si l'hybridité intermédiaire appartenait par définition au soir, la noirceur, elle, consacre la prise en charge du discours par la *loi* écrite. Car l'écriture est « foreuse » : elle est une pratique contrastée du noir sur le blanc. Les dernières pages du livre de Gilles Lacombe lui sont consacrées entièrement, bien que le trait calligraphique résiste encore un moment au cadrage de l'imprimé. Il y a là sans nul doute une certaine défaite ironique dont les mots de Lacombe se font l'écho : « C'est un noir qui a tout pris, qui est si vieux qu'il a perdu tout son temps ; et c'est le noir des drapeaux noirs, celui qui rit de la terreur, qui méprise les oiseleurs, qui jappe contre les intrus... » (p. 157). Le ton du poète, laissé à l'écriture « sans emphase et sans intérêt » (p. 159), s'abandonne à un désespoir qui

ne sera renversé que dans les toutes dernières lignes du livre. Mais à ce moment-là ce ne sera plus qu'un désistement : « il refuse de signer et n'admet que ses ratures » (p. 159).

Voilà un bien curieux dénouement, alors que tout annonçait l'équilibre et l'harmonie. Mais le titre de l'ouvrage était déjà une prémonition : le lecteur ne savait-il pas que le gris, si profondément heuristique chez Lacombe, s'abolirait dans la dialectique du seul noir et du seul blanc ? Dialectique de la *loi* écrite que la main, le temps d'un recueil entre l'image et le texte, avait su résoudre. Mais le livre d'artiste, si riche de l'instabilité même de ses formes et de ses multiples identités, prévoyait déjà son abolition dans les formes répétitives de la permanence : « Achievé d'imprimer en mars mil neuf cent quatre-vingt-dix-sept sur les presses de A.G.M.V. Imprimeur à CAP-SAINT-IGNACE (Québec) ».

## NOTES

1. Jean Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 194.
2. Gilles Lacombe, *Blancs, gris et noirceurs*, Orléans, Éditions David, 1997. J'indiquerai désormais entre parenthèses les références à cet ouvrage. Gilles Lacombe a signé deux autres livres d'artiste : *Tanguer*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984, et *Prémises illustrées à l'éblouissement de Milton Figen : mort et apophtegmes d'un vulgaire illuminé*, Ottawa, À compte d'auteur, 1994.
3. Andrea Semprini, « Objets sans frontières », *Protée*, vol. 29, n° 1, printemps 2001, p. 10.
4. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 195.
5. Rolf Kühn, « La main et l'archi-révélation du corps vivant », *Carrefour*, vol. 14, n° 1, 1992, p. 93. Souligné dans le texte.
6. Louise Dupré, « D'abord l'intime. Entretien avec Denise Desautels », *Voix et images*, vol. 77, hiver 2001, p. 230-231.
7. *Ibid.*, p. 230. Souligné dans le texte.
8. André Lamarre, « La relance de l'écriture, une fonction de l'écrit d'art en poésie québécoise », *Littératures*, vol. 19, 1999, p. 93-108.
9. Pierre Pelletier, *Le premier instant*, Sudbury, Prise de parole, 1992. À noter que l'édition que j'ai consultée était sans date, mais je présume que c'était une édition fautive, car elle comportait deux pages de garde.
10. *Ibid.*, p. 11.
11. *Id.*
12. Herménégilde Chiasson, avec Jacques et Gilles Savoie, *L'antilibre, photos, poèmes, dessins*, Moncton, Éditions de l'Étoile maganée, 1972.
13. Gérard Leblanc, *Méditations sur le désir*, Moncton, Atelier Imago Inc., 1996.
14. Marion Froger, « Agencement et cinéma : la pertinence du modèle discursif en question », *Cinémas*, vol. 10, nos 2-3, printemps 2000, p. 14.
15. *Ibid.*, p. 16.
16. *Ibid.*, p. 19. Souligné dans le texte.
17. Gilles Lacombe, *Les petites heures qui s'avancent en riant*, Orléans, Éditions David, 1998, p. 9.
18. Linda Bonin, « "Ce qui d'une écriture n'est pas à lire" », *Voix et images*, vol. 77, hiver 2001, p. 290.
19. Je m'inspire ici de l'excellente étude de Julie LeBlanc sur la référence picturale dans l'œuvre d'Hubert Aquin : « La représentation de l'irreprésentable : l'image cinématographique dans Neige noire de Hubert Aquin », *Études littéraires*, vol. 28, n° 3, hiver 1996, p. 67-75.
20. Dominique Scarfone, *Oublier Freud ? Mémoire pour la psychanalyse*, Montréal, Boréal, 1999, p. 77-78.