



N°3 A la lettre

- Pierre-Gérard Fouche

La lettre dans les livres de dialogue de Guillevic, un iconotexte au régime singulier

C'est *Échappées*, réalisé par Guillevic et Jean Cortot en 1995, qui met le regardeur sur la piste d'une redécouverte contemporaine par les artistes des possibles qu'offre la typographie dans les productions dites « de dialogue », unissant un peintre et un poète dans le cadre d'une œuvre commune¹. Si l'on se concentre habituellement dans l'étude de tels objets sur la stricte correspondance iconotextuelle unissant une forme littéraire souvent poétique à son accompagnement plastique qui, dans une relation traditionnelle, est conçu depuis le texte, rares sont les analyses de la lettre et plus particulièrement de sa graphie. Pourtant, ainsi que l'avait remarqué Daniel Bergez, « la lettre est comme un dessin intégré dans le texte »², c'est-à-dire qu'elle synthétise l'union d'un fragment de mot et d'une image de ce fragment en un seul instant, en un seul lieu

¹ Cette dénomination est empruntée au titre de l'ouvrage d'Yves Prié, *Littérature et peinture, le dialogue par le livre*, Paris, Flammarion, 2005. Elle complète ainsi l'appellation générique « livre d'artiste », qui sied aussi bien aux accompagnements plastiques de textes antérieurs, à l'exemple des eaux-fortes de Picasso accompagnant *Les Métamorphoses* d'Ovide, que les productions d'artistes plasticiens parmi lesquelles *Twenty six gasoline stations* de Rusha.

² Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 131.

sur la page. Bien évidemment, on pourra objecter que Saussure et sa théorisation de la bi-axialité du signe était arrivé à la même conclusion il y a de cela quelques années maintenant, à ceci près qu'il n'est en aucun cas question ici du signe, mais bien de la lettre en ce qu'elle a de plus palpable, de plus concret dès lors qu'elle apparaît sous la forme d'un caractère de plomb que les typographes assemblent patiemment pour reproduire le texte des livres de dialogue. Souvent ignorée, alors que de nombreux artistes, plasticiens, photographes, graveurs et simultanément concepteurs de ces livres l'ont pourtant investie de manière à singulariser encore cette relation iconotextuelle, à la rendre plus complexe encore, allant parfois jusqu'à en faire le siège unique de la rencontre. Si bien que la conceptualisation de l'iconotextualité s'en trouve quelque peu bouleversée puisqu'il n'est alors pas question de faire se rejoindre entre eux deux éléments hétérogènes — un texte et une image — mais bien d'un processus inverse qui consiste à distinguer au cœur d'un objet homogène ou perçu comme tel, le fragment de texte et son image. Loin de chercher la rencontre iconotextuelle, nous favorisons la séparation. C'est cette promenade paradoxale que nous allons faire, à la redécouverte de la lettre en tant qu'iconotexte au régime singulier.

Mais avant, revenons rapidement à ce livre qui nous a mis la puce à l'oreille. *Échappées*³ a été conçu en 1995 par Jean Cortot à partir d'un poème que lui avait confié son ami Eugène Guillevic. Cet ouvrage propose un dispositif somme toute traditionnel d'une suite de vingt-deux vignettes colorées à l'aquarelle dans lesquelles prend place le poème, suite qui se déploie face au récepteur selon un pliage accordéon, et complétée par une vingt-deuxième vignette accompagnant le colophon. Guillevic, selon une pratique assez fréquente dans son œuvre, a séparé chaque vers d'un blanc typographique. Ce blanc a souvent inspiré Jean Cortot puisque ses vignettes reprennent peu ou prou ce principe laissant en cela apparaître une césure chromatique à chaque changement de vers, selon un rythme tantôt binaire, tantôt ternaire. De sorte que l'architecture générale des compositions plastiques repose sur l'architecture propre du poème.

³ Guillevic, Jean Cortot, *Échappées*, Limoges, Éditions Adélie, 1995.

Ce n'est qu'à la fin de l'ouvrage, entre le texte reproduit dans les vignettes et le colophon, que ce statut si ambivalent de la lettre se voit littéralement matérialisé : alors que le colophon aurait dû suivre directement sur la dernière page, Jean Cortot a pris soin de faire reproduire à nouveau le poème dans son intégralité sur une double page, sans les vignettes cette fois-ci. Alors que les lettres participaient du dispositif plastique, devenant comme des composantes à part entière de ces vignettes et dont la disposition sur la page induisait pour une grande part leur construction, voici qu'elles s'émancipent. Outre la commodité de lecture qui s'en suit nécessairement, on peut légitimement se demander pourquoi une telle démarche, les deux textes étant alors rigoureusement identiques, bien que l'impression sur le récepteur du livre en soit toute différente. Et c'est bien sur ce point que le livre témoigne de son intérêt profond dès lors que l'on s'attarde un tant soit peu sur la lettre. En considérant *Échappées* non plus selon la relation iconotextuelle qui se tisse entre les vers et chacune des vignettes, mais en observant cette fois le statut particulier dont jouit ici la typographie, on approche d'une certaine redécouverte de l'essence-même de la lettre. En effet, si les vignettes mettaient l'accent sur sa dimension iconique, typographique, cette reproduction finale insiste au contraire sur l'utilisation traditionnelle de la lettre en tant qu'outil, en tant que fragment de mot et bien plus encore en tant que système dont l'agencement savant finit par faire sens. Mais au-delà, compte tenu du caractère poétique du texte auquel nous faisons face, elle est bien plus qu'un vecteur de contenu textuel, elle devient l'outil de transmission d'une image poétique. Par conséquent, il apparaît à la lecture d'*Échappées* une double problématique déterminante dans le cadre de ces productions de dialogue et qui fait de la lettre simultanément le foyer intact d'une image plastique (le dessin de la lettre, en somme), et le vecteur fragmentaire d'une image poétique en tant que la lettre est par essence un fragment de mot. Elle semble accéder au statut d'iconotexte à part entière et au fonctionnement singulier, puisqu'en son sein texte et image se fondent sans pour autant s'annuler. Ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce court poème de Guillevic :

En toi,
Le monde se résume
Sans se réduire⁴

Si la définition de l'iconotextualité admet de nombreuses manifestations d'iconicité dans le texte, ou réciproquement de textualité dans l'image ainsi que les a recensées Liliane Louvel dans ses nombreux ouvrages consacrés au sujet⁵, la lettre dessinée sur la page a ceci d'unique qu'elle fonde en elle-même une dimension textuelle et iconique sans que l'on ne puisse, sans que l'on ne doive distinguer entre celles-ci. C'est pourtant ce que nous allons tenter de faire ici. De la même manière qu'il serait insensé de distinguer entre la vue et la vision d'un peintre, précisément parce que ce qu'il donne à voir ne se voit qu'au travers de sa vision, la lettre à ceci de démiurgique qu'elle foment en son sein une vision poétique née d'une vision iconique. Que demande-t-on à la typographie, en somme ? de rendre visible ce qui ne l'était que trop, de nous « faire voir le visible »⁶ comme le disait Maurice Merleau-Ponty à propos du travail du peintre. C'est donc à la recherche des traces de cette ambivalence définitoire de la lettre que nous devons nous lancer, aidé en cela de nombreux exemples piochés ça et là dans le vaste corpus poético-plastique du poète Guillevic.

Si les collaborations ne manquent assurément pas entre les poètes et les peintres, l'exemple d'Eugène Guillevic nous paraît l'un des plus pertinents. Quelques expositions récentes, à Carnac ou à Rennes⁷ pour ne citer qu'elles, ont permis de découvrir un vaste ensemble de livres de dialogue, réalisés de 1946 à sa mort, et même au-delà puisque certains textes encore inédits font régulièrement l'objet d'une parution bibliophilique. Ce sont près de cent cinquante ouvrages qui ont vu le jour, dont la variété en terme de traitement plastique ne peut cependant pas masquer la cohérence d'ensemble, cohérence qui se fonde essentiellement sur

⁴ Guillevic, Alain Le Yaouanc, *Magnificat*, Paris, Carmen Martinez, 1977.

⁵ Mentionnons, entre autres, le diptyque de Liliane Louvel, *Texte Image, images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002 et Liliane Louvel, Henri Scepi, *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985, p. 29.

⁷ « Guillevic et les peintres », exposition à la Mairie de Carnac, du 20 juin au 13 août 2007. « Guillevic Avec les Autres », exposition à la Bibliothèque de Rennes Métropole, du 11 mars au 26 avril 2008.

la grande liberté accordée au plasticien, à tel point que l'on a évoqué une certaine distance respectueuse de la part du poète⁸. En effet, loin de s'immiscer dans le processus créatif, Guillevic confiait ses textes et ne s'en souciait plus, s'étonnant parfois de la parution d'un ouvrage plusieurs années après avoir fait don de son œuvre. Par conséquent, chaque poème manuscrit — la mention est éminemment importante — devient comme un objet transitoire sur lequel porte le dialogue de l'artiste.

Souvent, l'image et le texte cohabitent chacun sur une page, se répondent ou avancent de conserve au gré des ouvrages. Dans ce cas, le rapport iconotextuel entre le poème et l'image créée par l'artiste, est clairement binaire et traditionnel : la dimension iconique est dévolue à l'image, la dimension textuelle au poème, les deux entités s'explicitant l'une l'autre, sans qu'il n'y ait un quelconque mouvement de contamination. Si bien que la recherche typographique nous paraît quasi inexistante, tout au plus peut-on considérer la lettre comme un outil autorisant la reproductibilité technique d'un texte, ce vecteur d'une image poétique. Cependant, à y regarder de plus près, ces ouvrages reprennent la disposition que Guillevic avait déjà insinuée dans ses recueils, où les poèmes sont le plus souvent reproduits dans une position moyenne-haute, reprenant à la fois l'esthétique du portrait et semblant faire de chaque poème une résistance au blanc de la page qui transperce littéralement ses vers, ses « quantas » comme il disait. N'a-t-il pas écrit à ce propos que :

Le chant supporte
De se laisser encadrer
Comme un tableau,

Pour ne pas se perdre
Aux confins du vide⁹ ?

C'est ici que l'on mesure la pertinence du travail de Jean Cortot pour *Échappées*. Comme s'il s'agissait d'un programme, d'une démarche à suivre, ce

⁸ Pierre Gérard-Fouché, « Comme en un tremblement, le dehors et le dedans », *Guillevic Avec les Autres, 1907 – 1997*, Rennes, Bibliothèque de Rennes Métropole, 2008, p. 27.

⁹ Guillevic, reproduction du manuscrit dans *Guillevic et ses artistes*, catalogue d'exposition, Avignon, Médiathèque Ceccano, 1988, p. 57.

poème semble transparaître dans le dispositif des vingt-deux vignettes, de la même manière que la revendication d'un poème qui « supporte » d'être pris en charge dans un processus d'iconification pour lequel il n'a pas été originellement créé, nous paraît dorénavant manifeste. L'apport d'une création plastique n'est « qu'accidentel », si l'on peut dire, car le poème « supporte », mais n'exige pas. Par conséquent, la lettre est pour le poète avant tout le vecteur d'image, mais ne refuse pas pour autant que son iconicité soit révélée par un apport plastique, ce que les artistes ont d'ailleurs parfaitement mis en œuvre dans leurs livres de dialogue respectifs. Si bien que ce mouvement double que nous évoquions quelques lignes plus haut — la lettre vecteur d'une image poétique et foyer d'une image plastique — trouve avec *Échappées* son explicitation par la diffraction qui consiste à incruster la lettre dans le dispositif plastique du peintre et, dans un mouvement inverse, à relittérariser le poème en fin d'ouvrage, à en dévoiler les images strictement poétiques. Guillevic ne s'y était pas trompé, dans le texte qu'il a adressé à Jean Cortot en 1989 :

Jean Cortot vit la poésie. Plus précisément, il aime le poème.
À sa façon, qui n'est pas platonique.
Il aime charnellement le poème. Le poème qu'il veut non
seulement s'approprier, mais incorporer.
Mais comment faire ? Voilà, il est peintre, il peint le poème.
Pas du tout question de le copier. Non, il l'absorbe, et le met au
monde sous forme de tableau. (...)
Ainsi, Jean Cortot fait de chaque poème une composition qui
chante selon son propre rythme, aussi sûr que secret.
Un tableau qui est un exemple « d'art total »¹⁰.

Toutefois, et dans un souci d'exactitude, ces livres de dialogue pour lesquels le poème a été reproduit en texte, se révèlent assez rares dans le corpus. Tout au plus pouvons-nous mentionner les créations d'Anne Walker, de Bertrand Dorny ou de Julius Baltazar pour lesquels, de façon presque systématique, l'écriture participe pleinement du dispositif plastique — nous reviendrons plus loin sur quelques-uns. Parfois, c'est une certaine déférence vis-à-vis du poème et de son auteur qui guide le travail des artistes, comme ce fut le cas de Thierry Le

¹⁰ Texte inédit à ce jour.

Saëc, dont le *Vivre en profondeur*¹¹ a inauguré sa propre maison d'édition. Dans ce livre, pour lequel le poème a été composé en Garamond corps 18 et qu'accompagnent quatre gravures inspirées par la figure de Saint-François d'Assise, la mise en page et la typographie évoquent directement cette disposition moyenne-haute des recueils parus chez Gallimard. En effet, outre l'adoption du Garamond très proche visuellement du Didot, notamment en terme de contraste entre les pleins et les déliés, Thierry Le Saëc a choisi lui aussi de reproduire le poème en position moyenne-haute sur la page, de manière à préserver un équilibre entre l'espace occupé par son travail et celui qui sera dévolu au texte l'accompagnant.

Cette précision laisse entrevoir une nouvelle étape dans cette étude : la disposition d'une lettre sur la page constitue, au-delà de son dessin et de l'image poétique qu'elle aide à véhiculer, la première étape d'un processus de « ré-icônification ». En somme, trois questions président à la création typographique : 1) où déposer la lettre sur la page ; 2) quel dessin lui donner ; 3) quelle image participera-t-elle à véhiculer ? L'on pourrait alors envisager un rapprochement avec l'idéogramme ou le calligramme, mais cela serait faire un double contre-sens. Il n'est pas question de faire coïncider le dessin de la lettre avec le mot auquel elle appartient, de la même manière que la disposition du poème sur la page, certes réfléchi, ne s'apparente en rien à une volonté de correspondance entre le poème et son motif. Au contraire, pleinement conscient de la plasticité du geste de l'écrivain, Guillevic écrit de nombreux poèmes sur sa pratique qui consiste, selon lui, davantage à rythmer le blanc du papier, à le combattre à l'aide de l'encre, comme en attestent ces quelques vers :

Écrire,
C'est poser,
Déposer sur la page,
Ce qui n'existait pas
Avant le sacrifice¹²

¹¹ Guillevic, Thierry Le Saëc, *Vivre en profondeur*, Languidic, Éditions de la Canopée, 2002.

¹² Guillevic, *Inclus*, Paris, Gallimard, 1973, p. 53.

C'est précisément avec les ouvrages pour lesquels les artistes ont recherché une typographie innovante que l'on prend pleinement conscience de ces processus concordants en jeu au sein de la lettre. Qu'il s'agisse de la tentative tout en contraste de Marie Alloy pour *L'Éros souverain*¹³ ou du choix étonnant de la Normande pour la réalisation de *Les Murs*¹⁴ par le typographe Joseph Zichieri, la lettre tend à devenir l'un des lieux prédestinés à la rencontre iconotextuelle. Marie Alloy a ainsi choisi de composer en Futura la suite de textes confiés en 1993 par le poète, tout en architecturant la page grâce à de grandes courbes. Caractérisée par une graisse homogène entre pleins et déliés, le Futura se distingue également par l'absence d'empattement, ce qui lui confère un aspect profondément vif tout en gardant une forme d'équilibre, d'assise. Or, ce choix n'est pas sans rappeler la technique de l'aquatinte avec laquelle Marie Alloy a composé ses courbes si douces, courbes voluptueuses creusées par la morsure de l'acide sur la matrice. Elle le revendiquait d'ailleurs : « j'ai choisi un format horizontal, une typographie pleine page dans l'estampe, avec la technique de l'aquatinte qui me permettait de concilier la fluidité du geste, de la vague amoureuse, avec la morsure de l'acide »¹⁵. Cette morsure de l'acide ne transparait-elle pas à nouveau dans les saillances de chacune des lettres, quand la fluidité des courbes trouve un écho dans la rondeur des formes du Futura ? Alors que les corps s'embrasent dans une étreinte toute en volupté charnelle dans le poème de Guillevic, le Futura apporte un équilibre, une permanence que le travail plastique de Marie Alloy, de rondeur et d'acide, menace. D'ailleurs, Isabelle Ewig rappelait que « Le Futura peut néanmoins se lire comme (...) la volonté farouche de simplifier la lettre et de la défaire de tout particularisme ou de toute connotation historique pour oser une forme archétypale élémentaire »¹⁶. On ne peut qu'en déduire que le choix de cette police vient à la fois renforcer la présence du texte, comme s'il tentait de résister à ce déchirement des formes au sein desquelles il prend place :

¹³ Guillevic, Marie Alloy, *L'Éros souverain*, Sandillon, Le silence qui roule, 1995.

¹⁴ Guillevic, Jean Dubuffet, *Les Murs*, Monte-Carlo, Les éditions du livre, 1950.

¹⁵ Marie Alloy, « Entre deux eaux », *Nue*, mai 2005.

¹⁶ Isabelle Ewig, Thomas Gaehtgens, *Le Bauhaus et la France*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2002. p. 172.

Nous abritons la réconciliation
Du proche et du lointain,
La flèche éblouie
Qui parcourt l'espace.
Nous ne baignons plus
Dans l'espace :
Nous sommes l'espace¹⁷.

Le dessin de la lettre, à lui seul, harmonise l'architecture du livre tout entier et permet la rencontre entre l'image plastique et l'image poétique. Morsure de l'acide, morsure de chacune des arêtes de la lettre, opposées à la fluidité de la courbe, à celle des arrondis, à celle du mouvement qui emporte les deux corps. La lettre réconcilie le texte et son image. Dans une dynamique assez proche, il est intéressant de nous arrêter quelques instants sur la typographie étonnante de Joseph Zichieri pour *Les Murs*. Alors que les poèmes sont confiés à Dubuffet en 1945, le livre ne paraît qu'en 1950, après une suite de rebondissements tant personnels qu'éditoriaux absolument invraisemblables. Ce qui caractérise réellement cet ouvrage, outre la typographie, c'est ce que Françoise Nicol avait remarqué lors d'un précédent colloque consacré à Guillevic : « les deux artistes semblent marcher d'un même pas régulier »¹⁸. L'ouvrage est composé de douze sections alternant successivement une double page numérotée suivie du poème sur la page de gauche et la gravure sur celle de droite, sur la belle page selon l'appellation courante. Dubuffet a donc composé puis disposé douze gravures sans réelle connivence avec le texte qu'elles accompagnent pourtant, complétées par deux gravures en ouverture puis clôture de l'ouvrage, l'une à gauche de la page de titre et la dernière précédant le colophon. De fait, il n'est pas question de tenter une quelconque analyse page après page entre les motifs des lithographies de Dubuffet et les poèmes de Guillevic, en ceci qu'il s'agit davantage d'une variation tragique (et parfois comique) autour du motif du mur. Le véritable fil d'Ariane, ténu, qui autorise l'analyse conjointe des images et des textes, réside dans la seule typographie. Pourquoi avoir choisi la Normande ? Précisément en raison de ses

¹⁷ Guillevic, « L'éros souverain », *Relier*, Paris, Gallimard, 2007, p. 747.

¹⁸ Françoise Nicol, « Des livres illustrés de Guillevic », *Guillevic : la passion du monde*, Angers, Presses universitaires d'Angers, 2003, p. 177

excès. Le cadratin de chacun des caractères est littéralement saturé d'encre, ce qui donne l'impression que chaque lettre est un moellon, de ceux que l'on remarque si souvent sur les murs des arrière-cours des immeubles, impression renforcée par le léger gaufrage du papier qui semble marteler chacune d'entre elles dans le ciment de la page. Par conséquent, de la même manière que Dubuffet a pris soin de représenter dans ses gravures des murs qui surabondent, Joseph Zichieri a réussi à faire de chacun des poèmes un mur à part entière. Alors que Dubuffet occupe toute la page, saturant l'espace qui lui est imparti, la typographie tend à rééquilibrer l'ensemble en proposant une police très grasse, faisant de chaque lettre un constituant saturé de matière et autonome graphiquement. La sous-représentation des barres et des épis ne favorise pas la fluidité de la lecture, mais insiste sur l'aspect clos du caractère, comme cimenté par le blanc de la page. Ainsi, quand on examine le mur de Jean Dubuffet sur cette gravure, on peut constater qu'il se rapproche à s'y méprendre du texte qui lui fait face, figurant presque l'aspect visuel du poème en regard. Ces moellons lithographiés sont autant de caractères du poème, comme le serait une grille dans laquelle le typographe aurait disposé ses caractères de plomb. La lettre est donc le seul lieu où la rencontre se fait, où elle a l'opportunité de se faire, ce qui est un exemple frappant de sa plasticité et de sa bipolarité : texte et image simultanément, et plus encore, d'une manière autonome.

Malgré l'intérêt tout particulier qu'ils présentent, ces ouvrages font la part belle au dessin de la lettre quand d'autres se fondent uniquement sur l'écriture manuscrite du poète — rappelons-nous que les poèmes confiés étaient inédits et, par conséquent, écrits de la main même du poète. Force est de constater alors la formidable fascination pour la graphie si particulière de Guillevic, comme si elle était indissociable du poème qu'elle transcrit sur le blanc de la page, si bien qu'au cœur de ces ouvrages, c'est Guillevic lui-même qui a retranscrit son texte. Une telle différence d'approches pourtant concordantes ne peut que faire naître le sentiment selon lequel, loin de permettre la seule reproductibilité d'un texte à grande échelle, la typographie et peut-être plus encore la graphie font sens en ce qu'elles permettent de faire coïncider ce que nous pourrions appeler « l'essence de

la lettre », c'est-à-dire son caractère vectoriel, avec une image de cette même lettre. C'est à ce titre que le travail de Julius Baltazar se révèle particulièrement pertinent, notamment dans *Se dénuager*¹⁹, réalisé en 1990 par l'artiste dans sa maison-atelier de la banlieue parisienne. Ce livre, dont seuls trois exemplaires existent, se compose d'un lavis bleuté à l'aquarelle que rehaussent l'encre de chine et le crayon arlequin que l'artiste affectionne tant. À partir d'un poème confié par Guillevic, Julius Baltazar a conçu un ouvrage à la technique mixte, qu'est venu parachever ensuite l'écriture manuscrite de ce même poème. En somme : du poème, au poème. L'écho et le dialogue qui se tissent entre l'écriture de Guillevic et le travail du peintre dans cet ouvrage étonnent à plus d'un titre. Il convient de remarquer la proximité des segments de Julius Baltazar basculant soudain en une courbe improbable, avec l'écriture de Guillevic. Un écho se crée, une correspondance entre le poème et l'image dans laquelle il s'inscrit, ce qui est d'ailleurs déterminant. En choisissant de recouvrir de couleur l'ensemble des feuillets, c'est-à-dire en s'appropriant littéralement tout l'espace offert par le livre, Julius Baltazar inclut l'écriture de Guillevic dans sa composition, écriture qui se positionne ainsi à la limite du textuel et de l'iconique, sans que de ces deux composantes intrinsèques de la lettre ne prenne l'ascendant l'une sur l'autre. La dimension graphique s'en trouve renforcée, et presque légitimée par sa présence au cœur de l'image. De sorte que le poète a saisi cette nouvelle dimension apportée à son écriture, puisqu'il a écrit son poème non pas en fonction du pli central comme il est d'usage, ce qui aurait impliqué de lire en premier la page de gauche puis celle de droite, mais au regard de la composition qu'instaure le blanc parcouru par l'encre de chine et le crayon arlequin. Par conséquent, le feuillet est divisé horizontalement et le poème se lit donc depuis la partie supérieure jusqu'au chevauchement de cette séparation. C'est d'ailleurs dans le texte que l'on peut trouver une interprétation à cette disposition étonnante :

On ne peut pas dire
Que l'on voit
Voler les nuages,

¹⁹ Guillevic, Julius Baltazar, *Se dénuager*, Vitry-sur-Seine, par l'artiste, 1990.

On les voit plutôt
Se traîner
Hésitants,
Ne sachant ni qui, ni quoi,

Ni où ils vont,
Ni ce qu'ils deviendront,
Pas même ce qu'ils sont²⁰.

De la même manière que la lecture devient ici incertaine, ces nuages « hésitent, ne sachant (...) où ils vont ». L'écriture de Guillevic, tant dans sa graphie que dans sa disposition sur la page, épouse donc à la fois l'œuvre plastique de Baltazar et le sens même du poème, dans un subtil jeu d'échos où le peintre et le poète se répondent tantôt sur le sens du texte, tantôt sur la plasticité de l'écriture et des images qui se télescopent ici.

Cette dimension plastique de l'écriture de Guillevic, si elle est manifeste dans le précédent exemple, a été exacerbée dans quelques ouvrages, parmi lesquels *Arbre que l'hiver* de Bernard Mandeville et *D'une lune* de Julius Baltazar à nouveau. Si *Se dénuager* s'inscrivait dans une dimension résolument intime, cet ouvrage se caractérisant par la connivence des deux auteurs matérialisée au cœur d'un petit livre, il fallait trouver un stratagème technique afin de reproduire l'écriture manuscrite du poète à une plus grande échelle. Grâce à une procédé photomécanique permettant de faire varier à la fois la graisse, le corps mais également la couleur de l'écriture du poète, celle-ci entre dans une relation enfin manifeste et non plus intuitive de proximité formelle et iconique. C'est-à-dire que ce mouvement d'incursion-distanciation du fait scriptural dans l'image révèle toute son ambivalence. Ce qui était une impression devient, avec *D'une lune*²¹, une évidence. Dans cet ouvrage que composent quatre gravures rehaussées au crayon arlequin sur la belle page, le texte ne participe plus tout à fait de l'image, puisqu'il est reproduit en regard, sans interférer au cœur même du travail plastique de Julius Baltazar. Pour autant, la proximité chromatique de sa reproduction — tantôt bleue, orange, violet ou argenté mais toujours scintillant — de même que la parenté formelle qui unit les images de Baltazar avec le dessin de

²⁰ Guillevic, « Se dénuager », *Relier*, Paris, Gallimard, 2007, p. 464.

²¹ Guillevic, Baltazar, *D'une lune*, Paris, André Biren, 1991.

l'écriture manuscrite des lettres tracées par le poète, créent un lien intime entre le texte et l'image. Est-ce l'écriture qui rehausse l'image de Baltazar, ou bien la gravure qui tente de rivaliser avec l'évidence de la graphie guillevicienne ?

Un mot,
C'est plein de mains
Qui cherchent à toucher²².

Comment ne pas considérer que le poème se prolonge dans l'image, que ces mots « cherchent à toucher » ou bien, réciproquement, que l'image appelle le poème comme si l'un ne trouvait sa justification que dans la présence de l'autre ? Image et texte semblent se disputer le caractère originel de la pratique éminemment équivoque du livre de dialogue, dispute dont la typographie devient, ici, le lieu d'une intrinsèque évidence. Tout le jeu de cette typographie inventée, novatrice, réside précisément dans ce besoin symbiotique de l'accord visuel et topique entre l'écriture et l'image qui l'accompagne. Avec *D'une lune*, la lettre — sa disposition et sa graphie simultanément — synthétise à elle seule le savant équilibre de l'iconique et du textuel, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives pour l'étude des phénomènes iconotextuels.

User des ressorts de la typographie dans le cadre de productions dites de dialogue n'est en aucun cas un choix anodin. Cela témoigne au contraire d'une prise de conscience de la variété des modalités de reproduction technique d'un texte dans un ouvrage. La lettre retrouve au cœur de cette pratique de dialogue aussi savant que permanent, son fondement, sa paradoxale dualité fusionnelle, qui fait cohabiter une image graphique originelle, à un vecteur d'image poétique. Si bien que, loin de n'être qu'une pratique de la marge, de la frontière, le livre de dialogue constitue au contraire un retour aux sources de la lettre, comme une forme absolue de l'ensemble des questionnements inhérents à la pratique de l'écriture. En ce qu'il bannit de sa conception toute contrainte autre que tisser avec intelligence des liens entre un poème et l'image qui l'accompagne, le livre de

²² Guillevic, *Terre à Bonheur*, Paris, Seghers, 1985, p. 31.

dialogue explore la lettre plastiquement et sémiologiquement afin d'en dévoiler l'essence trop souvent oubliée. Cette essence fait de la lettre sur la page, et de leur suite ainsi disposée, un iconotexte au régime singulier en ce que chaque lettre revendique à la fois son appartenance aux deux régimes textuel et iconique. Liliane Louvel avait remarqué que l'opération de transaction entre le dire et le voir « a toujours un reste, une différence de valeur dont quelqu'un paie le prix. La balance n'est jamais exacte, le compte ne tombe pas juste »²³. Au cœur de la lettre, si.

²³ L. Louvel, *Texte Image, images à lire, textes à voir, Op. Cit.*, p. 149.