

Université de Montréal

**Continuité et métamorphoses du surréalisme
bruxellois.**
La poétique de l'illisible chez Christian Dotremont

par

Raluca Lupu-Onet

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade Ph.D.
en littératures de langue française

le 10 novembre 2010

© Raluca Lupu-Onet, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

Continuité et métamorphoses du surréalisme bruxellois.
La poétique de l'illisible chez Christian Dotremont

présentée par :
Raluca Lupu-Onet

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Michel Pierssens
président-rapporteur

Andrea Oberhuber
directrice de recherche

Michel Biron
membre du jury

Jan Baetens
examineur externe

Yvon Lemay
représentant du doyen de la FES

Résumé

Cette thèse pose la question de la fortune remarquable du surréalisme en Belgique et porte particulièrement attention à la poétique de Christian Dotremont qui, après une période surréaliste, trace le premier logogramme en 1962. La partie initiale de notre recherche interroge ses rapports avec le groupe surréaliste bruxellois (Paul Nougé et René Magritte), préoccupé par le refus de l'œuvre. Cette démarche subversive se transforme dans l'art expérimental du groupe *Cobra* (communauté artistique fondée en 1948 par Dotremont). Nous nous intéressons à cette évolution d'une préoccupation logocentrique (où le mot compte pour le contenu qu'il véhicule : il s'agit de la poétique « primitive » de Nougé et des objets bouleversants de Magritte) vers l'exploration du mot comme trace, comme description et, par là même, comme source de poésie. La deuxième partie de notre recherche traite de l'époque *Cobra* où se forge ce que nous appelons la poétique du visible chez Dotremont dont le résultat est la découverte du pouvoir créatif du mot en tant que matière, en tant que trace manuscrite. Ces expérimentations centrées sur la matérialité du langage préparent le cheminement artistique de Dotremont vers l'invention du logogramme (objet d'analyse de la troisième partie de la thèse).

Dans l'idée d'une légitimation du logogramme en tant que nouveau genre poético-pictural, nous relevons ses invariants créateurs : sans pour autant se soumettre au modèle pictural, celui-ci n'est ni peinture des mots, ni mot-tableau, il exploite la matérialité de la lettre comme source poétique : genre transfrontalier qui ne cesse de mettre en question et d'inclure dans sa cinétique la métamorphose de sa réception.

Mots-clés :

surréalisme bruxellois ; *ars combinatoria* ; fragment ; objet bouleversant ;
communauté ; iconotexte ; illisible ; intermédialité ; langage ; logogramme.

Abstract

The main focus of our research points out the noteworthy longevity of the Belgian surrealist group. Thus, we have chosen to analyze the poetic and artistic works of one of its most important representative, Christian Dotremont. His interartistic poetics (beginning with a surrealist phase and continuing until the invention of the logograms in 1962) is in fact symptomatic for the complete transformation of the Belgian movement. Consequently, the first part of our research examines Dotremont's contacts and collaborations with the surrealist group (Paul Nougé and René Magritte), mainly interested by subversive creative works. Their negative technique is transformed by Dotremont into experimental art along with his own group founded in 1948, *Cobra*. The second part of this research would particularly like to draw attention to this evolution from a logocentric artistic point of view in which the word is important for its meaning (Nougé's "primitive" poetry theory or Magritte's praxis of "objets bouleversants") toward Dotremont and *Cobra*'s discovery of the word as materiality, as *scription*, and as poetic source. This is the object of the second part of our thesis, where we explore *Cobra* "poetics of visible": the pictorial and poetic importance of painted not written texts, words or letters. *Cobra* collective inventions investigate the aesthetic results of in-between artistic techniques and also emphasize Dotremont progression from a subversive surrealist literary point of view to the invention of logograms. This hybrid creation, the logogram, is examined in detail in the third and last part of our thesis.

Keywords:

Brussels surrealism; *ars combinatoria*; fragment; subversive objects; community; iconcontext; illegible; intermediality; language; logograms.

Table des matières

Remerciements	xii
INTRODUCTION	1
I. Recension des approches précédentes	6
II. L'originalité du surréalisme bruxellois	15
III. Précisions méthodologiques	23
PREMIÈRE PARTIE : LA GÉNÉRATION SUBVERSIVE	31
Chapitre premier	
La fondation du surréalisme bruxellois	32
I. La vocation de la marginalité	33
II. Le contexte socio-culturel du surréalisme bruxellois	37
III. La complicité, modèle du groupe bruxellois	47
Chapitre II	
Le paradigme subversif du surréalisme bruxellois	60
I. Le fragment comme figure de la subversion	61
II. La poétique nougéeenne	67
1-L'intertextualité subversive	69
2-La poésie primitive	84
3-Les jeux poético-mathématiques	89
4-Des formules poétiques au poème brisé	96
III. L' <i>ars combinatoria</i> subversive	112
1-Le concept d' <i>ars combinatoria</i>	115
2-De la tradition mystique à la symbolique formelle	117
3-La combinatoire littéraire	120
4-L' <i>ars combinatoria</i> surréaliste	124
5-La théorie des objets bouleversants	135
IV. Le paradigme de la vision	159
1-Voir et regarder	165
2-Voir et dire	168
3-Le paradigme photographique	170
DEUXIÈME PARTIE : HÉRITAGE DU SURRÉALISME BRUXELLOIS	179
Chapitre III	
La relève du surréalisme bruxellois : Christian Dotremont	180
I. Les premiers contacts surréalistes	181
Chapitre IV	
Déclinaisons du collectif chez Christian Dotremont	186
I. La communauté révolutionnaire	189
1-Préparer le coup révolutionnaire : <i>Les Deux Sœurs</i>	191

2-Le projet éthique du <i>Surréalisme révolutionnaire</i>	197
II. La communauté artistique	205
1-La filiation surréaliste	214
2-Les rencontres au cœur de <i>Cobra</i>	223
3- <i>Cobra</i> : le projet collectif	233
4- <i>L'ars communiter</i> ou l'art en commun	246
5-Les peintures-mots, exemple de <i>l'ars communiter</i>	253
6-La révolution <i>Cobra</i>	273
TROISIÈME PARTIE : LA RÉINVENTION DE LA POÉSIE	284
Chapitre V	
La création littéraire comme figuration de soi	285
I. La poétique de la « catastrophe »	289
1-L'illisible comme symptôme de la catastrophe	296
2-L'illisible matériel, source du texte-cryptogramme	306
II. La poésie comme figuration de soi	313
1-La figuration comme autoréflexivité	322
2-Le sujet dédoublé ou la figuration à la deuxième personne	326
3-Le sujet figuré à la troisième personne	329
4-La figuration poétique comme préfiguration du logogramme	333
Chapitre VI	
La poétique iconotextuelle du logogramme	335
I. L'écriture comme inscription du propre	338
II. La poétique des logogrammes	346
1-L'origine septentrionale du logogramme	355
2-L'orientalisme du logogramme	366
3-Le modèle photographique de la logographie	373
4-L'illisible comme « dénaturation » de l'écriture	376
5-L'illisible, résultat de la spontanéité	378
6-L'illisible comme langage du corps	382
7-L'unité du texte et de la graphie	387
a) La transformation du texte en image	390
b) Le rôle et la nature du texte logogrammatique	394
III. L'intermédialité des logogrammes	411
1-L'intermédialité : approche de l'entre-deux	413
2-Le logogramme : objet intermédiaire	418
CONCLUSION	432
BIBLIOGRAPHIE	447

Liste des figures

FIGURE 1		
Paul Nougé, <i>Carte postale éducative</i>		77
FIGURE 2		
Christian Dotremont et Asger Jorn, <i>Mon imagination</i>		78
FIGURE 3		
René Magritte, <i>La reproduction interdite</i>		145
FIGURE 4		
Paul Nougé, <i>La naissance de l'objet</i>		175
FIGURE 5		
René Magritte, <i>Mélusine</i> (symbole iconique : maison d'édition <i>Le serpent de mer</i>)		186
FIGURE 6		
Constant Nieuwenhuys, <i>Végétation</i>		210
FIGURE 7		
Constant Nieuwenhuys, <i>Faune</i>		211
FIGURE 8		
Asger Jorn, <i>Spadommen</i>		212
FIGURE 9		
Jean-Marie Maillefer, Photographie d'une pierre runique		225
FIGURE 10		
Karel Appel, <i>Enfants interrogateurs</i>		231
FIGURE 11		
Pierre Alechinsky et Christian Dotremont, <i>Il y a plus de choses</i>		256
FIGURE 12		
Christian Dotremont et Asger Jorn, <i>Je lève, tu lèves, nous rêvons...</i>		262
FIGURE 13		
Jean-Michel Atlan et Christian Dotremont, <i>Les transformés</i> [détail]		267
FIGURE 14		
Christian Dotremont et Serge Vandercam, <i>Je crie à la main</i>		272

FIGURE 15		
Christian Dotremont, <i>Chérie, quand tu liras ceci</i> (logogramme)		342
FIGURE 16		
Caroline Ghyselen, Photographie du lac Inari		360
FIGURE 17		
Caroline Ghyselen, Photographie de Christian Dotremont		361
FIGURE 18		
Christian Dotremont, <i>Serpent de neige</i> (logoneige)		362
FIGURE 19		
Christian Dotremont, <i>Écritures espacées</i> [extraits]		363
FIGURE 20		
Christian Dotremont, <i>Chanter jusqu'au cri</i> (logogramme)		388
FIGURE 21		
Christian Dotremont, <i>une Irlandaise ?</i> (logogramme)		421
FIGURE 22		
Christian Dotremont, <i>Ä...</i> (logogramme)		422

à Adi

Remerciements

Je voudrais remercier ma directrice, Andrea Oberhuber, grâce à qui la rédaction de cette thèse s'est réalisée dans un très grand bonheur et dans une atmosphère intellectuelle extrêmement stimulante. Je salue surtout le génie et la générosité de sa lecture implacable et inspirante. Je lui suis sincèrement reconnaissante pour ses conseils si pertinents et ses encouragements qui m'ont si magnifiquement guidée dans ce cheminement.

Je voudrais également exprimer ma gratitude envers mes professeurs qui m'ont appris à lire et à débattre, qui m'ont inspiré la passion pour les avant-gardes. Je veux mentionner le nom de M. Michel Pierssens. Je le remercie pour les débats qu'il a su nourrir pendant ses séminaires. Je suis aussi reconnaissante au Département pour son soutien. Je témoigne d'une dette particulière envers Silvestra Mariniello pour les discussions que nous avons eues et pour ses encouragements.

Je tiens à chaleureusement saluer mes amis du Centre de recherche sur l'intermédialité (le CRI). Des discussions ont nourri cette thèse en amont : merci à mes collègues thésards pour l'émulation.

Ma démarche a été menée à bien grâce à l'appui du Département et du CRI.

Mon plus grand remerciement est adressé à mon mari, Adrian Onet, sans qui je n'aurais jamais eu le courage de m'engager dans cette extraordinaire aventure intellectuelle. Ma gratitude à mes parents pour la constance de leur support.

Introduction

Durant environ un demi-siècle, de 1924 à 1979, la scène culturelle bruxelloise a été grandement influencée par les artistes et les écrivains d'inspiration surréaliste. Certes, cette fortune remarquable du surréalisme dans la Belgique francophone peut s'expliquer par plusieurs facteurs déterminants du contexte culturel, social et politique. Mais, *grosso modo*, la longévité du mouvement trouve son origine dans la spécificité même des lettres belges. Depuis sa naissance, la littérature de Belgique fait fond sur sa vocation dialogique, sur son ouverture aux autres arts. Ce dialogue, fondateur, entre texte et image se manifeste en même temps comme élan identitaire qui revendique l'autonomie d'une littérature autre que celle de France mais dont la langue est le français. Le principe interartistique s'accompagne ainsi d'un principe de différence pour affirmer une identité culturelle dans la marge, revendiquée et assumée comme telle. Alimenté par cette dynamique qui traverse le champ artistique belge au début du XX^e siècle, le surréalisme réclame, à son tour, et ce depuis son origine, une attitude complexe de détachement : la contestation de l'art officiel en place à Bruxelles et la distance par rapport au pôle parisien. La longévité du surréalisme belge est assurée, en outre, par l'existence de deux générations surréalistes : celle des fondateurs, regroupée autour de la figure de Paul Nougé, et celle de la relève, dominée par Christian Dotremont.

Notre thèse interroge cette spécificité du surréalisme belge, son objet est triple et vaut par les noms du titre, dont l'un propre, les deux autres communs : Christian Dotremont, surréalisme et illisible. Pourtant, ni l'un ni les autres ne peuvent se répondre dans le cadre d'une étude exhaustive, puisqu'un quatrième terme doit être en jeu, qui ajoute à la question une perspective supplémentaire : le logogramme à la fois comme nouveau genre poétique et objet de l'entre-deux qui conjugue texte et image. Comme nous nous proposons d'étudier notamment les particularités de la production dotremontienne telles qu'elles se livrent à travers ses écrits poétiques et ses objets iconotextuels, le point de départ de notre recherche s'arrête sur le modèle multidisciplinaire propre à sa démarche poético-picturale. En effet, pour parler de Dotremont, on doit accepter les conditions et les enjeux d'une œuvre protéiforme – il est poète, romancier, essayiste, « peintre de l'écriture¹ », critique d'art et fondateur de groupes d'avant-garde. C'est pourquoi deux fils conducteurs structurent notre propos critique. Une de nos prémisses d'analyse s'articule autour du postulat de la plurigénéricité de ses écrits : dans ses créations, Dotremont interroge d'abord les frontières entre la poésie et la peinture et pose, ensuite, la question des limites entre lisible et illisible à l'intérieur de ses œuvres littéraires et iconotextuelles. Notre deuxième point de repère tient compte de son héritage surréaliste : son œuvre se légitime, dans son ensemble, par sa filiation en lien direct avec les démarches mises en place à Bruxelles par Paul Nougé.

¹ *Dotremont, peintre de l'écriture*, catalogue de l'exposition du Centre culturel de la Communauté française de Belgique, du 8 décembre 1982 au 2 janvier 1983, Paris, Yves Rivière Éditeur, 1983, s.p.

Nous posons alors comme première hypothèse de travail que l'analyse de l'œuvre dotremontienne doit se faire à la lumière des pratiques d'écriture propres au surréalisme bruxellois². Mais le surréalisme n'est pour Dotremont qu'un tremplin, un point de départ. Son appartenance surréaliste le prépare, en réalité, pour ses projets qui peuvent se résumer sous la formule d'un art collectif : l'iconotexte décliné en peintures-mots (ce sont principalement les œuvres collectives de *Cobra*³) et en logogrammes⁴ (objet iconotextuel inventé par Dotremont à partir de 1962).

Une deuxième hypothèse fondamentale de notre recherche, conséquente aux principes d'analyse précédents, interroge le paradigme dialogique et « transfrontalier » de ces expérimentations : le texte est soumis à un phénomène de dépaysement, il quitte la page du livre pour s'installer dans l'espace pictural. Dans ces conditions, l'écriture se contamine des pratiques picturales et elle devient inévitablement illisible. Chez Dotremont, l'illisibilité acquiert un premier rôle de *modus operandi* qui transforme le texte poétique en iconotexte et qui opère la désinstrumentalisation de l'écriture, devenue matière visible.

Aussi peut-on dire que notre thèse poursuit un double objectif : investiguer le surréalisme bruxellois et ses pratiques d'écriture qui perturbent la doxa littéraire et artistique ; capter en même temps les mutations de ce mouvement à travers

² Nous introduisons déjà le syntagme de surréalisme bruxellois pour souligner qu'il s'agit, dans le cas de Christian Dotremont, de l'héritage du groupe surréaliste fondé à Bruxelles en 1924 par Paul Nougé. Nous reviendrons à ce syntagme pour justifier son choix.

³ *Cobra* est le nom que Dotremont a choisi pour son groupe expérimental de 1948-1951 qui affiche dans son titre une collaboration artistique à l'écart de Paris : **C**openhague, **B**ruelles et **A**msterdam sont les villes d'origine des membres du groupe.

⁴ Les logogrammes de Christian Dotremont, des poèmes spontanés tracés à l'encre de Chine, feront l'objet d'étude de la dernière partie de notre thèse.

l'œuvre hybride de Dotremont. Sa *praxis* de la mixité des arts se réclame, en réalité, de la volonté surréaliste de perturber la stabilité traditionnelle de l'œuvre (littéraire ou artistique). Pour Nougé, écrire ou peindre, ce sont des actes qui se justifient seulement s'ils participent à la subversion dont le programme esthétique et éthique peut se résumer comme « refus de l'œuvre⁵ ». L'idéal de Dotremont est, au contraire, de dépasser cette étape de négation ; les expérimentations poético-picturales (souvent à quatre mains) issues de sa collaboration avec ses amis, peintres nord-européens, exploitent la plasticité de l'écriture, reconquise par sa désinstrumentalisation surréaliste. Dotremont transforme de la sorte l'illisibilité surréaliste en moyen d'exploitation de la matérialité du langage : pour lui, l'illisible a le rôle de faire valoir l'écriture comme scription et comme matière signifiante. Le mot-clé qui résume cette filiation de Dotremont est la collaboration.

Afin de répondre au critère d'exhaustivité, notre recherche ne saurait assumer cette ambition que si, dans l'analyse du surréalisme bruxellois et de ses métamorphoses, est prise en considération l'importance de la communauté artistique, ses enjeux esthétiques et éthiques. En fait, le cheminement artistico-littéraire de Dotremont se nourrit d'une volonté constante de fonder des groupes révolutionnaires. Son œuvre relève ainsi de l'expérience de deux types de collectivités artistiques : celle subversive, initiée par Paul Nougé et ses « complices⁶ » surréalistes ; et celle expérimentale, qu'il crée lui-même avec

⁵ Michel Biron, « Le refus de l'œuvre chez Paul Nougé », dans *Textyles*, n° 8 (« Surréalismes de Belgique »), sous la direction de Paul Aron, novembre 1991, p. 53.

⁶ Paul Nougé envisage l'activité de son groupe comme une action collective d'attaque permanente de l'Institution littéraire ou artistique. C'est pourquoi il considère que tous ses collaborateurs (artistes et poètes) sont ses complices dans ces entreprises de déstabilisation de la doxa.

Cobra. De ces deux expériences interartistiques, il a retenu le principe de la spontanéité dans la création et le plaisir de l'invention collective. Ces démarches dialogiques préparent le terrain pour l'invention du logogramme. En somme, celui-ci est l'aboutissement des recherches dotremontiennes qui visent le renouvellement du langage poétique : le logogramme convoque deux modalités d'expression (la poésie et la graphie) et exploite l'illisible comme élément qui unit le corps du créateur à la signification matérielle de son écriture.

D'entrée de jeu, il est important de souligner que l'œuvre poétique de Dotremont dans son intégralité (poèmes, peintures-mots et logogrammes) n'a pas fait l'objet d'étude de la part de la critique qui s'est plutôt intéressée à l'un ou l'autre de ses domaines d'activité. Ce préambule sur les particularités du surréalisme bruxellois nous aide à mieux préciser les fondements et les visées théoriques et thématiques de notre approche : le volet historique se propose de mettre en relief la métamorphose du surréalisme bruxellois, de Nougé à Dotremont, pour citer les deux figures-clés du mouvement ; tandis que celui poétique considère les logogrammes dotremontiens comme un nouvel objet de l'entre-deux. Concrètement, dans cette thèse, nous nous intéresserons d'abord à repérer les mutations de la quête surréaliste en Belgique axée sur le signifié⁷ et à mettre ensuite en évidence le travail conjugué sur le signifiant et le signifié du

⁷ Les démarches de Paul Nougé et de *Correspondance*. Pour préciser, *Correspondance* est à la fois le nom du groupe surréaliste fondé en 1924 à Bruxelles par les poètes Paul Nougé, Marcel Lecomte et Camille Goemans, ainsi que le titre de la revue du groupe. Mais il faut souligner que la « revue » est, en réalité, une collection de tracts surréalistes. Le groupe est une des premières manifestations du surréalisme bruxellois. Les trois poètes fondateurs ont été rejoints en 1925 par René Magritte, André Souris et E.L.T. Mesens.

mot⁸. Il s'agit d'analyser, dans un deuxième temps, les créations collectives de *Cobra* (groupe-réceptacle ouvert à la collaboration du peintre et de l'écrivain qui se rencontrent à l'intérieur d'une même toile) comme expérience du mot visible, avant d'étudier le logogramme, objet intermédial qui fait de l'illisible un trait poétique. Plusieurs champs théoriques convergent, par conséquent, dans notre recherche : elle s'inspire de l'histoire du surréalisme et du surréalisme belge, en particulier, et conjugue des outils mis à la disposition par les théories sur les genres littéraires, l'interartialité et l'iconotexte, par les réflexions sur la communauté, et par les approches sur l'intermédialité.

I. Recension des approches précédentes

Étant donné que l'objet de cette recherche est l'évolution du surréalisme belge, de Paul Nougé à Christian Dotremont, ont d'abord retenu notre attention les ouvrages qui se consacrent à l'étude de l'histoire du mouvement en même temps que ceux qui analysent l'œuvre de Dotremont.

Le surréalisme belge préoccupe l'exégèse qui ne cesse de le situer, certes, tant par rapport au contexte de la Belgique qu'en le comparant au mouvement français. Une première et très importante approche relève de la sociologie et de l'histoire littéraires. Cette catégorie d'études souligne que l'émergence et l'histoire du surréalisme belge sont à la fois conditionnées par un rapport toujours problématique à la France et par un positionnement tout aussi complexe

⁸ Il s'agit de Dotremont, de son groupe *Cobra* et de ses poèmes-peints, les logogrammes.

relativement aux discours sociopolitiques et culturels spécifiques à l'espace belge. Paul Aron, Michel Biron, mais aussi Marcel Mariën et José Vovelle ou Françoise Toussaint s'accordent pour démontrer que le destin du surréalisme est déterminé par un phénomène complexe de prises de distance. Paul Aron⁹, postulant le lien indubitable entre engagement et littérature, insiste justement sur l'intérêt politique soutenu des acteurs principaux de la scène littéraire (Paul Nougé et Camille Goemans s'impliquent, par exemple, dans les activités du Parti communiste). Or cet intérêt visible dès le départ chez les représentants du mouvement surréaliste ne se transfère pas entièrement aux démarches littéraires ou artistiques. Paul Aron souligne justement la distance que Nougé a su garder entre son activisme politique et ses activités surréalistes, ce qui devient un premier point distinctif par rapport au mouvement parisien. Parallèlement, un deuxième type de détachement établi par la critique sociologique est à trouver dans la réaction surréaliste virulente à l'assimilation du Pouvoir officiel. C'est, d'ailleurs, le thème des débats engagés en 1998 par la revue *Textyles* : « [l]a même exigence traverse toute l'histoire de la modernité belge : se maintenir à distance du pouvoir¹⁰ ». Et c'est ce qui fait aussi l'originalité du surréalisme belge. Paul Nougé prête une « attention extrême aux risques de récupération idéologique¹¹ ». Dans son ouvrage de référence, *La modernité belge*¹², Michel Biron explique l'émergence du surréalisme par une

⁹ Paul Aron, « Les groupes littéraires en Belgique et le surréalisme entre 1918 et 1940 », dans *Textyles*, n° 8, *op. cit.*, p. 9-27.

¹⁰ Michel Biron, « Littérature et banquet », dans *Textyles*, n° XV (« L'institution littéraire »), sous la direction de Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Éditions Le Cri, 1998, p. 148.

¹¹ *Ibid.*, p. 147.

¹² Michel Biron, *La modernité belge. Littérature et société*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Archives du futur » / Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994.

révision du contexte de la Belgique des années 1920. Cette période est l'espace-temps des manifestations relevant plutôt d'un paradoxe : nous sommes en présence d'« une modernité qui se dérobe à mesure qu'elle s'annonce¹³ ». Les lectures qui radiographient la « modernité belge » insistent d'ailleurs sur les débats suscités dans le foisonnement des revues et des groupes politico-littéraires qui problématisent les enjeux d'un modernisme éclectique en même temps qu'ils s'efforcent à entériner les principes d'un art officiel.

Un autre point de mire dans l'histoire du surréalisme belge est sans doute le détachement de l'hégémonie française. Françoise Toussaint, par exemple, insiste sur la scission entre les deux centres surréalistes qui est déclenchée et entretenue par Paul Nougé. Il faut rappeler dans cet ordre d'idées les nombreux articles scientifiques qui montrent les points de fuite entre le surréalisme de Nougé et celui de Breton¹⁴. Dans une même perspective historique, les études consacrées à l'histoire du surréalisme belge (Marcel Mariën, Françoise Toussaint, José Vovelle) n'arrivent pas à un consensus sur les balises temporelles du mouvement : Mariën considère que la révolte surréaliste s'essouffle avec la fondation par Christian Dotremont du *Surréalisme révolutionnaire* (1947), tandis que Toussaint et Vovelle

¹³ Michel Biron, « Le refus de l'œuvre chez Paul Nougé », *op. cit.*, p. 53.

¹⁴ À part les titres déjà cités, nous voulons mentionner quelques-uns de ces articles et ouvrages qui nous semblent incontournables pour toute étude du surréalisme belge : (1) Marc Quaghebeur, « Évidence et occultation de Paul Nougé », lecture à Paul Nougé, *Fragments*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 1995, p. 231-256. (2) Marc Quaghebeur, « A propos des spécificités littéraires de la Belgique francophone », dans Anne Begenat-Neuschäfer (dir.), *Belgien im Blick: Interkulturelle Bestandsaufnahmen / Regards croisés sur la Belgique contemporaine*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007, p. 381-390. (3) Anna Soncini Fratta, *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ?* Bologne, CLUEB, coll. « Bussola Belœil », 1998. (4) Olivier Smolders, *Paul Nougé : écriture et caractère à l'école de la ruse*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur », 1995.

soulignent que Dotremont assure la relève du mouvement qui réussit à survivre grâce justement à son activité.

Il est patent d'ajouter à cette recension des études socio-historiques l'ouvrage collectif ordonné par Jean Weisgerber¹⁵ qui propose une géographie des avant-gardes en Belgique se distribuant en fonction des villes belges, centres et foyers artistiques. Aussi sommes-nous devant une véritable carte qui commence à Anvers, terre de l'activisme flamand mais aussi de l'expressionnisme et des échos dadaïstes coagulés autour de la figure de Paul van Ostaïen. Bruxelles, espace des tendances contradictoires en égale mesure, accueille les tendances constructivistes en même temps que la subversion surréaliste. L'activité intense de Bruxelles s'oppose, d'une part, au paisible provincialisme du Hainaut où le surréalisme n'apparaît qu'en 1934, en résonance avec les grèves de 1932 (« expérience provinciale d'un mouvement international¹⁶ ») et, d'autre part, à « l'insularité liégeoise » favorable à un « futurisme optimiste¹⁷ ».

L'approche socio-historique s'enrichit avec des études dédiées aux œuvres des surréalistes belges. Il faut rappeler les essais qui s'intéressent particulièrement à la relation entre peintres et écrivains¹⁸, les études qui explorent les techniques d'écriture de Nougé (Marcel Mariën et Michel Biron analysent les démarches

¹⁵ Jean Weisgerber (dir.), *Les Avant-gardes littéraires en Belgique*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Archives du Futur », 1991.

¹⁶ José Vovelle, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache Éditeur, 1972, p. 31.

¹⁷ Jean Weisgerber (dir.), *op. cit.*, p. 15.

¹⁸ Paul Aron, « L'art des rencontres. Les relations entre peintres et écrivains en Belgique à la fin du XIX^e siècle », dans *Les Passions de l'âme*, catalogue de l'exposition du Scépmuvésti Muzeum, Budapest, 12 oct. 2001-6 janv. 2002, p. 17-23. Il faut également mentionner l'article fort intéressant de Sylvia Schreiber, « Les mots – les images – les objets. “Poésure” et “peintrie” en Belgique de René Magritte à Marcel Broodthaers », dans *Cahiers francophones d'Europe Centre Orientale* (AEFECO), n°10 (« Unité et diversité des écritures francophones. Quels défis pour cette fin de siècle ? »), Leipzig, 2000, p. 123 –138.

discursives de ses tracts ; Michel Biron met en évidence le « refus de l'œuvre » chez Nougé ; Geneviève Michel, Olivier Smolders et Marc Quaghebeur mettent en relief les techniques de « détournement » qui ressortent des textes nougésiens, tandis que Christine De Naeyer explique le rôle de la photographie), les « objets bouleversants », résultat de la collaboration entre Nougé et Magritte (Jan Baetens, Marc Quaghebeur, Anna Soncini Fratta, Georges Roque), des études sur Magritte qui combinent la sémiologie (Jan Baetens, Michel Foucault), l'histoire de l'art (Jacques Meuris, René Jongen) et les études multidisciplinaires (Paul Aron, Georges Roque, Sylvia Schreiber).

Dans une autre perspective, dans le paysage surréaliste bruxellois, le rôle de Christian Dotremont est, selon une grande majorité des ouvrages critiques, celui d'assurer la relève du mouvement. Françoise Toussaint insiste à ce sujet sur les rapports entre les deux générations surréalistes de Belgique :

le groupe de Bruxelles, séduit durant les années vingt par une démarche esthétisante, se vit interpellé, durant la décennie suivante, par une exigence d'éthique collective. Amené à s'engager plus radicalement, il exigea que l'Art fût bouleversant mais refusa, cependant, que l'on confondît l'Art avec la Politique. Hainaut et Bruxelles, qui avaient toujours manifesté des réticences à collaborer, joignirent finalement leurs efforts pour publier une revue ensemble, *L'Invention collective*. Il manque encore au groupe une personnalité capable de cristalliser la pluralité de ces voix littéraires : ce rôle incombera à Christian Dotremont.¹⁹

Deux courants de pensée organisent les ouvrages critiques dédiés à Dotremont. On peut d'abord identifier les approches qui explorent des facettes ponctuelles de son œuvre complexe et diversifiée ; mais ce qui semble davantage

¹⁹ Françoise Toussaint, *Le Surréalisme belge*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1986, p. 47.

intéresser l'exégèse est l'histoire du groupe *Cobra*. Les spécialistes se penchent surtout sur ses logogrammes, sur ses textes théoriques²⁰ ou sur la démarche des œuvres collectives de *Cobra*, et très rarement sur sa poésie ou son roman autofictionnel, *La pierre et l'oreiller*²¹.

En effet, la grande majorité des critiques examine l'époque *Cobra* et post-*Cobra*. C'est alors la figure de fondateur de groupes d'avant-gardes qui se détache en premier. Son activité de *Cobra* est attentivement explorée dans d'innombrables essais qui s'intéressent, d'une part, aux démarches interartistiques, collectives du groupe (Paul Aron, Nathalie Aubert, Luc de Heusch, Édouard Jaguer, Jean-Clarence Lambert, Willemine Leonore Stokvis) et, d'autre part, à des aspects thématiques et formels qui exploitent les œuvres picturales de ses artistes (Pierre Alechinsky, Françoise Armengaud, Guy Atkins, Asger Jorn, Christian Dotremont). Le portrait qui s'en dégage se compose de deux facettes dominantes : Dotremont le fondateur de *Cobra* et Dotremont l'inventeur des logogrammes. En tant que nouveau genre poético-pictural, le logogramme a d'ailleurs trouvé sa place dans les dictionnaires et dans des ouvrages théoriques sur la poésie²². Le cinquantenaire *Cobra*, qui aura finalement inspiré à partir de 1998 plusieurs expositions, a

²⁰ Voir à ce sujet l'article de Hilde van Gelder, « Christian Dotremont's Theory of Photography », dans Patricia Allmer et Hilde Van Gelder (dir.), *Collective Inventions: Surrealism in Belgium*, Leuven, Leuven University Press, coll. « Lieven Gevaert Series, Volume 5 », 2007.

²¹ Marc Quaghebeur, « Une passion en quatorze stations : *La pierre et l'oreiller* », dans Catherine Soulier (dir.), *Dotremont, multiple à l'infini*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « carré collé cousu », 2005. C'est une des seules études sur l'œuvre romanesque de Dotremont qui met en évidence le lien intime entre vie et art, entre être et créer.

²² Cf. Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 579 : « Un logogramme (mot récent, daté de 1958, fabriqué du grec logos, « parole », et gramma, « lettre ») est un poème calligraphié de façon telle que l'écriture elle-même, très libre, très dessinée, est illisible. Christian Dotremont fait figurer le texte en clair en dessous du logogramme. » Voir aussi Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, Paris, Colin, 1988, pp. 78-79.

également déterminé la publication de *Cobraland*²³, un ensemble de textes, de correspondances et de poèmes écrits par Christian Dotremont à l'époque de *Cobra*, mais aussi avant et après le mouvement, édité par Guy Dotremont, le frère cadet du poète, avec un avant-propos de Joseph Noiret. Pendant l'époque *Cobra* se forge, en effet, la vision de Dotremont, selon laquelle il faut « voir » la poésie, avant de la « lire », vision qui n'est pas réalisée, par exemple, dans l'édition des *Œuvres poétiques complètes*, établie et annotée par Michel Sicard²⁴ : l'édition Sicard nous offre seulement le texte pur en version typographique, en oubliant les « dessins » logogrammatiques. Toutes ces lectures du logogramme qui partagent un même penchant vers l'étude de la biographie de Dotremont s'accordent aussi pour mettre en évidence l'engendrement conjoint d'une forme picturale et d'un texte. Le parcours dotremontien vers le logogramme nous est décrit par Françoise Lalande qui publie en 1998 chez Stock et réédite en 2000, chez Ancre, l'ouvrage biographique *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra* avec de nombreux extraits de sa correspondance. Hormis les ouvrages déjà mentionnés, le logogramme est considéré par Robert Frickx et Raymond Trousson comme forme poétique, attestant du goût de la marge propre à l'esprit créateur belge, dans un volume sur les lettres belges²⁵, publié en 1988.

²³ Christian Dotremont, *Cobraland*, édition établie par Guy Dotremont, avant-propos par Joseph Noiret, Bruxelles, La Petite Pierre, 1998.

²⁴ Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie et annotée par Michel Sicard, préface par Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1998. Tous les poèmes de Christian Dotremont cités et analysés dans cette thèse sont extraits de cette édition. Nous utiliserons dorénavant le sigle *OPC*, suivi de la page, pour y faire référence.

²⁵ Robert Frickx, Raymond Trousson, *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*, Paris-Gembloux, Duculot, 1988.

À part ces ouvrages où le logogramme est inventorié comme poème-peinture, il faut aussi rappeler les très nombreux articles scientifiques publiés à ce sujet, soit dans des revues dédiées aux lettres belges, soit dans des actes de colloques. Nous retenons surtout l'étude de Marc Quaghebeur, « Dotremont ou la perspective du parmi²⁶ » ainsi que le numéro du *Courier du Centre international d'études poétiques* dédié à Dotremont, sans pourtant oublier le numéro dédié à Dotremont de la revue *Textyles*²⁷. Toutes ces études s'efforcent de rendre visible l'écart insurmontable entre logogramme et écriture automatique. Notre point de vue, sans pour autant négliger cet aspect de distinction par rapport à l'automatisme, se focalise plutôt sur l'édification d'une forme artistique qui annonce déjà les préoccupations dans le domaine de l'intermédialité.

Nous rejoignons en ce sens la lecture que Max Loreau fait des logogrammes dans son livre²⁸, où il considère que le logogramme opère justement un travail de fragmentation de la forme qui affecte le rapport au spectateur : par le biais de son illisibilité et grâce à l'imprévu de sa graphie, le logogramme déjoue la lecture par l'abandon du modèle éduqué de la typographie. Le goût pour la matérialité de la lettre vient du désir de rompre avec la tendance vers la stagnation. Le logogramme est alors une expérience plurielle, dynamique qui se refuse au

²⁶ Marc Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1990. D'autres articles de Marc Quaghebeur dédiés au logogramme dotremontien : « Logogus, alias Christian Dotremont », dans *Lendemains*, 43/44, 1986, p. 54-59 ; Marc Quaghebeur, Jean Pierre Verheggen, Véronique Jago-Antoine (dir.), *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1990. Des articles sur le logogramme dotremontien ont été signés par Nathalie Aubert, Ana Gonzáles Salvador, Vania Granata, Caroline Ghyselen, André Balthazar, Paul Aron, René Micha, Max Loreau, Ramon Martin Hernandez, Marcel Hennart.

²⁷ *Textyles*, n°30 (« D'autres Dotremont »), sous la direction de Paul Aron, Bruxelles, Le Cri Édition, 2007.

²⁸ Max Loreau, *Dotremont. Logogrammes*, Paris, Éditions Georges Fall, 1975.

conformisme et qui essaie de donner au mot sa puissance plénière. Néanmoins, tout tracé de lettres est, selon Loreau, conditionné par deux tendances antagoniques : d'une part, l'exigence de communiquer (donc, de se conformer à la calligraphie, à l'apparence convenue des signes), mais de l'autre, l'emportement de la pensée courant après elle-même, entraînant le tracé à s'écarter des normes, à se dénaturer, à devenir informe et donc illisible. D'où ce penchant naturel du logographe à l'illisibilité alors que d'ordinaire l'écriture tend à faire prévaloir la lisibilité :

Quand on lit un texte, on ne le voit pas. Quand on voit un texte, on ne le lit pas. Dans le logogramme, les deux voies d'accès à une écriture sont figurées séparément. Ainsi, il est bien clair qu'on ne saurait s'en tenir à une simple lecture du texte et de son sens : un texte est aussi un amas de formes ; et qu'on ne saurait s'en tenir à une simple contemplation (esthétique) du dessin « abstrait » qui occupe presque toute la feuille : un dessin est aussi un texte à déchiffrer, à lire, donc à chercher en l'occurrence puisque selon toute apparence celui-ci est privé de sens²⁹.

Dans une autre perspective, l'ouvrage de Marcel Mariën, poète surréaliste et historien du mouvement, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*³⁰ laisse entendre une perte de vitesse de ladite activité vers le début des années 1950. Mariën considère le pamphlet de Dotremont, *Le « réalisme socialiste » contre la révolution* (1949), comme le « dernier éclat surréaliste³¹ ». Les balises historiques affichées dès le titre de cet ouvrage annoncent cette « fin » du surréalisme belge au début des années 1950. Pour Mariën, Dotremont serait le continuateur de la

²⁹ Max Loreau, *op. cit.*, p. 82.

³⁰ Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1979.

³¹ *Ibid.*, p. 343.

pratique surréaliste, grâce à ses logogrammes. Néanmoins, le poète et critique belge regrette la perte de la poésie dans sa « primauté », élément intrinsèque, à lui seul constitutif du surréalisme ; en même temps il dénonce aigrement une pratique picturale désormais contaminée par l'intérêt et le matérialisme. Il appelle le logogramme un « compromis » ou même « faux-fuyant » dont il ne voit pas la nécessité. Or ce qui à notre avis fait justement l'originalité du logogramme c'est la mise en évidence du poétique moyennant la rencontre de l'écriture et de l'image dans un même espace plastique. Sans partager, donc, l'appréciation critique ci-dessus exposée, nous voudrions souligner que le logogramme, objet iconotextuel d'inspiration surréaliste, soutient un ensemble cohérent, aboutissement direct, nécessaire d'un travail constant sur l'écriture. C'est, en fait, l'axe central de notre recherche qui ne peut atteindre son but d'analyse sans une radiographie précise de l'aventure surréaliste de Bruxelles. Notre intérêt est de récupérer cet héritage surréaliste de Dotremont afin de mieux comprendre l'évolution de son œuvre poético-picturale.

II. L'originalité du surréalisme bruxellois

Dans le cadre de cette thèse, nous avons opté pour le syntagme surréalisme bruxellois afin de désigner le premier groupe surréaliste belge qui prend naissance en 1924 à Bruxelles, avec *Correspondance*. Le choix de centrer notre analyse sur le surréalisme bruxellois a été surtout dicté par les références que Dotremont y fait : il prétend lui-même appartenir, avec Joseph Noiret, à une deuxième

génération surréaliste belge, confrontée à celle précédente qui, localisée à Bruxelles, trouve sa voix dans l'esprit scientifique de Nougé et de son groupe.

Le surréalisme bruxellois nous contraint, par conséquent, à une localisation qui ne tient pas compte des aspirations à l'internationalisme, tel que pensé par André Breton. En même temps, tout comme nous l'avons affirmé, parler de « surréalisme » sans spécifier le pays risque de mener à une identification automatique au groupe de Breton. Cette identification ne peut sans doute pas être faite, car les enjeux de ces « surréalismes » ne sont pas semblables. Avant la contestation de la génération des jeunes, le premier groupe surréaliste belge se distingue déjà nettement de ses homologues français. La spécificité – donc, la différence – du surréalisme bruxellois est à trouver bien évidemment dans sa mise en contexte socio-historique et culturel. Notre hypothèse de départ prend donc une nouvelle nuance : la longévité du surréalisme bruxellois tiendrait principalement (tout comme celle du surréalisme au féminin) à sa marginalité relative, à son ex-centricité revendiquée.

Comme nous l'avons précisé, c'est à Bruxelles que Paul Nougé, « la tête la plus forte du surréalisme belge³² », fonde un premier noyau d'activités de révolte dans le domaine artistique et culturel, groupe né presque simultanément avec la fondation du mouvement parisien. Le surréalisme bruxellois identifie de la sorte les premières entreprises, et des plus radicales, de l'esprit avant-gardiste en Belgique. Ce n'est d'ailleurs qu'après une décennie que le surréalisme trouve des

³² Francis Ponge, cité dans Paul Nougé, *L'expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Cistre - Lettres Différentes », 1981, quatrième de couverture.

terres fertiles en Hainaut, où Achille Chavée et Fernand Dumont créent, en 1934, le groupe *Rupture*. Par conséquent, le contenu spatio-temporel – simultanéité, mais détachement pour ce qui regarde Paris ; décalage temporel et esthétique en ce qui concerne le Hainaut – qu’invoque le syntagme surréalisme bruxellois précise la spécificité du groupe de Nougé par rapport à ce qui se passe à Paris, d’une part, et en Belgique, d’autre part. C’est le groupe bruxellois qui sert comme point de départ et de divergence au *Surréalisme révolutionnaire* de Christian Dotremont. Bien que tenu à distance par Paul Nougé³³, il assume à partir des années 1940-1950 la relève du mouvement grâce à son art expérimental inspiré sans doute des techniques d’écriture nougéennes et de l’algorithme interartistique du tandem Nougé-Magritte. Sa filiation bruxelloise commence à remplir le programme de notre lecture, car cette première étape nous aide à mieux mettre au clair l’approche interdisciplinaire du logogramme. Plus précisément, le cheminement créateur de Dotremont intériorise la subversion surréaliste pour y découvrir une source d’inspiration : nous découvrons dans son parcours une attitude et une pratique propres au surréalisme bruxellois qui convoquent le fragment ainsi que les principes de l’*ars combinatoria*³⁴ favorables à la transgression des frontières entre

³³ Nougé fait grief à Dotremont à cause de son engagement communiste. Mais il lui reproche en même temps la publication par ce dernier d’un texte élogieux adressé à Cocteau. La défiance de Nougé à son égard fait en sorte que le jeune Dotremont n’est admis qu’en dernière minute à participer à l’exposition internationale du surréalisme, organisée à Bruxelles à la fin de l’année 1945.

³⁴ Ce concept que nous considérons central dans les avant-gardes historiques identifie des principes de création qui se réclament en général du dialogue iconotextuel. Ceci fait en sorte que les éléments textuels et figuratifs partagent un même espace, un même support, ce qui donne naissance à des objets hybrides et transfrontaliers. Ce principe peut donc se résumer par la cohabitation d’unités d’origine hétérogène, cohabitation composite qui affecte la nature et la fonction des éléments qui dialoguent afin de laisser transparaître leur hétérogénéité même. Nous avons considéré le collage surréaliste comme un exemple édifiant de l’*ars combinatoria* avant-gardiste.

les arts. Par ailleurs, avant de pouvoir parler d'illisible, dans le cas du surréalisme bruxellois, nous devons souligner qu'il s'agit chez ses représentants d'une prédilection pour le fragment(aire) et pour l'intertextualité subversive qui se perpétue et favorise la continuité du mouvement même. Par conséquent, l'illisible identifie surtout une opération de manipulation – dans un but déstabilisateur – des textes et des œuvres déjà consacrés. Notre thèse prend en considération ce penchant pour la figure du fragment et de la rupture dans le surréalisme bruxellois qui en assure d'ailleurs la longévité.

En effet, à la fin des années 1940, lorsqu'en France les adeptes d'André Breton s'efforcent de retrouver la cohésion du mouvement surréaliste d'avant la Seconde Guerre mondiale, Christian Dotremont fonde en 1947 à Bruxelles et à Paris le *Surréalisme révolutionnaire* et, une année plus tard, il en prend ses distances, pour jeter les bases du groupe *Cobra*, inspiré par la rencontre de Asger Jorn³⁵. L'arrivée tardive de Dotremont sur la scène surréaliste – il est né en 1922, deux ans avant la création de *Correspondance* – ne l'empêche pourtant pas de s'impliquer activement dans l'expérience de la fronde culturelle, fasciné par le travail systématique de ruine du langage quotidien et les démarches « bouleversantes³⁶ » des surréalistes de Bruxelles.

³⁵ Artiste danois, inspiré par James Ensor, Vasily Kandinsky, Paul Klee, Joan Miró, collaborateur à la revue *Helhesten*, Asger Jorn (1914-1943) explore de multiples médias : la peinture, la sculpture, la céramique, le dessin et l'écriture. Il inspire Christian Dotremont avec sa carrière interdisciplinaire et ils fondent ensemble le groupe *Cobra* (1948-1951). Asger Jorn a également participé, avec Guy Debord, à la création de l'Internationale situationniste (1957-1972) qu'il quitte en 1961 pour fonder l'Institut scandinave de vandalisme comparé.

³⁶ Nous analysons le surréalisme bruxellois dans le cadre de la première partie de cette thèse, avec l'accent mis sur les pratiques et la « théorie des objets bouleversants » de Paul Nougé.

L'histoire de ce mouvement se partage entre « deux générations » dont le dialogue, parfois conflictuel (« Noiret et moi [Dotremont], [...] nous étions de la deuxième génération surréaliste, ce qui n'est pas allé sans créer certains problèmes de génération³⁷ ») atteste un même espoir d'une expérience esthétique et éthique capable de transformer le monde et de changer la vie :

de cette deuxième génération surréaliste de Belgique, à quelques-uns d'entre nous, nous avons créé un groupe qui a pris le nom de Surréalisme Révolutionnaire. [...] Il faut savoir que la première génération surréaliste en Belgique était communiste dès le début, Nougé, Magritte, Scutenaire, etc. Et nous, la deuxième génération, nous l'étions d'autant plus que, dans la résistance, nous avons éprouvé la nécessité d'une résistance révolutionnaire.³⁸

Ce témoignage de Dotremont démontre que le dialogue intergénérationnel des surréalistes bruxellois s'harmonise par la foi communiste qui les anime sans pour autant laisser se mêler expérience artistique et crédo politique. Mais réclamer l'héritage surréaliste c'est aussi affirmer sa différence : la deuxième génération, celle des jeunes, apporte les signes d'une métamorphose profonde du mouvement.

D'ailleurs, il ne reste plus de doute que, lorsque l'on parle du surréalisme bruxellois, un véritable paradigme de la dissidence s'impose comme fil conducteur de toute manifestation : se situer, d'une part, par rapport à Paris et au groupe de Breton, prendre position, d'autre part, face aux réalités de la scène culturelle belge. Entre ces deux attitudes, il apparaît que les mots *autonomie* et *marginalité* sont indispensables dans toute lecture du mouvement de Bruxelles. C'est-à-dire, rendre

³⁷ Christian Dotremont, « Le mouvement Cobra », *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*. Les entretiens de Tervuren, poèmes, manuscrits, photographies, réunis et présentés par Jean-Clarence Lambert, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 56.

³⁸ *Ibid.*, p. 62.

visible l'indépendance et l'originalité de la révolte artistique bruxelloise face à l'hégémonie française en même temps que refuser l'embrigadement dans la doxa artistique belge. Même si, en Belgique, la révolte naît en synchronie avec les manifestations similaires à Paris, les distances s'imposent dès le départ entre André Breton et Paul Nougé. En effet, Nougé fait du détachement un impératif lorsqu'il s'agit de carriérisme en art. Tel est l'état d'esprit dont hérite Dotremont de la première génération surréaliste.

Quant aux fondateurs du surréalisme à Bruxelles, leur génération est née d'une guerre : ils ont remis en cause non seulement l'existence de frontières, de biens et d'organisations sociales, mais les fondements mêmes d'une civilisation dont vainqueurs et vaincus participaient à titre égal. Cela n'a pourtant pas empêché Paul Nougé de maintenir à Bruxelles l'écart entre engagement politique et activité artistique, comme nous l'avons souligné. La génération de Christian Dotremont sort, elle aussi, de la guerre : il est question d'une deuxième catastrophe du monde qui, aux yeux du jeune poète, appelait à la réunion de toutes les forces révolutionnaires. Sous le même impératif surréaliste de changer la vie et de transformer le monde, Dotremont est profondément convaincu de la valeur politique et collective du surréalisme : « On parlait ici même, hier, de l'«Union des Églises». Je vais vous entretenir d'un mouvement qui se contente des luttes pour l'union des contraires et, en dernière analyse, pour l'Union des Hommes³⁹ ». Dans

³⁹ Christian Dotremont, « L'avenir est membre du surréalisme », extraits de la conférence donnée en 1943 à l'Université catholique de Louvain, *Le Surréalisme encore et toujours*, 4-3 août 1943, repris dans Anne Vernay et Richard Walter (dir.), *La Main à plume. Anthologie du surréalisme sous l'Occupation*, Paris, Éditions Sylepse, coll. « Les archipels du surréalisme », 2008, p. 169.

cet esprit, il fonde avec Paul Bourgoignie et Jean Seeger le *Surréalisme révolutionnaire*, premier geste qui le séparera de ses prédécesseurs :

Éliminée toute idée de surréalisme politique comme toute idée de communisme en laboratoire, nous pensons qu'on peut être à la fois surréaliste et communiste et que seul un groupe de surréalistes révolutionnaires peut traduire dans les faits la réalité d'une activité exercée sur les deux fronts.⁴⁰

Avant la fondation de *Cobra*, le groupe qui crée et vit l'art en commun par le dialogue entre artistes, Dotremont se met à l'écoute de la *praxis* communautaire surréaliste. L'impératif éthique de la distanciation que Nougé ne cesse d'opposer à l'inauthenticité de toute activité littéraire permet paradoxalement à Dotremont le même détachement par rapport au refus de l'œuvre, principe qui ponctue l'activité du groupe surréaliste bruxellois. Ce rapport nuancé, soldé en fin de compte par une véritable rupture, est vu par le jeune Dotremont comme l'expression d'un conflit intergénérationnel. Se détachant du surréalisme, après en avoir expérimenté les techniques subversives et partagé les espoirs révolutionnaires, Dotremont sera libre de creuser la voie de la métamorphose du mouvement. Et cela, d'abord, par un élargissement de ses frontières au-delà de l'espace francophone : *Cobra*. D'autre part, si pour Nougé, il est obligatoire de renoncer à la tentation de l'œuvre, tout en faisant primer l'impératif de l'action avant la création (« Il s'agit de vivre – donc d'agir. / J'agis – donc je suis⁴¹ »), Dotremont choisit l'œuvre dans la spontanéité d'une double inspiration, matérielle et imaginaire du texte (« J'écris, donc je crée

⁴⁰ Tract daté du 7 juin 1947, cité dans Françoise Toussaint, *Le surréalisme belge, op. cit.*, p. 55.

⁴¹ Paul Nougé, « La solution de continuité », *Histoire de ne pas rire*, Bruxelles, Éditions Les Lèvres Nues, 1980, p. 110.

le texte et les formes⁴² »). Si la poésie se confond pour Nougé à la vie et à l'action, Dotremont, lui, cherche à faire communiquer la poésie, la vie et la révolution.

Un autre parti pris dotremontien, celui antidogmatique, se situe lui aussi sur le terrain de la création : c'est la même attaque menée par le groupe de Nougé contre l'automatisme psychique pur comme modalité plénière d'expression humaine qui détermine Dotremont à prendre ses distances par rapport au surréalisme d'André Breton. Qui plus est, avec l'absence de celui-ci en France, les activités surréalistes se limitent à un retour édulcoré à l'écriture automatique à laquelle l'inventeur des logogrammes préfère le jeu du lisible et du visible qui passionne le groupe belge. Joseph Noiret, fondateur avec Dotremont du groupe *Cobra*, précise la cause de cette séparation :

À Paris, le surréalisme était une sorte de passé mais toujours vivant. Ce que nous cherchions, nous nous en sommes rendu compte que nous ne le trouverions pas à Paris. Trop d'intellectualisme, trop de théorie, ce qui a généré une sorte de répulsion, de mouvement en retour.⁴³

Nougé reprochait à son tour, à l'époque de *Correspondance*, ce trop-plein théorique dans lequel risquait de sombrer le mouvement parisien. Mais ce que les congénères de Dotremont cherchent ne se trouve pas non plus en Belgique. La rencontre avec Asger Jorn et les groupes expérimentaux danois et hollandais fait découvrir à Dotremont l'expérience artistique collective, source première de ses logogrammes. La référence à l'art est constante chez Dotremont. À un vécu de l'art qui l'inspire à créer les logogrammes :

⁴² Christian Dotremont, « J'écris, donc je crée », *Traces*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, p. 19.

⁴³ Jean-Clarence Lambert, *Cobra. Un art libre*, Paris, Éditions du Chêne, 1983, p. 23.

des manuscrits de premier jet [dont] le texte, non préétabli, est tracé avec une extrême spontanéité, sans souci des proportions, de la régularité ordinaires, les lettres s'agglomérant, se distendant, et donc sans souci de lisibilité, mais le texte est après coup, retracé, sous le logogramme, en très petites lettres lisibles, calligraphiques.⁴⁴

III. Précisions méthodologiques

Visiblement passionné par les expérimentations linguistiques, Dotremont est déjà imprégné de l'aventure logocentrique propre aux fondateurs du surréalisme bruxellois : Paul Nougé était intéressé, lui aussi et avant Dotremont, par la recherche d'une « poésie primitive » qui « doit créer son langage, [qui] doit toujours être contemporaine de la création d'un langage⁴⁵ ». En effet, à l'école de Nougé et de Magritte, Dotremont s'initie aux techniques de la « subversion des images⁴⁶ » et découvre la richesse poétique qui découle du mariage du lisible et du visible. De plus, la première génération du surréalisme bruxellois lui offre un modèle de communauté, éminemment contestataire, et la nécessité de la formule collective de l'« être-ensemble⁴⁷ » surréaliste.

Le texte surréaliste dotremontien réécrit l'action de révolte initiée par Nougé, mais il s'agit d'une véritable réécriture, sinon d'une contre-écriture. Ce texte se transforme en une expérimentation poétique, résultat d'un double effort :

⁴⁴ Christian Dotremont, *Logbook*, Bruxelles, Yves Rivière, 1974, p. 5. Publié aussi dans Christian Dotremont, *Traces, op. cit.*, p. 47.

⁴⁵ Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, suivi de *Notes sur les échecs*, Bruxelles, Didier Dévillez Éditeur, 1995, p. 15.

⁴⁶ Le syntagme renvoie à Paul Nougé : en 1968, Marcel Mariën publie à titre posthume, sous le titre *Subversion des images*, une série de dix-neuf photos que Nougé a réalisées entre 1929 et 1930.

⁴⁷ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, édition revue et augmentée, Paris, Christian Bourgois, 1990.

l'écriture d'un texte et le geste d'écrire-peindre cette poésie. Dans ce cas, notre question de départ s'articule autour de deux prémisses : d'abord, l'héritage surréaliste dotremontien et, ensuite, les métamorphoses du mouvement concrétisées par l'activité et les expérimentations poético-artistiques de Christian Dotremont. Il apparaît bien évident que lorsque l'on parle de cet héritage, un nom propre et une certaine localisation le définissent : « Paul Nougé », fondateur du groupe *Correspondance* ; et « Bruxelles », scène privilégiée où opère le groupe de Nougé. L'expérience qui « continue », comme le prophétisait ce dernier, est celle du surréalisme dont il est le fondateur. Ceci veut dire que Dotremont assure non la relève du mouvement belge, mais celle du surréalisme « bruxellois ».

Étant donné que le domaine littéraire et artistique auquel nous nous intéressons est le surréalisme bruxellois et ses mutations, plus précisément, les interrogations d'un nouveau genre, le logogramme, trois champs théoriques convergent dans notre approche de l'œuvre dotremontienne. Les trois parties de cette thèse visent dans leur chronologie et par l'approche pluridisciplinaire qui les sous-tend à retracer la trajectoire et les transformations spécifiques au surréalisme bruxellois. Cette organisation du raisonnement critique est destinée à nous servir d'outil dans la mise en relief du contexte et des conditions – historiques (l'histoire du surréalisme en général dans un rapport spéculaire avec la spécificité du surréalisme belge et de sa version bruxelloise), sociopolitiques (les deux guerres qui balisent les frondes surréalistes en Belgique) et artistiques (la mise en valeur du travail qui vise le langage) – qui balisent et déterminent l'activité de Christian Dotremont.

S'imposent d'abord les ouvrages qui concernent le surréalisme belge. Ainsi, nous nous arrêterons aux notions telles que *surréalisme bruxellois*, *réécriture subversive*, *refus de l'œuvre*, *poétique nougéenne*, *matérialité du langage* et surtout *ars combinatoria*. Un autre volet qui se trouve à la base de notre méthodologie a en vue les travaux qui traitent des aspects théoriques et des modalités de représentation de la communauté artistique. *L'être-ensemble*, le *travail collectif*, *l'ars communiter*, ce sont les concepts autour desquels se cristallise l'approche critique de la deuxième partie de cette thèse. Ensuite viennent des ouvrages théoriques qui interrogent l'illisible en tant que trait poétique d'un objet intermédial. Il s'agit, par conséquent, d'une interrogation des théories récentes de l'intermédialité sur les notions d'*iconotexte*, de *médiation* et d'*entre-deux*. Celles-ci nous permettront de définir le logogramme dotremontien en tant qu'objet de l'entre-deux, d'inspiration surréaliste, qui désigne l'importance de la gestualité dans le dessin des mots, tout en témoignant du corps en mouvement de l'artiste, de son geste de s'exposer et, en même temps, de sa volonté de rompre avec la conception conventionnelle du langage artistique. Cette aventure de transgression de la lisibilité des mots implique aussi une métamorphose du lecteur regardant-lisant.

Rappelons notre hypothèse de départ. Pour le groupe surréaliste bruxellois, le travail de renouvellement de l'art s'inscrit dans une direction qui dévoile une préoccupation pour l'invention des formes esthétiques subversives comme moyen de figuration de la pensée. Dans cette aspiration à une nouvelle forme d'expression artistique, les surréalistes bruxellois se font remarquer par des prises de position

qui se cristallisent en deux grandes étapes. Dans un premier temps, il s'agit d'attitudes qui marquent un début intempestif de négation de l'art et d'un travail systématique de destruction de la convention propre au langage artistique : Paul Nougé et le groupe *Correspondance* s'assignent un but éminemment anti-artistique, dans l'intention de remettre en cause la doxa. Ce projet inspirera, deux décennies plus tard, Christian Dotremont qui réussira, au sein du groupe *Cobra*, à dépasser cette étape de refus radical de l'art par l'invention d'une formule spontanée et collective de création, synthétisée plus tard dans l'invention du logogramme. Plus précisément, le fil conducteur de notre thèse peut s'énoncer comme suit : formé à l'école surréaliste bruxelloise et française, marqué par ses rencontres artistiques, Christian Dotremont réussit à assurer la relève du surréalisme belge, d'abord, par la réinstauration de l'expérience du partage artistique – la communauté *Cobra* – et, ensuite, par l'invention d'un objet artistique hybride, le logogramme, qui combine l'acte scriptural et celui pictural configurant ainsi un espace mémoriel. Cet espace entre scène d'énonciation et scène de réception se construit à la fois de lisibilité et d'illisibilité dans un nouveau paradigme de la vision où le récepteur a un nouveau statut, celui de spectateur qui, dans son décodage, doit regarder et voir avant de lire l'iconotexte.

Les ouvrages critiques qui questionnent les démarches de la quête logocentrique chez Paul Nougé, visent en premier lieu la mise en évidence des distances prises par les artistes belges par rapport au Centre français. D'autre part, les ouvrages qui abordent l'innovation avant-gardiste de Belgique s'interrogent également sur l'héritage surréaliste auquel se confronteront le groupe *Cobra* et

Christian Dotremont. Autour de ces questions, l'histoire du surréalisme belge⁴⁸ et celle du surréalisme en général⁴⁹ sont invoquées afin de nous servir d'appui pour notre approche des métamorphoses du surréalisme en Belgique, de la poétique nougéeenne au logogramme.

Avant l'invention des logogrammes, Christian Dotremont participe à l'expérience collective de *Cobra*, dont le point de départ est la réaction à la stagnation, cible nougéeenne par excellence. Son acronyme traduit le travail collectif de ses membres, leur être-ensemble dans l'espace d'une communauté coagulée par le désir de détruire les frontières entre les arts et les frontières de la subjectivité : le travail de collaboration entre les écrivains et les peintres va de la spécialisation à l'interaction, de la subjectivité à l'intersubjectivité. Aussi *Cobra* est-il le nom d'une communauté où le singulier devient pluriel, où les artistes dépassent les confins de leur art pour assurer le passage d'un art limité aux frontières inter-génériques et interartistiques à un art défini par la liberté totale des moyens et des formes d'expression. Toutes les créations de Dotremont, qui datent des années 1947-1951 et celles d'après *Cobra*, portent l'empreinte de la prééminence de la forme, de la qualité plastique du mot manuscrit, au-delà de la typographie ; les constructions hybrides de *Cobra* sont des « peintures-écritures »,

⁴⁸ (1) Michel Biron, *La modernité belge. Littérature et société*, op. cit. ; (2) Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, op. cit. ; (3) Françoise Toussaint, *Le Surréalisme belge*, op. cit. ; (4) José Vovelle, *Le surréalisme en Belgique*, op. cit. ; (5) Jean Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique : au confluent des arts et des langues*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Archives du Futur », 1991.

⁴⁹ (1) Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1992; (2) Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, translation from the German by Michael Shaw, foreword by Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Literature, Volume 4 », 2004; (3) Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002.

des « mots-tableaux », des « textes-paysages », tout comme les artistes sont à la fois écrivains et peintres. Afin d'interroger la communauté *Cobra*, il apparaît nécessaire de recourir, en premier lieu, aux concepts philosophiques quant à la collectivité et au communautaire. À travers les études philosophiques parfois divergentes se dégage toutefois une interrogation de la communauté comme espace de la communication et de la communion, de même que de la mise en œuvre de l'intersubjectivité.

Objet dynamique, le logogramme de Christian Dotremont se fonde sur l'effondrement des frontières entre les arts. En effet, son originalité réside dans la rencontre entre écriture et image dans un même espace plastique. Dans notre analyse du logogramme, nous nous proposons de souligner les stratégies de l'illisible qu'il met en place, de même que les effets de cette nouvelle poétique. Nous voudrions en développer une lecture se situant à la jonction de plusieurs domaines théoriques et pouvant rendre compte des qualités poétiques plurielles du logogramme. Les recherches sur l'intermédialité et l'interartialité nourriront notre démarche critique. La définition de l'intermédialité⁵⁰ constitue, d'ailleurs, notre point de départ théorique de l'étude du logogramme dotremontien.

Nous chercherons, par conséquent, à voir quels sont les invariants de la nouvelle poétique dotremontienne de l'illisible dans le but de proposer une analyse plurielle, thématique et intermédiaire, du logogramme. Il nous faudra mettre au clair

⁵⁰ (1) Peter Wagner (dir.), *Icons. Texts. Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, New York, Walter de Gruyter, coll. « European Cultures. Studies in Literature and the Arts », 1996; (2) *Intermédialités*, n° 1 (« Naître »), sous la direction de Éric Méchoulan, Centre de recherche sur l'intermédialité, printemps 2003; (3) Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007.

des concepts qui relèvent de la sphère du visible⁵¹ et de l'illisible⁵², sans pour autant négliger les questions soulevées par la définition d'un nouveau genre intermédiaire, situé au carrefour du visible et de l'illisible. Au discours sur les genres comme ligne de partage de l'espace littéraire, nous substituerons la dynamique générique qui apporte à la discussion des termes comme *entre-deux*, *être-entre* et *transgression*. Ceux-ci nous offriront la possibilité de parler d'une nouvelle œuvre intermédiaire qui se donne à voir, avant d'être lue, et qui implique un nouveau rapport avec son *perceptor*⁵³. Nous retiendrons aussi le terme d'« écriture » qu'emploient Michel Butor et Michel Sicard⁵⁴ à propos des logogrammes dotremontiens pour essayer de montrer que cet objet intermédiaire se définit par le mariage de deux moyens d'expression artistique – l'écrit et le gramme – et qui implique, dans son dynamisme, un jeu et une tension avec son lecteur-spectateur.

Voici autant d'éléments qui nous permettront d'interroger la poétique de Dotremont et de consacrer le logogramme comme objet artistique hybride d'origine surréaliste : définir un nouveau genre poético-pictural, situé au carrefour du visible et de l'illisible. La longévité remarquable du surréalisme en Belgique s'explique, entre autres, par le rôle innovateur de l'œuvre incontextuelle de

⁵¹ (1) Pascaline Mourier-Casile (dir.), *Mélusine. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, n° XIII (« Lisible-Visible »), Paris, Éditions L'Âge d'Homme, 1991 ; (2) Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery, Limoges : Éditions du Septentrion, Presses universitaires de Limoges (PULIM), coll. « Les nouveaux Cahiers du CELAT », 2000.

⁵² (1) Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006 ; (2) Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2005.

⁵³ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, *op. cit.*

⁵⁴ Michel Butor et Michel Sicard, *Dotremont et ses écritures. Entretiens sur les logogrammes* (avec photographies des logoglaces et logoneiges), Paris, Jean-Michel Place, 1978.

Dotremont. « J'écris pour voir⁵⁵ », cette affirmation de Dotremont assume à elle seule la synthèse de la démarche protéiforme et originale du poète et artiste originaire de Tervuren. Héritier, donc, du surréalisme, il s'en inspire lorsqu'il découvre que la poésie peut habiter un espace qui lui est étranger, celui du visible, et peut faire corps commun avec l'image peinte. Nous proposons une vue d'ensemble sur son évolution, du surréalisme au logogramme, évolution qui passe par une expérience complexe de la communauté artistique.

⁵⁵ Christian Dotremont, *J'écris pour voir*, avant-propos de Dominique Radrizzani, textes et photographies de Pierre Alechinsky, Paris, Éditions Buchet Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2004, p. 7.

PREMIÈRE PARTIE

LA GÉNÉRATION SUBVERSIVE

Chapitre premier

La fondation du surréalisme bruxellois

Dans l'histoire des lettres belges, un phénomène semble évident aujourd'hui qui sert d'élément embrayeur du discours identitaire dans le contexte de la problématisation d'une littérature nationale. Il s'agit du lien étroit et constitutif entre littérature et peinture, entre texte et image, bref des collaborations fréquentes entre écrivains et peintres. Le patrimoine de la littérature belge intègre la mémoire de ces liens qui se concrétise dans une passion commune pour les jeux de (con)fusion des genres. Cette pratique pluridisciplinaire favorisant la mixité des arts ainsi que la prédilection pour des moyens d'expression hybrides ne peut, certes, s'entamer en dehors d'une expérience collective. Peintres et écrivains collaborent et s'inspirent réciproquement, partageant très souvent un même subjectile¹. Cette filiation dialogique se retrouve à la base de la révolte surréaliste bruxelloise. Les deux générations qui assument la longévité du mouvement en Belgique approfondissent cette prédilection pour les démarches poético-artistiques.

¹ Le terme de « subjectile » inspire par sa définition (surface servant de support à une peinture) Jacques Derrida dans sa lecture des dessins d'Antonin Artaud. Le subjectile est, pour Derrida, une contre-force qui parfois résiste au dessin, comme une sorte d'ennemi avec lequel il faut s'expliquer. Comme surface, c'est un ennemi superficiel, mais en tant que support, il conserve une certaine épaisseur qui s'impose. Puisque le support est là pour recevoir passivement les formes plastiques, le subjectile devient une sorte d'ennemi contre lequel Artaud s'emporte. Néanmoins, parce qu'il est la figure de l'Autre, Derrida ne tarde pas à mettre en lumière le fait qu'Artaud prend à son égard la double posture, agressive mais aussi réparatrice. Cf. Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », préface à Paule Thévenin et Jacques Derrida, *Dessins d'Antonin Artaud*, Paris, Gallimard, 1986.

Paul Nougé et Christian Dotremont sont les représentants les plus marquants des deux générations surréalistes de Bruxelles et proposent à tour de rôle deux paradigmes de la communauté – et de la révolte – surréaliste. Les deux générations partagent un dessein commun, le renouvellement du langage artistique ; mais elles se séparent par leurs moyens développés visant ce même renouvellement. Si les premiers surréalistes bruxellois signent un programme contestataire qui se réclame exclusivement des principes de l’anti-art (ou de ce que Paul Nougé appelle l’art subversif), les jeunes qui leur succèdent à la fin des années 1940 adhèrent à un projet créateur qui promeut le dialogue entre les arts et entre les artistes comme source d’inspiration. La communauté subversive des fondateurs sera transfigurée, avec le concours de la génération 1940, dans un élan créateur qui cherche à dépasser l’anti-art. Dotremont hérite, néanmoins, du surréalisme bruxellois l’esprit frondeur, la volonté d’affirmation de soi et un programme artistique de permanente innovation.

I. La vocation de la marginalité

Le projet artistique de Christian Dotremont ne peut s’envisager en dehors de l’expérience de la communauté. C’est par le biais des expériences collectives qu’il s’initie à l’« écriture² » logogrammatique. Aussi nous est-il nécessaire de voir quelles sont les figures du surréalisme en Belgique qui fascineront le jeune

² Cf. Michel Butor et Michel Sicard dans *Dotremont et ses écritures. Entretiens sur les logogrammes, op. cit.* Ce néologisme veut désigner la mixité de l’œuvre de Christian Dotremont qui ne cesse d’unir écriture et peinture, mot et graphie.

Dotremont. Or l'aventure collective subversive commence en Belgique avec la communauté des « complices » qui s'articule autour du groupe *Correspondance*.

La question qui survient inévitablement a en vue la rectitude de parler de l'aventure surréaliste avec la conscience du risque de sa canonisation et de la menace d'enfreindre le principe fondamental de l'avant-garde, celui justement de ne pas entrer dans les histoires, dans les archives. Deux attitudes balisent toute entreprise avant-gardiste : les gestes iconoclastes, le refus du passé, la destruction du système conceptuel et culturel traditionnel et parallèlement l'affirmation d'une nouvelle cosmogonie, autonome et inédite. La vision autoréflexive de la littérature n'a jamais été si forte, intéressée par la dynamique de sa propre genèse, par les dangers possibles de l'enlissement dans des formules et des conventions, dans la subtile chimie des mots qu'elle l'est dans les mouvements d'avant-garde. Exacerbation de la conscience de la convention, exaltation de la volonté novatrice. Cette conscience autoréflexive se traduit par une volonté d'affirmation dans la négation. Ce qui inspire l'artiste et le poète surréalistes à chercher une voix collective qui résonne à l'unisson avec leur idéal et leur programme de révolte.

En effet, l'avant-garde, déclinée sous toutes les formes particulières de ses mouvements, concrétise son discours révolutionnaire dans la figure du groupe d'artistes et, par conséquent, dans la nécessité des rencontres. Car la révolte contre la doxa sociale et artistique s'entame toujours en communauté contre l'autorité contraignante. Le groupe d'avant-garde devient donc à la fois condition *sine qua non* de la révolte et haut lieu d'une identité dans la marge. L'être-ensemble avant-gardiste, métamorphosé avec les révoltes successives en agir-ensemble, cherche à

changer la vie et à transformer le monde. Mais fonder une communauté d'opposition au sein de l'espace socioculturel, c'est se délimiter, et surtout revendiquer la dissidence comme postulat identitaire du groupe. Ou bien, entériner la marginalité comme marque identitaire et comme mobile de l'agir-ensemble avant-gardiste. Cette communauté dans la marge négocie sa légitimité par l'antagonisme constant par rapport à la normativité de la convention.

À Bruxelles, l'émergence du surréalisme dans les années 1920 s'impose justement comme acte de prise de conscience de cette destinée contestataire et en égale mesure de sa marginalité. Dans la partie introductive de cette thèse, nous avons déjà proposé une conceptualisation du paradigme identitaire propre au surréalisme bruxellois qui se définit en termes d'autonomie et de marginalité. Ces deux concepts-clés pour le groupe de Paul Nougé régissent un champ sémantique qui renvoie infailliblement à une stratégie de distanciation.

L'autonomie du surréalisme bruxellois veut d'abord dire prendre des distances par rapport à l'automatisme, pierre de touche du surréalisme bretonien. Comme leurs confrères de France, les Belges ont eux aussi en vue la figuration de la pensée, mais leurs voies sont différentes : visant la déstabilisation de l'attirail des mythes et des lieux communs, Nougé ne voit dans l'automatisme qu'un des jeux stériles qui aboutissent inévitablement à l'épuisement des ressources d'investigation de la réalité. C'est pourquoi il lui préfère l'expérimentation lucide et l'invention d'une méthode de détournement des systèmes tout faits. La pensée nougienne privilégie ainsi le calcul aux dépens du hasard. Au cœur de sa stratégie subversive, le fragment et la rupture sont de mise pour mettre en marche ce cadre

contestataire qui refuse toute affiliation dogmatique. L'autonomie rime surtout aussi avec l'intransigeance – attitude qui se généralise chez Nougé – face au carriérisme littéraire ou artistique : « J'aimerais assez, que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu, *l'effacent*. Ils y gagneraient une liberté dont on peut encore espérer beaucoup³ ». Dans un autre ordre d'idées, la marginalité revendiquée du surréalisme bruxellois, conséquence de ce souci même d'indépendance, suscite une vraie prédilection de l'anonymat qui va de pair avec des activités de véritable « terrorisme » littéraire (« L'expérience poétique, pour être valable, ne saurait être sans risque, sans danger⁴ »), menaçant et ciblant les auteurs consacrés de l'époque :

Il faut reconnaître que l'on n'agit pas autrement que sous le coup de la *menace*. Un monde menacé, celui que nous avons atteint, celui que nous imaginons, voilà ce qui vaut la peine d'agir. La menace, la menace perpétuelle, l'atroce et bienheureuse menace, nous en avons le sentiment avec une constance qui n'est pas à négliger.⁵

Autonomie et marginalité sont, dans ce cas, synonymes du refus de l'œuvre, autre mot d'ordre du groupe nougéen : s'occulter, mais agir de manière efficace contre toutes les commodités de l'esprit. C'est pourquoi d'ailleurs le surréalisme est lui aussi cible d'attaque à Bruxelles, le surréalisme en tant que mouvement, vulnérable aux dangers de devenir un simple *-isme*. Ceci s'explique par le fait que le surréalisme de Nougé commence à prendre corps dans un contexte que l'exégèse ne cesse d'opposer au terrain français : « dès sa naissance, le corpus littéraire belge

³ Paul Nougé, « D'une lettre à André Breton », *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, p. 79.

⁴ Paul Nougé, « Notes sur la poésie », *Ibid.*, p. 161.

⁵ Paul Nougé, « La solution de continuité », *Ibid.*, p. 111.

de langue française traduit en sa langue un travail de décalage, de remaillage, voire de “rembourrage” par rapport à Paris⁶ ».

À cet effet, la spécificité du surréalisme bruxellois ne peut s'établir en dehors de la question du contexte social qui s'écrit en Belgique dans les années 1920. Avant de problématiser cette interrogation dont la réponse doit tenir compte à la fois des questionnements des domaines politique et social, force est de constater que le surréalisme à Bruxelles, tout comme à Paris, s'engage dans un même processus de remises en cause séditeuses de la doxa artistique et culturelle bourgeoise. En d'autres mots, il s'agit d'un même algorithme subversif qui unit les efforts des surréalistes bruxellois et français dont les premières prises de position empruntent un aspect public et éminemment contestataire.

II. Le contexte socio-culturel du surréalisme bruxellois

Le texte social et politique qui parcourt le surréalisme est en général le même pour toutes les versions européennes et découle de la crise générée à la fin de la première conflagration mondiale. En Europe et partout dans le monde, l'instabilité économique est dévastatrice et la Belgique n'y fait point exception. Nous y assistons à l'organisation du champ sociopolitique et culturel sous l'emprise de deux forces apparemment contradictoires : il s'agit, d'une part, de la contestation radicale de tous les principes fondateurs du système de valeurs traditionnel responsable de la grande catastrophe. En même temps, le monde se

⁶ Marc Quaghebeur, « Entre image et babil », dans Marc Quaghebeur, Jean-Pierre Verheggen et Véronique Jago-Antoine (dir.), *Un pays d'irréguliers*, op. cit., p.109.

voit animé par une volonté de reconstruction sur les ruines. Cette oscillation entre la négation radicale de la doxa socioculturelle et l'élan constructeur de la société fait écho dans le surréalisme bruxellois et s'y traduit par une hésitation toujours douloureuse entre le refus de l'œuvre et la tentation de la création.

Sur le plan politique, la Belgique devient la scène des disputes entre catholiques et libéraux d'une part et socialistes d'autre part ; des alliances se font et se défont. Le communisme, grâce au succès de la Révolution d'octobre en Russie, commence à se crayonner comme la vraie solution qui contrecarre la montée des fascismes en Europe. À l'agitation politique s'ajoutent en Belgique les disputes linguistiques qui se sont fait place au sein du discours identitaire de cet État jeune à la recherche d'une cohésion nationale. Le champ culturel de Bruxelles ne peut donc point se tenir à l'écart des grands questionnements sur l'avenir du pays :

La vie culturelle bruxelloise est intense. Les écrivains n'arrêtent pas de publier. Les revues artistiques se succèdent, sitôt nées, sitôt éteintes, tels les *Écrits du Nord*, mais l'insertion d'un texte de Michaux, il est vrai, n'a pas plu à la critique bien pensante ! Cette fulgurance littéraire qui souligne une grande agitation intellectuelle ainsi qu'une réticence à s'exposer en des manifestes susceptibles de se colorer de chauvinisme traduit aussi un manque dans l'économie culturelle.⁷

Dans cet extrait, Françoise Toussaint ne fait que suggérer la réalité de la scène culturelle belge confrontée à la quasi-absence d'une superstructure institutionnelle qui la régisse et conditionne et contre laquelle la modernité s'insurge et fait note discordante d'une institutionnalisation, situation responsable de cette « économie culturelle » lacunaire. Au début du XX^e siècle, dans un pays jeune qui n'a pas encore fêté son centenaire, le problème se pose de l'existence d'une institution littéraire à laquelle on peut se référer pour qu'elle statue sur la

⁷ Françoise Toussaint, *Le surréalisme belge, op. cit.*, p. 15.

condition d'écrivain ou promeuve l'avant-garde. Au paradoxe général qui caractérise l'Europe en son ensemble et qui consiste dans la coexistence de deux forces antagoniques (la contestation des systèmes de valeurs traditionnels et l'optimisme de la reconstruction d'un nouveau monde), s'ajoute en Belgique l'aporie spécifique de sa modernité⁸. Elle est marquée par deux moments naturellement contradictoires : la juxtaposition de la naissance d'une littérature nationale avec tout son appareil institutionnel et du moment de la mise en crise, de la contestation de cette littérature même par les courants de la modernité.

La nécessité de bâtir un encadrement institutionnel de l'activité littéraire va de pair avec la problématisation de la création d'une littérature nationale. Or ces questionnements qui visent en réalité la définition de la littérature belge existent depuis la naissance, en 1830, de l'État belge. Les initiatives de fondation d'une institution littéraire commencent avec la création à la fin du XIX^e siècle de l'Union littéraire, suivie en 1901 par l'Académie libre de Belgique d'Edmond Picard et, en 1902, par l'Association des écrivains belges. Tous ces regroupements des écrivains se posent la question du « clivage entre l'écrivain et le citoyen⁹ », donc de l'autonomie de la littérature¹⁰. On ne peut ne pas remarquer le paradoxe de ce processus de construction d'une institution littéraire par les écrivains mêmes. Lorsque, le 19 août 1920, le roi Albert fonde une Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, prend ainsi naissance une infrastructure

⁸ Cf. Michel Biron, *La modernité belge, op. cit.*

⁹ Michel Biron, *La modernité belge. Littérature et société, op. cit.*, p. 178. Comme le titre de son ouvrage de référence l'indique, Michel Biron s'intéresse à cette aporie fondatrice de la modernité belge, c'est-à-dire une littérature qui prend son essor entre deux champs de forces : imposer des normes et en même temps les contester.

¹⁰ C'est, en effet, le même discours qui se perpétue depuis la seconde moitié du XIX^e siècle lorsque sont fondés le groupe et la revue *La Jeune Belgique*.

institutionnelle au pouvoir centralisateur qui impose les normes de la production littéraire, « un nouvel espace de consécration, une sorte de régie institutionnelle où se règlent les conflits littéraires¹¹ ». On peut facilement remarquer que, selon son appellation, la nouvelle institution revendique son appartenance à la tradition française.

Nous rejoignons Michel Biron¹² qui souligne que le texte littéraire et le contexte socio-politique bruxellois se voient interrogés au début du XX^e siècle par deux questions ardentes, celle de la nécessité d'une institution qui régisse la vie littéraire et celle d'une modernité naissante dont la cible de l'attaque est cette institution même. Ce paradoxe se complexifie davantage avec la question du statut de la nouvelle institution littéraire. Tout comme nous pouvons le remarquer, l'Académie royale – organisme chargé d'une mission générale, celle de participer à la création d'une littérature nationale belge – postule l'hégémonie des lettres françaises. Et plutôt ironie de l'histoire, certains écrivains, qui sans doute par ce fait même vont se tailler une place d'importance, s'exilent en France, comme c'est le cas d'Henri Michaux ; tandis que d'autres hommes de lettres – par exemple, Franz Hellens – ou des revues et groupes littéraires choisissent de s'annexer idéologiquement à la France dans l'espoir d'acquérir de la sorte le prestige littéraire.

L'émergence et l'histoire du surréalisme belge n'échappent pas à ce besoin de se situer relativement au pôle parisien ; son avènement est conditionné par un rapport toujours problématique à la France et par un positionnement tout aussi

¹¹ Michel Biron, *La modernité belge. Littérature et société*, op. cit., p. 180.

¹² *Ibid.*

complexe face aux discours politiques et culturels spécifiques à l'espace belge. Entre l'hégémonie française et le pouvoir du canon officiel belge, s'impose la nécessité d'organiser la vie littéraire qui se double, tout au long de l'histoire des lettres belges, d'un discours contestataire qui table non sur l'écart entre littérature et production littéraire de masse, mais sur l'opposition entre la littérature officielle et la vraie littérature : « [I]a même exigence traverse toute l'histoire de la modernité belge : se maintenir à distance du pouvoir¹³ ». C'est ce qui fait aussi l'originalité du surréalisme bruxellois. Ce souci de ne jamais se laisser assimiler par l'art officiel ainsi que de la domination surréaliste parisienne deviennent pour le groupe de Paul Nougé le mobile de son éthique de la distanciation. L'impératif nougéen d'une action à effet bouleversant et transformateur du monde prévaut à toute tentation de faire œuvre ou carrière littéraire : « que faire ? que *dois-je faire* ? Question indissolublement liée à l'idée de l'*action* et presque aussi vigoureusement à l'idée de *devoir*. Question morale. Problème moral¹⁴ ».

Cette question apparaît aussi lorsque le surréalisme bruxellois naissant sent le besoin, afin de s'affirmer en tant que mouvement belge, de prendre ses distances par rapport à Paris. Ses liens avec le Centre se marquent d'accords et de désaccords qui oscillent en fonction de deux postulats : celui de l'art engagé et de l'engagement politique et, parallèlement, celui de l'automatisme psychique auquel le surréalisme de Breton tend à se confondre à maintes reprises. Ce qui est toutefois commun aux deux expériences surréalistes, en France et en Belgique,

¹³ Michel Biron, « Littérature et banquet », dans *Textyles*, n° 8, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴ Paul Nougé, « La Grande Question », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 64. Texte repris aussi dans Paul Nougé, *Fragments*. Anthologie et préface de Frans De Haes, lecture de Marc Quaghebeur, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1995, p. 29.

c'est la guerre qui vient de se clore sur un monde doutant de ses propres systèmes axiologiques. La destinée du groupe bruxellois, depuis son émergence, est fortement marquée par la « recomposition du paysage politique qui est exactement parallèle à l'évolution littéraire¹⁵ ». Avec surtout la fondation du P.O.B. en 1885, la question de l'écrivain engagé occupe d'ailleurs le cœur des débats littéraires en Belgique ; et cette question traverse, comme nous allons le voir, toute l'histoire du surréalisme belge.

Paul Nougé se trouve parmi les fondateurs du Parti communiste belge, ayant participé à la III^e Internationale. La question de l'engagement politique s'impose, paradoxalement, comme point d'écart irréconciliable d'avec leurs confrères français pour qui la concertation des activités politique et littéraire représente le moyen de mise en pratique de la révolution surréaliste. L'engagement politique s'ajoute ainsi aux divergences quant à l'écriture automatique pour fournir les bases de l'éthique nougéenne de la distanciation. La particularité des prises de position qui opposent Bruxelles à Paris consiste dans le fait que, même si engagés politiquement, Paul Nougé et ses complices surréalistes ont su garder les distances entre activité littéraire et activisme politique :

La lucidité politique de Nougé est moins due à sa clairvoyance qu'à la situation d'un champ local où la double posture du politique et du littéraire était occupée, d'une part, par les partisans de la lutte prolétarienne réunis autour d'Augustin Harabu et, d'autre part, par les modernistes socialistes du groupe *7Arts*. Seul le repli sur la littérature pouvait donner une position stratégiquement forte à l'ancien militant politique Paul Nougé.¹⁶

¹⁵ Paul Aron, « Littérature et politique en Belgique francophone », dans Dirk De Geest et Reine Meylaerts (dir.), *Littérature en Belgique / Literaturen in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires / Culturele diversiteit en literaire dynamiek*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste, no. 13 », 2004, p. 250.

¹⁶ *Ibid.*

Il n'est donc pas étonnant que, fidèle à son « éthique appuyée sur une psychologie colorée de mysticisme¹⁷ », Nougé soit profondément bouleversé lorsque Breton et ses amis adhèrent au Parti communiste français. Le plan d'attaque de Paul Nougé préconise de mener le combat d'une manière distincte et indépendante, sans mêler politique et littérature, de rester sur le plan de l'art, en conserver la forme pour en changer le contenu. Le surréaliste bruxellois se donne pour mission de conduire « poétiquement des entreprises anti-littéraires usant, par exemple, du collage, du plagiat, contre l'invention facile, contre l'inspiration à bon compte¹⁸ ».

C'est par cette activité de révolte artistique que l'écrivain peut participer à la réalisation de l'impératif marxiste de transformer la société : un art efficace qui agisse sur les masses d'une manière bouleversante. Cette idée est reprise en 1932 lors de l'« affaire Aragon ». L'ensemble des surréalistes français publient un tract pour prendre la défense d'Aragon, inculpé d'incitation à la provocation et au meurtre à la suite de la publication de son poème « Front rouge ». Alors que Breton et ses amis se scandalisent du fait qu'une « phrase poétique pût être jugée sur son contenu immédiat et au besoin incriminée judiciairement au même titre que toute autre forme d'expression¹⁹ », le groupe bruxellois y répond par « La poésie transfigurée », tract où, au contraire, il se félicite que :

le poème commence à jouer dans son sens plein. Le poème prend corps dans la vie sociale. Le poème incite désormais les défenseurs de l'ordre

¹⁷ Paul Nougé, « Proposition », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 48-49.

¹⁸ Louis Scutenaire, *Mes inscriptions 1945-1963*, réédition, Paris, Editions Allia, 1984, p. 167.

¹⁹ « L'Affaire Aragon », tract reproduit dans Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, op. cit., p. 210.

établi à user envers le poète de tous les moyens de répression réservés aux auteurs de tentatives subversives.²⁰

Cette optique change pourtant face à la politique lorsque, dans les années 1940-1950, une nouvelle génération de jeunes surréalistes entre en scène. Pendant cette période, Christian Dotremont se charge d'assurer la continuité du surréalisme belge par l'expérience d'une activité collective à la fois artistique et politique. Les débats politico-littéraires ne sont plus les mêmes dans une Belgique qui sort à peine de la deuxième conflagration mondiale. À la catastrophe due à la montée dévastatrice des nazismes, s'ajoute l'urgence de mobiliser toutes les forces créatrices afin de combler le vide culturel ; ceci pousse le jeune Christian Dotremont à rallier la révolte artistique à la révolution sociale. C'est cette attitude par laquelle Dotremont a voulu réconcilier les « deux sœurs²¹ », la révolution politique et celle artistique, qui sera d'ailleurs sanctionnée par Nougé. Il est donc incontestable que la rencontre des deux générations surréalistes en Belgique est possible grâce à leur adhésion communiste, à part la passion pour la recherche d'un langage délivré de ses conventions ; ce qui les sépare néanmoins, c'est la façon complètement divergente d'intégrer et de lier l'art à la cause sociale.

Dans les années 1940, la deuxième génération surréaliste se confronte à une même instabilité de la société que celle qui avait déterminé le groupe de Nougé à passer à l'action. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les jeunes surréalistes sont animés à leur tour par un élan constructeur collectif qui unit sans faille, cette fois-ci, engagement politique (leur foi communiste) et activité littéraire (leur désir

²⁰ « La poésie transfigurée », tract reproduit dans Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 213.

²¹ *Les deux sœurs* est le titre d'une des revues fondées par Christian Dotremont dans les années 1940.

de continuer la révolte surréaliste). Ce compromis, les pères du surréalisme bruxellois ne peuvent pas le leur pardonner. Une raison des plus insurmontables d'ailleurs de leur conflit intergénérationnel est la fondation par les jeunes, rassemblés autour de Christian Dotremont, d'un groupe surréaliste révolutionnaire qui légitime ce mariage entre politique et art.

Prendre les distances, pour les jeunes, c'est, par conséquent, se distancer de leurs prédécesseurs afin de continuer un combat qui ne peut se situer en dehors de l'espace politique et qui leur semble une étape nécessaire dans le processus de renouvellement radical de la société et, implicitement, de l'art. Pour la première génération, écrire contre la société dans une culture qui se met en doute au moment même de sa naissance s'impose comme principe fondateur. Le « cas » de Paul Nougé reste, selon Françoise Toussaint, exemplaire, dans la mesure où il invente une écriture qui se veut « exploration du langage, outil de connaissance. Ce dépassement du langage, il le pratique parallèlement à son activité professionnelle (il est de formation et de profession biochimiste) et par delà son avant-gardisme politique²² ».

Un dernier constat s'impose sur le contexte culturel qui prépare l'émergence du surréalisme belge et sur son rapport à la scène européenne. Si les mouvements d'avant-garde antérieurs au surréalisme connaissent en Belgique un retard par rapport à la France ou à l'Allemagne, situation qui a fait que des tendances divergentes de l'avant-garde y coexistent et dialoguent sous l'impératif

²² Françoise Toussaint, *Le surréalisme belge*, op. cit, p. 16.

de la synthèse moderne²³, le surréalisme n'est plus conditionné par l'urgence d'« être moderne ». Marcel Mariën insiste, par ailleurs, sur la simultanéité des activités belge et française de révolte surréaliste, lorsqu'il introduit *Correspondance*, espace réceptacle du texte surréaliste, lieu discursif du trio fondateur du surréalisme bruxellois, Paul Nougé, Camille Goemans, Marcel Lecomte :

La série des tracts de *Correspondance* qu'inaugure Paul Nougé, le 22 novembre 1924, est parallèle à la *Révolution surréaliste* dont le premier numéro porte la date du 1^{er} décembre, si bien que Paulhan rend compte des deux revues en même temps, dans sa chronique de *La Nouvelle Revue Française*, en février 1925²⁴.

En tant que noyau initial du surréalisme à Bruxelles, contemporain avec le mouvement français dont il se déclare solidaire, le groupe *Correspondance* entérine un modèle radical de la communauté subversive : sa cohésion se fait dès le départ sous forme de complicité dans la révolte et fonctionne par le critère éthique du « détachement²⁵ » de l'activité littéraire. Plus précisément, le pacte des fondateurs du groupe exclut de leurs démarches les pratiques susceptibles de toute récupération institutionnelle. Le surréalisme bruxellois se détache donc sans compromis de la norme, d'où la nécessité d'agir en complicité. Cet impératif devient la constante et le mobile de leurs démarches et se trouve à la base des exclusions des « complices » qui succombent à la tentation de faire de la littérature.

²³ Le projet moderniste-constructiviste de la revue et du groupe *7Arts* des frères Bourgeois, groupe contre lequel prendront position les futurs surréalistes bruxellois, envisage cette synthèse moderne de tous les arts : « Notre objet est vaste. *7Arts* : TOUS LES ARTS ». Leur programme s'articule autour de l'idée que l'art doit être l'expression active de la réalité.

²⁴ Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, *op. cit.*, p. 59.

²⁵ Paul Nougé, « La Solution de Continuité », *Fragments*, *op. cit.*, p. 35 : « Le caractère le plus évident de [notre] position vis-à-vis de la littérature est peut-être le *détachement*. » Souligné dans le texte.

En d'autres mots, *Correspondance* ratifie la complicité qui modèle l'agir-ensemble de la première génération du surréalisme bruxellois.

III. La complicité, modèle du groupe bruxellois

Dans la deuxième décennie du siècle passé, la vie culturelle bruxelloise est, nous l'avons vu, dominée par une effervescence des débats se développant dans le foisonnement des revues et des groupes politico-littéraires. Paul Aron, postulant le lien indubitable entre politique et littérature, insiste justement sur l'intérêt politique soutenu des acteurs principaux de la scène littéraire²⁶.

Ces manifestations s'articulent autour de deux tendances : le modernisme et la littérature prolétarienne, fortement marqués par les deux ailes de la gauche belge. Le P.O.B., par exemple, soutient les frères Bourgeois et le groupe qu'ils animent autour de la revue *7Arts*, ouverte aux tendances modernistes constructivistes en arts plastiques. Un autre pôle d'activité politico-littéraire est celui qui orbite autour de la revue socialiste *Aujourd'hui* favorisant la constitution d'un regroupement des écrivains réceptifs à l'*École prolétarienne française*²⁷. Fidèle à son esprit critique, Paul Nougé veut rompre non seulement avec la littérature, mais aussi avec toutes ces habitudes modernistes qui misent sur leurs affiliations politiques :

Tout se passe donc comme si, dans le contexte belge, le surréalisme naissant se trouvait devant un rapport de forces bien différent de celui qu'affrontaient les Français. En lieu et place d'une rivalité avec le

²⁶ Paul Aron, « Les groupes littéraires en Belgique et le surréalisme entre 1918 et 1940 », dans *Textyles*, n° 8, *op. cit.*, p. 9-27.

²⁷ *Ibid.*, p. 12.

dadaïsme, il doit se situer par rapport à une gauche politico-littéraire mieux structurée que lui, plus dotée en moyens, en revues, en contacts avec le monde social. Les deux ailes de la gauche politique possèdent des correspondants dans le monde culturel : entre le modernisme et la littérature prolétarienne, il n'y a, en Belgique, pas de place à prendre pour une union des avant-gardes.²⁸

Dans ce contexte, tout en plaidant pour un art efficace qui change le monde, Nougé refuse pourtant tout engagement politique de l'art. Nous avons d'ailleurs remarqué que les rapports des surréalistes belges et français à la politique (notamment au Parti communiste), ainsi qu'à l'art, sont distincts ; les deux groupes parcourent chacun son chemin s'entrecroisant à certains moments, s'entrechoquant surtout parfois ; les uns se rapprochent du Parti, tandis que les autres s'en détachent. D'autre part, il ne s'agit plus, sur le terrain belge, d'une réaction au nihilisme Dada. Car, en Belgique, on ne peut parler que des échos dadaïstes auxquels, il est vrai, René Magritte, Marcel Lecomte et E.L.T. Mesens répondent favorablement. Mais le pouvoir exercé par Nougé les oblige à les abandonner.

Sans s'opposer à Dada, le premier tract de *Correspondance*, « Bleu 1. Réponse à une enquête sur le modernisme²⁹ », déconstruit, par contre, avec ironie, le slogan de la revue des frères Bourgeois, expression de la synthèse moderne. Mais la construction discursive de ce tract n'est pourtant pas loin des structures ludiques et virulentes des manifestes dadaïstes :

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

²⁹ Nous reviendrons dans cette partie de notre thèse sur la façon dont les tracts ont été intitulés. Mentionnons pour l'instant que chaque tract indique dans son titre le numéro qu'il a dans la série ainsi que la couleur de la feuille sur laquelle il est imprimé. On voit là un geste de mise en doute du rôle du titre d'un texte qui se veut programmatique.

Regarder jouer aux échecs, à la balle, aux sept arts nous amuse quelque peu, mais l'avènement d'un art nouveau ne nous préoccupe guère.
 L'art est démobilisé par ailleurs, il s'agit de vivre.
 Plutôt la vie, dit la voix d'en face. [...]
 Puisqu'il est temps encore, permettez-nous de prendre congé.
 Sans doute reviendrons-nous – ailleurs.³⁰

Ce premier tract définit à la fois les adhésions et les écarts : il sert, selon Michel Biron³¹, de modalité de prendre congé et de prendre contact : « ailleurs », c'est-à-dire dans un premier temps à Paris. Même si « ailleurs » identifie d'abord le terrain que les deux groupes surréalistes, bruxellois et parisien, partageraient, l'adverbe qui clôt le tract fondateur de *Correspondance* réalise en égale mesure la configuration d'un espace identitaire qui s'impose comme distanciation. C'est l'espace-réceptacle de l'ex-centricité du groupe de Nougé : s'il sert de marque de différence par rapport à l'esthétique moderne de *7Arts*, l'« ailleurs » du tract s'avère un véritable lieu de l'altérité. Prendre contact avec Paris, mais en prendre également des distances, car *Correspondance* adresse le tract du 20 mai 1925 à Breton, Morhange et Paulhan avec le titre significatif « Orange 19. Pour garder les distances ». Il faut préciser que ce dix-neuvième tract est signé par les trois complices du groupe, Nougé, Goemans et Lecomte :

Regarder jouer aux échecs, à la balle, aux sept arts nous amuse quelque peu, mais l'avènement d'un art nouveau ne nous préoccupe guère.
 L'art est démobilisé par ailleurs, il s'agit de vivre.
 Plutôt la vie, dit la voix d'en face. [...]
 La défiance que nous inspire l'écriture ne laisse pas de se mêler d'une façon curieuse aux sentiments des vertus qu'il lui faut bien reconnaître.

³⁰ Paul Nougé, « Bleu 1. Réponse à une enquête sur le modernisme » (le 22 novembre 1924), dans *Correspondance (1924-1925)*, Bruxelles, Didier-Dévillez Éditeur, coll. « Fac-Similé », 1993.

³¹ Michel Biron, « Le refus de l'œuvre chez Paul Nougé », dans *Textyles*, n° 8, *op. cit.*, p. 53.

Puisqu'il en est temps encore, permettez-nous de prendre congé. Sans doute reviendrons-nous – *ailleurs*.³²

Engagement de présence et affirmation de différence, par la reprise non seulement d'une même tonalité ironique mais des mêmes chefs d'accusation, ces deux tracts nous permettent de saisir le vrai projet de *Correspondance* : dénoncer le désir de faire école et se situer dans un espace – discursif – de la différence.

Garder les distances par rapport à tout ce qui court le risque de la consécration, tel est donc le pacte fondateur du surréalisme à Bruxelles qui se traduit plus précisément par « l'éthique nougéenne³³ » de la distanciation. Fondée sur le détachement comme attitude généralisée du groupe, cette éthique récuse le goût du vedettariat et se manifeste par une « rigueur intellectuelle et morale », une « radicalité critique [...] à l'instar de la guérilla³⁴ ». Nougé préfère à la carrière littéraire l'invention de stratégies de l'effacement : Marcel Lecomte et André Souris sont d'ailleurs tombés victimes à cette intransigeance et seront par la suite exclus du groupe. Le surréalisme français n'y fait pas exception : dans la lettre adressée en 1929 à André Breton, Nougé souligne son attitude envers toute forme de vedettariat³⁵.

Il ne reste plus de doute, *Correspondance* se réclame de la communauté d'opposition avant-gardiste qui ne cesse d'assumer et d'affirmer sa dissidence. À Bruxelles, cette entreprise subversive prend les dimensions de la complicité pour

³² Paul Nougé, Camille Goemans, Marcel Lecomte, « Orange 19. Pour garder les distances » (le 20 mai 1925), dans *Correspondance (1924-1925)*, *op. cit.*, s.p. Nous soulignons.

³³ Marc Quaghebeur, « Évidence et occultation de Paul Nougé », dans *op. cit.*, p. 231.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Paul Nougé, *Quelques bribes*, suivi de *Autour de Paul Nougé. Une iconographie*. Introduction de Marc Quaghebeur, Bruxelles, Didier Dévillez Éditeur, 1995, p. 41.

marquer d'une façon plus radicale encore son attaque contre toute forme institutionnalisée de l'art :

Nous nous moquons des curiosités et des espoirs de quelques amateurs, de quelques marchands, de tous les esthètes. Nous cherchons des complices. Il nous suffit qu'André Souris existe³⁶.

Nous avons aussi tué le public, cherchant des complices³⁷.

Les deux tracts de *Correspondance* que nous avons mentionnés, « Bleu 1 » et « Orange 19 », identifient l'espace où se trame la complicité bruxelloise. Leur activité concertée se construit sur deux prises de position radicales : le rejet du modernisme belge et du vedettariat surréaliste, deux prises de distance qui servent ainsi de balises esthétiques. Comme le groupe de Nougé généralise cette dissidence fondatrice, il assume pleinement sa condition subversive qui transforme le *dissensus* en principe éthique. Définir la dissension ou la dissidence implique toujours un face-à-face avec son terme contraire, le consensus. La clarification de leurs sens doit les opposer. Or ceci veut dire que l'un ne se justifie pas sans l'autre. Parler alors de *dissensus* passe nécessairement par une mise au point de toute sa sphère sémantique. Les deux termes antonymiques – *dissensus* et consensus – partagent ceci d'important : ils ne peuvent pas avoir leur sens en dehors de l'idée de communauté. Pour mieux préciser, le consensus a pour finalité d'éliminer le conflit et, dans ce sens, il sacralise des normes (au nom bien sûr d'un jeu de

³⁶ Paul Nougé, « André Souris », cité dans Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, *op. cit.*, p. 159.

³⁷ Paul Nougé, « L'expérience continue », cité par André Souris, « Paul Nougé et ses complices », dans Ferdinand Alquié (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, Mouton, Paris-La Haye, 1968, p. 432. Repris dans André Souris, *La Lyre à double tranchant : écrits sur le surréalisme et la musique sérieuse*, textes présentés et commentés par Robert Wangermée, Liège, Conseil de la Musique de la Communauté française de Belgique, Mardaga, coll. « Musique musicologie », 2000, p. 129.

pouvoir très souvent non avoué). Ceci dit, on peut remarquer que le consensus, tout en cherchant l'unité, diabolise les différences. On comprend ainsi que le *dissensus*, que l'on peut en même temps appeler différend, met, quant à lui, la parole en tension, et c'est ce qui entérine le lien fécond de l'être-ensemble qui l'intègre. Il favorise, par conséquent, l'association des différences pour assurer la représentation de chacune d'entre elles. Le *dissensus* signe l'émancipation et le dépli du sujet visant le dépassement de soi : sa condition est le conflit nécessaire, garant d'une éthique d'ouverture pour pallier la stagnation, à l'autosuffisance.

Puisque le propre du groupe bruxellois est sa marginalité éthique réclamée par le principe du détachement de la doxa, il est nécessaire que, tout comme nous l'avons vu, les gestes fondateurs du groupe le distinguent de ce qui domine la scène culturelle bruxelloise : le modernisme éclectique de *7Arts*. La « réponse³⁸ » ironique que le groupe de Paul Nougé donne au programme des frères Bourgeois ne laisse pas de doute, à « l'avènement d'un art moderne », les surréalistes, par la voix de Nougé qui signe ce premier tract de *Correspondance*, répondent de façon radicale : « Puisqu'il en est temps encore, permettez-nous de prendre congé. Sans doute reviendrons-nous – ailleurs ». Cette première réponse s'impose, en effet, pour les Bruxellois, comme définition emblématique en tant que groupe d'inspiration surréaliste : « Plutôt la vie, dit la voix d'en face » est la référence fondamentale à André Breton. Mais elle fait déjà écho à une autre « réponse », ayant lieu un an plus tard, celle qui est adressée, dans le tract 19, « à Monsieur André Breton, à Monsieur Pierre Morhange, à Monsieur Jean Paulhan ». Ce tract

³⁸ Le titre du tract fait allusion à l'enquête « sur l'art moderne » lancée par le groupe de Pierre et Victor Bourgeois : « Réponse à une enquête sur le modernisme ».

se clôt de la même façon et sur la même tonalité intransigeante : « Puisqu'il en est temps encore, permettez-nous de prendre congé. Sans doute reviendrons-nous – ailleurs ». Si la première réponse joue sur l'ironie pour ne plus laisser de ponts entre les deux groupes en opposition, le tract adressé à Breton est plutôt une sommation, un signal d'alarme sur le risque que court déjà le surréalisme d'être réduit à une simple technique d'écriture :

La défiance que nous inspire l'écriture ne laisse pas de se mêler d'une façon curieuse aux sentiments des vertus qu'il faut bien reconnaître. Il n'est pas douteux qu'elle ne possède une aptitude singulière dans cette zone fertile en dangers, en périls renouvelés, la seule où nous puissions espérer de vivre. L'état de guerre sans issue qu'il importe d'entretenir en nous, autour de nous, l'on constate tous les jours de quelle manière elle peut le garantir.³⁹

Si, donc, la réponse à *7Arts* affirme la distanciation ironique et définitive de l'héritage moderniste, l'écart par rapport à Paris indique la spécificité même du surréalisme bruxellois qui préfère à l'écriture automatique une permanente activité subversive dont la cible sera le langage et ses conventions. *Correspondance* favorise les explorations audacieuses du langage, capables de lier éthique et esthétique, sans tomber dans l'engagement politico-social propre au réalisme socialiste et à la littérature prolétarienne. La poésie est, pour Paul Nougé, l'espace privilégié de l'expérience et de la réflexion. D'où, en effet, le refus de cette possibilité qu'offrirait l'écriture automatique de retrouver le paradis perdu de l'authenticité de la pureté. Il faut chercher l'authenticité tout d'abord de la vie, pour mettre ensuite en discussion le problème de l'authenticité artistique. Le surréalisme nougéen souscrit de la sorte à un impératif d'éthique dont le principe

³⁹ Paul Nougé, Camille Goemans, Marcel Lecomte, tract « Orange 19. Pour garder les distances », le 20 mai 1925, dans *Correspondance (1924-1925)*, *op. cit.*, s.p.

fondamental vise à ce que toute activité assure l'enrichissement de l'esprit. Dans cette perspective, il faut étudier l'esprit, en découvrir les propriétés insoupçonnées, par la mise en œuvre des stratégies d'agression diverses afin de provoquer ses réactions. Christian Dotremont se détachera lui aussi de l'automatisme bretonien : il conteste en plus, quant à ses confrères français, l'excès théorique qui occulte, en effet, la question fondamentale de l'art, irréductible à un discours sur l'art. En effet, le grand souci de Nougé est l'enlisement dans des formules stéréotypées et dans des explications et définitions inutiles. Ce sont le travail systématique de minage du langage et, en égale mesure, le goût pour l'exploration du mot et de l'image, au-delà des frontières entre les arts qui définissent la spécificité du surréalisme bruxellois, justifient sa continuité, et expliquent sa longévité.

Pour garder ces distances, Nougé a besoin des complices. Dans le texte liminaire du catalogue de l'exposition de René Magritte qui avait eu lieu à la galerie L'Époque, en janvier 1928, Paul Nougé définit la spécificité de son groupe :

L'amitié, à force d'en discourir ou d'en tirer parti, l'on parviendrait sans doute à nous la faire haïr et dénoncer. Mais il lui arrive de revêtir une forme singulière d'où la complaisance paraît enfin rigoureusement bannie. Elle laisse à d'autres le soin d'accorder les goûts et les couleurs. La veulerie de toutes les habitudes cède la place au souci de quelque aventure, de quelque entreprise communes, au sentiment de périls et de chances également partagés. L'on dira peut-être qu'il s'agit d'une manière de *complicité*. C'est pourquoi nous ne voyons nul inconvénient à nous dire au passage les *complices* de René Magritte.⁴⁰

⁴⁰ Paul Nougé, *Catalogue de l'exposition Magritte*, Bruxelles, La galerie L'Époque, janvier 1928, cité dans Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, *op. cit.*, p. 156. Nous soulignons.

Si les deux tracts postulent sans équivoque la dissidence du groupe, ils mettent davantage en lumière la particularité de son pacte communiel : « Sans doute reviendrons-nous – ailleurs ». La répétition de l’adverbe « ailleurs » à la fin des deux tracts place ainsi le surréalisme bruxellois dans la position de l’altérité comme dissidence. La nécessité d’expérimenter des « entreprises communes » et « dangereuses », tel est le particulier de la communauté de *Correspondance*. Cette véritable vocation de l’incompatibilité se matérialise dans la manifestation même de l’altérité ; *Correspondance* s’impose par des infractions répétés, puisque ses membres se voient comme complices. « Ailleurs » indique une localisation autre : *in alio loco* est la locution latine d’origine qui l’identifie et qui place le surréalisme bruxellois dans un espace de l’altérité où chaque geste se fait de concert et à des buts subversifs. Les membres de *Correspondance* sont des complices, partageant le plaisir d’agir ensemble et de mettre en acte des attitudes illicites. Leur entreprise n’admet pas de réplique de la part de ceux qui sont ciblés. Le choix du tract comme haut lieu discursif du surréalisme bruxellois se justifie par la même logique de l’altérité :

[L]es surréalistes bruxellois ne produisent pas d’emblée un manifeste où s’affirmerait une identité de groupe. [...] Le tract se situe à mi-chemin entre le pamphlet et le traité (du latin *tractate*), historiquement plus proche du discours politique que du discours littéraire, ce qui n’est pas le cas du manifeste, élevé au rang de genre littéraire par certains groupes au XIX^e siècle. [...] Sartre parle du tract comme d’une « littérature des amateurs, forme d’écriture populaire et spontanée apparue de manière clandestine et anonyme au siècle des Lumières ». Or, les tracts de *Correspondance* ne répondent pas à cette définition : ils sont le fait d’écrivains qui, s’ils ne sont pas au sens strict des professionnels, prétendent ne pas être amateurs ; ils ne sont pas clandestins mais confidentiels [...], et ils sont dûment signés.⁴¹

⁴¹ Michel Biron, *La modernité belge. Littérature et société*, op. cit., p. 214-215.

L'acte de lancer un tract devient une déclaration de guerre contre l'*establishment* littéraire et cette action se fait directement et ouvertement. Par le refus de l'anonymat, le tract, « dûment signé », donc assumé, devient stratégie discursive de la dissidence des complices : une dissidence qui se concrétise par l'anticarriérisme devenu impératif éthique pour Nougé. Et cette attitude à laquelle les complices se doivent de rester fidèles, participe du jeu de la distanciation ironique qui sous-tend toute l'activité du groupe.

Le choix du tract ouvre encore une fois la question du rapport au Centre parisien. Le surréalisme bretonien se forge un programme commun à l'intérieur du manifeste qui, par l'enchevêtrement « avec succès de l'élément poétique et de l'élément enthymématique⁴² », négocie et valide une identité de groupe, une loi interne, véritable lit de Procuste. Le tract de Nougé ne formule pas de programme, n'offre pas de cohésion à une école, ce texte opère par ruptures : le tract de *Correspondance* présente un algorithme qui a toujours à son origine un autre texte à déconstruire. Le tract est donc ici synonyme du fragmentaire, ou plutôt de la fracture opérée à l'intérieur du discours de l'autre qui est en même temps destinataire du texte ainsi remodelé. Agir par fractures de textes afin d'y insérer le doute, de les détourner de leur sens original, nous avons dans cette formule « infractionnelle » un des moyens d'écriture subversive du surréalisme bruxellois, qui propose une véritable rhétorique de l'extrémisme. Si le manifeste est l'émanation d'un groupe ou d'un mouvement dont il expose les principes, dans le tract de *Correspondance* le seul indice d'une communauté agissant ensemble est à trouver dans leur signature souvent collective.

⁴² *Ibid.*, p. 214.

Ce paradigme discursif de la subversion se fonde sur une réécriture de textes à des buts critiques. Mais l'algorithme du détournement ne se limite pas à un simple jeu d'écriture, il aspire à une interpellation directe de ceux que les complices de Nougé ont ciblés. Le nom, *Correspondance*, institue dans ces conditions un jeu ironique avec ses destinataires. Tout en tablant sur le scénario communicationnel entre au moins deux actants (le destinataire et le destinataire), les tracts ne font en réalité que déstabiliser le succès de la communication, la réplique de l'autre n'est pas attendue, elle n'aura pas lieu. D'autant plus que le texte du tract n'est qu'une réécriture corrosive de textes d'autrui dont le discours est appréhendé pour mieux le déconstruire. La critique littéraire s'accorde à voir dans cette démarche nougéenne une véritable *praxis*, une technique d'écriture et de subversion résultat de l'éthique de Nougé de ne jamais céder à la littérature. Plus qu'une *praxis*, l'exemple de *Correspondance* témoigne, à notre avis, de la mise en scène d'un paradigme de la performativité dont le but est de nuire à la fonction descriptive du langage : les tracts une fois lancés agissent directement sur le texte cautionné et, conséquemment, sur leur destinataire ; ils manipulent le message du texte d'origine par la réécriture, l'ironie, la répétition jusqu'à l'exacerbation des poncifs à démolir. Lancer les tracts, c'est dans ces conditions passer à l'action, c'est-à-dire attaquer le système ou la doxa. L'attaque se doit d'être rapide, efficace et sans droit d'appel. Les distances sont prises, le tract ne fait que rendre visibles les frontières.

Indifférence quant à la réaction et minage du sens par une réécriture parasitaire du message de l'origine visent un seul but : bouleverser le spectateur

(destinataire direct du tract), agir sur son conformisme, le mettre en branle. Espace de l'altérité et de l'ailleurs, le tract de *Correspondance* véhicule ainsi le pacte communiel de la complicité. Une complicité qui a en vue à la fois le public et le commerce validé par l'Institution de l'art, une complicité qui provoque et qui bafoue en même temps le bon goût et ses stéréotypes (« Nous nous moquons des curiosités et des espoirs de quelques amateurs, de quelques marchands, de tous les esthètes. Nous cherchons des complices⁴³ ».) Rappelons le titre suggestif et flagrant du tract 19 : « Pour garder les distances ». Comme réponse à cette première provocation, en 1925, André Breton, Louis Aragon et Max Ernst se rendent à Bruxelles à la rencontre de *Correspondance*, mais le groupe belge refuse la tutelle française. Nougé écrira à ce propos : « Le surréalisme [...] en tant que doctrine autonome, en tant que méthode spécifique, n'existe pas [...]»⁴⁴ ». Se présenter comme complices, affirmer l'appartenance à une communauté délictueuse, c'est faire intervenir dans la nécessité de sa présentation la position d'une médiation communielle entre ses divers actants. Ce pacte est celui de l'intervention concertée, de l'exposition de son événement ; il s'étaye sur la possibilité de dire « nous » qui s'oppose sans cesse à un « vous » (le « public » à « tuer » ou bien « les amateurs », « les marchands » d'art, bref, tous les « esthètes »), donc la possibilité d'une performativité de la communauté d'opposition. Dans le cas de *Correspondance*, la performativité s'accomplit dans le geste délictuel qui se concrétise dans le choix d'une intertextualité critique et subversive.

⁴³ Paul Nougé, « André Souris », cité par Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁴ Paul Nougé, « Les points sur les lignes », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 284.

L'attitude fondatrice de cette complicité contaminera Dotremont, mais l'inventeur de *Cobra* ne s'en sert ni pour refuser la récupération institutionnelle ni pour refuser de faire d'œuvre. Christian Dotremont et ses amis auront besoin de prendre *leurs* distances afin de pouvoir continuer sur le terrain de la création artistique par une expérience commune de l'art. Le pacte communiel des complices de Nougé se transforme deux décennies plus tard, grâce à l'activité de Christian Dotremont, en un pacte communiel des amis dont les lignes directrices cherchent un dialogue entre les artistes et stipulent un art partagé, créé ensemble, un art qui naît de l'expérience de l'intersubjectivité artistique dont le modèle est le groupe *Cobra*. La cohérence des deux expériences communielles qui définissent le surréalisme bruxellois, la complicité de *Correspondance* et le dialogue interartistique de *Cobra* s'articulent autour d'une même attention accordée au mot, au langage.

Chapitre deux

Le paradigme subversif du surréalisme bruxellois

Le groupe *Correspondance*, première expérience bruxelloise de l'être-ensemble surréaliste, révèle l'exigence d'une entreprise de permanente mise en doute de ce qui, sur le terrain littéraire et par extrapolation sur celui artistique, risque de faire école, c'est-à-dire, de se figer en convention. De cet impératif de l'action subversive et complice découlent des techniques d'écritures ayant pour but la déstabilisation, sinon l'altération et la dénaturation de ce qui fait œuvre de consécration.

Une des figures privilégiées de ces démarches textuelles se manifeste dans l'exercice du fragment en tant que moyen d'écriture rupteur. Le fragment doit être pourtant pris, dans le cas du groupe nougéen, au sens de fracture, de brisure, donc d'un acte sacrificiel qui atteint l'intégrité de la totalité. Il n'y a pas de doute que pour le surréalisme bruxellois le fragment est synonyme de rupture : les tracts de *Correspondance* s'imposent comme premier exemple de fracturation du discours d'autrui. Ce qui veut dire que le fragment-fracture entraîne la suspension et la caution de l'autre (texte ou écrivain), phénomène propice à une appropriation flagrante, illicite de ce qui fait déjà figure d'œuvre. Écrire en fragmentant – ou mieux, en fracturant – le texte consacré de l'autre, c'est faire appel à un geste qui transforme l'écriture en action subversive.

En effet, écrire avec les mots des autres, afin d'en détourner le sens, c'est la définition de la subversion nougéenne. Dans ces conditions la fragmentation est synonyme d'illisibilité : détourner le texte d'origine par des fragmentations subversives a comme conséquence un effet d'illisibilité, ou plutôt de méconnaissance qui en découle nécessairement. Résultat de cette activité de dislocation textuelle, l'illisibilité mis en place par le surréalisme bruxellois se voit ainsi chargé d'une mission : introduire le doute au cœur du sens commun. Il est l'effet de cette prédilection de Nougé et de ses complices pour le fragment, pour l'écriture en « bribes¹ ».

I. Le fragment comme figure de la subversion

Dans notre lecture du surréalisme bruxellois et de ses techniques d'écriture, il apparaît ainsi nécessaire de voir quels sont les noms du fragment qui s'accorderaient mieux avec ces stratégies subversives, inventées pour déstabiliser tout ordre établi dans le domaine de la création. L'écriture « en bribes » que Nougé privilégie prend de multiples figures : du journal² et des poèmes brefs qui empruntent souvent le style et la forme publicitaire aux textes de circonstances ou aux tracts. Le fragment est, pour Nougé, le symptôme de son refus de l'œuvre et

¹ Nous empruntons ce terme au livre *Quelques bribes, op. cit.* réalisé à l'occasion de l'exposition *Paul Nougé* à la Maison du Spectacle – La Bellone, à Bruxelles, du 14 février au 15 avril 1995.

² Le journal a été publié après sa mort, en 1968, par Marcel Mariën. Le style diariste de Nougé ne fait que confirmer une fois de plus son souci de se tenir à l'écart de toute tentative de totalité ou de toute intention littéraire. Nos références renvoient à l'édition suivante : Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, avertissement de Marcel Mariën, suivi de *Notes sur les échecs*, Bruxelles, Didier, Dévillez Éditeur, 1995. L'édition originale du *Journal* a été publiée à Bruxelles, chez Les Lèvres nues, en 1968.

acte d'agression sur l'autre. Son importance est décisive dans la définition des activités propres au surréalisme bruxellois, question que nous ne pouvons pas contourner ici.

Interroger le fragment en lui-même pose inévitablement maintes autres questions : il doit être décrypté dans sa relation au système, dans ce qu'il a d'achevé ou d'inachevé, dans sa capacité de fonder un genre (en littérature comme en philosophie), ou bien dans le refus qu'il suppose de toute loi formelle et organique. Ce qui s'impose alors avec évidence c'est que le fragment change de signification d'une époque à l'autre. Et pourtant, à cette épaisseur des approches, la réponse concernant les noms du fragment semble s'organiser en trois strates de signification qui ont en commun un même élément à valeur de repère : le fragment se confronte invariablement à la totalité.

Un premier volet d'interprétation du fragment l'identifie à un résidu d'un tout organique, perdu à cause des vicissitudes du temps. Ainsi, le texte fragmentaire fait figure de trace du passé et parallèlement il est indicateur d'une absence, d'un manque. Il devient donc indice d'incomplétude : « le fragment est ce qui reste d'un ouvrage ancien, résidu d'une totalité que les hasards de l'histoire nous ont fait parvenir. En ce sens, il constitue un témoignage du passé qu'il aide à comprendre et à reconstituer³ ». Un témoignage incomplet, devons-nous ajouter, car, dans son rôle de « résidu » d'une œuvre du passé, le fragment équivaut à la

³ Jean-François Chassay, « Fragment », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, deuxième édition, Paris, PUF, coll. « Quadrige. Dicos Poche », 2002, p. 248.

ruine⁴, vestige constituant de mémoire, mais d'une mémoire lacunaire. L'écriture fragmentaire, lue dans cette perspective, est mise en cause dans la culture européenne à partir du romantisme allemand⁵ pour devenir, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'un des traits spécifiques de la modernité.

Toujours rapporté à la totalité, les noms du fragment, dans le contexte de la modernité, se formulent en même temps en termes d'« extrait », de « morceau » d'un tout : « On peut également le [le fragment] définir comme un extrait, tiré de manière volontaire, d'un livre, d'un discours⁶ ». Il est à remarquer que le fragment devient de plus en plus effet d'une volonté de rupture, marqueur de discontinuité. On le retrouve déjà chez Lautréamont, Nietzsche et Rimbaud à la fin du XIX^e siècle, mais la pratique qui l'instaure devient manifeste chez Artaud et les surréalistes, chez Paul Valéry et chez Maurice Blanchot, partout dans les beaux-arts et en poésie. Ce n'est pas un hasard si sa présence tend à se généraliser ; la discontinuité⁷ est le moyen le plus efficace par lequel se réalise la contestation de tout ordre esthétique préétabli, notamment classique, ressenti comme désuet :

Dans la diversité empirique des textes littéraires et philosophiques qu'elle détermine, la discontinuité *fissure et subvertit toujours l'édifice notionnel de la Beauté classique* fondée sur la *perfection*, la *complétude* et l'*homogénéité* formelles.⁸

⁴ Voir à ce sujet (1) Anne Coquelin, *Court traité du fragment*, Paris, Aubier, 1986 et (2) Alain Montadon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992. Il est également à noter que dans la pensée du fragment en tant que ruine domine le romantisme allemand, plus particulièrement l'école d'Iéna.

⁵ Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 57-80 (le chapitre « L'exigence fragmentaire »).

⁶ Jean-François Chassay, « Fragment », *op. cit.*, p. 248.

⁷ *Discontinuité* et *fragment* ne sont pourtant pas des notions parfaitement synonymes, bien qu'elles appartiennent au même champ sémantique. Plus que le fragment, la discontinuité renvoie à l'intermittence et à la fragmentation, c'est-à-dire au geste de multiplier l'Un en le divisant. Le terme de *discontinuité* désigne par conséquent la forme plurielle d'un texte fragmentaire, que le seul nom de *fragment* ne saurait signifier.

⁸ Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée*, Pierre Mardaga, Bruxelles, coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 18. Souligné dans le texte.

Autant dire : la discontinuité s'emploie à démanteler la cohérence même d'un patrimoine (philosophique, littéraire, artistique) par un geste négateur qui ne se propose nullement de restituer « l'âme perdue » d'un monde crépusculaire ; elle accélère la dissolution des formes et rejette le savoir qui les a engendrées. On peut affirmer dès lors qu'il y a une dimension *négative* du fragment⁹, genre contestataire par excellence, car les synopes qu'il produit à l'intérieur d'un discours cohérent mettent en cause l'ensemble articulé dont celui-ci relève. Non soumis à des prescriptions d'aucune sorte, le fragment manifeste anarchiquement sa liberté, qui consiste en l'absence d'un centre, fil conducteur, développement suivi, puisque chaque morceau en est un par rapport au « reste » et participe simultanément à des paradigmes différents. Il répond, en tant que discontinuité ou interruption, à un programme de démystification du pouvoir totalitaire de l'œuvre.

Discontinuité et volonté libertaire, le fragment s'alimente sans aucun doute d'un principe d'inachevé. C'est le troisième volet de signification qui le soustrait aux *genres fragmentaires*, il se manifeste en tant que symptôme de l'impossibilité de la totalisation. Le fragment ne se définit plus ni comme résultat de rupture involontaire de l'organon, dans le sens d'un vestige de l'œuvre, ni comme effet d'une volonté de fracture d'un tout en « bribes » multiples. Inachèvement, incohérence, refus de totalité, le fragment se signale par sa discontinuité et en même temps par le mélange des objets qui le composent. Le fragment comme inachevé s'avère alors un genre impur et hétérogène :

Si d'une part il n'est pas pur morceau, de l'autre il n'est pas non plus aucun de ces termes-genres dont se sont servis les moralistes : pensée, maxime, sentence, opinion, anecdote, remarque. Ceux-ci ont plus ou

⁹ *Ibid.*, p. 10 sq.

moins en commun de prétendre à un achèvement dans la frappe même du “morceau”. Le fragment au contraire comprend un essentiel inachèvement¹⁰.

Inachèvement veut dire, en conséquence, une réévaluation de la notion d’œuvre, définie en termes de cohérence et totalité. Cette nuance qui s’ajoute aux sens du fragment est définitoire pour la pensée nougée. C’est là que réside la fonction principale du fragment selon Paul Nougé : s’exercer, comme le fait plus tard Émile Cioran par exemple, à une écriture fragmentaire qui construit son dispositif de contestation de toute œuvre de complétude ; on a affaire, dans ce cas, à une véritable mise en échec de la volonté d’écrire de livres.

Il ne reste plus de doute que le fragment dans la vision du surréalisme bruxellois garde dans son fonctionnement la rupture par rapport à un système déjà en place ; Nougé invente des modalités d’écriture qui favorisent l’effondrement de la cohérence du texte, surtout si ce texte est déjà consacré. La poétique nougée qui fera l’objet d’étude des sous-chapitres suivants met en œuvre cette exigence de discontinuité qui a la mission de détourner le sens du déjà-établi. Ce penchant pour la subversion rejoint, en réalité, le programme surréaliste par excellence qui propose une esthétique du fragment dont on voit bien les principes : montage, collage, automatisme, jeu hasardeux, libre association comme dans le rêve. Tout repose, dans le surréalisme, sur une volonté de disruption propre à détruire la vie commune et médiocre. Cette vie banale, bourgeoise, que Breton décrit dans le premier *Manifeste* de 1924, est normée par la raison, la logique, mais surtout par l’habitude et la répétition du même. Il faut donc la bouleverser dans ses

¹⁰ Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 62.

commodités par le brouillage, le mélange incongru, le choc. Alors, la pratique du fragment et de l'association violente a le rôle de faire sourdre le mystère et le poétique que personne ne voit et qui sont pourtant là devant nous, dans les choses quotidiennes. La fragmentation surréaliste consiste à dépayser les choses afin de réinventer le monde.

Le surréalisme bruxellois refait le chemin vers le sens premier du fragment, vers son sens étymologique qui est celui de violence de la désintégration, de la dispersion, de la perte, mais aussi de l'interruption : « l'étymologie du mot persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération qui fait d'un fragment ce qu'il est : un être échappé de tout ce qui n'est pas, ou n'est plus, distrait du néant¹¹ ». Si le surréalisme bruxellois cherche la rupture, son rôle ne peut être que celui du fragmentaire comme fracture, celui qui met l'accent sur l'acte rupteur de la cohérence du sens, et qui laisse « intervenir fondamentalement l'interruption comme sens et la rupture comme force¹² ».

Dans cette approche du surréalisme bruxellois, nous proposons une lecture du fragmentaire qui ne renvoie plus à une absence – de textes perdus – mais qui est plutôt la mise en acte d'une différence, de la « rupture comme force » perturbatrice de la lecture éduquée et conformiste. Car le premier effet du fragment nougéen, c'est le trouble de la lecture, donc, un effet d'illisible. Celui-ci apparaît comme une démarche à deux facettes : il opère soit au niveau du texte (la réécriture ou l'intertextualité subversive), soit il s'installe au niveau de la linéarité phrastique ou

¹¹ André Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Braconnière, 1985, p. 7-8.

¹² Maurice Blanchot, « La pensée et l'exigence de discontinuité », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 9.

attaque l'espace du mot sur la page. Ce permanent travail de minage de la lisibilité résume la collaboration de la première génération surréaliste en Belgique et se trouve à la base de la poétique nougienne.

II. La poétique nougienne

La complicité de *Correspondance* arrive à se cristalliser en communauté subversive suite aux rencontres et aux collaborations de ceux qui deviendront ses membres. La première manifestation publique des poètes qui formeront l'épicentre surréaliste bruxellois remonte au 17 juin 1924. Les noms de Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte sont annoncés parmi les participants au débat organisé à l'occasion de la représentation de la pièce en un acte d'Hermann Closson, *Sous-sol*. Une manifestation dont il ne reste pas de témoignage hormis le programme où est signalé, à la manière Dada, que « [l]e grincement de dents est une valeur esthétique¹³ ». Tout comme le remarque Marcel Mariën, l'intérêt de ce programme « tient au fait que sont réunis pour la première fois les noms des trois fondateurs de *Correspondance* [...] six mois avant sa fondation¹⁴ ».

Une autre rencontre qui, dans l'histoire du surréalisme bruxellois, n'est pas sans conséquences pour l'évolution du groupe est celle entre Paul Nougé, Camille Goemans et E.L.T. Mesens, en 1924, entre les pages d'un catalogue d'exposition. Marcel Lecomte, à son tour, rencontre Clément Pansaers, puis René Magritte et entre en contact par la suite avec Camille Goemans. Ce qui est commun aux trois

¹³ Le programme de cette rencontre-débat est publié dans Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁴ *Ibid.*, p. 54.

fondateurs de *Correspondance*, est, selon Michel Biron, le fait qu'ils sont tous écrivains au début de leur carrière :

Aucune des personnes en question n'est sérieusement engagée dans une carrière littéraire lorsque se nouent entre eux des liens décisifs au cours de 1924. Lecomte n'a publié qu'une mince plaquette de dix-neuf pages (*Démonstrations, Ça ira*, 1922), Goemans fait paraître dans le courant de 1924 son premier et unique recueil (*Périples*, Disque vert), Mesens n'a produit, outre deux adaptations de textes pour piano (*Danse*, 1920 ; *Garage*, 1921), que quelques articles pour des revues littéraires (*La Bataille littéraire, Mécano*, 391), ce qui est déjà plus que Nougé, à trente-neuf ans (articles dans *Aujourd'hui*). À la différence des surréalistes français à la même époque, ils n'ont pas d'œuvre à faire valoir ; ils n'ont pas non plus à défendre une esthétique qui leur serait propre.¹⁵

Sans « œuvre à faire valoir », les membres de *Correspondance* trouvent plus d'aisance à s'attaquer à toute tentation de faire carrière en littérature, en peinture ou bien en musique. En créant *Correspondance*, Paul Nougé ne fait qu'affirmer son aversion face à toute finalité artistique, à toute forme d'autorité ou de servitude dogmatique. Comme il est fasciné par la force destructive du fragment, Nougé milite en faveur de la révolution du langage artistique par le renoncement à sa fonction représentative. Du refus radical et définitif de l'œuvre, Nougé arrive à formuler l'impératif de la découverte d'un « langage originaire », source de poésie authentique. Cette obsession du commencement absolu le rapproche plutôt de l'idéal Dada de faire *tabula rasa* de tout ce qui existe pour assurer une autre genèse sur le terrain artistique.

¹⁵ Michel Biron, *La modernité belge. Littérature et société*, op. cit., p. 210.

1-L'intertextualité subversive

Le combat surréaliste s'organise ainsi à Bruxelles de la façon suivante : le 22 novembre 1924, une semaine avant la sortie du premier numéro de *La Révolution surréaliste* à Paris, Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte (rejoints, en 1925, par René Magritte, E.L.T. Mesens et André Souris) lancent *Correspondance*. Plus radicale et plus implacable qu'une revue avant-gardiste, l'opération (par tracts) s'impose, nous l'avons vu, par son air de chapelle. Le public visé est restreint et désigné personnellement par chaque tract, tandis que le discours tient d'un style propre au règlement de compte face aux *modernes* de l'art et de la littérature. Sans renoncer aux structures théoriques et pragmatiques spécifiques du manifeste, Paul Nougé et ses complices s'approprient une formule programmatique radicale, en accord avec leur intention subversive : tous les dix jours, Nougé, Goemans et Lecomte publient un tract à tour de rôle. Sans être un outil de propagande, ces tracts ont la mission de dénoncer l'imposture de leurs correspondants. Et pour que cette entreprise soit efficace, les signataires des tracts conçoivent leur discours déconstruisant au cœur même du texte à dénoncer. Leur algorithme pragmatique se base sur une équation de l'« irrégulier¹⁶ » : choisir une forme des plus flagrantes et des plus palpables (puisqu'ils interpellent directement ses destinataires, sans souci de leur réponse) qui soit, par elle-même, une caution de son propre message. Le contenu revêtu par le tract de *Correspondance* sera sans

¹⁶ Nous empruntons le terme « irrégulier » au volume collectif de Marc Quaghebeur, Jean-Pierre Verheggen et Véronique Jago-Antoine (dir.), *Un pays d'irréguliers*, *op. cit.*

cesse mis en doute par un discours critique : il s'agit, comme nous avons pu le constater, d'une véritable sommation destinée aux grands noms de l'époque.

Le travail sur le langage, la perturbation de sa fonction représentative commencent ainsi avec les tracts de *Correspondance* dont Marcel Mariën affirme qu'ils « participent d'une méthode originale, méthode dont il semble que Nougé fût l'inventeur et qui prend appui sur une écriture déliée à l'extrême, "serpigineuse"¹⁷ ». La méthode « serpigineuse » du tract consiste en effet dans une réécriture, sabotage de textes sur d'événements littéraires récents : une véritable écriture du pastiche qui refuse l'exercice de style au profit d'un aplatissement du texte d'origine¹⁸ :

L'opacité apparente de ces tracts, qui a pu faire croire à un maniérisme, n'est de fait tantôt qu'un artifice destiné à contraindre le lecteur à un plus d'effort qu'il n'est accoutumé, tantôt le résultat d'une percée dans la pensée abstraite commandée par la complexité même des idées mises en observation¹⁹.

La stratégie discursive de cette écriture « serpigineuse » tient donc du calcul, d'une démarche préméditée dont l'efficacité relève du degré de réalisation de l'effet bouleversant prévu sur le lecteur. Ce calcul textuel compte d'abord sur cet effet de déstabilisation du destinataire. Le coup du tract, qui relève plutôt du projet de Tzara, selon qui « [t]out acte est un coup de revolver cérébral²⁰ », réussit dans la mesure où son pouvoir de monstration parvient à faire voir aux auteurs en vogue « ce qu'ils avaient manqué dans leurs romans, dans leurs poèmes, dans leurs

¹⁷ Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 60.

¹⁸ Cf. Michel Biron, *La modernité belge. Littérature et société*, *op. cit.*

¹⁹ Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ Tristan Tzara, « Monsieur AA l'Antiphilophe nous envoie ce manifeste », dans Henri Béhar (dir.), *Dada est tatou. Tout est Dada*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 221.

récits ; ce qu'ils avaient manqué dans le sens de plus de rayonnement, de plus d'irradiation²¹ » :

Imprimés à raison d'un par décade, ils n'étaient point mis en vente, mais envoyés aux personnalités les plus actives du monde littéraire d'alors. Chacun des tracts portait le nom de sa couleur (bleu 1, rose 2, jaune 8, nankin 14...). L'écriture en était curieusement uniforme et semblait résulter, chez les trois auteurs, d'une volonté délibérément de dépersonnalisation. Elle se caractérisait par une extrême concision, un tour allusif, précieux, parfois sibyllin, légèrement inquiétant. Il s'agissait chaque fois d'une riposte à un événement littéraire récent.²²

En somme, les complices de Nougé renoncent au discours programmatique pour passer directement à l'acte : sanctionner les « personnalités les plus actives du monde littéraire ». Or les complices de Nougé prennent surtout soin de se distancer des surréalistes mêmes. « Rouge 16. Réflexions à voix basse », tract dédié à André Breton et signé par Nougé le 20 avril 1925, interpelle la validité de l'écriture automatique, aussi bien dans son processus que dans ses effets. L'écriture automatique de Breton, comme l'explique le *Manifeste du surréalisme*, à écrire spontanément et directement, sans réfléchir aux mots et aux expressions, sans prendre en considération les effets possibles. Tel processus est censé figurer le fonctionnement réel de la psyché. Nougé a, depuis toujours, refusé et combattu cette conception de l'écriture et de l'art : pour pouvoir atteindre les objectifs surréalistes, l'écriture doit être clairement pensée, son processus doit être le plus conscient possible, le langage sans cesse mis en cause et, chose essentielle, il faut être toujours méfiant à son égard :

²¹ Marcel Lecomte cité dans Christian Bussy, *L'accent grave*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1969, p. 32.

²² André Souris, « Paul Nougé et ses complices », dans Ferdinand Alquié (dir.), *op. cit.*, p. 435.

La défiance que nous inspire l'écriture ne laisse pas se mêler d'une façon curieuse au sentiment des vertus qu'il lui faut bien reconnaître. Il n'est pas douteux qu'elle ne possède une aptitude singulière à nous maintenir dans cette zone fertile en dangers, en périls renouvelés, la seule où nous puissions espérer de vivre. [...]

Les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer le monde sur son vieux modèle.²³

À en croire le deuxième paragraphe – dont l'auteur est justement André Breton – qui s'enchaîne parfaitement au premier, l'écriture automatique ne peut être un moyen pour combattre les codes et les habitudes familières qui constituent le « vieux modèle » du monde. L'écriture, ainsi que l'art en général, doit inventer des objets bouleversants, qui réussissent à toucher l'esprit pour l'obliger à l'action. Ce genre d'objets ne se construit que par une conscience éveillée, que par quelqu'un qui accepte de courir les risques qui peuvent seuls rendre la vie significative et la sustenter. La dénonciation de l'écriture automatique est d'ailleurs décrétée par la phrase qui clôt le tract et qui ne laisse point de doute sur la voie que les surréalistes bruxellois prendront sur le terrain de la création : « [u]ne semblable clairvoyance demeure sans doute le gage de quelque rupture profonde, imprévisible ».²⁴

Dans leur effort commun de démystification du pouvoir normatif du langage, le groupe bruxellois s'invente comme communauté subversive à l'intérieur d'un espace discursif qui privilégie la fragmentation et la réécriture dont la visée est d'instaurer le doute au cœur de l'œuvre dénoncée. Le tract, texte de rupture, met en pratique cette écriture subversive. C'est pourquoi nous proposons une définition du tract de *Correspondance* comme genre de la subversion

²³ Paul Nougé, « Réflexions à voix basse », dans *Correspondance*, *op. cit.*, s.p.

²⁴ *Ibid.*

spécifique au surréalisme bruxellois qui fonde, à la fois par son côté performatif et par l'invention d'une réécriture corrosive, l'éthique de la distanciation nougienne. Le rôle du tract devient évident pour Nougé : couper, sinon altérer, le discours de l'autre, en inventant une technique éminemment fragmentaire, qui fracture et discrédite le message du texte d'origine ainsi que la crédibilité de son auteur. Selon Michel Biron²⁵, écrire sans vraiment écrire, tel est le projet de cette éthique. Il faut ajouter que le principe de la nouvelle pratique discursive est similaire à l'intertextualité critique, mais qu'il envisage une manipulation parasitaire du texte de départ. Le tract de *Correspondance* a par conséquent besoin de ce rapport critique aux textes produits par d'autres auteurs pour s'imposer non plus comme texte de fondation – et comme discours identitaire, programmatique –, mais pour poser un acte de subversion. Autrement dit, l'identité du groupe s'affirme de façon flagrante comme communauté d'opposition qui pratique une écriture manipulatrice et parasitaire. La formule inspirée de Michel Biron qui définit la stratégie nougienne (écrire sans vraiment écrire), implique une similitude intrinsèque du tract avec des procédés intertextuels.

Julia Kristeva, inspirée par Bakhtine, introduit le terme d'intertextualité : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte²⁶ ». L'intertextualité critique, fondée par ce même principe du dialogue entre les « textes », instaure un rapport hiérarchique entre le texte littéraire et son commentaire critique. Le tract de *Correspondance* se réclame, d'abord, de ce rapport critique que le commentaire entretiendrait avec le texte

²⁵ Cf. Michel Biron, *La modernité belge. Littérature et société*, op. cit.

²⁶ Julia Kristeva, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 85.

littéraire. Par son action systématique d'altération et de dérapage subversifs du texte d'origine, il renverse toutefois la hiérarchie établie dans l'intertextualité critique. Nougé et ses complices vont plus loin dans leur démarche : l'algorithme de *Correspondance* n'obéit pas à l'intertextualité de l'évidence que le commentaire critique instaure. Il ne s'agit pas, en effet, d'une analyse (plus ou moins critique) d'un texte littéraire. Le projet des surréalistes bruxellois est tout autre :

Certains tracts prenaient l'allure de pastiches [...] mais ils dépassaient de loin l'exercice de style, car ils résultaient d'une opération consistant, à partir d'un texte, à s'installer dans l'univers mental et verbal de son auteur et, par de subtils gauchissements, à en altérer les perspectives. C'était l'amorce de cette technique de métamorphose d'objets donnés, qui allait devenir la préoccupation centrale des membres du groupe.²⁷

On comprend maintenant que s'installer dans le discours de l'autre (c'est-à-dire, le maîtriser), ne vise qu'à l'altérer (donc, le corrompre et le dénaturer). Pour Leyla Perrone-Moises, l'intertextualité critique, se résume ainsi : « un texte critique est intertextuel lorsqu'il y a *absorption* et *transformation* du texte étudié dans le commentaire ; quand il y a écriture.²⁸ » *Correspondance* est le lieu discursif de cette intertextualité subversive, qui se refuse à l'évidence, puisque l'absorption du texte initial s'insinue d'une façon dissimulée plutôt que de s'affirmer de manière visible. Le tract ne recourt jamais à la citation, il préfère le plagiat et la transformation réside plutôt dans la déformation jusqu'à l'occultation du texte à déconstruire. Les principes d'une telle intertextualité devraient se résumer de la sorte : le tract de *Correspondance* est un produit intertextuel subversif basé sur l'*absorption* (qui consiste « à s'installer dans l'univers mental et verbal de son

²⁷ André Souris, « Paul Nougé et ses complices », *op. cit.*, p. 435.

²⁸ Leyla Perrone-Moises, « L'intertextualité critique », dans *Poétique*, n° 27, 1976, p. 24. Nous soulignons.

auteur ») et la *déformation* (« par de subtils gauchissements ») du texte d'origine occulté de la sorte dans le tract par des répétitions et des tournures discursives vouées à le corrompre.

Entre critique et création, le tract nougéen met en fonction un appareil subversif qui engage *a priori* la technique du palimpseste genettien. Occulter un premier texte afin d'en écrire un autre, qui en est l'évaluation critique ; ou mieux, effacer le texte de départ par une technique de la dénaturation pour en mettre en évidence les manques, tel est l'enjeu de l'écriture – qui est, sans doute, une réécriture – propre au tract de *Correspondance*. Cet appareil critique se réclame, pour reprendre Genette²⁹, de la paratextualité (le tract s'adresse directement à l'auteur du texte à déconstruire, auteur qui en est d'ailleurs identifié comme destinataire direct), de la métatextualité (puisque le tract est un commentaire critique, mais qui se dérobe à l'évidence), de l'intertextualité (car le tract c'est la rencontre conflictuelle de deux textes, le premier à déconstruire et l'autre, le tract même, qui déconstruit), et surtout de l'hypertextualité.

Le dernier rapport intertextuel résume en effet la technique discursive de *Correspondance* : le tract se greffe sur le texte initial d'une façon qui n'est pas le commentaire, mais la transformation par dénaturation. Le fragmentaire propre au tract nougéen assume un rôle essentiel : il utilise la greffe textuelle qui subvertit (on peut lire, bien sûr, manipule) non seulement le texte d'origine, mais tout le système idéologique qui le soutient. Cette opération discursive rappelle la déconstruction des *ready-made* dadaïstes ; elle agit par de véritables déterritorialisations du texte cautionné qu'elle reterritorialise dans un univers

²⁹ Voir à ce sujet Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.

complètement dépayçant. Si pour l'intertextualité critique l'absorption et la transformation du texte initial a comme résultat « l'écriture », l'intertextualité subversive de *Correspondance* est en soi une réécriture « serpigineuse » de textes des ceux qui marquent la scène littéraire de l'époque. Cette technique a de véritables propriétés pathogènes, parasitaires : elle est une aliénation du produit textuel plutôt qu'une simple critique de celui-ci. Cette condition d'altérité et de différence – à la fois conflictuelle et délictueuse – exige une formule tout aussi illicite d'action, qui est la complicité et s'impose d'entrée de jeu sous la figure de l'agression.

Dans le numéro de la revue *Variété* dédié au « Surréalisme en 1929 », Nougé dresse le portrait du surréaliste bruxellois : il compare son groupe à « *cheyletus eruditus* », acarien (**fig.1**) qui se nourrit d'autres acariens et qui « inocule à ses adversaires un liquide venimeux » et qui vit dans « les livres décomposés³⁰ » :

³⁰ Paul Nougé, « Carte postale éducative », dans *Variété : Le surréalisme en 1929*, numéro hors série, juin 1929, p. 46-47.



Paul Nougé, *Carte postale éducative*

Fig. 1

Choisir pour emblème du groupe un parasite « venimeux » relève dans l'histoire du surréalisme bruxellois d'une même attitude intransigente qui anime à la fois ses fondateurs et ses héritiers : couper les ponts avec l'adversaire, avec l'Autre (texte, surréalisme ou écrivain). Lorsque, vingt ans plus tard, Dotremont choisit comme acronyme et comme symbole de son groupe le serpent (**fig. 2**), il

adhère au même impératif de distanciation radicale que Nougé au moment où celui-ci crée *Correspondance* :



*Mon imagination né dans cobra de l'avenir et l'avenir a le pied dans le présent
que j'offre à l'avenir.*

Phrase de Christian Dotremont transcrite par Asger Jorn

Fig. 2

Fonder la communauté par un geste d'agression et un pacte de violence, c'est le propre de l'entreprise subversive avant-gardiste. Mais cultiver le danger dans le rapport à autrui, c'est aller encore plus loin dans la subversion : proposer

une éthique agressive qui engendre une esthétique tout aussi violente. La technique de parasitage propre à la réécriture de *Correspondance* procède par l'abandon du style « au profit d'un aplatissement du texte d'origine, transformé de telle sorte que les énoncés s'annulent ou se contredisent³¹ ». C'est un processus de « néantisation » et d'« exténuation du propos³² » qui relève des enjeux du débat nougéen : la séparation définitive des productions littéraires à la mode et l'épuisement de leur système idéologique. N'oublions surtout pas que Nougé n'aspire point à dépasser les limites temporelles à la recherche d'une formule qui lui assure une place dans la mémoire de la postérité. Il donne la parole à la vie et à l'action : ce sont les deux axes de sa poétique. Ce qui lie, d'ailleurs, véritablement Paris et Bruxelles, c'est la même utopie révolutionnaire de changer le monde et l'art, mais :

[L]orsque les surréalistes parisiens s'en prennent à ce qu'ils considèrent comme l'*establishment* littéraire du moment, ils le font en menant grand tapage et sans trop cacher qu'ils se portent candidats à la succession des monstres sacrés. [...] Bien différente est l'attitude des surréalistes bruxellois qui, avec *Correspondance*, entament en sourdine un singulier travail de minage de quelques lieux – dits de leur choix. [...] Bien que la plupart des littératures belges de l'époque vivent dans la fascination du modèle parisien, le groupe des surréalistes dirige autant des attaques vers Paris (Valéry, Paulhan, Breton, Gide etc.) que vers les milieux littéraires belges (la revue *7Arts*, Ghelderode).³³

L'impératif de renoncer à la littérature s'est imposé au point que l'on arrive à la rupture : le dernier tract de *Correspondance* porte le titre (auquel le texte se réduit d'ailleurs) « Correspondance prend congé de Correspondance ». Quelques

³¹ Michel Biron, *La modernité belge. Littérature et société*, op. cit., p. 218.

³² *Ibid.*

³³ Oliver Smolders, *Paul Nougé. Écriture et Caractère à l'école de la ruse*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur », 1995, p. 89-90.

mois auparavant, Marcel Lecomte avait été exclu du groupe par le tract « Correspondance prend congé de Marcel Lecomte ». Sa faute est grave aux yeux de Nougé, il est devenu écrivain. En effet, Marcel Lecomte essaie de trouver une justification pour amorcer cette rupture :

Il y a eu un moment de rupture entre nous, parce que Nougé et Goemans avaient à ce moment-là, le sentiment que je devenais un écrivain et que, par là-même, donc, je n'obéirais plus ou je ne suivrais plus une démarche extra-littéraire comme ils la concevaient.³⁴

« Démarche extra-littéraire », en effet, dans le sens d'une attitude antilittéraire, et de là, une attitude anti-conventionnelle qui va dans le sens de l'éthique nougéenne.

Dans les années 1920, le surréalisme émerge, donc, à Bruxelles sous une facette contestataire radicale, soit le tract subversif, et par l'expression d'un désir qui s'interdit de faire en fin de compte de la littérature. Opposés à « l'art vivant » et affirmant en même temps qu'« il s'agit de vivre », les membres de *Correspondance* doutent de la valeur même de l'acte d'écrire. Toujours préoccupé par l'obsession du canon artistique et par la hantise de la consécration, Nougé adopte la technique des complots contre la littérature, ce qui mènera inévitablement à la dissolution du groupe. L'ultime tract où « Correspondance prend congé de Correspondance » instaure ce geste symptomatique d'une volonté d'écart par rapport à tout ce qui signifierait institutionnalisation culturelle. Avec *Correspondance* le surréalisme bruxellois définit l'espace de la dissidence. L'altérité nougéenne, anticipée dans le leitmotiv des tracts (« Permettez-nous de prendre congé. Sans doute reviendrons-nous – ailleurs »), configure ce même paradigme de la dissidence. Le projet du surréalisme bruxellois, si projet il y a, ne

³⁴ Marcel Lecomte, *Les voies de la littérature*, op. cit., p. 21.

visé, en effet, qu'à disloquer les structures figées et fixées par la doxa. La dissidence de *Correspondance* traduit l'urgence d'une attitude contre la stagnation, contre l'inaction et le désœuvrement. Dans ce sens, l'altérité nougèenne est œuvre d'opposition. Par conséquent, la rencontre avec la Littérature ne peut se réaliser que sous forme de conflit et ne peut advenir qu'au niveau du langage, quintessence par excellence de l'autorité. Rappelons que les tracts de *Correspondance* créent un « ailleurs » à la fois discursif (par la subversion) et géographiquement ex-centrique (non plus à Paris, mais à Bruxelles) : *in alio loco* traduit concrètement l'espace d'un dangereux hétéroclite, dans le sens de l'écart par rapport à la norme. Au lieu de proposer un ordre nouveau, au lieu de donner l'espoir utopique d'un meilleur monde, le surréalisme bruxellois favorise l'espace bouleversant des hétérotopies.

Pour Michel Foucault, « les hétérotopies inquiètent parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrements, parce qu'elles ruinent d'avance la "syntaxe"³⁵ ». Les objets bouleversants magrittiens, la technique nougèenne de la réécriture subversive, bref, les expérimentations poétiques et visuelles du surréalisme bruxellois se réclament de l'hétérotopie par leur projet de mise en catastrophe du lieu commun. Ce projet se construit par le calcul et les détournements. Nougé opère, par son activité antilittéraire, un travail tout aussi agressif que celui de Dada dirigé contre la doxa artistique qui met en marche, sous le signe de l'écart, une attitude de « détachement » par rapport à la littérature. Ce détachement se matérialise dans le choix de ne jamais opérer que par coups violents, tracts, fragments, textes

³⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 9.

subversifs. C'est pourquoi il préfère à l'automatisme, la ruse³⁶, l'opération délictueuse et violente :

Il nous est impossible de tenir l'activité littéraire pour une activité digne de remplir à elle seule notre vie. Ou plus exactement elle nous paraît être un moyen insuffisant pour épuiser à lui seul cette somme de possibilités que nous espérons mettre en jeu avant de disparaître.³⁷

Dans la tentative de connaissance du monde propre au surréalisme bruxellois, l'évidence de l'« insuffisance » de l'activité littéraire se trouve à la base d'une volonté d'action. Vivre et agir deviennent le postulat du groupe, vivre et agir pour atteindre « la connaissance, l'état de connaissance³⁸ », tout en réalisant une véritable apologie du danger, du précaire et de l'agressivité :

Et d'abord il faut reconnaître que l'on n'agit pas autrement que sous le coup de la *menace*. Un monde menacé, celui que nous avons atteint, celui que nous imaginons, voilà ce qui vaut la peine d'agir. La menace, la menace perpétuelle, l'atroce et bienheureuse menace, nous en avons le sentiment avec une constance qui n'est pas à négliger.³⁹

Le sens de ce besoin de la menace s'explique par le fait que Nougé préfère à toute activité littéraire l'action subversive qui s'attache, néanmoins, un but, celui qui n'est plus seulement de « changer la vie », comme le veut Breton, en héritier de Rimbaud, mais celui, déjà mentionné, de vivre et d'agir. Ses stratégies de déstabilisation de l'activité littéraire font partie de la quête d'un « moyen nouveau qui nous ferait rejeter l'écriture au second plan et peut-être l'abandonner en raison

³⁶ Olivier Smolders, *Paul Nougé : écriture et caractère à l'école de la ruse*, op. cit.

³⁷ Paul Nougé, « La Solution de Continuité », *Fragments*, op. cit., p. 35.

³⁸ *Ibid.*, p. 37.

³⁹ *Ibid.*, p.41.

de son efficacité par trop limitée⁴⁰. » Nous avons pu voir que son éthique de la distanciation entre en fonction pour fonder un véritable « plan de désorganisation méthodique, de démoralisation particulière⁴¹ ». La conséquence esthétique de cet impératif éthique se résume dans l'exigence d'inventer des textes bouleversants qui privilégient la réécriture subversive. En somme, la question éthique de l'action contre la littérature s'accompagne d'une activité esthétique qui relève de l'intertextualité tout aussi bouleversante.

À part l'entreprise collective des tracts de *Correspondance*, Paul Nougé s'exerce avec René Magritte, en 1927, à un autre type de réécriture, toujours à quatre mains, qui ne perd rien ni de sa force bouleversante ni de son aspect collectif. Il s'agit des *Quelques écrits et quelques dessins par Clarisse Juranville*, œuvre qui adopte cette fois le prétexte et la technique du manuscrit trouvé : un manuel de grammaire du XIX^e siècle écrit par Clarisse Juranville, institutrice éprise de la conjugaison du verbe français. La parodie y est de mise qui vise directement la normativité du langage. Or cette modalité discursive flagrante de dénonciation des lieux communs est semblable à celle des tracts de *Correspondance*. Il est pourtant incontestable que ceux-ci inaugurent proprement-dit le paradigme nougéen de la subversion par une formule textuelle fondée sur une écriture corrosive que nous avons définie sous le nom d'intertextualité subversive. Dans le champ de la création, seules des productions qui proposent un langage épuré de ses dettes aux conventions sont acceptées aux

⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴¹ José Vovelle, *Le surréalisme en Belgique*, op. cit., p. 16.

yeux de Paul Nougé. C'est le cas de la peinture de René Magritte ou de la poésie « primitive » nougéenne.

2- La poésie primitive

L'histoire du surréalisme bruxellois s'écrit entre la complicité de *Correspondance* et la communauté de l'art créé et vécu par les artistes de *Cobra*, entre la tactique et le calcul comparable à ceux d'un « parasite venimeux » et l'euphorie du jaillissement des forces primaires et primordiales que symbolise un serpent tout aussi dangereux. Si le fondateur de *Correspondance* entend s'opposer à la doxa par le refus de l'œuvre, Christian Dotremont, l'enfant prodige et prodigue du surréalisme bruxellois, choisit l'expérimentation artistique, la création dans la spontanéité, susceptible de changer le monde. Or dans ses interventions, Nougé exige de ses congénères la création d'un art efficace qui agisse sur le monde, expression absolue de l'esprit créateur. Ses écrits témoignent d'ailleurs de la mise en forme de sa propre poétique dynamique qui transgresse l'automatisme psychique pur pour expérimenter la spontanéité, le pouvoir du « mot primitif⁴² ».

La première étape de cette quête logocentrique est indubitablement la rupture : le détachement se matérialise dans la fragmentation, source d'une écriture éclatée, en bribes, qui donne l'impression d'un court-circuitage de la volonté œuvrante et qui révèle les vertus du silence et de la réserve. Par conséquent, choisir le fragment, c'est se déclarer solidaire de l'impératif de réfuter le système à tel point que la bricbe s'impose comme un véritable modèle antinomique de l'œuvre qui est cohérence et totalité. La littérature est considérée comme inauthentique

⁴² Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, *op. cit.*, p. 15.

parce qu'elle est asservie à un langage rationnel et conventionnel incompatible avec l'expression libre. En réalité, Paul Nougé ne veut point sacrifier la parole qui lui est propre en devenant écrivain, dans l'acception classique du mot. Tenté par l'œuvre, Nougé la refuse en cédant à la tentation d'une écriture fragmentée qui met en ruines la structure consolidée de l'œuvre. C'est pourquoi, le texte fragmentaire de Paul Nougé trouve son origine dans le geste sacrificiel qui trouble l'image rassurante de l'œuvre, car l'espace du fragment offre à celui qui y adhère la possibilité de désacraliser le modèle autarcique de la totalité et tous les éléments qui le soutiennent: syntaxe, raison, unification, uniformisation.

Jacques Derrida considère le fragment dans sa situation de *pharmakon*⁴³, poison et antidote à la fois, instrument du doute généralisé, et en égale mesure signe et fondement d'une nouvelle prise de position. Tout en refusant l'œuvre, Nougé et ses complices travaillent pour découvrir une nouvelle poésie, authentique, véritable *pharmakon* qui trouble le fonctionnement normé de l'énonciation lyrique pour l'ouvrir à une liberté infinie de possibilités de signification. Cette entreprise artistique ne sait pas se concevoir dans l'oubli de son récepteur, la mesure de l'effet bouleversant sur celui-ci assurant l'efficacité de la démarche. Et l'effet sur lequel compte la poétique nougéenne est celui de la surprise du lecteur. D'où le concept-clé des interventions nougéennes : l'efficacité de toute entreprise ou de toute prise de position.

Pour être efficace, la poésie propose une image « déformée », différente de la poésie statique, métrique: « c'est dans l'étude de la déformation des images

⁴³ Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », dans Platon, *Phèdre*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989, coll. « Garnier Flammarion », p. 365.

qu'on trouvera la mesure de l'imagination poétique⁴⁴ ». Cette poétique dynamique tend à se manifester à travers les représentations de la cruauté, du naturel, de la métamorphose, qui dévoilent un « acte vigoureux », en accord total avec « l'accélération vitale ». Malgré son projet antilittéraire, Nougé choisit, par conséquent, un modèle ; il affirme son adhésion à « la poésie de l'excitation, de l'impulsion⁴⁵ » de Lautréamont. Dans l'acception de Paul Nougé, la poésie doit inventer un langage authentique. La création poétique se doit ainsi d'être contemporaine de la révélation du logos primordial, c'est-à-dire, du langage en train de se créer, délivré de sa prison conventionnelle, un langage dans son état inchoatif. C'est ce même désir de redécouverte du pouvoir créateur du mot d'avant la convention qui animera Dotremont lorsqu'il trouvera une formule artistique délivrée de l'emprise du langage qui « représente », en inventant le logogramme.

Et tout comme son successeur, chez Nougé la volonté d'agir se manifeste aussi dans l'espace du langage, au niveau du discours littéraire : agir de façon efficace sur l'autre en vue d'un changement radical de sa vision du monde. Puisque celle-ci se codifie dans et par le langage articulé, au niveau donc des structures fonctionnelles d'une culture qu'exprime le langage, pour perturber la vision du monde, il faut agir directement sur les « codes fondamentaux⁴⁶ » de la culture : « [d]ans le règne du langage plus qu'ailleurs, les valeurs intellectuelles, les valeurs objectives, les valeurs enseignées sont rapidement opprimantes⁴⁷ ». Ce qui doit entrer sous le coup de la menace surréaliste, ce sont justement les structures

⁴⁴ Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, *op. cit.*, p. 59. Il faut souligner que Nougé y fait très fréquemment référence à l'œuvre de Lautréamont.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷ Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, *op. cit.*, p. 15.

« opprimantes » de la culture qui régissent son langage. Pour délivrer l'homme de ses conditionnements et stéréotypes culturels, le surréalisme se tourne vers l'enfance et les arts des peuples primitifs, âges de l'humanité d'avant l'aliénation par les codes : « Le surréalisme = les “vertus” de l'enfance, sa complexité, son trouble, sa perversité, sa liberté – et le “tout est toujours possible”.⁴⁸ »

Au niveau de la création littéraire, Nougé n'accepte que la poésie qu'il nomme « primitive », celle qui engage un processus créateur total, capable d'engendrer son propre langage, une poésie qui fonde dans son originalité même un langage en dehors de toute taxinomie antérieure. Pour créer la « poésie primitive », Nougé met au point ses jeux de véritable désorganisation de la syntaxe normative du texte littéraire :

La poésie primitive doit créer son langage, elle doit toujours être contemporaine de la création d'un langage.
Elle peut être gênée par le langage déjà appris. [...]
On doit se débarrasser des livres et des maîtres pour retrouver la *primitivité poétique*.⁴⁹

La poésie nougéenne se doit ainsi de s'inventer dans la simultanéité de son langage en dehors de toute contamination par les codes culturels du « langage déjà appris ». Et comme l'instance poétique est « contemporaine » de l'instance discursive, elles s'engendrent mutuellement. Par l'idéal de la primordialité de la poésie et de son langage, Nougé élimine, en réalité, le souci de la compréhension : l'interprétant avec son horizon d'attente est exclu de l'espace de l'énonciation poétique. Le contact avec la réception doit se faire autrement, non par les codes, mais par la contamination – rappelons la méthode serpigineuse à la base de chaque

⁴⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 15. Nous soulignons.

entreprise noug enne – du sens à laquelle nous initie le « verbe brisant » de Lautr amont⁵⁰ et qui est aussi celui des surréalistes, c'est-à-dire :

moins fait pour être *entendu* dans ses éclats que pour être *voulu* dans sa brusque décision, dans sa joie de décider. On ne peut comprendre sa signification énergétique par la diction ; il faut accepter une induction active, nerveuse, éprouver sa virilité induite.⁵¹

Afin de trouver cette poésie de l'énergie, il faut avoir le courage de rompre définitivement avec le confort des sentiers battus. Ainsi le primitivisme poétique doit s'entendre comme le surgissement d'un langage universel accessible seulement dans l'oubli définitif du « déjà appris ». C'est alors que la poésie devient langage universel, révélateur du sens du monde : « la poésie, dans sa fonction verbale primitive, s'inscrit à jamais au fond de certaines  mes privilégiées. La poésie se révèle alors comme un syncrétisme psychique naturel⁵² ».

La primitivité en poésie s'articule autour d'une volonté d'abolition de la répétition, source par excellence de la sédimentation dans la mémoire collective des conventions, donc de la perte d'authenticité. La pensée poétique se confond chez Noug  avec le rêve d'un langage originaire. Christian Dotremont partage avec lui ce rapport au langage qu'ils perçoivent comme matrice contraignante de l'être, comme modèle oppressif de la vie et de la vision du monde. Ce sont, en effet, les limites et les menaces de la langue que tous les deux se proposent à franchir. Leur travail vise à découvrir les modalités par lesquelles la langue, dans son organisation systémique, peut être min e, érodée, à l'intérieur de son

⁵⁰ La référence à Lautréamont n'est pas du tout gratuite chez Noug . Tout comme l'auteur des *Chants de Maldoror*, le fondateur du surréalisme bruxellois privilégie la récriture qui désacralise le texte littéraire et le met à la merci d'une volonté ludique, déstabilisante et subversive.

⁵¹ Paul Noug , *Journal (1941-1950)*, *op. cit.*, p. 25.

⁵² *Ibid.*, p. 45.

fonctionnement intime. Tout part pour les deux poètes du sentiment de menace de la langue et de la nécessité d'une violence, d'un exercice sur le lecteur par le texte, comme refus de l'emprise limitative du langage-configurateur de la vision conformiste du monde. Le mot devient arme et cible de l'attaque, en égale mesure.

Un de ces moyens perturbateurs est le jeu de brouillage de la linéarité du vers. Ce goût commun pour la déformation de la régularité phrastique les amène à deux découvertes poétiques différentes : Nougé est toujours attentif aux possibilités de signification, tandis que Dotremont découvre une autre forme de manifestation de la signification, la matérialité du mot. Ce qui les approche, pourtant, c'est le moment où, dans leurs trajectoires respectives, ils ont l'intuition du penchant surréaliste pour ce que nous appelons le *paradigme de la vision*. Il s'agit plus précisément d'un modèle d'énonciation issu directement des pratiques avant-gardistes de l'*ars combinatoria* et qui libère le poème – les phrases, les mots, les syllabes – de leur confinement à la page horizontale pour les faire conquérir l'espace de la verticalité plastique.

3-Les jeux poético-mathématiques

Pour trouver l'accès à la « poésie primitive », Nougé n'adhère pas, on le sait, à l'écriture automatique ; il invente, au contraire, des expérimentations verbales, des jeux de mots, des détournements, le pastiche, la subversion des images ou la réécriture « serpigineuse ». Sa démarche poétique est envisagée comme une activité intellectuelle « dangereuse » nourrie de la volonté de ruiner

l'organicité normative de l'œuvre. Pour être efficace, la poésie nougéenne devient un véritable laboratoire de travail calculé, prémédité, centré sur le fonctionnement intime du langage. C'est dans ce sens aussi que nous devons comprendre le concept de la poésie primitive nougéenne, capable d'inventer au même moment de sa propre création un langage singulier et en même temps hétéroclite, en dehors de la norme, un langage qui n'arrive pas encore à se laisser contaminer par la répétition, source première de stéréotypes.

Comment alors continuer d'écrire, telle est la question qui hante Nougé dans la lancée de son éthique du détachement par rapport à la littérature. Une de ses réponses nous renvoie aux tracts de *Correspondance* et à leur réécriture subversive. En adoptant le même principe de dénaturation, afin de mettre en relief la technique picturale de René Magritte, Paul Nougé explique dans *Les Images défendues* comment faire perdre au mot son pouvoir explicatif : il s'agit de le décontextualiser de son usage quotidien, de le déraciner de la convention, par un jeu d'irréférence. Ainsi, le mot isolé de son contexte habituel ne fait que mettre en doute le langage même. Cette technique se rapproche du principe des *ready-made* de Duchamp. Pour les surréalistes bruxellois, il s'agit d'un même geste d'arracher un produit commun à sa fonction utilitaire pour l'exhiber en tant que pure forme : un travail systématique de décontextualisation de l'objet freinant de la sorte la réception. D'ailleurs, l'héritage Dada du surréalisme consiste en premier lieu dans le postulat de la désorientation du spectateur, condition *sine qua non* de la destruction de ses modalités conventionnelles d'appréhender le monde et de comprendre ses propres expériences par le truchement des modèles préétablis.

Si, chez Tzara, pour faire un poème, il suffit de découper les mots d'un article de journal et de les réarranger au hasard, Nougé propose, puisqu'il travaille surtout au niveau de la signification, des exercices d'« équations poétiques » qui consistent dans l'union de mots éloignés en signification, mais qui se rejoignent dans les sonorités :

$$\frac{\textit{chat}}{\textit{chapeau}} = \frac{\textit{seins}}{\textit{ceinture}} = \frac{\textit{cils}}{\textit{silence}} = \frac{\textit{sort}}{\textit{sorciere}} = \frac{\textit{sol}}{\textit{soleil}}^{53}$$

Dans la série fractionnaire, le mot devient matière d'expérimentation poétique, indépendante des contraintes sémantiques que lui imposent les conventions de la langue. Le poème naît ainsi d'une relation, au sens mathématique du terme, entre les mots et qui est dictée par leur correspondance sonore. Ces assemblages inattendus de mots, jouxtés par le seul principe de leurs inflexions sonores, provoquent et participent à la perturbation de la communication poétique conformiste, car « les groupes de mots, lambeaux vivants de langage, gardent le pouvoir d'engendrer un mouvement ou d'esquisser un mouvement dans un sens presque toujours imprévisible par rapport au langage dont on les a séparés⁵⁴ ». Selon ce principe – ludique – de correspondances phonétiques, matérielles, des mots, naît non seulement un poème, mais des poèmes possibles :

Du chat au chapeau
Des seins à la ceinture
Des cils au silence
Du sort à la sorcière
Comme du sol au soleil
La distance n'est pas grande.⁵⁵

⁵³ Paul Nougé, « Introduction aux équations et formules poétiques », *L'expérience continue, op. cit.*, p. 187.

⁵⁴ Paul Nougé, « Notes sur la poésie », *Fragments, op. cit.*, p. 194.

⁵⁵ Paul Nougé, « Introduction aux équations et formules poétiques », *op. cit.*, p. 187.

Avec l'harmonie sonore comme seul point commun, le poème annule les distances sémantiques conventionnelles et rend possible la naissance d'un sens éminemment poétique. Objet matériel et jeu mathématique, le langage parvient à transgresser les codes de la communication littéraire par un effet de surprise sur le lecteur. De plus, la poésie naît grâce à l'impact sonore d'un mot sur l'autre, ou mieux par le biais d'un mot à l'autre. L'équation poétique propose dans ce cas un système de construction du sens au-delà des procédés identifiables dans les schémas communicationnels conventionnels. C'est en ce moment de révélation du pouvoir créateur de la matérialité linguistique que se produit une nouvelle rencontre entre Nougé et Dotremont. Pour les deux poètes, le travail du créateur est inspiré de la présence concrète du mot, trace sonore ou visuelle :

D'un brin le bris d'un cil
La cécité⁵⁶

On découvre chez Dotremont la même joie et le même jeu de création qui font surgir le poème au hasard des assonances et des allitérations. La poésie comme jeu, voire comme image de l'artiste « qui joue », change la donne en termes d'autorité auctoriale et de rituel d'écriture. Le poète qui joue ne peut être un poète engagé ; au contraire, il est détaché – de façon indigne et coupable – des réalités fondamentales et « sérieuses », pour se dédier à une activité gratuite et autotélique, en imposant dans l'élan d'une liberté euphorique ses propres lois. Le ludique relève de la sphère du non-sérieux. Unir les mots en fonction de leur

⁵⁶ Christian Dotremont, « Ltation exa tumulte », *Œuvres poétiques complètes*, édition établie et annotée par Michel Sicard, préface par Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1998, p. 442. Tous les poèmes de Christian Dotremont cités et analysés dans cette thèse sont extraits de cette édition. Nous utiliserons dorénavant le sigle *OPC*, suivi de la page, pour y faire référence.

rapprochement sonore, c'est une modalité d'écriture qui sort des cadres de l'inspiration poétique. Ce que cherche le poète avant-gardiste est précisément l'annihilation du sérieux, des règles qui régissent le monde aliéné du commerce de l'art.

Postuler la prééminence du langage à la fois comme objet physique et jeu mathématique, c'est refuser, par conséquent, l'art comme expression pure et simple du sujet. Dans sa *Conférence de Charleroi*⁵⁷, Nougé dénonce d'ailleurs l'optimisme moderniste qui le condamne à un pur formalisme, tout en plaidant pour une notion de l'art comme expression d'une volonté d'agir sur le monde. Au danger du formalisme Nougé oppose la notion de responsabilité de l'artiste pour qui priment l'effet et le rapport – toujours bouleversant – au public. Ainsi, à la quête d'originalité, Nougé répond par une démarche expérimentale qui ne se contente pas de la recherche du nouveau pour le seul plaisir du nouveau et qui impose une nouvelle vision du langage. La manière d'être de l'œuvre d'art n'est au fait autre chose que l'autoreprésentation qui dépasse la *mimesis* comme simple répétition, pour devenir re-connaissance essentielle du monde ou, selon Paul Nougé, « préfiguration » de l'« accomplissement de l'homme et de l'univers⁵⁸ ». La poésie devient de la sorte jeu de la pensée qui articule son univers en opposition avec les réalités logiques de la vie commune, pragmatique, « sérieuse ». Le jeu poétique invente un autre type de « sérieux », qui est celui des enfants, des

⁵⁷ En avril 1928, André Souris exécute pour la première fois *Quelques airs de Clarisse Juranville*, œuvre sur laquelle Nougé crée des poèmes et Magritte des dessins. Le concert de Souris est repris en janvier 1929 à Charleroi et celui-ci est précédé par l'exposé de Nougé qui s'intitule *La Conférence de Charleroi*. Prenant comme prétexte la musique, Nougé y formule sa conception sur l'art.

⁵⁸ Paul Nougé, « Notes sur la poésie », *Fragments, op. cit.*, p. 189.

sauvages, des peuples primitifs. Révélation d'une réalité – profonde – du monde, le jeu de la poésie est une expérience bouleversante de son langage. Et les équations poétiques inventées par Nougé n'ont d'autre objectif que de mettre en œuvre des techniques langagières capables de rendre accessible une vraie connaissance du monde.

La nouvelle méthode mathématique d'invention poétique doit parvenir à opérer sur le lecteur un effet de métamorphose, par le biais de son art combinatoire. Afin de parvenir à la découverte de la poésie authentique, Nougé trouve nécessaire une classification de « ces choses écrites que l'on nomme : "poésies"⁵⁹ ». En d'autres termes, pour échapper à la poésie « statique », il est nécessaire d'en faire l'inventaire. De sa taxinomie sortent trois types de poèmes : d'abord, ceux qui cherchent à charmer, tout en exprimant « avec des mots » les « émotions », les « sentiments » ou les « pensées » du poète et qui privilégient les concepts de sincérité et de beauté. Suivent les poésies épiques et didactiques qui occultent la subjectivité de l'auteur en faveur d'une leçon morale. Il existe, néanmoins, un troisième type, minoritaire, puisqu'il s'agit d'un « petit nombre d'écrits » qui « se passent de l'approbation », dont le rôle est de montrer que « tout est encore possible pour l'homme et l'univers⁶⁰ ». Il s'agit de véritables démarches poétiques expérimentales qui fonctionnent à la façon des expériences au sens scientifique du terme et qui transforment le poète en véritable expérimentateur du langage :

Devant un ensemble donné, l'expérimentateur tentera d'en reconnaître les éléments et les facteurs en tâchant de n'en omettre aucun, puis

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 192.

faisant varier l'un des éléments ou des facteurs, ou par l'introduction d'une condition nouvelle, produira une modification de cet ensemble et tentera d'en évaluer convenablement l'effet.⁶¹

Le jeu et l'enjeu créateurs des équations nougéennes ont en vue l'effet poétique issu de la rencontre, selon une combinatoire sonore, d'unités de sens hétérogènes. Rappelons que Tzara faisait grief au surréalisme d'être une école littéraire, en reposant sur des équivoques, se limitant à une technique, l'écriture automatique, alors que la poésie devrait être un moyen de connaissance. Nougé ne peut accepter l'autorité de Breton au nom de ce même principe. C'est pourquoi il préfère semer des pièges poétiques susceptibles de faire naître chez leurs lecteurs des sentiments contradictoires. Et, si le parti pris de la méfiance envers toute forme de carrière littéraire est spécifique au surréalisme de première heure et, surtout, dans la foulée de la liquidation dadaïste, Nougé a sans doute été celui qui a poussé à ses limites la pertinence de cette morale. La poésie, révélatrice des réalités profondes du monde, agit sur lui, elle transforme l'homme et devient de la sorte « poésie-action ».

Cette nouvelle méthode de création n'a plus au centre la question de l'inspiration ou de l'originalité, ni celle de la subjectivité créatrice : le poète, tout comme le peintre, invente l'œuvre en prêtant attention à ses possibles composantes capables d'agir sur le spectateur. Le texte ou le tableau représentent le phénomène de perfectionnement d'une véritable machine de subversion auquel participent à part égale l'objet de l'œuvre et ses outils. C'est ce que Jan Baetens met en évidence en parlant de la peinture de Magritte :

⁶¹ *Ibid.*

l'œuvre cesse d'être la reproduction d'une idée toute faite qui n'est pas modifiée par la « traduction » (en livre ou en tableau) qui en est proposée ; en revanche l'inspiration découle de l'œuvre se faisant, cette trajectoire étant toujours fonction des singularités formelles et matérielles d'un support et d'une techniques particuliers.⁶²

Chez Magritte, tout comme chez Nougé, l'œuvre se transforme en pensée du support et exploitation du matériau, ce qui amène une métamorphose radicale des techniques de création. Cette réévaluation de l'inspiration découlant de l'« œuvre se faisant » permet à l'artiste de transférer son intérêt au niveau du langage en tant que matérialité.

4-Des formules poétiques nougéennes au poème brisé dotremontien

L'expérimentation poétique est une des possibilités dont dispose le poète dans ses tentatives audacieuses de rompre avec le langage représentatif. Ce travail subversif, qui favorise la matérialité du mot, dépasse le niveau de l'unité lexicale pour se manifester aussi dans le vers et dans la phrase. L'expérience poétique surréaliste joue sur la rupture de cohérence et de linéarité syntaxiques. Aussi ponctuation et espacement, règles fondamentales de la construction propositionnelle, sont-ils éliminés. L'effet de cet exercice d'écriture se répercute directement au niveau de la lecture et, bien sûr, des habitudes de la réception.

Considéré dans sa corporéité sonore, le mot est aussi exploité dans sa matérialité graphique : cette fascination pour le caractère pictographique du mot traverse toute l'avant-garde qui encourage depuis ses origines les pratiques

⁶² Jan Baetens, « Que faire ? Une lecture contrainte de *La durée poignardée* de Magritte », dans *Imagesanalyses*, 2003, <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/duree-poignardee-semiologie-22.html>

interartistiques. D'ailleurs, depuis Apollinaire et Marinetti, depuis aussi les collages Dada ou ceux surréalistes, la ponctuation s'efface, la syntaxe est ruinée, la phrase poétique est démantelée, son équilibre horizontal conventionnel est troublé par une typographie qui déplace la focalisation sur le mot devenu image. Tous ces nouveaux moyens de libération du mot de ses conditionnements codifiés visent un seul but : la libération de la pensée de ses entraves conventionnelles. Dans ce nouveau rapport au langage, la phrase n'obéit pas aux contraintes de la mise en page et se laisse contaminer par la verticalité propre à l'espace figural, se réclamant de la sorte d'un véritable art visuel. Le texte à voir n'est pas sans conséquences majeures qui affectent à la fois la scène d'énonciation et celle de réception. Or ce changement de paradigme domine l'esthétique avant-gardiste où le texte n'est plus seulement à lire mais il se donne à voir.

Le nouveau paradigme engendre sans aucun doute une double métamorphose : celle des moyens d'expression artistique, qui privilégient la dimension visuelle du texte, et d'autre part celle du statut du récepteur, par la réévaluation des conditions et des caractéristiques de la spectature⁶³ dans le passage du statut du récepteur en tant que *lector* à celui de *perceptor*⁶⁴.

⁶³ Nous empruntons le terme de « spectature » aux études cinématographiques : la spectature est au spectateur ce que la lecture est au lecteur : acte à travers lequel le spectateur met à jour des informations filmiques, les organise, les assimile, les intègre à l'ensemble des savoirs, des imaginaires. Il s'agit, selon Martin Lefebvre d'un acte individuel dont la richesse repose sur le savoir du spectateur, sur sa mémoire et son imaginaire et fait appel à la construction par sédimentation des interprétations : Martin Lefebvre, *PSYCHO - de la figure au musée imaginaire: Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997. Le concept de « spectature » nous semble pertinent non seulement pour la réception filmique, il peut définir en égale mesure le rapport que le regardant d'un objet pictural peut entretenir, en tant que récepteur, avec l'œuvre visuelle

⁶⁴ Cf. Pierre Ouellet, *op. cit.*

Préoccupés par les mêmes questionnements sur l'émergence d'un langage épuré de l'emprise du conventionnel, du « déjà appris », Paul Nougé et Christian Dotremont s'engagent chacun de son côté dans une aventure d'innovation qui explore ces ressources poético-visuelles du mot. Les deux poètes sont fascinés par ce que Dotremont appelle le « langage du langage⁶⁵ », celui qui se refuse à l'arbitraire. Tout comme Nougé, Dotremont se propose d'entrer en poésie comme dans un laboratoire d'expérimentateur. Puisque les deux poètes adhèrent à la même exigence d'en finir avec le logocentrisme occidental, ils deviennent sensibles à la corporéité même du mot. Si les équations poétiques de Nougé nous mettent à « l'écoute » des mots par une démarche poétique qui passe par la phonie, une deuxième expérimentation, cette fois-ci visuelle, fixe l'œil sur la graphie du texte et sollicite ainsi le regard du *perceptor-lector*.

Dans la série des poèmes visuels, *Éprouvons nos regards*⁶⁶, tout comme le titre le suggère, Nougé nous donne à voir la poésie sous forme d'« objet bouleversant⁶⁷ » : « épreuve du regard », elle entraîne à la fois l'auteur et son lecteur (« éprouvons nos regards ») dans une aventure labyrinthique de découverte où l'œil est le seul guide. Ainsi le premier poème s'écrit et se voit d'un trait, les césures n'imitent plus le souffle phrastique, puisqu'elles n'existent plus. La fracture de ce continuum des lettres n'advient qu'à la limite spatiale de la page, le

⁶⁵ « Edouard Jaguer », dans Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁶ Cette série de poèmes sans titres constitue la troisième partie de la *Publicité transfigurée*, et porte le titre d'« Aphorismes ». La *Publicité transfigurée* a été publiée dans le volume *L'Expérience continue*, *op. cit.*

⁶⁷ Nous reviendrons dans un sous-chapitre subséquent à cette notion centrale du surréalisme bruxellois.

flux de leur agencement s'interrompt temporairement à la marge de la page, mais ils continuent à la ligne suivante s'enchevêtrant aux autres lettres.

Dans cet enchaînement torrentiel des mots, deux signes de ponctuation subsistent qui ont le rôle de figurer une temporalité cyclique dans le poème : la virgule et le point final. Ce dernier garde le rôle qui lui est assigné dans la ponctuation syntaxique, il marque donc la fin du texte et de l'aventure ou bien de la vision. C'est un point *terminus* qui oblige néanmoins à la répétition du parcours textuel. Le point final est la limite séparant les deux temps de l'interprétation : le parcours premier du texte, expérience « dangereuse », de surprise et de rupture, moment de violence qui sera palliée dans la reprise de la lecture, acte de reconstruction de la cohésion et de la cohérence du poème. Cette double temporalité du bouleversement et de la réparation passe par un nouvel emploi, typiquement avant-gardiste, de la typographie qui devient de la sorte instrument dans la production du sens du poème.

D'autre part, la virgule devient seuil qui sépare les deux parties du poème-image : l'incipit (comme espace de la communication, de l'engagement de l'autre, le lecteur-interlocuteur, dans l'aventure poético-visuelle par l'acte performatif d'adresser la parole) et le corps du poème (comme espace de l'expérience bouleversante de la poésie devenue image) :

éprouvons nos regards :

**attention, ilsuf
firaitd'unpeud'
attentiond'un
emainlibrede
quelqueadres
sepourjoindre
d'untraitpurle
straitséparsd
uplusbeauvis
agedumonde.**

La virgule agit comme vestige d'apostrophe du destinataire du texte, elle représente le point de contact avec le lecteur. Garder la virgule comme unique signe de l'espacement typiquement phrastique, c'est avant tout s'assurer que le lecteur se voit concerné par le texte. D'ailleurs, l'incipit s'impose à la fois comme sommation et avertissement au lecteur : le poème est une mise en garde, « épreuve » du regard éduqué (« Rien de plus commode, de plus inutile, de plus faux que le regard accommodé (comme ils disent)⁶⁸ »). Il se donne à voir et à lire comme énigme et, par conséquent, il a besoin du travail de décodage de la part de son *perceptor-lector*.

⁶⁸ Christian Dotremont, « Le premier regard », *OPC*, p. 370.

Véritable « épreuve du regard », le poème est à la fois obstacle (opacité et résistance à l'interprétation), aventure de décodification, mais aussi mise à l'épreuve de celui qui se lance dans l'aventure de son décryptage. Son rôle en tant qu'objet visuel ne fait que solliciter son récepteur à un travail de co-construction et de reconstruction du sens à l'exemple d'un décodeur appelé à résoudre l'énigme. Celle-ci consiste dans un jeu d'écriture qui annule l'organisation et la structure phrastiques. Ce que le *perceptor-lector* découvre à la fin de cette aventure poético-visuelle est l'axiome même du nouveau paradigme de la vision : la vraie métamorphose n'est accessible qu'à celui qui, avec habileté (« un peu d'attention », « une main libre », « quelque adresse »), sera capable d'avoir la révélation (« joindre d'un trait pur les traits épars du plus beau visage du monde ») de la poésie transformatrice, bouleversante.

Le continuum du poème visuel, sans pause ni césure comme s'il s'agissait d'un seul mot, crée un effet d'illisible. Mais l'illisibilité s'avère temporaire, car après l'avoir parcouru, le texte apparaît comme tel et se livre à la lecture-compréhension, il permet son décodage. Ce type d'illisible qui exige sa solution (ou dissolution) fonctionne comme un *modus operandi*, avant d'être un résultat. Il représente une opération de perturbation du texte poétique dont le but est de bouleverser le lecteur et, par là même, de l'inciter à un travail de reconstruction-récupération du sens. L'illisibilité est, dans ce cas, éphémère, sa résolution par l'interprétation, qui fonctionne comme une action de décodage, étant une condition appelée et présumée par le texte-image du poème :

Le problème que pose le terme d'illisible est celui de son préfixe négatif. Car il fait de la notion un objet second, toujours dépendant

d'un lisible qu'il présuppose, et donc temporaire, car on peut raisonnablement penser que le lisible, perversément ou involontairement voilé, va réapparaître.⁶⁹

Chez Nougé, il s'agit justement d'un illisible comme double du lisible. Dans son rapport dialectique à la lisibilité qui le détermine et dont il dépend, l'illisible nougéen est à la fois leurre et attente de lecture, il implique son décryptage afin de créer un véritable champ commun – certes, non dépourvu de conflits – entre énonciation et réception par ce jeu de tension-détention avec le lecteur. Le rôle de cette opacité éphémère du texte est en fin de compte d'agir sur le récepteur même. La réapparition du lisible s'impose ainsi comme preuve, sinon comme « épreuve », de l'opération de parasitage du langage par l'invention visuelle du texte. La poésie déstabilise les habitudes de lecture, le « déjà appris » du lire. Puisqu'il est question chez Nougé de réorganiser le mode d'être et d'agir de la spectature, une fois que le poème est accessible, le pas suivant vers la recherche d'une démarche poétique « dangereuse » consiste dans le déplacement du texte de son enchaînement horizontal (occidental) vers une topique verticale.

La conquête de la verticalité, de l'« exaltante idée de la verticalité⁷⁰ » est possible grâce au nouveau paradigme de la vision qui entraîne une mutation dans la configuration des deux scènes (l'énonciation et la réception) participant à l'événement de la signification. Tout en privilégiant le corps du texte, son aspect matériel, sa présence concrète, Nougé et Dotremont s'intéressent à des modalités scripturales qui fracturent la linéarité et la cohésion phrastique pour permettre au

⁶⁹ Jean-Jacques Lecercle, « Le gradient de Mac Caffrey, ou : l'illisible enfin vu », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2006, p. 11.

⁷⁰ Christian Dotremont, « Week-end à Zandvoort », *OPC*, p. 206.

poème de se dire indépendamment des contraintes syntaxiques. Cette nouvelle configuration de l'acte d'écrire la poésie, fondé dans le visible, donne l'occasion au poète d'explorer et de rendre manifeste le sens du texte occulté par les sédimentations de la convention instituée socialement. Ainsi, donner à voir la poésie, c'est trouver la voie d'accès à un sens latent, demeuré inaccessible à la simple lecture conformiste. Mais donner à voir la poésie, c'est en même temps, nous l'avons vu, agir à la fois sur le texte et ses modalités d'énonciation ainsi que sur le lecteur et ses habitudes de réception : « L'on ne dénoncera jamais assez l'asservissement de l'ouvrier à l'outil, du peintre à la technique picturale, de l'écrivain à l'écriture, de l'artiste à ses tics. Point de péril plus grave ne menace la pensée⁷¹ ». Émancipation de l'artiste de son « asservissement à l'outil » et aux conventions qu'il présuppose, le paradigme de la vision du surréalisme bruxellois entérine ainsi ce rapport de tension avec le lecteur. Cette relation s'inscrit dans l'illisible (temporaire), effet du passage à l'image du texte. Mais elle est en égale mesure le témoignage de l'appel que le texte adresse à l'autre dans l'espoir d'une co-construction du sens.

Grâce à cette rupture des moyens traditionnels, l'écriture poétique entraîne en même temps le bouleversement de la disposition du poème sur la page blanche : le texte s'émancipe à son tour des contraintes de la mise en page dans l'élan de sa distribution verticale. Dans le deuxième poème visuel de la série *Éprouvons nos regards*, le degré d'illisibilité s'amplifie justement par la transgression de la linéarité horizontale du poème. Celui-ci s'expose, verticalement, sous la forme

⁷¹ Paul Nougé, « Récapitulation », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 143.

d'une liste énumérative de lettres dont le sens reste à première vue mystérieux et abscons :

**S S E B E I
I E P O V E
T E O R E N
A I S D S S
P C E D O T
E I A U U O
N S U R V I**

La libération du texte de l'axe horizontal rend visible ce qui auparavant était invisible, c'est-à-dire la matérialité pleine de sens de la lettre et l'enjeu poétique de l'espace. Nougé fait appel à la même technique d'illisible éphémère dont la solution est accessible une fois trouvé le chiffre de l'effraction appliquée au texte. Le regard du lecteur est forcé d'opérer un mouvement qui correspond au changement d'axe imposé par la distribution des lettres et dont l'avancement participe à la réapparition du lisible. Nous sommes devant cette même opération de perturbation de la construction du sens qui s'impose comme énigme ou code à résoudre par le lecteur : « SI TA PENSÉE ICI SE POSE AU BORD DU RÊVE SOUVIENS-TOI ». Le continuum qui annule la coupe phrastique du premier poème visuel de Nougé se double de la redistribution verticale du texte afin de

réorienter la lecture, de la dynamiser tout en la déstabilisant. Le décodage de ce poème vertical révèle le travail nécessaire de réflexion qui prend naissance dans la nouvelle technique de mise en page (« si ta pensée ici se pose »), activité de l'esprit qui est similaire à celle du rêve (auquel elle emprunte le principe du « tout est possible »). Afin de créer une poésie révélatrice de l'homme, le poète sollicite la « pensée », le « rêve » et la mémoire (« souviens-toi ») du destinataire.

La disposition verticale et horizontale du poème rend possible l'irruption du visuel dans le texte, celui-ci s'éloignant de cette façon de sa modalité de signifier seulement par les mots, par la parole. Par le biais de procédés picturaux, à savoir par la disposition visuelle de leur forme typographique ou manuscrite (comme ce sera le cas plus tard avec Dotremont), les mots communiquent un sens nouveau qui se construit par et dans la perception du regard et qui, dans cette nouvelle ouverture de leur matérialité, figurent en même temps qu'ils formulent le message poétique. Objet à la fois plastique et verbal, le poème s'impose au *perceptor-lector* comme code qui, déchiffré, agira sur son rapport aux mots, au langage et, implicitement, au monde. La lettre devient visible dans le poème par un travail méthodique du poète qui sait écouter « le chant du signe⁷² ».

Inspiré par cette stratégie poétique, dans ses *Lettres d'amour*, Dotremont se propose de faire surgir la valeur créatrice de la lettre par la création des « mots-gigognes » où chaque lettre d'un mot sert d'initiale à un autre mot, et ainsi de suite, dans un écartèlement visuel du langage sur la page qui fournit une base langagière destinée à l'articulation de chaque poème en prose :

⁷² Christian Dotremont, « Lettres d'amour », *OPC*, p. 134.

Freud est un Nemrod.
 Outre cet univers, il examine les odysées des fous, les urnes
 de l'Eucharistie, les ronces du divin,
 il examine tout don et toute offre,
 examine l'Unique Roue.

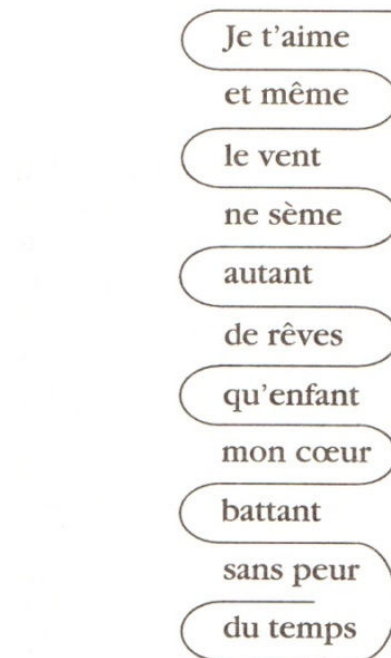
F OU	R ONCES	E UCHARISTIE	U NIQUE	D ON
O FFRE	O DYSSEE	U RNE	N EMROD	O UTRE
F REUD	D IVIN	R OUE	E XAMINE	U NIVERS

La reconstruction du sens, orientée déjà par le texte qui précède le poème-gigogne, doit refaire les pas d'une reconstruction anagrammatique du nom de Freud. L'opération – plastique – de réécriture du poème le place dans le paradigme de la vision dont le rôle est de révéler le pouvoir créateur du mot-matière.

Il est évident que cette poésie visuelle propagée dans le surréalisme bruxellois relève d'une technique, donc c'est un procédé d'invention systématique et systématisé voué inévitablement à la répétition. C'est pourquoi Dotremont n'en fait pas le seul modèle de sa poésie, car, comme Nougé, il « voudrai[t] tout au moins avoir attiré l'attention sur l'existence des lettres et des mots.⁷³ » Puisque c'est une technique d'écriture, comme toutes les autres, elle est abandonnée, pour qu'elle ne se transforme pas en convention. Mais ce qui en persiste surtout, c'est l'expérience de la matérialité du texte qui, grâce à ces jeux d'écriture, devient visible.

⁷³ Christian Dotremont, « Lettres d'amour », *OPC*, p. 135.

La priorité accordée au regard inspire Dotremont lorsqu'il figure, dans « Je t'aime⁷⁴ », une pluralité et une alternance de la lecture du texte. Le poème est ici traversé par une ligne serpentine, ce qui non seulement dynamise la vue du poème comme objet avant d'être considéré en tant que texte, mais insère dans le texte une image qui est la préfiguration (le poème a été écrit en 1941) du symbole du groupe *Cobra* fondé par le poète :



La configuration de l'alternance de la lecture s'arc-boute dans la ligne sectionnant le texte qui nuit à une temporalité de la succession par l'insertion d'une chronologie et une spatialité spiralées. Dotremont ne fait que retracer le même geste qui avait animé Nougé lorsqu'il cherchait à ce que la poésie gagne la

⁷⁴ *OPC*, p. 121. Ce poème a été publié dans le recueil collectif *Lumière du jour*, Paris, Actual éditeur, 1989.

verticalité pour rentrer dans la vie. Diversité et dynamisation du regard qui voit et ensuite lit le texte, ce poème met au jour une modalité hétérogène de construction thématique : des motifs traditionnels, comme l'amour (« Je t'aime »), la nature (« le vent »), le temps, s'y ajoute le serpent, expression de l'élémentaire, image de la violence et de la primordialité en même temps, symbole-synthèse d'une communauté d'artistes à venir (*Cobra*) qui saura mettre à profit le travail ensemble du poète et du peintre. Verticalité de la poésie, visibilité du texte, pluralité des thèmes et des rencontres avec le lecteur, cette nouvelle technique du poème visuel se trouve à la base du principe de l'*ars combinatoria* avant-gardiste. Par leur combinatoire, les matériaux et les modalités d'expression littéraires participent d'une nouvelle poétique où le lecteur est à la fois centre du texte et cible d'attaque. Cette nouvelle poétique ne peut s'instituer que sous forme de fracture notamment en ce qui concerne les conventions et les contraintes normatives de la communication. Le but de ce nouvel art poétique est, sans aucun doute, celui de transgresser les codes d'un art littéraire conforme à la tradition, et de rompre également avec la disposition horizontale du texte exigée par les contraintes du livre.

Solliciter le lecteur à la fois par une « épreuve du regard » et par un brouillage de la temporalité linéaire qui sous-tend toute lecture, c'est engager une action de bouleversement des codes langagiers. L'espace de la spectature se voit ainsi projeté dans un milieu de la rupture, voire de l'adversité. Ce qui implique de sa part un rapport différent au texte poétique. La lecture est en soi ce travail de décodage du sens de même que remède à la violence opérée par l'illisible. Nous

sommes devant le même type d’illisible, matériel et temporaire, que nous avons défini dans le cadre de ce chapitre : un *modus operandi* bouleversant qui s’applique à un texte poétique afin d’engager le lecteur dans une activité de récupération du sens premier, fondamental du texte. Si Nougé conçoit ses équations textuelles subversives dans la perspective d’une action subversive sur le lecteur, Dotremont a besoin de ce dernier qui devient témoin de sa propre aventure, de sa trajectoire existentielle et créatrice. Mais cryptogramme ou énigme, l’illisible matériel fait en sorte que la poésie se donne comme jeu de la pensée et comme objet éminemment visuel, matériel. Dans une lettre du 24 février 1971, Dotremont précise la technique du « poème brisé » : « J’ai essayé d’intégrer cette *expérimentation* à ma poésie, à ma sensibilité, et aussi de *ne pas rendre la lecture trop difficile*⁷⁵ ». Expérimentation et travail sur la langue, souci de compréhensibilité en même temps, nous avons dans cette déclaration de Dotremont la justification d’un illisible temporaire qui a besoin de la participation du lecteur pour la reconstruction de son sens. Or l’illisible devient dans ces conditions un véritable appel à l’autre en même temps qu’il relève d’un programme manifeste de changement de paradigme du rapport entre œuvre et lecture.

Le poème brisé dotremontien⁷⁶ se réclame des techniques d’écriture qui pratiquent la fracture des mots et des vers. Cette rupture dans l’enchaînement linéaire de la phrase crée un effet de perte, dresse un obstacle qui freine la lecture et oblige le lecteur à remonter ou, au contraire, à devancer sa quête de bribes pour

⁷⁵ Lettre au poète danois Uffe Harder, Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, Archives Christian Dotremont. Nous soulignons.

⁷⁶ Nous y reviendrons dans la troisième partie de cette thèse qui est destinée à l’analyse de la poétique dotremontienne.

construire le sens du poème. L'illisible issu de cette fragmentation participe à la stratification d'une lecture qui ne se soumet plus à une chronologie linéaire. Cette lecture rappelle néanmoins le travail de décodage que Nougé réserve à son récepteur. La différence entre les deux poètes consiste dans le degré de difficulté de la décodification d'un langage qui dit la perte tout en se mettant en ruine. Mais, afin de contrecarrer la répétition, l'ordre dans le désordre, Dotremont se lance dans une aventure de la perte où les bribes des mots ne trouvent pas toujours leur tronc, où le puzzle reste incomplet. Ce qui rapproche Nougé et Dotremont est la même passion pour la matérialité du langage et une même hantise de rendre évidente la mise en crise de la relation entre signe et réalité. Dotremont dépasse néanmoins l'étape nougéenne de démonstration mathématique de l'efficacité d'une poésie bouleversante, chez lui la quête poétique se confond avec la quête identitaire. Chez l'inventeur des logogrammes, il ne s'agit pas seulement de dénoncer les scléroses de la stagnation stockées dans le regard « éduqué » ; Dotremont a besoin que la langue éclate pour que sa catastrophe personnelle – la maladie parmi d'autres – ne puisse plus être nommée.

Pour Nougé comme pour Dotremont, l'illisible attend son remède dans l'acte de lecture. Il est temporaire et se fonde dans la matérialité même du langage. En tant qu'opération qui trouble la transparence d'un texte premier, l'illisible suppose à son tour, chez les deux poètes, un encodage du brouillage du sens. Cet encodage se pose comme énigme ou comme cryptogramme à déchiffrer afin que paraisse le texte. C'est le jeu et le pacte sur lequel se fonde l'illisible éphémère. Mais l'enjeu premier de ce pacte est de poser le texte comme matériau, enjeu

esthétique qui a besoin d'une transgression des seuils entre les arts et, surtout, entre le lisible et le visible. Cette illisibilité joue sur plusieurs ruptures de niveaux.

Il s'agit, d'abord, de générer un déséquilibre au sein de l'unité du signe, tout en privilégiant le signifiant (le corps sonore ou visuel du mot) comme principe organisateur du sens. De ce premier bouleversement découle un autre, celui qui est source de la fracture des codes d'écriture. Le poème, délivré des contraintes que lui impose sa distribution sur la page, se lance dans une aventure qui défie les normes de la linéarité phrastique et celles de l'horizontalité textuelle. La rupture des codes d'écriture n'est pas sans conséquences – bouleversantes – au niveau des codes de lecture. Le destinataire des poèmes visuels nougés et des poèmes brisés dotremontiens se trouve face à des textes dont le sens lui résiste temporairement ; il est appelé pour témoigner et pour résoudre l'énigme du poème. Le lecteur, à l'épreuve de son regard, est sollicité à visualiser l'entrave, à subir la violence du texte et la pallier dans sa lecture.

En conclusion, il importe de souligner que l'expérience de l'illisibilité temporaire qui part du postulat du langage en tant qu'objet matériel, du texte-matériau, rend possible la visualisation d'une temporalité qui se refuse à la linéarité. Chez Nougé, il s'agit d'une temporalité cyclique, dynamisée, non plus successive mais répétitive qui implique le retour du regard du lecteur au point initial du texte dans la tentative de re-structurer le texte. Dotremont propose, à son tour, la visualisation d'une chronologie qui se refuse à la succession pour s'effriter en une temporalité fragmentée, interrompue. Visible, le texte poétique se libère des contraintes formelles et spatio-temporelles de la page typographique. Ces pratiques

d'illisibilité temporaire rendent le texte difficile à lire, mais elles le maintiennent ultimement lisible, elles construisent le paradigme de la vision qui régit le surréalisme bruxellois.

III. *L'ars combinatoria* subversive

La quête d'innovation propre au surréalisme se veut éthique avant d'être esthétique : deux exemples, mais des plus significatifs – dont l'un lié à l'origine du surréalisme (André Breton) et l'autre spécifique au mouvement belge (Paul Nougé) –, nuancent le propre de l'activité surréaliste qui, plus qu'une nouvelle esthétique, propose une voie vers la métamorphose du monde et de l'art. Paul Nougé refuse toute tentation de faire œuvre afin de rompre les ponts avec l'Institution artistique. Dans le cas d'André Breton, il y a aussi un aspect particulier parmi d'autres qui le distingue du formalisme propre aux poètes de son temps. Dans sa recherche d'une redéfinition de la poésie, il s'attache plus à des modèles de vie et de comportement qu'à des œuvres ou à une filiation dans l'iconoclasme. C'est la figure de Jacques Vaché – nous le savons très bien –, « umoriste » et « artiste sans œuvre » qui hantera et inspirera Breton dans son projet subversif résumé par une question fondamentale, celle qui préoccupe en même temps le fondateur du surréalisme belge : comment rester poète tout en niant la littérature, comment, donc, être poète sans écrire un seul mot.

Les réponses des surréalistes convergent vers deux solutions. Il s'agit, d'une part, d'écrire avec les mots des autres – voie choisie par les dadaïstes et par

Paul Nougé. Mais le dessein d'écrire sans écrire propose aux adeptes de l'automatisme bretonien, une « aliénation intime de la parole⁷⁷ » par des œuvres à quatre ou plusieurs mains qui met en branle la figure démiurgique de l'auteur. Réécriture et intersubjectivité deviennent ainsi les pratiques subversives d'une esthétique de l'inédit et de la révolte. Une des conséquences importantes qui découle de cette *praxis* à la fois esthétique et existentielle, c'est le goût surréaliste pour le dialogue entre les arts ainsi que pour la collaboration des artistes. Le surréalisme expérimente une formule combinatoire qui privilégie le matériau et qui décentralise l'autonomie de l'œuvre ainsi que l'hégémonie de l'auteur.

Il est question de l'*ars combinatoria* de la subversion surréaliste qui affiche ses couleurs dans la transgression disciplinaire, générique et nationale et qui pointe vers de nouvelles formes esthétiques mixtes issues du dialogue et de la spécularité. Parler d'*ars combinatoria* avant-gardiste exige une double découverte : la porosité des frontières entre les arts et la joie de créer collectivement des œuvres révolutionnaires. Cet échange interartistique a été possible grâce au principe dialogique (dialogue avec l'Autre, qu'il s'agisse de l'autre artiste ou de l'autre art) constitutif de toute démarche avant-gardiste. En effet, phénomène éminemment intersubjectif, l'avant-garde réussit à configurer un lieu de création au sein duquel des moyens d'expression hétérogènes se rencontrent, se heurtent ou s'harmonisent. Un espace de l'hétéroclite qui travaille à la ruine des systèmes autonomes ne peut abriter qu'un projet collectif dont l'objectif est la transformation de la vie et du

⁷⁷ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, op. cit., p. 123.

monde. Ce processus cherche, sur le plan de l'activité artistique, à inventer la possibilité de réintégrer l'art à la vie.

Dans sa *Théorie des avant-gardes*⁷⁸, Peter Bürger démontre que la nouvelle entreprise avant-gardiste n'agit plus de façon à couper définitivement les ponts entre l'œuvre et la société, au nom du principe de l'autonomie de l'art ; mais elle attaque frontalement l'Institution artistique, c'est-à-dire l'ossification de la société et de son langage dans et par l'œuvre. D'où la prédilection avant-gardiste pour les sujets et les formes impures, qui dérangent et menacent l'ordre établi. La révolte contre le style prédominant s'origine fondamentalement dans cette pratique de la mixité des genres. Généralement, le penchant des avant-gardes pour le dialogue interartistique privilégie la relation entre les domaines verbal et pictural comme source primordiale d'objets hybrides. Or cette relation est fondatrice de ce que nous appelons l'*ars combinatoria* de l'avant-garde :

Whether through the bond between the text and the image (illustration, photography) or, as is the case in the photomontages, between textual and visual fragments, the new hybrid forms that emerge promote an inter-medial and cross-boundary aesthetic.⁷⁹

⁷⁸ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, traduction en anglais de Michael Shaw, préface de Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Literature, Volume 4 », 2004.

⁷⁹ Andrea Oberhuber, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », dans *History of Photography*, Volume 31, Number 1, London, Taylor & Francis, Spring 2007, p. 40. À propos du lien entre surréalisme, littérature potentielle et *ars combinatoria*, voici quelques titres : (1) Gregory L. Ulmer, « Borges and Conceptual Art », dans *Boundary 2*, Vol. 5, No. 3, Spring, 1977, Duke University Press, p. 845-862 ; (2) Barbara Maria Stafford, *Grotesques, or Ars Combinatoria. Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge MIT Press, 1991 ; (3) Karl E. Gwiasda, *Bibliography: Relations of Science to Literature and the Arts, Configurations*, Volume 8, Number 3, Fall 2000, p. 429-562 ; (4) Claude Berge, *Principes de Combinatoire*, Paris, Dunod, 1968.

L'œuvre d'avant-garde, si œuvre il y a, relève dans cette perspective de rapports transfrontaliers (« cross-boundary aesthetic », dans la terminologie de Bürger), elle n'est plus objet mais relation, un véritable *ars combinatoria* bouleversant.

1-Le concept d'*ars combinatoria*

Le concept d'*ars combinatoria* relève d'un champ multidisciplinaire et se dissémine à travers les époques dans un réseau de significations qui combine mystique, philosophie, mathématiques et expériences esthétiques. Pour résumer, le terme implique fondamentalement les principes combinatoires qui se trouvent à la base des méthodes gnoséologiques et cognitives. Concrètement, *ars combinatoria* concerne la mathématique des configurations, plus précisément l'analyse combinatoire basée sur trois types de systèmes de calcul : les permutations, les combinaisons et les variations. Or, ces rapports d'agencement dépassent le domaine de l'abstraction mathématique pour influencer les systèmes mystiques ainsi que la création artistique en général.

En effet, l'humanité a depuis toujours été fascinée par la quête de vérité et s'est engagée à cette recherche tout en faisant appel aux formules mathématiques et à leur universalité. Tout processus de connaissance ne peut se concevoir en dehors de la communication, en dehors de la question du partage qui lui est intrinsèque. C'est pourquoi connaître et communiquer sont deux activités quasi-indissociables, car toute découverte de vérité se réclame le droit d'être partagée : connaître pour mettre en commun – sens premier de la communication – sont les

constituants fondateurs de toute communauté. Qui plus est, à la base de toute communication se trouve le langage. Or, en général, le langage table sur un principe éminemment combinatoire entre ses éléments constitutifs. Les mots deviennent la somme d'une combinatoire des lettres et des signes de l'alphabet, tout comme la phrase consiste dans l'arrangement syntaxique des mots d'une langue :

Un alphabet [...] est un ensemble fini de signes graphiques permettant, par leur combinaison, de former tous les mots d'une langue, contrairement à l'écriture idéographique qui exprime la pensée directement en mots. Le mot alphabet lui-même (tiré du latin *alphabetum*) semble apparaître en français vers 1395 et signifie « lettres rangées selon un ordre convenu.⁸⁰

Matériau de composition de la langue, l'alphabet est en soi un *ars combinatoria* proposant un algorithme linguistique – qui est le nôtre – régi par un agencement convenu, conventionnel. C'est par cette disposition préétablie des lettres que notre langue se distingue d'autres systèmes linguistiques. Or cet ordre est celui de la réduction aux élémentaires : la lettre est l'unité matérielle fondamentale du langage à partir de laquelle et par les combinaisons de laquelle la langue s'origine et fonctionne comme instrument de communication.

Nous pouvons dire maintenant que, *largo sensu*, l'*ars combinatoria* représente une méthode de connaissance et de communication qui, par l'appel au système combinatoire, vise à trouver la voie ou les voies possibles vers un sens autrement inaccessible, occulte ou hermétique. Le principe de l'*ars combinatoria*

⁸⁰ Isabelle Lodouar, « Alphabet », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p.9.

identifie, par conséquent, une pratique d'investigation de la réalité de même qu'une modalité d'agencement et de construction de la signification.

2-De la tradition mystique à la symbolique formelle

Au départ, ce moyen de quête de vérité se retrouve à la base des modèles mystiques et s'étaye sur des principes divinatoires qui deviennent codes de conduite et de déchiffrement des mystères de la vie. Les textes sacrés anciens comme, par exemple, le *Yi Jing, Livre des changements*⁸¹, ou bien le texte juif *Sefer Yetzirah, Livre de la Création*⁸² promeuvent l'aléatoire comme mode de lecture (le jet des trois pièces ou baguettes, dans le cas de *Yi Jing*) et la combinatoire comme méthode de connaissance de la destinée.

Ce paradoxe – qui rassemble hasard et calcul comme mécanismes d'un même processus d'accès à la connaissance – consacre, dans la tradition de la mystique judéo-chrétienne, une *praxis* heuristique avec à la base deux mythes qui conditionnent l'histoire et l'évolution de l'humanité. Il s'agit, d'abord, de la croyance en le pouvoir créateur, fondateur du mot. Depuis le début de la Genèse, la parole est le constructeur de l'univers : par le don de la parole, Dieu place Adam au sommet de sa création. D'autre part, la tradition judéo-chrétienne utilise le mythe

⁸¹ Le *Yi Jing* ou *I Ching* (2800 a.J.-C.-2737 a.J.-C.) est un des livres majeurs de la tradition chinoise, interprété comme un traité de divination. Son système divinatoire implique le jet de trois pièces ou de trois baguettes dont le résultat indique un des hexagrammes du *Yi Jing*, à partir desquels sont interprétés l'avenir ou la destinée. À propos de la pratique combinatoire du *Yi Ching* voir Cyrille Javary, Pierre Faure, *Le Yi Jing : Le livre des changements*, Paris, Albin Michel, 2002.

⁸² À partir de *Sefer Yetzirah* (III^e ou IV^e siècles a.J.-C.), les kabbalistes ont créé leur système d'interprétation des textes saints de la tradition hébraïques qui leur permet l'accès au sens caché de la vérité divine. Voir à ce sujet Iamblichus (pseudo.), *The Theology of Arithmetic*, traduction en anglais par Robin Waterfield, Grand Rapids, Phanes Press, 1988; et Aryeh Kaplan, *Sefer Yetzirah. In Theory and Practice*, revised edition, Red Wheel/Wiser, LLC, Boston, 1997.

de la tour de Babel pour expliquer la colonisation de la terre par l'homme et sa soumission à l'intervention divine. Disperser et confondre les langues, c'est le geste divin de punition : la destruction de la tour représente la condamnation de l'humanité à l'incompréhension. L'homme sera, dorénavant, hanté par le rêve de la langue parfaite, primitive, celle d'avant la blessure qui n'est pourtant pas entièrement perdue.

La tradition kabbalistique et son herméneutique de la *Torah* s'élaborent sur la puissance du verbe et de sa vertu de fusion avec l'essence des choses et des êtres. Pour les kabbalistes⁸³, la révélation de la parole divine peut être retrouvée dans le texte du Bien et du Mal, la *Torah*, par trois techniques de lecture et d'interprétation du texte sacré, techniques qui avancent la combinatoire comme voie d'accès à la vérité inaccessible : *Notarikon*, *Gématria* et *Témourah*⁸⁴. La kabbale recherche, donc, un langage perdu, interdit. Ceci inspire, au XIII^e siècle, Ramón Llull⁸⁵, auteur de *Ars Magna* où il propose une formule de révélation des vérités chrétiennes basée sur le calcul factoriel – spécifique aux permutations mathématiques – et sur un alphabet qui se sert de neuf lettres (de B à K) auxquelles il lie des concepts permutés à l'aide de quatre figures. La même idée de la redécouverte d'une langue originelle est reprise aussi par Dante qui, dans *De*

⁸³ Les kabbalistes prennent en compte la destruction de la table de l'Arbre de vie par Moïse jugeant que son peuple était indigne de la révélation suprême qu'elle constituait.

⁸⁴ *Notarikon* interprète les lettres d'un mot comme les initiales d'une série de termes : par exemple, le mot Paradis comporte les initiales (PRDS) des quatre sens de l'écriture sainte : *peshat* (sens littéral), *remez* (allégorique), *derash* (moral et spirituel), *sod* (mystique, inaccessible, intouchable). Les chiffres en hébreu sont représentés par les lettres alphabétiques : chaque mot a donc une valeur numérique. La somme des chiffres associés à un mot permet, dans la *Gématria*, des liens avec d'autres ayant la même somme : par exemple, le total obtenu par l'addition des lettres du nom de Moïse est égal à celui du mot « messie », 358, c'est-à-dire, Moïse est l' élu de Dieu.

⁸⁵ Il faut noter un fait très symptomatique pour notre recherche, le nom de Raymond Lulle (ou Ramón Llull) est mentionné par André Breton dans son *Manifeste du surréalisme* de 1924.

vulgaris eloquentia, veut inventer une langue où le mot reflète l'essence, où, par exemple, le mot *vent* fait entendre l'air qui tournoie.

Ce qui se transmet de la tradition mystique chrétienne au système leibnizien de la logique formelle, dominant au XVIII^e siècle, c'est une même confiance dans la possibilité de retrouver la langue primitive, celle d'avant la blessure babélique, qui serait accessible à tous et en parfaite communion avec l'univers. Mais avec Leibniz, le concept d'*ars combinatoria* devient véritable algorithmique heuristique. Dans son œuvre de jeunesse, *Dissertatio de arte combinatoria*⁸⁶, écrite en 1666, il met au point une méthode des permutations qui esquisse une symbolique universelle. L'heuristique leibnizienne repose, en réalité, sur un mécanisme de décomposition des idées en monades ou *termini simpliciores*⁸⁷, c'est-à-dire des termes indivisibles qui ne permettent pas de paraphrase. À la base de son heuristique se trouve la conviction que le signe – mot, signes, diagrammes ou images – est indispensable au fonctionnement de la pensée. La question qu'il se pose, alors, c'est comment construire la syntaxe adéquate de notre langage de signes de sorte que chaque formule correcte exprime une pensée possible, et que chaque formule démontrable exprime des pensées vraies. Leibniz avance l'idée que, si l'alphabet ou les *termini simpliciores* de la pensée humaine peuvent être

⁸⁶ À propos du système philosophique leibnizien, voir (1) Yvon Belaval, *Leibniz : Initiation à sa philosophie*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2005 (6^e édition) et (2) Hidé Ishiguro, *Leibniz's Philosophy of Logic and Language*, Cambridge University Press, (2e édition), 1991.

⁸⁷ Pour Leibniz, *terminus simplex* ou « monade » représente la substance de nature spirituelle, simple, active et indivisible dont tous les êtres sont composés. Or les monades rappellent, bien sûr, les éléments fondamentaux qui, dans la tradition de l'Antiquité grecque, se trouvent à la base de l'univers. Le philosophe Empédocle d'Agrigente propose, par exemple, la théorie que l'univers est composé de quatre éléments fondamentaux (la Terre, l'Eau, l'Air et le Feu). Aristote ajoute au système des éléments fondamentaux de l'univers la notion de qualités. Il y a, selon lui, quatre qualités élémentaires : deux qualités actives (le froid et le chaud) et deux qualités passives (le sec et l'humide).

donnés, alors tous les autres concepts et propositions deviennent compréhensibles. Cet algorithme de réduction aux élémentaires (chaque discipline a ses éléments premiers ou primitifs : lettres, nombres, points, notes, caractères, notions, idées) est, en effet, une combinatoire qui peut permettre la recherche exhaustive des solutions possibles à toute question possible.

En plus de la quête des solutions aux questions gnoséologiques, cette combinatoire – universelle, puisque basée sur la manipulation des unités indécomposables du discours – donne par son symbolisme une langue non moins universelle, intelligible immédiatement, tout comme, par exemple, le symbolisme mathématique. Ainsi, Leibniz a voulu construire un langage formel avec une syntaxe qui reflète la relation logique entre les concepts. Ce qui nous permettra un raisonnement correct sans plus avoir besoin d’interpréter les signes : c’est-à-dire, penser aux règles de combinaison, de transformation et de substitution des signes nous amène au sens. Les machines heuristiques leibniziennes ont ceci d’innovateur, elles ouvrent la possibilité de la trans- et de l’interdisciplinarité, en s’imposant comme « un des premiers exemples de la théorie des correspondances entre sciences ou de l’application d’une discipline sur l’autre⁸⁸ ».

3. La combinatoire littéraire

De Llull à Leibniz, le but de l’*ars combinatoria* change de perspective et d’approche d’un système mystique d’investigation et de révélation de la vérité

⁸⁸ Michel Serres, *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Epiméthée » (3^e édition), 1990, p. 421.

chrétienne vers celui de la logique symbolique, de l'invention sémantique. De la mystique vers le formel, l'*ars combinatoria* pénètre aussi le domaine de l'art et de son langage. Mais en littérature comme dans les arts plastiques, la combinatoire, principe fondateur du livre et de l'œuvre est, en vérité, une pratique ancienne. Il suffit d'évoquer la longue lignée d'écrivains qui, de Lucrèce à Perec en passant par Calvino et Borges, conçoivent la littérature comme le produit d'une combinaison d'objets linguistiques élémentaires (les lettres, les mots, les phrases, les textes, les discours). Toute œuvre dans cette perspective n'est donc qu'un arrangement singulier, une mise en ordre particulière d'une quantité déterminée de lettres ou de mots.

C'est au XX^e siècle que l'OULIPO⁸⁹ consacre le terme de littérature combinatoire, défini par François Le Lionnais dans sa postface aux *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau⁹⁰. Le Lionnais avance la thèse que tout texte est le produit d'une combinaison plus ou moins inédite d'éléments préexistants, ce qui ne veut absolument pas dire que toute littérature puisse être dite combinatoire, mais seulement un ensemble de textes d'une extrême diversité de genres ou d'inspiration, mais qui ont en commun une démarche particulière inspirée des méthodes de la combinatoire en mathématiques.

Concrètement, une famille d'objets étant donnée, on cherche les configurations valables qu'on peut leur affecter, c'est-à-dire les manières de les

⁸⁹ Fondé le 24 novembre 1960, par François Le Lionnais et Raymond Queneau, l'OULIPO (Ouvrir de Littérature potentielle) se donne comme mission d'inventer, par le travail réciproque de ses membres, écrivains et mathématiciens, de nouvelles formes poétiques ou romanesques.

⁹⁰ François Le Lionnais, « À propos de la littérature expérimentale », dans Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, coll. « Pléiade », 1989, p. 345.

assembler en respectant certaines règles et contraintes. L'exemple le plus connu est évidemment celui des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau qui reposent sur un ensemble de dix sonnets dont les vers de même ordre sont substituables : il y a, donc, pour chacun des quatorze vers d'un sonnet, dix possibilités de composition. Le nombre des combinaisons possibles est bien cent mille milliards, puisque nous avons un ensemble de quatorze éléments dont chacun peut prendre dix valeurs différentes. Mais, nous avertit Le Lionnais, il ne s'agit pas d'un simple exercice de virtuosité formelle. Le souci du sens est omniprésent. Le projet oulipien vise donc à créer des textes littéraires par une *technè* qui met au premier plan un jeu combinatoire de construction du sens. Le résultat de ce véritable chantier poétique est l'ouverture vers tous les textes possibles qui peuvent se générer par cette pratique signifiante. Mais au cœur de ces strates possibles de poèmes, le rôle unificateur est celui dévolu au lecteur qui seul, par son patient travail d'assemblage, compose les poèmes et en construit la signification.

À la fois modalité poétique de l'œuvre – ou « faisance de l'œuvre⁹¹ » – et fondement de la construction du sens, l'*ars combinatoria* devient, dans la tradition littéraire, pratique de création du texte. Mais la constante qui traverse les systèmes divinatoires ainsi que les expériences artistiques est la référence aux modèles mathématiques de la configuration.

En effet, les systèmes combinatoires englobent, comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, trois types de rapports de configuration entre

⁹¹ Cécile Cloutier, « La “ faisance ” du poème selon “ poétique ” de Valéry », dans *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, revue électronique de la Société Canadienne d'Esthétique, volume 5, fall / automne 2000, Trois-Rivières, s.p. http://www.uqtr.ca/AE/Vol_5/Cloutier/Cloutier.htm

les éléments d'un même ensemble bien défini. Une première catégorie des procédés combinatoires mathématiques est celle des permutations qui procède par le changement topique – identique à celui des poèmes queniens, ou bien, au principe de l'anagramme – des éléments appartenant à un même ensemble bien défini. Les combinaisons, deuxième type des configurations mathématiques, comptent sur l'isolement d'un nombre d'éléments d'un ensemble qui forment un groupe plus petit d'éléments : l'abréviation et ses variations, l'acronyme, l'aphérèse, l'apocope ou le sigle, fonctionnent par combinaison mathématique. Il s'agit d'un procédé de parcellement de nouveaux sous-groupes dans un groupe englobant. La combinaison suppose l'inscription dans une hiérarchie : les abréviations ou les jeux des sonorités et des mots. Troisièmement, les variations sont des permutations qui acceptent la répétition dans leur processus de regroupement des éléments d'un même ensemble. Ce type de combinatoire génère le changement et la mutation de la nature de nouveaux groupes, elles sont spécifiques surtout au domaine musical où des modifications d'un thème s'instaurent par un procédé quelconque : transposition modale, changement de rythme, modifications mélodiques.

Dans la combinatoire mathématique, le mécanisme de génération de nouveaux sous-groupes, qui stratifient de la sorte la densité de l'ensemble d'éléments originaire, relève de la technique des arrangements. Ces agencements entre les *termini simpliciores* d'un ensemble défini sont des relations basées sur le calcul, sur un ordre préétabli qui conditionne, comme nous l'avons vu, les types combinatoires régissant la formation de nouveaux regroupements d'éléments. Ces

arrangements ont ceci de particulier qu'ils sont possibles à l'intérieur d'un même ensemble, ils adviennent entre les éléments appartenant à une entité homogène, autonome, sans permettre des liens avec d'autres groupes autonomes, mais extérieurs.

Par extrapolation, nous avons vu que la littérature combinatoire obéit à ce principe monadique qui n'accepte pas de bijection entre deux ou plusieurs domaines différents. Les textes oulipiens ne dépassent pas les frontières du champ littéraire, ils ne s'ouvrent pas à des expériences hybrides, permettant le mélange des genres ou des arts. *L'ars combinatoria* identifie jusqu'ici un processus de construction et d'agencement des textes littéraires, sans prendre en calcul la transgression des frontières entre les genres, ni entre les arts.

4-L'ars combinatoria surréaliste

À la différence des modèles divinatoires, heuristiques, mathématiques et littéraires présentés, les mouvements d'avant-garde proposent un paradigme commun de la subversion axé sur l'exploitation de la matérialité du langage artistique (littéraire ou plastique). Ce paradigme privilégie, en d'autres mots, les forces créatrices d'un langage délivré des contraintes signifiantes, éminemment conventionnelles. Support de communication et d'énonciation, outil et lieu indispensable à toute communauté de parole, le langage, surtout sous sa forme graphique, est détourné de son usage habituel et devient, avec l'avant-garde, objet :

Le langage, et particulièrement le *langage écrit* tenu pour *objet*, objet agissant, sans doute, c'est-à-dire capable à tout instant de *faire sens*,

mais objet *détaché de qui en use* au point qu'il devient possible dans certaines conditions de le traiter comme un objet matériel, une matière à modifications, à expérience.⁹²

Cette désinstrumentalisation du langage déclenche la crise de l'Institution artistique basée sur l'hégémonie des conventions génériques. Toute l'avant-garde exploite les voies vers la liberté d'expression dont le seul principe ordonnateur est l'impureté des genres, la mixité des arts, la *praxis* d'un langage qui ne sert plus d'instrument de communication conventionnelle, mais vaut surtout pour ses qualités matérielles, graphiques ou phonétiques. Ce mode d'expression issu de la volonté libertaire s'articule autour d'une *ars combinatoria* qui favorise justement le mélange des genres et des arts. Nous optons, en effet, pour une définition de l'*ars combinatoria* avant-gardiste qui participe à l'avènement d'un nouveau modèle esthétique favorisant l'interartialité⁹³. Au lieu de consolider l'autonomie d'un seul système de signes – comme c'est le cas des modèles mathématiques de la configuration qui s'appliquent à un seul et même ensemble d'éléments –, l'avant-garde proclame la fracture des codes génériques et invente une combinatoire traversant les frontières entre les arts.

Le collage surréaliste, lieu d'interartialité par excellence, s'impose, à notre avis, comme véritable *exemplum* de l'*ars combinatoria* avant-gardiste. Concept remontant à la formule *ut pictura poesis* d'Horace, l'interartialité signifie, selon Walter Moser, l'interaction entre les arts et propose une approche conceptuelle

⁹² Paul Nougé, « Notes sur la poésie », *op. cit.*, p. 166-167.

⁹³ Walter Moser, « Puissance baroque dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway », dans *Cinémas*, vol. 10, n^{os}2-3 (« Cinéma et intermédialité »), sous la direction de Silvestra Mariniello, printemps 2000, p. 39-63. Le terme d'*interartialité* est forgé sur le modèle conceptuel de l'*intertextualité* et de l'*interdiscursivité*, et se trouve proche, en égale mesure, de l'*intermédialité*.

fondée sur la convergence des champs expressifs attribués à une discipline artistique sans pour autant fonder sa pensée sur l'instrument qui prête forme à l'expression : « l'interartialité s'intéresse à l'interaction entre divers arts, y compris le passage de l'un à l'autre⁹⁴ ». À l'interaction des arts s'ajoute une complexification de la lecture, car devant un objet interartistique, le spectateur constate la perte de ses repères. C'est que l'interartialité exige de la part du lecteur ou du spectateur qu'il perçoive différentes strates d'expression. Cette nouvelle esthétique trouve son origine dans le « mélange des genres⁹⁵ ». Le collage avant-gardiste part de ce principe de l'hétéroclite et propose un rapport au spectateur fait de tensions et de heurts. Son paradigme fonctionnel se réclame d'un modèle de mise ensemble d'éléments hétérogènes qui n'ont en commun qu'un espace (la toile, les pages d'un livre, la photographie). Mais ce partage topologique entre des structures hétéroclites n'a pas seulement un effet subversif. L'espace composite propre au collage est en même temps une source de dépaysement des éléments qui se le partagent.

Dans notre lecture du surréalisme bruxellois, le paradigme poïétique du collage – ses principes de composition, axés sur une technique du montage d'éléments d'origine diverse – nous aide à mieux comprendre la théorie et la *praxis* des objets bouleversants réalisées par Nougé et Magritte. Nous ne nous proposons pourtant pas de faire une analyse du collage en tant que forme ou genre artistique. Afin de mettre au clair le principe esthétique de l'*ars combinatoria* surréaliste, le

⁹⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁵ *Ibid.*

collage nous sert, par conséquent, de tremplin théorique pour une approche fondée sur l'interartialité de l'esthétique avant-gardiste.

Objet d'origine cubiste qui influence fortement les pratiques Dada et se développe en véritable art surréaliste, le collage apporte en scène l'algorithme combinatoire des avant-gardes : des éléments isolés d'une large collection préexistante et qui se combinent entre eux d'une manière tout à fait inédite. Défini par Elza Adamowicz comme « lieu d'une rencontre » et lieu d'une tension, pouvons-nous ajouter, le collage met en relief la « double poétique surréaliste : poétique de la rupture et de la continuité⁹⁶ ». Il rompt avec les codes et les contraintes de la représentation et de l'« esthétique de la cohérence⁹⁷ » et matérialise cette rupture dans le paradoxe même de sa réalité : objet hybride, le collage privilégie le fragment au détriment de la cohérence de l'œuvre, favorise le détournement de l'objet de son usage habituel et rend, en même temps, visible la faille comme principe créateur :

Collage : Technique qui consiste à prélever des fragments d'un ensemble quelconque préexistant pour les intégrer dans une création nouvelle. [...] De Lautréamont à Roche, le collage apparaît comme une technique de subversion des codes littéraire comme il l'est des catégories et des pratiques artistiques. [...] il met en scène des fragments de discours hétéroclites, de toutes provenances, dont il exalte la polyphonie. [...], il emblématise la vision moderne d'un monde non plus soumis à des principes d'unité, mais dynamisé par la pluralité, la dissémination et la mosaïque des sens.⁹⁸

⁹⁶ « André Breton et Max Ernst : entre *La mise sous le whisky marin* et *Les marchands de Venise* », dans *Mélines. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, n° XIII, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁸ Jean-Pierre Bertrand, « Collage », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 104. Au sujet du collage, voir aussi (1) Louis Aragon, *Les collages*, Paris, Hermann, 1965 ; (2) Philippe Dubois, « Esthétique du collage : un dispositif de la ruse », dans *Annales d'esthétique*, 1976-1977, t. 15-16 ; (3) Groupe μ , « Collages », dans *Revue d'esthétique*, 1978, 3/4, Paris, UGE « 10/18 », 1978 ; (4) Laurent Jenny, « D'un collage l'autre », *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, *op. cit.*, p. 135-140.

Cette définition met l'accent sur le fait que le collage propose une technique combinatoire, avant qu'il s'impose comme objet artistique. Henri Béhar voit, à son tour, le collage comme « la pratique intertextuelle de la modernité⁹⁹ », fondée sur une relation de co-présence de fragments provenant d'univers différents. Le composite et le choc font, donc, la loi qui régit sa composition et qui appelle une combinatoire basée sur le hasard et la surprise. Inspiré par la technique du montage dont se sert l'art cinématographique, le collage attire par conséquent l'attention sur les parties qui composent l'œuvre et non plus sur le sens global de celle-ci, comme c'était le cas de la littérature combinatoire de l'OULIPO. Telle est l'idée de départ pour Peter Bürger qui voit dans le « refus de fournir un sens » propre au collage avant-gardiste la source du choc sur le récepteur :

This refusal to provide meaning is experienced as shock by the recipient. And this is the intention of the avant-gardist artist, who hopes that such withdrawal of meaning will direct the reader's attention to the fact that the conduct of one's life is questionable and that it is necessary to change it.¹⁰⁰

Pour Bürger, le collage devient ainsi à la fois modèle esthétique avant-gardiste et projet éthique qui vise une nouvelle attitude envers la vie. Car l'impureté de l'œuvre entraîne une métamorphose des conduites et des attitudes face à celle-ci et à la vie : privilégier les parties composites et les relations conflictuelles à l'intérieur de l'œuvre, c'est surtout agir sur le spectateur et ses habitudes interprétatives.

⁹⁹ Henri Béhar, « La pagure de la modernité », *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque de Mélusine », 1988, p. 194.

¹⁰⁰ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, op. cit., p. 80.

Si de point de vue mathématique, la combinatoire concerne les éléments qui se subsument à un ensemble autonome, bien défini, l'avant-garde apporte une nouvelle perspective sur cette loi de la combinaison : l'*ars combinatoria* avant-gardiste, synthétisé par le collage, devient principe corrosif de la contrainte et des frontières des genres, et implicitement des arts. Se réclamant de cette technique de la transgression des moyens d'expression, le collage est, par conséquent, véritable monstration de la poétique surréaliste qui recouvre les domaines verbal et pictural. En effet, l'écriture et la peinture, loin d'être deux activités distinctes, participeraient, selon André Breton, de la poésie qui réunit pratiques visuelle et littéraire, activité mentale et projet existentiel, en même temps.

D'ailleurs, la poétique surréaliste définie par Breton est fondée sur le choc de la rencontre d'éléments hétérogènes, dont le résultat se concrétise en objets pluriels, hybrides qui mettent en œuvre la rupture. Ce qui fonde l'élaboration de cette *praxis* de la rupture, c'est que les éléments mis en rapport, les mots tout autant que les images, sont des réalités sémantiques. Louis Aragon le signale aussi lorsqu'il parle des collages de Max Ernst qui se détachent du mode de référence cubiste pour s'imposer en tant qu'élément signifiant : « Il détourne chaque objet de son sens pour le réveiller à une réalité nouvelle¹⁰¹ ». L'effet de la combinatoire propre au collage consisterait, selon Breton, dans une transformation, sinon une déformation, sémantique de chaque objet. L'*ars combinatoria* surréaliste convoque et facilite la rencontre d'unités d'origine hétérogène. Cette cohabitation composite

¹⁰¹ Louis Aragon, « Max Ernst, peintre des illusions », *Collages*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1980, p. 30.

affecte la nature et la fonction des éléments partageant un même espace plastique ou littéraire.

Nous avons vu avec Bürger qu'en réalité la technique du collage privilégie moins les éléments que les rapports qui s'établissent entre eux. Les fragments constitutifs, généralement mots et images, une fois isolés pour s'intégrer dans l'espace du collage, sont groupés « selon un ordre qui nous plaira »¹⁰². Cette mise ensemble qui ne respecte plus les contraintes ni les codes des genres, Breton la désigne en termes de « déplacement ». Il en donne comme exemple, dans son article sur la *Femme 100 têtes*, le déplacement physique d'une statue : « une statue est moins intéressante à considérer sur une place que dans un fossé », ajoutant que, pour que le dépaysement ait véritablement lieu, « il faut qu'elle ait commencé par vivre de sa vie conventionnelle¹⁰³ ». Ce déplacement, propre à l'image surréaliste en général, produit un effet de dépaysement sur le lecteur-spectateur. Or tout ce complexe de la dynamique interne du collage annonce le principe fondateur des « objets bouleversants » du surréalisme bruxellois. Josée Vovelle compare, d'ailleurs, la technique picturale de Magritte à la « fabrication » du collage :

En tout cas la juxtaposition d'objets divers dans des situations diverses correspond exactement à la fabrication d'un collage ([...] Magritte procède comme s'il pouvait déplacer des éléments découpés). C'est ainsi qu'il faut comprendre le propos de Max Ernst qui, dans *Au-delà de la Peinture*, mentionne Magritte, « dont les tableaux sont des collages entièrement peints à la main ». [...] On pourrait même aller plus loin et suggérer [...] que les titres de Magritte forment des collages avec les tableaux. En tout cas les quelques tableaux que Magritte a conçus comme de véritables rébus où le mot manquant est

¹⁰² André Breton, « Max Ernst », *Œuvres complètes*, I, éditées par Marguerite Bonnet, Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 245.

¹⁰³ André Breton, « Avis au lecteur », dans Max Ernst *la Femme 100 têtes*, Paris, Éditions du Carrefour, 1929, repris dans *Point du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 63.

remplacé par l'objet figuré [...] nous confirment que le collage est l'instrument de la recherche des images poétiques.¹⁰⁴

Le collage est, pour le peintre belge, un « instrument » de recherche de l'image, un outil et une méthode d'invention d'une image qui se charge d'une mission d'action directe sur le public. Rechercher et non pas se laisser surprendre, comme pour Breton, il s'agit, pour le surréalisme belge, d'un travail minutieux, d'un « calcul » à valeur métamorphosante.

Avec pour appui le modèle relationnel du collage, nous pouvons maintenant formuler une définition de l'*ars combinatoria* surréaliste. Celui-ci identifie *ab initio* une méthode heuristique qui accorde de l'importance aux lois de topicalité et de combinaison propres à toute discipline scientifique et artistique. La modalité d'investigation de la réalité devient, avec l'avant-garde, principe créateur qui s'articule sur la coprésence de plusieurs arts dans un même espace créateur. Cette ouverture vers la pluralité, vers l'hétérogénéité fait en sorte que les discours différents qui interagissent n'obéissent plus à la loi d'homogénéité mathématique. Il ne s'agit plus de la combinaison entre des éléments appartenant à un seul et même ensemble, à une entité autonome. Avec l'*ars combinatoria* avant-gardiste nous franchissons le seuil de l'interartialité et de la mixité du langage artistique. En outre, l'intérêt se déplace de l'auteur et de l'œuvre vers le matériau, ce qui fait que l'écrivain devient sensible à l'écriture et au langage comme outil et source de création. Grâce à ce changement de perspective, le texte se fait aussi image, il habite dorénavant un espace où coexistent et se confrontent deux mondes, le verbal et le figural : « [l]e surréalisme est en tout cas le lieu privilégié d'une rencontre

¹⁰⁴ José Vovelle, *Le surréalisme en Belgique, op. cit.*, p. 115.

entre deux systèmes de signes auxquels il a accordé plus d'importance qu'aux autres : le signe linguistique et le signe plastique¹⁰⁵ ». Ce rapport a comme première conséquence la révélation de ce qu'Anne-Marie Christin appelle « la mixité » de l'écriture, son double paradigme fonctionnel qui engage à la fois lecture et vue du texte :

Ce qui caractérise essentiellement la structure de l'écriture est sa mixité : parce que son système s'appuie sur deux registres à la fois, celui du verbe et celui du graphisme, mais aussi parce que ces registres sont eux-mêmes foncièrement hétérogènes l'un à l'autre.¹⁰⁶

C'est déjà un lieu commun d'affirmer la légitimation des lettres belges par le biais de leur rapport étroit aux arts plastiques¹⁰⁷. La gloire de l'art flamand, bénéficiant d'une forte légitimité en Belgique comme à l'étranger, et surtout en France, vient en quelque sorte servir de béquille à la définition d'une littérature jeune, en manque de caractères fédérateurs. Sans vouloir interroger le bien-fondé de ce préjugé, qui fait du lien entre littérature et peinture une marque identitaire des lettres belges, nous nous contenterons de remarquer ici que ce lien est une évidence pour cette « littérature prétendument née sous les auspices de la peinture et prodigue en écrivains dotés d'un sens plastique particulièrement aigu, voire en “écrivains-peintres”¹⁰⁸ ».

En effet, nombreux sont les ouvrages critiques sur la littérature belge qui ne manquent pas de mettre en lumière cette affinité nationale entre peinture et

¹⁰⁵ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 227.

¹⁰⁶ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001, p. 11.

¹⁰⁷ Voir à ce sujet Marc Quaghebeur, « Entre image et babil », *op. cit.*, p. 109-130.

¹⁰⁸ Laurence Brogniez, Véronique Jago-Antoine, « Introduction. Des yeux de peintres », dans *Textyles*, n° 17-18 (« La Peinture (d)écrite »), sous la direction de Laurence Brogniez et Véronique Jago-Antoine, Bruxelles, Le Cri Edition, 2000, p. 7.

écriture, même si aujourd’hui ce lieu commun tend à être remis en question et dénaturisé pour être analysé comme une construction identitaire qui a contribué à nourrir les « petites mythologies belges¹⁰⁹ ». Mais ce tropisme pictural qui polarise le champ culturel belge dès ses origines se transforme avec le surréalisme en véritable projet esthétique qui compte sur la figure du dialogue – collaboration ou complicité – interartistique. De ces pratiques collaboratives, qui ne font que témoigner de la porosité des frontières entre les arts, deux modèles de création émergent. Il s’agit, d’une part, de véritables expériences d’intersubjectivité artistique – modèle fondateur de l’esthétique surréaliste¹¹⁰ – qui opèrent un changement radical dans la figuration de l’auteur comme principe créateur de l’œuvre. D’autre part, et comme une conséquence du premier type de collaboration entre les artistes, la création apparaît non plus comme résultat du travail ensemble d’une communauté d’artistes, mais surtout comme l’œuvre interdisciplinaire d’un créateur qui se réclame non plus d’un seul système de signes, mais d’une pluralité des moyens d’expression. Ce dernier modèle esthétique est assumé par Christian Dotremont et fera l’objet d’étude de la dernière partie de cette thèse.

Paul Nougé et René Magritte synthétisent, dans leur activité commune, une attitude dont la cible immédiate est le langage artistique. Leur œuvre commune

¹⁰⁹ Jean-Marie Klinkenberg, *Petites mythologies belges*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace de libertés », 2003. Sur le sujet, voir aussi, entre autres, (1) Paul Aron, « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone », dans *Écriture*, n°36, 1990, p. 82-91 ; « Un pays de peintres », dans *La Belgique artistique et littéraires. Une anthologie de langue française 1848-1914*, textes réunis et présentés par Paul Aron, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, p. 125-257 ; (2) Claudette Sarlet, *Les écrivains d’art en Belgique, 1860-1914*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1992 ; (3) Véronique Jago-Antoine, « Littérature et arts plastiques », dans Christian Berg, Pierre Halen (dir.), *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri Édition, 2000, p. 627-650.

¹¹⁰ À titre, d’exemple, de la longue liste des collaborations surréalistes, nous ne rappelons que le premier exercice de travail littéraire à quatre mains : *Les champs magnétiques* d’André Breton et Philippe Soupault, de 1919.

prend la forme d'un travail concerté qui vise à fonder une véritable machine sémiotique subversive. Mais ce travail ensemble des deux protagonistes du surréalisme bruxellois ne va pas dans le sens d'un dialogue artistique où texte et images se répondent et se complètent mutuellement pour créer l'harmonie d'une œuvre complexe. Les tableaux de Magritte ne sont pas l'illustration des textes de Nougé, tout comme les écrits nougésiens ne sont pas l'*exemplum* littéraire des images magrittienes. Ni illustration, ni *ekphrasis*¹¹¹, leur travail interroge l'œuvre comme espace de l'hétéroclite qui se charge d'une responsabilité éthique. La peinture, tout comme la littérature, la photographie et la musique, leur paraissent investies d'une responsabilité : elles participent de cette « conviction, vérifiée chaque jour dans les faits, que la puissance de l'homme est réelle sur ce qu'il appelle l'univers extérieur ; qu'il lui est donné de transformer, au feu de ses désirs, ce qu'il appelle l'univers¹¹² ».

Le mélange des textes et des images, résultat direct de la collaboration interartistique, « vise à retrouver un corps de langue et à assurer à la signifiante l'impossibilité de se sédimenter¹¹³ ». De ce mélange naissent des œuvres collectives, à quatre mains, ou des objets hybrides, fruits de la coprésence de plusieurs moyens d'expression. L'*ars combinatoria* surréaliste proclame de la sorte la faille dans le système autonome de l'art et porte partout cette rupture. C'est pourquoi, l'impératif qui en découle est celui d'opérer par fragments ou par

¹¹¹ Sur la question de l'*ekphrasis* nous reviendrons dans la deuxième partie de cette thèse, où nous proposerons une lecture des « objets » *Cobra* qui prend en compte justement leur différence par rapport à ce phénomène qui relève de l'*ut pictura poesis* d'Horace.

¹¹² Paul Nougé, « Élémentaires », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 281.

¹¹³ Marc Quaghebeur, « Entre image et babil », *op. cit.*, p. 110.

fragmentations : l'objet ainsi créé est pluriel, impur, hétéroclite, en un mot, « bouleversant ».

Pour les surréalistes bruxellois le fragment est équivalent à la fracture des codes, Nougé préfère à l'écriture les bribes de textes qui se refusent toute tentation de totalité. Mais le fragment nougéen tout comme la subversion permanente de l'œuvre devient source d'illisibilité. Privilégier le fragment, la bribe, les « lambeaux de langage » se réclame d'une attitude, qui est constante dans le surréalisme bruxellois, celle de refuser l'ordre établi et, par conséquent, d'agir contre les attentes esthétiques du lectorat. C'est pourquoi l'*ars combinatoria* propre à la première génération des surréalistes bruxellois met en valeur une technique de déstabilisation de l'*ars interpretandi* qui répondrait aux exigences normatives et à la mémoire de la doxa artistique.

5-La théorie des objets bouleversants

La visée du projet subversif du surréalisme bruxellois est l'agir immédiat et radical sur l'habitude dans l'interprétation. Plus précisément, c'est pour ruiner le processus de sédimentation qui construit toute convention en art et dans la vie que se consolide la « complicité » du groupe. Nougé a réussi à transformer cette contestation de ce qui est communément établi et accepté dans une véritable pensée de l'action subversive, philosophie qui propose, selon Marc Quaghebeur, un système conceptuel triangulaire fondé par l'esprit, l'objet et l'action :

Basée sur la notion d'*esprit*, [...], la philosophie nougéenne met l'*acte* au centre de sa problématique. C'est en effet à travers lui que l'esprit

[...] trouve sa seule justification. De la sorte l'action apparaît comme l'indispensable « condition » de l'existence même de l'esprit et comme l'« inéluctable » préalable à son « retentissement ». L'acte s'accomplit, quant à lui, dans les diverses strates du sujet humain au travers d'un *objet*, qui se doit d'être « bouleversant ».¹¹⁴

Il s'agit d'une philosophie qui s'avère plutôt une *praxis* : l'impératif d'une action bouleversante à travers l'objet¹¹⁵ recentre la pensée nougéenne sur la mobilisation des forces créatrices de l'esprit. Mais cette action, relevant d'un projet éminemment éthique, pour être efficace, s'adresse invariablement à un interlocuteur qui subisse l'effet « bouleversant » de l'objet. Dans sa pensée de l'action, Nougé accorde ainsi une place véritablement essentielle à l'Autre.

Interlocuteur à qui la parole a été coupée, l'Autre assume presque tout le temps, pour les surréalistes bruxellois, la figure du public, du spectateur-lecteur, sans qui le bouleversement ne trouverait pas de justification. Nous percevons bien là l'axiome d'une intersubjectivité conflictuelle. L'exigence de l'interlocuteur est, en réalité, condition *sine qua non* de toute prise de position dans le surréalisme bruxellois. Mais celui-ci occupe invariablement une place antagonique, cible des attaques : les interventions surréalistes sont des modalités de prise de contact qui adoptent très souvent la forme d'une interpellation adressée au public, schéma discursif dans lequel la parole de l'autre n'est pas tout aussi importante que l'effet d'une telle *praxis* bouleversante. En d'autres mots, c'est tout le processus

¹¹⁴ Marc Quaghebeur, « Lecture. Évidence et occultation de Paul Nougé », dans Paul Nougé, *Fragments*, op. cit., p. 237.

¹¹⁵ Nous insistons sur le sens du mot « objet » qui, dans le cadre de la théorie nougéenne du bouleversement, n'identifie pas seulement le réel et ce qui le peuple, et qui ne fait pas référence seulement aux images peintes : « D'autres événements spirituels paraissent à côté de la peinture. Il faut songer au rôle du "mot" dans l'invention poétique (la poésie se fait avec des mots, disait insidieusement Mallarmé), du lieu commun que le poète s'avise d'isoler de la masse du langage et qui agit à la manière de l'image isolée par le peintre, envoûtant qui le fixe. » : Paul Nougé, « Toujours l'objet », *Les Images défendues*, repris dans *Histoire de ne par rire*, op. cit., p. 237.

interprétatif que met en doute la philosophie nougéeenne. Nous comprenons maintenant pourquoi, dans ce complexe communicationnel avec au cœur la nécessité de l'action « immédiate » et « efficace¹¹⁶ », la place du public est essentielle : agir, pour Nougé, c'est toujours poser un acte qui vise le public et son horizon d'attente culturel, social, politique, artistique. Les mots d'ordre de Nougé sont, d'ailleurs « le refus de l'ordre établi, la volonté de ruiner les valeurs en cours et d'en introduire de nouvelles, l'intention subversive essentielle¹¹⁷ ».

Pour pouvoir saisir le rôle que Nougé réserve au public dans la création des objets bouleversants, un détour par les théories de la réception de Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser nous est nécessaire. Un des premiers concepts qui nous serviront à lire le processus interprétatif envisagé par le surréalisme bruxellois est l'« horizon d'attente », concept-clé de l'esthétique de la réception. Dans une lignée husserlienne, Hans Robert Jauss propose ce terme comme point d'ancrage entre le phénomène de la production artistique et l'expérience esthétique, dimension réceptrice de l'œuvre. Le principe fondateur de la théorie de la réception postule, d'ailleurs, la double nature de toute œuvre littéraire et artistique, en général, qui « a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur¹¹⁸ ».

Pour Jauss, l'« horizon d'attente » assume le lien entre les deux « pôles » et assure au lecteur l'accès à la compréhension et à l'appropriation du texte littéraire.

¹¹⁶ Ces deux termes renvoient au texte de Nougé, « L'action immédiate », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 98-103.

¹¹⁷ Paul Nougé, « Des moyens et des fins », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 255.

¹¹⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduction en français par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 48.

Comprendre un texte, selon Jauss, c'est retrouver, dans ces conditions, « la question à laquelle il fournit une réponse à l'origine, et, partant de là, reconstruire l'horizon des questions et des attentes vécu à l'époque où l'œuvre intervenait auprès de ses premiers destinataires¹¹⁹ ». Le travail interprétatif se doit ainsi de faire dialoguer non seulement deux subjectivités (celle de l'auteur et celle du lecteur) mais aussi deux moments culturels. Chez Jauss, il s'agit donc de mettre l'accent sur le rapport aux œuvres d'art qui « dépassaient l'horizon d'attente de leur premier public et qui, grâce à leur plénitude de sens, suscitaient ensuite une riche histoire interprétative¹²⁰ ». Se distançant de cette perspective historique de la réception, Iser insiste surtout sur l'importance de l'effet qu'une œuvre peut avoir sur son lectorat. Le point commun des théories de la réception, de Jauss et Iser aux lectures de la déconstruction, c'est néanmoins l'intérêt accordé au rôle actif et indispensable du lecteur à la construction du sens de l'œuvre :

À l'activité esthétique de la production émanant de l'auteur, répond une activité esthétique de réception de la part du lecteur en fonction des valeurs littéraires (ou conditions d'appropriations) qui évoluent au gré du temps et de l'espace.¹²¹

Le moment de la lecture devient, par conséquent, ce face à face des deux moments différents : le contexte de la contemporanéité de l'œuvre et de son auteur et le présent de celui qui s'approprie le texte. Or, ce travail de synthèse dans le temps est résumé par le contenu du concept d'« horizon d'attente » introduit par Jauss :

Le texte évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieures l'ont

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹²¹ Sylvia Gerritsen et Tariq Ragi, *Pour une sociologie de la réception*, Paris, Harmattan, coll. « Les Cahiers du CEFRESS », 1998, p. 28.

familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites.¹²²

Cet « ensemble d’attentes et de règles du jeu » participe à la configuration d’une mémoire de lecture, celle qui rend possible, en effet, la reconnaissance d’un texte comme littéraire, ou d’un objet visuel comme œuvre picturale. La lecture mobilise, par conséquent, des normes et des systèmes de valeurs littéraires, morales, politiques, tout un habitus qui met en relation la mémoire du lectorat et les normes à la fois esthétiques et sociales. Pour Wolfgang Iser, le lien entre les deux moments qui conditionnent toute expérience esthétique – la production de l’œuvre et sa réception – se réalise par et dans le « répertoire » :

Nous appelons désormais « répertoire » l’ensemble des conventions nécessaires à l’établissement d’une situation. [...] Le répertoire contient des conventions dans la mesure où le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieurs, mais également – sinon bien plus – à des normes sociales et historiques, au contexte socioculturel au sens le plus large d’où le texte est issu.¹²³

Le répertoire chez Iser tout comme l’horizon d’attente chez Jauss assure ainsi la connivence entre texte et lecteur par la médiation d’un code, nécessaire à l’avènement d’une communauté esthétique. C’est que l’art a, dans la théorie de la réception, une fonction de communication, processus qui implique l’auteur, l’œuvre et le lecteur et qui est, par conséquent, possible par la mise en place d’un code partagé entre les trois champs. C’est justement cette équation communicationnelle, codifiée, qui est suspendue dans la pratique de l’objet

¹²² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 51.

¹²³ Wolfgang Iser, *L’acte de lecture. Théorie de l’effet esthétique*, traduit de l’allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et Langage », 1985, p. 128.

bouleversant. Au lieu d'engager le dialogue entre les « deux pôles » du processus artistique, les objets bouleversants court-circuitent la mobilisation de tout « horizon d'attente » ou « répertoire » du lectorat. Au lieu de faire appel à l'histoire de toutes les lectures qui relie le moment de la production de l'œuvre au présent du récepteur, l'action des objets bouleversants définis et inventés par Nougé et Magritte compte sur un *hic et nunc* de l'action subversive. Sans prendre en compte les principes de l'interprétation, Nougé met au point une véritable science de déstabilisation de la réception.

Le fondateur du surréalisme bruxellois voit dans la peinture de René Magritte le moyen efficace d'action subversive sur l'horizon d'attente du public, sur sa conformité. Le rôle le plus important des productions surréalistes est, selon Nougé, la mise en pratique d'un appareil discursif (poético-pictural ou autre) bien construit qui engendre le doute généralisé du public par rapport aux systèmes et aux codes qui le conditionnent. L'efficacité de ce bouleversement est assurée par le calcul et dans la préméditation, la peinture magrittienne n'étant qu'un outil de subversion, comme le sont d'ailleurs les pratiques d'écriture radicales et fragmentaires de Nougé. En effet, le groupe bruxellois propose une véritable « méthode¹²⁴ » de déstabilisation de la doxa

Écrites dans les années 1930, mais publiées en 1943, *Les images défendues* nous introduisent à la théorie des objets bouleversants de Nougé dont le principe fondateur propose l'axiome suivant : agir sur l'objet pour que celui-ci agisse, à son tour et d'une façon subversive, sur l'esprit. Nougé part de la constatation d'une

¹²⁴ Paul Nougé, « L'écriture simplifiée », *L'expérience continue, op. cit.*, p. 27 : « Méthode : Il s'agit de poser des questions adroite et pertinentes. »

évidence visible dès le prime abord au spectateur devant une toile de Magritte : la facilité d'identifier les objets¹²⁵ qui peuplent ses tableaux. On est véritablement devant un répertoire d'images d'objets familiers, présentés sous forme prototypique : c'est-à-dire, conformes au savoir qui est le nôtre à leur égard. En d'autres mots, la pipe n'est pas l'image d'une pipe particulière, ni le schéma abstrait d'une pipe en général, mais la représentation d'une instance prototypique, reconnaissable comme telle par nous tous. Une première étape du processus de bouleversement, consiste, par conséquent, dans la représentation de ces objets familiers, dans un mode réaliste¹²⁶ qui vise leur identification immédiate par le récepteur :

Ma façon de peindre est tout à fait banale, académique. Ce qui est important dans ma peinture, c'est ce qu'elle montre. J'estime essentiel de découvrir comment le monde peut nous intéresser profondément. Or le monde nous intéresse profondément par son mystère. J'entends par mystère ce qui est inconnaissable, ce que la science ne peut réduire à une connaissance qui serait exprimable.¹²⁷

Cette « façon de peindre [...] tout à fait banale » que Magritte fait sienne n'a pourtant pas pour mission la seule reconnaissance des objets : ce qui intéresse le peintre, plus que l'objet, c'est sa force révélatrice de « mystère » – c'est-à-dire, ce qui ne nous est pas habituellement accessible – manifeste à la rencontre d'autres

¹²⁵ Nous utilisons le terme d'« objet » dans le sens expliqué par André Breton : « des objets, des sites et des êtres qui agencent notre monde de tous les jours » (André Breton, « René Magritte », *Le Surréalisme et la peinture*. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2002, p. 347).

¹²⁶ Nelson Goodman précise que le mode de représentation réaliste est conforme au système de représentation habituel dans une culture donnée. Nelson Goodman, *Languages of Art. An approach to a Theory of Symbols*, deuxième édition, Indianapolis, Hackett Publishing Company Inc., 1976, p. 36.

¹²⁷ René Magritte, « Interview Pierre Du Bois », réalisée par Pierre Du Bois pour *La Gazette littéraire*, Lausanne, 1966 ; reprise dans Jean Bouret, « Magritte l'assembleur des impossibles », dans *Lettres françaises*, 23 août 1967, p. 28 ; et publiée aussi dans René Magritte, *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Paris, Flammarion, coll. « Textes », 1979, p. 652. Toutes nos références aux textes de Magritte renvoient à cette édition.

objets, originaires de contextes éloignés et disparates. Le repérage de ces objets tout comme leur identification directe et sans hésitation n'est que le point de départ, une étape nécessaire dans une expérience gnoséologique complexe du monde.

La méthode bouleversante magriltienne consiste, par conséquent, en trois moments essentiels. Son agencement pictural transforme la représentation des objets connus, réels, en présentation d'objets mystérieux, composés d'au moins deux éléments disparates. Les objets sont insolites parce que issus d'une mise ensemble d'entités hétérogènes, opération qui leur fait perdre la fonction utilitaire et habituelle. Cette deuxième étape du bouleversement vise la construction d'un objet mental, qui choque et dont la signification vise à « l'orientation de la pensée vers sa liberté¹²⁸ ». Une telle entreprise vise la surprise du spectateur, son hésitation étant absolument nécessaire à la révélation du mystère, de ce qui n'est ni connu ni accessible par les approches conventionnelles. Cette évocation du mystère qui découle de la confrontation avec l'insolite a comme conséquence la mise en branle de la pensée à la recherche maintenant d'une nouvelle croyance. Situé éminemment dans un espace figuratif, l'objet bouleversant ne s'articule pas exclusivement autour d'objets visuels ; son hétérogénéité s'origine aussi dans la cohabitation d'éléments à la fois visuels et linguistiques. Les mots et les images se déterritorialisent ensemble pour déclencher une expérience bouleversante. Représentation du familier, présentation de l'insolite, toutes ces démarches picturales ont un seul but : libérer la pensée de sa configuration et de ses conditionnements dus à une vision éduquée du monde.

¹²⁸ René Magritte, « La Ressemblance », *Écrits complets, op. cit.*, p. 530.

Nous reconnaissons, dans *La reproduction interdite* (**fig. 3**), la silhouette vue de dos d'un homme surpris dans un moment spéculaire. La scène présente un tableau statique et tout à fait habituel. Le double cadrage, celui du tableau en dialogue avec celui du miroir, focalise le regard sur trois strates de l'image : la silhouette masculine, le livre déposé sur la cheminée et l'espace du miroir. Mais la certitude que le personnage se trouve devant un miroir ne nous est point confirmée par l'image qui lui fait face. La confirmation de la scène spéculaire ne trouve pas son point d'appui dans le dévoilement de ce qui ne nous est pas accessible dans la première strate visuelle : le visage de celui qui nous tourne le dos. L'image reflétée dans le miroir n'est que la répétition de celle par laquelle on entre dans le tableau.

L'identification du miroir est validée par le livre qui se reflète parfaitement dans la glace, moment qui déclenche aussitôt la contradiction et la confusion. L'hésitation intervient au moment même où nous avons la confirmation que l'on se trouve devant un miroir, car le personnage fait face à une image qui n'est point celle attendue. Le miroir, identifié comme tel grâce à la réflexion du livre déposé à côté du personnage, s'avère un espace de contradictions et de pièges : il nous renvoie une image identique à celle que nous voyons de dos dans le tableau. Le hiatus qui s'instaure dans le rapport spéculaire mis en scène par la toile est irréparable, il s'installe dans notre mémoire pour nous forcer à interroger le processus même de la représentation picturale. Le miroir devient un seuil et non plus un stade réflexif, un seuil qui court-circuite une attente. Il s'agit, bien sûr, de celle du spectateur qui s'attend à dévisager ce qu'il envisage.

L'image reflétée ne peut plus être validé par la norme, elle introduit, par contre, deux temporalités incompatibles : l'infini de la répétition (la silhouette masculine) et l'instant ponctuel de la réflexion (le livre qui se mire dans l'espace du miroir). Ce brouillage des plans met en question les principes mêmes de l'esthétique de l'imitation, fondateurs de la tradition du figural comme analogon, comme double du discours sur le réel. Mais le scénario de Magritte consiste dans une convocation du public et de son savoir encyclopédique, culturel et social. C'est dans la projection de ce « répertoire » de la spectature que s'articule le point de fuite du tableau : l'attente créée par le scénario pictural – découvrir l'inaccessible – se heurte à une négation au cœur du visible. Magritte opère ainsi une séparation insurmontable entre le voyant et le visible.

L'hésitation est d'ailleurs amplifiée par le titre qui nous adresse une injonction à l'unicité : « la reproduction interdite » met l'accent sur l'impossibilité de répétition d'un exercice pareil. Le refus de la répétition a le rôle de ruiner la « sédimentation » de ce qui peut devenir habitude. Pour réussir, ou mieux, dans les mots de Nougé, pour être efficace, la façon de peindre qu'adopte Magritte n'est qu'un outil qui sert à penser, à déclencher le processus cognitif et interprétatif conduisant le récepteur à une métamorphose de sa vision de la vie et à une connaissance, autre, du monde. Or ce processus cognitif que provoque la peinture magriltienne a en vue, comme nous l'avons déjà remarqué, l'accès au « mystère », à ce qui, par les moyens habituels de connaissance, est inaccessible.



René Magritte
La reproduction interdite (1937)

Fig.3

André Breton parle du « parti pris figuratif » de Magritte qu'il défend contre « ceux [...] qui lui reprochent sa démarche à contre-courant des “recherches” plastiques » surréalistes et modernistes. Ce « parti pris figural [...] s'applique, en effet, à deux niveaux dont seul le plus humble est d'appréhension courante. Il s'agit, certes, d'abord, [...], de nous restituer en toute fidélité les apparences [des objets], mais bien plus loin [...] de nous éveiller à leur vie latente par l'appel à la fluctuation des rapports qu'ils entretiennent entre eux¹ ». Cette figuration concrète doit être, en effet, scrupuleuse, pour faire le lien sémantique qui permet de passer du sens propre au sens figuré, « latent », « mystérieux », celui qui intéresse Magritte et Nougé. Pour nous « éveiller », donc, au « mystère », les tableaux magrittiens procèdent par ce que Nougé appelle « l'isolement de l'objet » : « [l]’objet, séparé, par quelque opération mystérieuse de l'univers touffu auquel il appartenait il y a un instant encore, l'objet étrangement *délié* se prend à vivre au fil des jours et des sommeils² ».

Pour mieux saisir la composition et le rôle des objets bouleversants, nous nous servons du concept deleuzien de « déterritorialisation ». Dans *Mille plateaux*³, Gilles Deleuze et Félix Guattari proposent un dispositif théorique d'interprétation des procédés – social, économique, politique ou artistique – de mise en branle des systèmes d'organisation centralisés et autonomes, fondés dans et par une affirmation du pouvoir. La figure du « rhizome » devient aux yeux des deux philosophes l'alternative aux modèles hiérarchiques imposés par la société

¹ André Breton, « René Magritte », *Le Surréalisme et la peinture, op. cit.*, p. 345 et 347.

² Paul Nougé, « La naissance des images », *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, p. 233.

³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

occidentale. Le paradigme libertaire que Deleuze et Guattari définissent comme contre-exemple à la forme d'organisation de notre société est emprunté à la botanique : le rhizome est la plante multi-centre, anarchique qui s'oppose à la racine verticale et hiérarchique, et qui n'a rien en commun avec les structures arborescentes et, par conséquent, hiérarchiques. Si la structure de type arborescent décrète le pouvoir absolu d'une autorité et organise en conséquence l'univers par strates et couches dérivant de celui-ci, véritable *axis mundi*, le rhizome propose une formule « acentrée » d'être au monde : « Il y a toujours quelque chose de généalogique dans l'arbre, ce n'est pas une méthode populaire. Au contraire, une méthode de type rhizome ne peut analyser le langage qu'en le décentrant sur d'autres dimensions et d'autres registres⁴ ». Décentralisation et en même temps connexion à d'autres structures, le rhizome est fait à la fois de lignes d'agencement et d'articulation et de lignes de fuite par lesquelles toute structure cherche à faire système avec d'autres qui lui sont extérieures. C'est par ces lignes de fuite que s'insinue l'hétérogène et que l'ancien système se déterritorialise, c'est-à-dire change d'usage et de fonctionnement habituels. Or, ce principe de la pensée « rhizomorphe » rappelle le mécanisme interne de l'*ars combinatoria* surréaliste qui refuse la subordination aux codes génériques fondés par la loi de l'autonomie de l'œuvre et de son système poétique.

Comme nous l'avons démontré dans le sous-chapitre précédent, l'*ars combinatoria* surréaliste privilégie l'ouverture vers l'hétérogénéité des composantes de l'œuvre, mécanisme similaire aux structures rhizomiques de pensée. Faire rhizome, c'est d'ailleurs pour Deleuze et Guattari mettre ensemble

⁴ *Ibid.*, p. 14.

deux ou plusieurs réalités hétérogènes, et cette mise ensemble est possible par la déterritorialisation de chacun des éléments de leurs contextes initiaux. Ainsi, déterritorialiser, c'est changer de nature et d'utilité par la capture d'un code extérieur. L'exemple le plus véhiculé dans *Mille plateaux* est celui de la double « déterritorialisation » de la bouche, des dents et de la langue de leur statut d'instruments destinés à la nourriture et à la mastication dans des instruments indispensables dans l'articulation des sons et, finalement, des outils nécessaires à la signification et à la communication.

Ce qui nous intéresse surtout dans notre analyse des objets bouleversants c'est justement ce phénomène de la déterritorialisation comme « mouvement par lequel “on” quitte le territoire », comme « opération de la ligne de fuite⁵ ». La déterritorialisation, pour avoir lieu, a donc besoin d'un territoire initial à quitter. Mais tout en quittant le « territoire », l'objet déterritorialisé se voit désinstrumentalisé, privé de son usage : une fois perdu le lien avec son contexte habituel qui lui attribue une fonction dans le réel, l'objet reste suspendu dans un espace qui lui est complètement étranger et qui le met en coprésence avec d'autres objets, isolés eux aussi. Le tableau de *La reproduction interdite* est, par conséquent, le « territoire » qui accueille la scène spéculaire, mais, à l'intérieur de la toile, Magritte invente des lignes de fuite : le miroir est cet espace des contradictions et de l'insolite. Les deux images qui l'habitent simultanément dévoilent le fait que leurs rapports à cet espace sont complètement contradictoires et non-identiques. Ce qui est source de surprise et choque le spectateur, dans ses

⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 634.

attentes. D'ailleurs, le projet subversif bruxellois a un seul but : découvrir et inventer les possibilités d'évasion de la convention, du déjà-connu :

Que l'homme aille où il n'a jamais été, éprouve ce qu'il n'a jamais éprouvé, pense ce qu'il n'a jamais pensé, soit ce qu'il n'a jamais été. Il faut l'y aider, il nous faut provoquer ce transport et cette crise, créons des objets bouleversants.⁶

Cette urgence de « provoquer » une « crise » dans la société, qui justifie la création des objets bouleversants, apporte en discussion la « grande question » du surréalisme bruxellois : que faire pour échapper à l'hégémonie du système hiérarchisé et hiérarchisant – social, linguistique, artistique – qui impose le conventionnel comme signe d'appartenance, donc, de soumission à un pouvoir centralisateur. Si la convention devient un lieu commun où le langage s'organise et forme à son tour une vision du monde, c'est, par conséquent, à l'artiste d'inventer des lignes de fuite au cœur de ce système contraignant.

Mais pour déconstruire l'ordre établi, il faut proposer une vraie méthode subversive qui se déploie sur plusieurs étapes. Nous comprenons maintenant l'importance du calcul et de la préméditation dans le surréalisme bruxellois. Afin de créer des objets bouleversants, l'artiste procède d'abord à l'isolement des images, démarche qui implique la rupture déterritorialisante de l'objet de son contexte. L'artiste acquiert sa liberté de manipulation, en dehors de toute contrainte, grâce à cette fracture des liens que l'objet entretient avec son système conventionnel de signification :

Mais comment conférer à l'objet pareille vertu de fascination, pareil charme ? Ici, l'opération fondamentale nous a paru être l'*isolement* et l'on pourrait se laisser aller à exprimer une sorte de loi : isolé, le

⁶ Paul Nougé, « Pour s'approcher de René Magritte », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 239.

charme d'un objet est en raison directe de sa banalité : un moulin à café a moins de peine à nous atteindre qu'un moulin à prières. Et plus loin encore : la puissance subversive d'un objet isolé est en raison directe de l'intimité des rapports qu'il entretenait jusque là avec notre corps, avec notre esprit, avec nous-mêmes.⁷

Par l'isolement, l'objet peut souffrir des « opérations » métamorphosantes, il peut se déterritorialiser, en faisant corps commun avec d'autres éléments hétéroclites pour donner naissance à des formes et structures nouvelles, insolites qui bouleversent notre esprit. À la base de la *praxis* des objets bouleversants on retrouve, par conséquent, les principes fondateurs de l'*ars combinatoria* surréaliste qui consiste dans la combinaison d'éléments hétérogènes en vue d'un impact subversif sur l'esprit du récepteur. Qui plus est, isoler l'objet pour le détourner de son système de signification et d'usage nous ramène en égale mesure à la pensée rhizomique de Deleuze et Guattari. Ainsi, l'objet bouleversant du surréalisme bruxellois synthétise la pratique de la combinatoire avant-gardiste par une démarche qui a au centre la déterritorialisation des objets de leur contexte et de leur usage conventionnels.

Pour avancer dans notre hypothèse qui relie la théorie nougèenne des objets bouleversants à l'*ars combinatoria* et aux opérations de lignes de fuite deleuziennes, reprenons la définition de la déterritorialisation chez Deleuze et Guattari, mais cette fois-ci rapportons-la à un autre concept-clé, celui de la « territorialisation » : pour qu'il y ait déterritorialisation de l'objet, celui-ci doit d'abord habiter un espace qui lui soit propre, conféré par le sens commun. La territorialisation est, pour Deleuze et Guattari, le phénomène par lequel un

⁷ *Ibid.*

potentiel se transforme en matériel dans un espace contraignant. Chez Magritte, le tableau pénètre le continuum du réel pour en « isoler » un fragment qu'il capte dans sa réalité dénudée de tout contexte habituel. Cette action d'isolement par et dans le tableau territorialise l'objet, lui confère un espace qui le concrétise et le montre, le rend visible dans sa singularité.

Magritte ne fait que répéter, chaque fois qu'il peint, ce geste de déterritorialisation et de désinstrumentalisation de l'objet, dans ses recherches de révélation du mystère. Dans *La reproduction interdite*, le miroir se légitime, en tant que territoire du tableau, grâce à l'image spéculaire du livre, mais il se déterritorialise dans la répétition de l'image du personnage. En d'autres mots, le miroir, désinstrumentalisé, perd sa fonction habituelle et donne lieu à une expérience insolite. L'espace de *La reproduction interdite* offre, ainsi, territoire à des objets parfaitement identifiables : la silhouette masculine vue de dos, le livre déposé sur la cheminée et sur laquelle s'appuie le miroir. Mais, dans cet ensemble, un point de fuite s'installe au cœur du miroir même qui nous oblige à prendre conscience que nous sommes les témoins d'un véritable détournement de ces objets. C'est Nougé qui explique pourquoi le passage est nécessaire de la représentation des objets banals à la présentation d'objets mystérieux, « déliés » de leur convention et qui provoquent la surprise :

Tout en restant objet familier, l'objet peut s'isoler soi-même et acquérir soudain, par la mise en évidence ou l'adjonction de tel caractère, un authentique pouvoir de provocation.⁸

⁸ *Ibid.*, p. 240.

C'est donc par l'agencement des objets dans le contexte du tableau que Magritte entraîne une expérience inattendue, un choc visuel. Il déploie en outre toute une stratégie de mise en scène qui attire l'attention sur ce qu'il y a à voir, et simultanément sur l'acte de voir.

Plusieurs auteurs ont déjà entrepris de classer les procédés par lesquels Magritte produit la surprise visuelle. Pour Georges Roque, il s'agit de figures de rhétorique. Ainsi, *Les affinités électives* « ne sont rien d'autre qu'une métalepse, permutation de l'antécédent et du conséquent »⁹ ; et l'anti-sirène de *L'invention collective* « correspond à une figure bien connue des rhétoriciens, transposée au plan pictural : la métathèse¹⁰ ». Dans un article fort dense, René Jongen passe en revue également une liste impressionnante des « tours » de Magritte, mais il prend ses distances par rapport à un usage au sens rhétorique :

Chez Magritte, il n'y a pas de l'image, il y a au contraire le donné premier que la logique du vrai réel (surréal ou mystère) transcende par nécessité, mais non par essence, les contradictions et incompatibilités familières (de substance, matière, forme, espace, constitution interne, relation, etc.).¹¹

Magritte lui-même s'est expliqué sur sa recherche des « moyens d'obliger les objets à devenir sensationnels¹² », moyens picturaux qui provoquent et figurent un état d'esprit, celui de surprise que Nougé considère essentiel dans tout processus de bouleversement. Mais dans ce complexe psychologique que met en scène le tableau magrittien, toute surprise n'est pas nécessaire :

⁹ Georges Roque, *Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité*, Paris, Flammarion, coll. « Vieux Fonds Liv », 1983, p. 89.

¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹¹ René Jongen, « René Magritte ou la peinture comme description visible des fondements cachés de la pensée libre », dans *La Part de l'Œil*, n°3, 1987, p.114.

¹² René Magritte, « La ligne de vie I », *Écrits complets, op. cit.*, p. 110.

Il y a deux ordres de surprises. Celles qui résultent de l'apparition d'objets inconnus et totalement imprévisibles (qu'un monstre surgisse par exemple) mais aussi celles qui résultent d'une différence entre ce que nous avons prévu et ce qui arrive. Sans doute les dernières sont-elles les plus fortes. [...] D'où l'importance pour ceux qui désirent provoquer la surprise de n'utiliser que d'éléments usuels dont il est aisé de prévoir le rôle mais en ayant soin de les vouer à une destination inconnue.¹³

La persistance de la surprise, sa durabilité, bloque toute attente de la spectature et provoque une perte des repères. C'est à ce moment de perte que devient possible le passage de la représentation du familier à la présentation de l'insolite. Et cette présentation de l'« objet » mystérieux se fait dans et par sa désinstrumentalisation. Au moment même où le spectateur entre dans le tableau, il perd de vue ce qu'il croyait si bien connaître et si aisément reconnaître. Dans le contexte – ou le territoire – du tableau, le déjà-vu chancelle, il n'y a d'espace que pour le jamais-vu : pour Magritte, en effet, « être surréaliste c'est bannir de l'esprit le “déjà-vu” et rechercher le “pas encore vu”¹⁴ ». La reconnaissance de l'objet – ou des objets – va de pair avec l'« opération fondamentale » de l'isolement régie par « une sorte de loi », dont nous avons déjà parlé :

isolé, le charme d'un objet est en raison directe de sa banalité : un moulin à café a moins de peine à nous atteindre qu'un moulin à prières. Et plus loin encore : la puissance subversive de l'objet isolé est en raison directe de l'intimité des rapports qu'il entretenait jusque-là avec notre corps, avec notre esprit, avec nous-mêmes.¹⁵

Cette « loi » de la surprise évoquée par Nougé ne peut que rappeler la théorie de l'image surréaliste qui table sur le rapprochement choquant de deux

¹³ Paul Nougé, « Fragments 15 », dans *Les lèvres nues*, n°17, coll. « Le fait accompli », février 1969.

¹⁴ René Magritte, « Interview quiévreux », réalisée par Louis Quiévreux pour *La Lanterne*, Bruxelles, 23 avril 1947 et repris dans René Magritte, *Écrits complets*, op. cit., p. 250.

¹⁵ Paul Nougé, « Pour s'approcher de René Magritte », op. cit., p. 239.

réalités éloignées. André Breton, à son tour, est à la recherche des objets qui, rencontrés par hasard dans les greniers ou au marché aux puces, deviennent porteurs de messages secrets. Or, les objets bouleversants du surréalisme bruxellois ne ressemblent en réalité que très peu à ces messagers d'un ailleurs indicible, ils sont plus à inventer qu'à trouver. Car l'objet bouleversant est d'abord, comme nous venons de le voir, le résultat d'une méthodologie rigoureuse : l'isolement – ou le dépaysement – de l'objet qui peut se réaliser de multiples façons :

[L]a peinture nous propose au milieu des images continues de l'univers, certaines images isolées.
Isolée ; de la manière la plus subtile ou la plus grossière, il n'importe. Le cadre de bois ou d'or, la rupture plus ou moins accusée d'avec l'ambiance, la campagne au cœur de la ville, la neige au cœur de l'été.¹⁶

Si la reconnaissance de l'objet est brouillée par la surprise de le trouver dans un espace qui ne lui est plus familier, l'habitude – celle qui permet au spectateur de reconnaître l'objet et d'anticiper sur son contexte – se transforme en expérience du choc. Car ce n'est pas parce que l'objet est mystérieux qu'il nous surprend. C'est parce qu'il nous surprend dans un contexte qu'il nous apparaît mystérieux. Ce phénomène complexe de déstabilisation de toute attente du public donne naissance aux objets bouleversants dont la force subversive tient dans leur « capacité d'occuper la conscience humaine au point d'en tarir le flux monotone, au point de forcer l'esprit à inventer de quoi passer outre¹⁷. » L'algorithme pictural magrittien engendre des objets bouleversants et propose, par conséquent, un processus artistique trivalent qui vise la métamorphose de notre vision du monde :

¹⁶ Paul Nougé, « L'homme en proie aux images », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 230.

¹⁷ Paul Nougé, « Pour s'approcher de René Magritte », *op. cit.*, p. 239.

la représentation des objets réels, la présentation, par la déterritorialisation, des objets mystérieux et, l'évocation, en fin de compte, du mystère, autrement inaccessible.

Il s'agit, donc, premièrement, de représenter avec une précision réaliste des objets familiers empruntés à notre quotidien. Cette étape par laquelle le tableau crée un espace d'accueil à ces éléments entièrement reconnaissables est équivalente à la territorialisation deleuzienne : rendre visible la présence dans l'espace d'un élément, d'un objet, dans notre cas. Deuxièmement, une fois représentés, donc placés dans le contexte du tableau, ces objets manifestent soudain leur présence mystérieuse : la cohabitation dans un espace qui leur est étranger leur fait perdre toute appartenance au contexte conventionnel, initial. Cette mise-ensemble surprenante ne fait que déterritorialiser, désinstrumentaliser les objets familiers qui deviennent de la sorte insolites, capables de susciter la surprise du spectateur. Enfin, la saisie du mystère des objets bouleversants oriente la pensée vers sa liberté. Au terme du processus, notre vision du monde réel se trouve modifiée :

Je fis des tableaux où les objets étaient représentés avec l'apparence qu'ils ont dans la réalité, de manière assez objective pour que l'effet bouleversant, qu'ils se révéleraient capable de provoquer grâce à certains moyens, se retrouve dans le monde réel d'où ces objets étaient empruntés, par un échange tout naturel.¹⁸

Lorsque nous avons présenté le collage comme modèle d'agencement à la fois textuel et pictural propre à l'esthétique surréaliste de la subversion, nous avons pu constater que dans son mécanisme poétique hétérogène, il a besoin d'une étape

¹⁸ René Magritte, « La ligne de vie II », *Écrits complets, op. cit.*, p. 143.

essentielle que Breton appelle le « déplacement » : une action sur l'objet dont le rôle est de provoquer un sentiment de perte des repères chez celui qui le reçoit. Déplacement d'usage en vue de la surprise et de la déstabilisation du public, telle est l'idée fondatrice de la théorie de l'image et de l'objet surréalistes. Déplacer, ou mieux, détourner l'objet de son sens et de son usage – comme on détourne le cours d'eau, quelqu'un du droit chemin ou, pourquoi pas, un avion – démontre une volonté d'agir sur celui-ci. Mais cet acte volitif dont la cible est l'objet en tant que tel, est justifié par l'intention d'affecter celui à qui l'objet est destiné. Nous pouvons, maintenant, conclure que l'objet bouleversant synthétise le double dépaysement opéré par le travail du surréalisme bruxellois. Transformé à l'aide de ces stratégies de subversion et de perversion, l'objet a lui-même le rôle de provoquer des transformations chez celui qui le perçoit : l'objet bouleversé dans son fonctionnement devient, par conséquent, bouleversant chez son récepteur :

Penser un objet, c'est l'interroger dans ce qu'il a d'essentiel et de spécifique. C'est le remettre en question, avec toute la précision dont l'esprit est capable. C'est en attendre une réponse qui modifie les rapports que cet objet entretient avec le reste de l'univers et avec nous-mêmes, réponse qui l'illumine en même temps qu'elle nous éclaire. Comprendre le monde en le transformant, telle est, sans aucun doute, notre authentique fonction.
Penser un objet, c'est agir sur lui.¹⁹

Remettre l'objet en question, l'interroger dans sa spécificité et singularité, c'est, bien sûr, l'isoler, le détourner de son sens habituel. La présentation de l'objet comme « mystérieux » est le résultat direct de ce véritable travail de désinstrumentalisation que met en place Magritte. Comme nous l'avons déjà noté, le miroir de *La reproduction interdite* c'est le point de fuite, il ouvre la brèche à

¹⁹ Paul Nougé, « Les réponses vivantes », *Histoire de ne par rire*, op. cit., p. 258.

une déterritorialisation au sens deleuzien du terme. Or la déterritorialisation implique toujours la rencontre d'au moins deux réalités, la contiguïté d'au moins deux territoires (« On ne se déterritorialise jamais tout seul, mais à deux termes au moins²⁰ »), ce qui est le cas de l'image surréaliste par excellence. Cependant, la nouvelle structure résultant de cette mise ensemble n'adopte pas le principe de l'imitation pour prendre naissance : n'oublions surtout pas que le titre choisi par Magritte et ses complices pour son tableau avertit sur leur programme du refus de l'imitation et de la répétition : *La reproduction interdite*. Plus que mimétisme, il s'agit de véritable « capture de code » entre les deux entités : « [i]l n'y a pas d'imitation ni ressemblance, mais explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite²¹ ». Le rôle de la déterritorialisation est de saper les structures de la logique binaire dont le modèle originaire renvoie à l'opposition du type bien – mal. En d'autres mots, toute déterritorialisation court-circuite le fonctionnement de la convention par la multiplicité de formes hétérogènes et qui ont comme résultat un véritable « changement de nature ».

Comme nous avons essayé de démontrer dans ce chapitre, « changement de nature », « déplacement », « dépaysement » ou « dénaturation » de l'objet, tous ces mouvements de subversion résument toute *praxis* surréaliste. Rappelons, encore une fois, que, pour André Breton, le déplacement opéré par le collage vient de la nécessité d'aliéner l'objet pour que celui-ci acquière une autre signification, différente de son sens habituel :

L'objet extérieur avait rompu avec son champ habituel, ses parties constituantes s'étaient en quelque sorte émancipées de lui-même, de

²⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 214.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

manière à entretenir avec d'autres éléments des rapports entièrement nouveaux, échappant au principe de réalité mais n'en tirant pas moins à conséquence sur le plan réel (bouversement de la notion de relation).²²

L'objet, aliéné de son « champ habituel », n'est autre que l'objet « isolé », « délié » dont parle Paul Nougé dans sa théorisation de la « machine infernale » construite par Magritte en véritable « ingénieur consciencieux²³ ». Isolé, l'objet en contact avec d'autres éléments insolites passe « du simple voisinage à la fusion la plus intime, à la transsubstantiation²⁴ », c'est-à-dire à la déterritorialisation. Cette dénaturation consiste, selon Nougé, dans plusieurs méthodes : la « déformation » ou « la modification dans la substance », le « changement d'échelle », ou « le dépaysement²⁵ ».

Pour que le bouleversement soit efficace, l'objet déterritorialisé doit principalement agir sur la perception que le spectateur en a habituellement, car « l'on regarde rarement les images à l'œil nu ; une psychologie, une esthétique, une philosophie confuses s'y interposent ; tout s'en va en fumée²⁶ ». C'est la vision à l'état pur, en dehors de toute contamination par les conventions, que visent les objets bouleversants du surréalisme bruxellois. Paul Nougé, fasciné par la technique picturale de Magritte, procède, par conséquent, à une théorisation ainsi qu'à une exploitation du regard comme outil de connaissance.

²² André Breton, « Genèse et perspectives artistiques du surréalisme », *Le Surréalisme et la peinture, op. cit.*, p. 91.

²³ Paul Nougé, « Lettre à René Magritte » (1927), *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, p. 218.

²⁴ Paul Nougé, « Toujours l'objet », *op. cit.*, p. 236.

²⁵ *Ibid.*, p. 240.

²⁶ Paul Nougé, « Grand air », *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, p. 279.

IV. Le paradigme de la vision du surréalisme bruxellois

L'intérêt que Nougé accorde à la vue se trouve à la base de ce que nous appelons, dans le cadre de ce chapitre, le paradigme nougéen de la vision. Nous utilisons le terme de paradigme, dans son sens étymologique et usuel de modèle de pensée qui organise un certain type de configuration du savoir, c'est-à-dire un système de connaissance du monde. Le processus cognitif, pour Nougé, est dynamisé par le rôle actif de l'esprit dans son rapport à l'univers objectal. Or l'accès au monde se fait, selon le fondateur du surréalisme bruxellois, par le regard. Dans ce scénario gnoséologique établi entre sujet et objet et articulé par la vue, l'artiste devient véritable meneur du jeu : si le regard fait le lien entre nous et le monde, pour que notre expérience esthétique soit bouleversante, libératrice, l'artiste se doit de nous faire voir l'objet capable d'une telle révolution : « Il ne suffit pas de créer un objet, il ne lui suffit pas d'être, pour que l'on voie. Il nous faut le montrer, ou, par quelque artifice, exciter chez le spectateur le désir, le besoin de le voir²⁷ ».

La visibilité de l'objet étant en fonction de la capacité de l'esprit de le rendre visible, voir un objet devient véritable acte de volonté : « voir est un acte ; l'œil voit comme la main prend²⁸ ». Cette prééminence de la perception dans le processus d'appropriation et de connaissance du monde favorise, ainsi, l'œil comme organe médiateur entre univers sensible et cognition. Un des postulats du paradigme de la vision de Nougé pourrait être, par conséquent, formulé de la façon

²⁷ Paul Nougé, « La vision déjouée », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 229.

²⁸ *Ibid.*, p. 228.

suivante : si la médiation entre esprit et objet passe par la perception, ce rapport suppose, d'une part, une activité de prise de possession du monde objectal par l'esprit, véritable acte de figuration/représentation qui engage, d'autre part, la transposition dans une vision du monde (par la formulation du sens du monde) de cet acte orienté vers l'extérieur, acte centrifuge, de sortie de soi de l'esprit :

Nous sommes ainsi faits que nous *percevons* les objets, c'est-à-dire que la sensation que nous en prenons et qui peut, pour la facilité du discours, être tenue pour une manière de réception passive, cette sensation est aussitôt l'objet d'une opération spirituelle, d'un *acte* de notre esprit qui donne à l'objet *un sens*. La façon dont nous usons des mots s'étend ainsi à tous les objets susceptibles d'affecter notre esprit. Notons en passant qu'ici apparaît à nouveau le trait caractéristique de l'esprit qui est l'action. La notion d'esprit et la notion de passivité sont absolument incompatibles.²⁹

Le lien entre les deux pôles de tout processus perceptif et cognitif, l'esprit (principe actif de la connaissance) et l'objet (élément récepteur de sens), s'articule, donc, par le regard. Or ce postulat n'est sans rappeler la foi perceptives que Merleau-Ponty met en évidence : « que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. En ce sens d'abord que nous devons évaluer par le savoir cette vision, en prendre possession, *dire* ce que c'est que *nous* et ce que c'est que *voir*, faire donc comme si nous n'en savions rien, comme si nous avions là-dessus tout à apprendre³⁰ ».

Cette mise en mots de la vision du monde – Pierre Ouellet parle, quant à lui, s'appropriant le lexique merleau-pontien, du rapport entre vision et diction, termes sur lesquels nous reviendrons dans ce chapitre – doit nécessairement passer par l'épuration de la pensée de ses préjugés (« faire [...] comme si nous ne savions

²⁹ Paul Nougé, « La lumière, l'ombre et la proie », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 89.

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, 2006, p. 18.

rien [sur la vision du monde], comme si nous avions là-dessus tout à apprendre »). Mais, si chez Merleau-Ponty la conscience d'un savoir préexistant du monde est toujours présente à l'esprit – « faire comme si », faire semblant, tout en sachant que l'on fait semblant –, pour Nougé, il s'agit de trouver une méthode qui annule les sédimentations de l'habitude dans notre pensée. N'oublions pas que Nougé se trouve toujours à la recherche d'un « regard [...] à l'œil nu³¹ ». L'objet bouleversant a, d'ailleurs, ce rôle de provoquer une vue véritablement épurée de toute contrainte conventionnelle. La vision délivrée des conditionnements des regards antérieurs n'est donc pas à chercher dans les abstractions scientifiques ni dans l'héritage culturel. Nougé cherche à formuler une « théorie générale de la vision qui n'entrât pas en contradiction flagrante avec les faits d'observation quotidienne³² ». De ce desideratum des conclusions découlent qui se retrouvent au cœur de l'activité même du surréalisme bruxellois.

Avant de s'imposer comme théorie du visible, la pensée nougéenne de l'objet trouve son point de départ dans la critique de l'ordre établi, du sens commun dans l'art et dans la vie. On revient ainsi sans cesse au grand questionnement éthique qui rythme les manifestations du surréalisme bruxellois : que faire pour contrecarrer l'avènement du « déjà connu ». Puisque l'épistémologie du sens commun édicte et nous impose l'uniformisation dans la pensée de l'objet, tout en lui attribuant l'utilité et la fonction dans la vie quotidienne, elle nous transforme en communauté régie par la convention qui fait que « [n]ous subissons l'objet et il faut bien en fin de compte que nous le subissions tous d'une manière

³¹ Paul Nougé, « Grand air », *op. cit.*, p. 279.

³² Paul Nougé, « La vision déjouée », *op. cit.*, p. 227.

identique. Toute différence peut se ramener à l'acuité différente de l'observation³³ ». Mais la simple « observation » quotidienne infirme le principe même du sens commun, car l'objet acquiert des significations différentes d'un sujet à l'autre :

[L]a femme que trois hommes rencontrent est pour l'un la mère de ses enfants, pour l'autre objet de plaisir, pour le dernier réceptacle d'un mystère dont il demande la clef à toutes les formes du monde et de lui-même. [...]

Ainsi les objets les mieux définis en apparence si l'on passe d'un sujet à un autre perdent cette identité qui leur paraissait inhérente et chacun d'eux se résout en une série d'objets réellement inconciliables. Ou mieux, ils perdent cette qualité d'objet que leur discernait le sens commun.³⁴

Ce postulat de la versatilité de l'objet introduit en réalité le deuxième principe de la « philosophie nougéenne », déjà mentionné dans les pages précédentes : l'esprit, force ordonnatrice du monde. Car ce qui change, en fin de compte, ce n'est pas l'objet, c'est le rapport que l'esprit entretient avec celui-ci, c'est l'attitude du sujet, donc, qui fait en sorte que l'instrumentalisation de l'objet ne soit plus opératoire : « Ainsi apparaît la nature véritable de l'objet : il doit son existence à l'acte de notre esprit qui l'invente³⁵ ». Le surréalisme bruxellois entend, par conséquent, prendre position contre la convention artistique, en mettant en lumière la grande différence entre le sens commun et la « véritable nature de l'objet ». Cette différence se définit, en effet, en termes d'invention objective, d'une part, et d'existence objectale, d'autre part : pour le poète, l'artiste, comme pour le scientifique (n'oublions pas que la formation de Nougé est celle de biochimiste), l'objet est

³³ Paul Nougé, « La lumière, l'ombre et la proie », *op. cit.*, p. 85.

³⁴ *Ibid.*, p. 86.

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

inventé, il est construction mentale, tandis que, dans la logique du sens commun, l'objet se voit attribuer une existence propre, indépendante du sujet qui l'invente et le maintient comme tel.

Dans ce sens, une conséquence de la théorie nougéenne de la vision met en relief le hiatus entre le « comment voir » et la réalité perçue. Cet état des choses découle du fait que ce qui organise la vision du monde appartient d'emblée à un système de connaissances codifié qui ne correspond pas nécessairement à l'expérience et à l'« observation quotidienne[s] ». Le paradigme nougéen de la vision suppose ainsi une désinstrumentalisation de notre façon de voir comme geste indispensable à la connaissance réelle du monde. L'œil nous met en rapport avec le monde, mais il est en même temps conditionné par la vue, phénomène physiologique, et par notre vision éduquée, commune du monde. Seuil et obstacle à la fois, l'œil fixé sur le monde est lourd de tous les regards antérieurs, ceux qui participent à l'ossification d'une véritable cécité conventionnelle qui impose au fil du temps cette vision que nous subissons « tous d'une manière identique³⁶ ».

Ce clivage entre le réel sensible et la vision du monde est dû surtout aux limites à la fois anatomiques et culturelles de l'œil. Ainsi, nous nous confrontons à une liberté limitée physiologiquement de l'œil qui « voit encore ce qui n'est plus [...] ; qui ne voit pas ce qui est trop rapide [...] ; qui ne voit pas ce qui est trop lent [...] ; qui reconnaît une femme et c'en est une autre³⁷ ». Mais ce qui accentue le hiatus entre perception et réalité, ce sont des contraintes imposées par un complexe de connaissances scientifiques et optiques qui régularise la vue de façon générale :

³⁶ *Ibid.*, p. 85.

³⁷ Paul Nougé, « La vision déjouée », *op. cit.*, p. 227.

L'anatomie, la physiologie peuvent jouer de vilains tours à qui les suit de trop près ; la psychologie abstraite et la science de l'optique nous aveuglent.

L'assimilation de l'œil à un miroir, à la chambre noire, ne va pas sans désastres.³⁸

À la fois point de contact et lieu de mémoire, l'œil fait figure d'écran, tributaire de la stratification des héritages culturels et sujet à l'éducation (celle du « comment voir » et du « quoi voir »). Cette pensée de la surface-écran, réceptacle des données du réel se confrontant à l'épaisseur de l'habitude et des conventions, favorise l'instrumentalisation de l'œil qui ne voit plus qu'en fonction de ce que notre mémoire lui dicte de voir ; il devient pur outil de participation à la vision du monde de la doxa. L'action subversive s'impose alors comme acte d'émancipation de l'hégémonie du « déjà-vu ». Nous retrouvons dans la pensée nougéenne de la vision l'impératif et la justification de l'invention surréaliste des objets bouleversants dont le rôle principal est justement de faire obstacle à un regard façonné à la mesure des conventions.

Nous pouvons conclure que le paradigme nougéen de la vision est le résultat de la confrontation de l'objet, de l'œil et de l'esprit. La géométrie qui s'initie entre ces trois pôles de la réalité est dynamisée par l'acte, expression pure de la volonté d'agir de l'esprit. Volonté d'agir et volonté de voir (d'un « œil nu ») de l'esprit n'impliquent plus une présence univoque de l'objet, comme c'est le cas chez Breton qui prône le pouvoir d'émerveillement exercé par l'objet et par le hasard de sa rencontre. Pour Nougé, l'objet devient visible (et bouleversant) grâce à l'intérêt que l'esprit manifeste à son égard :

³⁸ *Ibid.*, p. 228.

Nous ne voyons que ce nous avons quelque intérêt à voir. L'intérêt peut naître soudain, qui nous fait découvrir ce que nous côtoyions depuis des années. Et il s'agit bien de *voir*, non pas de *regarder*. La terreur illumine brutalement l'objet, ou le désir, le plaisir, et nous parlons de menace, de charme, de dégoût quand il nous faut par la suite nous expliquer avec nous-mêmes.³⁹

Retenons de cet extrait les deux idées directrices qui nous servent, d'ailleurs, à mieux comprendre le paradigme visuel du surréalisme bruxellois. Premièrement, ce fragment de « La vision déjouée » introduit la distinction que Nougé opère entre *voir* et *regarder*, opposition qui renvoie à la différence entre appréhension-compréhension du monde, phénomène de participation active au monde, et sa contemplation, synonyme de passivité et détachement par rapport à la réalité. Un autre aspect qui nous semble définitoire pour le paradigme nougéen de la vision est suggéré dans la deuxième partie de notre extrait qui évoque l'expérience de l'objet et sa transformation en discours, c'est-à-dire, le rapport entre vision et diction, selon l'expression de Pierre Ouellet.

1-Voir et regarder

Nous nous arrêtons d'abord à la dichotomie *voir-regarder*. On n'a plus besoin de rappeler l'importance de la volonté d'agir qui, chez Nougé, devient principe existentiel : « je suis ce que je fais, je vaux selon mes actes, je suis un acte⁴⁰ ». Dans son essai critique *La poétique du regard*, Pierre Ouellet parle du

³⁹ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁰ Paul Nougé, « Lettre inachevée » [Juillet 1930?], *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « CISTRE - Lettres différentes. Essais », 1983, p. 37.

« modèle de l'œil⁴¹ » qui conditionne le « je moderne » et se conçoit comme « source de la vision et de notre connaissance du réel⁴² ». Ce nouveau paradigme traduit la capacité du sujet de se situer au centre du champ visuel, position qui lui accorde le privilège de la connaissance, de la saisie de ce qu'il voit. Inspiré par la vision de merleau-pontienne, Pierre Ouellet considère que la perception se définit comme phénomène médiateur entre le soi et le monde : le regard est le point de contact entre le sujet et l'univers tout comme le champ visuel est une validation d'existence du sujet et du monde. Dans ce sens, la perception est médiation à la fois de relation entre le sujet et le monde et confirmation de ce qui permet au sujet d'être dans le monde, de parcourir l'espace et de l'intégrer à sa vision. Pour reprendre la terminologie de Merleau-Ponty, la perception s'impose comme preuve de « compossibilité⁴³ » qui relie le sujet à son milieu :

Percevoir : « prendre au travers, sur toute l'étendue, durant un laps de temps » – cette traversée et cette durée définissant en commun le mouvement propre au *per-capere* ». L'œil n'est pas un organe réceptif, qui se contente de capter les stimuli de son environnement ; organe préhensif, il va chercher, chasser [...] les aspects qui non seulement

⁴¹ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 11.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Leibniz définit la compossibilité comme suit : est compossible une chose qui est possible compte tenu de toutes les choses qui sont dans le monde. On dirait aujourd'hui « compatible ». Cela explique le « cum » (« avec ») de « com-possible ». Une chose est compossible si elle reste possible, non pas absolument, mais lorsqu'elle est avec les choses existantes. Pour exister il ne suffit pas que quelque chose soit possible, il faut que cette chose soit « compossible » avec d'autres qui constituent le monde réel. Chez Leibniz, le compossible est associé à l'idée de monde possible. Notre monde a la particularité d'être le meilleur des mondes possibles, mais il n'en est qu'un parmi d'autres. Dans ces autres mondes, les choses auraient pu être radicalement différentes de ce qu'elles sont dans notre monde. Certaines vérités nécessaires dans notre monde, comme les lois de la nature, pourraient ne pas exister dans d'autres. Hors de la théorie de Leibniz, la notion de compossibilité peut être simplement définie de la manière suivante : deux possibles sont compossibles s'ils sont possibles en même temps. La compossibilité diffère de la possibilité *stricto sensu* en ce qu'elle est une possibilité *avec*. Cette notion attire l'attention sur le fait que plusieurs faits individuellement possibles ne sont pas forcément possibles les uns avec les autres. Voir aussi à ce sujet Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006. Merleau-Ponty définit la « compossibilité » comme partage d'un même espace de deux corps, leur être dans le monde possible dans un même espace qui favorise l'échange.

l'attirent par leur saillance propre, mais qui sont également attirés par lui grâce à sa propre prégnance. Le regard *va* à ce qu'il voit, se projette dans l'espace, s'y fraye un chemin, parcourt l'étendue [...] en quête d'un lieu où se poser, d'un objet que non seulement il saisit, mais fait imaginativement tourner dans sa main, tout autour de lui, examinant chacune de ses faces [...].⁴⁴

Nougé adhère à cette idée de la traversée de l'espace par le regard, mouvement interrompu dans un *punctum*, celui occupé par l'objet qui devient visible grâce à l'intérêt de l'esprit : « notre œil ouvert passe sur bien des choses qui demeurent, au sens *physique* du mot, *invisibles*. La vision est discontinue. Nous ne voyons que ce que nous avons quelque intérêt à voir⁴⁵ ». Si pour Nougé, « l'œil voit comme la main prend » et traverse l'espace, s'emparer de l'objet par l'intermédiaire de l'œil, c'est occuper un même espace que celui-ci. Par conséquent, « [v]oir est un acte » médiateur d'une spatialisation de la connaissance de l'objet par l'esprit. L'acte de voir, tributaire de l'intention de l'esprit, rend visible ce qui auparavant était invisible, le *punctum*, source de la discontinuité de la vision, change de nature, car c'est la volonté de voir qui le détache du continuum du sensible. Tandis que regarder renvoie à la passivité de recevoir sous le champ visuel ce qui est déjà visible, ce qui se donne à voir : « *voir* prend sa source dans du non-vu ou du non-visible qui bientôt apparaît (vient, arrive), tandis que *regarder* prend racine dans du déjà visible⁴⁶ ».

Cette motricité du regard qui traverse l'espace à la recherche de l'objet à voir fait en sorte que la vision du monde dépend intimement de cette « motion »⁴⁷ :

⁴⁴ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁵ Paul Nougé, « La vision déjouée », *op. cit.*, p. 228.

⁴⁶ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 245.

la dynamisation du regard qui se lance dans le monde engage avec lui tout le corps du voyant. En effet, « je te regarde de tous mes doigts »⁴⁸ ne fait que mettre en lumière cette projection du corps dans et par le regard. La vision et la motion qu'elle implique construisent le phénomène – dans le temps et dans l'espace – de la connaissance du monde. Voir l'objet, c'est, par conséquent, aller le chercher dans l'univers du visible, pour ensuite le projeter en pensée, le transformer en discours, ou, dans les termes de Pierre Ouellet, en « diction ».

2-Voir et dire

C'est aussi le sens de la deuxième partie de notre extrait de « La vision déjouée » de Nougé : « [L]a terreur illumine brutalement l'objet, ou le désir, le plaisir, et nous parlons de menace, de charme, de dégoût quand il nous faut par la suite nous expliquer avec nous-mêmes⁴⁹ ». S'expliquer et expliquer ce que l'œil voit, ce sont les vraies actions de l'esprit qui s'engage par la perception dans la connaissance du monde. Pierre Ouellet insiste sur le chiasme formulé par Merleau-Ponty, preuve de lien intime, organique, entre la vue (« qui donne à dire ») et la langue (« qui fait voir ») et qui se traduit par le « mouvement grâce auquel le corps se projette en pensée⁵⁰ ».

Mais avant de se projeter en pensée, le corps se projette, comme nous l'avons démontré plus tôt, dans le regard. En d'autres mots, pour que cette « projection en pensée » du corps soit possible, il y a le bond hors de soi du corps

⁴⁸ Paul Nougé, « Chansons à chanter », *L'expérience continue, op. cit.*, p. 140.

⁴⁹ Paul Nougé, « La vision déjouée », *op. cit.*, p. 228.

⁵⁰ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 245.

vers le monde, l'élan que l'œil capte lorsqu'il va à la recherche du visible : « Ce n'est pas l'image qui est projetée dans la vision, mais le corps tout entier, non sur quelque écran mais dans le monde réel, d'où il ramène ce qu'il voit⁵¹ ». Cette prise avec soi, véritable rapt de l'objet par la vue, c'est l'apanage de tout acte bouleversant défini par Noug  et qui revient à savoir reconnaître ce qui dans le réel est apte à articuler ce bond hors soi, capable de montrer l'objet pour qu'ensuite celui-ci occupe l'esprit et déjoue la vision aveugl e par l'habitude. Or, témoigner de cette expérience donnée par la vue, c'est transformer l'acte physique en acte de langage, projeter la vision et la motion en pensée, en diction : « La parole invente devant soi que le monde nous apparaît ; la parole ne rend pas comte, ne raconte pas, ne récite pas, ne résume pas, ne se retourne pas ne suit rien : elle voit devant elle ; elle marche, elle fait apparaître l'espace devant soi, elle va [...] ⁵² ».

La perception est par cons equent étape de la cognition, elle inclut le geste de projection et d'extériorisation du corps à la recherche du réel sensible. C'est la saisie du sensible qui se projette ensuite dans la pensée. La vue est doublement orientée : depuis le soi vers le monde extérieur qu'elle explore et invente, et depuis le monde vu, envisagé, vers le lieu même de son expression dans la langue, celui où s'incarne le sens par la vision. Le phénomène cognitif envisagé dans le paradigme nougéen de la vision commence, ainsi, par l'élan vers le monde du regard, mouvement centrifuge, motilité de l'œil qui porte en soi le corps entier du voyant. La vision se transforme en diction par ce mouvement d'extériorisation du soi. L'articulation de ces trois moments de la cognition ouvre un espace de

⁵¹ *Ibid.*, p. 245.

⁵² Valère Novarina, « La parole est une image », dans *Quai Voltaire*, né 5, 1992, p. 74-75.

tensions organisé par le pouvoir et par la volonté de l'esprit à la recherche de l'objet : « Nous sommes ainsi faits que nous *percevons* les objets, c'est-à-dire que nous en prenons [...] est aussitôt l'objet d'une opération spirituelle, d'un *acte* de notre esprit qui donne à l'objet, *un sens*⁵³ ».

3-Le paradigme photographique

Cette préoccupation pour la vision, dominante dans le surréalisme, n'est pas sans conséquences au niveau esthétique. Comme le regard organise l'espace pris en charge par l'esprit, la vision arrive à imposer son hégémonie dans le domaine de la création artistique, en général, et dans le champ littéraire en particulier. Nous avons d'ailleurs déjà eu l'occasion, dans cette première partie de notre thèse, de parler des poèmes visuels de Paul Nougé, pour ne mentionner qu'un seul exemple qui concrétise le « modèle de l'œil » en poésie. La vue du monde se transforme pour le poète en vue du texte. Et l'écriture, grâce à sa matérialité graphique, capte et exploite, aux yeux des surréalistes, les pouvoirs de signification pluriels du mot comme trace visible avant d'être lisible. Cette contamination de la littérature par le figural est le propre de la production surréaliste et s'impose comme résultat de son *ars combinatoria* de l'hétérogène.

Grâce aux expérimentations visuelles mises en place par Magritte qui s'intéresse justement à la mixité des deux moyens d'expression artistique, les mots et les images, Nougé s'arrête, ainsi, au tournant pictural dominant la première moitié du siècle passé. Laurent Jenny parle, d'ailleurs, du paradigme

⁵³ Paul Nougé, « La lumière, l'ombre et la proie », *op. cit.*, p. 89.

photographique, définitoire pour l'esthétique surréaliste, la distinguant du « modèle musical » propre au symbolisme et de celui « pictural », spécifique aux modernistes. Intéressé par l'évolution de l'« idée de littérature⁵⁴ », Jenny propose de regarder le phénomène littéraire depuis 1885, période des débuts symbolistes, par le prisme des modèles métaphoriques qui ont structuré la poésie comme moyen de « figuration de la pensée », comme modalité d'« extériorisation d'une intériorité⁵⁵ ». Posée en termes d'équation bipolaire – intérieur et extérieur – la poésie, véritable Janus bifrons à la croisée de deux réalités, négocie leur communication par l'appel aux modèles paradigmatiques par les autres arts.

Convoquer ce changement de paradigme afin d'offrir à la poésie un renouvellement dans l'expression, c'est la conséquence de la prise de conscience d'un hiatus entre le dire et le montrer. Ainsi, la musique fascine les symbolistes comme « expression de la pensée », comme transcription d'une intériorité qui trouve grâce à la musicalité de la phrase poétique la voie vers son extériorisation. Mais l'arrivée de Mallarmé fait découvrir aux poètes les valeurs créatrices de la spatialité, de sorte qu'avec Apollinaire et sous l'emprise de la peinture cubiste, la poésie se soumet à l'hégémonie du pictural pour abolir les frontières entre dehors et dedans, se composant « dans l'extériorité d'un plan où viennent se présenter indifféremment des aspects du monde extérieur et des “pensées”⁵⁶ ». Le surréalisme, avec l'automatisme, comme expression pure de la pensée, emprunte le paradigme photographique qui lui offre de nouveaux moyens d'exploration et de

⁵⁴ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, op. cit., p. 8.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1-2.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

révélation du mystère latent de la réalité : « [d]ès avant le *Manifeste*, on peut trouver un indice de l'intérêt de Breton pour le modèle photographique dans l'usage exceptionnellement fréquent qu'il fait du vocabulaire de la "révélation"⁵⁷ ».

La révélation photographique à l'ère surréaliste rime non seulement avec les effets de la mode – la photo dominait la scène publique, culturelle et scientifique de la fin du XIX^e et pendant la première moitié du XX^e siècle – mais renvoie surtout à une transformation profonde de la pratique poétique : le système métaphorique qui en découle propose des moyens complexes à l'expression poétique :

Certains de ces aspects sont purement optiques : ainsi l'obturation qui laisse rapidement passer un rayon de lumière, la miniaturisation de l'image, ou son inversion dans la *camera obscura*. D'autres sont d'ordre chimique : l'inscription d'une image latente invisible, la révélation de l'image négative dans un bain intensifiant les réactions chimiques de la pellicule sensible, la positivation de l'image négative par redoublement de sa négatation, et la fixation sur la pellicule de réalités invisibles à l'œil nu, comme la phase arrêté du mouvement.⁵⁸

Paul Nougé se lance à son tour dans l'exploitation des moyens que l'optique moderne met à sa disposition. Il ne pouvait donc point ignorer les possibilités créatrices offertes par la photo. En 1968, Marcel Mariën publie à titre posthume, sous le titre *Subversion des images*, une série de dix-neuf photos que Nougé a réalisées entre 1929 et 1930.

Comme le fait remarquer Christine De Naeyer⁵⁹, la *Subversion des images* matérialise une « démarche conceptuelle qui se désintéresse totalement de la

⁵⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 141.

⁵⁹ Pour une présentation exhaustive et une analyse détaillée de ces photographies de Nougé, voir Christine De Naeyer, *Paul Nougé et la photographie*, Bruxelles, Didier Dévillez Éditeur, 1995.

technicité de la photographie, pour se centrer sur la genèse de l'image, ses multiples sens, ses leurre, portant le spectateur à se faire acteur et à plonger au cœur des mystère de la vision humaine »⁶⁰. Nous ne pouvons ne pas questionner, néanmoins, la thèse avancée par Christine De Nayer qui croit à l'importance que Nougé accorderait à « la genèse de l'image ». Nougé utilise l'appareil photographique non pour révéler le processus intime de création de l'image, mais pour déclencher une expérience esthétique-éthique visant le spectateur. Or nous y retrouvons le principe même de la théorie nougéenne des objets bouleversants. Tous les clichés de la *Subversion des images* visent un certain effet sur le spectateur, la surprise. Il ne s'agit donc pas chez Nougé d'une réflexion sur le langage photographique, mais bien d'une pratique bouleversante qui cherche l'impact sur son destinataire.

Si Nougé ne se préoccupe pas de la « technicité » du dispositif photographique, c'est qu'il en use dans un même but subversif que s'il usait d'un poème, d'un tract, de la publicité. Autrement dit, la photographie est pour Nougé, ce que la peinture est pour Magritte : un outil et une expérience de bouleversement. Ce ne sont ni le style photographique, ni le rôle documentaire de la photographie qui sont mis à l'œuvre dans la œuvre surréaliste. La photographie nougéenne est, à son tour, une mise en image de l'objet bouleversant. À la recherche des moyens qui l'aident à connaître les mécanismes de la pensée, Nougé veut les maîtriser et les utiliser pour agir sur l'homme et sur l'univers, afin de le perturber et l'influencer.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 9.

Pour Roland Barthes⁶¹, deux niveaux de lecture – source d’ailleurs de ce qu’il appelle le paradoxe de la photographie – sont possible quant à la photographie, l’un culturel, codé, intellectuel et construit, l’autre né au hasard, vécu subjectivement et dès lors capable de produire un sentiment. Le premier, le *studium*, n’émeut ni ne trouble ; le second, le *punctum*, imprévisible, enferme en lui un danger pour la société qui ne peut le contenir. Ce paradoxe photographique, à la fois *punctum* et *studium*, est à trouver dans le statut même du médium qui l’impose comme « *analogon* parfait » du réel⁶² : la photographie, en tant qu’image analogique du réel, n’accepte pas par définition de connotation, de sens second. Mais, en même temps, parce que reliée à son appartenance à un système commun est par là-même connotative.

Trace de réel, témoignage et véhicule d’une temporalité figée mais qui éternise un moment particulier de vie, la photographie est ainsi le réceptacle du quotidien, copie de réalité, tout en offrant parallèlement de multiples points de fuites. C’est grâce à ce paradoxe que Nougé peut user de la photographie comme d’un outil de subversion : le point initial de ses photos est justement leur valeur d’analogon du réel. La photographie lui permet de s’installer dans un espace du familier, qui est celui du témoignage, de l’archive, de la mémoire d’un instant réel immortalisé dans le cliché. Aussi, Nougé s’attaque-t-il surtout à la tradition qui fait de la photo – comme du tableau peint – une fenêtre ouverte sur le monde, qui engendre une construction et une conception de l’espace héritées de la

⁶¹ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma Gallimard », 1980.

⁶² Roland Barthes, « L’Écriture du visible », *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1982, p. 11.

Renaissance : le point de vue unique défini par l'homme, lieu précis et fixe à partir duquel le monde devient visible. C'est pourquoi Nougé joue avec les mises en scène à la recherche d'un effet de surprise.

Dans *La Naissance de l'objet* (**fig. 4**), par exemple, le décor est quotidien, un groupe de gens dans un intérieur tout à fait banal, propre aux années pendant lesquelles *La Subversion des images* a été conçue, sont photographiés en faisant un geste commun : hommes et femmes se penchent, fixant un objet invisible :



Paul Nougé, *La naissance de l'objet*

Fig. 4

C'est la naissance par le manque, ou la naissance du vide et de l'invisible que raconte cette véritable installation photographique. La surprise est d'autant plus grande que l'attitude des personnages est en train d'indiquer la présence – de l'absence – de l'objet. Or, indiquer, c'est tendre l'index vers un lieu, ce geste silencieux retrace un espace au cœur duquel se polarisent le montrant et le montré, c'est-à-dire l'ouverture où le sensible vient s'effectuer. Mais le mouvement, voulu

révélateur de l'objet dont dépend le regard du spectateur, dévoile un manque et surprend ce dernier qui ne peut que douter du rôle réaliste de la photographie.

En conclusion, dans la définition du surréalisme bruxellois le rôle bouleversant assigné à tous les moyens d'expression artistique devient le point de mire. Qu'il s'agisse de la littérature, de la peinture, de la musique ou de la photographie, Nougé et ses complices entament sans cesse un véritable processus de détournement de l'art de ses valeurs codifiées par le langage institutionnel. Leur intention est de révéler la figuration de la pensée et d'engager le spectateur dans une expérience libertaire de l'esprit de tout ce qui confine aux conformismes. Ce travail subversif contre l'hégémonie du sens commun en art et dans la vie se concrétise invariablement dans la désautomatisme du conventionnel pour montrer et nous rendre conscients du processus par lequel nous voyons et lisons le monde.

La concertation de toutes les actions bouleversantes vise à engendrer l'incertitude au cœur du système de valeurs consacrées et légitimées par la doxa artistique. Dans ce procès intenté à l'Institution artistique et littéraire, Nougé concentre son attention sur les processus de fabrication du sens, afin de trouver des lignes de fuites, en terminologie deleuzienne : interpellier l'organisation sociale du langage, son usage comme véhicule d'une vision du monde préétablie, consacrée dans et par les conventions. Le surréalisme se propose, par conséquent, de renégocier le lien entre le langage artistique, littéraire (ses moyens d'expression) et son rapport au pouvoir de signification et d'organisation d'un sens commun du monde. La *praxis* de l'*ars combinatoria* surréaliste ouvre justement la voie vers les lignes de fuite d'un langage normé par l'ouverture vers des démarches

combinatoires qui ne tiennent plus compte des lois structurelles des systèmes d'expression : les mots et les images commencent à ignorer les frontières entre les arts, ils s'installent dans des milieux qui ne leur sont pas habituels, n'obéissant qu'à un principe d'agencement libre et aléatoire. Mots, images, objets réels sont interchangeables grâce à la transgression des espaces ontologiques de l'art et entre l'art et la vie.

Très attentifs aux vastes possibilités de contourner la fixation systématique des moyens de représentation, Nougé et ses complices sont conscients de la nécessité d'inventer une méthode qui assure à la fois l'épuration du langage de ses conventions et, conséquemment, une figuration de la pensée capable de saisir le mystère du monde. La théorie nougéenne des objets bouleversants propose, en effet, une véritable machine qui rend visible la pensée : manipuler le familier, le déjà-connu par une opération qui compte sur la surprise du récepteur, afin d'accéder à ce qui est occulté par l'ordre établi. Cette méthode favorise une connaissance du monde axée sur la perception, d'où le paradigme nougéen de la vision et l'importance accordée à l'œil et à ses limites en tant qu'instrument de connaissance du monde. Ces démarches subversives privilégiant la mixité du langage, préparent Dotremont pour son aventure surréaliste, source de ses inventions linguistique et artistiques. Mais une précision s'impose, pour le surréalisme bruxellois, le dialogue entre le verbal et le pictural atteste un double jeu : la porosité des frontières entre les arts, d'une part, et l'évidence de leur différence, d'autre part. Nougé ne s'intéresse pas aux expérimentations typographiques ni aux qualités visuelles et matérielles de la graphie, il explore

comment les mots et les images diffèrent dans leurs modes respectifs de signification. Le surréalisme bruxellois porte attention aux moyens de déstabilisation du langage, plutôt qu'à la recherche d'une modalité d'expression spontanée, plurielle, comme ce sera le cas avec Dotremont, fasciné par les qualités multiples de l'écriture et de sa trace sur la page blanche.

DEUXIÈME PARTIE

L'HÉRITAGE DU SURREALISME BRUXELLOIS

Chapitre trois

La relève du surréalisme bruxellois : Christian Dotremont

La formule de la subversion bruxelloise peut se synthétiser, comme nous venons de le voir, par deux gestes manifestement contestataires : refuser l'automatisme comme unique possibilité de connaissance du monde et questionner sans équivoque l'engagement politique de l'art. Ces deux attitudes ont fait en sorte que sur le terrain belge l'activité littéraire et artistique se pose constamment la question de la subversion de l'Institution. La théorie nougèenne des objets bouleversants, expression directe de cette subversion, intériorise le principe d'une démarche créatrice paradoxale : l'« œuvre » surréaliste n'est légitime que par sa portée déstabilisatrice de toute tendance à faire œuvre. Le refus de l'automatisme bretonien coïncide avec ce détachement de l'œuvre, avec le « renoncement au monumental¹ » et se justifie par une volonté d'ouverture vers une connaissance plénière du monde. Paul Nougé oppose à l'écriture automatique une méthode systématisée d'effondrement de tout ordre préétabli qui ne peut être que préméditée, conçue dans un processus intentionnel complexe.

Ce projet radical intègre un deuxième paradoxe qui vise, lui, l'attitude des surréalistes bruxellois face à la politique. Paul Nougé et ses complices ne cessent, en effet, d'interroger la jonction entre art et politique. Or questionner l'engagement

¹ Michel Biron, « Le refus de l'œuvre chez Paul Nougé », *op. cit.*, p. 53.

politique, c'est aussi le mettre en doute, ce qui peut sembler du moins étonnant pour cette génération dont les membres sont en majorité très actifs dans leurs rôles respectifs au sein du Parti communiste. Bien que, à leurs yeux, le surréalisme et le communisme soient nécessaires à la transformation du monde, pour le groupe de Nougé ces deux activités vont sans nécessairement se juxtaposer. Ce qui fait, d'ailleurs, la singularité du mouvement bruxellois qui, à ses origines, milite au nom de la nécessité de l'action politique sans pour autant laisser accoler le surréalisme à la doctrine communiste.

I. Les premiers contacts surréalistes

Christian Dotremont est l'héritier direct de ces deux paradoxes. Son arrivée sur la scène surréaliste marque un tournant décisif dans l'évolution du mouvement. Sa première rencontre avec les surréalistes bruxellois a lieu en 1940 : il a dix-sept ans quand il découvre la revue *L'invention collective*² à laquelle il envoie son poème « Ancienne éternité ». Ce premier contact enthousiasme René Magritte, Louis Scutenaire et Raoul Ubac, car dès le début Dotremont fait preuve d'une plume digne de la causticité propre aux jeux linguistiques inventés par ses confrères, toujours attentifs à un travail subversif sur le langage, sur sa fonction représentative. Conçu sous une forme dialogique entrecoupée d'incises,

² Fondée en février 1940 par René Magritte et Raoul Ubac, la revue ne connaît que deux numéros (février et avril 1940), mais elle réunit les noms les plus marquants de la scène surréaliste belge : René et Paul Magritte, Jean Scutenaire, Marcel Lecomte, Paul Delvaux, Fernand Dumont, Achille Chavée, Armand Simon, Louis Van Spiegele, Marcel Mariën, Irène Hamoir, Raoul Ubac, Pol Bury. Paul Nougé, le grand absent, est celui pourtant qui a trouvé le nom de cette première aventure collective des surréalistes belges, réunissant les forces surréalistes sans se limiter à la seule scène bruxelloise. Les deux numéros ont été publiés en fac-similé chez Didier Dévillez Éditeur en 1995.

« Ancienne éternité » construit par sa stratification discursive le soliloque d'un moi à la recherche de l'amour perdu :

parlez-moi d'elle. – je la confonds toujours avec elle-même. [...] – nous étions bien faits pour nous entendre car quatre lèvres soudées ne laissent passer que le monde – (les gestes parlent) – et c'est déjà bien. – elle a un visage perdu d'avance [...].
et maintenant ? – j'ai repris mon métier – de trou dans le néant. – je ressemble aux choses absentes.³

Nous pouvons dire *a posteriori* que « les gestes [qui] parlent » résumant déjà la technique d'écrire qui lui sera propre. La poésie de Christian Dotremont accorde la primauté au « geste » de la main qui invente de la sorte un modèle poétique autre. Mais par sa double thématique, celle de l'amour en suspens et celle du « néant », « Ancienne éternité » anticipe en même temps le réseau de contenu autour duquel se tissera l'écriture dotremontienne : l'amour et la mort, qui sont d'ailleurs les thèmes les plus anciens de la poésie. Ce sera toujours au nom de ses amours (Doris ou « Ancienne éternité », Simone « disparue », Ai-Li, Régine ou « la Reine des murs », Gloria « la danoiselle » qui porte aussi les noms de Ulla, Bente ou Boule d'or) que Dotremont se lancera dans l'aventure poétique, c'est à la recherche du couple qu'il creusera au cœur du verbe afin de retrouver « les gestes [qui] parlent » et qui « ne laissent passer que le monde ». La femme transcendée en mots incorpore par son absence la conscience du vide, de la mort qui préoccupe le poète.

Dans ce sens, il faut lire les poèmes dotremontiens comme un effort de dire à la fois la mort et l'amour, de les éterniser dans l'écriture. Clairvoyance de l'écrivain ou simple coïncidence, ce premier poème introduit la hantise qui traverse

³ Christian Dotremont, *OPC*, p. 69-70.

toute son œuvre, de ses poèmes et de son roman jusqu'aux logogrammes : la solitude, le vide, la tache, la catastrophe⁴. Tout dans son œuvre porte la marque d'une soif inassouvie de conquête de l'espace et de quête amoureuse. Et tout commence, pour Dotremont, avec ses voyages et ses rencontres :

En 1941-1942, je rencontre à Paris, Éluard et Picasso. Le premier « dessine » les lettres d'un manuscrit, l'autre y « écrit » des sortes de dessins, y répand des taches de couleur. Ce qui m'influencera davantage que les peintures de Magritte où celui-ci même a peint un mot, quelques mots, d'une façon toujours soigneusement impersonnelle. En 1943, je trouve dans un de mes refuges, à Heverlee, un *Assimil* chinois et quelques calligraphies, et j'apprends un tout petit peu cette langue et cette écriture.

En 1947, à Bruxelles, je rencontre Jorn à la Conférence Internationale du Surréalisme-révolutionnaire.⁵

Dans ses pérégrinations, de Bruxelles à Paris et plus tard au Nord scandinave, Dotremont se lance dans un travail soutenu de rassemblement des forces à un moment où, après la Deuxième Guerre mondiale, le surréalisme se replie sur l'autoquestionnement concernant la réussite de ses entreprises. Ces itinéraires retracent au début une carte exclusivement francophone, entre la Belgique et la France. Passionné par le surréalisme et les expérimentations interdisciplinaires auxquelles le mouvement de Breton ouvre la vie artistique, attentif en même temps aux expérimentations texto-visuels et linguistiques inventés en même temps par le surréalisme bruxellois mais aussi français, le jeune poète s'intéresse de plus en plus à une pratique artistique plurielle, au-delà de toute catégorisation générique. Son activité itinérante le pousse à la rencontre de René Magritte et de Raoul Ubac, de Paul Éluard et de Pablo Picasso. Mais il découvre en

⁴ La catastrophe devient le mot-clé de son roman *La pierre et l'oreiller* qu'il a publié en 1955 et où « sa » catastrophe reçoit le nom de tuberculose, maladie dont il meurt en 1979.

⁵ Christian Dotremont, « J'écris, donc je crée », *Traces*, Bruxelles, Jacques Antoine Éditeur, coll. « Passé Présent », 1980, p. 15.

même temps la philosophie « matérialiste » de Gaston Bachelard. Ces découvertes s'enrichissent avec la rencontre d'Asger Jorn qui s'avère décisive dans le parcours artistique de Christian Dotremont.

En ouvrant le surréalisme à un espace pluriel, Dotremont arrive lui-même à des explorations artistiques nouvelles qui l'inspirent dans ses démarches de continuation et de métamorphose du mouvement. Le point de départ de son parcours littéraire et artistique est profondément marqué par une étape révolutionnaire. Il aspire à la fondation d'une communauté à la fois surréaliste et communiste, la seule qui, à ses yeux, pourrait assurer la continuation des activités politico-artistiques de renouvellement de la société, après la guerre. Cette aspiration l'éloigne de l'éthique nougéeenne, celle qui entretient scrupuleusement le hiatus entre surréalisme et communisme.

L'étape initiale sera toutefois vite nuancée et dépassée chez Dotremont par la confiance dans une expérience artistique intersubjective qui déplace l'accent sur le travail commun du poète et du peintre, à l'écart des contraintes politiques. Ce sera l'expérience d'un nouveau type de communauté – artistique et quasi-dépolitisée – qui lui fera découvrir la voie de la réévaluation du langage devenu objet matériel, visible. La révélation du langage-objet le rapproche cette fois-ci de Paul Nougé qui, avant Dotremont, avait tablé sur la matérialité du langage. Au sein de cette communauté éminemment artistique, les quêtes dotremontiennes visent un changement radical du langage artistique et des moyens de représentation. C'est par l'expérience du vivre-ensemble que Dotremont arrive à l'invention de la formule synthétique des logogrammes. Mais le point de départ pour Dotremont a

indubitablement été la rencontre avec les animateurs de la revue *L'invention collective* qui consacre sa destinée de poète surréaliste.

Dès lors, Dotremont s'engage dans une activité qui vise à revigorer le surréalisme au-delà des conséquences catastrophiques des années 1940. Nul doute que l'origine de cette entreprise à la fois de création et de révolte prise en charge par Christian Dotremont est le groupe coagulé sous l'autorité de Paul Nougé. Mais le rôle de Dotremont est surtout celui d'avoir métamorphosé la subversion surréaliste de Bruxelles en expérience révolutionnaire et, ensuite, en activité de création qui adapte l'*ars combinatoria* subversif à la formule synthétique d'une *ars communitar*⁶. Dotremont répond⁷ à la question sur ses projets personnels par une formule qui nous semble définitoire pour toute sa carrière littéraire et artistique : « avoir des projets collectifs ».

⁶ Nous proposons ce concept pour lire l'art collectif de Dotremont et de ses amis : nous y reviendrons pour le définir dans le chapitre de cette partie réservé à *Cobra*. Notons pour le moment que l'*ars communitar* résume l'expérience créatrice des membres du groupe qui valorisent l'intersubjectivité et la collaboration artistiques. La notion d'*ars communitar* reprend les principes interartistiques de l'*ars combinatoria*, mais ne souscrit plus à un programme subversif centré sur la mise en œuvre de la fracture des codes. Nous considérons que l'adverbe latin « *communitar* » désigne justement la collaboration dont la visée essentielle est l'expérience commune (à lire en communauté) d'un art dialogique, de l'entre-deux.

⁷ « Conversations à bâtons rompus avec Christian Dotremont. Le monde sera-t-il surréaliste dans 500 ans ? », interview parue dans *L'Avenir*, le 18 novembre 1943, repris dans *Christian Dotremont (1922-1979)*, textes et illustrations réunis par Olivier Corpet, Yves Chevretil Desbiolles et Emmanuelle Lambert, Paris, Éditions de l'IMEC, coll. « Empreintes », 2006, p.7.

Chapitre quatre

Déclinaisons du collectif chez Christian Dotremont

Au cours de l'Occupation allemande, l'effervescence de l'activité surréaliste diminue partout en Europe. Entre 1941-1944, période qui coïncide en France avec l'exil américain d'André Breton, les manifestations belges se résument à quelques expositions de René Magritte et de Raoul Ubac¹. Toutefois, en ce temps de crise, l'activité ardente de Christian Dotremont se couronne à l'automne 1943 par la création de sa propre maison d'édition, Le Serpent de mer, dont le sigle est dû à Magritte qui dessine une « Mélusine » (**fig. 5**) pour l'occasion. La filiation surréaliste devient ainsi véritable programme dotremontien.



Symbole iconique de la maison d'édition de Dotremont
réalisé par René Magritte

Fig. 5

¹ Raoul Ubac (1910-1985), peintre et photographe belge, prend contact entre 1930-1934 avec les surréalistes parisiens et fréquente les ateliers de Montparnasse. Il réalise en 1932 des « assemblages de pierres trouvées » qu'il dessine et photographie. Il s'éloigne alors de la peinture pour se consacrer à la création de photographies d'esprit surréaliste pour lesquelles il utilise les procédés du brûlage, de la solarisation et de la pétrification. Il partage de 1936 à 1939 toutes les activités des surréalistes, côtoyant Hans Bellmer, Benjamin Péret, Victor Brauner et Raoul Hausmann. En 1940, il dirige avec René Magritte la revue belge *L'invention collective*. En 1941, à Bruxelles, il fait sa dernière exposition de photographies, préfacée par Paul Nougé, rapidement fermée sur ordre des occupants.

Il est également à remarquer la publication à Bruxelles de quelques ouvrages importants. Il s'agit, d'abord, de celui de Paul Nougé sur *René Magritte ou les images défendues* qui met en forme, prenant comme prétexte la technique picturale magrittienne, la théorie des « objets bouleversants », quintessence de la *praxis* surréaliste bruxelloise. En même temps, Marcel Mariën, jeune poète surréaliste de la même génération que Dotremont, publie à son tour un livre sur *Magritte*. On peut constater que, pendant cette période difficile, c'est René Magritte qui apparaît comme la figure emblématique du surréalisme belge. Il réussit d'ailleurs dès les années 1930 à jeter le pont entre Bruxelles et le Hainaut, tout en facilitant le contact et le dialogue des Bruxellois avec les membres du groupe *Rupture* de sorte que, grâce à son effort unificateur, l'on peut parler dès cette époque de la naissance du *Groupe surréaliste belge*.

Parallèlement, en France en 1941, alors qu'André Breton et de nombreux surréalistes sont en exil, une poignée de jeunes décident de se réunir à Paris dans le but de maintenir le surréalisme dans une France occupée. En référence au vers de Rimbaud, le groupe se baptise *La Main à Plume*² et affiche ainsi sa volonté d'insoumission aux pouvoirs en place. Ce nom, véritable antiphrase, répète en

² Le vers est extrait d'*Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud : « La main à plume vaut la main à charrue. » (*Mauvais sang*). *La Main à Plume* (1941-1944), publication collective semi-clandestine illustrée paraît en mai 1941. Dans le premier numéro, les textes et illustrations sont de : Adolphe Acker, Christine Boumeester, Jean-François Chabrun, Achille Chavée, Jean-Claude Diamant-Berger, Christian Dotremont, Régine Raufast, Robert Rius, Hans Schoenhoff, Gérard Schneider, Gérard de Sède, Gérard Vulliamy, Tita (Edith Hirshowa), Marc Patin. Les rejoignent : Noël Arnaud, Jacques Bureau, Aline Gagnaire, Emile Guikovsky, Edouard Jaguer, Jean Jausion, Jean Hoyaux, Nadine Lefebure, Léo Malet, Pablo Picasso, Boris Rybak, Paul Eluard, Georges Hugnet, Maurice Blanchard, André Stil, Jean Simonpoli, Charles Bocquet, Raoul Ubac, Maurice Henry, Oscar Dominguez, René Magritte, Maurice Nadeau, Paul Delvaux, Jacques Hérold, Jean Arp. Plusieurs de ses membres sont tombés victimes sous les balles nazies ou dans les camps. Afin d'éviter d'être assimilée à un périodique et d'être ainsi soumise à la censure allemande, la revue change de nom à chaque livraison. C'est Noël Arnaud qui assure le secrétariat du groupe dès l'automne 1941.

même temps le geste par lequel au début du surréalisme a pris naissance la revue *Littérature*. On peut voir déjà là un premier indice sur le tournant que va prendre l'expérience surréaliste après la guerre : refaire le lien avec le mouvement bretonien à ses origines. Tout comme en Belgique, *La Main à Plume* réussit à tenir en vie l'esprit surréaliste en éditant, même si dans une semi-clandestinité, une dizaine de publications collectives et une trentaine de plaquettes individuelles.

La jonction entre les surréalistes belges et le groupe français est assumée par Christian Dotremont. C'est lui qui facilite, par exemple, la participation de Marcel Mariën et de René Magritte à *La Conquête du Monde par l'Image*³. À la même édition sont publiées, en 1942, les *Lettres d'amour* de Dotremont, poèmes illustrés par Magritte. Il est indubitable que celui-ci parvient, dans les années 1930 et 1940, à créer une cohésion des mouvances d'esprit surréaliste sur le terrain belge, tandis que Dotremont assume un rôle de médiateur entre Bruxelles et Paris. Les deux sont animés, en effet, par une même volonté de ralliement des forces, avec la conviction que pendant ces temps de déroute le surréalisme n'a des chances de survivre que sous forme de groupe cohérent et consolidé. Si Magritte, soutenu par Nougé, croit au pouvoir d'un art subversif capable de mener seul le combat contre la société en catastrophe, Dotremont ne peut concevoir ce projet de renouvellement social que sous une formule synthétique qui allie la poésie à la révolution politique.

³ Paris, Les Éditions de la Main à Plume, 1942.

I. La communauté révolutionnaire

De toute évidence, l'arrivée de Christian Dotremont sur la scène culturelle belge coïncide avec cette période trouble dans l'histoire du vieux continent. Confrontée à la guerre dévastatrice, l'Europe se voit au cœur de deux directions antagoniques : d'une part, la crise se mire partout, les dégâts sont catastrophiques, le sentiment de désolation et de désespoir ne laisse plus de place à des emportements optimistes. Paradoxalement, cette crise incontestable s'avère véritable source de revigoration. Dans « L'introduction » à l'exposition de Venise, de 1959, *Vitalità nell'arte*, Willem Sandberg parle d'une Europe en catastrophe qui garde néanmoins l'espoir de sa renaissance :

1940-1945
 Sur l'Europe c'est la nuit
 le règne du désespoir et de l'oppression
 pourtant une force demeure
 une puissance vitale dressée contre
 l'horreur et la sécheresse du présent
 dans l'attente des possibilités nouvelles
 et des créations de demain.⁴

La « puissance vitale dressée contre l'horreur » invoquée comme paradoxe par Sandberg se dissémine dans le monde en reconstruction et trouve une de ses manifestations dans l'art du groupe *Cobra*. Mais pour y aboutir, son fondateur, Christian Dotremont, aura connu une période fortement politisée qui se justifie par ce même contexte généralisé à la sortie de la guerre.

En 1945, affaiblie et instable, l'Europe après la guerre est en ruine, ne réussissant pas à dépasser le marasme économique. Et comme une conséquence

⁴ Catalogue de l'exposition *Vitalità nell'arte*, Venise, Centro Internazionale delle Arti et del Costume, 1959, p. 9.

naturelle, partout sur le continent la colère gronde, les manifestations et les grèves se multiplient. Le communisme semble une solution à cet état de déroute, solution qui, aux yeux des surréalistes, est la seule politiquement valide pour faire obstacle aux fascismes et à la crise. Ainsi le problème à l'ordre du jour des réunions surréalistes est l'adhésion au Parti communiste.

Dans cette conjoncture, Dotremont commence à croire fortement à l'idéal d'un « surréalisme révolutionnaire » qui redevient d'actualité. Ses efforts s'étaient d'ailleurs concentrés, même avant la guerre, sur la création d'un groupe capable de mener le combat de transformation du monde sur les deux fronts : la poésie et la révolution. De plus, à la libération, Paul Nougé prend position à son tour afin de mettre en lumière la nécessité de la concertation de toutes les forces et qui souligne que « sur le plan politique, les surréalistes [...] se sont ralliés sans réserve au parti communiste⁵ ». La force collective, au sein d'une communauté révolutionnaire, assure aux yeux de Dotremont la réussite d'une entreprise qui se veut transformatrice sur tous les plans de l'existence.

Dès novembre 1945, les surréalistes se réunissent au café bruxellois *Le Parisien* où ils prennent la décision de se rallier au matérialisme historique – en d'autres termes, au Parti communiste – et de créer une revue, *La Centrale*, dirigée par Paul Bourgoignie, Achille Chavée et Marcel Broodthaers. Mais cette initiative commune masque en fait deux sensibilités : les grands absents de la première réunion sont René Magritte et Paul Nougé. Leur oscillation foncière entre l'art engagé et une *praxis* surréaliste autonome de toute hégémonie politique les tient à l'écart de cette entreprise. Du « ralliement sans réserve » au Parti communiste

⁵ Paul Nougé, « Allocution » (1945), *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 152.

exigé par Nougé à la libération, on passe très rapidement – et non pas pour la première fois dans l’histoire des rapports du surréalisme bruxellois au communisme – au sentiment désillusionné, désabusé de Magritte :

Je vois de plus en plus quel abîme sépare pour le genre de préoccupation et d’activité les militants réels et nous [...]. Dans l’état actuel de la question, je ne vois rien d’autre que de donner ma voix aux « spécialistes » et je me sens, jusqu’à nouvel ordre, incapable de collaborer avec eux⁶.

Comme l’attitude de Christian Dotremont face à l’engagement politique est diamétralement opposée à la position des pères du surréalisme bruxellois, la faille dans leur dialogue devient évidente. Mais ce premier éloignement des deux générations n’empêche pas le jeune Dotremont de se lancer dans des entreprises finalisées, suite à l’expérience qu’il avait déjà accumulée avec *La Main à Plume*, par la création, en 1945, de la revue *Le Ciel bleu*⁷ et, au début de l’année 1946, par la fondation avec Jean Seeger⁸ de la revue *Les Deux Sœurs*.

1-Préparer le coup révolutionnaire : *Les Deux Sœurs*

Les convictions politiques de Christian Dotremont ne sont pas le seul point sensible dans son dialogue difficile avec la première génération des surréalistes bruxellois. Nougé lui fait aussi grief à cause de la publication par Dotremont d’un

⁶ René Magritte, *La Destination. Lettres à Marcel Mariën (1937-1962)*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1977, p. 180-181.

⁷ *Le Ciel Bleu* se saborde très vite, sans avoir reçu la bénédiction de Paul Nougé. Son comité de rédaction compte Christian Dotremont, Marcel Mariën et Paul Colinet.

⁸ Dans « La porte va enfin s’ouvrir tout à fait », notes de Dotremont publiées par Joseph Noiret dans sa revue *L’Estaminet*, n°7, Dotremont écrit à propos de Jean Seeger, directeur du *Salut Public* : « Seeger, que j’ai rencontré à Louvain en 1943, est un des esprits les plus dialectiques et les plus solides, – et l’un des plus fermés à la poésie, à la peinture, – un extraordinaire théoricien, arrivé au surréalisme par Jarry ».

texte élogieux adressé à Cocteau. La conséquence de cette méfiance de Nougé à son égard fait en sorte que Dotremont n'est admis qu'en dernière minute à participer à l'exposition internationale du surréalisme, organisée à Bruxelles à la fin de l'année 1945. Dotremont y est présent sous pseudonyme, Christian Witz, et sa contribution se réduit à un sapin de Noël décoré d'insignes nazis.

La fondation de la revue *Les Deux Sœurs*⁹ apparaît dans ces conditions comme la réaction de Dotremont à sa marginalisation par Nougé et Magritte, la même année où ce dernier met les bases de son *Surréalisme en plein soleil*. Le tract annonçant la publication des *Deux Sœurs* signale qu'il s'agira d'un « organe de mathématique du ténu, organe de la lenteur, organe de la maladresse, organe des mots¹⁰ ». Il n'y a pas d'équivoque, le revue de Dotremont est d'emblée située sur le plan de la dissidence (« loin d'être voyant [...] loin d'une science [...], loin d'une poésie [...] arriviste, loin d'une philosophie qui ne joue même pas avec la réalité [...], loin de l'art, loin de la littérature qui avoue et de l'anti-littérature qui n'avoue pas [...]»¹¹) et du « ténu », c'est-à-dire, du presque rien, des menus faits insolites de la vie quotidienne : ce tract exprime en effet le refus de Dotremont de se rattacher à quelque grand mot, courant ou idéologie que ce soit, de s'impliquer dans l'actualité culturelle ou autre.

⁹ La revue (parue entre 1946-1947) ne connaît que ces trois numéros de respectivement 40, 64 et 128 pages. La réimpression complète se concrétise à Paris, aux éditions Jean-Michel Place, en 1985. Plusieurs collaborateurs signent les textes et les images qui y sont publiés : Paul Bourgoignie, Achille Chavée, Paul Colinet, Hubert Juin, Armand Permantier, Irène Hamoir, Louis Scutenaire, René Char, Paul Éluard, Marcel Mariën, Édouard Jaguer, René Magritte, Yves Bonnefoy, Jacques Hérold. En pleine époque de *Cobra*, Dotremont projette de ressusciter *Les Deux Sœurs* en publiant un numéro 4 avec le groupe « imagiste » suédois. Voir *Le Petit Cobra*, n°4, hiver, 1950-1951, p. 11.

¹⁰ Ce tract est reproduit dans Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, *op. cit.*, p. 366.

¹¹ Christian Dotremont, « Les Deux Sœurs », tract reproduit dans Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 366.

Dans l'ensemble, les directives de la nouvelle « orientation » énoncées dans ce tract font écho aux formules radicales de *Correspondance* : pour déconstruire le discours officiel de la doxa culturelle, Nougé, Lecomte et Goemans avaient inventé la rhétorique de la dénégation et du détachement digne plutôt des gestes anarchiques d'esprit dadaïste. La revue de Dotremont se veut en marge de l'agitation culturelle tout comme *Correspondance* s'était définie, entre 1924-1926, en acte de dissidence et de complicité subversive. Séparées par vingt ans et par une guerre, les deux entreprises se distinguent pourtant par l'alternative qu'elles opposent à la doxa : *Correspondance* préfère l'action illicite, tout en refusant de donner une solution à la crise qu'elle dénonce au cœur de l'Institution littéraire ; le tract qui annonce *Les Deux Sœurs* en révèle au contraire les points d'intérêt (« la peinture-écriture, le travail – le loisir, le rêve – le réel, la vie avouée – la vie sans aveu¹² »), mais refuse à la manière de Nougé d'établir des distinctions ou des hiérarchies : « Il n'y a pas de plan. Savoir qu'il n'y a qu'un plan !¹³ » Le principe essentiel de ce « plan » unique est synthétisé par le titre de la revue, les « deux sœurs » : la poésie et la révolution. Ce sont les textes à valeur programmatique qui témoignent d'une définition de la poésie en tant que moyen d'investigation et de connaissance de l'univers et, en même temps, comme outil révolutionnaire¹⁴.

Mais le programme est réitéré non seulement dans le titre de la revue nouvellement fondée. La couverture de chaque numéro met en jeu le motif du double par un montage iconique des plus représentatifs : deux enfants jouant au tir

¹² Christian Dotremont, « Les Deux Sœurs », tract reproduit dans Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 366.

¹³ *Ibid.*, p. 366.

¹⁴ Voir à ce sujet Christian Dotremont, « L'explicite et l'implicite », dans *Les Deux Sœurs*, n° 2, 1946, p. 4 : « La poésie doit être efficace dans sa voie qui est celle de “la révolution à l'état pur” ».

à la carabine dans un stand de foire (le premier numéro), le berger entouré de deux brebis et en équilibre sur une planche au-dessus d'un précipice (deuxième numéro), deux femmes/fées en costume oriental (dernier numéro). Ces figures du double incarnent une volonté d'universalité du projet révolutionnaire. Dans les trois numéros, une évolution se fait sentir au niveau idéologique : du premier numéro, sorte d'almanach, fatras de curiosités littéraires vaguement surréalistes et sans thème directeur, elle est devenue une tribune surréaliste militante et déjà dissidente où les textes théoriques ont pris de plus en plus de place pour définir la poésie révolutionnaire.

Les Deux Sœurs ouvre ainsi un espace de germination à un groupe surréaliste engagé. Le texte qui clôt la revue appartient à Dotremont et, par son titre prophétique, « Le Surréalisme révolutionnaire », annonce l'expérience collective surréaliste et communiste. Conçu comme scénario discursif typiquement manifestaire, le texte situe dès le début le champ du débat sur le questionnement du surréalisme. Tout porte à croire qu'il s'agit véritablement de la mise en forme discursive d'un programme dont la constante est l'union de la poésie et de la foi communiste comme voies complémentaires et nécessaires à la révolution. Et tout comme *La Main à Plume* se veut l'héritier du surréalisme de première heure, Dotremont ne fait que réactualiser la démarche textuelle initiée par le *Manifeste* d'André Breton, en 1924 : dresser le bilan des activités et des filiations surréalistes pour mieux se situer sur le terrain de la subversion. Nul doute que sont mises ainsi les bases d'une communauté – on le sait, le projet de Dotremont ne peut se concevoir en dehors d'une formule collective, et la liste des collaborateurs à sa

revue est impressionnante – dont l'identité se forge à l'intérieur d'un discours manifestaire et s'impose d'emblée comme communauté d'action.

À la fois « texte de rupture et de fondation¹⁵ », le « Surréalisme révolutionnaire » affirme et définit une activité collective qui vise le renouvellement du mouvement initié par Breton. Comme il n'y a de communauté que dans l'action collective qui redéfinit à chaque moment les rapports individuels, la rhétorique programmatique du « Surréalisme révolutionnaire » produit et entretient de tels rapports, voire cultive un certain type de rapports interindividuels. On le remarquera dans l'analyse de ce texte, il s'agit pour la nouvelle communauté de prendre en charge la production d'un idéal communautaire (un *sensus communis*¹⁶ qui justifie l'existence même de la collectivité en tant qu'entité cohérente). Cet idéal présenté et justifié naturellement dans les manifestes mêmes résume une véritable signalétique du nouveau vivre-agir-ensemble : les relations et les actions des membres du groupe convergent toutes vers la mise en pratique de l'idéal communautaire. Ce manifeste se veut à la fois acte d'imposition, ou d'identification – puisqu'il insiste dès le départ sur le fait qu'il s'agit de préoccupations surréalistes –, et prise d'attitude d'opposition, vu son discours critique par rapport au mouvement.

¹⁵ À propos de la « la littérature des manifestes » voir Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », dans *Littérature*, numéro hors série (« Les Manifestes »), octobre 1980.

¹⁶ Ce terme est emprunté à Kant : de manière générale, la notion de *sensus communis* signifie « l'Idée d'un sens commun à tous, c'est-à-dire d'une faculté de juger qui, dans sa réflexion, tient compte en pensant (*a priori*) du mode de représentation de tout autre homme, afin de rattacher pour ainsi dire son jugement à la raison humaine tout entière et échapper, ce faisant, à l'illusion résultant de conditions subjectives et particulières pouvant aisément être tenues pour objectives, qui exercerait une influence néfaste sur le jugement ». (Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger. Suivi de Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique, et de Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières?* Édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié ; traduit de l'allemand par Alexandre J.-L. Delamare [et al.], Paris, Gallimard, 1985, p. 127). Ajoutons que le *sensus communis* apparaît comme une condition nécessaire de la communication de nos connaissances.

La communauté envisagée par Dotremont prend ainsi ses distances par rapport à la diversité et le manque de cohésion qui règnent au sein du surréalisme depuis la Deuxième Guerre. Il est, par conséquent, nécessaire d'entamer une évaluation critique du surréalisme : le texte commence d'ailleurs par la condamnation de la sclérose du mouvement placé sous la férule de Breton. Cette critique se transforme en même temps en autocritique : « Il semble aujourd'hui qu'il n'y ait plus de surréalisme si même il semble y avoir tant de surréalistes¹⁷ ». Le texte voue donc aux gémonies les entreprises qui le précèdent pour manque de vigueur dans l'action révolutionnaire : « le surréalisme édenté de “la Main à plume”, sa mise en poncifs de l'expérience poétique la plus libre, [...], la triste confiserie du “Ciel bleu” [...]»¹⁸ ». L'algorithme discursif qui organise ce texte revendique, sans aucun doute, un même scénario programmatique adopté par Nougé tout comme par Breton, scénario qui sert de modalité de prises de distance et, en même temps, d'occasion de redéfinition de nouvelles directives.

Afin d'éradiquer le manque d'unité dans la révolte surréaliste, Dotremont projette la consolidation d'une entreprise collective, unitaire (un « surréalisme d'ensemble » constitué de « groupes surréalistes homogènes ») qui adopte sans réserve une « position naturelle [...] devant le communisme » : « Surréalistes, nous ne cesserons quant à nous de traiter le marxisme comme une science et de l'accorder à une conscience unitive de la nécessité de la révolution, tout ensemble poétique et marxiste, intime et objective.¹⁹ » Cet élan militant explique le lien organique qui relie le (nouveau) surréalisme des jeunes à la récupération de la

¹⁷ *Les Deux Sœurs*, n° 3, p. 23.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

philosophie marxiste par ceux qui ont survécu la deuxième guerre mondiale : « Le but du surréalisme ne cesse pas d'être de l'ordonnement dialectique de la conscience poétique, de l'objectivité, de la conscience critique, la réduction naturelle du conflit des fins, des moyens et des instruments de l'esprit.²⁰ » Dans cet esprit, Christian Dotremont fonde en 1947, avec Paul Bourgoignie et Jean Seeger, le groupe intitulé le *Surréalisme révolutionnaire*, geste qui le sépare définitivement de ses prédécesseurs :

Éliminée toute idée de surréalisme politique comme toute idée de communisme en laboratoire, nous pensons qu'on peut être à la fois surréaliste et communiste et que seul un groupe de surréalistes révolutionnaires peut traduire dans les faits la réalité d'une activité exercée sur les deux fronts.²¹

2-Le projet éthique du *Surréalisme révolutionnaire*

Le rôle fondamental des *Deux Sœurs* est, sans doute, celui d'avoir mis les bases de la communauté révolutionnaire, tout en en produisant le texte fondateur. Les idées directrices – la nécessité d'une action concertée esthétique et éthique, artistique et politique, surréaliste et communiste, d'un ralliement, donc, des forces pour créer un surréalisme révolutionnaire – se perpétuent et deviennent invariants discursifs dans toutes les prises de position des surréalistes révolutionnaires. La fin de la guerre relance une dynamique qui remonte, on l'a vu, aux premiers temps du surréalisme, et à sa prétention constitutive d'être non seulement un regroupement et une expérimentation artistico-littéraires mais aussi une refondation éthique du

²⁰ *Ibid.*, p. 26.

²¹ « Pas de quartiers dans la révolution » du 7 juin 1947, paru dans *Le Drapeau rouge*, le 9 juillet, reproduit dans Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, *op. cit.*, p. 408.

monde. La puissance des divers partis communistes, acquise dans les durs combats de la clandestinité pendant l'Occupation, ainsi que leur ancrage nouveau dans la vie nationale en font des interlocuteurs indispensables aux yeux des jeunes surréalistes.

Dotremont, le rassembleur des forces, fonde le bureau du surréalisme révolutionnaire à Bruxelles en février 1947 avec l'appui d'Achille Chavée et avec l'accord miraculeux de Paul Nougé et de René Magritte. Après de nombreuses réunions, un comité d'organisation est formé et inclut Paul Bourgoignie, Marcel Broodthaers, Christian Dotremont, Jean Seeger Achille Chavée, André Lorent, André Ludé²². Le 7 juin 1947 le groupe nouvellement constitué lance un tract rédigé par Dotremont et Seeger et diffusé par le *Drapeau rouge* quelques mois plus tard, « Pas de quartiers dans la révolution ! ». Parmi les signataires, on retrouve aussi Paul Nougé et René Magritte²³. Il y est question d'un véritable procès intenté à Breton en même temps que d'une réelle réappropriation du surréalisme qu'ils s'engagent à purifier et à rénover. Le plus virulent des reproches adressé à Breton a en vue le fait qu'il n'avait jamais su passer de la révolte à la révolution, ni d'avoir su concilier poésie et action politico-sociale. Mais ce reproche est aussi un clin d'œil critique à la génération fondatrice du surréalisme bruxellois : « Loin d'unifier les deux mots d'ordre : changer la vie – transformer le monde, il en faisait un

²² Il s'agit majoritairement des anciens collaborateurs belges de Dotremont, ceux qui l'avaient appuyé dans l'activité des *Deux sœurs*.

²³ On peut constater, en consultant les noms des ceux qui le signent, qu'il s'agit d'une véritable convocation des surréalistes belges.

dilemme d'où les surréalistes ne sortirent qu'individuellement, disloquant la première instance surréaliste²⁴ ».

Rejet du surréalisme qui s'identifie à Breton, affirmation de la nécessité de changer le monde, « Pas de quartiers dans la révolution ! » s'efforce de trouver une commune mesure entre deux révolutions. Tandis que Truman ouvre la guerre froide avec sa doctrine du *containment*, le *Surréalisme révolutionnaire* affiche délibérément son appartenance au camp communiste. Dotremont et Seeger écrivent notamment :

L'appréciation, l'un par rapport à l'autre, des champs de validité, c'est-à-dire d'efficacité, du surréalisme et du communisme nous révèle : qu'ils sont, dans les limites de la probabilité historique, *distincts*, irréductibles ; qu'à *l'extérieur*, au-delà de cette « zone franche » où déborde nécessairement, mais sans incidence politique, l'expérience surréaliste, notre activité, cessant d'être spécifiquement surréaliste, se trouve soumise à la discipline révolutionnaire : communiste ; que sur le plan proprement *expérimental* [...] le surréalisme est dans son domaine propre et qu'il n'y relève que de lui-même.

Éliminée toute idée de *surréalisme politique* comme toute idée de *surréalisme en laboratoire*, nous pensons qu'on peut être à la fois surréaliste et communiste et que *seul un groupe* de surréalistes-révolutionnaires peut traduire dans les faits de la réalité une activité exercée *sur les deux fronts*.²⁵

Un mois après la rédaction de ce tract de nouveau révélateur de la foi communiste du groupe, Dotremont reprend contact avec Noël Arnaud et ses amis français de *La Main à Plume*. Ses intentions sont bien évidemment de fonder une

²⁴ « Pas de quartiers dans la révolution » du 7 juin 1947, paru dans *Le Drapeau rouge*, le 9 juillet, reproduit dans Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, *op. cit.*, p. 408. Dès 1935, en effet, Breton voyait l'artiste face à ce dilemme : transformer le monde poétiquement ou bien le transformer politiquement : « ou il leur faut renoncer à interpréter et à traduire le monde selon les moyens dont chacun d'eux trouve en lui-même et en lui seul le secret [...] ou renoncer à collaborer sur le plan de l'action pratique à la transformation de ce monde ». (« Position politique de l'art d'aujourd'hui », *Position politique du surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1971, p. 16)

²⁵ « Pas de quartiers dans la révolution », *op. cit.*, p. 408.

communauté au-delà des frontières nationales, intention qui relève à la fois de la tradition surréaliste et du rêve communiste.

Ensemble, les Belges et les Français lancent un deuxième tract : « La cause est entendue²⁶ » par lequel Dotremont réactualise la pratique de l'écriture subversive nougéeenne, définie dans le cadre de cette thèse par le terme d'*intertextualité subversive*. Rappelons que cette technique de réécriture propre à *Correspondance* servait à Nougé d'outil textuel de mise en doute des œuvres ou des auteurs en vogue. Et d'ailleurs une des cibles importantes des tracts de *Correspondance* était André Breton. Dotremont réagit avec son tract au manifeste de Breton et de ses alliés, publié dans *Cause* le 21 juin 1947 : « Rupture inaugurale ». Ce texte définit leur attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane. Sur un ton prescriptif, « La cause est entendue » respecte les structures rhétoriques propres au manifeste et matérialise non seulement une évaluation critique du surréalisme, mais consacre en même temps la mission des surréalistes révolutionnaires. Il se conclut par une vaticination prophétisant les métamorphoses nécessaires à un mouvement engoué dans une perspective esthétisante : « LE SURRÉALISME SERA CE QU'IL N'EST PLUS²⁷ ».

La mise en page du tract rappelle le scénario manifestaire énoncé mathématiquement. Pourtant, si les « thèses²⁸ » s'enchaînent dans un ordre à la fois logique et hiérarchique, en fonction de l'avancement du discours (on commence avec une affirmation à valeur de postulat et de sommation : « Le surréalisme, l'expérience et les œuvres surréalistes n'ont de sens que s'ils se développent sur la

²⁶ Reproduit dans Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 412.

²⁷ « La Cause est entendue », reproduit dans Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 412.

²⁸ *Ibid.*

base et dans le cadre du matérialisme dialectique » ; pour finir avec un ultimatum adressé à ceux qui réclament le surréalisme sans pour autant le pratiquer ou vivre dans ses vraies dimensions : « Les signataires se proposent de s'élever [...] contre l'utilisation tendancieuse que certains pourraient faire d'un mot qu'ils surent jadis douer d'un contenu révolutionnaire. Le surréalisme ne leur appartient pas »). L'identité du groupe ne s'appuie pas sur un « nous » collectif, figure emblématique de la dissidence qui s'oppose à un « vous », cible de l'attaque. Les six points du tract sont formulés dans des paragraphes impersonnels. Le « nous » propre aux manifestes d'avant-garde se fond dans un « on » à valeur généralisante. Ce tract insère la dépersonnalisation de son discours afin de l'imposer comme prescription théorique, sans droit d'appel. Rendre visible la crise du surréalisme et faire surgir l'urgence de prendre position, tel est le rôle de la rhétorique programmatique de la « Cause est entendue ».

En somme, la prise en charge du surréalisme par le groupe de Dotremont est visible au niveau de la structure discursive (les points : 1...6, les slogans et l'utilisation de la typographie comme mode d'expression) et obéit au seul principe du rejet, les signataires-anarchistes produisant un discours de rupture dans un texte qui se monte comme un attentat. C'est pourquoi, en général, la structure des manifestes et des tracts renvoie à une pratique de la persuasion, visant à imposer la révolte. Et la révolte des surréalistes révolutionnaires se résume dans les points suivants : la cause matérialiste dialectique implicite aux démarches surréalistes ; la nécessité de l'engagement politique communiste ; le rôle démystificateur des œuvres surréalistes ; la réaction virulente contre l'ésotérisme bretonien ; la

primauté accordée à l'expérience. L'identité de la communauté envisagée par Dotremont se définit, on peut l'affirmer sans hésitation, par un intertexte surréaliste épuré des tendances ésotériques auxquelles le mouvement risquerait de succomber sous la tutelle de Breton. Le *sensus communis* des jeunes vise, par conséquent, à « poursuiv[re] l'extermination des résidus mythiques » et à mettre « les bases d'une société si naturellement poétique que la poésie n'étant plus faite par un, mais par tous, disparaîtra dans le flamboiement de la liberté²⁹ ». Le tract est parmi les premiers lieux discursifs adoptés qui ne fait qu'anticiper les activités ferventes ; Dotremont se dépense dès lors dans une période d'intense activité pendant laquelle il s'efforce de rendre irréversible le rapprochement entre surréalistes et communistes.

Après avoir publié ce tract franco-belge, il diffuse avec Noël Arnaud « Le surréalisme en 1947. Patalogue Officiel de l'Exposition Internationale du Surréalisme », en réponse à l'exposition « Le Surréalisme en 1947 ». Ce texte coupe définitivement le lien avec Breton : « En 1947, le Surréalisme a été achevé par André Breton avec le concours d'Acroupic Chrysler, pour le compte du moyen-âge américain et fait ainsi place au surréalisme-révolutionnaire³⁰ ». Le geste œdipien rend possible la relève. Parallèlement au parricide symbolique au sein du surréalisme, la filiation de la jeune communauté révolutionnaire fait le détour vers la Belgique où aura lieu la première conférence internationale du groupe surréaliste révolutionnaire : à Bruxelles, les 29, 30 et 31 octobre 1947. L'effort de Dotremont de donner à son entreprise des dimensions internationales

²⁹ « La Cause est entendue », reproduit dans Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 412.

³⁰ Reproduit dans Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 416.

prend finalement forme : à la conférence participent les surréalistes révolutionnaires de France, de Belgique, de Hollande, le groupe *Ra* de Tchécoslovaquie et le groupe expérimental du Danemark, représenté par le peintre Asger Jorn. Il faut souligner que tous les participants reconnaissent le Parti communiste comme seule instance révolutionnaire. Ce ralliement impressionnant d'énergies aboutira à la publication du *Bulletin international du surréalisme révolutionnaire*, en janvier 1948, suivi, en mars-avril par la parution de la revue *Surréalisme révolutionnaire*.

Et pourtant, malgré ces activités intenses et en dépit de leurs nombreuses rencontres, de la publication de textes collectifs réitérant les mêmes principes énoncés dès l'époque des *Deux Sœurs*, le mouvement cesse d'exister en 1948. Le premier symptôme en fut la dissolution du groupe français. Les facteurs qui ont mené à la fin des activités sont, certes, explicables encore une fois par le contexte sociopolitique européen, dominé par la guerre froide et le schisme que le rideau de fer engendre entre l'Est et l'Ouest. Mais si les Français, aux prises avec le Parti communiste, décident de couper court à toute activité révolutionnaire, « [l]e groupe belge, au lieu de se dissoudre, se métamorphose³¹ ».

Dans l'évolution de Dotremont, l'expérience bien que de courte haleine du *Surréalisme révolutionnaire* est une étape essentielle : par sa réévaluation du surréalisme, cette première véritable expérience collective qu'il initie le rend conscient de sa filiation surréaliste et lui occasionne la rencontre d'Asger Jorn, leur amitié se trouvant à la base de l'aventure collective *Cobra*. Même si une décennie

³¹ José Vovelle, *Le surréalisme en Belgique, op. cit.*, p. 54.

plus tard il revient avec une critique virulente³² du mouvement, le *Surréalisme révolutionnaire* marque le point de départ de l'action collective à laquelle aspire Dotremont. Tous ses lieux discursifs sont de véritables actes de parole programmatiques qui se réclament du surréalisme et dont le but fondamental est la transformation du mouvement. Aussi peut-on dire que ce groupe est l'expérience d'un agir-ensemble plutôt que d'un être-en-commun. Si la communauté de l'être-ensemble est « partage d'une charge, d'un devoir ou d'une tâche, et non la communauté d'une substance³³ », celle de l'agir-ensemble serait ce même « partage d'une charge », mais celle-ci est, concrètement, le passage à l'acte. On l'a vu, les surréalistes révolutionnaires entreprennent chaque fois le geste d'appropriation du surréalisme, le réclament afin de le détourner de ses tendances bretoniennes. Ils sont incessamment à la recherche d'un art capable de transformer la société. Et ils parviennent à son invention après la décantation de leurs luttes politiques : Dotremont réalisera la vraie métamorphose du surréalisme dans une expérience qui ne table plus sur le mariage du credo artistique et de la foi politique, mais sur un vivre-ensemble qui privilégie l'interartialité, la collaboration entre poètes et peintres à la recherche d'un art combinatoire profondément libre.

³² Onze ans plus tard, Dotremont écrit à propos du *Surréalisme révolutionnaire* : « À Bruxelles, nous convoquons une réunion internationale du s.-r., elle est le sommet de notre activité [...]. À la tribune, Jorn, Lorenc, Arnaud et moi. Nous faisons des discours. Nous nageons dans la théorie, la lourdeur, l'ingratitude grossière envers Papa; le communisme a trouvé d'étranges esclaves. La déclaration de Lorenc, seule, a de la grandeur » : *L'Estaminet*, n°7.

³³ Jean-Luc Nancy, « Conloquium », dans Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, traduit de l'italien par Nadine Le Lirzin, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les essais du Collège international de philosophie », 2000, p. 7.

II. La communauté artistique

Les différends à l'intérieur du groupe surréaliste révolutionnaire tournent autour de ce rapport problématique entre action politique (de facture communiste) et activité artistique (se réclamant d'un surréalisme d'avant-guerre). En effet, le *Surréalisme révolutionnaire* se heurte à la réalité difficile de l'après-guerre : entre l'idéal marxiste et la réalité oppressive proposée par les divers Partis communistes, surtout dans l'Europe de l'Est, le hiatus devient de plus en plus insurmontable.

À ce sentiment de méfiance généralisée quant à la réussite du communisme s'ajoute un paradoxe auquel le groupe se voit confronté et qui sera d'ailleurs responsable de sa dissolution : il se heurte à l'hostilité communiste (qui refuse de tolérer les mouvements libertaires et insoumis par définition) ainsi qu'à celle de Breton, qui n'accepte plus, surtout après 1935, la concertation des forces poétiques avec celles politiques. À part ces dissensions présentes en réalité dès son origine, une différence d'options personnelles entre les amis de Noël Arnaud et ceux de Christian Dotremont participe de la décision de mettre fin à leur collaboration. Mais le principal intérêt de cette tentative, souvent embarrassée, de conciliation entre surréalisme et communisme est cependant d'avoir servi de chaînon entre le mouvement fondé par Breton et les groupes qui en sont issus. Ce rôle catalyseur qu'assume le groupe de 1947 est justifié par la rupture même qui l'a engendré : le *Surréalisme révolutionnaire* se sépare définitivement de l'orientation mysticisante adoptée par Breton pour rendre au mouvement son optique originellement révolutionnaire et expérimentale. Cette attitude s'inscrit, malgré des divergences

manifestes, dans la lignée du surréalisme bruxellois bien que d'une façon plus militante et parfois assez confuse. Mais quoi qu'il en soit et en dépit de la courte durée de cette aventure collective, les contacts sont pris, des amitiés se nouent, les échanges se précisent, une ligne de filiation se dégage. Elle mène d'abord à *Cobra* puis, avec d'autres apports, à l'Internationale situationniste³⁴.

Avant de conclure au sujet de la communauté révolutionnaire de Dotremont, il faut souligner que le moment décisif qui a marqué la métamorphose du *Surréalisme révolutionnaire* est le tandem Christian Dotremont – Asger Jorn. À l'initiative de Noël Arnaud, Édouard Jaguer et René Passeron, a lieu la conférence du Centre international de documentation sur l'art d'avant-garde à Paris, à la Maison des Lettres, du 5 au 7 novembre 1948. Y assistent Asger Jorn, Christian Dotremont, Joseph Noiret, Karel Appel, Constant Nieuwenhuys et Corneille (Guillaume van Beverloo). Après les débats, ceux-ci se réunissent à l'Hôtel Notre-Dame et décident d'un commun accord, le 8 novembre, que « la conférence du Centre International de Documentation sur l'Art d'Avant-Garde à Paris [...] n'a mené à rien³⁵ ». Conclusion qui ne fait que verbaliser l'attitude de la faction Dotremont face au *Surréalisme révolutionnaire* français. Prendre des distances par

³⁴ Issue principalement du lettrisme d'Isidore Isou (mouvement né en 1952), l'Internationale situationniste (I.S.) est fondée par Guy Debord en 1957 et rassemble des artistes venus de divers groupes d'avant-garde, parmi lesquels Asger Jorn de *Cobra*. Le but premier du situationnisme est le dépassement radical de l'art dans ses formes instituées (idéal et mobile surréalistes par excellence), tout en refusant de s'intégrer dans les circuits culturels. Les productions de l'I.S. ont stimulé les pratiques ludiques du détournement, les jeux verbaux sur l'utilisation subversive des arts dits « moyens » (la bande dessinée ou les affiches publicitaires). Les enjeux politiques d'une telle entreprise subversive artistique se concrétisent manifestement dans une critique intransigeante et du capitalisme occidental et des bureaucraties communistes, l'influence des situationnistes culminant durant les événements de Mai 68. L'activité situationniste met officiellement fin à ses démarches en 1972. Parmi les participants, mentionnons, à part Asger Jorn et Guy Debord, les noms de Raoul Vaneigem, ceux de Mustapha Khayati et de Constant.

³⁵ « La cause était entendue », tract reproduit dans plusieurs recueils dédiés à *Cobra*, dont nous rappelons celui de Jean-Clarence Lambert, *Cobra. Un art libre, op. cit.*, p. 25.

rapport à Paris est un geste typique du groupe belge, cette attitude réitère l'esprit de sédition animant la première génération des surréalistes bruxellois. Le détachement nougéen propose un programme éthique qui impose comme solution à l'assimilation parisienne une identité subversive, c'est-à-dire le refus de la stagnation et de l'hégémonie de toute idéologie ou autorité.

Se détacher donc du Centre parisien devient le mot d'ordre du surréalisme de Bruxelles en général. Mais en 1924 *Correspondance* se construit un espace excentrique : « ailleurs », c'est-à-dire à Bruxelles. L'« ailleurs » du groupe de Dotremont se définit par une géographie nordique qui inclut Bruxelles sans pourtant s'y limiter : *Cobra*³⁶, c'est-à-dire *Copenhague*, *Bruxelles*, *Amsterdam*, groupe qui cette fois présente un double paradigme de l'ex-centricité. D'abord, *Cobra* entend garder les distances au niveau idéologique : le détachement de la formule française d'un surréalisme théorique et mystique est nécessaire aux amis de Dotremont pour affirmer leur volonté de liberté totale d'expression. Ce désir d'expérimentation artistique en dehors de toute contrainte leur est inspiré par le goût du voyage, parce que, groupe nomade, *Cobra* refuse de se fixer en un seul endroit : sa géographie est mobile et propose une structure polycentrique. Le modèle dotremontien de la marginalité se réclame de l'indépendance artistique et

³⁶ Même si, à sa fondation, *Cobra* ne compte que six membres, le groupe finit par accueillir un grand nombre de peintres, sculpteurs, photographes et poètes dont voici quelques noms : Pierre Alechinsky (Belgique), Karel Appel (Hollande), Jean-Michel Atlan (France), Mogens Balle (Danemark), Pol Bury (Belgique), Jacques Calonne (Belgique), Hugo Claus (Belgique), Georges Collignon (Belgique), Constant (Hollande), Corneille (né en Belgique), Jan Cox (Belgique), Christian Dotremont (Belgique), Jacques Doucet (France), Stephen Gilbert (Grande Bretagne), Carl Otto Götz (Allemagne), Svavar Gudnason (Islande), Henry Heerup (Danemark), Luc De Heusch (Belgique), Egill Jacobsen (Danemark), Édouard Jaguer (France), Asger Jorn, pseudonyme de Asger Jørgensen (Danemark), Lucebert, pseudonyme de Lubertus Jacobus Swaanswijk (Hollande), Joseph Noiret (Belgique), Jan Nieuwenhuys (Hollande), Michel Olyff (Belgique), Anders Österlin (Suède), Carl-Henning Pedersen (Danemark), Jean Raine (Belgique), Reinhoud D'Haese (Belgique), Willem Sandberg (Hollande), Shinkichi Tajiri (États-Unis), Raoul Ubac (Belgique), Serge Vandercam (Danemark), Theo Wolvecamp (Hollande).

idéologique, corroborée par le refus de s'enraciner et de se limiter à un seul espace national. Rejet de tout ce qui est géographiquement et artistiquement fixe, cette excentricité s'écrit, cependant, selon une même stratégie discursive que celle de Nougé pour se distancer de la mouvance surréaliste. Mais le but de Dotremont est différent, il ne se réduit point au refus nougéen de l'œuvre : en 1948, par la fondation de *Cobra*, Dotremont met en acte un désir créateur : « Dépassons l'anti-art !³⁷ ». Héritiers d'environ un demi-siècle de quête de liberté surréaliste, les membres *Cobra* sont convaincus de leur mission d'expérimentateurs des limites du langage artistique.

Pour mieux préciser la métamorphose qui se produit au sein du surréalisme bruxellois grâce à l'arrivée de Dotremont, il est nécessaire de revenir sur le modèle d'action proposé par les deux générations. Même si *Cobra* et *Correspondance* affirment une même volonté de marginalité par rapport à Paris, leur différence majeure consiste dans le choix de leur structure organisationnelle et idéologique en tant que groupe. Nous avons déjà vu que le groupe de *Correspondance* définit son *aliove loco* en Belgique où Nougé crée un véritable bastion qui contre toute tentative de faire œuvre. Avec *Cobra*, Dotremont redéfinit le sens de la marginalité revendiquée par le surréalisme bruxellois, puisque son groupe artistique est beaucoup plus ouvert : Copenhague, Bruxelles, Amsterdam au départ, l'Europe et le monde ensuite. Se détacher du pôle parisien pour s'ouvrir à une expérience universelle. Voyager, c'est pour *Cobra* refuser de s'enraciner, mais ce voyage se fait collectivement. Et bien que la vie du groupe *Cobra* soit de courte durée, de

³⁷ Christian Dotremont, *Logbook, op. cit.*, p. 17.

1948 jusqu'en 1951, les collaborations continuent après sa fin officielle avec le même espoir et enthousiasme, avec une même intensité.

L'histoire du nouveau rassemblement des forces commence dans une atmosphère similaire au *Surréalisme révolutionnaire*. Si celui-ci se détache, en 1947, du surréalisme de Breton par le tract « La cause est entendue », les nouveaux amis de Dotremont entendent garder leurs distances par rapport au *Surréalisme révolutionnaire* et ses poncifs en signant le tract rédigé par Dotremont, « La cause était entendue ». Cet enchaînement de gestes contestataires atteste, en vérité, la filiation surréaliste de *Cobra* : entre prises de position et manifestations radicales de rupture, l'histoire ainsi que la légitimation de cette filiation s'écrit d'un tract à l'autre, d'une réponse à l'autre.

Cobra fait état d'un détachement complexe : réactionnaire face à un surréalisme théorique et théorisant, les amis réunis à l'Hôtel Notre-Dame de Paris proclament d'abord la primauté de l'expérimentation artistique qui annule toute tendance d'académisme, d'abstraction ou de formalisme. Mais la véritable révolte *Cobra* est à lire dans le lien réactionnel entre la destruction des corps par la guerre et la volonté d'affirmation tenace de la vitalité corporelle dans les figurations animalières multiples et hybrides de ses peintures. Confrontés à l'inhumanité, les artistes de *Cobra* se sont retournés vers les ressources intactes et sûres de l'animalité : sous leurs pinceaux prend naissance tout un bestiaire qu'ils font surgir de la mémoire la plus ancienne du monde (**fig. 6, 7, 8**).



Constant
Végétation, 1948

Fig. 6



Constant
Faune, 1949

Fig. 7



Asger Jorn
Spadomen, 1951

Fig. 8

Ces créatures qui peuplent l'espace pictural de *Cobra*, d'espèces et de règnes incertains ou en métamorphose et majoritairement amphibiens, configurent le début d'un monde nouveau, pur et à l'écart de tout pouvoir civilisateur. Les peintures ainsi que les objets poético-visuels (« peintures-mots » ou « mots-tableaux ») de *Cobra* accèdent à un monde mythique d'avant la catastrophe par l'invention de ces figures possiblement issues de l'imaginaire enfantin ou de l'art primitif.

Mais après la guerre, l'artiste se définit aussi par une prise de conscience politico-morale qui le conduit à mettre en communication l'art et la vie, pour sortir de la culture bourgeoise. Par conséquent, la communauté *Cobra* ne sépare pas définitivement les « deux sœurs¹ », la révolution et l'expérimentation : il faut changer la vie quotidienne et réinventer le langage, par le travail collectif, synthétisé dans la figure du partage, de la rencontre². Pour surmonter la catastrophe de la guerre, les artistes se lancent dans une aventure de désarticulation du langage artistique. L'imaginaire de début du monde se déploie sous leur coup de brosse et les met en contact avec les forces élémentaires de la nature. Le bestiaire fantasque qui en découle, anticipé par le nom même de leur groupe, remplace au fur et à mesure les modalités conventionnelles de l'expression artistique. La naissance de ce nouveau monde est possible dans la rencontre, dans l'expérience commune du peintre et du poète. C'est le travail ensemble sur la qualité plastique du mot qui les amène à l'invention de cet univers animé de nouvelles énergies.

¹ Nous faisons référence à la revue *Les deux sœurs* de Dotremont.

² Dotremont garde encore, pour les représentants belges de *Cobra*, le nom de *Surréalisme révolutionnaire*.

1-La filiation surréaliste

Le *Surréalisme révolutionnaire* est la source à la fois « positive et négative³ » du groupe *Cobra*. Son collectif réagit face à toute forme de « stérile théorie⁴ » en proposant une « activité internationale⁵ » qui encourage la « collaboration organique et expérimentale⁶ » des artistes. « Collaboration⁷ » artistique, « expérimentation⁸ », internationalisme, ces invariants fondateurs de la communauté *Cobra* ne font que réengager l'idéal à la fois marxiste et surréaliste de créer une internationale des esprits combattant ensemble, travaillant ensemble :

Nous avons pu constater, nous, que nos façons de vivre, de travailler, se sentir étaient communes ; nous nous entendons sur le plan pratique et nous refusons de nous embrigader dans une unité théorique artificielle. Nous travaillons ensemble, nous travaillerons ensemble.
[...]

Si actuellement, nous ne voyons pas ailleurs qu'entre nous d'activité internationale, nous faisons appel cependant aux artistes de n'importe quel pays qui puissent travailler - qui puissent travailler dans notre sens.⁹

Le « nous » du tract – « Centre surréaliste-révolutionnaire en Belgique : Dotremont, Noiret. Groupe expérimental danois : Jorn. Groupe expérimental

³ La formule appartient à Christian Dotremont : lettre à Michel Butor (le 9 septembre 1978), citée dans Christian Dotremont et Michel Butor, *Cartes et lettres. Correspondance : 1966-1979*, édition établie par Michel Sicard ; préface de Pierre Alechinsky, Paris, Galilée, coll. Écritures/Figures », 1986, p. 166. Nous avons repris cette formule par laquelle Dotremont pose la question de la paternité surréaliste de *Cobra*, paternité plus ou moins contestée, d'ailleurs, par les représentants de son groupe fondé en 1948 : « *Cobra*, en fait, n'est pas venu, ne vient pas, tout en s'y opposant, du surréalisme français d'André Breton. Ce surréalisme ou plus justement une part de ce surréalisme a bien été une origine positive et négative de *Cobra*, mais parmi tant d'autres origines positives et négatives. » (p. 166)

⁴ « La cause était entendue », *op. cit.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

hollandais : Appel, Constant, Corneille.¹⁰ » – affirme sa cohésion en tant que groupe par le travail conjugué. Ce qui veut dire que leur *sensus communis* n'est pas l'art, mais l'expérimentation artistique. Plus qu'un programme théorique, ce tract est un avertissement en même temps qu'un acte de naissance qui affirme les points de convergence entre ses membres : l'activité collective libre. Un an plus tard, Dotremont écrit : « Notre unité nous avait semblé assez profonde au cours de la Conférence pour qu'il ne fût pas nécessaire de la définir par un manifeste ou un programme » et ajoute : « Il y a entre l'art expérimental et la "vie parisienne" une sorte d'incompatibilité dont les Parisiens ne se rendent pas souvent compte¹¹. »

En s'éloignant de Paris géographiquement et théoriquement mais en choisissant le français comme langue internationale, les trois petits pays fondateurs de *Cobra* se donnaient peut-être une originalité et un droit de cité différents, et par là même une meilleure chance d'exister et de s'affirmer. Par ailleurs, l'acronyme du groupe révèle en plus de la multiplicité géographique de *Cobra*, son caractère mouvant et mythique :

Je propose, comme titre du bulletin international imprimé, *Cobra* (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam) ou *Isabelle* (pour une raison un peu personnelle) *Manaja* ou *Drang* ou *Doris* ou *Lou*. Il faudrait arriver rapidement à un accord [...]. Il faut que le titre choisi devienne une obsession - un mythe ! [...]. Paris n'est plus le centre de l'art, il est devenu le centre des difficultés.¹²

« Mythe », « obsession », le nom de leur être-ensemble affirme tout un programme artistique, c'est-à-dire la réfutation d'hégémonies idéologiques. Tout aussi

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Christian Dotremont, « À propos de l'Exposition Internationale d'Art expérimental d'Amsterdam », *Cobraland*, *op. cit.*, p.80.

¹² Lettre envoyée le 13 novembre 1948 par Christian Dotremont à Asger Jorn : Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles.

symbolique que performatif, ce nom, à l'abri de toute récupération institutionnelle, devient synonyme d'une liberté totale d'expression. C'est le pacte que ses fondateurs s'engagent à respecter : « Il y a certainement quelque chose de délibéré dans le choix d'un nom qui ne soit pas un *isme*, mais celui d'un animal. Nous étions en effet contre tous les *ismes*, qui impliquent une systématisation¹³. »

Avant eux, Dada avait assumé le même combat libertaire d'éradication de tout dogme contraignant. Mais si le mot d'ordre dadaïste est la destruction sans équivoque, c'est-à-dire l'anti-art, *Cobra* ne proclame pas la fin de l'art, il le transforme en un vécu de l'art fondé dans la liberté de création. Sous l'impératif du travail expérimental, le groupe de Dotremont veut faire table rase d'une culture occidentale jugée inhibitrice et repartir de zéro pour s'exprimer de façon spontanée, à l'instar des artistes populaires et de l'art primitif. Ce projet révolutionnaire n'est envisagé que sous la figure du groupe et dans l'expérience du dialogue artistique. Non pas jusqu'à l'anonymat, mais avec l'espoir que la collaboration des peintres et des poètes apporterait une croissance des pouvoirs créateurs.

La fondation de *Cobra* s'impose d'entrée de jeu comme convocation des forces jeunes, des amis surtout qui s'opposent à toute forme de récupération dogmatique :

Jorn et moi avons mis au point une déclaration commune pour la réunion de Paris, que je soumettrai à votre signature. Il faut faire bloc ; et il est souhaitable que vous soyez solidaires de Jorn et de moi contre les entreprises malhonnêtes, sectaires, nuisibles, formalistes, d'Arnaud, Passeron, Mortensen et Jacobsen [...] Il faut unir le groupe belge, le

¹³ Christian Dotremont, dans *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 55.

groupe danois et le groupe hollandais, qui ont des liens culturels évidents, sans qu'ils renoncent leurs particularités.¹⁴

Le *sensus communis* ratifié par Dotremont, s'éclaire de plus en plus : à sa fondation, *Cobra* se propose de « faire bloc » en proposant une coalition des forces artistiques extérieures à la France et s'avance dans une aventure libertaire, « contre les entreprises sectaires » et « formalistes ». Ce bloc commun s'inspire d'abord d'une activité artistique à la fois spontanée et collective : les peintures-mots dont les inventeurs sont Dotremont et Jorn. Le nouveau mouvement est né, inspiré par l'expérience ancienne (savoir ce qu'on ne veut plus est important) et inspiré aussi par l'expérience récente des peintures-mots de Dotremont et de Jorn dont les premières datent de l'automne 1948 :

Jorn et moi avons beaucoup travaillé pendant trois jours. Nous avons pris de petites toiles ; parfois, j'ai commencé à écrire des mots puis Jorn a peint (le tout automatiquement) ; parfois ç'a été l'inverse. Nous avons voulu (... automatiquement) mêler organiquement mots et images - et Jorn y a vu une suite des traditions paysannes.¹⁵

Cobra naît d'un travail collectif où un peintre et un écrivain créent ensemble au sein d'un espace commun. Le groupe s'est créé en créant. Et lorsque Dotremont décide, à l'occasion du congrès du 20 octobre 1949, d'ajouter au nom de *Cobra* une précision : « Internationale des artistes expérimentaux » (I.A.E.), il ne fait qu'entériner deux de ses caractéristiques fondamentales. Il revendique aussi et surtout un art expérimental, international, en réaction contre tout esthétisme et contre toute spécialisation, afin d'exprimer un contenu contestataire : l'indignation

¹⁴ Lettre de Christian Dotremont datée du 7 octobre 1948 adressée à Constant et citée dans Françoise Lalande, *Christian Dotremont, inventeur de Cobra*, Bruxelles, Ancre, coll. « Biographie », 2000 (première édition : Bruxelles, Stock, 1998), p. 167.

¹⁵ *Ibid.*, p. 169.

contre la guerre mondiale. Plutôt que le rêve, comme chez les surréalistes, il s'agit cette fois-ci de privilégier l'imagination, « l'idée de l'art populaire, l'art brut, l'art enfantin¹⁶ ». Et au nom de son idéal d'internationalisme, Christian Dotremont ouvre *Cobra* au voyage : son parcours se développe dans un espace européen qui n'a plus Paris pour centre.

Le groupe transgresse ainsi les confins entre les nations, pour arriver à annuler, le long des expérimentations communes, les limites entre les arts. Espace sans frontières, la géographie *Cobra* explore la voie d'un langage destiné à changer le monde. Or, pour faire sien ce desideratum surréaliste, le groupe a besoin à son tour de son geste œdipien : *Cobra* prend naissance grâce à cet élan de liberté commun aux artistes qui s'en réclament, liberté ou plutôt libération d'un passé (si proche, d'ailleurs) surréaliste :

Notre sensibilité s'est formée à travers le surréalisme. Nous avons tous lu les textes de Breton, d'Eluard, des textes qui nous ont bouleversés chacun dans son coin [...]. Il était naturel que l'on descende vers ce qui paraissait être la capitale du surréalisme, vers Paris. Mais arrivés là, nous nous sommes rendu compte, par une force de contradiction, que nous n'avons pas réellement de langage commun avec les gens de Paris. Le surréalisme que nous connaissions était celui qui avait été arrêté par la guerre [...] une sorte de passé, mais toujours vivant. [...] Trop d'intellectualisme, trop de théorie, ce qui a généré une sorte de répulsion, de mouvement en retour.¹⁷

La critique du surréalisme est réalisée d'un point de vue purement expérimental, elle vise en premier lieu l'« intellectualisme » qui guette le surréalisme d'après-guerre auquel les jeunes qui ont vécu la calamité de la deuxième conflagration ne peuvent plus adhérer. Mais avant ce reproche d'un trop-

¹⁶ Françoise Lalande, *op. cit.*, p. 116.

¹⁷ Joseph Noiret, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 72.

plein théorique, c'est l'automatisme psychique pur, un des poncifs bretoniens énoncé dans le *Manifeste* de 1924, que dénonce *Cobra*¹⁸ : les amis de Dotremont préfèrent la spontanéité matérielle à la définition réductrice que donne Breton du surréalisme. Dans son « Discours aux pingouins », Asger Jorn en fait le procès : puisque réduit à une seule des activités humaines, celui-ci est incapable d'exprimer la figuration de la pensée qui se concrétise surtout grâce aux gestes, au corps : « On ne peut s'exprimer d'une façon purement psychique. Le fait de s'exprimer est un acte physique qui matérialise la pensée. Un automatisme psychique est donc lié organiquement à l'automatisme physique¹⁹. » La création se veut ainsi une expression « physique », corporelle qui complète et prolonge la pensée.

Il ne s'agit plus seulement d'une activité exclusivement intellectuelle, mais d'une réévaluation radicale de l'acte artistique devenu danse de tout le corps qui imprime son rythme à l'objet créé, ce qui met en valeur l'expressivité propre de la matière : « au point de vue matérialiste, la pensée est une réflexion de la matière, comme on le dit pour les miroirs²⁰. » On reconnaît dans cet extrait les échos de la pensée bachelardienne dont Christian Dotremont est un fervent adepte²¹. Les objets *Cobra* sont, en effet, considérés par leurs inventeurs comme résultats des « forces

¹⁸ Il faut rappeler que c'est d'ailleurs le premier des brandons de discorde entre le surréalisme bruxellois – qui refuse de réduire ses expérimentations iconotextuelles à l'automatisme – et le groupe d'André Breton.

¹⁹ Asger Jorn, « Discours aux pingouins », dans *Cobra*, n° 1, 1949, p. 8.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Avant de se lancer dans l'aventure collective de *Cobra*, Dotremont avait lu les livres que Bachelard venait de publier : *La Psychanalyse du feu*, en 1937 (Gallimard) ; *L'eau et les rêves*, en 1942 (José Corti), *L'air et les songes* (1943), *La terre et les rêveries de la volonté* et *La Terre et les rêveries du repos* (1948), publiés chez José Corti. Dotremont fait découvrir à Asger Jorn la philosophie bachelardienne.

imaginatives de notre esprit » qui ne font que refléter à leur tour les « éléments fondamentaux cosmiques qui animent et forment la matière²². »

Sous l'influence incontestable de Bachelard, *Cobra* comprend ainsi l'importance fondamentale des quatre principes matériels, constitutifs de tous les corps (l'eau, l'air, le feu et la terre) et qui déterminent les strates mêmes de l'imagination. L'artiste qui se met au travail cherche à laisser s'exprimer les forces naturelles qui l'animent et le mettent en contact avec l'univers. Aussi *Cobra* s'intéresse-t-il non pas tant à l'objet final, produit de leur imagination créatrice, mais surtout au processus créateur, à ce jaillissement des énergies cosmogoniques. Et comme le principe de l'acte créateur est éminemment collectif, *Cobra* vise le dialogue entre les artistes qui travaillent habituellement ensemble à une même œuvre. Cette véritable communauté artistique absorbe le postulat bachelardien qui stipule que l'imagination – miroir de la matière – nous permet de dépasser les perceptions que nous avons du monde, elle nous met en contact avec des images plus profondes. Il est donc évident que ce n'est plus la subversion programmatique, mais le travail qui, par la spontanéité des gestes créateurs, permet aux énergies vitales de se manifester.

Cette adhésion à la philosophie bachelardienne dessine une profonde ligne de fuite entre *Cobra* et le surréalisme. Puisque l'artiste, grâce à son imagination, a accès aux sources vitales de l'univers, son œuvre devient l'espace où prennent forme les images primordiales d'un univers d'avant toute systématisation. C'est pourquoi *Cobra* rejette la peinture figurative, fondée sur l'image qui imite un

²² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Essais », 1942, p. 7.

modèle, fût-il intérieur, et qui traduit rationnellement l'irrationnel du rêve. Le rôle de cette peinture n'est que celui de produire à son tour des poncifs :

le *vieux-surréalisme*, celui de Magritte, de Dali ou de Léonor Fini, par opposition au surréalisme de Miró, d'Ernst, de Tanguy, de Paalen ou de Masson, prétend lui aussi détruire le naturalisme en lui empruntant sa technique, ses moyens, son esprit, son illusionnisme, ses sujets mêmes, en lui empruntant tout si ce n'est l'ordre où il dispose ses sujets : et il ne voit point qu'il mise ainsi sur la raison, contre la raison, du spectateur, tandis que l'art est sensibilité, plaisir ; il ne voit point qu'il ne dépayse qu'à *l'intérieur du pays* ; il ne voit pas qu'il fait le jeu du formalisme en lui offrant une peinture formaliste de gauche²³.

Le reproche adressé au surréalisme est de s'être limité, dans sa révolte, à l'étape – nécessaire, sans doute, mais insuffisante – de la subversion, de la protestation : exercice éminemment déconstruisant, la peinture du « *vieux-surréalisme* » s'abandonne au simple jeu contestataire (en travaillant seulement sur « l'ordre où [le naturalisme pictural] dispose ses sujets ») sans s'intéresser à continuer avec la recherche d'autres voies artistiques que celles de la subversion, en dehors de tout conditionnement propre au formalisme. Le programme séditionnaire et subversif qui organise le discours surréaliste se voit métamorphosé avec *Cobra* dans une expérimentation centrée sur l'idéal de spontanéité totale dans la création. Tout ceci est possible dans l'activité collective des artistes : le peintre rencontre le poète, les singularités se manifestent dans le dialogue interartistique, car *Cobra* est avant tout cette communauté où les artistes vivent et partagent leur art.

²³ Christian Dotremont, *Le grand rendez-vous naturel* est un texte dont une première partie a été publiée dans le numéro 4 (avril, 1950) de la revue *Cobra* ainsi que dans la revue italienne *Numero*, une deuxième partie a été lue en ouverture de l'Exposition internationale d'art expérimental en 1949 au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Nos citations sont extraites de la version intégrale publiée à Caen, L'Échoppe, 1988, p. 27-28.

Si véhémement que soit cette réprobation du surréalisme, *Cobra* s'y rallie dans la contestation du formalisme, de l'abstraction pure et du réalisme socialiste. N'oublions pas que Breton distingue dès le départ la peinture surréaliste du réalisme et de l'abstraction : « Très sommairement, on peut dire que le champ plastique du surréalisme est limité par le "réalisme" d'une part, par "l'abstractivisme" d'autre part²⁴. » La délimitation sans équivoque de toute tendance formaliste, « naturaliste » dans l'art moderne est reformulée par Dotremont : « le naturalisme est la réduction de la réalité à la reproduction illusoire de ses aspects-types, de ces aspects primaires²⁵. » Le point sensible de cette distance face au réalisme que les *Cobra* partagent avec les surréalistes peut se formuler, en résumé, comme refus de l'art en tant que simulacre de la réalité, imitation de surface qui n'est qu'une réduction de la réalité.

La critique de l'art abstrait n'est pas moins virulente. Aux yeux des artistes *Cobra*, toute forme est porteuse de sens et de significations symboliques. Ainsi, pour eux comme d'ailleurs pour les surréalistes, la véritable peinture se situe entre ces deux écueils, entre le réel et l'irréel, qu'elle réconcilie dialectiquement dans une peinture surréelle : « L'œuvre provoquée par la sensibilité, l'émotion, la spontanéité, ne sera jamais abstraite ; elle représentera toujours l'homme²⁶ ». L'idéal commun est par conséquent un art capable de présenter – et non pas de représenter – l'être humain en sa totalité. Cet art se veut, en fait, la figuration réelle de sa pensée. L'abstraction, tout comme le formalisme, ne fait qu'évacuer l'intervention vivante du peintre ainsi que sa vie intérieure du processus créateur.

²⁴ André Breton, « Comète surréaliste », *La Clé des champs*, Paris, Livre de poche, 1979, p. 123.

²⁵ Christian Dotremont, *Le grand rendez-vous naturel*, op. cit., p. 26.

²⁶ Pierre Alechinsky, « Abstraction faite », dans *Cobra*, n°10, automne 1951, p. 4.

Le projet et la *praxis* artistiques de *Cobra* proposent l'extériorisation spontanée de la singularité par la collectivisation des modalités d'expression artistique – des peintres et des poètes. Ce qui assure à l'homme l'accès à un langage sans contraintes (formelles, abstraites, morales ou autres) :

Le style qui est assez libéré pour utiliser n'importe quel moyen d'expression, voilà notre style. Et le moyen le plus efficace, c'est le réalisme fantastique. On doit avec le dessin déformer les objets, les gens, pour qu'ils prennent leur signification réelle.²⁷

Déformer chez Jorn, détourner chez Nougé, les deux attitudes esthétiques convergent dans leur intention de proposer à l'homme des voies d'émancipation des conventions et des codes capables de déformer la réalité. Les *Cobra* éprouvent de toute évidence les mêmes dégoûts que leurs prédécesseurs surréalistes sans faire d'ailleurs la part d'un seul et unique projet subversif, puisqu'ils cherchent à dépasser l'anti-art. Mais la visée du travail ensemble des *Cobra* est « l'expression toute entière de la réalité toute entière²⁸ », et cette volonté d'universalité ainsi que leur idéal de liberté d'expression les poussent vers la découverte d'autres espaces, vers l'invention d'une nouvelle mythologie-géographie.

2-Les rencontres au cœur de *Cobra*

Comme l'annonce le tract *La cause était entendue*, les fondateurs de *Cobra* proviennent de trois pays européens nordiques et appartiennent à des « groupes

²⁷ Asger Jorn, *Correspondance* avec Constant, cité dans Jean-Clarence Lambert, *op. cit.*, p. 153.

²⁸ Christian Dotremont, *Le Grand Rendez-vous Naturel*, *op. cit.*, p. 30.

expérimentaux ». Ils s'imposent un projet collectif : le travail expérimental, non plus l'art, mais la spontanéité dans l'expression artistique.

C'est Asger Jorn, l'une des figures clé du groupe, qui apporte dans *Cobra* la fascination pour la mythologie nordique. Il fait partie, avec Ejler Bille, Richard Mortensen et Egill Jacobsen, du groupe abstrait-surréaliste danois, faction née en 1937 par scission de la revue *Linien*. Ils s'organisent en publiant leur propre revue, *Helhesten* (*Cheval d'enfer*) qui fait paraître douze numéros, entre 1941-1944. Jorn rebaptise leur rassemblement « groupe expérimental danois²⁹ ». Par le truchement de cette revue, les artistes danois rejettent la peinture surréaliste figurative dans la tradition de Dali, ainsi que toute notion de modèle intérieur. Et tout comme en Belgique, un même rapport œdipien s'établit entre les futurs membres de *Cobra* et le surréalisme.

Le groupe expérimental prône avant tout la spontanéité dans la création. Ses sources principales d'inspiration se retrouvent dans l'ethnographie et plus particulièrement dans la mythologie scandinave. Jorn initie d'ailleurs *Cobra* à l'exploration de l'art primitif considéré comme manifestation d'un langage pur, non éduqué, donc non contaminé par les siècles de civilisation occidentale : « Le Danemark était et demeure plus proche de sa primitivité, de son art préhistorique, de son art viking qui a fortement inspiré sa peinture laquelle allait ensuite inspirer *Cobra*³⁰. » Cette veine nordique est inscrite sur les pierres runiques (**fig. 9**) qui deviennent des points de repère dans l'imaginaire *Cobra*.

²⁹ Les artistes du Groupe expérimental danois, collaborateurs d'Asger Jorn, qui ont fait partie de *Cobra* : Ejler Bille, Egill Jacobsen, Carl-Henning Pedersen, Henry Heerup, Else Alfelt, Sonja Ferlov, Erik Thommesen.

³⁰ Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 58.



Pierre runique de Luna.
Photographie de Jean-Marie Maillefer

Fig. 9

Traces d'une mémoire atemporelle, témoignages d'une ère où le langage faisait corps avec la nature, ces monuments du paysage scandinave fascinent Christian Dotremont. Sa fascination pour la mythologie nordique est visible dans le titre de son roman autobiographique, *La pierre et l'oreiller*, tout comme elle se manifeste lorsque Dotremont forge avec Serge Vandercam les « boues » ou quand il invente, en 1962, la formule des logogrammes. Incrustée sur leur surface tellurique, l'image serpentine des entrelacs runiques s'harmonise avec les tracés *Cobra* et inspire ses artistes dans leur recherche imaginative d'un langage épuré de ses conventions.

La redécouverte de ce patrimoine primitif permet aux peintres danois la révélation de la vraie fonction heuristique de l'art qui présente la réalité, il révèle ainsi le principe même qui organise le monde. C'est pourquoi, avec Jorn, vient le sentiment de « racinement¹ » dans *Cobra*, un attachement à ce bagage culturel offert par la préhistoire scandinave et qui pourrait sembler aller à l'encontre du projet internationaliste défini par « La cause était entendue ». En réalité, c'est par le retour à l'art primitif que l'artiste peut avoir accès à une mémoire pré-civilisation, au langage universel, anamnèse nécessaire, retour aux origines qui rend possible la manifestation d'un art original et originaire, capable d'exprimer cette mémoire enfouie du monde :

Je crois qu'il faut chercher d'abord sa primitivité locale. C'est à partir de là qu'il faut s'intéresser aux autres primitivités. Non pas commencer par l'exotisme, la primitivité exotique. C'est l'addition de toutes ces primitivités, leurs *Correspondances*, leurs affinités et leurs contradictions qui fait [sic!] le véritable internationalisme.²

¹ *Ibid.*, p. 76.

² *Ibid.*

Le « racinement » de Jorn ne se traduit donc pas par le désir de se fixer, d'appartenir à un espace identitaire. Pour les artistes danois, le racinement est synonyme du retour à la « primitivité locale ». Il est donc nécessaire de partir du « local » pour rejoindre et révéler l'universel. Et ce véritable programme auquel Dotremont, tout comme Jorn restent fidèles toute leur vie, propose comme première conséquence le décloisonnement de toutes les modalités d'expression artistique. D'ailleurs, la recherche du primitivisme dans l'art rapproche encore une fois le groupe de Dotremont du surréalisme et surtout des projets de Paul Nougé qui, comme nous l'avons vu, s'intéresse à son tour à l'invention d'une poésie primitive créée dans la simultanéité de son langage en dehors de toute hégémonie des codes culturels, une poésie qui se communique non par l'entremise des normes et conventions, mais par une contamination du sens³.

Le premier pas nécessaire dans la découverte de cette poésie de l'énergie est d'avoir le courage de rompre définitivement avec le confort des sentiers battus. Aussi le primitivisme poétique doit-il s'entendre, en acception nougéenne, comme le surgissement d'un langage universel accessible seulement dans l'oubli définitif du « déjà appris ». C'est alors que la poésie devient langage universel, révélateur du sens du monde : « la poésie, dans sa fonction verbale primitive, s'inscrit à jamais au fond de certaines âmes privilégiées. La poésie se révèle alors comme un syncrétisme psychique naturel⁴. » En parlant de la peinture danoise, Dotremont souligne la même idée d'accès à un langage universel :

ils [les Danois] ont cherché cette primitivité dans une sensualité, dans une intelligence générale. Chez Jorn, la façon de se mouvoir, d'agir, de

³ Rappelons ici la méthode « serpigineuse » qui se trouve à la base des démarches nougéennes.

⁴ Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, *op. cit.*, p. 45.

vivre, d'expérimenter, de peindre, de penser est typiquement scandinave. Seulement, il a dû dégager cette spécificité d'une primitivité superficielle et de toute une pensée danoise marquée par la théologie protestante » [pour réussir] à toucher la primitivité profonde du Danemark.⁵

Cependant, ce qui aurait pu rapprocher *Cobra* du surréalisme n'est, en réalité, qu'un autre point de divergence. Cette passion pour l'art primitif s'offre comme possibilité d'échapper à la doxa culturelle et au pouvoir régulateur du langage, mais si les surréalistes développent le goût pour un primitivisme exotique qui vient d'ailleurs, *Cobra* s'intéresse en même temps au réservoir mémoriel de la mythologie nordique. Malgré son nomadisme foncier, *Cobra* ne cherche pas nécessairement l'ailleurs, mais le local, le groupe explore, autrement dit, les ressources inspiratrices d'une mémoire commune.

Grâce à Asger Jorn, valoriser l'art primitif devient la constante du groupe expérimental danois. Celui-ci publie en 1943 dans *Helhesten* un de ses textes théoriques capitaux, « Intime Banaliteter », où il décèle les fondements de l'art que sont le naturel, le commun et l'évident mais dont l'accès nous a été coupé par les inhibitions de nature sociale et culturelle. Ce sont les mêmes préoccupations que vivent les artistes hollandais qui font partie du « groupe expérimental » fusionnant avec *Cobra* en 1948. Si les expérimentaux danois arrivent avec leur patrimoine mythologique, les Hollandais se fient à l'art enfantin et à celui populaire afin de trouver leur inspiration dans la même quête d'un langage épuré de contraintes.

⁵ Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 77-78.

Représenté essentiellement par les peintres Appel, Constant et Corneille, le groupe est fondé le 16 juillet 1948⁶. L'apport hollandais à la nouvelle communauté artistique s'énonce, de façon générale, dans leur manifeste qui repousse « le nationalisme bourgeois dégénéré, la stérile esthétique abstraite et le surréalisme pessimiste » et proclame que « l'acte de création en lui-même a beaucoup plus d'importance que l'objet créé⁷ ». Les artistes expérimentaux néerlandais se font connaître par la revue *Reflex* dont le premier numéro paraît en septembre-octobre 1948 ; le second et dernier numéro de 1949 compte sur la participation de Dotremont et des Danois Pedersen et Thommesen. Puis la revue cesse d'exister pour se fondre dans *Cobra*.

Les idées directrices du groupe se coagulent autour d'un rejet commun : l'abstraction de Mondrian et la peinture figurative de Magritte. En effet, Magritte et Mondrian sont les deux pôles négatifs de *Cobra* : on reproche au premier la valeur didactique et figurative de ses tableaux, tandis que l'abstraction de Mondrian est mise au pilori tout en étant considérée comme pure illusion car, aux yeux des *Cobra*, toute forme recèle un contenu qui excite en nous l'imagination et provoque la formation d'images signifiantes. Notons aussi que le groupe hollandais est dénué de toute influence surréaliste puisque le mouvement pénétra peu et tardivement aux Pays-Bas : « À Amsterdam, [...] il y avait eu une très longue

⁶ Y participeront également les peintres Anton Rooskens, Theo W. Wolvecamp ainsi que les poètes Jan Elburg, Gerrit Kouwenaar, Bert Schierbeek et Lucebert. Ces derniers quitteront *Cobra* après le scandale de l'exposition d'Amsterdam en novembre 1949.

⁷ Adam Biro, René Passeron (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et ses environs*, Fribourg, Presses universitaires de France, coll. « Grands Dictionnaires », 1982, p. 354.

interruption entre le mouvement constructiviste De Stijl, l'immobilité constructiviste, et ceux qui allaient rejoindre *Cobra*⁸. »

Marqués profondément par la destruction de la guerre, les *Cobra* néerlandais, apportent un imaginaire inspiré des poèmes et dessins d'enfants, source de vitalité et de renouvellement. Retrouver ou préserver la sensibilité enfantine : depuis Rousseau déjà, en passant par le romantisme, c'est là une nostalgie profonde de la civilisation occidentale. L'Europe de la fin des années quarante est épuisée par les vicissitudes des conflagrations ; l'enfance constitue ce possible vivant, l'éternel départ, l'actualisation et l'originel. Où mieux trouver que dans l'enfance les forces pour un changement de l'art et de la vie ? Mais l'enfance que Constant, Corneille, Appel et, avec eux, les *Cobra*, voudront s'approprier n'est pas la puérité ou l'enfantillage, mais l'enfance de l'art, cet âge révolu de l'art lorsque la question de la représentation n'était pas de mise. Ils n'hésiteront pas à reproduire dans le numéro 4 de la revue *Cobra*, par exemple, leurs tableaux avec des dessins et des peintures d'enfants qui avaient été exposés au Stedelijk Museum d'Amsterdam. De plus, pour Appel, l'enfant devient un thème iconographique omniprésent à commencer par la fameuse fresque des *Enfants interrogateurs* (**fig. 10**) qu'il a peinte pour l'hôtel de ville d'Amsterdam. L'enfance de l'art, c'est aussi le plaisir de peindre, plaisir de la matière, de la forme, de la couleur, plaisir enfin de l'image où l'inconscient et le conscient peuvent jouer ensemble.

⁸ Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 56.



Karel Appel
Vragende kinderen (Enfants interrogateurs)
1948

Fig. 10

Jouer, c'est le terme clé pour Constant : être *Cobra*, à ses yeux, c'est se reconnaître – ou se découvrir – en *homo ludens*¹. La notion du jeu empruntée à Johan Huizinga s'articule sur une image de l'homme qui estompe le principe de l'efficacité dans l'appréhension du rôle que l'homme assume en société. *Homo ludens* apporte en scène l'aspect gratuit, collectif et volontaire d'une activité - le jeu - qui ne cherche que le plaisir et échappe à une vie quotidienne axée sur l'utilité et la productivité. Même si basé sur des règles précises, le jeu est surtout libre (sinon la liberté) et se distingue de la vie courante par un espace bien défini et par une durée tout aussi bien délimitée :

Sous l'angle de la forme, on peut définir le jeu comme une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénudée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupe s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde réel.²

Selon Huizinga, le schéma actantiel du jeu implique ainsi la distance par rapport à la vie courante, le « monde réel », mais cette distanciation consiste d'abord dans son aspect de gratuité, donc de liberté, qui crée un espace-temps du ludique, un monde « à côté » de celui réel, « fictif » et qui rend possible la créativité dépourvue de toute contrainte d'utilité. Roger Caillois part, à son tour, de ce principe de liberté du jeu pour mettre en lumière son aspect gratuit : « le jeu humain est une activité libre » (l'obligation de jouer serait la négation même du

¹ Ce concept est défini par l'historien néerlandais Johan Huizinga, dans *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1951. *Homo ludens* remplace chez Huizinga les termes de *homo sapiens* et *homo faber* considérés réducteurs pour l'humanité qui n'est pas seulement rationnelle et qui ne vit pas que pour travailler.

² Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 35.

jeu), « séparée » (elle se déroule dans un espace-temps délimité arbitrairement, s'opposant au quotidien), « incertaine » (son déroulement est imprévisible), « improductive³ » (elle porte sa fin en elle-même, elle est gratuite). *Cobra* se veut, en fait, cette communauté libre et libertaire qui offre un espace privilégié de création à des artistes qui vivent et créent leur art ensemble, en dehors de toute préoccupation utilitaire et qui ne cherchent que le plaisir d'être ensemble, de « jouer » ensemble et d'expérimenter librement diverses modalités d'expression artistique. Les seules contraintes – ou, si l'on veut, règles du jeu –, la durée de leur expérimentation et les limites de la toile qui accueille la manifestation de leurs spontanités.

3-Cobra : le projet collectif

Spontanéité créatrice, art primitif, enfance de l'art, jeu gratuit de création, expérimentation et travail, toutes ces aspirations affirmées dès le début de *Cobra* ne se conçoivent, aux yeux de Dotremont, que sous forme collective. Et en fait, en sa qualité de groupe qui se réclame d'une filiation subversive, *Cobra* ne peut exister ni agir qu'en communauté (« Nous voyons comme le seul chemin pour continuer l'activité internationale une collaboration organique expérimentale qui évite toute théorie stérile et dogmatique⁴ »). Avant d'inventer *Cobra*, Dotremont manifeste son désir d'appartenance d'abord au surréalisme, et ensuite à des groupes avec lesquels il partage sa foi politique et son idéal artistique de

³ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1958, p. 31.

⁴ « La cause était entendue », *op. cit.*, p. 25.

transformer le monde. Mais cette volonté d'agir collectivement, désir avant-gardiste par excellence, n'est pas sans rappeler la première génération surréaliste de Bruxelles.

Nous avons déjà souligné que Paul Nougé, en créant *Correspondance*, cherche à coaguler les éléments nécessaires d'un groupe qui refuse tout compromis en matière de faire école. Aussi invente-t-il avec ses « complices » une stratégie discursive de déconstruction qui traduit sur le plan de l'art un impératif éthique de la distanciation. Autrement dit, le groupe bruxellois assume sa marginalité radicale tout en « gardant les distances » par rapport à son institutionnalisation. Cette prise de conscience de leur être-ensemble dans la marge engage le détachement comme attitude généralisée de leurs entreprises. Groupe de complices, *Correspondance* se réclame de l'activité séditeuse propre à la communauté d'opposition avant-gardiste qui assume tout en affirmant sa dissidence. Or, en 1924, à Bruxelles, cette entreprise subversive prend les dimensions de l'activité illicite pour marquer d'une façon plus radicale encore son attaque contre toute forme institutionnalisée – et par là même, conventionnelle – de l'art.

Continuateur de cet esprit d'indépendance, Christian Dotremont vit avec la conviction que ses démarches – artistiques tout aussi que politiques –, pour être efficaces, se doivent d'être collectives. Les déclinaisons du collectif prennent, pour lui, plusieurs dimensions : de la communauté subversive d'inspiration surréaliste (*Les deux sœurs* et le *Surréalisme révolutionnaire*), il arrive à la découverte du groupe qui partage à la fois l'art et le vécu de l'art sous l'impératif de l'expérimentation et de la spontanéité créatrices. En effet, *Cobra* matérialise cet

espace que Dotremont cherche depuis le début où la vie et la création se confondent. C'est pourquoi l'être-ensemble de *Cobra* compte sur l'amitié plus que sur l'activité subversive. Les membres du groupe n'ont pas besoin d'être complices, leur « affinité », c'est la source directe de leur *sensus communis*. Les complices de Nougé cèdent la place aux amis de Dotremont : le refus de l'œuvre est dépassé par l'expérimentation interartistique dans *Cobra*. La sédition si nécessaire au groupe bruxellois se transforme avec *Cobra* en un jeu dont l'unique algorithme est le partage et le don de l'expérience créatrice entre peintres et poètes.

La géographie choisie par Dotremont pour son groupe devient l'espace d'une activité prolifique qui inclut des expositions, la publication de deux revues et des expérimentations artistiques qui privilégient des œuvres bicéphales (résultat de la collaboration de deux artistes, habituellement un poète et un peintre) ou plurielle (résultat du travail en commun de plusieurs artistes *Cobra*⁵). La première exposition du groupe a lieu en mars au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles : *La fin et les moyens*. C'est le moment où Pierre Alechinsky, un des plus actifs peintres de *Cobra*, rejoint le groupe après sa visite de l'exposition. Cette première manifestation est suivie par les rencontres de Bregnerød, au Danemark, en août : les Hollandais y sont absents, mais participent à ces rencontres Christian Dotremont, Carl Otto Hulten, Anders Österlin, Edouard Jaguer et sa femme, Stephen Gilbert et sa famille, Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen, Robert

⁵ En 1949, plusieurs artistes *Cobra* invités par Jorn, parmi lesquels Dotremont, ont participé à une véritable expérimentation collective : ils ont réalisé – ensemble – des peintures murales dans une maison de Bregnerød qu'ils ont ensuite détruits. À cette activité ont pris part non seulement les artistes, mais également leurs familles.

Dalhmman-Olsen (ancien rédacteur de la revue *Helhesten*), Erling Jørgensen, Alfred H. Lilliendahl et Mogens Balle.

Du 6 au 13 août 1949, au Palais des Beaux-arts de Bruxelles encore, a lieu une nouvelle exposition *Cobra, L'objet à travers les âges*, organisée par Christian Dotremont, Joseph Noiret, Pierre Bourgoignie, Jacques Calonne et Marcel Havrenne. On ne peut ne pas mentionner que du 3 au 28 novembre s'ouvre la première des deux grandes expositions internationales et officielles de *Cobra* à Amsterdam, au Stedelijk Museum : *Première Exposition internationale d'Art expérimental* (à l'initiative du directeur Willem Sandberg). À cette occasion, Christian Dotremont prononce la célèbre conférence, publiée ensuite sous le titre *Le grand rendez-vous naturel*, qui a déclenché un scandale digne des joutes Dada. La seconde grande exposition internationale d'art expérimental de *Cobra* a lieu cette fois-ci sur le terrain belge, à Liège, du 6 octobre au 6 novembre 1951, au Musée parc de la Boverie. Celle-ci est la dernière manifestation, puisque le groupe se dissout en novembre 1951. En 1956, pourtant, La Galerie Taptoe organise à Bruxelles la première exposition *Cobra après Cobra*. Dès le départ, nous remarquons que le groupe s'efforce de prendre sa place sur la scène artistique européenne. Or pour ce faire, les expositions ont lieu dans les musées non plus pour contester ce lieu institutionnel par excellence, comme le fit Dada, mais pour faire connaître au monde des arts la nouvelle pratique à laquelle les jeunes artistes croient avec conviction.

Parallèlement aux expositions, le groupe publie, à l'initiative de Dotremont, la revue *Cobra*⁶. Celle-ci connaît dix numéros⁷ et s'accompagne de deux autres bulletins : *Le petit Cobra. Bulletin international d'informations artistiques*⁸ et *Le tout petit Cobra*, utilisé pour faire le bilan des activités du groupe. Christian Dotremont se trouve au cœur de toute cette activité et essaie de surmonter les différences inévitables dans un groupe international de la taille de *Cobra*. N'oublions pas qu'il accueille des artistes d'au moins sept pays européens. Dans une lettre envoyée à Constant, Jorn écrit : « Je sais que Dotremont fait un travail fou pour nous comprendre et nous suivre, sans perdre sa personnalité ni les pieds sur la terre⁹. » Et Dotremont réussit effectivement, avec une grande intuition coordinatrice, à souder le groupe dans un effort de rassemblement. Une des premières preuves de son esprit de synthèse est *Le grand rendez-vous naturel*, modèle parmi ces manifestes unificateurs et en même temps provocateurs qui

⁶ La revue porte le sous-titre de « Revue internationale de l'art expérimental » qui devint par la suite « Bulletin pour la coordination des investigations artistiques », « Organe du front international des artistes expérimentaux d'avant-garde » et « Revue trimestrielle de l'internationale des artistes expérimentaux ».

⁷ Le premier numéro est réalisé et publié à Copenhague et propose la découverte de l'art danois, de l'art primitif et de celui de Vikings. Y paraît le texte de Jorn *Discours aux pingouins*, critique virulente du surréalisme de Breton et de l'automatisme psychique pur. L'idée directrice qui se dégage de ce premier numéro peut se résumer de la sorte : l'art populaire est le seul art international. Le deuxième numéro paraît à Bruxelles, il sert de catalogue à la première exposition *Cobra* (« La fin et les moyens »). La couverture du troisième numéro est réalisée par Pierre Alechinsky et il est consacré au cinéma. Le quatrième numéro est publié à Amsterdam (et illustre l'exposition du Stedelijk Museum), Constant y publie *C'est notre désir qui fait la révolution* et paraissent des poèmes et dessins d'enfants. En Allemagne, grâce à Carl Otto Götz paraît le numéro cinq. Les numéros six et sept sont belges. Dans le sixième, Dotremont publie sa conférence d'Amsterdam (*Le grand rendez-vous naturel*), un texte d'Atlan sur *Abstraction et Aventure dans l'Art contemporain* est aussi à mentionner ainsi que la participation de Gaston Bachelard. Dans le septième numéro, Dotremont publie son texte *Signification et signification*. Les numéros huit et neuf restent à l'état d'épreuves par manque d'argent. Le dernier sert de catalogue de l'Exposition Internationale d'Art Expérimental de Liège qui clôt l'activité du groupe. Tous les numéros de la revue ont été réédités : Paris, Jean-Michel Place, 1980, avec une introduction de Christian Dotremont ; cette réimpression contient également le *Petit Cobra*, le *Tout Petit Cobra*, ainsi que de nombreux documents inédits.

⁸ Cette publication compte quatre numéros publiés entre 1950 et 1951.

⁹ Lettre que Jorn envoie à Constant, en avril 1949, citée dans *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 28.

animent le climat intellectuel et culturel de l'après-guerre. Effort de synthèse au nom d'une communauté d'artistes qui conteste toute forme d'hégémonie dogmatique, toute forme de centralisme. En d'autres mots, il s'agit pour Dotremont de trouver la voie pour son groupe qui ne se fige ni ne se fixe.

Le polycentrisme de *Cobra* inscrit dans son nom et dans sa légende le desideratum originaire de déconstruire toute figure d'autorité¹⁰. C'est au nom de ce désir de liberté que s'explique leur marginalité. Les artistes ne cherchent point l'ancrage dans une structure hiérarchisée, puisque leur premier impératif commun est la liberté d'expression artistique. Il ne s'agit pas de créer un groupe ou une élite exclusive, avec un programme précis, mais d'inviter à une aventure collective et de l'inventer au fur et à mesure. Si *Cobra* s'articule autour de la figure du groupe, c'est au nom de ce désir d'expérimenter avec le langage. Mais la communauté nouvellement fondée n'impose ni contrat intellectuel ni pacte éthique sans droit d'appel. Son parcours, décliné toujours collectivement, propose en revanche une expérience de partage qui est en même temps celle du don : s'exprimant librement, les *Cobra* se rencontrent sur la toile – rarement sur la page blanche – et, à l'intérieur de cet espace commun d'accueil et d'échange, ils partagent leur art,

¹⁰ Pour mieux comprendre sa marginalité (en termes de polycentrisme), une comparaison succincte serait encore une fois nécessaire avec les aspirations de la première génération surréaliste de Belgique. Animés par un même désir libertaire – alimenté surtout par le danger de réduire le surréalisme à un autre *isme* et le faire coïncider avec une seule figure dominatrice –, les complices de Paul Nougé organisent leurs démarches sur des dimensions contestataires. Mais la distance si nécessaire à Nougé par rapport à Paris ne signifie aucunement pour la « tête la plus forte du surréalisme bruxellois » (Francis Ponge, *op. cit.*, quatrième de couverture) le refus de la hiérarchie dans l'organisation du mouvement à Bruxelles. Le groupe est bien structuré autour des figures dominantes de Nougé et de Magritte. Des membres sont exclus ou obligés de démissionner du surréalisme (Lecomte, Souris), d'autres sont acceptés compte tenu de leur fidélité aux principes intransigeants du groupe (Mariën). Notons encore une fois les difficultés que Dotremont a rencontrées dans son effort de convaincre cette première génération surréaliste belge. Et même si la distance est prise par rapport à Breton et au surréalisme parisien, Nougé catalyse les forces à Bruxelles et les organise en fonction de mots d'ordre tout aussi inflexibles : refus de l'œuvre, expérimentation lucide et subversive du langage.

leurs matériaux, ils s'inspirent réciproquement. Quand cette rencontre a lieu entre le peintre et le poète, le texte cohabite avec la forme picturale un univers qui se métamorphose en peinture-mot, objet pluriel né du don que les deux artistes font de leur propre *technè*. Dans cette expérience du partage, c'est la transitivity de l'activité qui est de mise, chacun des artistes qui la font offre et reçoit en même temps inspiration. Le résultat en est la découverte d'un art collectif créé et vécu en commun, né de la fusion de modalités d'expression.

Cet être-ensemble lié par l'idée du don et de la réciprocité dans l'inspiration de ses artistes s'explique mieux par le concept deleuzien d'« acentralité¹¹ ». Refus d'enracinement, oscillation entre dislocation et relocation, être « acentral » signifie affirmer et assumer son autonomie de pensée. Le paradigme libertaire que Deleuze et Guattari définissent comme contre-exemple à la forme d'organisation de notre société est emprunté à la botanique : le rhizome est la plante multi-centre, anarchique qui s'oppose à la racine verticale et hiérarchique, et qui n'a rien en commun avec les structures arborescentes et, par conséquent, hiérarchiques. Selon Deleuze et Guattari, la société bourgeoise est construite et agit au nom de la filiation, régulée par la soumission au père non par amour, mais parce qu'il incarne la figure de l'autorité. C'est là le fondement de la hiérarchie sociale dont le modèle fonctionnel est celui du pouvoir. L'acentalité veut ainsi dire la destruction une fois pour toute de cette hiérarchie.

Le groupe *Cobra* voyage et évite toute fixation centralisatrice, tout comme il ne promeut aucunement de figures dominantes qui dirigent ou qui dictent son

¹¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, op. cit., p. 32.

sort. À cet effet, *Cobra* est une collectivité acentralisée organisée par et grâce à l'amitié entre ses membres :

en 1948 j'ai invité mes amis proches, le poète Joseph Noiret, de Belgique, Jorn, Appel, Constant et Corneille, au café du Notre-Dame Hôtel. J'ai rédigé rapidement une brève déclaration où il est significatif que ne se trouve pas le mot *art* mais le mot *travail*, le mot *expérimental*, etc. Cette déclaration a été signée par nous six, non français, à Paris, un peu contre Paris, contre l'impérialisme culturel parisien, la centralisation parisienne. C'est ainsi qu'est né *Cobra*.¹²

Convocation des amis, *Cobra* se définit par l'image de cette union des forces qui implique la camaraderie et la sympathie, ainsi que la confiance. Amis et non complices, camarades et non membres d'un groupe hiérarchisé qui paye ses dettes à une figure autoritaire : « Être et découvrir ce qu'on est, et se faire révéler par d'autres avec lesquels on a certaines affinités. On n'a jamais décidé de faire quelque chose ensemble, avec Jorn. Il se trouvait qu'on le faisait¹³. » Un autre exemple qui étaye l'affinité comme lien de la collectivité *Cobra* : « Avant que nous nous connaissions, Jorn et moi, il y avait beaucoup d'accord, d'affinités¹⁴. » Les *Cobra* partent dans cette aventure du travail expérimental avec une solide confiance l'un dans l'autre, avec la conviction aussi de leur besoin d'être et d'agir ensemble engendrée par leur sentiment de fraternité. Société acentralisée, *Cobra* est cet espace de liberté où les singularités se rencontrent pour se « déterritorialiser » – c'est-à-dire, pour entrer en contact et accueillir autrui en vue d'un partage – suivant l'exemple du paradigme rhizomique deleuzienne. Penser en rhizomes, c'est penser en réseau, c'est-à-dire, penser la multiplicité des échanges entre des entités tout à fait étrangères. Ce n'est pas non plus penser le territoire

¹² Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 52.

¹³ Joseph Noiret, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 74.

¹⁴ Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 76.

comme centralisé, mais comme réticulaire, la communauté comme fluide et les limites comme solubles. Ce modèle de la liberté et de la multiplicité des échanges permet une ramification dans tous les sens des points de contact entre des systèmes hétérogènes :

Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, pique. [...] C'est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, uniquement défini par une circulation d'états.¹⁵

Si la structure de type arborescent décrète le pouvoir absolu d'une autorité et organise en conséquence l'univers par strates et couches dérivant de celui-ci, véritable *axis mundi*, le rhizome propose une formule acentrée d'être au monde : « Il y a toujours quelque chose de généalogique dans l'arbre, ce n'est pas une méthode populaire. Au contraire, une méthode de type rhizome ne peut analyser le langage qu'en le décentrant sur d'autres dimensions et d'autres registres¹⁶ ». Décentralisation et en même temps connexion à d'autres structures, le rhizome est fait à la fois de lignes d'agencement et d'articulation et de lignes de fuite par lesquelles toute structure cherche à faire système avec d'autres qui lui sont extérieures. C'est par ces lignes de fuite que s'insinue l'hétérogène et que l'ancien système se déterritorialise, c'est-à-dire change d'usage et de fonctionnement habituels. Faire rhizome, c'est d'ailleurs, pour Deleuze et Guattari, mettre ensemble deux ou plusieurs hétérogènes, et cette mise ensemble est possible par la déterritorialisation de chacun des éléments de leurs contextes initiaux. Ainsi,

¹⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

déterritorialiser, c'est changer de nature et d'utilité par la capture d'un code extérieur.

La communauté *Cobra* met en pratique cette communication artistique : les peintres et les poètes quittent le « territoire » de leurs subjectiles ou de leurs pages blanches pour se laisser « contaminer » à la fois par l'autre artiste et par ses outils langagiers. *Cobra* assume, en d'autres mots, la déterritorialisation des arts : le décroisement des moyens d'expression spécialisés et la contamination, due à cette *praxis* en commun, avec les autres arts. Sans proposer de chefs de file, sans éprouver non plus le besoin d'ancrage dans un espace et dans une éthique centralisateurs, *Cobra* proclame le pouvoir égalitaire des voix qui y interviennent. Collectivité décentralisée, d'amis, antihiérarchique, ce sont les termes qui définissent leur communauté.

Il y a là une véritable déclaration d'indépendance : la collectivité *Cobra* ne propose pas le sacrifice de l'individualité ; faire partie de *Cobra* ne signifie pas renoncer à sa propre spécificité : « Sans doute avons-nous des différences d'opinion, de goût, mais ce sont des différences et non des divergences¹⁷ », affirme avec conviction Dotremont. Le collectif *Cobra*, « confluent de façons de vivre¹⁸ », est ouvert à l'individuel, l'accueille et construit sa spécificité dessus, car ce sont ces subjectivités qui y participent et l'enrichissent tout en partageant leur expérience du monde : « le peintre et le non-peintre¹⁹ » travaillent et s'inspirent mutuellement, en partageant la majorité du temps un même subjectile, d'habitude

¹⁷ Christian Dotremont, lettre à Constant, du 20 novembre 1948, citée dans *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 28.

¹⁸ Joseph Noiret, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 72.

¹⁹ La formule appartient à Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 63.

la toile. L'espace-temps de ce partage instaure le chronotope d'une autre cosmogonie. Le monde naissant par le mouvement déterritorialisant des artistes *Cobra* est là pour pallier les « catastrophes²⁰ » mondiales et personnelles qui marquent l'existence de *Cobra* : la guerre finissante et la maladie qui atteint ses membres.

Dans ces conditions, le peintre renonce à la claustration de son atelier pour rencontrer et accueillir le poète (le « non-peintre »), tout comme ce dernier abandonne la page blanche pour rejoindre le peintre, dorénavant son collaborateur, dans l'espace de la toile. Un des invariants de cette communion est, par conséquent, le partage d'un même espace que l'on peut appeler, avec Jean-Luc Nancy, le « conloquium » : « espace du commun », c'est-à-dire « nous (tous) » et « ce qu'il est *entre nous*²¹ ». « Conloquium » veut donc dire partage de l'espace en même temps que dialogue de ceux qui cohabitent cet espace. La fondation de *Cobra* porte manifestement attention à son rapport avec l'espace : géographiquement, le groupe de Dotremont accueille le monde, artistiquement, cette communauté opère une fusion des lieux de création : le domaine pictural et celui scriptural ne se distinguent plus, leurs frontières sont annulées dans le travail commun du peintre et du poète. Le « conloquium » de *Cobra*, son espace du commun, est en dehors de cette forme de collectivité qui nivelle les individualités, tout comme il exclut l'unicité qui annihile le sens commun : la communauté *Cobra*

²⁰ Le roman de Christian Dotremont, *La pierre et l'oreiller*, précise la catastrophe : la guerre et la maladie. La tuberculose est, d'ailleurs, une des causes qui ont participé à la fin de *Cobra*.

²¹ Jean-Luc Nancy, « Conloquium », *op. cit.*, p. 3.

engendre l'œuvre et s'engendre elle-même dans l'espace du « nous » dont la condition essentielle est celle de la « sociation²² ».

Pour Jean-Luc Nancy, la « sociation » représente la condition humaine par excellence, celle qui fait que chaque énonciation ou extériorisation verbale du sujet ne peut être conçue que sous forme dialogique. L'homme qui s'exprime le fait en raison de l'Autre à qui il s'adresse et qui peut confirmer ou infirmer son existence : « je suis » (*ego sum*) ne peut avoir du sens que s'il s'affirme comme « je suis avec » (*ego cum*). Pour *Cobra*, le peintre qui s'exprime sur la toile attend la réponse de l'autre artiste ou poète. Par conséquent, la notion du « conloquium » (partage d'un lieu et dialogue) nous aide à comprendre comment les artistes de *Cobra* entendent vivre et créer leur art, toujours ensemble et sans jamais renoncer au dialogue interartistique : « si j'étais seul je n'aurais rien dont il y aurait lieu de me distinguer²³ ».

Le collectif *Cobra* peut s'expliquer par deux concepts-clé : le « conloquium » et la « désolitude » qu'implique le travail à quatre ou à plusieurs mains. D'une part, c'est la sortie et l'ouverture vers l'autre qui caractérise les *Cobra* : la « désolitude²⁴ », c'est-à-dire s'échapper des quatre murs de l'atelier d'artiste, « cette cellule de luxe²⁵ », « tours ivoiriennes²⁶ », pour se lancer dans un travail à deux au même tableau. Pour détourner la solitude, les membres de *Cobra*

²² *Ibid.*, p. 6.

²³ *Ibid.*, p. 7.

²⁴ Pierre Alechinsky, « Rapide explication », Karel Appel et Pierre Alechinsky, *Encres à deux pinceaux, peintures, etc.*, Saint-Paul, Fondation Maeght, 1983, s.p. Il s'agit d'un texte d'Alechinsky qui date depuis 1982 et qui ouvre ce livre-objet fait de textes (signés par Pierre Alechinsky, Christian Dotremont, Hugo Claus, Claude Esteban) et de reproductions d'objets créés par les deux artistes. Les biographies des deux artistes closent le volume.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Christian Dotremont, « Notice », dans *ibid.*

inventent leur propre espace du commun, leur « conloquium » où ils se rejoignent pour donner naissance à leurs objets composites, iconotextuels :

Cobra [...] unissait des solitudes de peintres, de poètes, de toute sorte d'artistes, multipliant les expérimentations les plus engagées dans toutes les spécificités artistiques, comme la nature imaginante de toute matérialité picturale, et les plus engagées dans toutes les affinités artistiques, dans la mêlée aussi à la vie, qui n'en disparaissait pas, jusqu'à un art immédiatement collectif, où des spécificités pouvaient disparaître sans cesser d'être agissantes, jusqu'à un internationalisme nouvellement réel, où des localismes pouvaient disparaître sans cesser d'être tous intervenants.²⁷

La condition *sine qua non* de l'être-ensemble de *Cobra* est réaffirmée par Dotremont dans le rassemblement des « solitudes » des artistes qui collaborent à l'œuvre commune : les expérimentations centrées sur le matériau et la matérialité des moyens d'expression qui arrive à se concrétiser en un art collectif et vivant. Rencontre « de[s] peintres et de[s] poètes, de toute sorte d'artistes », source d'un art collectif et international (qui ne tient donc plus compte des frontières artistiques ni étatiques), *Cobra* réactualise les pratiques créatrices qui se réclament de l'*ars combinatoria*²⁸ surréaliste.

Cette collaboration interartistique se fonde dans le dialogue. Nous avons précédemment démontré que le modèle de l'*ars combinatoria* convoque le paradigme avant-gardiste de l'interartialité, ce qui veut dire que les pratiques combinatoires se matérialisent par la mixité du langage artistique. Le but des objets hybrides qui en résultent (comme, par exemple, le collage surréaliste ou les objets bouleversants de Nougé et Magritte) est manifestement subversif : la porosité des

²⁷ *Ibid.*, s.p.

²⁸ Voir à ce sujet la définition et les caractéristiques de ce concept développées dans la première partie de notre thèse, le chapitre « L'*ars combinatoria* subversif », p. 111-137.

frontières entre les arts permet la désinstrumentalisation du langage. Celui-ci est détourné de son usage habituel et devient lui-même objet subversif, bouleversant.

Cobra retient de ce paradigme combinatoire le principe dialogique qui le sous-tend. Son modèle relationnel s'articule autour de la coprésence de plusieurs arts dans un même espace créateur. Ce qui s'estompe cependant dans *Cobra* est la motivation exclusivement subversive de cette *praxis* dialogique. Plus précisément, le collage, exemple par excellence de l'*ars combinatoria* surréaliste, est le lieu qui veut rendre visible la frontière entre les arts et les genres par leur exposition sur un même support. Les objets à quatre mains de *Cobra* ne sont plus motivés par une intentionnalité exclusivement contestataire, les artistes qui entrent en dialogue sont à la recherche d'une liberté d'expression dont la source est l'inspiration réciproque. À partir d'une *praxis* combinatoire et foncièrement dialogique, Dotremont et ses amis inventent grâce à leurs affinités un art collectif dont le résultat est le langage qui redécouvre sa matérialité, sa corporéité : le langage-matière. Dans cet exercice intersubjectif, les frontières artistiques ne sont plus visibles ; elles fusionnent grâce au dynamisme des gestes créateurs qui dialoguent en se partageant la toile. Cette démarche artistique se définit en tant que *ars communiter* (parce que réalisé en commun et visant l'expérience de l'œuvre se faisant en commun) plutôt que comme *ars combinatoria*.

4-L'*ars communiter* ou l'art en commun

Après la rencontre d'Asger Jorn, Christian Dotremont a besoin de collaborateurs, « les plus animés d'amitié », pour fonder la communauté artistique

où prime l'art collectif. Mais le collectif de *Cobra* se définit comme « singulier pluriel²⁹ », puisqu'il s'agit d'une collectivité qui « n'a son intensité, sa vérité contre le picturalisme et contre la solitude, non moins contre telles collectivisations, que si s'obstinent tout seuls dans les mêmes hostilités ses créateurs³⁰. » La collaboration proposée par *Cobra* est un rapport dialogique né des affinités entre ses membres. Elle vise la réalisation d'un art en dehors de toute spécialisation : des « peintures collectives antipersonnelles et non impersonnelles³¹ », des « peintures-mots » qui ne distinguent plus entre le mot uni à la matière plastique et qui ne permettent plus l'identification de l'artiste à sa profession. Car le poète peut devenir peintre, tout comme le peintre peut tracer des poèmes sur la toile :

Nous ne croyions pas que nous devions peindre d'après nous-mêmes, c'est-à-dire une expression individuelle du moi, mais que nous avions tant de choses en commun qu'il était possible de faire quelque chose ensemble et que l'un puisse travailler à l'œuvre de l'autre. Nous étions donc anti-individualistes.³²

Une conclusion importante se dégage de ce propos de Constant : la conscience des affinités au sein de *Cobra* (« tant de choses en commun ») et la volonté exprimée

²⁹ Nous utilisons ici le titre d'une exposition en hommage à *Cobra* réalisée à l'initiative de André Lambotte : « *Cobra* Singulier Pluriel – Les œuvres collectives 1948-1995 » organisée par le Centre Wallonie-Bruxelles du 3 décembre 1998 au 21 février 1999 à Paris et du 6 mars au 11 avril 1999 à Namur (Maison de la Culture de la Province de Namur). Le catalogue de cette exposition a été publié à Tournai, La Renaissance du Livre, 1998. Le syntagme est également défini par Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 1996.

³⁰ Christian Dotremont, « Notice », *op. cit.*, s.p.

³¹ *Ibid.*, s.p.

³² Propos de Constant lors de l'émission télévisée *Het Heilig vuur*, Tros, 1976, cité dans Peter Reurslag, Constant, Christian Dotremont, Karel Appel, Pierre Alechinsky, et al., *Cobra Aventures Collectives*, catalogue de l'exposition 1984-1985 à De Zonnehof (Amersfoort) et Kunstindustrimuseet (Copenhague), Amersfoort, Amersfoortse Culturele Raad / De Zonnehof, 1984, p. 62.

dès le départ par Dotremont, celle de « faire quelque chose ensemble ». C'est Dotremont qui explique les particularités de ce travail collectif :

Il y a quelque chose disons d'un peu mystérieux ou amusant dans le fait que *Cobra* unissait les artistes de trois petits pays, que *Cobra* a vécu trois ans et qu'on peut y distinguer trois stades : le spécialisme, c'est-à-dire le peintre qui peint, l'écrivain qui écrit ; l'interspécialisme, c'est-à-dire l'écrivain et le peintre qui peignent ensemble, dans la même durée de spontanéité quasi synchrones dans une œuvre commune. Et l'antispécialisme, c'est-à-dire le peintre qui écrit, l'écrivain qui peint.³³

Le travail commun prend cette signification particulière : l'expérimentation va du propre (le particulier de chacune des professions artistiques) vers le commun ou mieux vers le partage de son savoir et l'ouverture à l'autre (art ou artiste). « Interspécialisme³⁴ », conséquence sans équivoque de la collaboration, du dialogue interartistique, qui se métamorphose en « antispécialisme³⁵ », c'est-à-dire libération des contraintes propre à chaque modalité d'expression. Cet art qui s'engendre dans l'« indifférenciation³⁶ » de ses co-auteurs est un véritable art « en commun », un *ars communiter*³⁷, issu de l'action conjointe des artistes partageant la même passion créatrice. De plus, créer à quatre mains veut aussi dire, pour les *Cobra*, affirmer leur appartenance à une même collectivité. La notion d'*ars communiter* implique par conséquent un résultat artistique (les peintures-mots) en même temps qu'une *praxis* communautaire (partager un même espace pictural et vivre ensemble cette aventure de création). Plus qu'un *ars combinatoria*, les peintures-mots de *Cobra* se réalisent dans l'oubli de toute spécialisation, de toute

³³ Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 86.

³⁴ Christian Dotremont, lettre du 9 septembre 1978, dans Christian Dotremont, Michel Butor, *Cartes et lettres : correspondance, 1966-1979, op. cit.*, p. 170.

³⁵ *Ibid.*, p. 170.

³⁶ Joseph Noiret, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 74.

³⁷ L'adverbe latin *communiter* a le sens de « conjointement », « ensemble », ce qui est fait en groupe, par action conjointe.

contrainte de l'outil et des moyens d'expression. Cet art pratiqué ensemble ne se justifie plus, comme dans le cas de l'*ars combinatoria*, par un programme subversif, mais par le désir commun des artistes de révéler ce qui est inexprimable et immatériel, ce qui n'est ni figuratif ni discursif.

Nous définissons l'*ars communiter* comme étant ce résultat de la manifestation conjointe sans contraintes et spontanée de deux ou plusieurs artistes, il s'agit donc d'abord d'une expérimentation du langage. Car le but ultime de cette quête collective est l'invention d'un langage originaire qui nous facilite l'accès à une compréhension universelle et primordiale du monde. Tout comme pour l'*ars combinatoria*, la condition incontournable de cette expérimentation artistique est le partage d'un terrain commun qui permet la rencontre des artistes et de leurs moyens d'expression respectifs. Mais cet espace de création et de dialogue est aussi celui de l'altérité, car la rencontre a comme première conséquence la contamination par l'altérité : le peintre y trace des mots, le poète peint des formes. Ce qui compte donc, dans l'*ars communiter*, ce n'est plus un geste rupteur et subversif qui témoigne d'une crise (généralement du langage). L'*ars communiter* propose un espace mémoriel qui atteste la fusion des arts et sa conséquence immédiate : la découverte d'un langage dans sa réalité concrète.

Les mots deviennent matériels et visibles, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, leur forme crée du sens en s'unissant à la matière plastique. La séparation de la *praxis* surréaliste a lieu au niveau même de ce sens qui se construit dans le dialogue des arts : l'*ars combinatoria* propose le programme d'une rupture qui devient visible par le dialogue en crise entre les arts. La rencontre du mot et de

l'image a un but éminemment subversif dans le surréalisme, tandis que l'*ars communitar* de *Cobra* est à la recherche d'un art dialogique par excellence qui a dépassé cette étape de la rupture révolutionnaire.

Collaboration d'artistes et échange de leurs moyens d'expression, la manifestation de l'*ars communitar* se donne comme expérience intersubjective. *Cobra* fait sienne cette *praxis* artistique relationnelle, ce qui l'impose inévitablement comme communauté de l'échange et du dialogue. En effet, l'intersubjectivité suppose, selon Merleau-Ponty³⁸, le partage de l'expérience vécue entre personnes, elle est fondée dans l'interaction qui sous-tend le langage et conscience et justifie de la sorte le sens de l'appartenance à un groupe. Interaction et partage à travers le langage artistique, *Cobra* propose un modèle relationnel particulier : ses artistes partagent leur *technè*, leurs moyens d'expression tout comme l'espace du propre, de ce qui leur est propre individuellement. L'intersubjectivité dans *Cobra* fait en sorte que l'identité soit ouverte à l'altérité et que le *sensus communis* soit non l'art mais un vécu (ensemble) de l'art. Ce sens commun se trouve à la base de l'*ars communitar* qui, initié dans l'intersubjectivité, table sur une expérience d'interartialité, où le sujet s'ouvre à l'autre et l'identité auctoriale ne peut se concevoir que sous forme d'altérité.

Dans ces conditions, l'œuvre apparaît comme « l'expression de cette indifférenciation qui requiert cependant de chacun d'être le plus profondément lui-même et différent mais en faisant entrer cette différence dans celle des autres [...],

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, principalement les chapitres IV, V et VI.

et se faire révéler par d'autres avec lesquels on a certaines affinités³⁹. » Par ce dialogue, et grâce à leur affinité, il se constitue entre l'artiste et autrui (son collaborateur) un terrain commun (« conloquium ») : la toile, l'espace pictural.

Le tableau présentifie un être à deux, il est le lieu de la collaboration artistique, dans une réciprocité parfaite : les artistes coexistent à travers un même monde, celui qu'ils sont en train d'engendrer, leurs perspectives glissent l'une dans l'autre. Autrement dit, l'*ars communiter* de *Cobra* suppose une communion de ses artistes qui se concrétise à travers le dialogue interartistique, grâce à la « désolitude » et au « conloquium ». Merleau-Ponty décrit cet échange comme suit : « Dans le dialogue présent, je suis libéré de moi-même, les pensées d'autrui sont bien des pensées siennes, ce n'est pas moi qui les forme, bien que je les saisisse aussitôt nées [...] je lui prête des pensées, il me fait penser en retour⁴⁰. » Cet art en commun, collectif, s'extériorise dans les peintures-mots, véritables exemples de l'être-ensemble de *Cobra*.

La nature du travail collectif se précise dans le processus d'élaboration des peintures partagées, œuvres à quatre mains où « la spontanéité et l'expérimentation imposent leurs surprises hasardeuses⁴¹ ». Le dialogue fondamentalement interartistique, engagé par l'inspiration réciproque des artistes et articulé dans la spontanéité des gestes créateurs, se manifeste à l'intérieur d'un seul et même subjectile : c'est l'algorithme qui nous semble fondateur de l'*ars communiter*. Cet échange d'exercice et d'espace créateurs donne autrement dit naissance à des

³⁹ Joseph Noiret, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, op. cit., p. 74-75.

⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 414.

⁴¹ Joseph Noiret, « Gaston Bachelard et Henri Lefebvre dans *Cobra* », dans Serge Vandercam, Christian Dotremont, *Vandercam-Dotremont. Cobra en Fange. Dessin-Écriture-Matière (1958-1960)*, Bruxelles, Cahiers du Gram, 1994, p. 49.

peintures-mots et définit *Cobra* à la fois comme communauté de partage et comme partage de communauté. Les peintures collectives sont la mémoire de cette expérience du travail qui ne se fait pas en vase clos : les images naissant de la danse partagée des gestes créateurs portent les traces des deux subjectivités qui fusionnent. Car il ne s'agit plus de séparation, mais d'unisson entre les deux artistes qui font don de leur art : « [n]ous avons pris de petites toiles ; parfois, j'ai commencé à écrire des mots puis Jorn a peint (le tout automatiquement) ; parfois, ça a été l'inverse. Nous avons voulu (automatiquement) mêler organiquement mots et images⁴². »

Expériences intersubjectives, les peintures-mots affirment en même temps le refus de produire en série et la mise en forme d'un désir d'unicité. Sur la toile, entre les traits il y a contamination, capture de code tout comme, entre les artistes qui dialoguent en créant, il y a inspiration mutuelle. Grâce à cette *praxis* en commun, le tableau révèle un langage autre, nouveau et en dehors de toute norme régulatrice, puisque sa seule raison d'être est la spontanéité des gestes qui tracent les lignes, qui lancent les taches et les lettres. De cette fusion entre mots et images surgit la valeur matérielle, plastique du langage :

Cobra réaffirma la qualité plastique radicale, la créativité plastique permanente du langage, non sans montrer que ses formes matérielles participent de et participent à la signification même. L'expérimentation plastique-linguistique offre des possibilités d'une étendue, d'une variété infinie. Il est de plus en plus nécessaire de la pousser, de la développer, de la répandre.⁴³

Le mot, car il s'agit toujours de mots lisibles, tout comme la couleur ou la ligne, prend un autre sens au-delà de celui grammatical ou logique. Le verbe

⁴² Christian Dotremont, *Isabelle*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 1985, p. 86.

⁴³ Christian Dotremont, « *Cobra* écriture peinture », *Cobraland*, *op. cit.*, p. 195.

employé dans son état pur, pareillement aux matériaux de construction plastique, acquiert une signification autre que celle enregistrée par le dictionnaire. Le mot vit indifféremment du sens, comme le fer, la pierre ou le plomb résident pleinement dans la nature, avant et en dehors des formes connues dans le commerce. La révélation de cette « créativité plastique permanente du langage » est possible grâce à la pratique collective de l'*ars communiter* de *Cobra*, « expérimentation plastique-linguistique » qui engendre les peintures-mots.

5-Les peintures-mots, exemple de l'*ars communiter*

Pour la définition de cette méthode de création, il est nécessaire d'interroger les modalités de la *praxis* interartistique, de l'*ekphrasis* à l'*ars combinatoria*. Procédons dans cette tentative de déchiffrement des peintures-mots de *Cobra* par une définition négative ; essayons d'abord de voir ce que ces objets collectifs ne sont pas. Car nous avons pu constater jusqu'ici qu'il y a un clivage, surtout au niveau de l'intention, entre les techniques combinatoires surréalistes et l'expérimentation de l'*ars communiter* proposée par *Cobra*.

La co-présence de mots et d'images apporte en discussion la question du dispositif iconotextuel qui est « un artefact conçu comme unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), image(s) et texte(s) qui tout en formant en tant qu'iconotexte une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et

autonomie⁴⁴. » La spécificité de l'iconotexte est, par conséquent, de préserver la distance entre le plastique et le textuel, tout en opposant les deux systèmes de signes. Dans le même ordre d'idées, pour Liliane Louvel⁴⁵, l'iconotexte s'individualise par le fait qu'il n'y a jamais fusion totale des deux médias. L'apparition de l'image dans le texte est en effet conçue par Louvel comme une « transcription », conversion d'un médium dans l'autre qui produit des effets de lecture spécifiques, mais cette transposition d'un médium à l'autre n'est jamais complète.

Ce qui résulte de ces approches peut intéresser les peintures-mots de *Cobra* au niveau de la pratique dialogique – le verbal et le pictural – que l'appareil iconotextuel met en place. Mais l'objet collectif de *Cobra* ne se fixe pas dans la simple mise en lumière (ou en vue) de deux systèmes de signes : le mot dans *Cobra*, avant d'être un *representament*, c'est-à-dire signe, est mouvement ou motilité, et en empruntant la matière plastique il transmet la mobilité du geste qui l'a tracé ; le mot devient ainsi visible avant d'être lisible. Le texte-image de *Cobra* ne se donne pas pour mission la démonstration d'infractions des codes, il est au contraire monstration et mémoire de deux subjectivités qui se laissent inspirer l'une par l'autre, qui se contaminent dans leur spontanéité créatrice. Dans sa

⁴⁴ Alain Montandon, Préface à Alain Montandon (dir.), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon Éditions, 1990, p. 8. C'est Michael Nerlich qui, le premier, forme et définit le terme d'iconotexte, repris ensuite par Alain Montandon. Voir aussi Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La femme se découvre* » dans Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 268.

⁴⁵ Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002. Inspirée de Genette, Louvel propose une « typologie du phénomène de l'iconotextualité » : l'*interpicturalité* (tableau présent dans le texte), la *parapicturalité* (image dans l'entourage du texte), *métapicturalité* (commentaire d'un système sur l'autre), *hypopicturalité* (« texte A (l'hypertexte) greffé sur une image A (l'hypo-icône) »), *archipicturalité* (référence à un genre ou une école) et *mnémopicturalité* (allusion, par exemple, à un tableau écrit à la manière d'un artiste). Nous pouvons constater que l'iconotexte présuppose le texte comme espace d'accueil de l'image.

mixité, l'objet *Cobra* n'est donc pas iconotexte. Le mot qui surgit sur la toile est là pour exhiber sa matérialité, il fait corps avec l'image picturale, ils sont créés de la même matière. Tandis que le dispositif iconotextuel se doit d'« englober des productions faisant appel à une poétique de l'écriture dans sa matérialité visuelle (futuriste, lettriste, etc.), ou cédant à la tentation de l'idéogramme (voir Claudel, Michaux ou même Le Clézio), ainsi qu'aux mots dans la peinture (voir Butor) et toutes les formes d'écriture dans la peinture⁴⁶. » Parfois réduit à l'irruption du visuel dans le texte, l'iconotexte postule, comme résultat de l'*ars combinatoria*, la coexistence de deux modes d'expression gardant chacun leur spécificité propre. Cet objet hybride se doit, par conséquent, de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation éclatante, faire jaillir des tensions qui opposeraient en juxtaposant des systèmes de signes sans les confondre.

Si les peintures-mots se distinguent du dispositif étançonné par l'iconotexte, le rapport devra être réévalué entre les objets collectifs de *Cobra* et les pratiques interartistiques en général. Walter Moser mentionne, en effet, la « relation de domination ou d'une sororité inégale entre les arts, ce qui prépare la scène pour l'acte de libération ou du moins pour l'émancipation d'un art par rapport à l'autre⁴⁷ ». Cette inégalité qui n'est plus opérante dans le cas des peintures-mots, comme c'est le cas de *Il y a plus de choses dans la terre* (**fig. 11**), œuvre de Pierre Alechinsky et Christian Dotremont⁴⁸.

⁴⁶ Alain Montandon, « Préface », dans Alain Montandon (dir.), *Signe/Texte/Image, op. cit.*, p. 8.

⁴⁷ Walter Moser, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Marion Froger, Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, « Film und Medien in der Diskussion 14 », 2007, p. 71.

⁴⁸ Cette peinture-mot a été exposée à la deuxième Exposition internationale d'art expérimental : *Cobra*. Il s'agit de l'exposition qui clôt l'activité de *Cobra*, à Liège, du 6 octobre au 6 novembre 1951.



Pierre Alechinsky et Christian Dotremont
Il y a plus de choses dans la terre
1949

Fig. 11

On y expose un univers tumultueux composé de deux espaces communicants : le textuel, espace marginal, enraciné dans celui pictural. Malgré la distribution inégale des forces expressives (l'image picturale domine l'espace du tableau), le transfert d'un domaine à l'autre est garanti par le rythme que suivent à l'unisson les tracés picturaux et verbaux. L'ondulation des lignes se transmet au texte pour créer une harmonie sans faille de l'univers figuré. D'autre part, des traces de mots quasi-invisibles modulent, à l'instar de griffes ou de crevasses, la pâte jaunâtre, figuration de la matière tellurique qui soutient le monde naissant sur la toile. Néanmoins, c'est l'espace plastique qui capte l'œil par une image d'un monde en tension où des lignes serpentine font surgir simultanément gouffres, ocelles, insectes, énergies. Ces entrelacs, résultat d'un mouvement visiblement circulaire, créent un labyrinthe qui nous leurre avec une figure anthropomorphe.

C'est par la reconnaissance de cette image familière et à l'identification qu'elle facilite que l'on pénètre dans le tumulte, dans la danse de ce qui s'avère être en fin de compte la spirale d'un *cobra* prêt à attaquer. Avant d'arriver à l'autre bout du labyrinthe, on découvre tout un monde peuplé de totems et d'une flore qui prête son chromatisme et son énergie aux mots qui bordent l'image comme la frontière d'un pays. Les mots, lisibles, sont de la même pâte origininaire que ces figures à la limite de l'anthropomorphisme, de la même matière que la ligne serpentine et la végétation de cet univers totémique. Ils ne sont pas là pour simplement civiliser le chaos et donner sens au monde. Ils font partie du tumulte, tout en se confondant avec la matière plastique qui le façonne.

Par leur fusion, les deux espaces – pictural et scriptural – ne s’articulent donc plus autour des dispositifs spécifiquement iconotextuels. L’*ars communiter* a dépassé l’*ars combinatoria*. Et même quand les objets collectifs de *Cobra* attestent la séparation des deux modalités d’expression, le texte se laisse contaminer par sa picturalité, tout en partageant le même matériau que l’image avec laquelle il entre en dialogue. Il ne s’agit pas de calligraphie, mais de textes peints, il ne s’agit plus du tout d’illustration du pictural par le textuel, ou vice-versa.

Dans la lecture des peintures-mots, les concepts d’*ekphrasis* et d’iconotexte ne sont plus opérants. L’*ekphrasis*, dans sa définition générale, est une des figures essentielles qui nous aide à nous interroger sur les images, les textes et leurs rencontres. Elle met en relief le fait que, dans cette rencontre, « la représentation verbale » est la traduction de la « représentation visuelle¹ ». Ceci implique de toute évidence que la formule dialogique de l’*ekphrasis* accorde, comme dans les pratiques interartistiques, la primauté, sinon la suprématie, de l’objet pictural au détriment de celui textuel qui en est une copie, une répétition. Le rapport de forces est d’emblée déséquilibré pour placer le texte dans l’ombre du figuratif.

Le poète qui rencontre le peintre dans l’expérience de *l’ars communiter* de *Cobra* ne lui est en rien inférieur, car « l’écrivain et le peintre [...] peignent

¹ Pour la notion d’*ekphrasis*, voir William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. Au sens large on entend, avec Mitchell, par *ekphrasis* toute description poétique de personnes, d’objets ou de lieux, mais une précision s’impose dès son usage dans l’Antiquité : *ekphrasis* veut dire description littéraire d’une œuvre d’art. La fameuse description du bouclier d’Achille, au chant XVIII de l’*Iliade*, est généralement considérée comme le prototype de l’*ekphrasis*. De Lessing (Laocoon) à Lucàcs (*Études sur le réalisme européen*) les interprétations de la scène ont varié, posant le problème de la nature descriptive ou, au contraire, narrative de l’épisode. On tendrait plutôt à voir aujourd’hui dans l’ouvrage d’art d’Héphaïstos la *mise en abyme* de l’histoire même de l’*Iliade* : celle de la chute de Troie et de la mort d’Achille ou, de façon plus générale, celle des grands cycles de la vie humaine, de la paix et de la guerre, de la mort et de la résurrection. La notion d’*ekphrasis* est également liée à celle de la représentation, dans et par l’écriture, du pouvoir illusoire de l’art.

ensemble, dans la même durée de spontanéité par alternances spontanées quasi synchrones dans une œuvre commune². » Et cette synchronisation au rythme d'inspiration de l'autre artiste n'est qu'une étape, le vrai *ars communiter* prend naissance dans l'« antisécialisation » et dans la « désolitude », lorsque le peintre écrit et que l'écrivain peint.

Pour conclure, ce qui ressort des approches de l'iconotexte est l'affirmation de la frontière toujours claire et présente entre les deux arts. Le binôme de l'interartialité avalise la rencontre – plus ou moins conflictuelle – des deux arts : les modes verbal et visuel sont deux entités ontologiques indépendantes mises en rapport l'une avec l'autre. Les peintures-écritures de *Cobra* sont nées après l'abolition de toute frontière interartistique, leur fusion est la condition primordiale de leur création. Christian Dotremont insiste sur le fait que les artistes expérimentaux de *Cobra* ont intériorisé la porosité des limites entre les arts :

Il ne s'agit donc plus du tout des peintres qui peignent dans leur peinture le poème d'un poète ou d'eux-mêmes ; il ne s'agit plus du tout des poètes qui, inspirés par une peinture, écrivent un poème sur le papier, hors de cette peinture ; il ne s'agit plus du tout de peintres imitant plus ou moins vaguement l'écriture, ou la calligraphie, ou la typographie ; et il ne s'agit plus du tout de l'illustration, procédé de division.³

Puisqu'il ne s'agit plus ni d'illustration, ni d'*ekphrasis*, ni d'iconotexte ou d'*ars combinatoria*, la rencontre entre peintre et écrivain engendre un objet autre, qui est en soi un nouveau langage. Ce changement de paradigme fait que le dialogue nécessaire à leur rencontre suppose l'oubli de la typographie ; l'écriture, délivrée

² Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, op. cit., p. 86.

³ Christian Dotremont, « *Cobra Écriture Peinture* », op. cit., p. 7.

de l'uniformité typographique, s'inspire de la peinture tout en l'inspirant à son tour, dans la spontanéité des gestes créateurs :

Et tout naturellement le poète a commencé ainsi de rencontrer le peintre, le dessinateur, le graveur dans une œuvre commune à deux temps – le poète traçant un grand poème et ensuite le peintre, le dessinateur, le graveur inspiré par le poème et la plastique du poème, travaillant sur le même support, ajoutant et mêlant son travail au travail du poète – ou mieux encore dans le même temps, et c'est là que *Cobra* a ouvert sa plus forte originalité – le poète et le peintre travaillant par rapides alternances, jusqu'à un quasi-synchronisme, par inspiration immédiate.⁴

La nouveauté des peintures-mots consiste en l'émergence quasi-simultanée de l'écriture et de la peinture, les formes et les graphismes réagissent réciproquement pendant la co-naissance de l'œuvre. Dans cette situation, leur *ars communiter* a une double finalité : d'une part, il vise l'originalité de l'objet (puisque issu d'une expérience unique, spontanée) et, conséquemment, impossible à répéter ; d'autre part, il étaye l'invention d'un monde qui naît au même moment que son propre langage. Dotremont multipliera pendant et après *Cobra* ces collaborations qui exigent, avant tout, un accord sensible, et aboutiront à l'invention du logogramme.

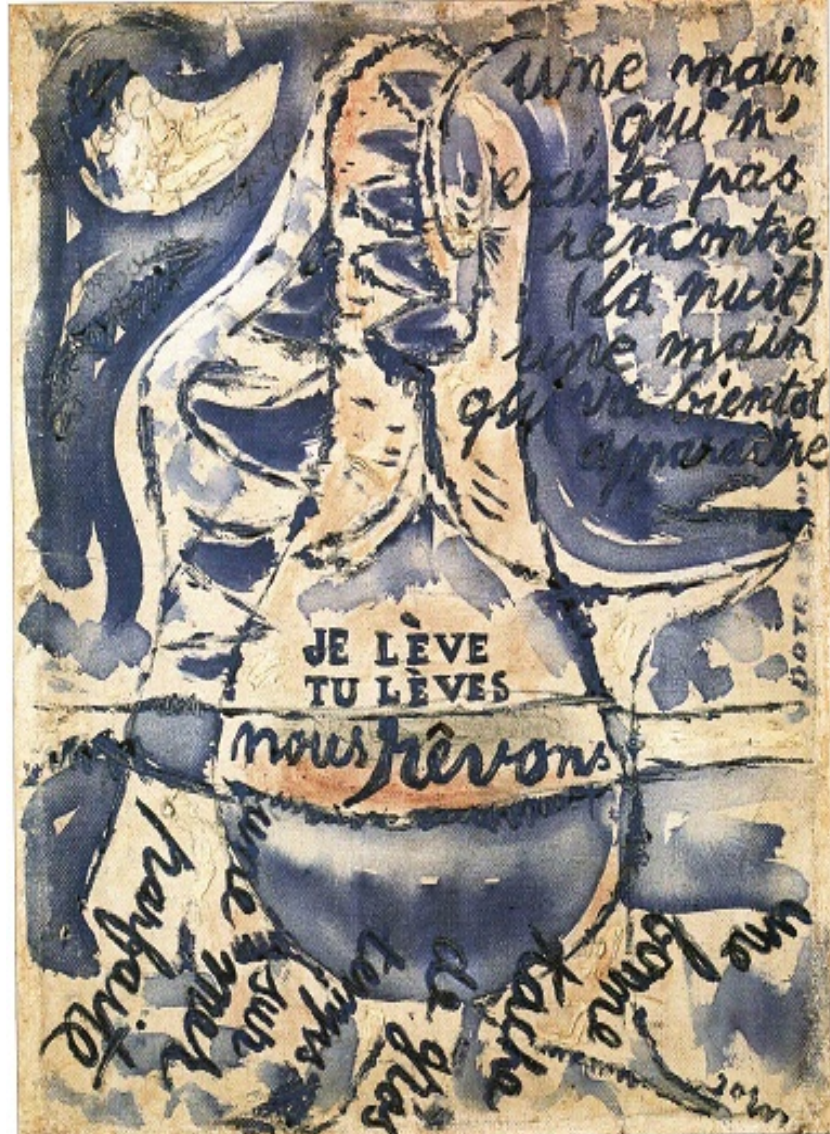
Le poète n'écrit plus, il trace le texte pour révéler au peintre et à soi-même la « plastique du poème », dans la rapidité de l'inspiration commune. Nous sommes, avec le texte-image de *Cobra*, dans un paradigme de la vision et de la vélocité. Les mots, sur la toile, deviennent images des mots, tandis que le peintre s'exerce à l'écriture sur la toile, le pinceau à la main. Dans ce nouveau paradigme, le récepteur a le rôle d'un *perceptor*, son rapport à l'objet texte-image n'est plus

⁴ *Ibid.*, p. 7.

conditionné par le modèle linéaire de la lecture, c'est le regard qui l'oriente dans l'aventure du décryptage et dans une co-participation au sens de l'œuvre.

Dans le mot-tableau *Je lève, tu lèves, nous rêvons* (fig. 12), créé en 1948 par Christian Dotremont et Asger Jorn, le bleu dilué et le bleu marine menaçant (nuances privilégiées dans les peintures *Cobra*), les tracés de formes et de mots font corps avec la conjugaison verbale qui semble organiser le chaos de la toile. C'est autour du verbe en métamorphose (« lever » des deux premières personnes devient au pluriel « rêver »), que le dessin commence à recevoir une forme, du sens, et à se métamorphoser à son tour en création. La continuation de cette conjugaison est, sans doute, « nous rêvons » et civilisons le chaos. Le verbe « lever », conjugué aux deux personnes de l'énonciation (« je » et « tu »), implique, d'abord, la rencontre.

Mais la rencontre est aussi heurt, danger, rupture. C'est la poésie qui « se lève » avec les artistes, elle rompt les liens avec la page typographiée du livre pour s'exposer sur la toile. Cette verticalité qui oriente à la fois le geste du créateur et l'exposition du texte impose un rythme autre à la disposition des mots devenus image des mots sur la toile. Car la liberté de leur organisation est en rapport avec les mains qui les tracent : la poésie s'installe dans le dynamisme de la toile avec le but de donner à voir l'agencement pluriel du texte-image, libéré de « la dictature de l'imprimerie » :



Christian Dotremont et Asger Jorn
Je lève, tu lèves, nous rêvons...
1948

Fig. 12

La vraie poésie est celle où l'écriture a son mot à dire.
 La vraie poésie est aussi celle qui va hors de moi pour nous revenir, et
 ne passe par le rabot du langage que pour nous coucher, elle et moi,
 dans les copeaux légers de notre amour.¹

Le texte poétique obéit à des vecteurs de verticalité et d'obliquité qui le délivrent des entraves conventionnelles de la réception. Mais le texte des objets *Cobra* garde encore intacte sa lisibilité. Et cela pour faire valoir d'une part les qualités plastiques, matérielles du mot et de la lettre et, d'autre part, pour témoigner de la rencontre du peintre et du poète, car « une main », pour exister, a besoin de l'autre pour civiliser « la nuit ».

Pourtant, le texte lisible dialogue avec des vestiges de textes, des ratures et des fragments de mots qui se diluent dans les couleurs de la toile. Cette tension entre, d'abord, le lisible et l'illisible – ou plutôt l'invisible du texte – et, ensuite, entre le texte et l'image peinte qui s'unissent sur la toile, participe au projet révolutionnaire des *Cobra* : choquer le spectateur, lui faire oublier ses coutumes de réception et douter de ses repères, projet éminemment surréaliste : « [r]ien de plus commode, de plus inutile, de plus faux que le regard accommodé (comme ils disent)² ». La pluralité des moyens artistiques implique, par conséquent, une pluralité des points de vue de la part du récepteur. Ce dernier doit à son tour lever le regard, changer son rapport spatial face au texte exposé. La pluralité des voix de la toile réclame le regard éclaté et surpris du *lector* dans sa nouvelle posture de *perceptor*³. Le spectateur devient énergie participant au sens de l'objet *Cobra* tout

¹ Christian Dotremont, « Signification et signification », dans *Cobraland, op. cit.*, p. 102.

² Christian Dotremont, « Le premier regard », *OPC*, p. 370.

³ Voir la définition de ces notions dans la première partie de cette thèse (p. 139-140).

en gardant son statut de témoin de la rencontre du peintre et du poète, du texte et de l'image.

C'est d'ailleurs sous l'impératif du dialogue, de l'union des deux forces que le « je » et le « tu » reçoivent des noms : les signatures des deux artistes s'immiscent à l'intérieur de la toile parmi les couleurs et les mots qui la composent. Mais c'est dans la transitivité du verbe conjugué que s'ouvre l'espace de tout un monde, créé sous l'emprise du rêve et de la surprise. Aussi, pour être complet, le texte central qui organise la toile deviendrait-il : *nous rêvons et nous civilisons le chaos pour créer un monde*. Le monde créé n'est autre que ce nouvel objet artistique où écriture et peinture communiquent jusqu'à la dilution de leurs frontières. La force du tracé est dirigée par le rêve commun du peintre et du poète, par leur dialogue. Le moindre trait est déjà une trajectoire, un premier mouvement, sans hésitation, sans retouche ; le trait propulse des gestes, travaille la matière : c'est la rêverie de la volonté du « je » et du « tu » mis ensemble pour engendrer et dominer le monde. Mais cette domination est toujours dramatique, car le « nous » qui rêve est en constante révolte contre les limites (du monde, du langage, de la création). Cette aventure de la volonté et de l'imagination ne peut être que bicéphale, ne peut se réaliser que dans l'être-en-commun des artistes. Leur communauté prend naissance par une pratique collective et conjointe (*communiter*) pour réévaluer leur rapport au langage, dans l'invention spontanée d'un art à la fois original et originaire.

La question réitérée par *Cobra* vise la réinvention du langage artistique ; la réponse à cette question se concrétise dans le texte-image. Celui-ci convoque à la

fois le fait pictural-graphique (résultat du geste) et le fait poético-verbal (né du désir de signifier, du besoin de l'Autre). Mais avant d'arriver au mariage du texte et de l'image, Dotremont attaque d'abord la cohérence de l'articulation syntaxique, horizontale, de la phrase. La poésie naît dans l'invention graphique, prolongeant les multiples recherches expérimentales de ses poèmes brisés. L'efficacité de cet exercice de morcellement et de désagrégation du poème, inspiré par les jeux de mots propres au surréalisme, vise sans doute la surprise et le choc du spectateur. Le trouble dans la linéarité de la lecture est le premier geste de libération de la « carcérale limitation » du langage conventionnel :

Après une si réelle encore que form abs idable ence sans prise de [Penhague] olue, lisi visi de [sombres signes]... à force d'être mémor de nos amours nues deve donc des illu risées nirs stations dérisoires en décor usé dupé de plus en plis mytho pourris logiques, à faiblesses de gloses de la sub pour plus encore carcérale limitation, sans rie de réelle fraîche, à la lente logue de drame.⁴

Les fractures des mots équivalent à un cataclysme qui affecte à la fois la « normalité » de la phrase et le regard du lecteur obligé de remédier à cette violence. Confronté à un espace de la dissipation du sens, le lecteur s'obstine à le reconstruire, essaie de retrouver la signification, normée par la loi des conventions.

Dotremont profite de l'époque *Cobra* pour trouver la voie vers un espace libéré de ces codes normatifs, un univers où le lecteur assumerait son rôle de regardant (ou de voyant) et où le langage se confondrait à une langue originelle, compréhensible pour tous, langue davantage (« lisi visi ») matérielle que conventionnelle. En réalité, *Cobra* se propose d'annuler la conception moderne du langage pour laquelle celui-ci est extérieur au réel, pellicule sans consistance sinon

⁴ Christian Dotremont, « Après une si réelle », *OPC*, p. 258.

conventionnelle, fictive, et de renouer avec les mentalités « primitives », ou comme on dit « sans histoire » où le langage est une force, une substance matérielle :

Si l'homme primitif *parle, symbolise, communique*, c'est-à-dire établit une distance entre lui-même (comme sujet) et le dehors (le réel) pour le signifier dans un système de différences (le langage), il ne *connaît* pas cet acte comme un acte d'*idéalisation* ou d'*abstraction*, mais au contraire comme une *participation* à l'univers environnant. Si la pratique du langage suppose réellement pour l'homme primitif une *distance* par rapport aux choses, le langage n'est pas conçu comme un *ailleurs* mental, une démarche d'abstraction. [...] L'homme primitif ne conçoit pas nettement de dichotomie entre matière et esprit, réel et langage, et par conséquent entre « référent » et « signe linguistique », et encore moins entre « signifiant » et « signifié » : pour lui, ils participent tous au même titre d'*un* monde différencié.⁵

La distance qu'impose le langage dans son usage actuel attache au mot un statut utilitaire et abstrait, il devient signe qui fonctionne en l'absence du réel, puisqu'il assume le seul rôle de signifier. Par sa déterritorialisation dans l'espace pictural de *Cobra*, le mot entre en contact avec sa propre corporéité, il participe comme un élément cosmique, confondu avec la force motrice du corps et de la nature. Son lien avec la réalité corporelle n'est pas abstrait ou conventionnel, mais réel et matériel. Le mot, sur la toile, est « *participation* » au monde dont il fait (corporellement et matériellement) partie.

Si les peintures-mots réclament leur matérialité, ceci ne veut cependant dire que la lisibilité de la lettre en perd du terrain. Du moment qu'ils n'occupent plus la page, les mots nés de cette expérimentation de l'« antisécialisation » des co-auteurs s'imposent au regard par leur caractère visuel, sans pourtant perdre leur lisibilité. C'est l'exemple de la peinture-mot, *Les transformées* (**fig. 13**).

⁵ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu. Une introduction à la linguistique*, op. cit., p. 56.



Jean-Michel Atlan et Christian Dotremont
Les transformés [détail]
1950

Fig. 13

Les transformés, œuvre à quatre mains d'Atlan et Dotremont, apparaît comme la figuration de la déterritorialisation du texte par l'image et vice-versa : en utilisant un chromatisme uniforme (le rouge, le noir et le bleu), les créatures qui prennent naissance de cette collaboration sont faites de traits ainsi que de mots et remuent dans leur indécision entre les règnes végétal et animal, tout comme le mot hésite entre la signification et sa matérialité picturale. Cette dynamique engagée par les peintures-mots porte surtout atteinte à la linéarité du texte et non à sa lisibilité. Dans ces conditions d'infraction des codes – le mot, peint, exposé sur la toile – et des rôles du texte et de l'image – qui se déterritorialisent l'un par l'autre, par capture de code et changement de nature –, un message s'ajoute à celui véhiculé séparément par les éléments qui interagissent.

En quittant l'espace de la signification pour celui du visible, le texte révèle ce que Jean-François Lyotard appelle « le figural¹ », c'est-à-dire l'autre du discours. Dans *Discours, figure*, le philosophe français propose de renverser plutôt que de dissocier les termes du rapport lisible-visible : c'est le lisible (le texte, l'écriture) qui est à voir, qui se donne à voir comme une réalité spatiale et sensible (« L'écriture, à la différence de la parole, institue une dimension de visibilité, de spatialité sensible². »). L'exemple du *Coup des dés* de Mallarmé prend à cet égard une valeur emblématique, car ce que le poème entend dire, il ne le signifie pas, il le désigne, l'exprime, le manifeste dans une extériorité spatiale. La « constellation », l'« océan du hasard » se donnent à voir dans la disposition typographique des vers, dans leur flottement même, comme dans les blancs, les espacements. De sorte que

¹ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique » (5^e tirage), 2002.

² *Ibid.*, p. 64.

s'ouvre dans le poème mallarméen un « espace figural », « l'autre de la signification³ » où le signifié se trouve au plus près du signifiant graphique, affectant par là-même la signification censée s'en extraire :

l'espace figural, déjà présent dans l'espace du texte, qui vient se glisser sous le signifiant graphique et le faire flotter. On a donc une relation double de renversement : le discours de signification habité de l'intérieur par les déconstructions propres à la stylistique mallarméenne, mais affecté dans son extériorité de signifiant (graphique) par le même jeu spatial « primaire ».⁴

Si, pour Mallarmé, le poème désigne et signifie en même temps tout en utilisant la spatialité de la page, les peintures-mots de *Cobra* ajoutent à cette spatialité de l'écrit (métamorphosée, car le texte a quitté la page pour la toile) la manifestation visible de la matérialité de la lettre. Comme le figural, au sens que lui accorde Lyotard, n'est pas le figuratif mais la « figure de l'infigurable », de l'« immatériel⁵ », il devient opérant pour expliquer le rôle qu'assume la lettre dans les objets de *Cobra* : participer à la réalité. Quand la langue ne peut plus donner sens au monde qu'elle reflète et communique, quand l'espace plastique l'envahit – ou, inversement, lorsqu'elle transgresse les marges de la page pour se manifester dans l'espace du sensible, du visible, sur la toile – le figural prend le relais et rend visible un sens autre, révélateur de cette langue originaire où les distances sont abolies entre signifié et signifiant.

Cobra a fait en sorte que le travail expérimental de renouvellement du langage artistique dépasse les limites de la phrase pour se destiner à la transgression des limites entre les arts. Ce qui fonde l'élaboration de la poétique

³ *Ibid.*, p. 72.

⁴ *Ibid.*, p. 402.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

surréaliste de la rupture, c'est que les éléments mis en rapport, les mots tout autant que les images, sont des « réalités sémantiques⁶ ». Or, pour *Cobra*, le mot compte non seulement pour son signifié. Il s'intéresse surtout au pouvoir de signification de la qualité matérielle de la lettre. Cette réévaluation linguistique est le point de départ de la collaboration des *Cobra* dont l'idéal est de trouver la voie vers l'invention d'une langue plus proche de sa réalité physique.

Toutes les créations *Cobra* et post-*Cobra* portent l'empreinte de la prééminence de la qualité plastique du mot manuscrit, en dehors de la typographie. Avec *Les Transformes* (**fig. 13**), c'est la légende de cette transgression des limites du langage artistique qui se raconte : les premiers exercices de ce cahier de douze pages configurent la jonction entre texte et image, le partage d'un espace qui est encore celui de la séparation entre les deux artistes : le poète écrit-trace sur la page de gauche et le peintre opère sur la page de droite. Pourtant, le matériau qu'ils utilisent est le même : l'aquarelle pour écoliers et le crayon lithographique. Le texte lisible (« La danse tord les membres de l'espace et du temps ») dialogue avec la figure dansante dessinée par Atlan. Inspiré par les mouvements graphiques du peintre, Dotremont trace le syntagme « L'agressivité du virage » : c'est l'écho d'un grand trait noir, qui, en regard, se cabre. Puis, les deux artistes s'approchent l'un de l'autre et les grandes forces noires et rouges du peintre déploieront leurs plumes et leurs racines entre lesquelles le poème (« Si je me perds dans les bois, c'est pour gagner la forêt ») s'écrit et s'effrange en bleu, noir et rouge. Les tracés de mots et d'images s'harmonisent aussi par un lien thématique qui unit le corps et son

⁶ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 37.

mouvement à violence de la création. *Les transformés* témoignent de la « faisance » de l'œuvre à quatre mains.

Le poète a emprunté les couleurs au peintre, le dessin et les lettres se croisent. On assiste maintenant à une création simultanée d'un univers végétal peuplé de créatures qui animent les grottes de notre préhistoire. Communiquer avec l'élémentaire devient pour *Cobra* la voie essentielle de renouvellement du langage poétique. Le groupe réussit à inventer une langue matérielle proche de la nature même. Le figural, c'est dans *Cobra*, la révélation de cette langue concrète, qui habite le réel en même temps qu'elle lui donne sens.

Pourtant, devenus visibles dans le texte-image, les mots ne comptent plus pour leur lisibilité, ils deviennent traits, gestes, ils s'engluent dans la matière plastique, ils communiquent un autre sens. Ils se métamorphosent en gouffres, forêts, monstres sans nom, serpents, oiseaux. *Je crie à la main* (**fig. 14**), création post-*Cobra* de Christian Dotremont et de Serge Vandercam de 1959, fait vivre sur la toile ce vertige de l'irrationnel qui fascine le groupe. Les mots à peine perceptibles, mais sans faute lisibles, « Je crie à la main », preuve de la présence de l'artiste comme force qui maîtrise l'angoisse et le gouffre, surgissent des tracés de noir, griffades et traces de bêtes d'un autre monde, de ce tumulte témoignant d'une présence angoissante.



Christian Dotremont et Serge Vandercam
Je crie à la main
1959

Fig. 14

6-La révolution *Cobra*

La fonction linguistique récusée, le poème restitue sa qualité matérielle, grâce au geste de l'artiste. C'est par le « nous » antispécialisé de *Cobra*, communauté du travail partagé, que Dotremont parvient à la découverte des vertus poétiques de la matérialité du mot. L'expérience commune s'avère par conséquent une source de perturbation du langage, un moteur de la transformation sociale. Les jeunes réagissent face à la guerre par l'affirmation d'un élan vital puisé dans la préférence – comme celle des surréalistes, d'ailleurs – pour l'art primitif. S'attaquer au langage, c'est pour *Cobra* la voie première de libération de l'expression artistique : faire comparaître texte et image passe ainsi par la mise en ruine du langage articulé.

Les objets à quatre mains de *Cobra* gardent dans leur dynamisme le mouvement du geste, du partage, de la rencontre : « Nous cherchons par nos spontanéités à exprimer notre mélange originel, il est en nous, fait de notre instinct et de notre vie, et nous le cherchons¹ ». Comme nous avons pu le remarquer, la primauté accordée à l'imagination leur est inspirée de Gaston Bachelard. La poétique des matières dans lesquelles s'inscrivent des mots est une façon de révéler les strates fondamentales de l'imaginaire humain. Si l'imagination nous permet de dépasser les perceptions que nous avons du monde, elle nous ouvre à de nouvelles visions. Ce rapport à la matière et à l'imagination permet à *Cobra* la découverte

¹ Lettre de Christian Dotremont, du 20 novembre 1948 citée dans *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 63.

que les moyens utilisés et la main participent à l'inspiration de l'artiste : d'où son principe d'annihiler l'indifférence à l'égard du matériau.

L'invention verbale et l'invention picturale entrent en communion, et le texte-image communique un autre sens : « *Cobra* réaffirma la qualité plastique radicale, la créativité plastique permanente du langage, non sans montrer que ses formes matérielles participent de et participent à la signification même². » L'expérience collective est dominée par le désir de changer le monde, d'agir sur lui afin de permettre l'émergence d'une nouvelle vie :

Une peinture n'est pas un assemblage de lignes et de couleurs, elle est un animal, une nuit, un cri, un être humain, et tout cela à la fois. L'objectivité et la mentalité bourgeoise ont réduit l'œuvre picturale aux éléments physiques dont elle est faite. Mais l'imagination créatrice aspire à se reconnaître dans chaque forme [...] à établir de nouveaux rapports avec la réalité sur le pouvoir de suggestion qui se dégage de toute forme, naturelle ou artificielle [...] Ce pouvoir de suggestion est illimité, et l'on peut dire que, après une période où l'art visuel ne représentait RIEN, nous sommes entrés dans une phase où il représente TOUT.³

Ce « tout » révolutionnaire réunit inextricablement l'artistique et le politique. Selon Constant, l'homme est devenu ignorant de ses propres désirs et l'expérimentation constitue leur libération. Simultanément la mise en liberté des désirs signifie leur réalisation : la création artistique devient la voie d'une recherche d'états émotionnels intenses :

Parler du désir, pour nous hommes du vingtième siècle, c'est parler de l'inconnu, parce que tout ce que nous connaissons de l'empire de nos désirs, c'est qu'ils se ramènent à un immense désir de liberté. (...) Il est impossible de connaître un désir autrement qu'en le satisfaisant, et la satisfaction de notre désir élémentaire, c'est la révolution.⁴

² Christian Dotremont, « *Cobra*, écriture peinture », *Cobraland*, *op. cit.*, p. 195.

³ Constant, « Manifeste », *Reflex* 1, dans W. Stokvis, *Cobra*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 31.

⁴ Constant, « C'est notre désir qui fait la révolution ! », dans *Cobra*, n° 4, 1949, p. 3.

L'aspect collectif est inhérent à cette expérimentation désirante qui vise avant tout la révolution. Il va sans dire que la valeur polycentrique de *Cobra*, son « être-ensemble », réside dans des expérimentations individuelles tout autant que plurielles, mais ce qui définit *Cobra* est sa façon propre de vivre cette expérience, résumée par Noiret :

Jorn séjourne à Bruxelles. Dotremont en cette époque-là vendait des livres dans l'entrée d'un cinéma. [...] Nous sommes là. Et quand Dotremont vend un livre, Jorn prend l'argent et va jusqu'au tabac du coin où il s'achète un cigare. Il y a dans cette scène qui me revient à la mémoire une vérité profonde de *Cobra* : un vécu quotidien dans lequel on ne calcule pas son rapport à l'autre.⁵

Pour faire un monde, selon Jean-Luc Nancy, « il faut un *clinamen* », « il faut une inclinaison de l'un vers l'autre, de l'un par l'autre ou de l'un à l'autre⁶ ». *Cobra* se définit en réalité par cette « inclinaison ». Si pour Nancy l'être-ensemble suppose « la cristallisation de la communauté autour de la mort », *Cobra* se cristallise autour du travail des peintres et des écrivains dont l'œuvre est le résultat de leur rencontre et consiste dans l'exorcisation de la catastrophe, soit la guerre, tout en cherchant à changer le monde. C'est un nouveau langage artistique qui surgit de leur communion, de leur inspiration commune, dans la collectivisation des spontanités personnelles. Dans certains cas, la peinture est le vecteur de la poésie. Parfois la poésie guide la peinture. Ici continue la rupture surréaliste avec la tradition qui remettait au peintre le soin d'illustrer le poète. Ils travaillent donc ensemble, en se servant des mêmes pinceaux. Seule contrainte : laisser sur la toile un espace pour l'autre. Et, vrai bonheur, voir l'autre y intervenir. Cette joie de coparticiper à l'œuvre fait découvrir à *Cobra*, après l'oubli de toute contrainte

⁵ Joseph Noiret, dans *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 72-74.

⁶ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, « Détroits », 1990, p. 17.

conventionnelle, l'exubérance d'être en contact avec les énergies primordiales du monde.

Max Loreau voit dans ce travail collectif la mise en jeu d'une attente de l'élémentaire : le langage se doit d'être libre de toute entrave, afin qu'il puisse laisser surgir tout un monde. Une écriture-peinture qui tend à retourner à une source du langage ou mieux à une éruption de celui-ci, à l'élémentaire. En parlant des peintures d'Alechinsky, Loreau met en lumière l'usage hésitant du trait qui laisse voir le monde jaillir⁷. On assiste à une (re)naissance difficile du monde, du temps, de l'espace, du jour, de la nuit. Ce monde qui naît sous la brosse du peintre et de l'écrivain est peuplé d'un règne animal fait d'oiseux, de serpents, de monstres marins ou de monstres sans nom. Le serpent chez Alechinsky, comme chez tous les *Cobra*, symbolise la nature primordiale, il est lié à la souterraine nuit des origines. Serpent ou « cheval marin », principe vital et source du néant à la fois, ce premier animal du bestiaire *Cobra* résume dans son symbolisme violent le drame de la naissance d'un monde purifié de tous les drames du présent. La figure du serpent encode l'irruption de cette nouvelle cosmogonie, tout comme la peinture et l'écriture de *Cobra* sont des séismes, des éruptions volcaniques qui donnent lieu à l'arrivée à l'air de forces souterraines :

Dans l'image du volcan [...] on peut donc voir une métaphore de la détente, de l'explosion d'un geste jailli de forces irrésistibles et inconsidérées. [...] L'éruption volcanique est le symbole d'un geste de cet ordre. C'est tout l'intérieur de la terre, les profondeurs aveugles reposant sous la feuille qui, sous forme de lave, se pressent d'un seul coup à l'air libre.⁸

⁷ Voir Max Loreau, *L'attrait du commencement. De quelques peintures d'aujourd'hui et de quelques sujets voisins*, Bruxelles, Éditions du Botanique, 1988, p. 78.

⁸ *Ibid.*, p. 96.

La métaphore du volcan résume l'ouverture ininterrompue de *Cobra* à ce langage souverain et souterrain de l'élémentaire, qui appelle un retour à la nature. Dotremont reconnaît que « [t]out jeune, [il] [s]'aperçoit que la nature quelquefois écrit⁹ ».

Libérer l'homme du poids de la société passe par la révélation de la nature. Cette dimension panthéiste surgit du désir commun des *Cobra* de faire un avec l'univers. Tout en créant, ils mettent en œuvre les énergies vitales, dans leur imagination bachelardienne de la matière et de la force. Le retour à la nature, le privilège accordé au primitivisme dans l'art sont autant de sources d'illisibilité. Les mots des objets collectifs de *Cobra* sont dans un premier temps visibles, par leur insertion perturbatrice dans le tableau, mais leur présence n'est pas du domaine de la provocation, car leur enjeu est de produire un sens qui ne soit plus sujet aux conventions, mais qui, par contre, ait pour effet de libérer tout ce que celui-ci doit refouler pour les besoins de la communication ordinaire. *Cobra* ne fait que mettre la langue dans un état de séisme. L'attaquer de front. La manier et saborder : catastrophe du langage, catastrophe du monde. La découverte de la primordialité du langage va de pair avec l'invention d'une formule artistique à plusieurs mains, l'*ars communiter*. Cette expérience collective de création que propose *Cobra* apprend à Dotremont le plaisir de la spontanéité et la joie de la liberté d'expression. Tout ceci le prépare à l'invention du logogramme, objet picto-poétique qui explore à la fois les qualités matérielles et signifiantes du mot, comme source de renouvellement de soi et du monde.

⁹ Christian Dotremont, *Traces, op. cit.*, p. 15.

Christian Dotremont est d'ailleurs animé depuis le début d'une volonté d'agir, de participer au travail de changement du monde, de l'art, de la société. Cette volonté d'action s'accompagne dans son cas d'un désir profond d'appartenance, ses entreprises artistiques ou politiques ne se conçoivent que sous forme collective. C'est ainsi qu'il découvre le surréalisme belge et français qu'il se propose de métamorphoser afin de trouver les moyens artistiques de transformation sociale.

C'est pourquoi le collectif se décline pour Dotremont sur un paradigme qui ne perd jamais de vue son projet initial révolutionnaire. En 1947, le *Surréalisme révolutionnaire* interroge le mouvement de Breton sous le prisme de l'engagement politique. Le but de ce premier rassemblement des forces jeunes sous la baguette de Dotremont est de faire bloc contre toute tendance dogmatique et théorique qui risquait de compromettre l'évolution du surréalisme : « nous pensons qu'on peut être *à la fois* surréaliste et communiste et que *seul un groupe* de surréalistes-révolutionnaires peut traduire dans les faits de la réalité une activité exercée *sur les deux fronts*.¹⁰ » Mais confrontés aux réalités socio-politiques de l'après-guerre, Dotremont et ses amis se retournent vers la création et découvrent la méthode collective de travail sur le langage, véritable source de la transformation sociale : *Cobra*.

Entre 1948 et 1951, les artistes qui s'unissent autour de Dotremont expérimentent la liberté de la création en commun. Ce rassemblement de peintres et de poètes animés par la volonté de créer des œuvres collectives est une idée

¹⁰ « Pas de quartiers dans la révolution » du 7 juin 1947, paru dans *Le Drapeau rouge*, le 9 juillet, repris dans Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 408.

généreuse héritée du surréalisme qui refusait de cloisonner les genres, et qui pousse cette idée jusqu'à unir poésie et peinture au sein d'un même espace. *Cobra* invente ainsi la formule dialogique d'un *ars communiter*, sous l'influence des pratiques interartistiques surréalistes. Mais c'est grâce au travail de ces artistes que le groupe prend ses distances par rapport au surréalisme : *ars communiter*, à la différence de l'*ars combinatoria* surréaliste, ne se réduit pas à une intentionnalité subversive. Les poètes et les peintres expérimentent les ressources plénières du mot et de l'image à la recherche d'un langage d'avant la doxa, comme manifestation de la liberté totale d'expression.

Cobra interroge tous azimut l'art, l'œuvre, le support, le mouvement, la couleur, le trait, la graphie. À la recherche d'une beauté libre au lieu d'une beauté convulsive, le mouvement redéfinit les termes de collaboration, d'inspiration mutuelle, de collectif et d'individuel, dans un mélange de notions (Picasso chez Jorn, Dada chez Dotremont). Cette peinture unique, organique, humaine, donne à voir autre chose : le tableau n'est plus envisagé ou conçu comme une construction de lignes et de couleurs, il est « un animal, une nuit, un cri, et tout ça ensemble¹¹. »

La vie de *Cobra* est jalonnée par d'importantes expositions internationales et s'est manifestée par une intense activité éditoriale. La première grande exposition *Cobra* se déroule en 1949, au Stedelijk Museum : elle débute le 3 novembre sous les puissants grondements d'enregistrements de percussions centrafricaines. Les visiteurs de l'exposition sont accueillis par la toile monumentale et intimidante de Constant, *La Barricade*, spécialement réalisée pour

¹¹ Constant cité par Françoise Armengaud, *Bestiaire Cobra. Une zoo-anthropologie picturale*, Paris, La Différence, coll. « mobile matière », 1992, p. 25.

l'exposition. Cet état d'esprit de confrontation imprègne l'exposition tout entière. Étant donné que, aux Pays bas, la tendance « moderne » prédominante de l'époque était la figuration maniérée, et l'expressionnisme sombre et austère, la combinaison des couleurs pures, vives, des techniques primitives et d'un bestiaire fantastique affichée sur les murs du Stedelijk était extrêmement provocante.

La caractéristique essentielle de l'expérimentation *Cobra* est la collaboration entre peintres et écrivains. Même si *Cobra* ne dure que trois ans, ce travail de collaboration ne cesse de se concrétiser en créations plurielles après la fin officielle de l'aventure. Ensemble, les artistes se mettent à peindre et à écrire au sein d'un même espace, toile ou mur, ou à exprimer leur talent dans deux arts différents, les poètes peignant ou dessinant, les peintres écrivant des textes critiques ou des poèmes : c'était la manifestation d'un idéal, l'antispécialisation : « *Cobra* : on y est anti-spécialiste¹². » Comme le fait observer Jean-Clarence Lambert, « [l]a nouveauté de l'expérience consistait en l'émergence simultanée de l'écriture et de la peinture, les formes et les graphismes réagissant réciproquement pendant la co-naissance de l'œuvre¹³. »

Ainsi, la peinture de *Cobra* revient aux origines de la pratique artistique : c'est à partir du magma initial, par un travail du corps, dans l'accomplissement même du geste artistique (qui transmue la matière informe en matière « informée ») que se concrétise la pensée plastique, à l'inverse de ces théories artistiques – surréalisme ou réalisme socialiste – qui, quoique opposées, situent invariablement l'idée au point de départ du tableau.

¹² Pierre Alechinsky, « *Cobra* : on y est anti-spécialiste... », dans Françoise Armengaud, *op. cit.*, p. 22.

¹³ Jean-Clarence Lambert, *Cobra. Un art libre*, *op. cit.*, p. 94.

Si les peintres de *Cobra* ont retenu quelque chose du surréalisme, c'est bien son caractère expérimental initial. Centré sur le concept d'automatisme, il doit fournir à l'artiste les moyens d'un dépassement du domaine conscient pour atteindre aux fondements mêmes de la pensée et éclairer le fonctionnement véritable du psychisme humain. Toutefois, à l'opposé de ce qu'avance Breton, il ne saurait exister d'« automatisme psychique pur », pas plus que de pensée désincarnée, la création passant nécessairement par la revendication du corps, l'affirmation des sens. L'exigence de connaissance, posée par *Cobra* comme constituant le sens même de l'activité artistique, ne pourra jamais être simplement théorique, elle devra toujours être subordonnée aux exigences du corps.

Il en découle, plus qu'une simple prise de conscience, une remise en cause totale de l'édifice social, une aspiration à libérer l'individu de l'ensemble des contraintes, matérielles aussi bien qu'intellectuelles, qui pèsent sur lui. En peinture, l'expérimentation implique, cela va de soi, l'oubli de tout acquis culturel antérieur, du métier, du talent, du savoir-faire, au profit de l'instinct, de la spontanéité. Ce sont les valeurs de la sauvagerie que célèbre *Cobra* ; les œuvres de ses peintres en portent la marque et ont en commun une intensité directement issue du brassage « matériologique » auquel donne lieu l'élaboration du tableau : ainsi, les rudes peintures de Jorn, d'Appel ou de Constant semblent le produit d'une force tellurique. On retrouve chez chacun d'eux la même puissance chromatique poussée jusqu'à l'embraselement, ces stridences là où s'entrechoquent des couleurs pures de tout mélange, cet emportement du geste, cette véhémence que confère au motif un dessin appuyé, rapide, qui griffe la matière, cingle la surface.

Les principes vitalistes auxquels se réfère *Cobra* font que cet art soit à la fois optimiste et inquiétant. La peinture *Cobra* exprime la confiance de l'individu envers une nature humaine non encore pervertie par la civilisation ; loin de tout intellectualisme, elle rend compte avec fougue et enthousiasme de la capacité d'émerveillement, du dynamisme, de cette innocence allègre constitutive de l'homme à l'origine et qu'il convient de retrouver. Largement spontanées, les œuvres de *Cobra* ne sont cependant jamais abstraites ; par-delà l'automatisme, au bout du geste, toujours se reconstitue l'image, qui prend, chez la plupart, la forme d'un fascinant bestiaire, référence à une animalité primitive, porteuse d'énergie, traversée par ces pulsions instinctives qui subsistent sous la carapace de l'homme civilisé et que l'art aurait vocation à attiser afin de ressusciter sa vraie nature. La convocation permanente de l'instinct n'empêche toutefois pas certaines spécificités culturelles de se manifester au sein de *Cobra* : ainsi, l'attrait que partagent les membres du groupe néerlandais (Appel, Constant, Corneille) pour les dessins d'enfants et pour cette forme d'expression, à la fois brute, anonyme et clandestine, que constituent les graffitis, ou la résurgence chez les Danois (Bill, Heerup, Jacobsen, Pedersen) d'une mythologie populaire encore vivace en Scandinavie et, chez Jorn particulièrement, l'intérêt porté aux arts populaires et primitifs.

Le refus de l'individualisme et de la spécialisation conduira les membres de *Cobra* à la mise en œuvre de nombreuses expériences collectives : la revue, les expositions du groupe participent d'un tel projet, mais aussi le partage de la réflexion théorique, la réalisation de tableaux à quatre mains, le croisement des genres, comme dans les picto-poésies de Dotremont. Au lendemain de la guerre,

face à l'effondrement des valeurs humanistes, l'attitude de *Cobra* est sans doute celle qui exprime avec le plus de conviction cette volonté de revenir aux origines pour jeter les bases d'un monde à reconstruire. La critique d'une société standardisée, soumise aux principes d'un rationalisme et d'un fonctionnalisme froids - dont *Cobra* pressent, à l'orée des années 1950, l'installation -, anticipe le vaste mouvement de contestation de la société marchande des années 1960, préparé par les analyses d'une « Internationale situationniste » à la fondation de laquelle Jorn et Constant prennent une part essentielle.

TROISIÈME PARTIE

LA RÉINVENTION DE LA POÉSIE DANS L'ŒUVRE DOTREMONTIENNE

Chapitre cinq

La création littéraire comme figuration de soi

Animé par l'élan libertaire surréaliste, Christian Dotremont se lance dans un travail constant de métamorphose de la poésie. Au nom de cette revendication d'innovation, ses prises de position s'articulent autour d'un discours fondateur de communauté dont la conséquence première est la mise en place d'une démarche artistique collective. *Les Deux Sœurs* et *Le Surréalisme révolutionnaire* sont des exemples édifiants à cet égard et préparent l'expérience plurielle de *Cobra*. On a vu que le *sensus communis* de ce groupe né en 1948 repose sur le paradigme de la collaboration libérée, comme disait Paul Nougé, de l'« asservissement à l'outil¹ ». Ses adeptes transgressent les limites conventionnelles du langage, redécouvert sous son aspect matériel, grâce à leur collaboration artistique.

Faisant suite au surréalisme, les efforts fédérateurs ainsi que la passion créatrice de Christian Dotremont briguent, par conséquent, la révolution du langage poétique. Par le prisme de cet idéal, ses entreprises visent à décontenancer les stéréotypes de la communication littéraire. Mais expérimenter avec les faits de langage relève indubitablement d'un désir de transformations à la fois sociale et culturelle. Car cet instrument de toutes les aliénations, de toutes les libérations

¹ Paul Nougé, « Récapitulation », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 143.

aussi, le langage, Dotremont le réaccorde sans cesse en vue d'un idéal de liberté de l'artiste et, par là même, du monde.

C'est dans ce sens que peut se lire le mariage quotidien chez Dotremont entre action politique et invention poético-artistique invoqué dans les chapitres précédents. Au nom d'une liberté totale de l'homme, Dotremont s'avère inflexible devant tout dogme, qu'il soit de nature religieuse, politique ou même littéraire et artistique : « Dieu est mort. Staline est mort. Keats est mort² ». Il se désiste du communisme au moment où la réalité des régimes totalitaires qui en découlent devient de plus en plus évidente et écrasante dans l'Europe de l'après-guerre ; il n'hésite pas à mettre fin à son entreprise surréaliste lorsqu'il a la certitude du danger de l'enlèvement théorique et dogmatique. Par voie de conséquence, Dotremont arrive à imposer, au moyen de ses formules dialogiques, la réfutation de toute forme d'hégémonie.

Convaincu de l'importance d'une force collective dans ce processus de transformation globale qu'il assume, Dotremont se délimite tout aussi radicalement de l'individualisme et de la spécialisation. L'interartialité fondatrice de *Cobra*, due à sa formule intersubjective, se trouve à l'origine du credo commun à la fois esthétique et expérimental de ses membres. Celui-ci se concrétise dans l'invention d'œuvres à quatre mains qui rendent possible le croisement des genres et des arts. Et même si le groupe se dissipe très tôt, l'esprit *Cobra* sera une constante à laquelle ses artistes feront sans cesse référence : malgré le retour à la peinture (comme ce fut le cas de tous les peintres qui en ont fait partie) ou à la poésie (Dotremont, par exemple), nonobstant les groupes qu'ils fondent à l'extérieur de

² Christian Dotremont, *La pierre et l'oreiller*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1955, p. 157.

leur communauté originaire (Jorn et Constant participent, par exemple, à l'« Internationale situationniste »), les artistes *Cobra* continuent à intégrer à leur œuvre maintenant individuelle les principes et les techniques dialogiques de leur *ars communiter*.

Par en-dessous, l'enchevêtrement de codes qui prétendent donner un monde, au-delà de la signification normée du mot, tout en s'exerçant au picto-poèmes de *Cobra*, Dotremont sait que le langage signifie par sa matière délivrée de l'uniformité typographique. En effet, grâce surtout aux œuvres bicéphales, il découvre l'écriture en tant que graphie : « *Cobra* réaffirma la qualité plastique radicale, la créativité plastique permanente du langage, non sans montrer que ses formes matérielles participent de et participent à la signification même.³ » *Cobra* représente, dans son parcours, l'étape de découvertes essentielles dans le domaine de l'écriture. À travers l'expérience de la communauté qu'il implique, ce groupe met en débat en même temps qu'il la vit l'idée d'un art en relation qui ne se justifie qu'en lien avec un autre art. Cette pensée de la relation affecte naturellement le langage artistique : au contact avec d'autres modes d'expression, le langage (du peintre ou du poète) se révèle dans sa corporéité signifiante. Aussi, par exemple, *Cobra* implique-t-il le devenir-visible de ce qu'est l'écriture : celle-ci franchit les limites de sa fonctionnalité conventionnelle – en simple outil de communication, l'écriture se fait oublier comme médium, puisque, lorsque nous lisons un livre, nous ne voyons pas l'encre et les lettres, elles se font opaques pour que nous lisions le texte – et devient trace vitale, forme et force signifiantes.

³ Christian Dotremont, « *Cobra Écriture Peinture* », *op. cit.*, p. 195.

Les retombées de la communauté de *Cobra* ne se limitent pourtant pas au seul domaine de la création. À part la découverte de l'interatualité comme *praxis* créative et comme modalité de réinvention de l'art⁴, le groupe marque aussi la vie de ses créateurs. Sa fin coïncide, en 1951, avec l'incidence d'un élément biographique que partagent ses fondateurs : la maladie. Dotremont apprend, dans le sanatorium du Jutland où Asger Jorn était déjà hospitalisé, qu'il est atteint de tuberculose. C'est à ce moment que le surréaliste et le communiste, puis le grand rassembleur d'énergies qui avait tant désiré ne faire qu'un avec l'existence d'un groupe, n'avoir que « des projets collectifs », se retrouve seul. Il ne cessera pourtant de trouver sous le signe de cette solitude les ressources pour continuer son travail d'innovation poétique.

L'œuvre dotremontienne connaît par conséquent deux aspects qui en font l'unité : le collectif et l'individuel. La période de quête de liberté, d'engagement collectif par la voie du renouvellement de l'expression artistique se concrétise en fin de compte, par la décantation des formules poétiques, dans une écriture qui pour Dotremont signifie trace d'individualité, témoignage de singularité. Son œuvre individuelle traduit l'extériorisation et l'expression de soi : l'énonciation emprunte alors les formes littéraires des plus diverses, du poème au roman, de l'écriture autobiographique et épistolaire au logogramme, où presque tout se dit au « je ».

⁴ Nous avons défini cette pratique dans la partie précédente par le concept d'*ars communiter*.

I. La poétique de la « catastrophe⁵ »

Se réclamant de ce repli sur soi, l'œuvre poétique de Dotremont est une entreprise d'autoconnaissance qui sert de tremplin pour discerner le sens du monde. En effet, comprendre et en même temps changer le monde par la force du langage poétique, ce sont les deux constantes de ses écrits. Dans ce contexte, se dire dans l'espace du poème équivaut à un double geste qui témoigne de l'existence du sujet (l'acte de parole est preuve de la présence active du locuteur) et donne sens au monde (user du langage, c'est nommer l'univers environnant). Autrement dit, la scène d'énonciation du poème est à la fois lieu de la prise de parole de l'instance énonciatrice et identification du monde comme unité de sens :

Où que je sois [...]

je dis ce que je vois [...]

je vois ce que je dis

s'éveiller debout

pour que ça change⁶

Dans « Les jambages au cou », le sujet habite l'espace extérieur par le don de son ubiquité (« où que je sois ») qui lui permet d'appréhender le monde (« je dis ce que je vois »). Ce rapport à l'extériorité est possible par la médiation de la perception visuelle : « je vois » exprime la manifestation discursive du sujet voyant, immédiate à son affirmation d'existence (« où que je sois »). La poésie dotremontienne prend naissance dans ce chiasme de la parole et de la vue. La vue

⁵ Le thème de la catastrophe prend une dimension extrêmement importante chez Dotremont, surtout après la publication, en 1955, de son roman *La pierre et l'oreiller*, qui ne fait que « nommer » les catastrophes qui ont marqué son chemin : « je me suis trouvé dans la cabine téléphonique à la tête de la catastrophe » (p. 7). Cette phrase de l'incipit annonce déjà les sens multiples que Dotremont attribue à ce mot si important de sa biographie : catastrophe s'y traduit par la solitude, le communisme, la guerre, mais surtout par la maladie.

⁶ Christian Dotremont, « Les jambages au cou », *OPC*, p. 179-180.

est nécessaire au poète comme point de contact avec l'univers. Expulsé de soi par la parole et par le regard, le sujet nomme l'extérieur (« je dis ce que je vois »), pour ensuite créer l'univers en même temps qu'il l'observe (« je vois ce que je dis »).

La force de sa parole organise ainsi le cosmos, le langage devient monde, mais son pouvoir ne se limite pas à ce moment cosmogonique, car la parole du poète « s'éveill[e] debout / pour que ça change ». Non seulement il le fonde, mais le langage devient véhicule de transformation du monde. Pour accomplir cette mission, le sujet a donc besoin d'être au monde, c'est-à-dire de sortir du soliloque. En effet, le « je » lyrique est en permanente recherche du « nous », qu'il s'agisse du couple amoureux ou du projet artistique : « Sortir de moi-même pour être / nous-mêmes⁷ ». Avec la poésie, Dotremont réaffirme par conséquent l'élan dialogique de l'être-ensemble de *Cobra* et déclare ainsi « la fin de l'intériorité⁸ », idéal surréaliste par excellence :

Autour de la maison
habite l'univers
jamais il n'y pénètre [...]
ce n'est pas la maison
qu'habite
l'univers
la maison est la prison⁹

Dans le poème, la frontière entre intériorité ou lieu privé (« la maison ») et extériorité ou milieu du multiple (« l'univers ») devient obstacle pour le sujet qui en prend douloureusement conscience : les deux espaces créent dans leur

⁷ Christian Dotremont, « Elle est plus jolie que l'amour », *OPC*, p. 207.

⁸ Le syntagme « la fin de l'intériorité » renvoie au titre de l'essai critique de Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, *op. cit.*

⁹ Christian Dotremont, « Les jambages au cou », *OPC*, p. 180.

démarcation un champ de forces antagoniques, source de sa souffrance. Son intériorité apparaît comme l'espace claustrant, qui le prive de liberté : « la maison est la prison ». D'où la conclusion que, pour Dotremont, être-dans-le-monde est la condition nécessaire de la plénitude de son être. On constate maintenant que la révélation du pouvoir de création et de transformation du mot coïncide chez lui avec une prise de conscience douloureuse qui pousse le poète à comprendre l'importance et l'urgence d'en finir une fois pour toutes avec son présent responsable de tant de catastrophes. La poésie se transforme en véritable machine de guerre : explorer le langage (comme vision du monde), le creuser à la recherche de réponses pour enfin décider de le soumettre à une catastrophe. Or cette crise du langage figure en même temps une crise personnelle complexe : la maladie et la solitude.

Si *Cobra* lui a fait découvrir la corporéité du langage en transgressant les frontières artistiques, Dotremont explore dans ses œuvres littéraires les avatars textuels d'un sujet en catastrophe qui se dit en défaisant la langue. On remarque ainsi que ses poèmes mettent en forme une double crise : celle du sujet face à la souffrance d'être seul au monde ; celle du langage et de la vision du monde que celui-ci impose.

Ce rapport problématique au monde et implicitement au langage n'est pas sans conséquences pour la lecture. Le lecteur y découvre un réseau thématique de la rupture et de l'absence et doit faire face à un message en bribes (construit de phrases et de mots fracturés) qui apparaît à un premier abord comme illisible. Le poème est un défi lancé au lecteur obligé de s'engager dans un travail de

reconstitution de ces ruines de langue pour en reconstruire le sens, comme s'il participait à l'œuvre du poète de réinvention du monde : dans ce travail, les groupes de lettres ou les syllabes comptent, car ils offrent une pluralité de possibilités à l'avènement du sens.

Le poème « brisé » devient l'espace où le mot exhibe ses atomes et devient matière dans les mains du lecteur qui ne se lance pas dans cette aventure de construction-reconstitution sans compter sur des points de repères lancés par le poète. Un exemple de ces ponts entre le texte agonique et son destinataire est à trouver dans la plaquette *Ltation exa tumulte* : « dans la chambre exa de vagues / de ctitude de glèbe¹⁰ ». La « chambre » est l'espace d'accueil du lecteur et fait tandem avec la « glèbe » pour délimiter la scène de l'énonciation comme rencontre de l'intimité (« chambre ») et de l'extériorité (« glèbe »). Cette dualité est fondamentale entre intériorité et extériorité et souligne la propension du sujet dotremontien à faire communauté avec autrui. C'est à l'intérieur de ce champ de forces que le lecteur se met à raccommoier le corps déchiqueté de la langue. Sa tâche n'est pas facile, puisque les fragments de mots éparpillés dans la phrase dressent sans cesse des obstacles qui entravent la compréhension. Pour arriver au sens, le lecteur doit abandonner ses habitudes de lecture et se mettre à la recherche des parties d'un puzzle complexe de sens. L'ancrage de cette lecture ne peut convoquer ni la morphosyntaxe ni la phonologie, puisque la langue éclate sans tenir compte des unités entérinées par les taxinomies conventionnelles (phonèmes, morphèmes, signes en général). Dans ce cas, le poème est paradoxalement le lieu

¹⁰ Christian Dotremont, « Ltation exa tumulte », *OPC*, p. 444.

de rencontre avec son lecteur et aussi le théâtre de l'éclatement de la langue, phénomènes qui participent à la signification sans vraiment l'annuler.

Car, malgré cet état de cataclysme du langage, l'intention de Dotremont n'est pas de s'enfermer dans un hermétisme qui déclare la fin de la communication par et dans la langue ; il cherche à faire parler autrement les mots. Cette nouvelle modalité de construire le sens implique un nouveau rapport entre le lecteur et le texte. La plaquette *Ltation exa tumulte* est un exemple parmi tant d'autres qui met en évidence l'image du lecteur que le poème dotremontien projette, un lecteur qui doit se débarrasser de ses habitudes de décodage :

battements <u>gl</u> sur le champ de souffles	ta porte veillé ton rideau de n'être que
<u>oria</u> de désordre dorée	dehors)
de jouerie de feu	<u>ltation exa</u> tumulte
géologique d'ailes	de titude de globes
propres à l'air sale	dans la chambre vague de murs
de souffles rimés d'exhalaisons ramées	tournant sur nos yeux et mains de roue
dans la chambre <u>exa</u> de vagues	dans la bijouterie <u>gl</u>
de <u>ctitude</u> de glèbe	terrestre de haut vol
(quand j'étais en prison	de fin fond <u>issements</u>
mille fois écrit sur	de forme en tournoi ¹¹

Confronté à de véritables « lambeaux du langage¹² », le lecteur doit assembler les mots fracturés qui semblent pouvoir s'imbriquer et former des unités sémantiques. En ce sens, les deux occurrences du graphème « gl » permettent de récupérer deux mots différents. Au début de la strophe, « gl » fait unité avec le graphème « oria » : « gloria », le nom de la femme aimée. Ceci est confirmé par la forme féminine de l'adjectif « dorée » : « gloria dorée ». Dans la dernière moitié de cette strophe, le graphème « gl » s'associe avec « issements » (« glissements »). Le

¹¹ Christian Dotremont, « Ltation exa tumulte », *OPC*, p. 444-445. Nous soulignons.

¹² Paul Nougé, « Notes sur la poésie », *Fragments, op. cit.*, p. 194.

fait que les deux mots (« gloria » et « glissements ») sont rapprochés par les deux premières lettres implique que, à part leur affinité formelle, il y a aussi un rapprochement au niveau du sens : « gl/oria » et « gl/issements » traduisent ainsi la mise en forme textuelle d'une réalité, celle de « gloria » qui « glisse » à plusieurs reprises (puisque le mot « glissements » est au pluriel), qui se sauve et échappe au sujet. L'analogie entre « gloria » et « glissements », assurée par le graphème « gl », figure ainsi la difficulté que vit le sujet : l'absence de la femme engendre un état d'esprit contradictoire qui se traduit dans le texte par une dynamique à double sens. « Gloria » ouvre, dans un premier temps, un champ sémantique de la verticalité spirituelle qui se dessine grâce au réseau suivant : « ailes », « l'air », « haut vol ». Mais cette aspiration à l'élévation est vite pervertie par la sensation de chute que ressent le sujet prisonnier de sa « chambre » : « l'air sale », « souffles rimés d'exhalaisons ramées », « glèbe », « terrestre », toutes ces métaphores de la maladie ne font que détourner le sens du mouvement vertical du haut vers le bas. On peut conclure que l'analogie initiale, fixée par le graphème « gl », a le rôle de figurer la dualité du sentiment chez le sujet dotremontien.

En effet, Dotremont utilise une double figuration de la rupture : fracture concrète de la matière des mots afin de dire la séparation de la femme aimée. Le procédé est identique dans le cas des structures « exa » (deux occurrences) et de ses correspondants, « ctitude » et « ltation ». Le lien formel et sémantique qui s'établit entre « exa/ctitude » et « exa/ltation » montre que les deux états sont inséparables et se produisent dans le même décor de la chambre : « dans la chambre exa de vagues / de ctitude de glèbe » et « ltation exa tumulte / [...] / dans

la chambre vague de murs ». Reliés à un contexte de claustration (« la chambre vague de murs »), les deux termes décrivent la complexité du sentiment éprouvé par le sujet qui vit sa maladie (« d'ailes propres à l'air sale ») et sa séparation de « gl/oria dorée ». Les seuls mots qui restent en suspens, « jouerie » et « titude », peuvent en fin de compte recevoir un sens puisqu'ils évoquent des mots (« jouerie » se compose du verbe *jouer* et du suffixe *-rie* qui rappelle le mot *moquerie*) ou des structures déjà élucidées dans le poème (« titude » peut être un reste de « ctitude » combiné avec la syllabe « exa »).

Il est évident que tous ces procédés d'infraction à la lisibilité des mots participent, même si de façon infractionnelle, de la signification. Paradoxalement, le résultat de ce jeu qui met en danger la cohérence même du langage est l'invention de structures nouvelles qui sont en fin de compte compréhensibles. Le langage du poème dotremontien est donc un matériau à manier, épuré de son aspect normatif et qui, puisque démythisé, se laisse recréer sans que soit détruit le pont avec autrui. La communauté convoquée dans le poème en est une qui s'inscrit toujours dans les marges de la communication, mais ceux qui y appartiennent ont maintenant des rôles actifs ; le sens n'est pas préétabli, ils le créent, auteur et lecteurs, ensemble. Sous la plume de Dotremont, le poème s'écrit donc malgré la catastrophe de la langue, par la fragmentation et la coupure du signe.

Et cette pratique d'expression transgressive s'accompagne d'un dérèglement tout aussi subversif de la syntaxe : dans *Ltation exa tumulte*, l'absence des verbes (il n'y a que le verbe « être » qui apparaît dans l'incise « quand j'étais en prison ») et l'accumulation des compléments du nom viennent renforcer l'idée

de la solitude et de l'immobilité du sujet. Pour figurer son état d'âme, le poète ne recourt plus aux procédés propres au fonctionnement normé (conventionnel) de la langue, comme l'exactitude grammaticale ou celle de la ponctuation. Le texte avance en se fracturant, les liens qui s'établissent entre ses parties linguistiques ne se conforment plus au système syntaxique nécessaire à la construction du sens. Or un tel procédé qui contourne les exigences syntactico-morphologiques a comme effet une certaine illisibilité du texte.

Née de la fracture de la langue, cette illisibilité a le but de figurer à la fois la fragilisation du corps (conséquence de la maladie : « Le talon de bachille a vacillé¹³ ») et la précarité du couple (« form abs idable ence¹⁴ »). Par conséquent, l'illisible n'est que temporaire et s'inscrit dans le travail de Dotremont d'invention d'une écriture la plus proche du sentiment, la plus vraie dans son exercice d'extériorisation de la pensée. Entre prise de parole et constat de la crise (de l'individu, du monde et du langage), Dotremont nous propose une écriture qui montre la catastrophe (à la fois personnelle et universelle) et qui, pour ce faire, passe par la figuration de soi : « j'ai repris mon métier – de trou dans le néant. [...] maintenant, je pense à ce que j'ai vécu – et je vis, seulement, ce que j'ai pensé¹⁵ ».

1-L'illisible comme symptôme de la catastrophe

Dans le cas de Dotremont, à la base de toute prise de parole – poétique ou politique –, il y a son désir ardent de sortir du soliloque et de ne point faire place à

¹³ Christian Dotremont, « Les imbaciles à la porte », *OPC*, p. 212.

¹⁴ Christian Dotremont, « Après une si réelle », *OPC*, p. 258.

¹⁵ Christian Dotremont, « Ancienne éternité », *OPC*, p. 72.

une vision du monde fondée dans le solipsisme. Écrire en déformant la langue, en la fracturant, semble venir en contradiction avec cette volonté de faire communauté pour changer le monde. On peut conclure alors, dans un premier temps, que l'illisible, même si temporaire, est la preuve d'un certain échec de l'expression de soi chez Dotremont. Mais l'illisibilité dotremontienne tient en réalité d'une technique d'écriture dont le rôle est celui de faire parler autrement les mots, de réinventer la langue tout en la perturbant. Au lieu donc d'être un obstacle à la transparence du texte ou bien l'indice d'un dysfonctionnement de la signification, l'illisible constitue, chez Dotremont, un *modus operandi*¹⁶, autrement dit un travail poétique qui cherche à attirer l'œil sur la matérialité de la langue, en même temps qu'il sollicite son lecteur à sortir de la léthargie de ses habitudes de lecture.

Plus précisément, opposée à la transparence des textes « lisibles », l'illisibilité, lorsqu'elle se manifeste, s'impose comme obstacle dans la construction du sens par la lecture ; elle bloque, ainsi, l'accessibilité trop facile au message. Par conséquent, l'illisible peut être considéré comme marque d'une crise du sens qui attire l'attention sur l'opacité naturelle au sein du langage. Dotremont projette par cette pratique d'écriture une image de son lecteur qu'il prend à témoin de ce que le texte révèle : l'illisible dotremontien est ainsi volontaire, à la fois conçu comme piège de lecture et symptôme d'une crise du langage. L'illisible s'impose à la lecture comme écran et entrave le phénomène de décodage du message. Ce qui implique que le lecteur se voit confronté à un choix : continuer ou

¹⁶ Voir la définition de l'illisible comme *modus operandi* et l'analyse du poème « Je t'aime » dans la première partie de la présente thèse : p. 106-109.

abandonner la lecture. Son rôle se transforme de simple récepteur en co-participant à l'œuvre de construction (ou plutôt, reconstruction) du sens.

Cette dimension séditeuse – naturelle – de l'illisible fait en sorte que ses définitions mettent en lumière son rôle de négation du lisible ; ainsi l'illisibilité d'un texte littéraire est là pour témoigner de la fuite du sens qui ne se laisse plus saisir sans effort, et ce, depuis la modernité. En effet, l'illisible atteste, selon Ricard Ripoll¹⁷, la présence d'une volonté subversive due à la crise (moderne) du sujet qui se voit remis en question avec Rimbaud et Mallarmé. Puisque le sujet est en crise, la modernité replace le rapport entre auteur et lecteur de façon à ce que l'on dépasse la représentation démiurgique du premier et que l'on convoque le lecteur comme instance participative au sens. Ripoll définit l'illisible en fonction de la catégorisation barthésienne¹⁸ qui sépare les textes du « plaisir » de ceux de la « jouissance » :

nous pourrions dire que s'opposent [chez Roland Barthes] deux conceptions de la littérature : une première qui prend le lecteur comme centre et qui pense l'écriture comme effet de la lecture : cette conception suppose une « pratique homogène », j'ajouterais qu'elle renforce la *doxa* en dotant le lecteur d'un pouvoir d'interprétation ; et une seconde façon qui cherche à situer le lecteur au centre d'une écriture qui, par sa complexité, ouvre sur le « paradoxal » et transforme le lecteur en créateur. Ou, en le disant avec d'autres mots : une conception de la littérature comme communication, qui débouche sur le Plaisir (glissement, euphorie, volupté, unité, jubilation en sont les substantifs associés) et une conception de l'écriture comme production, qui débouche sur la Jouissance, et à laquelle nous pourrions associer les substantifs suivants : grincement, dysphorie, travail, pluriel, illisible.¹⁹

¹⁷ Ricard Ripoll, « L'illisible comme projet du sens », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2006, p. 57-67.

¹⁸ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1973.

¹⁹ Ricard Ripoll, « L'illisible comme projet du sens », *op. cit.*, p. 57-58.

L'écriture comme « effet de lecture » est basée sur un système codé, fondateur de communauté à l'intérieur de laquelle les rôles sont préétablis : la « *doxa* », c'est-à-dire une communauté qui ne peut exister en dehors de son code (linguistique, social, culturel etc.). S'oppose à ce jeu de la communication littéraire normée par la tradition culturelle une acception qui est permissive au niveau des statuts distribués entre auteur et lecteur quant à la production du sens : « l'écriture comme production » affirme le rôle actif de la lecture dans la vie de l'œuvre. Du « pouvoir » au « travail » d'interprétation, un changement de paradigme s'opère ainsi à l'intérieur du binôme auteur-lecteur. L'axiome traditionnel du texte comme cosmos légitimé par l'autorité incontestable de l'auteur – manifestée dans la langue même – identifie le lecteur comme instance nécessaire, bien entendu, au jeu de communication littéraire.

Dans la triade auteur-texte-lecteur, ce dernier se réclame d'un système conventionnel, institué par des codes entérinés par la pratique littéraire et qui font en sorte qu'un texte soit lisible pour tous ceux qui se reconnaissent dans ces codes mêmes. Le lisible veut dire, dans ces conditions, la facilité et la clarté de décodage du texte grâce aux lois (communicationnelles et culturelles) qui sont communes à l'auteur, au texte et au lecteur. Autrement dit, ce qui nous rassure dans un texte est d'y trouver ce que nous savons déjà, ce qui nous conforte parce que nous y reconnaissons facilement le monde et que nous nous y reconnaissons nous-mêmes. C'est le modèle d'une « littérature comme communication » qui table sur la passivité du récepteur et sur sa conformité au code véhiculé par le message de l'auteur. Avec la crise moderne du sujet, la cohérence de ce système codifié par la

langue se voit mise en question, puisque le confort de l'identification n'est plus possible. Le lecteur préserve son rôle de décodeur du message, mais sa mission devient de plus en plus difficile, car le texte n'est plus transparent, son sens se dissémine, il devient moins lisible. Le texte sollicite un travail de construction de la part de son récepteur. Aussi l'illisible devient-il symptôme de cette crise et traduit l'agonie de la non-reconnaissance. La pratique de lecture qui protège la culture se voit minée par l'illisible qui mime la culture et met en crise la relation du lecteur et de la langue. On en déduit que, si le lisible affirme que le sens est préalable à l'écriture, l'illisible échappe à la transparence puisqu'il est déterminé par une conception du sens à construire :

Depuis le modernisme, notre canon est largement composé de textes illisibles en ce sens, c'est à dire de textes qui contestent la trop grande facilité du texte simplement lisible, de ses règles de grammaire, de ses conventions narratives, de ses programmes sémantiques, de l'encyclopédie qui y est mise en œuvre.²⁰

L'illisible fait inextricablement partie du texte moderne et se définit selon deux acceptions : il est, d'une part, le résultat d'un sens qui se refuse à la quête ; il atteste, d'autre part, la difficulté du déchiffrement de la part du lecteur, puisqu'il propose un brouillage des normes. Les bases de cette poétique de l'illisible se trouvent dans la découverte de ressources signifiantes du signifiant, de sa capacité de participer au sens. Comme Dotremont s'intéresse particulièrement au signifiant, il est en vérité préoccupé par le geste et l'action d'écrire avant de se poser la question du sens validé dans le dictionnaire. Cet intérêt pour la matérialité de la langue apporte sur la scène de l'écriture le désintérêt pour la lisibilité : écrire

²⁰ Jean-Jacques Lecercle, « Le gradient de Mac Caffrey, ou : l'illisible enfin vu », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible, op. cit.*, p. 12.

n'exclut plus dorénavant une « dénaturation » naturelle de la graphie, qui est à la fois automatique (au sens physique, concret) et singulière. La graphie, spontanée, est sans souci de sa destination à être compréhensible pour autrui, à la différence du texte imprimé, uniformisé au nom d'un code de la lecture :

Ne faudrait-il pas s'élever contre la dictature de l'imprimerie, de la dactylographie ? Elles tuent la moitié de l'écrivain, en tuant son écriture. Si l'écrivain écrit, c'est d'abord au sens physique : avec la main ; c'est ensuite dans le sens « rédactionnel ». [...] La vraie poésie est celle où l'écriture a son mot à dire.²¹

L'effet de cette écriture « physique » est sans doute l'illisibilité, mais il s'agit encore une fois d'un illisible matériel et non définitif. Il propose une image de la langue comme matière, reflet de la singularité de l'acte d'écrire. Et il provient d'une volonté affirmée : rompre avec les « commodités » de l'interprétation : « Rien de plus commode, de plus inutile, de plus faux que le regard accommodé (comme ils disent)²². » C'est pourquoi la poésie de Dotremont se veut cri de révolte et se transforme en « dépoésie », c'est-à-dire démythification de son image de tour d'ivoire de la parole : « La belle botte de sept lieues devient bas de laine, le château d'Espagne caisse d'épargne, et cela est ignoble. Il est temps que nous déchantions²³. »

Du moment que l'illisible apparaît chez Dotremont comme effet de réaménagement de la langue en dehors de tout danger d'enlissement dans des formules et conventions, le travail qu'il présuppose au niveau du mot et de la phrase, de leurs sonorités et de leur graphie est programmatique dans le sens qu'il

²¹ Christian Dotremont, « Signification et signification », *Cobraland, op. cit.*, p. 102.

²² Christian Dotremont, « Le premier regard », *OPC*, p. 370.

²³ Christian Dotremont, « Dépoésie », *OPC*, p. 275.

convoque le lecteur à une expérience de reconstruction (du sens et de la langue). Et puisque le lecteur arrive en fin de compte au sens, l'illisible dotremontien est temporaire : c'est par conséquent un *modus operandi* qui porte atteinte à la langue dans le but de faire parler autrement les mots.

La poésie devient une expérience radicale du sujet mettant en cause sa relation au monde et à la langue, matière qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots. Contre les charmes d'une certaine élocution (« à perte d'élocution à / perte de sens je trouverais / Un peu de beaucoup une / ombre de lumière²⁴ »), le poème dotremontien met plutôt en valeur les constituants organiques, les atomes de l'écriture : syllabes, mots charcutés.

Ce *modus operandi* s'applique en égale mesure au mot et à la syntaxe et donne naissance, en un premier temps, aux poèmes brisés de Dotremont. Leur principe fonctionnel s'inspire du procédé de la tmèse²⁵ qui a comme effet le brouillage de la linéarité du vers. Ce n'est donc pas étonnant que Dotremont ait choisi ce principe de disjonction pour composer ses vers, mais la tmèse y est métamorphosée, vu qu'elle ne s'applique plus au niveau des mots composés, mais se situe à l'intérieur du mot, sans souci de sa nature morphologique ou de son organisation syllabique. Aussi peut-on remarquer que la tmèse dotremontienne transpose la césure au niveau morphologique. Le rôle de ce phénomène est de rendre visibles les correspondances matérielles entre les sons et la richesse des possibilités de signification qui en découle :

²⁴ Christian Dotremont, « Moi qui j'avais », *OPC*, p. 355.

²⁵ « On appelle tmèse le fait de séparer par un ou plusieurs mots soit les éléments normalement agglutinés d'une conjonction, soit ceux d'une locution conjonctive. » Cf. Maurice Grevisse et André Goosse, *Le bon usage*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 2007 (14^e édition), p. 1077.

Je serai plus *sa*
ge que ton *ima*
je serai plus fou
 Bah, c'est plus façou

D'être dans tes *brasde*
Bou, le vaudevin
 Ah, qu'il est gentin
 De baiser son cade.²⁶

On peut constater que la coupure propre au procédé stylistique de la *tmèse* dotremontienne ne respecte plus le principe de la cohérence syntaxique : les structures « *sa/ge* » et « *ima/je* » ne font que signaler la présence du son « *je* » dans le corps du mot « *sage* » et « *image* ». Le continuum du vers s'interrompt (et se fracture) par cette segmentation du mot en phonèmes. Ce qui démontre que le poème contient dans sa *poïesis* l'idée du bris. Or, briser le poème c'est le geste par lequel le poète fracasse la cohérence organique du texte : celui-ci s'écrit non plus avec des mots, mais avec leurs fragments. Cette dislocation de la cohérence de la parole devient occasion de réinvention du langage même, tremblement de terre d'une langue qui, dans son apocalypse, laisse apercevoir la réalité plutôt qu'elle ne la dit.

Les phonèmes devenus unités de sens nous rapprochent de la glossolalie (« *ima* », « *ge* », « *façou* », etc.). Nous savons, depuis Artaud, que la « glossopoièse, qui n'est ni un langage imitatif ni une création de noms, nous reconduit *au bord* du moment où le mot n'est pas encore né²⁷. » Ce moment qui précède la naissance du mot, du langage aussi, est, selon Dotremont, celui du « cri,

²⁶ Christian Dotremont, « Belle Isa. Impromptu », *OPC*, p. 175-176. Nous soulignons.

²⁷ Jacques Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, « Points. Essais », 1967, p. 352.

[...] nœud, [...] immense œuf²⁸ » qui n'est pas encore mot, mais promesse de mot. Ces structures nouvelles échappent à l'imitation et à la répétition, puisque spontanées et donc non enregistrées dans les dictionnaires. Mais elles portent en même temps dans leur fragmentation la violence de la rupture, le désordre. Dans le poème brisé, les phonèmes s'effritent selon la seule logique de l'assonance (« gl/oria », « exa/ctitude » etc.). Le bris dotremontien devient ainsi l'image et la conséquence de la fracturation de la langue, témoignage de son effraction en même temps qu'il traduit dans ses failles la quête d'un langage né dans l'oubli de la répétition.

Sectionner les mots veut dire, en effet, séparer le concept de son signifiant pour proposer une signification autre du mot. Aussi, dans le poème de Dotremont, deux procédés de création du langage sont-ils évidents : la tmèse qui fractionne le signe et les vers (« sa / ge » ; « ima / je ») ainsi que l'invention de mots par l'élimination de l'espacement à l'intérieur des parties syntaxiques (« brasde ») ou par la jonction de parties hétérogènes de mots différents (« vaudevin »). De toute évidence, le poème brisé porte atteinte à l'intégrité syntaxique et sémantique de la phrase et se réclame de ce que Foucault appelle « le langage sans appui²⁹ », qui refuse de s'articuler sur une syntaxe de la raison. Il « renverse la tyrannie du texte³⁰ », ruine le projet de penser et de figurer la totalité. Mais il s'agit toujours du langage, des restes de significations. Les mots se coupent dans l'impatience du dire qui sacrifie la complétude de la parole au profit du rythme du souffle. Le brouillage

²⁸ Christian Dotremont, « Dépoésie », *OPC*, p. 274.

²⁹ Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, p. VII.

³⁰ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 352.

du sens qui en découle n'est pourtant pas sans remède. Il se construit – avec difficulté – par des évocations de sens. Ainsi, dans l'alignement répétitif du son [je] au début des trois premiers vers, prend naissance le sujet d'un chant d'amour (*Je serai plus sa / ge que ton ima / je serai plus fou*).

Cet enchaînement à failles métaphorise le couple amoureux dans la structure hybride de « ton ima/je ». L'intrusion du pronom « je » dans la substance sonore et visuelle du mot « image » focalise le point de vue sur la vision et le regard du moi lyrique, marquant l'appropriation de l'image de la bien-aimée par et dans la matérialité du mot. L'expression « ton ima/je » figure par le biais de sa fracture graphique le duo amoureux tout en distribuant les rôles des deux actants. Syntaxiquement, le moi lyrique se positionne en sa qualité de sujet indiquée par la forme du pronom personnel « je » qui ne peut assumer que cette fonction dans la phrase. La femme occupe une place secondaire que lui octroie le déterminant possessif « ton ». Le lien entre les deux forces est figuré plutôt qu'exprimé syntaxiquement par la syllabe « ima » qui implique l'idée de la vue (« image » ou « imaginer »).

Tous ces jeux de fracture et de recomposition de mots invitent le lecteur au plaisir du déchiffrement. Il s'agit d'une opération de perturbation de la cohérence phrastique du texte, qui se décline sous la forme du cryptogramme tout en s'inspirant du jeu de l'anagramme et de la technique de découpage propre au puzzle. L'illisible qui en découle a le rôle de redéfinir la poésie comme jeu de la pensée et comme objet éminemment matériel.

La technique du poème brisé se complexifie par une redistribution des bribes des mots selon une logique aléatoire dans le poème. Elles sont intercalées dans le corps du texte dont la combinatoire hétéroclite engendre des mots totalement nouveaux (« vaudevin », « ltation », « stalgie » etc.). La dislocation tend à attribuer à la langue une fonction évocatrice plutôt que signifiante. Et, par voie de conséquence, la désarticulation des mots freine la lecture linéaire et oblige le lecteur à un travail de réparation de la violence. C'est un travail non dépourvu de risques, de menaces, car les bribes des mots ne retrouvent pas toujours leur reste auquel les ressouder pour recréer le mot.

Ces techniques d'écriture centrées sur le bris et l'illisible se concrétisent en deux catégories de textes poétiques censés figurer la catastrophe dotremontienne : le poème brisé qui, par la fracture systématique des mots, transforme la poésie en cryptogramme et les poèmes dialogiques qui font éclater la logique de l'interlocution à travers le dédoublement du sujet qui parle à soi-même.

2-L'illisible matériel, source du texte-cryptogramme

Expression de l'appel à l'autre, le poème brisé est en même temps la manifestation d'une volonté d'extériorisation. Fracturer le langage va aussi dans le sens de trouver un autre moyen de se dire au monde, moyen qui ne passe pas par l'articulation – régulière et normée – phrastique, mais qui devient une manière d'être-au-monde. Cette quête de vérité au-delà du langage est synonyme d'une recherche identitaire en même temps que d'une volonté de redécouverte du monde

qui n'a plus besoin du langage – quotidien, commun – pour configurer une vision du monde :

Moi qui j'avais pensé
[...]

Qu'à perte d'élocution à
perte de sens je trouverais

Un peu de beaucoup une
ombre de lumière³¹

La « perte d'élocution » et la « perte de sens », c'est-à-dire de l'articulation, de la diction et de la signification, sont les symptômes d'une inanité du langage qui détermine l'incapacité de figurer le monde. Cette « perte » du langage est causée par sa ruine et par celle de son système de signification ; elle a un rôle fondamental, atteindre l'universel : « un peu de beaucoup une / ombre de lumière ». Cette modalité de perturbation de la langue, source d'illisibilité, est liée à une fuite du sens, celui-ci ne peut trouver sa cohérence qu'après un vrai travail de repérage des bribes des mots, comme dans un jeu de déchiffrement propre au cryptogramme.

En sa globalité, malgré son rôle subversif, l'œuvre de Dotremont est inséparable de sa vie : il cherche la vie dans et par sa poésie sans nécessairement réduire son écriture à un projet exclusivement autobiographique. Il faut rappeler que la poésie est une des solutions que Dotremont oppose au soliloque : « la poésie est toujours la réponse au silence³² ».

³¹ Christian Dotremont, « Moi qui j'avais », *OPC*, p. 354-355.

³² Christian Dotremont, « Et le soleil a parlé », *OPC*, p. 117.

Le décodage du poème « Moi qui j'avais » révèle ainsi des indices autobiographiques. Parmi les lambeaux du texte, nous retrouvons Copenhague, la ville-point de repère, *axis mundi* des quêtes poétiques et amoureuses de Dotremont (« Co ieurement inter enfin pen la proximité à l'eau à la *hague*³³ »). Copenhague, espace de rencontres du groupe *Cobra* et de l'invention logogrammatique, est aussi la ville natale de la femme aimée aux noms métaphoriques de Ulla ou Boule d'or, la « Danoiselle » qui lui inspire à partir des années 1960 les logogrammes dont le nom ne se sépare presque jamais de celui de *Cobra* (« Ul la mer hollandaise déjà dit *Cobra* harengs³⁴ »; « Avec B soir glace neige *oule d'or* nous deux formés³⁵ »). Mais les phonèmes « oule » et « Ul la » cryptent dans leur sonorité le nom de Jorn, qui dans le roman autobiographique de Dotremont, *La Pierre et l'oreiller*, s'appelle Ole.

Au fur et à mesure que le texte avance tout en se fracturant en bribes de mots, on découvre Copenhague comme espace de rencontres, mais aussi espace-tourbillon où le poète devient conscient de sa propre catastrophe. La ville et le pays septentrionaux, qui ont depuis toujours fasciné Dotremont, identifient un topos contradictoire de la joie de vivre et de la révélation de la mort. La catastrophe autobiographique rythme la catastrophe de la langue : « Covagues dragues drogues³⁶ ». Copenhague, règne des neiges (« Avec B soir *glace neige oule d'or* nous deux formés à *hague* tastique ul fan elle bras de mer dessous *Co*³⁷ »), espace blanc sur lequel surgit la tache noire des logogrammes, est l'ailleurs vers lequel

³³ Christian Dotremont, « Moi qui j'avais », *OPC*, p. 355. Nous soulignons.

³⁴ *Ibid.* Nous soulignons.

³⁵ *Ibid.* Nous soulignons.

³⁶ *Ibid.*, p. 356.

³⁷ *Ibid.*, p. 355. Nous soulignons.

Dotremont, alias « Logogus », s'engage toujours en voyage, « avec mon incendie ma *val* mon *ise* mon *re* mon *commencement* mon ma comme j'ai ici-joint³⁸ ». Le voyage est, pour Dotremont, l'expérience par excellence d'ouverture à l'autre. En effet, certaines de ces bribes de mots ont des sonorités danoises, langue de l'autre. L'espace du poème est lieu de rencontre et accueil de cette altérité aux visages multiples.

Conçu comme un cryptogramme, le texte engendre une restructuration du sens qui garde dans les strates multiples de ses failles la mosaïque d'une thématique autobiographique : la maladie (« la chose monstre », « Covagues dragues drogues »), le nomadisme (« ma val mon ise »), son amour pour le Nord, pour « Boule d'or ». Mais la fracture du langage autobiographique provient, chez Dotremont, du refus de nommer la catastrophe. L'hésitation devant le nom et devant le mot se heurte en même temps au désir de se dire. Chez Dotremont, le rapport à la langue a implicitement un rapport douloureux au corps malade, berceau de la catastrophe. L'illisible, conséquence de la fragmentation du mot et du texte, s'opère dans la corporéité du langage, dans sa matérialité. Le lien se tisse, par ruptures, dans la fragmentation, entre le corps du poète et le corps du langage.

Brouillage de la cohérence de la diction, ce type d'illisible légitime la dislocation comme principe organisateur du texte, en privilégiant le fragment. En même temps, ce principe de dislocation et d'entrave de l'« élocution » atteste le rôle de l'illisibilité comme résistance « à la prose santé³⁹ », à la loi d'organisation narrative du récit. Inspirée de sa « passion de l'inachèvement », de la « hantise des

³⁸ *Ibid.* Nous soulignons.

³⁹ *Ibid.*, p. 355.

grottes⁴⁰ », la fragmentation dotremontienne met en danger la complétude du récit, attribut de tout système opératoire, condition et exigence fondamentale de l'œuvre depuis Aristote. L'illisible dotremontien naît en fait du fragment compris dans son sens de fracture, de rupture.

Désacralisation du texte littéraire, le fragment se réclame d'un geste sacrificiel qui « trouble l'image rassurante et gratifiante que la tradition nous livre de l'œuvre, massive et immuable⁴¹ ». Mais lorsque le fragment s'instaure au cœur du mot, il devient mutilation du signe, opération de décloisonnement de son unité. La fracture de l'entité signifiant-signifié affecte l'articulation normée du langage qui nous impose une vision du monde. On arrive ainsi à la conclusion que le fragment dotremontien place son action subversive au sein du langage, corrode la totalité sacrosainte de l'Œuvre afin de nous donner l'audace de voir la vie au-delà de la convention normative.

La technique de la fragmentation est source de difformité, d'inattendu, de dépaysement, bref, d'illisible. Ainsi la bribe devient-elle acte de violence, opération de perturbation de sens, mais ce sens difficile d'accès, fracturé, attend en même temps sa réparation et sa réapparition au moment de la lecture. C'est ce moment même qui atteste que l'obstacle dressé par l'illisible a été dépassé : le poème devient dès lors véritable architecture du sens sous forme d'un puzzle. Autant le geste qui coupe les mots dynamise l'écriture, autant la reconstruction du sens à partir de ces fragments même s'avère patiente et sinueuse. Cette opération

⁴⁰ Christian Dotremont, « Mémoires d'un imagiste », *Abstrates*, édition établie par Michel Sicard, Cognac, Fata Morgana, 1989, p. 31.

⁴¹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 53.

d'illisibilité n'est pas encore définitive, elle appelle la lecture qui dé-codifie, qui réorganise le puzzle pour faire transparaître de possibles significations : le lecteur est participant à ce travail de figuration de soi qui est le propre de la poésie dotremontienne.

Prendre en compte la matérialité du langage peut avoir plusieurs conséquences : se limiter à l'espace strictement littéraire (la syntaxe ou la phonétique) ou le dépasser et transformer le texte en objet qui affirme son appartenance plurielle. Dans ce deuxième cas, l'illisible – qui renforce en réalité l'aspect visuel, matériel d'un texte devenu objet – construit une œuvre qui n'est plus seulement un texte, étant principalement visuelle et utilisant le texte comme matériau ou comme prétexte. Aussi l'illisible dotremontien participe-t-il de cette matérialisation du langage tout en contraignant le lecteur à découvrir le corps de la langue et de prendre conscience de la non-transparence du langage. Celui-ci n'est plus simplement outil de communication, de transmission de contenus mentaux qui préexistent aux mots. Le langage manifeste des contenus en dehors de toute convention : le poète qui se sert de cet illisible matériel, constitutif au langage, se manifeste dans une poésie qui exprime l'inexprimable, selon la célèbre formule rimbaldienne.

Le rôle de la poésie est alors de former un langage dans le langage qui rompt avec les modalités ordinaires de l'énonciation et qui en dévoile les articulations sur la page afin d'exposer et de figurer le corps de celui qui invente cette langue matérielle. L'illisible s'accompagne d'ailleurs chez Dotremont d'une forme d'expression subjective qui a le rôle d'extérioriser la souffrance et la quête

de celui qui prend la parole. Mais cette énonciation à la première personne ne se veut point une confession : « Il ne s'agit pas au sens d'une confession de tout avouer sur soi-même, mais plutôt d'essayer de nommer le difficile (c'est-à-dire, la souffrance et le vide), d'exprimer l'indicible⁴². » L'illisible n'est donc pas l'équivalent du non-sens ou de l'absence de sens, il ne se confond pas non plus avec l'illogique. L'illisibilité née du travail poétique de Dotremont permet de mettre en texte ce qui ne peut pas être dit dans la langue commune, conventionnelle.

La question que nous devons nous poser dans ce cas vise la nature de ce qui est « indicible », plus précisément de ce qui échappe à la langue commune qui nous permet de faire communauté. Dans *La pierre et l'oreiller*, Dotremont nous lance une réponse :

Ainsi avais-je et un nom et un prénom, un nom qui me définissait officiellement dans la société, le nom d'un individu comme les autres, et un prénom à moi, qui tentait de définir ce que j'avais d'illégal c'est-à-dire d'individuel ; mon nom correspondait d'une certaine manière à l'empreinte du cachet, mon prénom correspondait d'une certaine manière au relevé du dessin ; lorsque je signais une lettre de mon seul prénom, l'écriture était plus personnelle, je l'avais remarqué ; lorsque je la signais de mon prénom et de mon nom, l'écriture était plus commune. [...] Mais c'est curieux ce dualisme du prénom et du nom, car dans le monde il y a plus de gens qui portent votre prénom que votre nom. Il est vrai que moi et tous les gens qui portent mon prénom nous formons une société extrêmement latente, [...], tandis que moi et les gens qui portent mon nom, nous formons pour la plupart une société organique.⁴³

Le propre et le commun, le prénom et le nom présentent et expriment ce qui fait de nous membres d'une communauté : dans sa poésie, Dotremont cherche

⁴² Andrea Oberhuber, « J'ai la manie de l'exception : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non aveux* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, op. cit., p. 78.

⁴³ Christian Dotremont, *La pierre et l'oreiller*, op. cit., p. 58-59.

l'extériorisation de ce qui lui est propre, donc inexprimable puisque non-partagé avec les autres. Manifestation du propre destiné à autrui, à l'intérieur de ce paradoxe l'écriture illisible de Dotremont est en fin de compte la mise en texte d'une expérience de connaissance complexe : le poète cherche, parmi les ruines d'une langue commune, les fragments qui lui sont inconnus de son propre moi, les strates qui composent ses moi latents, inaccessibles, « indicibles ». L'illisible est alors la trace du propre dans la langue de la communauté, c'est la manifestation au sein cette langue en commun de ce qui n'est pas commun. Dans ce sens, la poésie dotremontienne cherche en permanence la figuration de soi du poète.

II. La poésie comme figuration de soi

Exprimer l'indicible correspond, en réalité, à la révélation du figural traduit comme « figure de l'infigurable » et de l'« immatériel⁴⁴ », donc du propre. Nous rappelons que dans l'acception de Jean-François Lyotard le figural, sans être l'équivalent de la figure, rend visible ce que le discours ne réussit pas à dire dans un texte⁴⁵. Ce procédé de manifestation du propre est possible par l'investissement du signifiant avec un pouvoir de signification comparable à celui du signifié.

La poésie de Dotremont explore ces pratiques textuelles révélatrices du propre, mais son travail n'est pas sans danger – l'illisibilité, par exemple – et positionne le moi dans une posture solitaire : « Je suis gardien de phare sur la mer

⁴⁴ Jean-François Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 77.

⁴⁵ Pour la définition du figural et son rapport avec l'œuvre dotremontienne, voir le chapitre quatre de la deuxième partie de cette thèse : p. 266-268.

en faillite⁴⁶ ». Ce vers se répète en écho dans son œuvre, façonne et résume d'ailleurs la condition qu'adopte le sujet dotremontien : la solitude et la séparation du monde (« gardien de phare », « mer en faillite »). Mais cette condition détermine un déploiement du discours poétique à la première personne qui, à son tour, « énonce subjectivement ses émotions pour en cerner les contours⁴⁷ ». Le poème, en tant que lieu discursif du sujet lyrique, est en conséquence la scène d'énonciation à la première personne, il se métamorphose en quelque sorte en espace autobiographique.

Une telle autobiographie poétique et critique a pour objet véritable de configurer la constitution (institution/destitution) du sujet-poète : elle est celle d'une figuration et d'une défiguration de soi. Là où l'autobiographie tend à centrer la figure, la poésie l'émiette, la disperse et la dé-figure : « le sujet lyrique se crée par et dans le poème; sa voix émerge à mesure mais selon des modes de figurabilité et des dispositifs d'énonciation⁴⁸ ». Dans le cas de l'autobiographie poétique, le sujet n'est donc pas préalable au texte, il se construit, donc se façonne en même temps qu'il s'énonce. Autrement dit, le sujet lyrique ne cherche pas à représenter un modèle antérieur qu'il se propose de statuer. Ceci se confirme par le fait que la poésie dotremontienne ouvre l'espace d'énonciation au refus de la répétition et de la représentation des modèles : « jamais je ne me rappelle j'appelle

⁴⁶ Le vers revient dans les poèmes suivants : « Où plus un chat ne vient » (*OPC*, p. 152-153), « Les langues du secret » (*OPC*, p. 163) et « Poème pour Bente destiné à Pierre » (*OPC*, p. 241). La même phrase est reprise dans le roman *La pierre et l'oreiller*, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁷ Dominique Rabaté, « Présentation », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001 [1996], p. 6.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

/ [...] / jamais je ne me contiens je me contente / de ce qui constamment me tente⁴⁹ ».

Dans l'espace du poète dotremontien, on assiste à ce que Laurent Jenny appelle la figuration de soi du sujet lyrique⁵⁰ qui est proche, en partie, du phénomène d'énonciation. Oswald Ducrot définit l'énonciation⁵¹ comme un processus unique, puisqu'elle ne peut être reproduite sans que soient modifiées les conditions dans lesquelles elle se réalise. En comparant la figuration de soi avec l'énonciation, Laurent Jenny l'oppose à l'acte de représentation, en insistant sur son rôle qui ne copie pas mais donne forme (*ingere* qui veut dire « modeler », « façonner »). La figuration se passe, alors, de la fiction. Plus précisément, si la représentation de soi – à lire aussi l'écriture de soi – suppose dans la majorité des cas un modèle préexistant et stable du moi qui serait tout constitué avant qu'on l'énonce, ceci veut dire qu'écrire le moi, ce serait donc le copier avec plus ou moins de fidélité, le re-présenter. La figuration de soi implique par contre un travail de construction et d'invention, en même temps que l'exploration des possibilités du moi qui s'énonce : elle implique le *hic et nunc* propre à l'énonciation qui coïncide avec le moment où le sujet dit « je ». La poésie comme figuration de soi aurait ce don d'être glissement entre les multiples facettes de la subjectivité. Selon Jenny, le sujet apparaît dans le poème non pas comme une forme ou une substance, mais comme une activité d'extériorisation qui se refuse à la fonctionnalisation :

⁴⁹ Christian Dotremont, « L'orthocatalographe », *OPC*, pp. 211-212.

⁵⁰ Laurent Jenny, « Fictions du Moi et figurations du Moi », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 98-120.

⁵¹ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1984.

Le sujet lyrique, pour être, doit demeurer une pure liberté indéterminée de figuration, ce qui implique qu'il se délivre des fictions qui le hantent. [...] Ce sujet lyrique ne doit pas être conçu seulement positivement, comme une énergie de refiguration, toujours sollicitée à neuf par l'exigence de mise en forme du réel, mais aussi soustractivement comme une puissance de rejet des fictions qu'il produit dans son premier mouvement.⁵²

Se figurer est l'action même de s'extérioriser (de s'énoncer) de ce sujet qui se refuse à toute forme de mythification ou mystification par le discours. Chez Dotremont, il s'agit surtout de figuration plutôt que d'autobiographie ou d'autoreprésentation, puisqu'il explore (et il veut capter) dans son texte les visages multiples qui l'habitent. Le poème surprend ce moment unique d'énonciation du sujet, il figure la manifestation d'un de ses visages cachés pour lui donner forme discursive. La figuration de soi propose donc un moment d'auto-connaissance, puisqu'elle est cette capture d'énonciation.

Symptomatique de ce point de vue est le texte écrit en 1950, *Signification et signification*, où Dotremont se transforme en lecteur de son propre manuscrit du *Train mongole* : « fouillant dans mon premier manuscrit, je pris la feuille où la phrase était encore couchée, je la retournai du recto au verso et puis de gauche à droite, et je lus ainsi “ma phrase” verticalement, par transparence⁵³ ». Cet « incident » prépare l'écrivain pour sa grande révélation : adoptant une lecture non conventionnelle, en transgressant le rapport (à la fois symbolique et spatial) entre lecteur et texte, Dotremont arrive à découvrir – encore une fois – la qualité et le pouvoir de signification de la lettre, de la graphie : « Je m'aperçus alors que sans le savoir, puisque je l'avais tracée horizontalement, j'avais “écrit” une phrase fort

⁵² Laurent Jenny, « Fictions du Moi et figurations du Moi », *op. cit.*, p. 110.

⁵³ Christian Dotremont, « Signification et signification », *Cobraland, op. cit.*, p. 100.

mystérieuse, où dominaient les caractères chinois, mongols peut-être, arabes⁵⁴ ». Par conséquent, une première étape dans cette écriture physique, source d'un autre type de signification, se situe – sans préméditation – dans la transgression des contraintes formelles imposées par le système occidental de la disposition du texte sur la page.

La seconde signification qui est celle de la « scription » (le « *double sens*⁵⁵ » d'un texte manuscrit) indique que la matérialité du langage rend visible l'existence d'un autre « écrivain », double du poète : « j'eus l'impression d'avoir été, en traçant quelques mots de français, le *scribe aveugle* d'un *écrivain* que *je ne connaissais pas encore*; un *médium* ignorant de son propre pouvoir⁵⁶ ». Le poète-écrivain devient ainsi cryptographe d'un texte qu'il essaie de déchiffrer, sans l'avoir préalablement conçu, sans en être le créateur conscient : « Ma phrase française m'apparut comme la couverture chiffrée d'un poème indéchiffrable. En somme, le système du code était renversé : le texte apparent était compréhensible, le texte secret ne l'était pas.⁵⁷ » La conclusion de Dotremont, qu'il partage avec Henri Michaux, c'est que le « moi » est multiple⁵⁸, qu'il est porteur de strates de

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.* Souligné dans le texte.

⁵⁶ *Ibid.* Nous soulignons.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁸ Dans la « Postface » de son recueil *Plume*, Henri Michaux plaide pour la multiplicité du moi. Il pense que le moi n'est qu'une « position d'équilibre », une sorte de moyenne statistique d'attitudes et de comportements. Mais cette multiplicité du moi n'est pas pour lui une multiplicité de tendances, mais bien une multiplicité d'individus – chacun avec sa personnalité complète. Chaque *moi* abrite une foule d'*autres* qui auraient pu se développer mais qu'on n'a pas laissés émerger en soi. Il va même jusqu'à évoquer des personnalités d'ancêtres qui font parfois des passages en lui et contre lesquels il lui arrive de se cabrer : « MOI se fait de tout. [...] Moi n'est jamais que provisoire [...] et gros d'un nouveau personnage qu'un accident, une émotion, un coup sur le crâne libérera, à l'exclusion du précédent. [...] Il n'est pas un moi. *Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre.* [...] Une moyenne de "moi", un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre. [...] Foule, je me débrouillais dans ma foule en mouvement. » (*Plume*, [1938], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1963, p. 216-218. Nous soulignons.)

signification qui ne s'expriment qu'accidentellement, lorsque l'écriture permet, par automatisme, la manifestation de ces identités latentes. Le poète change radicalement de statut, puisqu'il devient le « médium » de ceux qui l'habitent à son insu. En cette nouvelle qualité, celui qui écrit et s'écrit – donc se figure – cherche la décolonisation des énergies latentes qui l'habitent, codifiées par le langage, le texte, l'intellect. La figuration de soi se détache ainsi de tout projet autobiographique ou autofictionnel, elle met en forme l'événement singulier de l'extériorisation, jamais identique d'un moment à l'autre, d'un geste à l'autre. La figuration de soi dotremontienne rend visible l'invisible, ce qui est latent et éphémère.

Sans nécessairement faire image, au sens des calligrammes, la poésie de Dotremont se veut configuration d'un espace de signification qui ne se réduit pas aux contraintes textuelles : son projet d'écriture se transforme en activité de captation d'événements de parole, éphémères, et le poème en soi préserve la mémoire de ce phénomène de manifestation unique, semblable à l'acte de l'énonciation : « La vraie poésie est aussi celle qui va hors de moi pour nous revenir⁵⁹ ».

Même s'il se veut configuration de la catastrophe du moi et du langage, le poème dotremontien naît de cette volonté d'entrer en communion et en communication avec l'autre (l'artiste, la femme⁶⁰) : manifester le propre implique

⁵⁹ Christian Dotremont, « Signification et signification », *op. cit.*, p. 102.

⁶⁰ Les poèmes de Dotremont sont en majorité dédiés à ses confrères surréalistes (comme par exemple Paul Éluard), à ses amis de l'époque *Cobra* (surtout Alechinsky, Jorn et Atlan) ou à la femme aimée aux plusieurs visages (Ai-Li Mian, sa femme eurasienne ; Dorine ; Doris ou « Ancienne Éternité » ; Isabelle ; Gloria, dénommée aussi Ulla, Danoiselle, Boule de d'Or ou Galdys, de son vrai nom Bente Wittenburg ; Régine Raufast, alias « La reine des murs », « Oleossoonne » ou « Chromatique » ; Simone « disparue »).

dès le départ la présence de l'autre ; vouloir *se* dire suppose passage et sortie vers l'autre. Mais ce désir du dialogue se heurte à un paradoxe, car vouloir s'extérioriser et faire communauté avec autrui amène la certitude de l'échec, puisque le sujet finit toujours seul : « Tu m'as donné l'avenir – et quand je l'ai eu – tu m'as laissé avec⁶¹ ».

Confronté à l'abandon, le moi lyrique ne trouve d'autres moyens pour s'exprimer que la poésie à la fois comme acte de parole (à la recherche de l'autre et de sa réponse) et comme écriture (ou figuration de son désarroi devant l'absence de l'autre) :

Depuis qu'il y a le silence,
J'avais envie de dire quelque chose, de le rompre comme du pain, le
silence,
D'être porte-parole porté par la parole [...]

Mais il m'est arrivé d'écrire⁶²

Cette propension personnelle à s'exprimer à haute voix (« *J'avais envie de dire quelque chose*⁶³ ») pour briser le silence se voit transformée en acte d'écriture par le concours de forces extérieures qui s'imposent à l'individu et le dominant (« *il m'est arrivé d'écrire*⁶⁴ »). En s'écrivant au « je », le sujet transgresse les limites personnelles, pour s'imposer en tant que figure transindividuelle, allégorie romantique du poète comme « porte-parole porté par la parole » qui détient le pouvoir de « rompre » le silence, pour ensuite combler le vide de la solitude. Ce projet révolutionnaire, utopique, du poète « porte-parole » des masses se fond

⁶¹ Christian Dotremont, « J'ai le temps – mais rien d'autre », *OPC*, p. 245.

⁶² Christian Dotremont, « Les grandes choses », *OPC*, p. 250.

⁶³ Nous soulignons.

⁶⁴ Nous soulignons.

cependant en une entreprise personnelle, celle de l'écriture comme équivalent d'une langue intime, intérieure qui ne fait qu'extérioriser sa souffrance. Le sujet reprend sa place dans le texte poétique, « je » identifie de plus en plus la voix de celui confronté à la solitude qui s'efforce, à chaque fois qu'il se dit, de pallier l'abandon : « Depuis longtemps aussi j'avais envie de voir, et j'allumais les lampes, [...] / Mais il m'est arrivé de te regarder⁶⁵ ». Malgré la certitude de sa solitude, Dotremont ne cesse pourtant pas de s'adresser à un interlocuteur. Or, son écriture dédiée à l'autre ne fait qu'extérioriser un sentiment d'incomplétude né de la conviction douloureuse de l'impossibilité d'être ensemble :

Depuis longtemps, j'en avais envie,
De garder ce qui est autour avec ce qui est dedans
[...]

Mais il m'est arrivé de ne plus te voir, -
[...]
Et d'avoir envie⁶⁶

Le sujet dotremontien est ainsi soumis à rude épreuve : décentré, abandonné, solitaire, il se voue à l'effort constant de prendre la parole avec l'espoir d'une réponse. En proie à son désir (« il m'est arrivé [...] d'avoir envie⁶⁷ ») de rejoindre la femme aimée, le poète expérimente le manque, le vide causé par l'absence de l'autre. Conçue sous forme d'appel, la poésie dotremontienne exhorte son destinataire à sortir du silence. C'est pourquoi l'autre occupe une place essentielle dans cette poésie véritablement dialogique. Il est décliné le plus souvent à la deuxième personne, ce qui détermine le déploiement de l'énonciation dans un

⁶⁵ Christian Dotremont, « Les grandes choses », *OPC*, p. 250-252.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Nous soulignons.

champ de forces régi par la tension qui s'établit entre les deux personnes du dialogue (« je » et « tu ») :

Je n'oserai pas te donner les poèmes
qui sont dans ma valise
et que j'avais écrits pour toi⁶⁸

Le rôle de la poésie est défini comme modalité de contact, le texte poétique se justifie pour Dotremont en tant que message destiné à l'interlocuteur (« les poèmes [...] écrits pour toi »). Né de cette nécessité d'entrer en dialogue, le poème crée l'espace de la rencontre entre son destinateur et son destinataire. C'est à l'intérieur d'un tel espace discursif que le sujet constate le silence de l'autre. En effet, les occurrences des pronoms personnels positionnent le sujet (le poète) et son interlocutrice (dans ce poème, Doris) dans un rapport d'opposition : un obstacle inconnu (« je n'oserai pas ») bloque la communication entre les deux actants. L'autre est absent, elle échappe au poète qui doit se confronter sans cesse au silence, à la solitude, d'où sa souffrance : « Tu pars tu voyages de peine de moi en peine de moi⁶⁹ ». Le poème, résultat de l'élan dialogique, ne fait que dévoiler l'échec de la communication, puisque l'autre est presque toujours absent.

Cette tension entre parole et silence engendre la figuration de la solitude que nous avons invoquée au début de ce chapitre. En effet, pour faire face à cette absence de l'autre, l'image du poète incarne sa séparation du monde : « Je suis

⁶⁸ Christian Dotremont, « Blues pour Doris », *OPC*, p. 76.

⁶⁹ Christian Dotremont, « Le départ de Cythère », dans « Le corps grand ouvert », *OPC*, p. 83.

gardien de phare sur la mer en faillite⁷⁰ ». Face à l'absence de l'autre, le sujet se figure en adoptant plusieurs visages dans son extériorisation.

1-La figuration comme autoréflexivité

Le discours poétique est dominé chez Dotremont par l'énonciation à la première personne. Une première figure du sujet s'énonce ainsi au « je », dans un désir d'autoréflexivité qui coïncide avec le désir de s'extérioriser. Dire « je » dans le poème implique que l'instance productrice du discours s'impose en même temps comme instance dont on parle : dans ce rapport de specularité entre sujet et objet grammaticaux, la figuration devient exposition de la solitude, de l'abandon et du vide :

Heureusement qu'il y a
que je dispose de

Douleur pour être plié
malheur pour être assis

Pour me calfeutrer peine
Me répandre panique

Vertige pour connaître
Mes escaliers

Abandon pour dans ma chambre
Fermer mes fenêtres⁷¹

⁷⁰ Vers présent dans : « Où plus un chat ne vient » (*OPC*, p. 152-153), « Les langues du secret » (*OPC*, p. 163) et « Poème pour Bente destiné à Pierre » (*OPC*, p. 241) et *La pierre et l'oreiller*, *op. cit.*, p. 146.

⁷¹ Christian Dotremont, « Entre quatre », dans *Clapotis, tanières*, *OPC*, p. 346-347.

Dans un parallélisme qui joue sur l'antithèse ironique entre bien-être et malheur (« Heureusement qu'il y a [...] / Douleur »), ce poème présente l'image d'un moi qui vit en même temps qu'il nomme son désarroi devant sa souffrance (« douleur », « malheur », « peine », « panique », « vertige ») et sa rupture avec le monde (« être plié », « être assis », « me calfeutrer », « mes escaliers », « abandon », « dans ma chambre », « fermer les fenêtres »). Cet état d'abandon s'explique d'abord par la maladie qui n'est presque jamais identifiée. Ainsi, la claustration se généralise et se métamorphose au fur et à mesure que le sujet est conscient de sa solitude : le « vivre boule⁷² » s'aggrave et devient « vivre linge⁷³ ». On comprend que l'isolement est en étroit lien avec la condition physique, le « vivre linge », c'est-à-dire la maladie qui confine le sujet à un espace clos : « ma chambre jaune / aux lampes de taches ». La claustration prend le relais dans le poème et exclut tout devenir, tout changement ou action : le « vivre boule » et le « vivre linge » figurent, par leur nominalisation, cette immobilité du sujet. Dans le retrait et l'inaction généralisés, il ne reste que la possibilité de l'écriture : le « vivre lettre », substitut du « vivre espace », permet au sujet la libération des « murs qui [l]e répètent⁷⁴ » par son ouverture « aux étendues aux prairies⁷⁵ ».

La figuration autoréflexive s'accroît dans « Moi qui j'avais⁷⁶ » où la posture du sujet (grammatical et ontologique) est redondante pour le placer dans une temporalité de l'inactualité : « moi qui j'avais » retrace dans l'usage de

⁷² Christian Dotremont, « Vivre boule », dans *Clapotis, tanières, OPC*, p. 348.

⁷³ *Ibid.*, p. 348.

⁷⁴ Christian Dotremont, « Entre quatre », *op. cit.*, p. 348.

⁷⁵ Christian Dotremont, « Vivre boule », *op. cit.*, p. 349.s

⁷⁶ Cette plaquette de 36 pages (1959-1960) a été publiée avec 8 dessins de Pierre Alechinsky en 300 exemplaires : Paris, Girard, 1961. Repris dans *OPC*, 354-359.

l'imparfait une délimitation nette entre le sujet qui s'énonce et un aspect révolu de sa vie antérieure. On remarque la tripartition de l'instance énonciatrice dans une syntaxe redondante (« moi qui j'avais »), qui a le rôle de focaliser l'attention sur le sujet. Le titre commence avec l'instance « moi », notion abstraite qui n'incorpore pas encore de substance mais qui contient déjà l'idée de l'autoréflexion. Le concept se matérialise et se précise par le pronom relatif « qui », forme du sujet grammatical repris à l'intérieur d'une structure syntaxique complexe. « Qui » a donc le rôle de mettre en relation le moi abstrait avec l'instance énonciatrice du pronom personnel sujet « je ». Cette instance syntaxique est le *representamen* du propre, de celui qui s'énonce dans un *hic et nunc* unique. Cette figuration répétitive et stratifiée du sujet le fixe et force le regard sur le moi et sur son expérience.

Le titre de la plaquette n'est en réalité qu'un leurre par son infraction syntaxique, car le lecteur parvient à refaire la structure correcte des phrases dans l'organisation des vers : « moi qui » introduit la série de qualificatifs qui, par leur topique transgressive, deviennent le point de référence concernant l'état du sujet (« étant sale » et « étant debout ») ; tandis que la structure « j'avais » s'ancre dans un passé révolu de la pensée : « j'avais pensé ». On comprend que c'est à cause de sa condition précaire (« sale » mais « debout ») que le moi s'est donné l'espoir du changement : « moi qui [...] pensais je me disais j'arguais / Étant sale qu'un peu de propreté / [...] / Étant debout qu'un peu de / glissement [...] / Conviendraient je veux dire changeraient / ma vie⁷⁷ ».

Cette organisation elliptique et alambiquée des vers confirme que, lorsque l'autoréflexivité occupe la scène d'énonciation, dans le poème dotremontien

⁷⁷ Christian Dotremont, « Moi qui j'avais », *OPC*, p. 354.

intervient le bris : puisque se dire équivaut à la découverte du vide, le langage ne peut figurer ce sujet en catastrophe qu'en s'effritant lui-même. Le poème brisé est aussi le résultat de ce phénomène de figuration du moi à la première personne :

Ter enfin là-haut à penhague ul Boule me montrant longue ligne le long de Co ieurement inter enfin pen la proximité l'eau à la hague. Comme si B répandu parfum et voilà mer là devant ouche que faire je regarde je ramasse j'essaie oule. À la prose. Avec B soir glace neige oule d'or nous deux formés trans à hague tastique ul fan elle bras de mer dessous Co.⁷⁸

Toute l'œuvre dotremontienne est marquée par le rapport essentiel entre texte et espace géographique. Dans ce poème, la syntaxe se veut effectivement médiatrice des distances que parcourt le sujet dans la vraie vie. Ainsi on y identifie, parmi les bribes, la référence répétée à Copenhague : « Co » a deux occurrences ; « hague » est utilisé aussi deux fois ; « pen » n'y est mentionné qu'une fois ; la structure « penhague » est aussi présente une fois. Copenhague est donc plus qu'un décor spatial, c'est l'endroit qui déclenche et régit la rencontre entre le sujet et « Boule d'or » – dont le nom est lui aussi disséminé dans le texte (« Boule » ; « B [...] oule » ; « B [...] oule d'or ») –, et le lieu privilégié de *Cobra* (« bras de mer dessous Co »). Le texte se tisse ainsi en intercalant le nom de « Boule d'or », de *Cobra* et de Copenhague pour construire un rhizome thématique qui fait en sorte que les trois éléments coexistent et ne puissent être séparés.

Mais ce même espace du bonheur, de la création et de l'amour, se charge d'une deuxième connotation : Copenhague est ainsi lieu de la création et de la perte, puisque c'est là que le sujet se confronte à la solitude (« elle n'avait pas le temps seulté cette éternité dont la mer offre une image même si nous la voyons

⁷⁸ Christian Dotremont, « Moi qui j'avais », *OPC*, p. 355-356.

si vite allâmes nous quittâmes [...] et je reviens je revois la mer je repars me voilà ici sans aucune eau ni Boule⁷⁹ ») et à la maladie (Elle Boule hague m'offr autres vagues. Covagues dragues drogues⁸⁰ »). L'autoréflexivité du texte engage un processus de lecture qui nécessite le travail de reconstitution des mots, des espaces, des personnages, bref du visage éclaté du sujet qui se dit en figurant son malheur. Le lecteur s'engage non seulement à remédier au chaos de la langue, mais surtout à retracer le portrait du sujet disséminé dans les ruines syntaxiques du vers et dans les fractures des mots qui le composent. Le rapport spéculaire à soi-même et à la langue ne nous offre qu'un aspect de ses moi « multiples » et inconnus, c'est pourquoi Dotremont n'hésite pas à explorer toutes les voies du discours pour aller à la recherche de l'indicible.

2-Le sujet dédoublé ou la figuration de soi à la deuxième personne

S'identifier comme agent et objet du discours n'exclut pas la figuration du dédoublement : seul le sujet dotremontien occupe souvent tout l'espace de l'interlocution, pour mieux se connaître, et voyage du « je » au « vous / tu », ce qui fait que le poème se transforme en espace dialogique où le sujet se parle en se dédoublant.

Lorsqu'il dit « je », il s'engage dans un geste de captation de la spontanéité d'énonciation de sorte que le poème accueille la manifestation – fragmentaire – de cet autre qui parle en lui et dont il juge qu'il ne sait rien. Lorsqu'il entre en scène

⁷⁹ *Ibid.*, p. 356.

⁸⁰ *Ibid.*

comme son propre interlocuteur, le texte révèle dans l'épaisseur du discours le rôle du dialogue intérieur : les interlocuteurs sont à la recherche d'une explication (de la rupture, de la solitude, de l'absence de l'être aimé), mais au lieu d'offrir les réponses aux questions qui organisent les poèmes, ce dialogue entre lui et lui rend visibles des aspects nouveaux, des facettes inconnues d'un moi qui se déploie de façon dialogique. Ainsi le poète se saisit lui-même de façon réflexive comme s'il était double : le poème lui ouvre une distance par rapport à soi-même, distance qui lui permet de se décrire avec plus d'exactitude :

quand vous l'avez-vue ? – eh ! bien ? – son allure ? – elle mangeait quelque chose et je n'ai jamais su si c'était de l'herbe – ou moi. – pourquoi ? vous habitiez l'herbe à ce temps-là ? – non. mais l'avoir vue, j'ai disparu. – vous souvenez-vous d'être mort ? – un peu [...].⁸¹

Dans l'échange de répliques, il n'est pas du tout clair qui est celui qui pose la question et qui donne la réponse. Cette interchangeabilité des rôles entre « je » et « vous » est responsable de la réorganisation non-linéaire du discours pendant laquelle le moi entreprend un véritable chemin de connaissance. Le dialogue qui s'y engage fonctionne selon une logique nouvelle et rend possible la manifestation concrète de ces voix multiples qui composent l'identité du sujet : « quand l'avez-vous vue ? » ne reçoit pas vraiment de réponse, et celui qui pose la question initiale du poème s'affirme à son tour comme partie impliquée dans l'« histoire », puisque ses interventions (qui devraient être l'élément déclencheur, prétexte, de l'enquête) se métamorphosent de questions en réponses : « quand vous l'avez-vue ? » ; « son allure ? » ; « ou moi. » ; « non. mais l'avoir vue, j'ai disparu. » ; « un peu ». Tandis que les réponses qui auraient dû clarifier l'investigation deviennent elles-mêmes

⁸¹ Christian Dotremont, « Ancienne éternité », *OPC*, p. 68-69.

des questions : « eh ! bien ? » ; « elle mangeait quelque chose et je n'ai jamais su si c'était de l'herbe » ; « pourquoi ? vous habitiez l'herbe à ce temps-là ? » ; « vous souvenez-vous d'être mort ? ». Cet échange entre le sujet et son double affirme une présence vague, incertaine, de la femme qui n'est plus là : « l'avoir vue, j'ai disparu » implique, en effet, l'impossibilité de leur « compossibilité », de leur coprésence dans un même espace-temps.

Cette référence à la femme absente, qui traverse constamment les poèmes dialogiques de Dotremont, institue une temporalité scindée entre le passé, temps d'un bonheur (« elle était tout en joues, et moi j'étais tout en lèvres⁸² ») mais inactuel (« dans mes souvenirs, je la fais habiter une petite maison abandonnée⁸³ ») et le présent qui s'éternise comme temps de l'abandon (« et maintenant ? – j'ai repris mon métier – de trou dans le néant. – je ressemble aux choses absentes⁸⁴ »). On peut dire que la figuration à la deuxième personne dévoile cette expérience de l'abandon et construit, elle aussi, l'image du poète en solitaire. Si l'autoréflexivité rend visible l'espace où le sujet vit la solitude, la figuration dédoublée précise la temporalité de la solitude. On peut en conclure que, tout comme l'autoréflexivité, le choix de la deuxième personne des poèmes dialogiques convoque sur la scène d'énonciation dotremontienne une figuration d'un moi déchiré entre le désir de faire revivre un passé révolu et la certitude de l'abandon. Autrement dit, entre « je » et « vous », le sujet vit sa solitude tout en se manifestant soi-même dans un espace-temps discursif de la perte.

⁸² Christian Dotremont, « Ancienne éternité », *OPC*, p. 70.

⁸³ *Ibid.*, p.69-70.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 72.

Ce phénomène de figuration ne se limite pourtant pas à ce qu'on appelle les personnes du dialogue. Le sujet dotremontien a la révélation de son statut de « cryptographe » ou de « scribe aveugle d'un écrivain », « médium ignorant de son pouvoir⁸⁵ » ; et il adopte cette position en renonçant à dire « je » ou à se dédoubler dans une expérience du dialogue avec soi-même. Sans nécessairement se fictionnaliser, le sujet s'extériorise en tant que « soi », la figuration à la troisième personne favorisant ainsi l'apparition des aspects de cet autre moi dont Dotremont se sent « le scribe aveugle ».

3-Le sujet figuré à la troisième personne

À la lumière des réflexions du linguiste Oswald Ducrot sur « le dire et le dit⁸⁶ », on peut considérer les diverses formes d'énonciation existant dans la langue comme un répertoire de rôles. Sur le théâtre de la parole, on ne saurait apparaître sans emprunter un rôle parmi d'autres. Ceci ne veut pas dire qu'il s'agit d'une invention de soi, mais plutôt qu'en choisissant parmi ces rôles, le sujet explore des aspects de son propre moi. Pourtant, parler, du point de vue énonciatif, c'est non seulement adopter une forme qui est exclusive de toutes les autres (je / tu / il), mais aussi afficher une certaine disposition subjective : bienveillance, sincérité, enthousiasme et ainsi de suite. Ce caractère affiché ne représente pas, selon Ducrot, la réalité de la personne mais plutôt l'image qu'il veut en offrir à autrui. On comprend que, en assumant un certain rôle énonciatif, celui qui parle construit par

⁸⁵ Christian Dotremont, « Signification et signification », *op. cit.*, p. 100.

⁸⁶ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, *op. cit.*

et dans son discours une figure de soi, c'est-à-dire, que derrière tout acte d'énonciation il y a une intention qui se met en jeu pour projeter une certaine image du sujet.

La figuration dotremontienne ne compte pas sur la manifestation de cette volonté d'opter, en fonction des conditions de l'interlocution, pour une image qu'il connaît déjà de soi-même. Le sujet, nous l'avons vu, n'a pas de modèle préexistant, n'en propose aucun non plus : le poème – et plus tard le logogramme – accueille, grâce à la spontanéité de création, les traces de l'indicible, de ce qui n'est pas repérable à la surface de l'être discursif. Lorsque le sujet dotremontien se manifeste à la troisième personne, il n'adopte donc pas ce que Benveniste appelle « le style de l'histoire », celui où l'on gomme délibérément toute marque personnelle, pour se considérer comme un « il », un être historique qui vaut en tant qu'acteur d'événements qui semblent se raconter eux-mêmes : « [leur] temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne du narrateur⁸⁷ ».

Les événements qui ont lieu dans l'espace poétique de Dotremont ne se réclament pas d'une temporalité indéfinie ; ils retracent, au contraire, la distinction nette entre le passé et le présent qui n'ont plus de cohérence, puisque le passé se définit comme espace-temps du couple, et le présent identifie le temps du néant, de l'absence. Dans ces conditions, la figuration à la troisième personne représente chez Dotremont un autre type d'« événement » : celui de captation du « double sens » produit par l'écrivain inconnu qui existe en lui. Bien sûr, il y a quelque

⁸⁷ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, volume I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 241.

chose de très emphatique à parler de soi à la troisième personne, une certaine façon de se monumentaliser que l'on peut considérer comme très orgueilleuse. Mais la troisième personne n'est chez Dotremont ni la statue ni le mythe d'un moi qui s'impose en modèle. Le visage de l'autre dotremontien, de son double, s'incarne sous le nom de « Autre », ce qui nous offre déjà une idée sur son statut. Autre est le nom de l'altérité : « autre » qui, nominalisé, indique l'être situé en face du sujet (l'autre du sujet) et qui reçoit le nom propre de l'altérité par son changement de nature morphologique (Autre). Celui-ci est la figure qui va dans le sens du dédoublement propre aux poèmes dialogiques, une sorte de suite de la figuration à la deuxième personne qui s'arrête sur un aspect différent du moi « multiple » :

Quittez cette entrechambre et parlez de l'une, – vous, Autre. – Volontiers. – Ce sera l'idée d'une fleur dans un cimetière d'ailleurs fleuri déjà. – Je l'invente et l'inventer c'est revoir à l'aveuglette éblouissante – le petit peu d'invisible qui reste [...] Je me souviens d'un millimètre de bouton qu'elle avait sur le nez [...] Je me souviens – en traversant mille et un je-me-souviens usés [...] – de sa main.⁸⁸

L'autre appartient ainsi au passé, un passé dominé par l'amour pour « la reine des murs » qui, en réalité portait le nom de Régine Raufaut. Avant de s'imposer en être du langage, Autre incarne en conséquence la mémoire de cet amour et de son temps révolu. La répétition de la structure « je me souviens » ne fait que souligner son statut. Mais, par son nom, Autre, figure de l'altérité, apporte en débat l'idée de la distance entre celui qui parle et aime « la reine des murs » et celui qui écrit après la disparition de la femme aimée. Il ne s'agit donc pas de faire du moi un autre, c'est-à-dire une sorte d'être de langage à jamais étranger à celui qui vit ; il importe,

⁸⁸ Christian Dotremont, « La reine des murs », *OPC*, p. 125-126.

au contraire, de marquer cette distance entre le passé et le présent, entre la mort et la vie, et aussi entre le bonheur du passé et le néant du présent.

Un réseau thématique de la mort accompagne cette première apparition de *Lautre*. L'absence de la femme aimée est enveloppée dès le départ d'une allusion qui fait référence à sa disparition de cette vie. Entre le nom du sujet qui est invité à parler d'elle et celui de la femme s'établit un rapport d'inégalité, de non-concordance.

Si *Lautre* s'impose comme nom propre par la métamorphose du mot commun (marqué par la majuscule et par l'intégration de l'article défini au corps du mot « autre »), la femme est nommée par un procédé de généralisation, elle échappe en réalité au propre, puisqu'elle ne reçoit pas de nom et est identifiée par des syntagmes métaphoriques : « la reine des murs » (une allusion à la séparation, à la claustration) et « l'une ». Ce dernier appellatif s'inscrit en effet dans la série des métaphores de la mort du poème : le motif lunaire (le son [lune]) associé à l'unicité (la structure « l'une ») figure l'éphémère de la rencontre ainsi que son inactualité : « fleur dans un cimetière d'ailleurs fleuri déjà ». Malgré la disparition de la femme, *Lautre* « invente » et garde sa mémoire vive : « *Lautre* est mort, celui qui aimait la jockey du vent, la reine des murs, aimait l'amour à perdre cœur ? – Hé non, je porte dans la poche du cœur un blanc petit animal en peluche qu'elle m'a glissé, qu'elle a glissé sous la porte du vent⁸⁹ ».

⁸⁹ Christian Dotremont, « Êtes-vous fort ? », *OPC*, p. 216.

4-La figuration poétique comme préfiguration du logogramme

La poésie est pour Dotremont lieu de figuration de soi et privilégie la propension à la communication avec autrui, sous tous ses aspects. À l'intérieur de cet espace discursif, le sujet se lance dans une expérience de connaissance qui ne peut se concevoir en dehors du langage. Mais cette entreprise d'exploration du moi et implicitement du monde par le langage a comme objet de révélation la catastrophe. On a d'ailleurs remarqué que dans cette aventure de création l'énonciation coïncide avec la captation des traces de divers aspects de ce moi si divers, multiple qui se cache derrière le langage régulier. Aussi, pour accéder aux strates inconnues de sa personnalité, Dotremont part-il du langage pour y figurer, grâce à des techniques perturbatrices, ses états d'âme, ses aspects intérieurs inconnus.

Expérience de figuration du moi et travail de décomposition de la langue, le poème devient le théâtre de ses métamorphoses. Sur la scène de ce type d'énonciation-figuration, le lecteur « vit » à son tour le cataclysme qui se révèle parmi les bribes du langage. Le poème figure dans ce sens la vie et le moi du poète, puisque tout ce que Dotremont écrit a été vécu. C'est pourquoi l'écriture dotremontienne se recentre sur l'essentiel, sur la révélation de l'indicible. L'illisible s'explique, dans ces conditions, comme le résultat de cette écriture spontanée qui cherche à capter les traces de l'inconnu. L'illisibilité de ses textes se transforme paradoxalement en moyen de communication : Dotremont fait

d’ailleurs la distinction entre « lisibilité externe et lisibilité “interne”⁹⁰ ». Cette accessibilité que se réserve l’auteur du texte à soi-même ne va pas dans le sens d’une exclusion définitive de l’autre ; elle vise, au contraire, une communication au-delà du langage normé :

écrire les mots comme ils bougent [...]

les écrire de mon désordre certes

pour que même tout écrits déjà

ils bougent dans vos yeux⁹¹

L’écriture, pour nous mettre en contact avec l’élémentaire, se doit d’être directe, spontanée pour transmettre, non seulement par le processus de la signification régulière, mais surtout par le mouvement naturel des formes, le sens qui nous est commun. La spontanéité, source d’irrégularité, est donc la garantie de l’accès à l’indicible. Et la langue qui en découle se réinvente à chaque poème et figure l’expérience du poète « cryptologue⁹² ». Toutes ces expérimentations de création préparent le terrain pour Dotremont pour l’invention logogrammatique qui débute avec les années 1960, faisant suite à l’expérience de l’*ars communiter* de *Cobra*.

⁹⁰ « Plusieurs écrivains, lorsqu’ils créent leur texte, ne se soucient que d’être lisibles à eux-mêmes » : Christian Dotremont, lettre à Michel Butor, du 1^{er} août 1967, dans Christian Dotremont et Michel Butor, *Cartes et lettres. Correspondance (1966-1979)*, *op. cit.*, p. 26.

⁹¹ Christian Dotremont, « Écrire les mots comme ils bougent », *OPC*, p. 462.

⁹² Christian Dotremont, « Signification et signification », *op. cit.*, p. 101.

Chapitre six

La poétique iconotextuelle du logogramme

L'œuvre de Dotremont s'articule dans son ensemble autour d'un principe dialogique : si, dans un premier temps inspiré par ses convictions surréalistes, Dotremont se lance sans hésitation dans l'expérience enrichissante de la communauté artistique, sa poésie est un exemple visible d'une parole qui s'énonce comme appel à l'autre. Ses démarches interartistiques et poétiques attestent sans nul doute sa volonté de sortir du soliloque, d'agir au sens nougéen du terme. Ce dialogue que Dotremont entend entamer promet pourtant la nécessité de la rupture et aboutit souvent au silence. C'est le fondement et en même temps l'aporie de sa poétique dialogique qui affirme la joie d'être ensemble, du don et du partage ainsi que de la collectivité interartistique, et donne en contrepartie forme à la rupture, à la catastrophe et très souvent à l'absence.

Rupture et partage, ce sont véritablement les concepts-clés de ses œuvres. En fait, des poèmes brisés ou dialogiques aux peintures-mots de *Cobra*, la poétique dotremontienne vise la continuation du changement institué par l'*ars combinatoria* surréaliste. Nous avons déjà établi que ce nouveau paradigme propose en principe la transgression de la frontière qui sépare texte et image, ce qui fait que ces deux systèmes d'expression puissent se disputer un même subjectile à l'intérieur duquel ils s'affirment dans leur spécificité et leur différence respectives.

Cette transgression a comme résultat la redécouverte de la matérialité du langage, puisque, selon la formule de Magritte, « [d]ans un tableau, les mots sont de la même substance que les images¹ ». Déterritorialisé de son contexte habituel et placé dans l'espace pictural, le mot écrit se voit interrogé dans sa qualité de trace visible, estompée jusqu'ici sous le poids du sens conventionnel. En d'autres mots, l'*ars combinatoria* surréaliste fait du signe linguistique un *exemplum* du mot comme signifiant qui signifie par lui-même, donc par sa matérialité, dans un espace qui ne lui est pas spécifique. Dans ces conditions, on peut définir l'écriture non pas seulement à partir des relations avec le système de la langue, mais aussi – et de façon prioritaire – dans sa filiation avec la trace, et donc avec l'aspect visuel qui la caractérise. C'est cet héritage surréaliste que Dotremont exploite et qu'il transforme, grâce à *Cobra*, en une expérience globale du partage artistique : dans l'espace aliénant du tableau se rencontrent mots et images, mais surtout écrivain et peintre. Aussi la filiation iconique de l'écriture se double-t-elle de l'expérience picturale de l'écrivain. Mais il faut préciser pourtant qu'il ne cherche pas à dénaturer l'écriture dans sa fonction de moyen de communication textuel, écrit, pour la métamorphoser en un instrument exclusivement pictural. Il n'abandonne pas la poésie pour devenir peintre, comme ce fut le cas de Michaux. Dotremont découvre, au contraire, les possibilités créatrices d'un nouveau support et d'une technique originale capables de créer une poésie donnée à voir : la toile et le pinceau manipulés par la main d'un poète.

C'est pourquoi le programme poétique de Dotremont s'étaye sur la réinvention de la poésie comme modalité d'expression et de figuration de soi à

¹ René Magritte, « Les mots et les images », *Écrits complets, op. cit.*, p. 60.

travers une écriture devenue matérielle, trace et image. Plus précisément, pour Dotremont, l'écriture participe du sens du texte, sans plus se réduire, de par sa secondarité conventionnelle, à une matérialité neutre nécessaire à l'avènement d'un sens préétabli et intelligible. L'écriture est reliée de la sorte au geste, elle en dépend et renvoie sur l'écran de la page blanche le reflet du corps de celui qui y écrit-trace le poème. Dès l'époque *Cobra*, Dotremont se force à souder le geste à la parole, à réconcilier l'œil et la main, instruments du peintre par excellence, avec la langue qui est propre au poète. Ce projet d'écriture est en fin de compte possible grâce à la découverte de la matérialité signifiante du langage, du pouvoir créatif de la lettre comme tracé (empreinte du corps de l'artiste) et comme tache (élément visuel qui capte le regard) sur la page devenue paysage.

La réévaluation de l'écriture, qui suppose d'ailleurs sa redéfinition (l'écriture comme graphie manuscrite, la scription, en dehors de la neutralité typographique), implique, selon Dotremont, un renversement du rapport de l'écrivain au texte. Celui-ci véhicule « deux significations² », porte en soi un « double sens³ » : le message « extérieur⁴ » à la graphie, accessible par une lecture « normale⁵ », habituelle ; et le sens moins apparent inscrit dans la graphie manuscrite qui, dans le prolongement de la main, porte littéralement en soi l'empreinte naturelle, durable, du corps de celui qui écrit. Cet autre sens latent investit le texte d'une fonction révélatrice : l'écran du mot, son opacité en tant que tracé sur la page blanche, devient, sous sa forme manuscrite, transparence et révèle

² Christian Dotremont, « Signification et signification », *op. cit.*, p. 102.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

la manifestation de la singularité de son écrivain-traceur. Si, pour figurer l'indicible, le poème dotremontien se crée dans la brisure de la langue et de sa linéarité syntaxique, l'écriture, que Dotremont commence à manier après l'« incident⁶ » du *Train mongol*, contient dans sa réalité naturelle la présence de cet inconnu même.

I. L'écriture comme inscription du propre

Dès lors que l'écriture, au sens de scription, construit le sens dans et par sa matérialité, l'écrivain devient « le scribe aveugle⁷ » d'un autre, inconnu, qui existe en lui-même. On y retrouve l'équation rimbaldienne de l'altérité qui se traduit chez Dotremont par une stratification de l'identité du sujet rendue visible dans le texte manuscrit. L'altérité ainsi révélée comme être de langage extériorise à son tour un sens abscons, palpable seulement dans le corps de la langue. Écrire équivaut, par conséquent, à un acte de connaissance et d'exploration de l'inconnu dont les frontières n'englobent pas exclusivement l'univers extérieur, elles se localisent dans l'intériorité même du sujet et, conséquemment, de la langue.

On comprend mieux maintenant ce que veut dire « exprimer l'inexprimable » chez Dotremont : écrire, c'est figurer l'Autre, latent et inaccessible, puisque singulier. Le poète devient ainsi voyant. Mais si la voyance

⁶ Christian Dotremont, « Signification et signification », *op. cit.*, p. 99 : « De quoi a-t-elle l'air, cette phrase du premier manuscrit de mon "Train mongol" (qui d'ailleurs est encore sous l'écritoire) ? [...] Pour moi écrivain, en tout cas cette phrase était pleine de sens, et si elle n'est pas dans le second manuscrit du "Train mongol", ça a été sans doute par une sorte d'*incident technique* dont je laisse à qui en veut les origines psychologiques. » Souligné dans le texte.

⁷ *Ibid.*, p. 100.

rimbaldienne (c'est-à-dire « arriver à l'inconnu⁸ ») suppose le « dérèglement de tous les sens⁹ », Dotremont rend visible l'inconnu par une écriture qui découvre sa matérialité signifiante, par un « dérèglement » de sa normalité typographique, lisible. L'écriture dotremontienne, manuscrite, se libère de son opacité en tant que simple véhicule d'un sens qui lui est extérieur. Elle n'est plus normée par la typographie, elle est spontanée – elle se fait « de premier jet¹⁰ » – et devient marque et figuration de subjectivité, parce que directement liée au geste de son créateur.

La « voyance » dotremontienne est la traversée de l'inconnu qui dépasse ainsi la non-transparence du moi issue de l'opacité d'une langue conventionnelle et arrive à la découverte de la lettre comme trace visible du corps. En d'autres mots, l'intuition du sujet comme altérité est possible seulement par la révélation du pouvoir de signifiante du corps de la langue. C'est à la matérialité même du mot, connectée à la main qui le trace, que revient en fait la fonction de capter, donc de donner forme aux moi multiples, autrement inaccessibles, du sujet :

En 1949 ou 1950, j'avais écrit un texte intitulé *Le train mongol* et par hasard, ou par une sorte d'intuition, j'ai regardé mon manuscrit de premier jet à l'envers, verticalement et en transparence. Et je me suis aperçu que mon écriture cursive présentait des analogies frappantes avec l'écriture cursive chinoise [...] Ma phrase française m'apparut comme la couverture chiffrée d'un poème indéchiffrable. En somme, le système du code était renversé. Le texte apparent était compréhensible, le texte secret ne l'était pas. Mais qu'est-ce que le compréhensible et l'incompréhensible ?¹¹

⁸ Arthur Rimbaud, « Lettres dites du voyant », *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 342.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, op. cit., p. 127.

¹¹ *Ibid.*, p. 124-127.

L'algorithme de la double signification située à la limite du « compréhensible » relève de la matérialité de la lettre : le « manuscrit de premier jet », unique et non répétitif, se transforme en support qui enregistre la présence de quelque chose de « secret », de latent et donc d'inaccessible, c'est-à-dire le propre. Mais, bien que spontané, le geste d'écrire est motivé par cette volonté d'affirmer et de prouver la compossibilité du moi et de l'autre. En ce sens, l'écriture matérielle coïncide avec la figuration (manifestation directe), et non pas la représentation (répétition ou copie), de ces facettes multiples et inconnues du moi. Cette altérité découverte se définit à la fois comme *alius* (ou le total étranger : « j'eus l'impression d'avoir été [...] le scribe aveugle d'un écrivain que je ne connaissais pas encore¹² ») et comme *alter* (c'est-à-dire le partenaire de dialogue : « Ma langue, c'est un chinois, un certain mongol, *que je ne suis pas seul au monde à comprendre*¹³ »). Dans ce cas, l'altérité n'impose pas un discours identitaire du sujet, elle est preuve d'un acte de connaissance de soi qui passe par une double synthèse : celle du corps (le geste de la main qui trace les mots sur la page) et du langage (comme vision du monde de l'écrivain) ; et celle du mot dans sa matérialité (comme trace) et dans son contenu (comme sens). C'est pourquoi, pour Dotremont, l'écriture qui « a son mot à dire¹⁴ » ne peut être que manuscrite :

Ne faudrait-il pas s'élever surtout contre la dictature de l'imprimerie, de la dactylographie ? Elles tuent la moitié de l'écrivain, en tuant son écriture. Si l'écrivain écrit, c'est d'abord dans le sens physique : avec la main ; c'est ensuite dans le sens « rédactionnel ».¹⁵

¹² Christian Dotremont, « Signification et signification », *op. cit.*, p. 100.

¹³ *Ibid.*, p. 101. Souligné dans le texte.

¹⁴ *Ibid.*, p. 102.

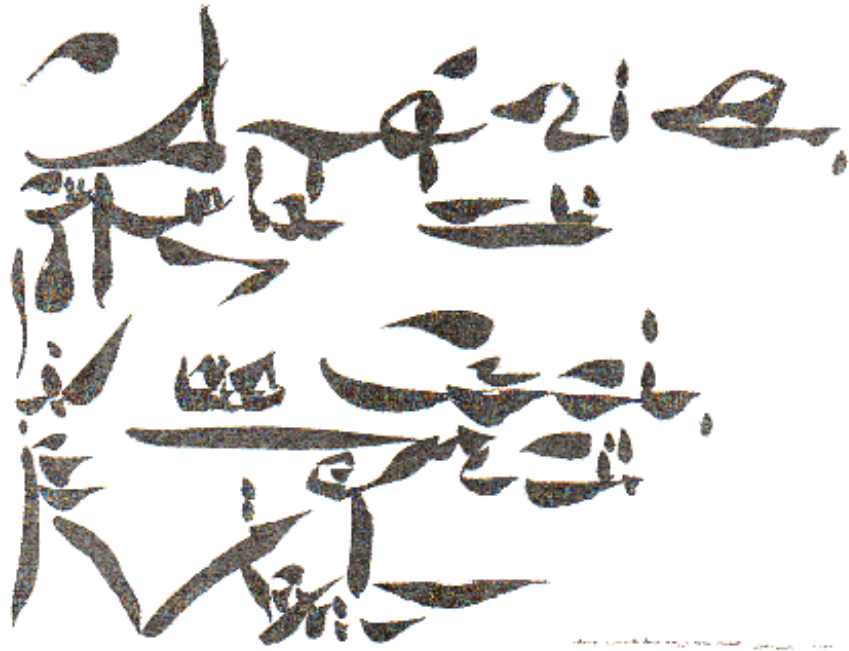
¹⁵ *Ibid.*, p. 102.

Le rôle essentiel de cette écriture « physique » est de surprendre l'événement singulier de l'extériorisation du moi et d'accueillir en même temps les traces de la présence de l'« écrivain inconnu ». Ainsi, l'écriture manuscrite, qui à partir de 1962 se métamorphose en logographie, imprime aux mots le dynamisme et le mouvement de la main de l'écrivain, de son corps. Le texte se transforme alors en trace ou empreinte de son auteur, la lettre capte le rythme vital et inscrit dans son corps la présence de son créateur, comme le précise un des logogrammes de Dotremont : « Chérie, quand tu liras ceci je serai vivant¹⁶ » (**fig. 15**).

L'acception de l'écriture comme manifestation de présence semble entrer en contradiction avec la philosophie contemporaine du langage pour laquelle l'écriture témoigne, *a contrario*, de l'absence du sujet. En effet, les deux postulats fondateurs de la définition de l'écriture occidentale ne font que sceller chacun de son côté cette affirmation d'absence : « l'écriture est le nom de ces deux absences [...], l'absence du signataire [...] et l'absence du référent¹⁷ ». En proclamant surtout l'absence du locuteur, les philosophes contemporains relient toujours cette non-présence à la matérialité scripturale du mot, comme si elles étaient complémentaires l'une de l'autre et devaient non pas même s'éclairer réciproquement mais tout dire sur l'écriture.

¹⁶ Logogramme photographié et reproduit dans Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2006, p. 60.



Christian Dotremont
Chérie, quand tu liras ceci, je serai vivant

Logogramme (1969)

Fig. 15

Jean-François Lyotard s'intéresse à l'écriture comme scription seulement pour voir de quelle manière elle révèle le lisible afin de pouvoir le situer entre le discours et la figure. L'absence du locuteur est, dans son cas, le critère qui permet d'en décider : le lisible est motivé par l'« entendre » et non par le « voir » :

Lire est entendre et non pas voir. L'œil ne fait que balayer les signaux écrits, le lecteur n'enregistre même pas les unités distinctives graphiques (il ne *voit* pas les coquilles), il saisit les unités significatives [...]. Il ne voit pas ce qu'il lit, il cherche à entendre le sens de ce qu'a « voulu dire » ce locuteur absent qui est l'auteur de l'écrit. A cet égard, l'écriture n'offre pas plus de résistance à l'intelligence du discours que ne peut le faire la parole. La différence entre les deux formes de la présence du sens articulé commence ailleurs, avec la position et l'interlocution dans le cadre spatio-temporel : la parole implique la co-présence du locuteur et du récepteur. Supprimez la présence du locuteur, vous avez l'écriture ; le trait pertinent est le rapport du sujet et du discours ; tandis que le figural s'oppose au discursif par le rapport de la trace avec l'espace plastique : ainsi l'enregistrement sur cire ou sur bande magnétique est déjà l'écriture. Cette constatation permet de situer au bon endroit les oppositions pertinentes entre signifiant phonique, ligne écrite, ligne plastique. La seconde se classe entièrement du côté de la parole et s'oppose avec elle à la ligne figurale comme ce qui est à entendre s'oppose à ce qui est à voir.¹

L'écriture a donc la mission d'« enregistrer » le locuteur et de suppléer son absence du discours au moment de la lecture. Dans ces conditions, le lisible selon Lyotard porte en soi ce manque de « l'auteur de l'écrit » et transgresse le visible pour se situer dans un espace acoustique de la signification où l'écrit lui-même devient absent de sa matière.

Pour Jacques Derrida, l'absence est également fondatrice de l'écriture, mais cette fois-ci l'écriture révèle l'absence du locuteur comme altérité originaire :

Il s'agit [...] d'un supplément originaire [...]. Supplément d'origine plutôt : qui supplée l'origine défaillante et qui pourtant n'est pas dérivé [...]. On rend compte ainsi de ce que l'*altérité* absolue de

¹ Jean-François Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 217. Souligné dans le texte.

l'écriture puisse néanmoins affecter, du dehors, en son dedans, la parole vive : l'*altérer*.²

Pour mieux comprendre l'altérité inhérente de l'écriture, Derrida conteste à la fois la tradition aristotélicienne, qui avait consacré la pensée occidentale de l'écriture comme « signifiant du signifiant » ou bien comme « médiation de médiation³ », et le verdict saussurien de l'extériorité de l'écriture par rapport à la langue : « l'écriture est à la fois plus extérieure à la parole, n'étant pas son "image" ou son "symbole", et plus intérieure à la parole qui est déjà en elle-même une écriture⁴ ». Il nous propose, en fait, le concept d'« archi-écriture » qui nous permet de penser le langage, y compris sa manifestation phonique, comme une « différence », c'est-à-dire « le mouvement *pur* qui produit la différence⁵ ». Pour Saussure déjà, la langue est un système de différences (en effet, il n'existe aucune structure sans qu'il y ait des différences qui constituent ses divers éléments), mais Derrida va plus loin : dans son acception, le « gramme » est à la fois une structure et un mouvement, il s'agit du « jeu systématique des différences, des traces de différences, de l'*espacement* par lequel les éléments se rapportent les uns aux autres⁶ ». Avec le « gramme-différence », la langue se présente comme une transformation et une génération, et la place du concept classique de structure se voit mise entre parenthèses. Ainsi, l'écriture est inhérente au langage, et la parole phonétique peut être envisagée comme une écriture. Il est bien sûr question d'une

² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 442.

³ *Ibid.*, p. 24. Derrida souligne que, dans *De l'interprétation*, Aristote insiste sur la secondarité de l'écriture par rapport à la parole, lorsqu'il affirme que les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme et que les mots écrits sont les symboles des mots émis par la voix.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁶ *Ibid.*, p. 72.

écriture idéale (« archi-écriture » dans la terminologie derridienne), donc non point comme l'entend Lyotard, parce qu'aucune écriture n'est concevable que phonétique, mais parce qu'elle porte la trace d'un sujet dématérialisé (qui se donne comme altérité) :

C'est que l'archi-écriture, mouvement de la différence, archi-synthèse irréductible, ouvrant à la fois, dans une seule et même possibilité, la temporalisation, le rapport à l'autre et le langage, ne peut pas, en tant que condition de tout système linguistique lui-même, être située comme un objet dans son champ. (Ce qui ne veut pas dire qu'elle ait un lieu réel *ailleurs*, un autre signe assignable.⁷)

C'est bien toujours d'un sujet *atopos*, sans lieu ni corps, qu'il s'agit et qui laisse dans l'écrit non pas la trace de son existence, mais le témoignage de son absence : « l'espacement comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet. [...] Tout graphème est d'essence testamentaire. Et l'absence originale du sujet de l'écriture est aussi celle de la chose ou du référent.⁸ »

Au lieu de faire le deuil d'un sujet plus ou moins matériel, mais proclamé non-présent, condition définitoire de l'écriture, Dotremont fait l'expérience – et le mot est essentiel en ce qui le concerne – de l'activité et du geste d'écrire dans l'espoir de faire apparaître la présence de son(ses) autre(s). Dans ce sens, l'écriture n'est ni preuve ni affirmation d'absence du sujet, elle n'a plus d'« essence testamentaire », mais s'impose comme espace de manifestation spontanée, donc non préméditée, non fabriquée et surtout non inventée, de la singularité inaccessible. Mission particulièrement paradoxale, puisque la singularité exclut tout projet d'extériorisation. Cependant, comme Dotremont ne cherche point à

⁷ *Ibid.*, p. 88. Souligné dans le texte.

⁸ *Ibid.*, p. 101.

faire de l'art, mais surtout à vivre. Toute forme d'expression devient pour lui possibilité d'auto-connaissance et d'expérience du vécu. La poésie est ce devenir-sujet, le mouvement par lequel les forces latentes de l'écrivain deviennent visibles : l'écriture inscrit en conséquence le propre, ce qui est en dehors de tout partage. Cette poésie où l'« écriture a son mot à dire » et qui se nourrit de la matérialité du langage se transforme dès les années 1960 en logogramme. C'est, en fait, à cet objet protéiforme et plurigénérique que revient le rôle de saisir la présence du sujet dans la spontanéité du geste qui le trace et par sa mixité foncière, c'est-à-dire texte et image : système verbal et système graphique.

II. La poétique des logogrammes

De 1962 à 1979, année de sa mort, Dotremont a tracé près de deux mille logogrammes, textes visuels qui se proposent donc de redonner à l'écriture sa dimension tactile pour lui faire regagner sa place dans la réalité. Il se pose d'ailleurs, dès 1949, la question du lien entre art et vie et du rôle que le premier joue dans la réalité :

Il est impossible, tout de même, que la réalité se limite à la mélancolie d'une impasse, à la salopette du métallurgiste, à la femme qui se coiffe devant sa psyché, au minotaure, au céleri, au hareng, à la guitare, au pot de fleurs, à l'église et au monument du coin.⁹

Pour qu'il puisse réclamer sa place parmi les choses qui peuplent et constituent la réalité, la première condition d'un art qui se confond avec la vie, est de se refuser au mimétisme. Il faut préciser que l'art envisagé par Dotremont est

⁹ Christian Dotremont, *Le grand rendez-vous naturel*, op. cit., p. 16.

celui d'avant le savoir sur l'art ; l'art avant qu'il ait eu le temps de se tourner sur soi, donc de penser à soi : l'art naissant, encore inachevé. Ainsi, dès l'époque *Cobra*, une pensée de la tache naît au cœur des réflexions sur l'art qui s'oppose au formalisme et dont le rôle est de se mettre au service de « l'expression toute entière de la réalité toute entière¹⁰ ».

Le projet artistique de Dotremont peut se résumer à cet idéal d'exhaustivité d'une création qui soit l'expression directe et globale de la réalité dans un langage qui n'aurait plus besoin de codes pour communiquer la vérité. Dans ce projet, l'étape des expérimentations interartistiques de *Cobra* est vitale, puisque Dotremont y découvre que la tache de couleur « est comme un cri de la main du peintre, que le formalisme muselait. Elle est comme un cri de la matière, que le formalisme veut mettre à l'esclavage de l'esprit, et quel esprit, celui de salon ou l'esprit de palier.¹¹ » En dehors de tout formalisme et sans aucun lien avec l'abstraction, la tache est preuve de présence de l'artiste sur le vide du subjectile et dans le champ du visible. Les logogrammes sont incontestablement tributaires de ces projets révolutionnaires d'inspiration surréaliste. Mais ils sont aussi le résultat de cette écriture « physique », délivrée de l'uniformité typographique et de la régularisation due à l'outil expérimentée par le travail collectif de *Cobra*.

Dans les dictionnaires récents de la langue française, le logogramme est défini comme « dessin correspondant à une notion ou à la suite phonique constituée par un mot¹² ». C'est une forme d'écriture spécifique aux traditions orientales. Intéressée par l'histoire de l'écriture, Julia Kristeva mentionne la

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² *Le Nouveau Petit Robert*, édition 2007, p. 1476.

matérialité du langage lorsqu'elle définit les logogrammes comme système d'écriture antérieur à l'alphabet occidental :

Les *logogrammes* (du grec *logos*) sont des marques des différents mots. Proposé par Bloomfield, Gelb, Istrine, etc., ce terme remplace le terme imprécis d'*idéogramme*. [...]. On appelle donc logogrammes les écritures ordonnées comme celle des Chinois, celle des Sumériens et en partie celle des Égyptiens, issues de la pictographie, et dont les éléments désignent des mots ou plus précisément des unités sémantiques du discours sous la forme de mots ou de combinaisons de mots.¹³

Le logogramme de Christian Dotremont partage avec cette définition linguistique l'idée centrale du mariage du mot avec sa matérialité. Il est, lui aussi, dessin de mots, dessin de lettres. Sa fonction est cependant différente, ce n'est pas seulement une manière d'écrire. Pour le poète belge, les logogrammes, plus qu'une graphie, sont des manuscrits originaux qui supposent l'oubli de la lisibilité (« le texte, non préétabli, est tracé avec une extrême spontanéité, sans souci des proportions, de la régularité ordinaires, les lettres s'agglomérant, se distendant, et donc sans souci de lisibilité¹⁴ ») et se finalisent par un retour palliatif à la « normalité » (« mais le texte est après coup, retracé, sous le logogramme, en très petites lettres lisibles, calligraphiques¹⁵ »). Ces deux temps successifs de la logographie juxtaposent l'acte de l'invention (acte éminemment spontané, où la main trace les lettres, sans souci de leur contenu, source d'illisibilité) et celui de la réception (l'illisibilité des lettres est « réparée » par le texte calligraphié).

¹³ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, op. cit., p. 34.

¹⁴ Christian Dotremont, *Logbook*, op. cit., p. 5.

¹⁵ *Ibid.*

Définis donc comme des « manuscrits de premiers jet » par « une interaction entre l'invention graphique et l'invention verbale¹⁶ », les logogrammes comptent sur cette tension qui se crée entre la matérialité de la graphie manuscrite et l'espace blanc de la page. Ils s'engendrent en fait dans la tension entre le plein et le vide. Pour Dotremont, influencé, certes, par les graphies orientales, le logogramme identifie une nouvelle forme artistique qui unit le mot et sa trace matérielle (sa graphie) pour donner vie à un jeu de création-interprétation inédit.

Le logogramme, cette fois-ci comme genre poético-pictural, a également trouvé sa place dans les dictionnaires et dans les ouvrages théoriques sur la poésie¹⁷ qui mettent en relief l'aspect protéiforme de cette œuvre située dans l'entre-deux de la poésie et du dessin. De plus, il est considéré comme forme poétique, attestant du goût de la marge propre à l'esprit créateur belge¹⁸. D'autre part, on n'hésite pas à souligner cette nouvelle dimension de la poétique dotremontienne selon laquelle il faut voir la poésie, non seulement la lire.

Mais ce qui réunit véritablement toutes les lectures exégétiques du logogramme est surtout ce même penchant vers l'étude de la biographie de Dotremont, juxté à la mise en évidence de la création conjointe d'une forme picturale et d'un texte. À part les ouvrages critiques où le logogramme est considéré comme poème-peinture, il faut aussi mentionner les nombreux articles publiés à ce sujet, soit dans des revues dédiées aux lettres belges, soit dans des

¹⁶ Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, op. cit., p. 132.

¹⁷ Cf. Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 579 : « Un logogramme (mot récent, daté de 1958, fabriqué du grec *logos*, « parole », et *gramma*, « lettre ») est un poème calligraphié de façon telle que l'écriture elle-même, très libre, très dessinée, est illisible : Christian Dotremont fait figurer le texte en clair en dessous du logogramme. » Voir aussi Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, Paris, Colin, 1988, pp. 78-79.

¹⁸ Robert Frickx, Raymond Trousson, *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*, Paris-Gembloux, Duculot, 1988.

actes de colloque. Or ces études s'efforcent, d'une part, de rendre visible l'écart insurmontable entre logogramme et écriture automatique et, d'autre part, ce sont des lectures qui s'intéressent particulièrement au graphisme logogrammatique, sans pourtant trouver la clé de décodage du mariage texte-image qui définit en réalité le logogramme.

Rappelons aussi la position adoptée par Marcel Mariën¹⁹ qui considère que Dotremont serait le continuateur de la pratique surréaliste, grâce à ses logogrammes. Néanmoins, Mariën regrette la perte de la poésie dans sa « primauté », élément intrinsèque, à lui seul constitutif du surréalisme ; en même temps, il dénonce une pratique picturale désormais contaminée par l'intérêt et le matérialisme. Il appelle le logogramme un « compromis » ou même « faux-fuyant » dont il ne voit pas la nécessité. Contrairement à l'appréciation critique ci-dessus exposée, nous voudrions souligner que le logogramme édifie un ensemble cohérent, résultat direct d'une intention créatrice, fondement d'une expérience autre qui vise l'écriture. Sous son apparence d'image, le logogramme doit être considéré comme une recherche sur les possibilités de l'écriture : il incorpore la pensée de façon physique, mais, défini en termes de négation, il n'est ni calligraphie ni automatisme psychique. Les logogrammes proviennent d'une dialectique consciente de l'ordre et du désordre qui se matérialise par la figuration du propre, par la visibilité d'une présence physique, celle de son auteur. Ce travail expérimental se joue sur le rapport texte-image d'une façon qui n'est pas l'illustration, mais la co-naissance. En tant qu'objet poético-pictural, le logogramme ne peut exister en dehors de la mixité des modalités plurielles

¹⁹ Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, *op. cit.*

d'expression : situé au carrefour du texte et de l'image il est la matérialisation d'un nouveau langage qui exploite les qualités de l'écriture comme scription, comme graphie.

Max Loreau²⁰ est fasciné, par exemple, par ce phénomène propre à la logographie dotremontienne qui s'établit dans le rapport entre graphie et poème : il considère que le logogramme opère un travail de fragmentation de la forme, source d'illisibilité et d'imprévu, qui déjoue la lecture. De l'abandon du modèle éduqué de la typographie naît ce goût pour la matérialité de la lettre et pour le dynamisme dans la création. Or le logogramme est une expérience plurielle, dynamique qui se refuse au conformisme et qui essaie de donner au mot sa puissance plénière. Néanmoins, tout tracé de lettres est « tiraillé entre deux forces contraires²¹ », selon l'expression de Loreau : d'une part, l'exigence de communiquer (le lisible), mais de l'autre, l'emportement de la pensée entraînant le tracé à s'écarter des normes, à devenir illisible²².

À cause de toutes les mutations qu'il implique tant au niveau du matériau que pour l'artiste, le logogramme se définit d'entrée de jeu comme une œuvre vivante qui passe par plusieurs étapes transgressives. Ana Gonzalez-Salvador voit dans le logogramme une *praxis* artistique ainsi qu'une modalité d'écriture, qui défait par sa double nature les principes et le mécanisme de fonctionnement de l'habitude. Elle emprunte le concept de « désautomatisation²³ » défini par

²⁰ Max Loreau, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, 1975.

²¹ *Ibid.*, p. 81.

²² *Ibid.*, p. 82.

²³ Ana Gonzalez Salvador, « Écriture automatique et écriture désautomatisée. À propos des *Logogrammes* de Christian Dotremont », dans *Textyles : « Surréalismes de Belgique »*, *op. cit.*, p. 207-220.

Chklovski²⁴ (qui part du constat que l'habitude fait que nous ne voyons plus les objets), et définit le logogramme comme art dont le rôle est de « singulariser », de « désautomatiser » l'habitude, fondement de toute convention. Autrement dit, le logogramme, par l'importance accordée à son écriture devenue visible, affiche un projet de désinstrumentalisation de celle-ci. Il est ainsi une écriture déterritorialisée, puisque le poète renonce petit à petit aux pratiques habituelles d'écriture et arrive à utiliser le pinceau pour tracer le logogramme. Il s'agit, en un premier temps, d'une déterritorialisation qui vise le créateur et son outil d'expression et qui a des conséquences décisives pour la création. Cette première mutation – ou si l'on veut, contamination – de l'outil est, sans doute, source d'irrégularité au niveau du texte. Mais son irrégularité est complexe, car le logogramme se retrouve dans un entre-deux artistique, à la limite des espaces textuel et pictural, tout comme son auteur se refuse à la spécialisation, étant en même temps écrivain et peintre. Pour mieux saisir cet aspect complexe, implicite de la nature plurielle du logogramme, Dotremont le définit comme suit :

Les logogrammes sont des manuscrits de premier jet : le texte, non préétabli, est tracé avec une extrême spontanéité, sans souci des proportions, de la régularité ordinaires, [...] et donc sans souci de lisibilité ; mais le texte est, après coup, retracé, sous le logogramme, en très petites lettres lisibles, calligraphiques.²⁵

Retenons d'abord de cette définition la mixité foncière du logogramme : texte et dessin du texte. À part son entre-deux générique (iconotextuel), Dotremont

²⁴ Théoricien du formalisme russe, Vladimir Chklovski montre comment l'habitude organise à la fois notre pensée et notre vision du monde : « Si nous examinons les lois générales de la perception, nous voyons qu'une fois devenues habituelles les actions deviennent aussi automatiques. » Vladimir Chklovski, « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil coll. « Poétique », 1965, p. 76-77.

²⁵ Christian Dotremont, *Logbook, op. cit.*, p. 5.

insiste surtout sur sa logographie comme création à deux temps. Un premier moment est celui d'« une extrême spontanéité », c'est le traçage comme action directe, sans préméditation, qui a lieu dans l'oubli des normes communicationnelles. Cette première étape créatrice est aussi celle du sacrifice de la lisibilité : le traçage suit le rythme du corps de l'artiste, celui-ci le pinceau à la main, et ceci fait en sorte que le texte devienne dessin. C'est le moment de l'inscription du propre, la page accueille et enregistre le mouvement de celui qui trace le texte « sans souci des proportions, de la régularité ordinaires », c'est par conséquent le moment où le texte se métamorphose en trace du corps.

Mais cette première phase, spontanée, illisible, a besoin d'être traduite en une langue accessible à tous : l'incommunicable (la trace du propre) devient communicable par la réécriture du texte initial (étape de « réparation » de l'illisibilité). L'entre-deux générique du logogramme, c'est-à-dire sa nature iconotextuelle, instaure ce jeu constant entre l'illisible et le lisible, entre le propre et le commun.

La plupart des logogrammes sont réalisés à l'encre de Chine sur papier blanc, avec de temps en temps l'ajout du rouge et du bleu :

En 1962, à Tervuren, je trace, au stylo, les premiers logogrammes ; la même année, à Silkeborg, les premiers logogrammes au pastel, à l'huile, en couleur.

En 1963, à Tervuren, je trace les premiers logogrammes à l'encre de Chine.²⁶

On peut remarquer que leur invention est en étroite dépendance de l'espace : Tervuren et Silkeborg, plus tard la Laponie et enfin l'Irlande, ce sont des

²⁶ Christian Dotremont, *J'écris, donc je crée*, Anvers, Ziggurat, 1978, p. 15.

endroits balise dans la vie de Dotremont. Cette géographie transnationale dessine le parcours dotremontien qui aboutit à la découverte de la logographie. Mais le logogramme est un art en évolution : du stylo au pinceau, du noir à la palette rouge-bleu-noir, cet art accompagne la vie de son créateur, pour s'y confondre très souvent. En fait, le rouge, c'est la référence à la tache de sang reliée à la tuberculose dont Dotremont est grièvement atteint dès 1951 et qu'il apprend à Silkeborg (où d'ailleurs ont été tracés ces « premiers logogrammes au pastel, à l'huile, en couleur »). D'autre part, l'utilisation du bleu dans ses logogrammes s'explique par la fascination de Dotremont pour l'eau pure qui, sous l'influence du froid, se transforme en glace ou en neige ; ces éléments sont traduits visuellement et tactilement dans la blancheur du papier, support du logogramme. Tandis que le noir lui rappelle les taches/traces de vie visibles sur l'immensité du blanc qui, en Laponie, sont les maisons, les habitants, les arbres. Il est donc impossible, dans la définition du logogramme, d'oblitérer la vie de son créateur, et la vie de Dotremont a été profondément marquée par ses pérégrinations entre l'extrême Nord de l'Europe et la Belgique.

Dans la naissance de sa logographie, inséparable de sa vie, un rôle primordial est assigné à cette influence géographique qui conjugue le Nord et l'Orient. À l'origine « spatiale » du logogramme s'ajoute pourtant un modèle qui configure le fonctionnement même de cet objet dynamique : il s'agit du paradigme photographique qui engendre une véritable poétique de la vision (vue du texte et poésie visible) dont la conséquence est l'illisible propre au dessin logogrammatique. Ce sont là les quatre paramètres définitoires de la logographie,

comme *praxis* poético-picturale : le Nord, l'Orient, le modèle photographique et la poésie de l'illisible.

1-L'origine septentrionale du logogramme

L'ars communiter de *Cobra* révèle à Dotremont, outre les innovations expérimentées dans le domaine de la création artistico-littéraire et la découverte de la matérialité du langage, l'espace septentrional, l'immensité de l'étendue blanche de la Laponie où la réalité se donne comme une lutte permanente entre la vie et la mort, lutte contre le froid, aux confins de l'élémentaire :

Je dirai tout de go qu'en Laponie, comme en la peinture de *Cobra*, nordique en exil, les nuances ne sont pas des couleurs qui ont déteint, des fonds de tasse ou des vomissures de tuberculeux. Ce sont de nuances directement [...] non sans qu'elles dorment, les couleurs les plus élémentaires, au sein de la terre (en pierres, réveillées au pli d'une longue marche au soleil premier, emportées, volées au feu, au soleil second, sourd).²⁷

L'espace lapon dominé par la neige organise autrement le champ visuel : il se perd dans l'infini de cet océan de blancheur et chaque fois qu'un objet (un arbre ou des traces sur la neige) surgit et tache l'espace, la vue s'en empare et découvre la vie dans ce qu'elle a de plus « élémentaire » et de plus vivant (« les couleurs les plus élémentaires, au sein de la terre »). La tache est cette fois-ci signe de vie.

²⁷ Christian Dotremont, « Trop loin, trop près », *OPC*, p. 434. Ce texte a été publié dans la revue *Canal*, n° 9, Paris, novembre 1977, sous le titre « Vivre en Laponie, trop loin, trop près », repris dans *Commencements lapons*, Paris, Fata Morgana, 1985, p. 93-98. *Commencements lapons* est le titre que Dotremont avait choisi pour un ensemble de textes sur la Laponie qu'il avait destiné à la publication. La mort ayant interrompu l'ultime mise au point de ce recueil, c'est son frère Guy Dotremont qui en a assuré l'édition. Illustré par l'auteur, ce recueil comprend des textes (poèmes et proses) déjà parus en revue et des inédits ainsi qu'un portrait de Christian Dotremont par Pierre Alechinsky.

Cette dialectique et ce paradoxe qu'elle implique dans l'œuvre de Dotremont – la tache d'abord comme signe de vie et la tache comme preuve douloureuse de la précarité de cette vie même – se trouvent à l'origine de l'exercice logogrammatique : une œuvre qui porte en soi l'être-au-monde (le souffle) et la mort (l'essoufflement). C'est la tache qui met en présence le logographe avec la vérité de sa propre vie. Mais pour devenir visible, la tache fait contraste avec la blancheur de la page, succédané de l'espace enneigé septentrional, porteur de vie et de mort à son tour. L'être humain qui se retrouve au cœur de l'infini blanc de la Laponie, confronté à une extériorité vide et froide, se replie naturellement sur soi :

Le regard plissé par la neige pour ne pas pleurer. Obligé de se tourner en dedans, de se souvenir, et aussi de compter les loups et les pièges en hiver. (Aux haches, les couteaux qui tournent.) En été, le regard plissé par la neige de l'habitude de l'hiver, moins plissé pourtant, bien obligé de reconnaître la terre, l'eau, le lichen, le sourire, que sais-je, et aussi de se souvenir.²⁸

On pourrait voir dans le choix de ce point cardinal le désir de l'ailleurs qui avait animé Dotremont depuis le début. En réalité, le Nord existe pour lui parce qu'il s'oppose au Sud, à une acception plus élargie du Sud pourtant qui comprend « tout le Sud de l'Europe occidentale, et même centrale, la Belgique, le Brandebourg, le Portugal, les Balkans, surtout la Provence²⁹ ». Cette bipolarité Nord-Sud autour de laquelle s'articule la géographie dotremontienne oppose *de facto* la culture occidentale à la vie « élémentaire », au sens de *Cobra*, d'un Nord non-contaminé par les gestes civilisateurs. Le Nord n'existe donc que par rapport au Sud auquel il faut revenir pour pouvoir en repartir et recommencer. Ainsi,

²⁸ Christian Dotremont, « Trop loin, trop près », *OPC*, p. 432.

²⁹ *Ibid.*, *OPC*, p. 433-434.

l'homme du Sud invente un espace chargé pour se rassurer devant le silence et le paysage nordique, « du parmi » :

[Q]ui n'a pas le regard assez profond pour le paysage du parmi, il lui faut des jardins. L'homme du Sud ajoute [...] l'on sait quels jardins à un paysage plus chargé que l'espace du Nord. L'homme du Sud ajoute pour cacher : il a besoin d'ajouter ces œuvres délibérée à l'objet naturel, dans l'espoir de confondre celui-ci et celles-là.³⁰

Le naturel s'oppose à l'artificiel, tout comme l'opposition du dedans (le « paysage du parmi » au Nord) et du dehors (le jardin inventé par un certain Sud obsédé d'artifices et de trucages) se double d'une opposition entre le fond, apanage du Nord, et la surface que privilégie le Sud, entre l'essentiel et l'apparence :

J'oppose donc à l'homme du Nord qui est dans la vérité, non l'homme du Sud, le Camus ou le Char qui boite entre la vérité et le truc, mais celui qui boite des deux pieds. Au Lapon habillé aux couleurs vives pour trancher sur l'espace blanc et noir, répond l'arlequin qui s'habille de carnaval pour trancher sur le vide blanc et noir. Les couleurs vives de l'un ne l'empêchent pas d'être à l'espace, ni le carnaval de l'autre au vide.³¹

C'est en découvrant le Nord et en l'opposant au Sud que Dotremont commence à développer sa pensée de la tache et du vide, pensée fondatrice de sa logographie. Le vide du Sud est celui de la vanité, dans tous les sens du terme, issu de l'aspect carnavalesque de la vie qui s'éloigne du naturel :

[L]e paysage du Sud, le bruit, l'art du Sud est couvert, chargé : il n'est étendue que par nos additions, comme l'Océanie. Il est spectacle [...], et il distrait de l'étendue en même temps que du fond : les spectacles cachent le spectacle et la scène. Le paysage du Nord n'est pas

³⁰ Ce texte a premièrement été publié dans *Plus*, n° 2, Bruxelles, décembre 1958, repris dans *Commencements lapons, op. cit.*, p. 33-38. Nous utilisons la référence à la version reprise dans Christian Dotremont, « Vivre en Laponie », *OPC*, p. 337.

³¹ *Ibid.*, p. 338.

spectacle, mais scène où s'ébauche un spectacle, gorge où s'allume une voix.³²

Au Nord, le poète entre en contact avec la totalité qui révèle une essence. Au Sud, on se confronte au multiple, à la diversité des phénomènes qui la cachent. L'opposition n'est pas rhétorique même si elle reprend à propos du Sud nombre de stéréotypes : elle est ontologique et détermine des poétiques différentes, encore que seule la poétique qu'emblématise le paysage du Nord semble avoir pour Dotremont une réelle valeur. Il s'agit, d'ailleurs, d'une véritable *poïesis* qui s'intéresse à l'acte même de créer, au geste inaugural, à la création et à son commencement, voire son vagissement, cette « scène où s'ébauche un spectacle » et s'invente le début du monde. Non pas quelque scène première référée à un destin particulier, mais *la* scène primitive, paradigme de toute création dont celle qui importe au poète : la naissance des mots. Le vide septentrional coïncide – dans sa blancheur qui est aussi celle de la page – avec le rien primordial : « le silence, le paysage lapon... [...] Le plein ici est noir et blanc ; il a l'espace du vide ; et son immensité [...]. Il est sa propre étendue³³ ».

La découverte du Nord se superpose aux moments essentiels de la vie et de l'œuvre de Dotremont. Rappelons-les : en 1949, grâce à *Cobra*, Dotremont découvre le Danemark ; en 1951, il apprend dans le sanatorium de Silkeborg qu'il souffre de tuberculose, mais il rencontre en même temps Bente Wittgenstein, alias Gloria, celle pour qui il écrit-trace les logogrammes ; en 1956, il arrive pour la première fois en Laponie et au début des années 1960 parallèlement avec

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

l'invention des logogrammes, Dotremont y fait son premier long séjour, pendant l'hiver. Espace du vide primordial qui s'auto-engendre dans le noir et le blanc de la Laponie, le Nord inspire, il n'y a plus de doute, la logographie d'encre noire sur pages blanches. Un logogramme de 1973 le confirme : « quand j'ai cette envie d'écrire un logogramme, je vais vers la feuille de papier qui est pour moi comme la Laponie³⁴ ». Il réitère plus d'une fois cet éblouissement qu'il eut en décembre 1956, en Laponie (**fig. 16**), où il trouve son style, sa parole écrite privilégiée : « En tout cas, si la Laponie n'existait pas, je ne ferais pas de logogrammes ; je ne ferais rien du tout³⁵ ».

La Laponie est pour Dotremont un *locus amœnus* à rebours : au lieu d'être un espace clos favorable au plaisir et à l'échange, loin de la civilisation corrompue³⁶, l'étendue lapone s'avère un espace infini, un espace de la solitude, qui favorise le retour dans un monde originaire où le poète se retrouve soi-même pour ensuite trouver la force naturelle qui l'inspire. Mais la nature lapone n'est pas seulement l'espace d'inspiration, elle devient en même temps réceptacle direct de

³⁴ Logogramme de 1973, « Quand j'arrive à Ivalo », reproduit dans le catalogue de l'exposition *Cobra post Cobra*, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Ostende, 1991. Texte repris dans *Abstrates*, Paris, Fata Morgana, 1989, p. 89 et dans *OPC*, p. 482.

³⁵ Christian Dotremont, *J'écris, donc je crée*, op. cit., p. 20. Repris dans Christian Dotremont, *Traces*, préface de Joseph Noiret, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, p. 21.

³⁶ Dans *De rerum natura*, le poète latin Lucrèce présente la volupté comme associée à la nature. Cela se traduit sur le plan du mode de vie par le concept de *locus amœnus*, lieu agréable où l'on se retrouve entre amis, couchés dans l'herbe tendre. Cette idée d'un lieu retiré, hors de portée des turpitudes de la vie politique, aura une grande fortune par la suite, et le *locus amœnus* devint rapidement un lieu commun de la littérature latine avant d'inspirer les poètes de la Renaissance. Le sage se retrouve avec ses pairs, dans le plaisir de l'échange sans identification. Le lieu de prédilection du sage se présente comme une sorte de jardin clos qu'on ne peut quitter sans regret pour retourner dans le monde extérieur où règne la violence. Lucrèce, *De la nature. De rerum natura*, traduction réalisée et édition établie par José Kany-Turpin, Paris, Aubier Éditeur, 1993. Réédition : Paris, Flammarion, 199, revue en 1998.

l'art dotremontien³⁷ : c'est ici que, parallèlement à l'invention des logogrammes, Dotremont fait l'expérience des logoneiges, des logoglaces (**fig. 17** et **fig. 18**) et des « écritures espacées » (**fig. 19**). Celles-ci consistent dans l'exercice d'écrire au tube d'encre le même mot dans des situations différentes de locomotion, assis dans un autobus, en avion, en traîneau, et répéter l'expérience d'une année à l'autre, même lieu, même jour.

³⁷ Hilde Van Gelder souligne l'empreinte profonde que la Laponie a laissée dans la *praxis* artistique de Dotremont qu'elle considère comme précurseur du Land Art : « Dotremont translated that profound experience of the plenitude of nothingness [de la Laponie] into his own art. By doing so, [...], he became not only a precursor of Land Art, but later on also one of its principal Western European actors – yet largely uncounsciously. » Hilde Van Gelder, « Christian Dotremont's Theory of Photography », dans Patricia Allmer et Hilde Van Gelder, *Collective Inventions: Surrealism in Belgium*, Leuven, Leuven University Press, coll. « Lieven Gevaert Series, Volume 5 », 2007, p. 215.



Le Lac Inari (*Laponie finlandaise*)
près d'Ivalo où séjourna Christian Dotremont

Fig. 16



Christian Dotremont, traçant un logoneige

Virtaniemi-Nellim, 1976
Photographié par Caroline Ghyselen

Fig. 17



Christian Dotremont, logoneige
Serpent de neige sifflant au soleil

Virtaniemi-Nellim, 1976
Photographié par Caroline Ghyselen

Fig. 18

Traineau, attelage de rennes traversant le lac Seveltijärvi (école-village); midi; fat

Autobus postal longeant le lac Muddusjärvi (Ivalo-Utsjoki); après-midi; angoissé

Mai 1963

Train arrivant à Lanila (Rovaniemi-Tornio); fin d'après-midi; agressif-ronchon

Taxi traversant la frontière finno-suédoise (Tornio-Haparanda); soir, pompette

Christian Dotremont
Écritures espacées

Fig. 19

Cette recherche cible l'extériorité visible du mot en lien direct avec le corps et l'état psycho-somatique de son auteur et vise, en égale mesure, à prouver l'unicité de chaque moment du vécu dont l'art (l'écriture) est le reflet. L'écriture espacée interroge, par la répétition du contexte (refaire le même geste dans les mêmes conditions à de moments différents), la répétition d'une même expérience déjà vécue pour en prouver l'unicité. Ces véritables exercices d'inscription du temps éphémère démontrent en effet l'impossibilité d'arriver à un même résultat, et annoncent l'angoisse du temps irréversible qui traverse les logogrammes.

C'est d'ailleurs ce combat contre le temps qui inspire aussi les logoneiges et les logoglaces : des logogrammes tracés directement sur la neige ou sur la glace lapones qui ressemblent aux traces des traîneaux sillonnant la neige. Ces véritables exemples avant la lettre de Land Art¹ ont été photographiés par Dotremont ou par ses amis afin de garder intacte, grâce au dispositif photographique, la mémoire de cette expérience vouée à l'éphémère. La fuite du temps est contenue dans une *praxis* qui intègre l'art dans la nature et qui s'harmonise ainsi avec le rythme même de la vie.

Toutes ces démarches qui entourent et déterminent la logographie sont ancrées dans la fascination que le poète belge a depuis toujours eue pour le Nord. C'est pourquoi on peut conclure sans hésitation que l'inspiration nordique est à la fois complexe et définitoire pour toute l'œuvre dotremontienne qui se veut un retour à la source même de la civilisation humaine : n'oublions pas que les artistes danois de *Cobra* sont ceux qui rallument l'intérêt pour « la primitivité locale »,

¹ Voir à ce sujet Hilde van Ghelder, « Christian Dotremont's theory of photography », *op. cit.*, p. 211-242.

scandinave, la « préhistoire » de l'Europe qui est son Orient, sans pourtant rien d'exotique².

2-L'orientalisme du logogramme

La pensée dotremontienne du vide et du « parmi » s'inspirant, comme on vient de le voir, de l'immensité blanche des étendues lapones commence à prendre déjà racines dans sa fascination pour l'écriture chinoise. Cet autre point cardinal auquel Dotremont rêve sans l'avoir jamais atteint, l'Orient, attire son attention par son système graphique et calligraphique : l'idéogramme chinois met à profit la forme visible, matérielle, du langage et compte en premier lieu sur le même contraste entre noir et blanc, entre l'encre noire et la page blanche qui intéresse Dotremont. Et tout comme le Nord, l'Orient a un impact solide dans sa vie et dans son œuvre.

En 1943, il rencontre Annie Mian, à qui Dotremont donne le nom plus exotique et plus suggestif d'Ai-Li, fille de Madame Dupont et d'un étudiant chinois qui avait fait ses études à Louvain³. Dotremont et Ai-Li se marient, très jeunes, en 1944, et rêvent de faire un voyage en Chine. Même si ce voyage ne sera jamais entrepris, Dotremont s'intéresse à la calligraphie chinoise qu'il considère plus proche de ce qu'il appelle son « écriture naturelle » :

Découverte de 1950, typique de l'universalisme et du naturel de *Cobra* : mon écriture la plus naturelle, l'écriture la plus naturelle de

² Voir Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 58.

³ Françoise Lalande, *Christian Dotremont, inventeur de Cobra, op. cit.*, p. 94. Dans cette biographie de Dotremont, Françoise Lalande présente les détails sur la rencontre et le mariage de celui-ci avec Annie Mariette Angèle Mian.

beaucoup de personnes, ressemble ainsi regardée [en transparence et en un sens vertical], à l'écriture chinoise naturelle, appelée « chinois d'herbe », non spécialement calligraphique. Je ne dois nullement me forcer, m'orientaliser ; il suffit que j'écrive-crée (c'est-à-dire sans texte préétabli) et sans le souci de la lisibilité externe qui aplatit un peu l'écriture (par exemple lorsque j'écris pour l'ouvrier linotypiste, ou lorsque j'écris une lettre). Car - parmi beaucoup d'autres problèmes - intervient celui de la lisibilité ; certains écrivains, lorsqu'ils créent un poème, un texte « littéraire » - moi, par exemple - ne se soucient que de pouvoir se relire eux-mêmes. Cependant, même mon écriture lisible-externe ressemble un peu au « chinois d'herbe » [...]. Le phénomène apparaît le plus clairement lorsque j'écris à l'encre de Chine et assez grand, mais le texte ne peut jamais être préétabli. Si le texte est connu d'avance par le scripteur, il pense davantage aux apparences de son écriture, tandis que le scripteur écrit-crée, son écriture est très spontanée, physiquement spontanée, car il a son attention prise, en grande partie, par la création du *texte*.⁴

La révélation du degré « oriental » de son écriture (« j'avais "écrit" une phrase fort mystérieuse, où dominaient les caractères chinois, mongols peut-être, arabes aussi⁵ ») s'accorde avec l'« incident » du manuscrit du *Train mongol*, lorsque Dotremont découvre qu'une des phrases de son premier manuscrit du texte, qui ne figure plus dans la deuxième version, est « [p]leine de sens [...] ; comparable aux grottes de Han. Cette phrase, c'est elle qui tombe de mes deux manuscrits, si je les secoue, comme si je ne l'avais écrite que pour elle et moi ; elle refuse de figurer dans le livre.⁶ » Tout ceci est exemplaire pour le souci didactique de Dotremont qui, épistolier fervent mais aussi commentateur de sa propre œuvre, explique le lien naturel et essentiel entre les expérimentations poético-picturales de *Cobra* et l'invention de sa propre écriture poétique et logogrammatique.

⁴ Christian Dotremont, « Tegn og Tegninger », lettre à Joseph Noiret, du 7 mars 1967, *Cobraland*, *op. cit.*, p. 160-161. Souligné dans le texte.

⁵ Christian Dotremont, « Signification et signification », *op. cit.*, p. 100.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

On constate que, pour retrouver son aspect « le plus naturel », l'écriture ne doit plus se conformer au principe de l'intelligibilité externe, elle est « naturelle » si elle se conçoit dans l'oubli du moi social, et donc de sa lisibilité. L'écriture est vraie selon Dotremont si elle suit le rythme de la main qui la trace ; mais cette « lisibilité interne », destinée presque exclusivement à son auteur, n'arrive à se manifester qu'à une condition : que le texte ne soit pas « préétabli », qu'il se forme en synchronique avec le mouvement de la main qui « écrit-crée ». Ceci veut dire que l'invention du logogramme est d'abord matérielle, physique, d'où surgit l'apparence orientale, donc naturelle, de l'écriture occidentale.

Que l'on connaisse ou non le mongol, le chinois, le japonais ou bien l'arabe, l'écriture de ces langues, même imprimée, communique une impression et une esthétique que ne procure pas l'écriture occidentale, soi-disant neutre. Et si les écritures de l'Orient sont si différentes de celles de l'Occident, c'est justement qu'elles expriment des visions différentes du monde : tandis que l'Occidental a organisé son écriture de la manière la plus objective possible, laissant la subjectivité à la seule expression artistique, l'Oriental a procédé autrement, l'écriture et l'art étant liés de façon organique. C'est l'abstraction face à la « sensation ». Même si le logogramme de Dotremont n'est pas de la calligraphie chinoise, c'est l'esprit de cette langue qui l'enveloppe, puisque l'écriture des logogrammes ne peut s'adresser aux modes abstraits de perception du lecteur, étant illisibles, mais plutôt à sa sensibilité.

Si on exclut, pourtant, l'acception occidentale du mot « calligraphie », ce parallélisme entre logogramme et écriture orientale⁷ est fondé. Dotremont nous avertit dans les textes sur sa logographie qu'il refuse la calligraphie, au sens de « belle écriture », il y préfère le naturel de la graphie manuscrite. Dans un même ordre d'idées, la calligraphie en Chine est un art à part entière, au même titre que la peinture ou la poésie, elle n'a donc qu'un lointain rapport avec ce que l'on appelle calligraphie en Occident : n'étant pas nécessairement une écriture enjolivée, la calligraphie chinoise a pour mission de donner vie à un caractère qui, comme un système autonome, a ses propres règles d'agencement, d'harmonie et d'équilibre, en étroite dépendance du rythme du tracé.

Qui plus est, la calligraphie récupère les concepts essentiels de la pensée chinoise d'union des contraires : vide-plein, noir-blanc. Un élément essentiel que le logogramme dotremontien partage réellement avec cette calligraphie est d'ailleurs cette dualité essentielle entre le noir et le blanc. En même temps, inspirée du taoïsme, la calligraphie chinoise intègre le mouvement même de l'univers : l'encre noire, le Yin, représente la terre et entre en dialogue avec le papier, le Yang, qui représente le ciel. Ce dialogue entre le Yin et le Yang s'engage grâce au pinceau de l'artiste, c'est-à-dire le pont qui communique⁸. Dans ce sens, chaque calligraphie réitère la genèse du monde : au départ se trouve le vide, le papier blanc, mais ce vide est « plein », il est plein de possibles non encore réalisés. L'énergie vitale est

⁷ Georges A. Bertrand approfondit le lien entre la calligraphie chinoise et l'écriture « désautomatisée » des logogrammes dans un article fort intéressant : « Les logogrammes de Christian Dotremont : une écriture orientale », dans *Textyles*, n° 30 (« D'autres Dotremont »), sous la direction de Paul Aron, Bruxelles, Le Cri Édition, 2007.

⁸ François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1979.

celle de l'auteur qui se transmet à la calligraphie dans les traits. Dans *Vivre en Laponie*, Dotremont identifie le pouvoir créateur de ce « vide plein » du paysage nordique : « le silence, le paysage lapon... [...] Le plein ici est noir et blanc ; il a l'espace du vide ; et son immensité [...]. Il est sa propre étendue.⁹ » En fait, dans le phénomène logogrammatique, l'écriture a la même importance que le papier, parce que Dotremont trace les mots sur la page blanche tout comme la nature « écrit » sur le paysage : « Tout jeune, je m'aperçois que la nature, quelquefois, écrit. Je lis, par exemple, les lettres que des herbes forment au gré du vent¹⁰ ». En parcourant le logogramme, le lecteur-spectateur découvre les mystères de l'univers, pareillement au calligraphe chinois :

L'univers visible est un texte à déchiffrer. Les formes, les couleurs, les sons qui le composent, par leurs combinaisons multiples engendrent du sens. La naissance de l'écriture est liée aux figures du système divinatoire appelé *ba-gua*, « hexagrammes », lui-même fondé sur certaines manifestations privilégiées de la nature. Il n'y a point de discontinuité, pour ainsi dire, entre les signes de la nature et les idéogrammes, tous relevant d'un ensemble structuré de figures rythmiques ou de « traces » [...]. D'autre part, l'homme est la conscience de l'univers ; c'est le seul être doué d'esprit [...]. Et les signes de l'écriture sont une création de l'esprit humain. Cette double nature des signes implique – et par là permet – la participation active de l'homme au mouvement de l'univers.¹¹

Le rôle de celui qui trace les mots sur la page blanche est de rendre visible l'univers, la réalité. Mais pour déchiffrer l'univers, on doit en même temps regarder autant le texte peint que le vide qui l'entoure. Dans ce système fait de polarités (le Yin et le Yang, la terre et le ciel, le noir et le blanc) le vide sera, par

⁹ Christian Dotremont, « Vivre en Laponie », *OPC*, p. 338.

¹⁰ Christian Dotremont, *J'écris, donc je crée, op. cit.*, p. 7.

¹¹ François Cheng, « Le “langage poétique” chinois », dans Julia Kristeva (dir.), *La traversée des signes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1975, p. 42.

conséquent, l'harmonie qui les unit, l'auteur doit s'identifier à ce vide originel pour créer le rythme même de la vie :

L'Esprit n'a pas de forme propre ; c'est à travers les choses qu'il prend forme. Il s'agit alors de tracer les lignes internes des choses au moyen des traits de pinceau habités par l'ombre et par la lumière. Quand les choses sont ainsi adéquatement saisies, elles deviennent la représentation de la Vérité elle-même.¹²

Le pinceau représente la vérité, tout comme l'écriture logogrammatique selon Dotremont est l'expression « la plus naturelle » de soi : « [l]e phénomène [de l'écriture la plus naturelle] apparaît le plus clairement lorsque j'écris à l'encre de Chine et assez grand, mais le texte ne peut jamais être préétabli. [...] [L]e scripteur écrit-crée, son écriture est très spontanée, physiquement spontanée¹³ ». Cette activité spontanée d'écrire s'identifie au trait de pinceau du calligraphe chinois qui se doit, à son tour, d'être unique, instantané pour pouvoir rendre la vie à ce qu'il peint :

Le Spontané est le mode d'activité du Tao, c'est le Tao sous son aspect dynamique. Lorsque le calligraphe travaille sous l'impulsion du Pouvoir créateur, il transmet *naturellement* à son écriture *le mouvement de la vie*, et déclenche, en jouant avec son pinceau, la mutation créatrice.¹⁴

Le trait du logogramme est issu de la spontanéité du geste, il est transmission naturelle du mouvement de la vie de son créateur, le logogramme est unique, sans retouche et doit engager et l'esprit et le corps de celui qui le trace, le trait de pinceau naissant directement du souffle et du rythme de son traceur.

¹² François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, op. cit., p. 42.

¹³ Christian Dotremont, « Tegn og Tegninger », op. cit., p. 160-161.

¹⁴ Nicole Vandier-Nicolas, *Art et sagesse en Chine. Mi Fu (1051-1107) peintre et connaisseur d'art dans la perspective de l'esthétique des lettrés*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 19-20. Nous soulignons.

Dotremont paraphrase ainsi les penseurs chinois lorsqu'il se décrit lui-même au travail :

Mes logogrammes sont d'une spontanéité totale, globale : jamais le texte n'est préétabli, jamais l'écriture n'est « retracée », et assez souvent je modifie en cours de traçage le texte mentalement inventé ; traçage toujours rapide ; je veux que l'invention verbale et l'invention graphique se déterminent autant que possible l'une l'autre. Ce sont des manuscrits originaux. Ce ne sont pas des calligraphies ; calligraphier, c'est, en général, copier un texte avec une intention d'embellissement. Je ne cherche pas la beauté, je « cherche » l'unité verbale-graphique directe.¹⁵

Dans les multiples définitions que Dotremont donne de ses logogrammes, apparaît comme une constante cet aveu de « spontanéité totale, globale » du « traçage » des logogrammes, spontanéité qui s'harmonise avec la rapidité, la brusquerie du geste, de leur création. Ce véritable mythe propagé par Dotremont lui-même, qui est celui de l'indivisibilité des deux temps – et des deux systèmes (la graphie et le texte poétique) – de la logographie (« l'unité verbale-graphique », la quasi-synchronie de « l'invention verbale » et de celle « graphique »), impose le logogramme comme objet mixte qui réinstaure à chaque fois de sa création une cosmogonie nouvelle se refusant à la répétition. Le texte et la graphie s'entrechoquent et s'inspirent mutuellement comme l'unité du corps et de l'âme. Ils échappent ainsi à toute convention et en s'en soustrayant, les logogrammes forcent les limites de la lisibilité même : « Je franchis le mur de la lisibilité pour que l'on voie l'écriture¹⁶ ».

¹⁵ Christian Dotremont, « Lettre à Michel Butor du 15 septembre 1969 », dans Christian Dotremont et Michel Butor, *Cartes et lettres (correspondance 1966-1979)*, op. cit., p. 48.

¹⁶ Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, op. cit., p. 130-132. Souligné dans le texte.

3-Le modèle photographique de la logographie

Espace de rencontres multiples (entre arts, mais aussi entre énonciation et réception), le logogramme est avant tout objet du visible qui sollicite l'œil non pour le conforter dans sa vision habituelle du monde, mais pour le « dérégler », et le « dénaturer » de sa mission. Fasciné par le grand espace, ami des peintres, Dotremont accorde une grande importance à la vision. Nous savons qu'il privilégie le rôle du regard dans le processus de connaissance du monde, une autre dette qu'il a envers ses débuts surréalistes. Puisqu'en permanente quête de moyens capables de transformer la réalité, l'art pour Dotremont doit influencer le regard que l'on porte sur la réalité ; c'est le même art qui attaque la sclérose du langage, « ce carnaval perpétuel » qui sert aux hommes à « bâillonner [...] leur voix la plus profonde¹⁷ ». C'est pourquoi Dotremont s'insurge constamment contre cet état d'aveuglement qui fait que « la plupart des hommes [...] perdent leur intelligence à résister au monde – et résistent en même temps à leur monde intérieur, qui est le monde à l'état pur¹⁸ ». La vision qu'il propose est d'une autre nature, c'est le regard qui parcourt l'espace après avoir fermé les yeux qu'il a exercé en Laponie : « le regard plissé par la neige, obligé de se tourner en dedans, de se souvenir, et aussi de compter les loups, les pièges, en hiver [...] obligé de reconnaître la terre en été [...] stéréoscopie atteinte par patience puis bond, par un avant-après sans trait¹⁹ ».

¹⁷ Christian Dotremont, *Labisse*, Bruxelles, La Boétie, 1946, p. 13.

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹ Christian Dotremont, « Trop loin, trop près », *OPC*, p. 432.

Porter un autre regard sur le monde pour y découvrir ce que notre œil ne peut habituellement capter résume en fait la volonté créatrice dotremontienne. C'est de là que naît sa fascination pour la photographie qui l'amène d'ailleurs à sa logographie. Dotremont a en fait longtemps étudié, surtout au début de sa carrière, les mécanismes de l'acte photographique, sous l'influence de Raoul Ubac et, plus tard, grâce à la collaboration avec Serge Vandercam. Il a découvert que la photographie offre une vision du monde radicalement différente : elle peut révéler des aspects invisibles à notre œil, des facettes et des éléments inconnus de la réalité par un maniement habile de l'objectif de la caméra. De plus, Dotremont apprécie la possibilité offerte par le dispositif photographique non seulement de révéler l'invisible, mais surtout de l'enregistrer sur un support en papier afin de contribuer de la sorte à la transformation de la réalité et de notre perception du monde. Dotremont est d'ailleurs convaincu que le matérialisme inhérent de la photo²⁰ est capable de libérer les arts plastiques (mais aussi la poésie) de leur aliénation formaliste de la réalité.

La thèse fondamentale de son texte *Les Développements de l'œil*²¹ avance l'idée que le dispositif photographique permet à l'œil humain, limité de par sa nature, de se développer par la capacité du médium photographique de faire voir la même réalité de façons différentes. Dans ce sens, la caméra peut non seulement nous montrer la réalité sous ses apparences, mais elle est capable d'immortaliser

²⁰ Hilde Van Gelder le définit comme étant la capacité d'inscrire effectivement une image sur un support en papier : il s'agit donc de l'indexicalité de la photographie. Voir à ce sujet Hilde Van Gelder, « Christian Dotremont's Theory of Photography », *op. cit.*. Un autre article qui exploite l'intérêt de Dotremont pour la photographie est celui de Nathalie Aubert, « Christian Dotremont, Raoul Ubac : la conquête du monde par l'image », dans *Textyles*, n° 30, *op. cit.*

²¹ Christian Dotremont, *Les développements de l'œil : à propos des photographies de Raoul Ubac, Roland d'Ursel et Serge Vandercam*, Bruxelles, Galerie Saint-Laurent, 1950.

ces perceptions nouvelles : elle inscrit objectivement la réalité sur un support en papier. Par cette perspective différente sur un même objet de la réalité, la photographie l'affecte, la transforme. Ainsi, la photographie nous prouve non seulement que ce que nous percevons habituellement peut être vu différemment, mais elle peut intervenir dans la réalité : par le maniement de l'objectif par l'artiste, elle peut faire surgir des éléments invisibles jusqu'à elle. Elle fait voir l'invisible, l'insolite. Pour résumer, la photographie pour Dotremont offre une perspective sur les apparences, elle est aussi conservation de ces nouvelles visions du monde, ce qui participe à la transformation de la vision sur la réalité.

Le logogramme doit au modèle photographique deux de ses principes de fonctionnement : la captation immédiate, objective et spontanée d'un moment d'inspiration et l'inscription sur un support (la feuille) d'un geste, d'une présence éphémère. En outre, de par sa qualité picturale, le logogramme transforme l'écriture en objet visible qui affecte en même temps notre rapport au texte, devenu image du texte. Il faut en même temps ajouter le fait que Dotremont fait usage de la photographie pour immortaliser ses logoneiges et logoglaces, ou bien pour se mettre lui-même en scène. Toutes ces démarches participent de la poétique de la vision qui est propre à sa logographie et qui configure le texte en objet visible-illisible.

4-L'illisible comme « dénaturation » de l'écriture

Mythe ou réalité, la spontanéité de la logographie attire l'attention sur le dérèglement de la graphie occidentale, source indubitable d'illisibilité :

Pour ce qui est des *Logogrammes*, je ne les compose pas. Ce qui arrive, c'est que j'ai envie tout à coup de faire un logogramme et je prends une feuille de papier [...] qui est pour moi comme la Laponie, parce qu'en 1966, [...] c'est vraiment là que j'ai été le plus inspiré vers les logogrammes, dans cette immense papeterie avec quelques signes noirs qui sont des arbres, des êtres, des mesures, des silos... Et je trace en même temps, j'invente en même temps le texte et le graphisme. Il s'agit toujours de l'alphabet latin, mais ce maigre alphabet latin pour qu'il devienne image, une image non figurative, il faut naturellement agglomérer plusieurs lettres et mon hypothèse de travail de départ c'était de traiter les mots comme des lettres. [...] il faut que ce soit un manuscrit original, il faut que ce soit un manuscrit de premier jet parce que alors se produit une interaction entre l'invention graphique et l'invention verbale et c'est cette interaction qui est mon but.²²

Dotremont explique sa logographie par l'absence totale de préméditation dans leur composition ; ce qui primerait alors dans le traçage d'un logogramme serait l'émotion soudaine, « l'envie tout à coup », qui inspire et pousse le poète à passer au geste d'écrire-tracer sur « une feuille de papier ». La naissance du logogramme est dans cette pulsion qui devient élan créateur : la volonté créatrice se concrétise sans médiation ni préméditation par l'écriture. Caroline Ghyselen²³ parle de trois niveaux de structure dans le logogramme : le premier, le niveau de l'« imagination poétique », met en évidence la « formulation » littéraire (mot – image – représentation) ; le niveau de l'« imagination verbale » ou l'« écriture liée

²² Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 130-132. Souligné dans le texte.

²³ Caroline Ghyselen, « Le lisible visible », dans *Courrier du Centre international d'études poétiques*, numéro hors série (« Autour de Christian Dotremont »), 1982, p. 55-59.

au langage » (mots – désignation – signe – signification) et le niveau de l'« imagination graphique », pictural, qui lie la graphie (au sens étymologique d'« écrire ») au matériel plastique. La page rassemblerait en fin de compte un ensemble cohérent, résultat de l'écriture qui se transforme en dessin du mot. D'autre part, Ghyselen montre aussi que le logogramme ne naît *ex-nihilo*, il est à la base, comme le fait remarquer Dotremont lui-même, un texte. Dotremont veut que cette stratification de l'inspiration ait lieu simultanément, surgisse et domine le poète en un seul instant : « j'invente en même temps le texte et le graphisme ».

Selon Dotremont, pour que le résultat de cette expérience complexe soit authentique, il est important de s'assurer de l'unité spontanée de l'inspiration (du texte originaire) et de l'action, plus précisément le lien immédiat entre « envie » et geste. La rapidité dans l'exécution est par conséquent une condition *sine qua non* de cette transformation de l'envie en écriture ; le transfert est donc direct du plan psycho-somatique à celui de la création et n'a pas besoin d'être travaillé. Pourtant, cette unité essentielle entre inspiration et action se voit paradoxalement modelée par un lieu qui charpente le logogramme : la Laponie, « cette immense papeterie avec quelques signes noirs qui sont des arbres, des êtres, des mesures, des silos ». Le modèle du logogramme en est un cosmique, il capte les énergies vitales tout comme la nature lapone accueille la vie. Si la « composition » logogrammatique se ressource dans l'espace originaire lapon, par ce retour à l'élémentaire, le logogramme lui-même marque un retour à un langage originaire fait d'énergies vitales, qui se passe des mots. Autrement dit, le point de départ, « le texte », est ancré dans la langue, avec son « alphabet latin » qui a besoin, dans sa régularité

conventionnelle d'un choc, afin de s'ouvrir à l'élémentaire : « mais ce maigre alphabet latin pour qu'il devienne image, une image non figurative, il faut naturellement agglomérer plusieurs lettres ». Le choc est cette violence appliquée à l'alphabet et son résultat est l'illisibilité du texte. La véritable stratification dans l'invention du logogramme se retrouve dans cette action de retour à l'élémentaire qui se réalise d'abord grâce au modèle originaire de l'espace lapin où la vie elle-même est réduite à l'essentiel, et se transforme en une action de perturbation du modèle de la langue qui s'ouvre ainsi aux énergies vitales. Transcription du rythme vital qui anime le poète, le dessin logogrammatique, « image non figurative », est source d'illisible.

5-L'illisible, résultat de la spontanéité

Max Loreau considère la spontanéité logogrammatique comme la voie par laquelle s'opère « un retour à une absence de préméditation, à une sorte d'innocence ou d'ingénuité²⁴ ». Ce serait le retour à cet état de pré-civilisation qui puisse permettre l'avènement du « sens imprévu, le jaillissement de traces qui échappent au traceur, qui se façonnent en quelque sorte sans lui²⁵ ». Ce premier temps de l'algorithme logogrammatique qui représente un retour à l'essentiel se constitue dans l'indivisibilité de la création verbale et du dessin : « Et je trace en même temps, j'invente en même temps le texte et le graphisme ». Dans la logographie, il est toujours question, comme on le voit très bien, de texte et

²⁴ Max Loreau, *Dotremont. Logogrammes, op. cit.*, p. 36.

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

d'alphabet comme matière première de l'écriture, mais ce point de départ ancré dans le textuel se voit transfiguré par une dénaturation : « Il s'agit toujours de l'alphabet latin, mais ce maigre alphabet latin, il faut naturellement agglomérer plusieurs lettres et mon hypothèse de travail de départ c'était de traiter les mots comme des lettres²⁶ ». L'illisible propre au logogramme provient ainsi de cette « dénaturation » de l'alphabet, conséquence de la spontanéité de l'invention graphique et verbale.

Pour avoir une définition complète du logogramme dans l'acception de Dotremont, il faut ajouter la précision qu'il apporte dans son *Logbook* sur le rapport symptomatique entre lisible et illisible : « les lettres s'agglom[èrent], se distend[ent], et donc sans souci de lisibilité ; mais le texte est, après coup, retracé, sous le logogramme, en très petites lettres lisibles, calligraphiques²⁷ ». Dans la dynamique de leur invention, sans préméditation, sans schéma conceptuel ou formel préalable, à en croire leur créateur, les logogrammes se refusent à toute intention du « préétabli ». Dans ce sens, on comprend que le logographe, saisi de son « envie brusque²⁸ » de tracer des logogrammes (c'est-à-dire, le logographe « en état de logogrammer²⁹ »), met en acte sa propre volonté d'enregistrer dans son geste un présent qui ne peut plus se répéter. Or les logogrammes, grâce à leur création « sur le champ », peuvent être considérés comme l'espace mémoriel de présents successifs, mais qui n'impliquent pourtant dans leur vécu ni passé ni avenir. Le refus du préétabli s'accorde ainsi avec le refus de la répétition, puisqu'il

²⁶ Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 131.

²⁷ Christian Dotremont, *Logbook, op. cit.*, p. 5.

²⁸ « Logogus a la brusque envie de faire un logogramme brusquement », dans *Logbook, op. cit.*, p. 121. Nous soulignons.

²⁹ Max Loreau, *Dotremont. Logogrammes, op. cit.*, p. 23.

ne s'agit pas d'une « composition », d'une œuvre avec son programme propre, avec ses lois organiques. La naissance du logogramme a lieu grâce à la disposition du logographe et dans la spontanéité de son geste. Entre le désir de tracer et la célérité de son exécution, le logogramme se trouve littéralement et physiquement lié au corps et à l'esprit de son « traceur ». La conséquence première en est l'illisibilité. On peut affirmer, en effet, que le logogramme est l'aboutissement de la pensée et de la *praxis* dotremontiennes de l'illisible. Mais, comme il s'agit d'aboutissement, cela veut forcément dire qu'il y a une variation, sinon une métamorphose, du rôle de l'illisible dans l'œuvre de Dotremont.

Dans ses poèmes, il cherche la figuration de son propre moi – ou de ses moi multiples – à travers une langue fragmentée, fracturée. La ruine de la cohérence et du corps de la langue participent de cette façon d'une esthétique de la catastrophe. Nous avons vu comment, par le corps déchiqueté du mot, dans les bribes syllabiques, le sujet parvient à figurer son corps malade ainsi que sa souffrance provoquée par l'absence chronicisée de la femme aimée. L'illisible qui découle de cette technique de décomposition des mots est de nature matérielle (il est le résultat de ce travail de fragmentation du mot en sons et graphèmes qui évoquent des sens multiples) et, conséquemment, temporaire : le lecteur est convoqué pour remédier, en vrai « cryptologue », à la violence et reconstituer le message du poète.

Défini comme *modus operandi*, l'illisible poétique s'avère un travail qui vise le sens mais qui part de la matière du mot. Le lecteur participe ainsi à l'œuvre grâce à son travail de décodage qui est aussi un exercice de reconstruction du texte, de la phrase et du mot, la lecture ayant la mission de pallier la catastrophe. Dans la

poésie dotremontienne l'opération d'illisibilité a donc le rôle de rendre visibles les atomes du corps de la langue. Le lecteur se confronte à ce corps en souffrance de la langue (de son alphabet) qui figure la catastrophe vécue par l'auteur.

Dans ces conditions, l'illisible du logogramme ne proclame pas d'impasse herméneutique, il n'attend plus de « réparation » de la part d'une lecture qui aurait le rôle de reconstruire le sens après l'éclatement de la langue. D'abord parce que l'écriture du logogramme n'est plus une médiation de cette souffrance, elle est la trace même du corps de l'artiste. L'illisible logogrammatique n'est donc plus agression du texte pour la digression du sens, il est le résultat de cette inscription directe de la présence du logographe. Devant la graphie du logogramme, « naturelle » et « sans souci de lisibilité », le lecteur ne peut plus être sollicité en tant que lecteur-décodeur d'un texte qui, en fin de compte, redevient lisible. Même si le logogramme naît lui aussi d'un acte de violence de la langue, il ne vise plus exclusivement l'avènement du sens. La conclusion en est que l'illisibilité logogrammatique a une double origine : elle est provoquée, dans la transgression des systèmes de signes (le texte et l'image), par la déterritorialisation du poète et du texte poétique. Cette déterritorialisation se réalise à travers l'outil (le pinceau) et grâce au corps (le traceur est debout et non plus assis à sa table comme serait le poète) et consiste en un dérèglement :

Il s'agit d'écrire, mais, bien sûr, d'une façon qui n'est pas la normale : j'écris-trace debout (sur un papier normalement disposé : sur une table), j'utilise un pinceau (toujours le même d'ailleurs), l'écriture est grande, et tracée en vue d'être exposée, comme un dessin, verticalement, sur un mur, et, ce qui est la principale « anomalie », je ne trace pas les mots (ni même parfois les lettres) dans leur ordre linguistique ; mes premières hypothèses de travail (1962) restent d'assez satisfaisantes définitions : « traiter les mots comme s'ils étaient

des lettres », et celle-ci surtout : « substituer un ordre plastique à l'ordre linguistique.³⁰

Cet extrait d'une des nombreuses lettres que Dotremont a envoyées entre 1966 et 1979 à son ami Michel Butor explique la nature de l'illisibilité logogrammatique qui est le résultat de plusieurs types d'« anomalies » se manifestant à divers niveaux du processus créateur. Une première infraction vise l'outil du poète : celui-ci renonce à sa plume en faveur du pinceau, choix qui affecte bien sûr l'écriture (qui « est grande et en vue d'être exposée sur un mur »), mais aussi l'écrivain qui « écri[t]-trace » son texte. Cette anomalie engendre naturellement deux changements de paradigme : le texte est destiné non à la publication (donc à la lecture), mais à l'exposition picturale (donc à la vue) ; tandis que le poète oscille entre sa table de travail et le mur sur lequel sera exposée son écriture peinte de sorte qu'il se reterritorialise dans un entre-deux où il « écri[t]-trace », partagé entre le monde pictural et celui textuel.

6-L'illisible comme langage du corps

La déformation de l'écriture qui découle de ce premier degré d'« anomalie » s'amplifie avec le changement radical qui marque le corps du poète : devant sa table, le pinceau à la main, c'est l'être-debout qui crée le logogramme. Ce changement de position affecte sans aucun doute le rapport du poète à son texte : de la passivité de la rédaction, il passe à la vélocité, au

³⁰ Christian Dotremont, « Lettre à Michel Butor du 5 octobre 1969 », dans Christian Dotremont et Michel Butor, *Cartes et lettres (correspondance 1966-1979)*, *op. cit.*, p. 53.

dynamisme du traçage et du trait. Le nouveau paradigme logogrammatique qui en est un de la vision, résultat de la substitution de l'outil et de la mutation du code d'expression, implique aussi, sur la scène de la production artistico-poétique, un paradigme de la motricité, fondé sur la dynamisation du processus créateur par l'intermédiaire du corps du poète-peintre. Max Loreau met en relief ce rapport intime qui s'établit pendant la logographie entre ce que nous appelons le corps de la langue (sa matérialité) et le langage du corps (les gestes, la « danse » du traceur) :

La feuille l'attend. Spacieuse de préférence [...] pour l'obliger à se tenir debout. Prêt à écrire de tout son corps, prêt à faire ce qu'on appelle peindre - et pas seulement avec le haut (la tête), seul le bras voyageant tandis que le tronc, lui, reste immobile. Maintenant qu'il a le pinceau à la main, il ne veut plus d'une seule station [...]. Ce qu'il veut c'est peindre, des pieds à la tête - danser.³¹

Cette « danse » de l'écrivain qui dessine son texte se transmet aux traits sur la feuille, de sorte que le mouvement réel du corps communique avec la chorégraphie de la mise en page. Toutes ces mutations décelables dans la *praxis* logogrammatique ont comme but un troisième déplacement qui se situe au niveau de la nature même du texte : déterritorialisée par le mode pictural, l'écriture relève en fin de compte de l'« ordre plastique ». Aussi le logogramme devient-il la synthèse d'une expérience dialogique semblable au travail collectif des œuvres bicéphales de *Cobra*. Mais au lieu d'être le résultat de deux auteurs s'inspirant réciproquement, le logogramme impose la mixité de sa nature qui est due à la métamorphose du poétique en objet plastique. Phénomène métamorphique de la langue, le logogramme est, suite à ces multiples dénaturations de l'univers du

³¹ Max Loreau, *Dotremont. Logogrammes, op. cit.*, p. 25.

poète, un objet hybride et, donc, illisible. Mais son illisibilité n'est plus nécessairement symptôme d'une crise, de la langue ou du sujet, elle découle de l'empreinte même du corps de son créateur qui dessine son texte au pinceau et à l'encre de Chine. Dans l'espace du visible, les mots se transforment en traits, en traces et en taches. L'illisible est, sous sa forme de trace et de tache, témoignage de présence, comme l'indique d'ailleurs le logogramme que nous avons déjà cité auparavant : « Chérie, quand tu liras ceci, je serai vivant ». (**fig. 15**)

Autrement dit, le logogramme de Dotremont est trace du vivant par delà toute mort : il éternise le mouvement et pas seulement une parole. Si l'écrit demeure quand les paroles s'envolent, ce n'est cependant qu'à condition que l'écrit soit indice du corps, visibilité durable de la vie d'un corps, fût-il perdu. Ainsi le logogramme est anamnèse du vivant enregistré dans le dessin illisible. Et Dotremont ne cesse de répéter que la violence de la décharge est la seule preuve de sa survie : « ma santé ne cesse de vaciller [...] spontanément contre la fatigue, lueurs, joies, espoirs : mes logogrammes.³² » En ce sens, nous pouvons affirmer que l'illisible des logogramme est matériel, comme c'était le cas de ses poèmes, il se joue dans la matérialité même de la langue, mais il suppose un changement radical de paradigme : puisque l'illisible logogrammatique naît de la transposition du corps de l'artiste – et les diverses déterritorialisations que cela implique – dans son œuvre, il est en même temps catastrophe, c'est-à-dire, événement naturel (écriture manuscrite, « la plus naturelle ») qui bouleverse la nature même du texte, devenu objet visuel, plastique.

³² Christian Dotremont, « Lettre à Michel Butor du 15 septembre 1969 », dans Christian Dotremont et Michel Butor, *Cartes et lettres (correspondance 1966-1979)*, *op. cit.*, p. 47.

L'aspect illisible des logogrammes a été souligné d'ailleurs par les différents commentateurs de l'œuvre dotremontienne. Max Loreau le considère comme étant une des lois non écrites de la logographie qui en découle d'une autre, c'est-à-dire la spontanéité : « Dans cette absence de règle, deux règles de méthode. La première signalée au passage : le logogramme est une écriture illisible. La seconde : chaque fois le texte est imprévu, original³³ ». Si l'on essaie de déchiffrer le graphisme, on a parfois l'impression de retrouver une voyelle, l'une ou l'autre lettre ; dans le meilleur des cas, de déchiffrer tout un mot. Mais personne ne se hasarderait à proposer le texte complet d'un seul logogramme, puisque chaque lettre est déformée, la « parole est parcourue par une énergie qui lui confère un souffle nouveau, une nouvelle vie³⁴ ». Cette hypothèse s'impose et semble être confirmée par l'auteur : Dotremont définit l'illisibilité logogrammatique en lien étroit avec l'importance de la position de son propre corps. Grâce à cette présence physique dans son texte, les mots ne peuvent qu'être déformés, dans le prolongement de la main qui les trace, en fonction du rythme du geste même. De cette anomalie qui traduit la présence du corps de l'artiste naît l'épaisseur de la signification du logogramme. Marc Quaghebeur insiste, par exemple, sur l'aspect « charnel » de l'écriture et du sens des logogrammes :

l'écriture pour Dotremont [...] se veut plus charnelle, plus indissolublement unie à la pesanteur du corps qui l'a produite. [...] Christian Dotremont accorde une telle concrétude à l'écriture qu'il ne peut récuser son côté instrumental ou ornemental. Aussi s'efforce-t-il

³³ Max Loreau, *Dotremont. Logogrammes, op. cit.*, p. 27.

³⁴ Giovanni Buzzi, « Labyrinthe et oracle. Le mystère des logogrammes de Christian Dotremont », dans *Textyles*, n° 30, *op. cit.*, p. 51.

sans cesse d'inventer une forme nouvelle qui soit à la fois geste et sens.³⁵

Le degré d'illisibilité est conditionné par le mouvement du corps du logographe. Dans ce cas, l'illisible, inscription du corps, mène à la découverte d'une langue propre au poète-artiste, sinon de la langue du propre qui réunit corps, cri et mot, c'est-à-dire, « l'écri » :

Mais qu'est-ce ainsi que mon vocabulaire
 Sans l'aventure de l'écri
 Telle que née de ma main³⁶

L'« écri » est, pour Dotremont, le cri primordial devenu geste (écrit-cri/chant), ou plus précisément c'est la concrétion du son par la médiation du geste de la main qui donne naissance à cette langue du logographe que nous avons identifiée comme étant celle du propre (« mon vocabulaire »), qui ne se partage pas de façon conventionnelle. Cette langue concrète, matérielle (« née de ma main ») surgit spontanément dans la vie ordinaire de la pulsion de créer (« Alors qu'il vaque à sa vie quotidienne, dans sa chambre, Logogus a la brusque envie de faire un logogramme brusquement³⁷ ») : le logogramme naît par surprise et se crée « brusquement », sans permettre aux mots d'occuper l'espace de la création par toute leur signification établie. Le moment de la création logogrammatique est cet instant où les mots ne se départent pas encore du cri primordial : « Sa brusque action, tohu-bohu de temps pêle-mêle dans une projection unique, où n'est pas

³⁵ Marc Quaghebeur, « Logogus, alias Christian Dotremont », dans *Lendemain*, n^{os} 43-44 (« L'avant-garde belge »), Berlin, 1986, p. 54.

³⁶ Christian Dotremont, « Ltation exa tumulte », *OPC*, p. 450.

³⁷ Christian Dotremont, *Logbook*, *op. cit.*, p. 121. (Repris dans Christian Dotremont, *Abstrates*, *op. cit.*, p. 97.)

possible de séparer départ et voyage, écriture et vision et cri, tohu-bohu pourtant silencieux, si loin jusqu'au début du débat³⁸ ». Le dessin logogrammatique figure ce moment du cri spontané de nouveau-né ou de début du monde, véritable proto-langage, principe de la création qui s'inscrit dans l'illisible « visible » du logogramme. En ce sens, le dessin révèle le son, le chant fondateur : « Chanter jusqu'au cri / Crier jusqu'au chant » (**fig. 20**). Mais ce moment de révélation doit, après coup, se traduire dans les mots de la tribu pour que l'expérience devienne partage, pour que le propre, l'inexprimable, manifesté dans l'illisible-visible, devienne lisible :

Ce qui est fondamental ici, c'est l'engendrement conjoint d'une forme picturale et d'un texte [...]. Pour percevoir vraiment un logogramme, il faut le saisir dans son engendrement, suivre l'aventure du texte épine dorsale ou moelle épinière à l'intérieur de ce corps résultant.³⁹

7-L'unité du texte et de la graphie

L'œuvre logogrammatique est complète seulement dans cette unité mystérieuse qui s'établit entre le dessin et le texte calligraphié en marge. Construit de deux modes d'expression, le logogramme affirme son entre-deux générique, son hybridité, par sa structure protéiforme issue de la conjugaison de ces systèmes : si le premier moment est celui de la « déformation » du texte par l'image, la logographie se conclut par la reconstitution de l'inspiration textuelle, moteur d'ailleurs de l'aventure figurale.

³⁸ Christian Dotremont, *Logbook*, *op. cit.*, p. 122. (Repris dans Christian Dotremont, *Abstrates*, *op. cit.*, p. 100.)

³⁹ Michel Butor, « Christian Dotremont et la neige », dans *Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982, p. 240.



Christian Dotremont, Logogramme (1972)

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

Fig. 20

Malgré cette généralité plurielle de la logographie, les études qui y sont consacrées, dans leur grande majorité, expliquent l'importance de cette coexistence sur la page des deux systèmes de signe, sans pourtant accorder d'importance au texte lisible. Max Loreau propose, par exemple, de synthétiser la définition du logogramme en le réduisant pourtant à ce premier aspect, qui est le dessin des mots. Ainsi, pour Loreau, les logogrammes sont « des dessins des mots, des peintures de langage, comme des figurations de bribes de sens, de phrases ; du verbe en traits, en lignes, en paysages ou images, en signes, en paquets de mouvements¹ ». Or ceci n'est qu'un exemple parmi tant d'autres qui témoignent de cet « oubli » du texte logogrammatique.

C'est pourquoi il est non seulement patent, mais surtout urgent d'interroger et le graphisme et le texte et non pas réduire le logogramme à ce moment premier qui est le dessin. En fait, sous l'apparence d'arabesques à l'encre de Chine évoquant la calligraphie orientale, ces tracés de mots s'accompagnent d'un texte – complètement lisible – qui en semble la clé de décodage. Par conséquent, la nature hétéroclite du logogramme ne peut s'expliquer seulement par le « paquet de dessins brutaux, envahissants² », elle s'explique seulement après l'ajout du menu texte en marge. Parce que, à leur façon, image et texte représentent assemblés dans une même surface les pôles opposés du voir et du lire. Quand on lit le texte, on ne le voit pas, quand on voit le texte, on ne le lit absolument pas. Dans le logogramme, les deux voies d'accès à l'écriture sont figurées séparément. Ainsi, il est bien clair qu'on ne saurait s'en tenir à une simple lecture du texte et de son sens

¹ Max Loreau, *Dotremont. Logogrammes, op. cit.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 82.

(un texte est aussi forme) ; et qu'on ne saurait s'en tenir à la seule contemplation du dessin qui occupe pourtant presque toute la feuille. Voir d'abord et ensuite lire le texte sont deux actes absolument nécessaires au dispositif logogrammatique, deux actions qui se juxtaposent, conditions *sine qua non* de l'expérience plurielle proposée par Dotremont qui avait découvert, en tant que poète, les ressources matérielles du langage. Mais il faut souligner que le texte n'est pas le commentaire explicatif des images, tout comme les images n'illustrent pas le texte.

a) La transformation du texte en image

Dans la suite de la réflexion sur l'illisibilité du logogramme, il est nécessaire de nous poser la question à savoir si le texte transcrit en mots lisibles en bas du graphisme est le même qui a inspiré la logographie. S'il s'agissait d'un seul et même texte, le logogramme offrirait deux réalisations d'un même contenu : d'une part, l'écriture illisible, donc visible, du graphisme qui en est une « déformation », d'autre part, l'écriture « externe », lisible qui donnerait accès au sens de ce texte spontané.

Pour élucider la symbiose de ces deux éléments, il faut revenir à ce que nous avons appelé plus tôt le mythe de la spontanéité totale de la logographie. Dotremont insiste, dans toutes ses interventions sur ses logogrammes, sur l'importance du texte qui arrive à se matérialiser, c'est-à-dire écrire, spontanément il est vrai, mais il s'agit toujours d'un texte, même si, dans la réalisation du logogramme, le poète est sujet de deux « inspirations », graphique et verbale : « le texte, non préétabli, est tracé avec une extrême spontanéité, sans souci des

proportions [...], sans souci de lisibilité ; mais le texte est, après coup, retracé sous le logogramme, en très petites lettres lisibles, calligraphiques³ ». Ce passage met en lumière non seulement la prééminence du texte dans la pratique logogrammatique mais surtout le fait que le logogramme, dans son unité, suppose deux temps de réalisation dont le dernier serait la réécriture lisible : un moment de la violence (le graphisme) et un autre qui l'annule par le lisible. Mais est-ce véritablement le même texte ? La majorité des commentateurs, confortés d'ailleurs par les déclarations de Dotremont lui-même, en semblent convaincus. Or ces déclarations donnent à réfléchir : « [o]n pourrait dire aussi que l'imagination graphique libère mon imagination verbale, la libère autrement. Si je ne pratiquais pas cette imagination graphique, je n'écrirais pas ces textes-là⁴ ».

On comprend qu'il s'agit des facettes d'une même inspiration, mais qui vise le texte comme matière et le texte comme sens. Le passage cité plus haut poursuit :

Mais pour que ma dialectique créatrice apparaisse assez nettement, je dois ajouter un élément d'ambiguïté : la réécriture. Je veux qu'ainsi mon texte soit communicable, je veux manifester, discrètement, que les formes du logogramme ne résultent pas d'une imagination « seulement » graphique, résultent tout autant, au moins tout autant, d'une imagination verbale. [...] Ainsi, le regardeur éprouve plus ou moins la dialectique qui m'a animé, moi, pour qui le texte était nécessairement limpide au fur et à mesure de son invention, de son traçage, mais pour qui le texte non réécrit immédiatement de tels logogrammes particulièrement illisibles devient perdu, presque tout illisible.⁵

³ Christian Dotremont, *Logbook*, *op. cit.*, p. 5.

⁴ Entretien de Dotremont avec André Miguel, « À propos des logogrammes », 1976, texte inédit cité par Giovanni Buzzi dans « Labyrinthe et oracle. Le mystère des logogrammes de Christian Dotremont », *op. cit.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*

La dialectique est celle du mot devenu espace de confrontation du graphème et du phonème. Le logogramme communique ainsi un texte doué de réalité « physique ». Mais le mot-clé de la déclaration de Dotremont est sans doute la « réécriture » : si l'on prend *ad litteram* l'extrait cité, on comprend que le texte réécrit lisiblement n'est autre chose que la traduction dans la langue commune, compréhensible, des « formes du logogramme » : « je veux que [...] mon texte soit communicable ». Uffe Harder soulève ce paradoxe qui se trouve à la base du logogramme, texte non préétabli mais qui se donne à lire littéralement dans la réécriture intelligible :

« Le texte, non préétabli, est tracé avec une extrême spontanéité », a dit Dotremont lui-même. Reste que les logogrammes demandent aussi, comme tout ce qu'il faisait, beaucoup de rigueur, de précision. Ils exigent une concentration très forte et une tension que tempère l'humour, les jeux des mots en diverses langues ou sur plusieurs niveaux. Un mélange de concentration et de déconcentration donc. Parfois, ils sont même très longs, ce qui est fantastique si on considère la méthode employée.⁶

À son tour, Max Loreau affirme :

Un geste qui simultanément soit le texte même et soit hors du texte : il attend de sa main qu'elle accomplisse d'un trait ces deux manœuvres divergentes, opposées même. Donc qu'en quelque sorte son corps se déchire : singulière spontanéité. Il y a là comme une petite impasse.⁷

Eddy Devolver voit également le travail des logogrammes comme une « longue gestation d'une sensibilité d'écrivain aux formes plastiques de l'écriture⁸ ». On peut conclure qu'en réalité le logogramme est une expérimentation et un travail qui sollicite l'être entier de son créateur, il nécessite

⁶ Uffe Harder, « Notes sur Dotremont », dans *Courrier du Centre international d'études poétiques*, *op. cit.*, p. 11.

⁷ Max Loreau, *Dotremont. Logogrammes*, *op. cit.*, p. 50.

⁸ Eddy Devolver, « Les logogrammes », dans *Catalogue d'exposition à Liège, Namur, Bruxelles*, Centre d'Art contemporain Maison des Artistes, 1984, p. 18.

cette « gestation » du texte à la fois comme graphie et comme sens lisible. Et ce travail à la limite du poétique et du plastique suppose plusieurs étapes dont il est la synthèse indivisible : « Le texte est le fil d'Ariane qui nous mène à voir le dessin dans le temps, un temps très visqueux⁹ ». Le texte à l'origine du logogramme en se brisant, en se réinventant dans ses propres sinuosités graphiques, parfois se perd dans ce labyrinthe qui se crée au rythme de la main. Il ne faut pas d'ailleurs exclure que le texte calligraphié en marge soit un autre, inédit. Michel Butor souligne la nature métamorphique des mots des logogrammes, leur capacité de révéler un sens et des réalités hétérogènes : « Le logogramme est un genre complètement ouvert [...]. Naturellement, les mots vont se développer en formes diverses, ayant une expressivité multiple, et qui vont révéler quelquefois des choses très différentes¹⁰. » À cette définition des logogrammes comme « genre ouvert » il faut ajouter la précision que le logogramme suppose, dans la tradition instaurée par *Cobra*, une expérimentation avec le poétique et avec le graphique qui nécessite, malgré les précautions théoriques de Dotremont, une élaboration, un travail de préméditation. Nathalie Aubert se penche sur cette double nature du logogramme, comme texte et image, et souligne que son écriture opère la dialectique et l'« échange des signifiants¹¹ ». Plus précisément, il s'agit d'un exercice de mise en commun et au travail du graphème et du phonème afin de construire autrement le sens, d'ajouter à la signification l'apport de la matérialité de la langue.

⁹ Michel Butor, *Dotremont et ses écritures. Entretiens sur les logogrammes*, op. cit., p. 31.

¹⁰ *Ibid.*, 33.

¹¹ Nathalie Aubert, « Les logogrammes de Christian Dotremont », dans *French Studies : A Quarterly Review*, 60/1, janvier 2006, p. 51.

Mais à l'origine de cette expérience plurielle qui privilégie le signifiant se trouve toujours le texte. Et on peut, même, classifier les logogrammes, en fonction du « type » des textes qui les composent. La majorité des logogrammes est formée à la base de textes poétiques originaux. Mais Dotremont a aussi tracé des logogrammes qui ne sont pas nécessairement le résultat de la transcription d'un écrit original ; il s'agit de la logographie de textes d'auteurs autres ; c'est-à-dire des phrases exceptionnellement empruntées à divers auteurs comme, par exemple, des vers du poète Geo Norge, ou bien un texte de Jean-Clarence Lambert qui ouvre le volume dédié à Dotremont, *Grand-hôtel des valises. Locataire : Dotremont*.

Malgré le fait que la spontanéité comme principe logogrammatique peut être mise en doute, l'écriture lisible des logogrammes n'est pas seulement un travail de copiste. Elle se révèle partie intégrante d'une procédure de plus vaste envergure : les textes calligraphiés sont parfaitement lisibles et minutieusement élaborés, complexes poétiquement. Ils ne cèdent jamais à la facilité ou à la banalité et sont là pour créer avec leur graphisme l'univers poétique et le style dotremontiens.

b) Le rôle et la nature du texte logogrammatique

L'inspiration verbale a le rôle de montrer que l'expérience logogrammatique est à la base une création littéraire qui rend visible les capacités métamorphiques du texte : le mot se transforme en image et redevient mot à la fin de cette aventure transfrontalière. Cette circularité de la transformation en image

de l'écriture se reflète dans le dialogue intime qui s'établit entre l'illisible du dessin et le mot redevenu lisible. Mais, bien que le texte fasse partie intégrante des forces initiales qui inspirent le logographe, la scène d'exposition-énonciation du logogramme distribue l'espace de la feuille en faveur du champ du visible (le graphisme). Malgré l'hégémonie de l'image, le logogramme est considéré complet seulement après la réécriture du poème d'origine. Cette importance accordée au mot et à sa lisibilité est confirmée par Dotremont :

le texte est, après coup, retracé, sous le logogramme, en très petites lettres lisibles, calligraphiques. [...] Il s'agit de faire jouer aussi réciproquement que possible [...] l'imagination poétique, prosaïque, verbale et l'imagination graphique, matérielle.¹²

J'insiste sur le fait qu'après coup, je trace toujours le texte de façon lisible, sous le logogramme ; le spectateur voit donc le logogramme et ensuite lit clairement le texte.¹³

Les deux explications de Dotremont mettent l'accent sur la distribution du poétique « après coup » ; pourtant, la prédominance du graphisme ne veut pas dire que l'espace du lisible est secondaire. Il s'agit d'une organisation établie (c'est ici que l'on sort du non-préétabli) qui vise la monstration de la nature hétéroclite de la logographie. Entre imagination graphique et imagination verbale, l'enjeu central du logogramme vise à mettre en forme une pratique scripturaire qui marie texte et dessin. À en croire Dotremont, le graphisme est le résultat d'une « imagination matérielle », tandis que le texte a le rôle de rejoindre la signification intelligible : le dessin serait alors le corps devenu visible et signifiant de la langue du texte. Par cette co-présence de l'illisible-visible et du lisible, le logogramme s'avère une

¹² Christian Dotremont, *Logbook, op. cit.*, p. 5.

¹³ Christian Dotremont, « Lettre à Michel Butor du 5 octobre 1969 », dans Christian Dotremont et Michel Butor, *Cartes et lettres (correspondance 1966-1979), op. cit.*, p. 53.

œuvre protéiforme qui fonde une esthétique de l'entre-deux : « le spectateur voit donc le logogramme et ensuite lit clairement le texte ».

Dans un autre ordre d'idées, Dotremont met aussi en évidence la nature de son « imagination verbale » : le texte qui inspire et forme le logogramme est poème ou prose (« imagination poétique, prosaïque »). Il faut souligner que les textes des logogrammes sont, en général, des poèmes qui se caractérisent par leur brièveté :

Le texte est souvent bref : deux, trois, quelques mots seulement (ainsi « cabriole cambrée »), une seule phrase (ainsi : « mon alphabet n'est pas le plan de votre ville », « que l'art soit un feu d'artifice nature », « chanter faux ou pleurer juste »), parfois deux éléments (ainsi : « 1948 : *Cobra* est fondé de pouvoir à l'imagination, 1951 : Jorn et moi nous n'en poumons plus ») ; quelques fois il s'agit de tout un poème (ainsi : « autour de moi la géométrie et la poussière de la chambre déserte l'armoire rectangulaire la fenêtre rectangulaire les autres fenêtres rectangulaires de l'avenue longiligne l'invisible du déjà vu l'absence de B. toujours poudreuse et nette toujours ainsi niée par ce qu'elle dérobe »).¹⁴

Ce souci de la brièveté peut se justifier par l'envergure du processus de création d'un logogramme : si le texte est de longue haleine, l'effort de l'artiste est d'autant plus épuisant. Comme le logogramme est un art qui emprunte au corps de l'artiste son souffle et son rythme, la brièveté pallierait l'essoufflement du corps malade de Dotremont (« Jorn et moi nous n'en poumons plus »). Mais la brièveté des poèmes logogrammatiques s'explique surtout par la nature même de ces textes. Les exemples choisis par Dotremont sont édifiants en ce sens : on peut constater que le logogramme ouvre l'espace aux jeux linguistiques d'inspiration surréaliste

¹⁴ Christian Dotremont, « Lettre à Michel Butor du 5 octobre 1969 », dans Christian Dotremont et Michel Butor, *Cartes et lettres (correspondance 1966-1979)*, op. cit., p. 54.

(par exemple « cabriole cambrée », mais on peut en ajouter tant d'autres : « l'ours du sens », « les mots et les chocs », « goulot goulou », « au sein des signes le sens »), propres à la poésie dotremontienne, tout comme il accueille une parole synthétique qui se veut une expression globale de la réalité (« La linguistique est cette science qui ne sait pas que dans l'écriture l'imagination verbale communique toujours – plus ou moins apparemment mais toujours – avec l'imagination graphique, non sans matérialité ») ; ou bien se construit de poèmes dialogiques (« – où vas-tu, Lapon ? / – je ne vais que parmi. / – d'où viens-tu, Lapon ? / – je ne suis pas venu. »).

Si l'on fait abstraction des logogrammes qui en découlent, ces textes peuvent être considérés comme faisant partie intégrante de l'univers poétique dotremontien qui, comme nous l'avons déjà vu, impose un style fragmentaire et bref, fait de ruptures et de jeux de langue dont le rôle est de mettre en cause la pensée conformiste.

Mais la brièveté n'est pas une constante des textes composant les logogrammes, puisque ceux-ci transcrivent aussi de véritables séquences narratives, ou bien, des poèmes qui s'étalent sur plusieurs feuilles. Ce qui réunit pourtant les textes logogrammatiques dans leur ensemble, c'est le réseau thématique qui s'y tisse et qui traverse, en réalité, toute l'œuvre de Dotremont : l'amour, la solitude, la maladie, la création. Ainsi, l'imagination verbale figure l'amour pour Bente/Gloria, son absence, la claustration (et surtout la hantise de l'espace fermé de la chambre), thèmes contrebalancés par celui, dominant, du voyage (dont le leitmotiv est la valise) et du grand air (surtout celui lapon). Un des

logogrammes explique le rôle premier de la logographie : « J'écris à Gloria / c'est mon travail / Je suis écrivain à Gloria [...] / Et alors je trace / des logogrammes [...] / mon rêve étant / de séduire Gloria / par mes logogrammes¹⁵ ».

Le logogramme est œuvre de séduction, parole et « danse » amoureuses, ce qui nous confirme l'idée que la logographie ne fait que rethématiser l'absence de la femme aimée et la solitude du sujet. D'autre part, la neige, le froid, le paysage lapon constituent les lignes de force qui s'écrivent-tracent dans les logogrammes. Mais le thème-catalyseur de ce réseau thématique quadriparti, où la vie et l'art de Dotremont s'entremêlent et s'entrechoquent, est la logographie. C'est pourquoi on peut considérer que le texte logogrammatique construit une véritable mise en abyme, un espace discursif spéculaire dans lequel se mire la pensée logogrammatique, comme le confirme le début d'un logogramme : « Alors qu'il vaque à sa vie quotidienne, Logogus a la brusque envie de faire un logogramme¹⁶ ».

Dans *Logbook*, collection de logogrammes rassemblés en 1974, Dotremont « rencontre » son *alter ego* Logogus, figure du logographe qui manifeste sa présence dans le rythme du dessin logogrammatique, amoureux de la Laponie et de Gloria. Dotremont lui donne la parole pour qu'il raconte l'histoire (« logstory »), récit fondateur de monde et de langage. Devenu Logogus, Dotremont assume en même temps une identité qui s'impose comme jeu, suggérée par la sonorité cacophonique de son *alter ego*. Cette dimension du non-sérieux ne fait que dire d'une autre façon l'enjeu révolutionnaire qui se trouve à l'origine du logogramme :

¹⁵ Logogramme reproduit dans *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 129.

¹⁶ Christian Dotremont, *Logbook, op. cit.*, p. 121.

défaire le système de la langue, afin de pouvoir réinventer la poésie. Logogus joue avec le corps des mots pour arriver à donner forme à l'inconnu, pour donner voix et forme à la langue secrète, primordiale, opprimée par la convention. Logogus nous place ainsi dans le domaine du langage et effectue le transfert du commun au propre. Le mot « logos » (c'est-à-dire la raison humaine incarnée dans le langage) devient nom propre par un artifice cacophonique (« Logogus ») : un être du langage qui se définit par son aspect subversif et qui se veut perturbateur de la stabilité de la doxa.

Cette perturbation s'opère sous forme de jeu : le nom de cet « autre » du poète, Logogus, apporte l'idée d'un retour vers un âge enfantin, l'âge de la naissance du langage même. Et tout comme l'écrivain « écrit-trace », le logogramme « raconte-figure », dans son intégralité (graphisme et texte calligraphié), plusieurs naissances : celle de la logographie, celle du poète en logographe, mais surtout l'avènement – dans la spontanéité du jeu – du style dotremontien, qui coïncide avec la réinvention – à travers le corps du poète et dans le corps de la langue – du langage poétique.

L'aspect ludique qui marque ce recueil de logogrammes s'amorce dans le titre qui nous avertit sur la « dénaturation » préméditée à l'origine de cette œuvre : puisque, selon Dotremont, le logogramme est une écriture « donnée à voir », destinée donc à l'exposition sur le mur, créer un livre de logogrammes (qu'il appelle « logbook ») supposerait la transgression de cette loi non-écrite de la logographie. Pourtant, le fait de proposer au public un « logbook » attire l'attention sur l'importance du texte, moteur de l'inspiration iconotextuelle de la logographie.

D'autre part, le titre, « Logbook », tout comme les récits y composent la « logstory », affirme aussi un autre type de transgression : celle des langues, puisqu'il s'agit d'un néologisme inventé par Dotremont à l'aide de l'anglais (« book » / « story ») et du français (logogramme).

Mais le rôle principal de *Logbook* est d'introduire Logogus, le protagoniste de la logstory, une des voix qui s'y rend visible. Les logogrammes réunis proposent, en réalité, une alternance entre poésie et prose et, au-delà des genres littéraires, une alternance des voix qui se manifestent et parlent au nom de l'écrivain. Le logbook se stratifie ainsi en quatre grandes parties, cet agencement étant organisé en fonction des quatre séquences narratives qui forment la logstory. Dans cet entrelacs de logogrammes, qui fait alterner textes poétiques et récits, l'énonciation oscille entre la figuration à la première personne (« Vivant ! Ici ! Et quand je voyage¹⁷ ») et celle à la troisième personne (« celui qui écrit ceci n'écrirait plus rien¹⁸ »). De plus, à la différence des récits, dont le protagoniste est Logogus et où l'énonciation s'écrit à la troisième personne, le discours poétique adopte dans la majorité des logogrammes la neutralité d'une parole impersonnelle. Nous pouvons remarquer que le texte des logogrammes se réclame sans aucun doute du style et de la structure propres à la poésie dotremontienne.

Et puisque chez Dotremont il s'agit toujours de la mise en forme de ses moi multiples, la structure de ce logbook en est une fracturée, le poétique interrompt la narration. Celle-ci, définie comme logstory, raconte le processus créateur de la logographie, c'est le récit du voyage circulaire entrepris par Logogus entre la

¹⁷ Christian Dotremont, *Logbook*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

Belgique natale et la Laponie inspiratrice. Ce va-et-vient du Sud au Nord est le voyage nécessaire au devenir-logogramme de l'inspiration de Logogus. En d'autres mots, les récits du logbook narrent la « faisance » logogrammatique. Tandis que les poèmes (textes courts, jeux linguistiques ou poèmes dialogiques) des logogrammes enchevêtrés qui interrompent ce récit spéculaire sont de véritables monstrations de logographie, résultat concret du voyage de Logogus entre Tervuren et Ivalo.

La logstory se raconte en quatre épisodes et s'écrit comme un journal de bord. La première séquence narrative¹⁹ établit la situation initiale qui marque en fait le début de l'aventure logogrammatique : le départ vers le Nord. Le texte suit la loi organisatrice d'un récit, en proposant un espace-temps qui opère un ancrage temporel (« Une fin d'après-midi ») et spatial (« à Tervuren ») voué à situer l'histoire dans le vraisemblable. Le chronotope identifie précisément le contexte de l'invention des logogrammes décrit en détail par Dotremont dans ses nombreux textes théoriques ou dans sa correspondance.

Cet incipit nous permet d'en tirer deux conclusions essentielles. D'abord, il est évident qu'il s'agit d'un récit construit selon les invariants du discours narratif : au chronotope s'ajoutent la présence d'un personnage, Logogus, et le traitement spécifique du temps verbal : le présent de généralisation, mais aussi ponctuel, ainsi que le futur proche qui permet l'intuition d'une suite à l'histoire. La structure narrative se confirme aussi par l'accumulation d'événements qui concourent à

¹⁹ Le texte de la première partie du récit se trouve à la page 41 et le dessin logogrammatique de ce texte s'étale sur les deux pages suivantes de *Logbook*. On peut constater donc que Dotremont ne généralise point l'algorithme habituel de mise en page des logogrammes qui fait en sorte que le texte lisible suive le dessin.

l'atmosphère générale de cette séquence initiale de la logstory. Tous ces événements préparatoires du départ sont narrés sans hâte, dans un rythme lent qui suggère l'importance du départ de Logogus : « Logogus fait sa valise. Accumule des choses utiles et des superflues. [...] Logogus fait son lit. [...] Logogus s'assied avant de quitter sa valise de chambre...²⁰ ». Les phrases courtes et laconiques opèrent un arrêt du temps (le départ se fait sans empressement ni impatience) ainsi qu'un arrêt sur le train de vie quotidien (« faire sa valise », action similaire et celle de « faire son lit »). Cette syntaxe concise met en relief l'écart insignifiant qui sépare la vie ordinaire de l'activité créatrice, mais elle fait en même temps le point sur une somme d'activités (quotidiennes tout aussi qu'extraordinaires) qui s'organisent comme un véritable rituel. On a l'impression que Logogus ne fait que répéter les mêmes gestes et préparer un voyage qu'il a déjà entrepris : « Ne ferme pas sa chambre à clef, ni sa valise, rien du tout, ni ce qu'il n'emporte pas, ni ce qu'il emporte. Pour faciliter sa rentrée apparemment lointaine. [...] Se lève, ferme la porte après avoir jeté un dernier regard.²¹ »

D'autre part, ce texte s'avère un véritable récit fondateur de la logographie et se donne à lire comme une mise en abyme : texte spéculaire, il raconte l'enfantement de l'œuvre logogrammatique. Utilisée depuis Homère, nommée par Gide qui compare la pratique narrative de sa *Tentative amoureuse* avec « ce procédé du blason qui consiste, dans le premier à en mettre un second “en abyme”²² », redécouverte par le Nouveau Roman, la mise en abyme se révèle l'un des procédés littéraires les plus efficaces quant à la construction ou à la destruction

²⁰ Christian Dotremont, *Logbook*, *op. cit.*, p. 121.

²¹ *Ibid.*, p. 41.

²² André Gide, *Journal 1889 - 1939*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1948, p. 1493.

du récit dont elle enrichit l'interprétation. Le concept de « mise en abyme » relève essentiellement du domaine poétique qui dans son fond est une mesure pour la littérarité d'un texte.

Nous proposons d'en élargir la définition et l'applicabilité de son champ, trop étroit, poético-littéraire, à celui plus large, iconotextuel, étant donné que le point saillant de la pratique plurielle du logogramme implique non seulement le texte mais aussi le dessin. Cette adaptation du terme à un champ pluridisciplinaire se justifie d'ailleurs par la « relation de réflexivité » qui constitue le principe même de ce procédé. D'après Lucien Dällenbach, « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire²³ ». Ce principe de réflexivité « aporistique » s'énonce sous forme de « fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut²⁴ ». Grâce à sa réflexivité, ce « fragment » métonymique est susceptible d'une double signification : gardant sa signification première dans le récit porteur (le macro-récit, dans la terminologie de Dällenbach), il prend une « métasignification » dans le récit second (le micro-récit). Dällenbach manie une typologie tripartite de la mise en abyme. Celle de l'énoncé²⁵ a le rôle de « dédoubl[er] le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée²⁶ » et se complète par la mise en abyme de l'énonciation destinée à « rendre l'invisible visible²⁷ ». Ce deuxième type opère la mise en scène de l'activité scripturale (le

²³ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 52.

²⁴ *Ibid.*, p. 51.

²⁵ Pour définir ce type de mise en abyme, Dällenbach s'inspire du chapitre « Ordre » de *Figure III* de Gérard Genette (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972) et propose trois types de mise en abyme de l'énoncé : « prospective » (inaugurale), « rétrospective » (terminale) et « rétro-prospective ».

²⁶ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, *op. cit.*, p. 123.

²⁷ *Ibid.*, p. 100.

locuteur du récit est « le substitut auctorial²⁸ ») et invite son lecteur à devenir le spectateur et même le témoin de l'écriture de son texte, tandis que, inspiré du schéma communicationnel de Roman Jakobson, la mise en abyme du code porte sur la manière dont le texte fonctionne, elle insiste sur les dispositifs qui engendrent le texte. Il faut ajouter à ce préambule sur la mise en abyme, ce que l'on peut appeler la mise en abyme de l'*œuvre d'art*, généralisée par le Nouveau Roman mais introduite par Proust. Celle-ci peut évoquer non seulement l'histoire, mais le mode de fonctionnement matériel de l'histoire, sa production ou sa « texture²⁹ ».

Par définition, le logogramme se fonde sur le procédé métonymique de réflexion du texte et de son dessin. De plus, la logstory offre à son destinataire l'accès au contexte et aux dispositifs de la création logogrammatique. Le texte donné à lire nous introduit effectivement dans le laboratoire de l'œuvre, il est le récit de sa propre création. Le lecteur est le témoin de la nécessité du voyage qui, pour Logogus, signifie le commencement de l'aventure l'inspirant vers le logogramme. Mais ce départ n'est pas définitif, il se finalisera avec le retour : « Ne ferme pas sa chambre à clef, ni sa valise, rien du tout [...]. Pour faciliter sa rentrée apparemment lointaine.³⁰ » Ce que l'incipit met en relief c'est l'ouverture de Logogus à toutes les possibilités : le voyage, mais aussi le retour, un état d'esprit qui exclut ce qui est définitif.

Le dessin de l'incipit figure cette accumulation de gestes dans les préparatifs du voyage par une segmentation rectangulaire de la feuille qui sépare

²⁸ *Ibid.*, p. 103.

²⁹ Cf. la typologie de Lucien Dällenbach, *op. cit.*

³⁰ Christian Dotremont, *Logbook, op. cit.*, p. 121.

chaque geste et l'exploite en lui imprimant un rythme particulier. La première parcelle propose une organisation de l'espace sur la diagonale : il s'agit de deux logogrammes séparés visiblement par le blanc de la page et qui gardent ainsi la distance entre le chronotope (l'entrée dans l'histoire : « Une fin d'après-midi à Tervuren ») et le premier moment du rituel de Logogus (« Logogus fait sa valise »). C'est donc la pensée de l'espace blanc qui organise ce premier dessin, espace nécessaire entre les traits pour que se constitue une histoire. Cette mise en page bipolaire met en évidence la distinction entre inaction ou vide (le statisme) et acte (les traits de la deuxième section sont plus accentués, le nom de Logogus, même si lisible, bloque la vue du spectateur par les taches qui le composent). En réalité, le lecteur-spectateur arrive à déchiffrer assez difficilement deux mots : « Une fin » et « Logogus ». Le dernier permet en fait la transition au deuxième rectangle où sont également lisibles les structures « Tout étant prêt » et « Logogus ». Ce deuxième dessin donne l'impression d'un apaisement dans la fébrilité du traçage par le respect de la distribution conventionnelle du texte de gauche à droite. Ce confort de lecture s'ébranle pourtant dans le troisième rectangle qui s'ouvre avec le mot « voyage » et qui impose un changement de position et du dessin et du regard : le texte est tracé sur la verticale, l'axe du corps (textuel et du traceur) figure ainsi le mouvement brusque. L'empressement du départ est visible dans le rectangle suivant où on revient à la dichotomie vide-plein, inaction-geste par la figuration du lit (espace du statisme) en carré blanc encadré par le dessin du texte. La tension entre vide et plein se perpétue le long des autres rectangles, mais ce qui s'y impose maintenant, c'est l'illisibilité de plus en plus

prégnante. Le texte est image, il est dynamisme et vélocité, puisque le mouvement prend le relais : Logogus part, ce qui se confirme dans le texte de la logstory. Nous pouvons remarquer la réflexivité entre texte lisible et dessin visible dans ce rapport naturel qui s'établit entre sens de l'énoncé et motricité du corps du traceur. La specularité du texte et de l'image du texte dans ce logogramme est également confirmée par les mots qui demeurent lisibles dans le dessin : « voyage », « Logogus », « se lève », « Nord », « optimiste », « au revoir », « invisible ». Cette série lexicale ne fait qu'accentuer l'idée de la nécessité du voyage vers le grand Nord, vers l'inconnu « invisible » et celle de la possibilité du retour (« au revoir »).

Si la séquence initiale de la logstory place les événements « [d]ans les années soixante », la deuxième séquence narrative³¹, celle qui présente « l'arrivée en Laponie » est datée avec une précision diaristique : le « 27 avril 1973 ». Ce laps de temps entre les années soixante et 1973 met en valeur une chronologie répétitive : le départ en Laponie – l'arrivée au Nord – le retour à Tervuren représentent la trajectoire nécessaire à la création des logogrammes : « Ça y est. Logogus vient d'arriver dans son village lapon, tout recommence ! [...] tout recommence-commence³² ». On en déduit une double appartenance qui s'affirme dans « son village lapon » : celle de Logogus au village (ce qui met encore une fois en évidence que nous sommes les témoins d'une aventure qui se répète) et celle du village qui appartient à Logogus, qui fait partie de sa vie (et de son art).

C'est par cette réappropriation de l'espace lapon que Logogus trouve son inspiration dans les logogrammes : « tout recommence-commence ». La Laponie

³¹ Le texte de ce deuxième récit se trouve à la page 63 et est suivi par le dessin qui s'étend sur les vingt-six pages suivantes.

³² Christian Dotremont, *Logbook, op. cit.*, p. 63.

lui permet d'entamer une œuvre qu'il refait mais qui est à chaque fois unique : même si la temporalité de la création est répétitive, chaque logogramme est unique, il se refuse à la répétition. Temporalité cyclique ne veut donc pas dire répétition d'une même histoire : si le rituel du voyage suit en grandes lignes les mêmes étapes, le résultat de ce voyage (l'œuvre logogrammatique) est à chaque fois nouveau (« tout recommence un peu plus autrement »). Mais ce rituel de la création se place pourtant dans un même contexte composé des événements suivants : l'absence de Gloria, la création des logogrammes, la vie quotidienne en Laponie et le départ vers Tervuren : « Logogus ne reçoit aucune lettre de Gloria [...]. Il dort l'après-midi. Il fait des logogrammes. Il les étend sur les autres lits du dortoir. Des enfants jouent partout [...]. Logogus repart. » Le dessin de cette séquence narrative galope sur l'étendue des feuilles en suivant soit la lenteur nordique, soit bien l'empressement de l'inspiration. Cette fois-ci, l'écriture est illisible sur l'ensemble des pages et reprend le rythme des traîneaux sur la neige lapone. Le lecteur réussit à reconnaître des lettres, mais jamais de mots, son regard découvre par contre des monts et des vallées, souvent des ocelles ou des formes qui empruntent l'apparence des iglous. Dans le jeu de ces mots-figures, les signes de ponctuation jouent un rôle important : ils servent à ponctuer l'éclatement et la fugue des lettres. Les points surtout remplacent la respiration, tandis que les deux points dans un rond transforment le dessin en figure, la figure d'un visage. Il y a pourtant la certitude que c'est une écriture, mais celle-ci est inconnue, traversée par des énergies et des forces qui en affectent le sens.

La mise en abyme devient essentielle dans le troisième texte de la logstory. Sans présenter un ancrage temporel exact, comme c'est le cas des autres parties précédentes de la narration logogrammatique, ce texte explique en la généralisant la création logogrammatique. Il décrit en détail comment l'inspiration « verbale » et « graphique » surgit dans le quotidien de Logogus. Le récit fait effectivement ressentir « l'état de logogrammer³³ » et souligne l'importance de la spontanéité qui doit être maintenue pour ne pas permettre à la signification du texte de gagner du terrain. Si les deux premières séquences narratives figurent surtout la lenteur de Logogus qui se met en état d'attente d'inspiration, cette fois-ci le texte décrit la hâte nécessaire de passer immédiatement de l'état d'inspiration au geste de création :

Alors qu'il vaque à sa vie quotidienne, dans sa chambre, Logogus a la brusque envie de faire un logogramme brusquement. Il regrette que cette brusquerie ne puisse toujours être indivisible. Déjà il aperçoit une signification, quelques mots. Il grimpe quatre à quatre l'escalier, cherche la poignée mobile de son grenier sur le compteur électrique, ouvre la porte, reprend la poignée, ferme la porte de l'intérieur. Il est tout essoufflé, pose sa main sur la table pour ahaner, puis sur un papier, arraché à un tas, ôte à la bouteille son stupide bonnet plastique, verse de l'encre dans le bol, y fourre un pinceau.³⁴

Ce premier passage du texte insiste précisément sur l'empressement de passer à la création : afin de garder intacte la soudaineté de l'inspiration (« brusque envie ») et de la transformer en logogramme (« faire un logogramme brusquement »), Logogus s'élance de tout son corps au grenier où se trouve son atelier de peintre de l'écriture. L'essoufflement de son corps se précipitant vers l'endroit de la logographie s'inscrit dans l'illisibilité et la bousculade du dessin sur

³³ Max Loreau, *Dotremont. Logogrammes, op. cit.*, p. 23.

³⁴ Christian Dotremont, *Logbook, op. cit.*, p. 121.

les feuilles blanches : l'unité du logogramme consiste dans cette synthèse de la « brusquerie physique-matérielle-créatrice³⁵ ». La précipitation du logographe transférée au dessin organise le logogramme en espaces triangulaires d'élongations de mots illisibles, tout en captant dans leur disposition sur la page une motricité hâtive.

Le dernier récit de la logstory se clôt sur le retour à Tervuren : l'espace du voyage est, comme la temporalité de la création, réversible et circulaire. La rentrée est datée du 27 mai 1973, moment où Logogus apporte avec lui l'inspiration, mais aussi la nostalgie de sa solitude :

Logogus s'appuie sur des meubles qui sont venus d'autres forêts, sur d'autres feuilles d'autres forêts qui sont d'autres sols à parcourir par Logogus en solo, mais dans le chœur de ses nostalgies et utopies toujours et quotidiennetés [...] devant le retour infiniment illusoire et cependant dont il ne peut douter de Gloria.³⁶

Vie et logographie sont inséparables : le logogramme surgit dans les « quotidiennetés » de Logogus, inspiré par son voyage lapon, et présentifie son état d'esprit et son vécu. Ce récit final récapitule en fait les éléments définitoires de la vie de Logogus, le voyage vers le Nord, *Cobra* et Gloria, éléments omniprésents dans les logogrammes : « Logogus attendait à une fenêtre le taxi vers la gare, vers les aérodromes, vers les ports, vers les infinis souvenirs ensoleillés plus proches de Gloria, plus proches de *Cobra*, et les neiges infinis³⁷ ».

Le lien organique entre vie et œuvre logogrammatique est à retrouver dans ces trois points de repères. *Cobra* représente l'ouverture vers le grand espace, vers

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 165.

³⁷ *Ibid.*

le nomadisme transcrit dans les logogrammes, tandis que Gloria est, par son absence, le vecteur de l'écriture : « tous les logogrammes sont à Gloria³⁸ ». L'importance de la femme absente, autre héritage surréaliste, se voit reconfirmée par la fin de *Logbook* qui est un « télélogogramme [...] à Gloria³⁹ ». Celui-ci s'énonce comme une promesse de rencontre : « arriverai à Copenhague même heure merci pour les photos lettre suit téléphonerai ce soir ».

Si le logogramme porte l'empreinte de cet espoir des retrouvailles, il est aussi captation de présence du logographe, c'est-à-dire captation de sa vie, de son souffle : « Vivant ! Ici ! Et quand je voyage ! [...] à ne rien faire que ce logogramme ! Respirant à chaque instant ! Pas éternel mais vivant !⁴⁰ » Destinés à Gloria, en son absence, les logogrammes inscrivent, comme un dispositif photographique, l'instant vécu par Logogus, sans vouloir le rendre éternel, mais afin de transporter par l'écriture le corps et l'âme de l'écrivain. Texte et dessin se reflètent l'un dans l'autre et dans ce rapport spéculaire, le logogramme reflète la vie de son auteur. Jeux de miroir, la logographie est un exemple de mise en abyme qui convoque texte et image afin de rendre visible une présence. Nous devons souligner encore une fois l'importance de cette coexistence du texte et du dessin qui partagent un même subjectile non pour attester leur aspect subversif, ni pour illustrer un programme subversif, mais pour co-participer à un projet d'expression de soi. La mixité propre au genre logogrammatique dépasse ainsi le projet contestataire de l'*ars combinatoria* surréaliste pour consacrer le logogramme en véritable objet protéiforme de type intermédiaire.

³⁸ *Ibid.*, p. 218.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

III. L'intermédialité des logogrammes

Le concept d'intermédialité est en quelque sorte né de deux courants de pensée dont l'objet fondamental est d'interroger les rapports qui s'établissent, dans la production culturelle, entre texte et discours. Il s'agit, bien évidemment, de l'intertextualité et de l'interdiscursivité qui apportent en discussion la problématique du transfert et de la fusion de systèmes de signes : par exemple, dans *La révolution du langage poétique*, Julia Kristeva définit l'intertextualité en tant que « passage d'un système de signes à un autre⁴¹ ». Mais la notion d'intertextualité sert à décrire exclusivement des rapports entre les textes. L'approche récente de l'intermédialité⁴² formule la même question mais qui s'impose entre les médias. Dans ce sens, Jürgen

⁴¹ Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1967, p. 59.

⁴² Dès la fin des années 1980, ce sont surtout les travaux de Franz-Joseph Albersmeier, de Volker Roloff, de Joachim Paech, d'Yvonne Spielmann, de Jürgen Ernst Müller, de Jörg Helbig, de Wilhelm Füger, de Jens Schröter, de Hess Lüttich, de Roland Posner et de Markus Vorauer qui ont contribué à définir et à développer le concept d'intermédialité, lequel est un néologisme traduit de l'allemand (*Intermedialität*). Intéressés par l'ouvrage de Dick Higgins, *Horizons. The Poetics and Theory of Intermedia*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984, les chercheurs allemands interrogent la définition du concept d'intermédialité. Actuellement, le groupe de recherche *Intermedialität* de l'Université de Siegen œuvre aussi dans cette optique. Il faut mentionner que Joachim Paech est un des premiers penseurs de l'intermédialité, il comprend cette nouvelle approche comme la réintroduction du médium dans la forme déterminée par les médias: cette réintroduction nécessite une rupture capable de figurer la différence entre « médium » et « forme », par exemple un film qui s'arrête et qui, de cette manière, fait voir la différence entre le film continu (la « forme ») et les images photographiques qui en constituent le matériau (le « médium ») : cf. Joachim Paech, « Figurationen ikonischer n... Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film », dans Sigrid Schade et Georg Christoph Tholen (dir.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, Munich, Fink, 1999, p. 122-136. Et Joachim Paech, « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration », dans Jörg Helbig (dir.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin, Erich Schmidt, 1998, p. 14-30. Il convient pourtant de souligner l'ampleur et l'intérêt que cette nouvelle discipline a suscités dans le domaine de la recherche contemporaine et il faut citer à cet égard l'exemple du CRI (Centre de recherche sur l'intermédialité). Fondé en 1997 à l'Université de Montréal, ce centre demeure à ce jour le seul, en Amérique du moins, qui se consacre systématiquement à l'étude de l'intermédialité. Il compte à son actif plusieurs colloques qui se sont déroulés entre 1999 et 2009 et rassemble une communauté impressionnante de chercheurs de l'Amérique du Nord et d'Europe préoccupés par les enjeux théoriques et les productions se réclamant de la sphère intermédiaire. Ayant en outre lancé la revue thématique *Intermedialités* au printemps 2003, le CRI participe activement au développement de la recherche internationale qui porte sur l'intermédialité.

E. Müller définit l'intermédialité comme l'approche qui s'intéresse aux médias considérés dans leur relation au milieu d'où ils naissent et où ils se manifestent :

Si nous entendons par intermédialité qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît, entre autres, de l'évolution historique de ces relations ; si nous entendons par intermédialité le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement, cela implique que la conception des médias en tant que « monades », de « sortes isolées » de médias est inappropriée. Ce qui ne signifie pas pour autant que les médias se plagient mutuellement, mais qu'au contraire, ils intègrent à leur propre contexte des questions, des concepts, des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale des médias et de l'art figuratif occidental. [...].

C'est alors dans la reconstruction de relations intermédiatiques que se trouve l'un des centres d'intérêt de la science et de l'histoire des médias et de la sémiologie. Quoi qu'il en soit, notre notion d'intermédialité ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre des concepts médiatiques, des processus qui ne doivent pas être confondus avec une simple addition. Il va de soi qu'une telle notion, qui tient compte des développements historiques et des effets sur un spectateur-lecteur, n'est pas néoformaliste.⁴³

Cette définition place l'intermédialité au cœur de la pensée contemporaine de la relation qui se fonde sur la réfutation de la vision du monde classique composée d'objets isolés (des « *monades* ») qui entrent en contact les uns avec les autres. Il s'agit d'un déplacement d'intérêt de l'objet aux rapports qui le relient au monde, et donc d'une réévaluation de l'objet en tant que relation ou nœud de relations, de sorte que le monde se compose présentement d'un réseau de connexions. Dans ce sens, l'intermédialité intègre les principes dialogiques de

⁴³ Jürgen E. Müller, « L'intermédialité : une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratique à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinémas*, vol. 10, n^{os} 2-3, automne 2000, p. 112-113. La même idée du dépassement du paradigme monadique est développée par Müller qui fonde l'intermédialité sur une pensée des médias en relation et non pas considérés comme des systèmes isolés, des « monades » : Jürgen E. Müller, « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale », dans *Cinémas*, vol. 5, n^{os} 1-2, automne 1994.

l'interartialité, définie par Walter Moser⁴⁴, plus précisément les liens qui existent entre les arts dans leur rapport les uns avec les autres, à quoi s'ajoutent les rapports que les arts entretiennent avec leurs supports techniques. L'intermédialité évalue l'influence du support médiatique sur le développement et la transformation d'une forme d'expression artistique. C'est pourquoi un objet intermédial implique la référence dans une production artistique à au moins deux modes d'expression (texte et image, image et son etc.) et, implicitement, au processus de transformation – qui devient le concept-clé de l'intermédialité – mis en œuvre par leur relation, processus visible au niveau de leurs supports respectifs.

1-L'intermédialité : approche de l'entre-deux

Marion Froger et Jürgen E. Müller considèrent que « l'histoire de l'intermédialité est reliée à l'avènement de médias qui ont bouleversé les pratiques artistiques et transformé les productions symboliques et leur réception⁴⁵ ». Cette nouvelle épistémologie qui affecte la pensée actuelle, fondée dans la croisée des disciplines, s'inspire du changement de paradigme qui influence non seulement les productions symboliques, mais surtout le rapport avec le spectateur :

⁴⁴ Voir à ce sujet la deuxième partie de cette thèse. Rappelons que, selon Moser, l'interartialité est l'interaction entre les arts, elle propose une approche conceptuelle fondée sur la convergence des champs expressifs attribués à une discipline artistique (la littérature, la musicalité, le pictural, etc.) sans pour autant fonder sa pensée sur l'instrument qui prête forme à l'expression. Moser considère que dans le système de l'interartialité, à l'interaction des arts s'ajoute une complexification de la lecture. C'est que l'interartialité exige de la part du lecteur ou du spectateur qu'il perçoive différentes strates d'expression. Cf. Walter Moser, « Puissance baroque dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway », dans *Cinemas*, vol. 10, n° 2-3 (« Cinéma et intermédialité »), printemps 2000, p. 39 à 63.

⁴⁵ Marion Froger, Jürgen E. Müller, « Introduction : intermédialité et socialité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Film und Medien in der Diskussion 14 », 2007, p. 7.

The ingredients of intermediality are not only discerned in the features of an artistic multimedial and interdisciplinary creativity, but also in the production of a (micro)political sensibility and in the application of an innovative philosophical conceptuality and interactivity.⁴⁶

En d'autres mots, Oosterling considère que les « ingrédients » de l'intermédialité convoquent une pluralité de modes producteurs responsables d'une communauté dont la priorité – ou mieux, le pacte fondateur – est le rapport même qui s'établit entre ces instances hétéroclites. Avec cette question des interférences entre arts et médias, l'intermédialité apporte ainsi en discussion l'importance de la matérialité du langage artistique :

[Après] l'intertextualité [qui] visait à sortir le texte de son autonomie supposée et à lire en lui la mise en œuvre d'autres textes préexistants, le restituant à une chaîne d'énoncés [...] ; [après] l'interdiscursivité [qui] rendait compte, [dans l'ordre des œuvres] des multiples « discours » et « représentations » qui s'y trouvent ramassés, tressés, traversés ; l'intermédialité étudie donc comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses. Ces matérialités de la communication font partie du travail de signification et de référence.⁴⁷

Un premier élément central de la recherche intermédiaire est, selon Éric Méchoulan, celui d'« être-entre⁴⁸ ». Pour le définir, Méchoulan fait appel à l'étymologie du préfixe latin « inter- » dont le sens (« se trouver au milieu de deux instances⁴⁹ ») peut clarifier davantage l'objet d'étude de cette nouvelle approche. À l'origine, « inter- » précise que dans l'espacement (ou la distance) entre deux

⁴⁶ Henk Oosterling, « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse*. Towards an Ontology of the In-Between », dans *Intermédialités*, n° 1 (« Naître »), printemps 2003, p. 42.

⁴⁷ Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », dans *Intermédialités*, n° 1 (« Naître »), *op. cit.*, p. 9-10.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*

instances il y a un rapport de réciprocité. Par conséquent, ce qui est « entre » assume le rôle de médiateur. Par voie de conséquence, la condition de tout objet de l'« entre deux » ne se résume pas seulement à la distance de ces deux pôles d'origine, elle affirme la « présence » de leur réciprocité, de leur médiation : être-entre désigne « le fait même d'être présent, non en soi, mais justement dans une relation : participer à un événement, se trouver parmi⁵⁰ » les autres. Une troisième dimension de l'entre-deux propre à l'intermédialité est soulignée par Andrea Oberhuber dans la préface de l'ouvrage collectif dédié à l'œuvre protéiforme de Claude Cahun : « l'entre-deux n'est pas un état statique, stable et permanent, mais plutôt le lieu d'un incessant va-et-vient, un carrefour où se croisent en interagissant et en s'opposant des forces diverses⁵¹ ». Dans cette perspective, la production intermédiaire s'affirme dans sa mixité générique (des objets situés à la croisée d'au moins deux modes d'expression) comme présence médiatrice (de réciprocité entre les deux modes d'expression : « un carrefour où se croisent en interagissant et en s'opposant des forces diverses ») qui se refuse à l'immobilisme et, de là, à la répétition (un objet à chaque fois renouvelé qui ne se réduit point à « un état statique, stable, permanent »).

De plus, dans une approche intermédiaire, on s'intéresse aussi au rôle des « textes, images et discours » en tant que « supports » ou « modes de transmission », c'est-à-dire aux « matérialités de la communication [qui] font partie du travail de signification ». De l'« être-entre », la définition de

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Andrea Oberhuber, « Entre », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007, p. 19.

l'intermédialité se complète par l'attention accordée au *médium* (inter-médialité) qui, traditionnellement « a pour vocation, bien souvent, de disparaître et de s'effacer sous le message qu'il transmet⁵² ». L'intermédialité d'un objet artistique se manifesterait donc dans cette sortie de la neutralité du médium : c'est la valorisation du pouvoir de signification de la matérialité du langage, en général, qui a des conséquences majeures autant au niveau de la production, qu'au niveau du rapport au public : « Le médium est ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu).⁵³ »

On remarque que les enjeux de l'intermédialité transcendent le domaine strict – et pur – de l'art et de sa production pour récupérer le champ plus large de sa réception et de l'impact que les médias ont dans la société. Pour résumer, la notion désigne à la fois les relations entre médias ; le creuset des médias et de technologies ; le milieu complexe résultant de l'évolution des médias, des communautés engendrées et de leurs relations ; ainsi qu'un nouveau paradigme qui permet de comprendre les conditions matérielles et techniques de transmission, d'archivage ou de production de l'expérience. Cette approche à visées multiples ne peut se concevoir en dehors d'un champ interdisciplinaire, la pensée de l'intermédialité s'avère une réflexion sur la médialité qui déborde les théories des médias.

⁵² Éric Méchoulan, art. cit., p. 15.

⁵³ *Ibid.*, p. 16.

Ce paradigme impose d'ailleurs, comme le souligne Silvestra Mariniello, une nouvelle « *litteracie*⁵⁴ », c'est-à-dire, tout système épistémologique structurant notre pensée et notre expérience :

La *litteracie* moderne implique la construction du langage en tant que médiateur universel, construction qui a déterminé (et détermine encore) notre façon de penser le langage ainsi que notre participation à une configuration historique du savoir. [...]

La *litteracie* moderne est celle produite par l'idée que l'expérience d'une personne peut être transmise à une autre par le biais du langage.⁵⁵

Puisque l'intermédialité réoriente l'attention sur l'importance du support, sa *litteracie* serait l'intégration de la médialité à la pensée du langage. Selon Mariniello, grâce à cette préoccupation pour la matérialité du langage, les médias réussissent à révéler et à rendre évidentes de nouvelles dimensions que la « *litteracie* du *logos*⁵⁶ » avait refoulées et contribuent, ainsi, à faire émerger la tendance du langage à l'autoréflexion critique. L'intermédialité parvient de la sorte à démolir le complexe d'infériorité de la technique propre à la pensée occidentale. Comme elle se concentre sur le médium, cette approche ne peut ignorer la « base matérielle de [celui-ci], le mode de transmission, la matérialité de la communication⁵⁷ ».

Par sa nature hybride située entre le poétique et le pictural, le logogramme de Dotremont interroge l'écriture dans sa qualité de support de la communication

⁵⁴ Silvestra Mariniello, « La *litteracie* de la différence », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger, Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007, p. 163-187. Silvestra Mariniello emprunte le terme de « *litteracie* » qui le définit comme suit : « shorthand description for a determinate set of relations that we have to language, relations that arose under, and were conditioned by, concrete historical circumstances. » (Wlad Godzich, *The Culture of Literacy*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1994, p. 5)

⁵⁵ Silvestra Mariniello, « La *litteracie* de la différence », *op. cit.*, p. 167-170.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 184.

(de signe qui s'efface sous le sens) et dans son rôle de matérialité signifiante (scription qui sort de sa neutralité pour présentifier le corps de son créateur, de son écrivain-peintre de l'écriture), tout en proposant une réévaluation de son rapport au public. L'illisible et le lisible engendrent par leur partage d'un même subjectile une tension qui affecte le lecteur. Celui-ci est obligé de subir un processus de transformation, puisqu'il doit d'abord « voir » le graphisme et ensuite le lire, comme l'indique avec insistance Dotremont. C'est cette nature complexe, ouverte, du logogramme qui impose sa définition en tant qu'objet intermédial, avant la lettre⁵⁸.

2-Le logogramme : objet intermédial

Dans cette étude du logogramme, nous avons constamment problématisé la relation iconotextuelle comme élément fondateur de sa poétique hybride, plurielle et dialogique. C'est dans cet aspect que nous pouvons reconnaître sa dimension intermédiaire : le mariage entre texte et image fait du logogramme un véritable objet de relation qui négocie la transformation du texte en image et de l'image en texte (dynamisme soutenu par la tension entre illisible et lisible) par l'intermédiaire du dessin de l'écriture. Ce rôle de « médiateur » du dessin logogrammatique le définit comme objet « en relation », « entre » le texte et l'image et lui permet d'exploiter ce que nous avons défini, avec Gonzalez-Salvador, la

⁵⁸ Avant la lettre, puisque le logogramme a été inventé par Dotremont au début des années 1960, tandis que l'intermédialité en tant que champ de recherche s'impose vers la fin des années 1980.

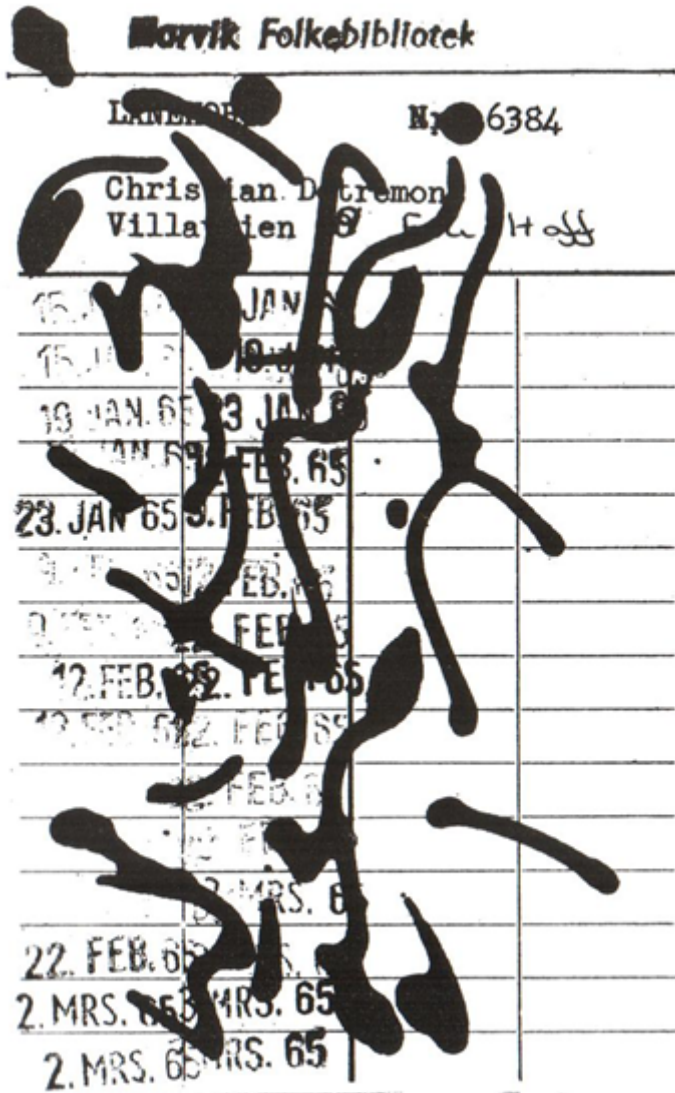
« désautomatisation de l'écriture ». L'écriture s'impose, dans le logogramme, comme trace visible, comme matérialité.

Il ne reste plus de doute que le dispositif dialogique et dynamique du logogramme affirme réellement cette matérialité du langage comme élément constitutif de la signification, comme preuve de présence du logographe. Il redéfinit l'espace du subjectile en tant que réceptacle qui enregistre cette trace du sujet (le locuteur-traceur) par et dans son écriture. Cet intérêt pour le « langage du langage⁵⁹ » engendre chez Dotremont une pensée intermédiaire du support en tant que matérialité signifiante. La majorité des logogrammes sont tracés sur de grandes feuilles blanches, support destiné à l'exposition sur les murs. Mais ce même support est aussi le simulacre de l'infini blanc du paysage lapon, espace du vide primordial, qui, en faisant contraste à la tache de l'encre noire, la rend visible. Le support a donc ce rôle d'ouvrir le logogramme à la sphère du visible. Cette vision se radicalise dans *Logogrammes II* de 1965. Tout comme *Logbook* et *Logogramme* (1964), ce recueil est une collection destinée non à l'exposition mais à la publication sous forme de livre. Or ce recueil en particulier s'impose par l'exploitation même du support. Il faut dire d'emblée que la majorité des logogrammes qui y sont déployés sont illisibles et tendent vers une figuralité beaucoup plus accentuée que ceux des deux autres volumes.

Mais ce qui retient en réalité l'attention sont sept de ces logogrammes qui, par le choix de leur support, apportent en discussion l'idée d'un subjectile en palimpseste : tracés sur des fiches de bibliothèque (**fig. 21**) ou sur des journaux de

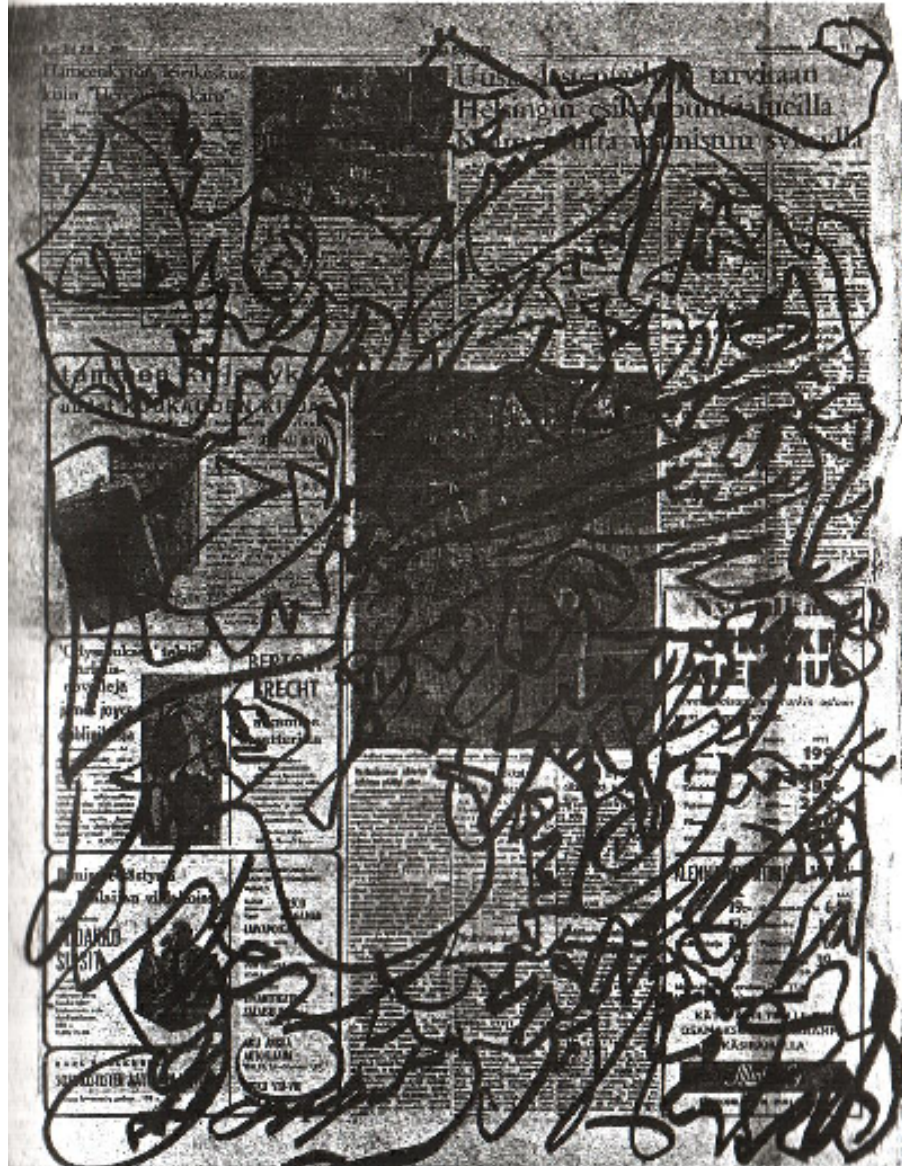
⁵⁹ Christian Dotremont a écrit un article portant ce titre, « Langage du langage » publié dans l'unique numéro de la revue *La terre n'est pas une vallée de larmes*, Bruxelles, Édition La Boétie, 1945 (reproduit dans la revue de Joseph Noiret, *L'Estaminet*, n°5, 1994.)

langue danoise (**fig. 22**), ils configurent une stratification à la fois de la nature et de l'épaisseur de la logographie. D'une part, le regard découvre la juxtaposition du dessin (illisible) sur un support qui est littéralement lisible : il s'agit, comme nous venons de le préciser, soit d'articles de journal (en danois) ou de fiches de bibliothèque de livres de Dotremont qui comptabilisent combien de fois ses textes ont été lus (toujours en danois). Tous ces éléments révélés dans le support de la logographie assurent un véritable ancrage du logogramme dans la vie réelle de Dotremont. La superposition du dessin logogrammatique sur ces fragments de réalité assure le lien direct, intime, entre vie et art qui est le vecteur premier de toute démarche dotremontienne. C'est dans cette pensée du support en palimpseste que nous identifions un premier aspect intermédial du logogramme qui problématise l'engagement de tous les moyens d'expression dans le processus de signification. L'intermédialité du logogramme se manifeste aussi dans le processus dynamique de transformation de la scène d'énonciation et de celle de la réception. L'algorithme logogrammatique s'étaye sur le devenir image du texte (prouvé par l'illisibilité du dessin) et sur le devenir texte de l'image (repérable dans la partie lisible du logogramme). Ceci veut dire que le logogramme se définit comme dispositif à la fois de rencontre et d'exposition : la rencontre de deux arts (le texte et le dessin) à l'intérieur d'un même support (la feuille) et l'exposition d'une présence, celle de l'artiste qui se rend visible dans son écriture grâce à la transformation que subit son corps (c'est le mouvement de la main qui imprime le rythme du dessin, tout comme c'est le pinceau qui transforme le texte en dessin).



une Irlandaise ? à quel sujet ?

Fig. 21
Logogrammes II



Ä
 Du tout le cirque de rectangle aux coins blessants de bonnet d'âne
 le nez sur la carte muette du monde
 à partir d'un désert qui colle vers une île qui fond
 par le sable des cours de récréation après la craie des tableaux
 vers le village numéro trois par l'origine et par l'orgie
 dans la musique nouvelle à patatras de lichen et tsointsoin d'où vas-tu
 où c'est qu'y neige et je m'en vas

Fig. 22
Logogrammes II

Pour préciser, la feuille est le support de l'hétérogène, tandis que l'artiste est, lui aussi, le lieu d'un croisement, donc un médium. Il a toute liberté, d'une part, d'écrire ce qu'il lui plaît (« imagination poétique, prosaïque ») et, de l'autre, d'écrire comme il lui plaît (en dessinant et en calligraphiant ses textes).

La double médialité (la feuille et l'artiste) distingue le logogramme du programme subversif de *l'ars combinatoria* surréaliste. Rappelons qu'au centre des pratiques « combinatoires » du surréalisme se retrouve un projet éthique. Paul Nougé et ses complices cherchent à ébranler l'Institution d'un art qui s'exclut de la vie, c'est pourquoi *l'ars combinatoria* proclame la faille dans le système autonome de l'art et porte partout cette rupture. L'impératif nougéen est celui d'opérer par la subversion et le choc afin de généraliser le doute au sein du système conventionnel. L'objet ainsi créé est pluriel, impur, hétéroclite, en un mot, « bouleversant ». Mais au lieu d'engager le dialogue, les objets bouleversants court-circuitent la mobilisation de tout « horizon d'attente » du lectorat. Sans prendre en compte les principes de l'interprétation, Nougé met au point une véritable science de déstabilisation de la réception qui répondrait aux exigences normatives et à la mémoire de la doxa artistique. Même si, comme nous l'avons déjà souligné, le logogramme naît de ce goût surréaliste de la transgression des frontières entre les arts, il ne cherche pas à servir le programme d'une subversion, mais à rendre visible l'expression la plus naturelle du poète devenu peintre de l'écriture. L'illisibilité des objets bouleversants surréalistes se réclame d'un permanent désir de provocation, tandis que l'illisible logogrammatique tient d'une volonté de passer outre à la signification. C'est pourquoi d'ailleurs la provocation

avant-gardiste affiche sa perceptibilité, l'illisible logogramme la cache. Les « objets bouleversants » de Magritte et de Nougé témoignent des gestes qui, pour pouvoir « épater les bourgeois », se devaient d'avoir un sens évident, leur lisibilité étant la condition même de leur fonction et de leur valeur de sacrilège et de défiguration. Les logogrammes ne sont pas seulement difficiles mais incompréhensibles. Cependant, leur enjeu est de produire un sens qui ne soit plus sujet aux contraintes du langage quotidien, mais qui, par contre, ait pour effet de libérer tout ce que celui-ci doit refouler pour les besoins de la communication ordinaire. De plus, lire le logogramme c'est avant tout lire le corps, déchiffrer l'enregistrement des gestes créant-traçant les mots, le poème. Nous pouvons dire que le logogramme dotremontien a réussi là où s'est arrêtée la *praxis* subversive nougéeenne : découvrir l'accès à la « poésie primitive ».

Il est donc incontestable que Dotremont s'inspire de l'interartialité surréaliste, lorsqu'il ouvre son logogramme à un mode pluriel d'expression, mais il ne cherche plus le programme « bouleversant ». Ses logogrammes, comme nous l'avons démontré, sont l'aboutissement du travail d'un écrivain à la recherche d'un style d'écriture capable de capter la trace du créateur et de l'enregistrer dans le corps de ses mots. La logographie de Dotremont conjugue ainsi deux modes d'expression afin de rendre visibles la présence et l'inscription du sujet dans l'œuvre. Le principe qui relie l'iconotexte logogrammatique au corps du poète trouve sa source principale dans le phénomène de la figuration que nous avons découvert avec la poésie dotremontienne. La poétique transfrontalière du logogramme nous permet, en fait, de préciser le sens et le rôle de la figuration

poétique chez Dotremont : le corps du texte capte la présence du sujet qui se dit en même temps qu'il s'inscrit dans le logogramme.

Cette nouvelle poésie, intermédiaire, littéralement donnée à voir, se double de ce paradigme de la présence : la foi dans l'existence de l'Autre qui assure l'historicisation de l'expérience. On peut en déduire que le logogramme fonctionne selon le principe de l'enregistrement du geste créateur qui, au lieu de se déployer en séquence visuelle filmique ou photographique, engage son spectateur, par la mise en œuvre d'un acte performatif (la co-présence du texte et de l'image), à recomposer lui-même le geste d'extériorisation du poète-peintre. L'impératif dotremontien de *voir* la poésie se compose de ces étapes essentielles où la part du récepteur est tout à fait vitale :

Je vous suggère de voir dans leur écriture exagérément naturelle, excessivement libre, le dessin non-naturaliste, certes, mais de toute façon matériel, de mon cri ou de mon chant ou des deux ensemble ; après quoi vous pouvez lire le texte toujours écrit en petite lettres visibles, calligraphiques, au crayon, sous le logogramme.¹

Le logogramme propose de rendre visible et durable un fragment de présence physique, corporelle, dans un langage qui s'avère plutôt capture de spontanéité et d'éphémère que système normé et normatif de la pensée. Mais pour que le spectateur déchiffre le rôle de la logographie, pour qu'il soit capable de percevoir le « cri » et le « chant » du logographe, il est à son tour sujet d'une transformation : il doit oublier son statut de lecteur et devenir regardeur. Avant la communication, le logogramme propose, ainsi, une communion qui ne peut pas se réduire à la simple transmission par la langue. Par voie de conséquence, le

¹ Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 132.

logogramme crée une archive du rythme vital : le corps du texte devient simulacre et réceptacle du corps de l'artiste. Cette archive, ou plutôt cette spatialisation du geste créateur est tendue vers l'autre, vers un interlocuteur, témoin de l'expérience artistique proposée par l'exercice logogrammatique. Tracer un logogramme devient pour Dotremont véritable phénomène de partage, au-delà de la langue, de singularité, de ce qui ne peut habituellement pas être approprié par autrui. Dans le logogramme, Dotremont, nommé Logogus, appelle néanmoins Lautre, extérieur, absent, mais qui exige sa place dans le complexe logogrammatique, et ce, au moment même où le logogramme s'origine sur la page blanche. L'œuvre s'ouvre comme espace de dialogue entre Logogus et l'Autre. Laisser des traces non seulement sur le sol, la boue, la neige, sur la page blanche, mais aussi dans les mémoires.

Cet objet hybride se base ainsi sur un rapport conflictuel à la langue et au langage perçu comme matrice contraignante de l'être, comme modèle oppressif de la vie et de l'expression libre. Ce sont, en effet, les limites de la langue que Logogus veut dépasser. Tout part de ce sentiment de violence, qui s'exerce aussi sur le spectateur, comme refus de l'emprise limitative du langage-configurateur de la vision du monde. Il s'agit, pour Dotremont, de trouver un moyen d'exprimer ce que les mots sont incapables de dire : le dessin logogrammatique devient traduction de l'intériorité, du « cri » intime de celui qui le trace et en même temps exorcisation de la catastrophe intérieure. Dans la communion entre Logogus et l'Autre, le premier moment est celui du choc, de la mise en échec de la communication par la langue. Ce qui compte, donc d'abord, c'est la confrontation

avec autrui dans un espace qui est celui de la perte, espace qui exige l'oubli de la langue. Mais les mots lisibles qui apparaissent, calligraphiés, à la fin du logogramme attestent la dualité du poète-peintre, l'indécision de celui qui, tout en attaquant la langue, ne peut le faire qu'à l'intérieur d'elle-même. Et la lisibilité du texte n'est, en effet, qu'un autre type de témoignage du cri de l'artiste, qui se déchire entre sa lutte contre le langage et son désir de communion avec autrui. Autant le logogramme est agression de l'Autre, autant le texte lisible devient réparation de la violence. Dotremont rêve d'ailleurs d'une langue dans laquelle écriture, couleur et dessin ne se sépareraient plus, langue dont le nom est, nous l'avons vu, l'« écrit ». Mais pour accéder à cette langue universellement compréhensible, il faut mourir au monde et renoncer au langage articulé. Dessiner, ce n'est donc pas un simple travail de représentation, moins encore d'illustration ou de figuration, c'est surtout soumettre la langue elle-même à une sorte de catastrophe. Le tracé des lettres est le jet intime qui s'excentre, spontanément, par un mouvement de la main, il se ressource justement d'une tendance de la force. Pour Dotremont, c'est le mot-jet conçu en dehors de toute subjectivité qui sera à même de violenter la langue et, en même temps, d'en inventer une autre au-delà de toute convention et de toute contrainte.

Chez Dotremont, ce désir de perturber et de miner la langue vient d'un refus de l'articulation du langage, qui est également articulation du corps et qui est structure d'expropriation. Pour lui, cette expropriation passe par le pré-établi qui nous transforme en simple organe d'enregistrement, en répétiteur. Pour lui, il s'agit d'un refus de la préméditation qui suppose une mise en dehors du geste de celui

qui trace les mots. C'est pourquoi, il faut s'en prendre à cette langue, lui faire subir une opération corrosive, s'attaquer à « la barbarie abstraite des lettres latines² » afin de laisser raisonner autrement les mots. Dotremont s'oppose à la langue contraignante et à son système régulateur par la mise en œuvre de cette volonté de liberté dont le résultat est le mot-jet (le trait) en étroit rapport avec corps.

Et un jour, je me suis levé parce que j'avais décidé d'écrire sur des feuilles beaucoup plus grandes et je n'ai plus pu travailler assis mais debout et c'est devenu une danse vraiment de mon corps tout entier, une chorégraphie, oui, et c'est ainsi que j'arrive à dessiner parce que je suis incapable de dessiner... Et je crois que le rythme du dessin vient du rythme de mon corps, c'est-à-dire de cette danse naturelle, spontanée, qu'il m'est vraiment impossible de prévoir.³

C'est l'être debout qui dessine les logogrammes ; Dotremont fait de la verticalité une voie à suivre pour la poésie : « [l]a poésie doit se lever, ne pas dormir dans les livres⁴ ». Le passage de la poésie au logogramme, de l'occidental à l'oriental se réalise par la danse spontanée du corps. C'est de cette façon qu'il réussit à forcer les mots de dire ce qu'ils ne disent pas dans l'algèbre du conventionnel. Le logogramme se veut, par conséquent, une *praxis* communicationnelle qui se fait dans l'oubli et dans la violence de la langue. Dotremont se propose d'entrer en communion avec l'Autre dans un rapport qui suppose l'oubli de la langue, de son algèbre contraignant et qui se fonde sur un accès direct au rythme et à la réalité universels.

Concrètement, dans sa dynamique, le logogramme polarise la co-présence des deux champs : la scène d'énonciation-exposition (le dessin du logogramme,

² Christian Dotremont, *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 128.

³ *Ibid.*, p. 132-133.

⁴ Christian Dotremont, *Le grand rendez-vous naturel, op. cit.*, p. 29.

comme témoignage de la manifestation de singularité de l'œuvre : l'espace de Logogus) et la scène de la réception (anticipée, sinon invoquée, par la partie lisible du tracé logogrammatique : l'espace de l'Autre). Ce dialogue engage la réception dans un processus de métamorphose : le spectateur est, par conséquent, d'abord regardant, ensuite lecteur : il est avant tout *perceptor*, il se réinvente ensuite comme *lector*, pour, en fin de compte réorienter son regard vers le tracé logogrammatique, toujours en *perceptor*. Tandis que l'artiste est simultanément peintre et poète. C'est à travers ce que Mary Ann Caws appelle « the second sight⁵ », par ce geste – nécessaire, orienté – du perceuteur-lecteur de retourner au graphisme après avoir découvert le texte lisible, que le logogramme accomplit son dynamisme poétique.

Le récepteur, qui fait l'expérience logogrammatique, se soumet surtout à un exercice de déplacement, d'errance. De sorte que l'exposition l'incite à parcourir des moments intenses et des espaces intermédiaires qui le mènent aux limites de ses attentes. Aussi l'agencement inclus dans le dynamisme logogrammatique nous place-t-il, par la médiation de la page à exposer sur un mur, dans un paradigme de la vision et du déplacement, de la trajectoire qui privilégie un véritable rituel d'interprétation. Tout comme l'artiste trace ses dessins de mots, le récepteur est orienté sur une trajectoire d'interprétation qui l'oblige à oublier ses habitudes de décodage. Cette pratique de l'agencement du texte et de l'image du texte transpose le logogramme dans un système intermédial, comme l'expression de la différence qui se situe dans l'entre-deux : entre deux arts ou entre deux médias, dont les

⁵ Mary Ann Caws, *The Art of Interference. Stressed Readings in Verbal & Visual Texts*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 16-17.

composantes (texte et dessin du texte) s'entrechoquent dans l'acte d'exposition-interprétation en établissant à travers la transgression des arts un système autre de références.

On arrive alors à constater que, dans le logogramme, ses deux éléments constitutifs, les deux symboles⁶, le texte et le graphisme, construisent une polarité qui se résout dans l'acte même de la réception. Le *sumbolon* encode un objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler (*sumballein*) les deux morceaux. L'assemblage du *sumbolon* permettait aux frères qui ne s'étaient jamais rencontrés de se reconnaître comme tels. Dans l'appareil logogrammique, les deux fragments du *sumbolon*, les deux signes nécessaires à l'unité logogrammique ne sont pas forcément reconnus comme tels, c'est au *perceptor* de les assembler, de les faire se superposer afin d'accomplir l'invention poético-picturale du logogramme. Celui-ci ouvre de la sorte, dans son dynamisme qui joue sur l'illisible, un espace – non sans danger – de rencontre avec le récepteur. La rencontre est violence, parce que l'illisible mène à la perte des repères, une violence qui se rachète pourtant dans le texte lisible, prétexte d'ailleurs du logogramme.

Le premier temps du logogramme, par la « déformation » volontaire des lettres de l'alphabet latin, agit directement sur l'horizon d'attente du récepteur qui, devant l'illisible, doute de ses points de repères esthétiques. Cela crée un espace destiné à garder les traces de cette violence (oubli et catastrophe de la langue) et de sa réparation (le texte lisible) : entre illisible et lisible, le

⁶ Nous utilisons ce terme dans son sens étymologique, le grec *sumbolon*, qui a donné en latin *symbolus* voulant dire « signe de reconnaissance ».

logogramme, objet intermédial, engendre la métamorphose de la spectature. Pour penser cet espace de rencontre, deux termes antagoniques sont de concert : d'une part la tension, localisée dans l'illisible logogrammatique, et de l'autre l'intention, c'est-à-dire le geste d'ouverture vers l'autre système. Penser l'espace logogrammatique sous la figure d'un paradoxe, c'est penser la rencontre des deux mémoires (l'imagination et la spectature) sous le mode de la trace. Le logogramme garde des traces de l'une et de l'autre, fondues ensemble selon un gradient variable. Ce qu'offre le logogramme, c'est la possibilité de regarder en commun un monde commun, celui de l'œuvre, d'où la possibilité de former une communauté de la production du sens. Source de vie et source de métamorphose, la rencontre logogrammatique participe de l'invention d'une communion mémorielle entre l'univers singulier du logographe et l'horizon d'attente de son récepteur.

Les deux mémoires entretiennent le dynamisme d'une œuvre qui refuse de se figer dans un art, dans un sens : le logogramme est le témoignage d'une double catastrophe, celle du langage nécessaire pour traduire celle qui marque la vie du poète. Mais cet espace, témoignage de tant de ruptures et de heurts, fait en sorte que l'illisible, rendu visible, devienne source de communication. Le logogramme est, pouvons-nous conclure, espace mémoriel destiné au partage qui mobilise la vue comme modalité de rencontre.

CONCLUSION

Le principal objectif de cette thèse visait l'analyse de l'œuvre protéiforme de Christian Dotremont en la plaçant dans le contexte plus large du surréalisme bruxellois. Nous avons centré notre attention sur la clarification des enjeux esthétiques et poétiques de l'approche pluridisciplinaire qui se trouve à la base de la démarche artistique dotremontienne. Cette perspective qui prend en considération le dialogisme inhérent de l'œuvre de Dotremont nous a aidée à mieux synthétiser une production qui convoque, dans son ensemble, plusieurs modalités d'expression et qui imprime à son dynamisme interne un aspect d'hétérogénéité tant sur le plan du genre (des textes poétiques qui interrogent leur lien avec l'espace pictural) que sur celui de leur réception (le lecteur qui subit, lui aussi, une métamorphose, devient spectateur et *perceptor*). Nous avons essayé d'évaluer le principe pluridisciplinaire des œuvres dotremontiennes afin de mettre en lumière leur aspect « transfrontalier » du point de vue de sa production et de son rapport au public.

Le premier invariant de l'hétérogénéité dotremontienne est l'illisibilité considérée comme phénomène de désinstrumentalisation de l'écriture. Un deuxième aspect est l'expression de soi qui se décline comme énonciation-figuration ou volonté du sujet de se dire et de dire-figurer la catastrophe de la langue et de sa vie.

Ces deux caractéristiques ne sont pas sans conséquences majeures pour la réception : les iconotextes de Dotremont imposent une réévaluation de la scène de réception qui se voit placée dans un espace de l'entre-deux. Le lecteur est en même temps spectateur, mais son statut varie en permanence, puisqu'il oscille entre son rôle de lecteur (l'aspect textuel est essentiel pour Dotremont) et celui de regardant ou de *perceptor* (il se confronte à une scène d'énonciation reterritorisée dans l'espace du visible). Afin d'interroger cette hétérogénéité, nous avons défini plusieurs notions-clés qui identifient les types de rapports que le texte poétique dotremontien entretient avec le domaine pictural, visuel. Il s'agit, plus précisément, des problèmes qui relèvent du concept surréaliste d'*ars combinatoria*, des enjeux esthétiques propres aux pratiques d'écriture de l'*ars communiter* et, finalement, de la définition d'un nouveau genre iconotextuel, le *logogramme*.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons démontré que la filiation surréaliste se traduit, chez Christian Dotremont, par le penchant pour l'expérimentation interartistique. La communauté des « complices », fondée par Paul Nougé à Bruxelles, fait découvrir à son héritier une véritable éthique d'action et de création qui propose comme paradigme ce que nous appelons l'*ars combinatoria* de la subversion surréaliste. Le groupe de Nougé est à la recherche permanente de méthodes de mise en échec de la doxa, ce qui fait en sorte que son *sensus communis* se fonde sur deux impératifs : agir ensemble et de façon subversive contre les conventions de toute nature et créer la poésie primitive, celle qui s'invente en même temps que son langage. Dans ce sens, l'*ars combinatoria* convoque des pratiques d'écriture basées sur l'hybridité des genres et des moyens

d'expression, bref une *praxis* bouleversante. La mixité des objets surréalistes, à la fois textuels et picturaux, a été interrogée dans notre première étape d'analyse dont l'idée centrale peut se résumer comme suit : la mise en crise du langage provoquée par le surréalisme bruxellois prépare l'avènement d'une poésie qui puisse se passer de la signification commune.

Nous avons identifié un premier modèle de l'*ars combinatoria* bruxellois dans l'écriture de Nougé, dont le but est de déstabiliser l'horizon d'attente d'une lecture normée et conventionnelle. Il s'agit de stratégies discursives qui relèvent du fragment et de l'intertextualité subversive. Le fragment a le rôle, selon Nougé, de dérégler la stabilité de l'œuvre (agir par bris, par fragments, c'est faire voir la fracture du langage et de sa convention). Le lecteur se voit placé dans un contexte où le texte ne se donne plus facilement à lire : il doit être déchiffré. Le lecteur devient, par conséquent, décodeur et, pour arriver au sens, il doit pallier la rupture opérée par la fragmentation linguistique. Le refus nougéen de l'œuvre équivaut, ainsi, au refus de l'habitude et du sens commun. Ces techniques d'écriture inspirent Dotremont dans la création de ses poèmes brisés, ainsi que dans ses prises de distance par rapport aux différents groupes surréalistes. De plus, nous avons également défini l'intertextualité nougéenne comme une méthode d'appropriation subversive de textes déjà consacrés. Il s'agit, en réalité, de s'installer dans le texte de l'autre afin de le dénaturer et de faire perdre la crédibilité à son auteur. Si le fragment dépasse le lecteur qui se voit obligé de changer d'attitude et d'habitude devant un texte fracturé, l'intertextualité nougéenne perturbe l'image d'une œuvre consacrée par un geste violent d'appropriation (subversive, puisque non déclarée

comme telle) et de dénaturation (puisque Nougé déforme le contenu et réécrit le sens à sa guise) du texte d'origine. À la crise du langage (et de l'œuvre) correspond ainsi la crise du sujet (et de l'auteur).

Ce programme de la subversion, fondamental pour les démarches nougéennes, se retrouve à la base de l'objet bouleversant, œuvre à quatre mains qui relève véritablement de l'*ars combinatoria* bruxellois. Paul Nougé et René Magritte, les inventeurs de cette méthode « bouleversante », mettent en marche une machine sémiotique de déstabilisation. Leur travail en collaboration ne va pas dans le sens d'un dialogue artistique où texte et image se répondent et se complètent mutuellement pour créer l'harmonie d'une œuvre complexe. Les tableaux de Magritte ne sont pas l'illustration des textes de Nougé, tout comme les écrits nougéens ne sont pas la transposition littéraire des images magrittiennes. Ni illustration, ni *ekphrasis*, leur travail interroge l'œuvre comme espace de l'hétéroclite qui se charge d'une responsabilité éthique. La peinture, tout comme la littérature, la photographie et la musique leur paraissent investies d'une mission essentielle : elles participent d'une « conviction, vérifiée chaque jour dans les faits, que la puissance de l'homme est réelle sur ce qu'il appelle l'univers extérieur ; qu'il lui est donné de transformer, au feu de ses désirs, ce qu'il appelle l'univers¹ ». Dans ces conditions, le dialogue entre texte et image « vise à retrouver un corps de langue et à assurer à la signifiance l'impossibilité de se sédimenter² ». Mots et images coexistent et relèvent de l'*ars combinatoria* surréaliste : ce sont des

¹ Paul Nougé, « Élémentaires », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 281.

² Marc Quaghebeur, « Entre image et babil », *op. cit.*, p. 110.

œuvres collectives, fruits de la coprésence de plusieurs moyens d'expression. L'*ars combinatoria* surréaliste proclame de la sorte la faille dans le système autonome de l'art et porte partout cette rupture. Le résultat en est la volonté d'opérer par fragments ou par ruptures : l'objet ainsi créé est pluriel, impur, hétéroclite, en un mot, « bouleversant », en vue d'un impact subversif sur l'esprit du récepteur. L'*ars combinatoria* bruxellois ouvre ainsi la porte aux lignes de fuite d'un langage normé par des démarches combinatoires qui ne tiennent plus compte des lois structurelles des systèmes d'expression : les mots et les images commencent à ignorer les frontières qui les séparent, ils s'installent dans des milieux qui ne leur sont pas habituels, n'obéissant qu'à un principe d'agencement libre et aléatoire. Très attentifs aux vastes possibilités de contourner la fixation systémique des moyens de représentation, Nougé et ses complices sont conscients de la nécessité d'inventer des méthodes qui assurent l'épuration du langage de ses conventions : manipuler le familier, le déjà-connu par une opération qui compte sur la surprise du récepteur, afin d'accéder à ce qui est occulté par l'ordre établi. La conséquence immédiate de ces infractions des normes artistiques est très souvent l'illisible. Nous avons démontré pourtant que l'illisibilité des textes nougés (et de ceux de Dotremont qui s'inspirent de ces pratiques) n'est que temporaire, résultat d'un dérèglement subi par le corps du mot. L'idée conductrice dans notre analyse est que cet illisible matériel et temporaire est le symptôme même de la crise du langage.

Ces démarches privilégiant la matérialité du langage représentent la source de l'aventure créatrice de Dotremont. Mais il faut préciser que, dans le cas du

surréalisme bruxellois, le dialogue entre le verbal et le pictural atteste un double jeu : rendre visible la porosité des frontières entre les arts ainsi qu'affirmer l'évidence de leur différence. Nougé ne s'intéresse pas aux expérimentations typographiques ni aux qualités visuelles et matérielles de la graphie en vue d'une révélation de significations absconses ; il explore comment les mots et les images diffèrent dans leurs modes respectifs de signification. Le surréalisme bruxellois porte attention aux moyens de déstabilisation du langage, plutôt qu'à la recherche d'une modalité d'expression spontanée, plurielle, comme c'est le cas avec Dotremont, fasciné par les qualités multiples de l'écriture et de sa trace sur la page blanche.

Si l'*ars combinatoria* du surréalisme bruxellois inspire à Dotremont le goût de la collaboration artistique et lui révèle la crise du langage et de l'œuvre, à partir de la fin des années 1940, ses efforts convergent vers une expérimentation interartistique qui dépasse cette première étape de crise. L'élan fédérateur se traduit d'abord, chez Dotremont, par la volonté d'un être-ensemble qui remarie le surréalisme au communisme, qui réconcilie la subversion artistico-littéraire avec l'engagement politique. Confrontée à la deuxième conflagration mondiale, la génération de Dotremont croit véritablement dans le rôle de l'artiste militant : l'*ars combinatoria* s'accompagne chez les jeunes surréalistes d'une volonté de transformer – à leur tour – le monde. C'est cette conviction qui insuffle à Dotremont l'idée du *Surréalisme révolutionnaire*. La deuxième partie de notre thèse met en évidence les efforts de Dotremont qui cherche à tout prix la collaboration et l'appartenance à une communauté artistique qui partage son idéal

créateur. Son engagement politique s'estompe pourtant au fur et à mesure que la réalité de son temps lui prouve la crise des idéologies – qu'elles soient de gauche ou de droite. Ainsi, l'aspiration de Dotremont de fonder une communauté à la fois surréaliste et communiste se transforme dans la conviction de la nécessité d'une expérience artistique intersubjective. Entre la Belgique et la France, passionné par le surréalisme et les expérimentations interdisciplinaires, attentif en même temps aux expérimentations iconotextuelles inventés par le surréalisme bruxellois, le jeune Dotremont s'intéresse de plus en plus à une pratique artistique plurielle, au-delà de toute catégorisation générique. Il propose l'expérience d'un nouveau type de communauté, artistique, dépolitisée : fondé en 1948, *Cobra* lui fait découvrir la voie de la réévaluation du langage devenu objet matériel, visible. Au sein de cette communauté éminemment artistique, les recherches dotremontiennes visent un changement radical du langage artistique et des moyens de représentation. C'est par cette expérience du vivre-ensemble – d'abord révolutionnaire (*Surréalisme révolutionnaire*), ensuite créateur-collectif (*Cobra*) – que Dotremont arrive à inventer de la formule synthétique d'un objet poético-pictural, le logogramme, qui exploite les forces signifiantes plénières du mot. Pour fonder sa communauté artistique, Dotremont a dû se détacher, comme l'a fait Nougé deux décennies auparavant, du Centre parisien. En effet, en 1924, *Correspondance* se construit un espace clairement délimité de Paris : « ailleurs », c'est-à-dire Bruxelles. L'« ailleurs » dotremontien se définit par une géographie élargie qui inclut Bruxelles sans s'y fixer. *Cobra* se légitime doublement ex-centrique. Il se détache de la formule théorique et mystique du surréalisme français en même temps que le

groupe *Cobra*, nomade, refuse de se fixer en un seul endroit : son espace d'activité est mobile et propose une structure polycentrique (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam). Le modèle dotremontien de la marginalité se résume par l'indépendance artistique et idéologique, corroborée par le refus de s'enraciner et de se limiter à un seul espace national. Rejet de tout ce qui est géographiquement et artistiquement fixe, l'ex-centricité dotremontienne adopte, cependant, une même stratégie discursive que celle de Nougé pour se distancer de la mouvance surréaliste. Mais le but de Dotremont est différent, il ne se réduit point au refus nougéen de l'œuvre. *Cobra* met en acte un désir créateur : « Dépassons l'anti-art !³ ». Héritiers d'environ vingt-cinq ans de quête de liberté surréaliste, les membres de *Cobra* sont convaincus de leur mission d'expérimentateurs du langage artistique. Leur parcours, décliné collectivement, propose une expérience de partage : s'exprimant librement, les artistes se rencontrent sur la toile – très rarement sur la page blanche – et, à l'intérieur de cet espace commun d'accueil et d'échange, ils partagent leur art, leurs matériaux, leur inspiration. Quand cette rencontre a lieu entre le peintre et le poète, le texte cohabite avec la forme picturale pour engendrer des peintures-mots, objets pluriels nés du don que les deux artistes font de leur propre *technè*. Dans cette expérience du partage (nous l'avons définie, grâce à Dotremont, comme « désolitude⁴ »), c'est la transitivité de l'activité qui est de mise, chacun des artistes offre et reçoit en même temps inspiration. Le résultat en est la découverte d'un art collectif créé et vécu en commun, né de la fusion de

³ Christian Dotremont, *Logbook, op. cit.*, p. 17.

⁴ Christian Dotremont, « Notice », dans Karel Appel et Pierre Alechinsky, *Encres à deux pincesaux, peintures, etc., op. cit.*, s.p.

modalités d'expression. Un des invariants de cette communion est, par conséquent, le partage d'un même espace qui, dans cette thèse, est appelé « conloquium » : « espace du commun⁵ », c'est-à-dire « nous (tous)⁶ » et « ce qu'il est *entre nous*⁷ ». « Conloquium » signifie ainsi partage de l'espace et dialogue entre ceux qui le cohabitent. Le « conloquium » de *Cobra* est en dehors de cette forme de collectivité qui nivelle les individualités, tout comme il exclut l'unicité qui annihile le sens commun : la communauté Cobra engendre l'œuvre et s'engendre elle-même dans l'espace du nous. Par conséquent, la notion du « conloquium » nous a permis de comprendre comment les artistes de *Cobra* entendent créer et vivre leur art, toujours ensemble et sans jamais renoncer au dialogue artistique. Les mots d'ordre de leur expérience interartistique sont les suivants : « interspécialisme⁸ », conséquence sans équivoque de la collaboration, qui se métamorphose en « antispécialisme⁹ », c'est-à-dire libération des contraintes propre à chaque modalité d'expression. Cet art qui s'engendre dans l'« indifférenciation¹⁰ » de ses co-auteurs est un véritable art « en commun », que nous avons défini comme *ars communiter*, issu de l'action conjointe des artistes animés par la même passion créatrice. Ceci est le concept-clé autour duquel s'articule la deuxième partie de cette thèse : la notion d'*ars communiter* implique un résultat artistique (les peintures-mots) en même temps qu'une *praxis* communautaire (partager un même

⁵ Jean-Luc Nancy, « Conloquium », *op. cit.*, p. 3.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Christian Dotremont, lettre du 9 septembre 1978, dans Christian Dotremont, Michel Butor, *Cartes et lettres : correspondance, 1966-1979*, *op. cit.*, p. 170.

⁹ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰ Joseph Noiret, dans *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, *op. cit.*, p. 74.

espace pictural et vivre ensemble cette aventure de création). Plus qu'un *ars combinatoria*, les peintures-mots de *Cobra* se réalisent dans l'oubli de toute spécialisation, de toute contrainte de l'outil et des moyens d'expression. Cet art pratiqué ensemble ne se justifie plus, comme dans le cas de l'*ars combinatoria*, par un programme subversif, mais par le désir commun des artistes de révéler ce qui est inexprimable et immatériel, ce qui n'est ni figuratif ni discursif. L'*ars communiter* se définit d'abord comme expérimentation dont le but est l'invention d'un langage originaire qui facilite l'accès à une compréhension universelle et primordiale du monde. Mais, tout comme pour l'*ars combinatoria*, la condition incontournable de cette expérimentation artistique est l'utilisation d'un terrain commun qui permet la rencontre des artistes et de leurs moyens d'expression respectifs. *Cobra* est inévitablement expérience de l'altérité : le peintre y trace des mots, le poète peint des formes. L'*ars communiter* ne privilégie plus les gestes rupteurs et subversifs qui témoignent d'une crise. La collaboration artistique de *Cobra* propose un paradigme dialogique de création qui atteste la fusion des arts et table sur sa conséquence immédiate : la découverte d'un langage dans sa réalité concrète. Les mots deviennent matériels et visibles. En d'autres mots, l'*ars communiter* retient le principe combinatoire de l'*ars combinatoria* surréaliste, mais il le dépasse par une œuvre collective qui nous fait découvrir la matérialité signifiante du mot. Le modèle interartistique de *Cobra* met en jeu la reterritorialisation du mot dans l'espace plastique ; l'illisibilité qui en découle est matérielle et temporaire : le texte, transposé sur le support, devient en quelque sorte illisible, mais surtout visible. Le résultat de l'*ars communiter* est la

redécouverte de la plasticité signifiante du langage. Et ce résultat se concrétise par l'invention d'un objet qui se définit comme véritable iconotexte.

De cette expérience de l'art « en commun », Dotremont retient surtout cette révélation de la matérialité du langage, délivrée de l'uniformité typographique. En effet, grâce aux œuvres « bicéphales », il découvre l'écriture en tant que graphie. L'iconotexte à quatre mains de *Cobra* engage ce que nous avons défini comme la désinstrumentalisation de l'écriture qui devient graphie, scription. Dotremont découvre ainsi des modalités d'expression qui impliquent une signification complexe : celle du mot comme unité de sens et celle du mot comme graphie, en étroit lien avec le rythme du corps de celui qui trace le texte. La poésie devient pour Dotremont véritable figuration de soi. Sans nécessairement faire image, au sens des calligrammes, la poésie dotremontienne se veut configuration et figuration d'un espace de signification qui ne se réduit pas aux contraintes textuelles : son projet d'écriture se transforme en activité de captation d'événements de parole, éphémères, et le poème en soi préserve la mémoire de ce phénomène de manifestation unique, semblable à l'acte de l'énonciation. L'écriture, pour nous mettre en contact avec l'élémentaire, se doit d'être directe, spontanée pour transmettre, non seulement par le processus de la signification régulière, mais surtout par le mouvement naturel des formes, le sens qui nous est commun. La spontanéité, source d'irrégularité, est donc la garantie de l'accès à l'indicible. Et le langage qui en découle se réinvente à chaque poème tout en figurant l'expérience

du poète « cryptologue¹¹ ». Toutes ces expérimentations de création préparent le terrain pour l'invention logogrammatique qui débute avec les années 1960, faisant suite à l'expérience de l'*ars communiter* de Cobra.

Pour parler du logogramme, il est absolument nécessaire d'interroger les productions dotremontiennes qui exploitent les ressources signifiantes d'un langage devenu matière, corps. Il s'agit, pour Dotremont, de trouver un moyen d'extériorisation spontanée par l'engagement de tout son être, âme et corps, et à travers le corps des mots. Le logogramme se réclame ainsi de la mixité iconotextuelle des objets *Cobra*, mais il est en même temps présentation directe de l'être de son créateur. Dans son processus de création, le logogramme surgit spontanément sous la main du poète qui trace au pinceau le texte poétique sur la page-toile. Ce processus créateur, à la limite du poétique et du pictural, a le but d'exprimer ce que les mots sont incapables de dire : le dessin logogrammatique devient traduction de l'intériorité, du « cri » intime de celui qui le trace et en même temps exorcisation de la catastrophe intérieure :

Les logogrammes sont des manuscrits de premier jet : le texte, non préétabli, est tracé avec une extrême spontanéité, sans souci des proportions, de la régularité ordinaires, [...] et donc sans souci de lisibilité ; mais le texte est, après coup, retracé, sous le logogramme, en très petites lettres lisibles, calligraphiques.¹²

Dans la communion entre créateur et spectateur, le premier moment est celui du choc, de la mise en échec de la communication par la langue. Ce qui compte, donc d'abord, c'est la confrontation avec autrui dans un espace qui est

¹¹ Christian Dotremont, « Signification et signification », *op. cit.*, p. 101.

¹² Christian Dotremont, *Logbook*, *op. cit.*, p. 5.

celui de la perte, espace qui exige l'oubli de la langue. Mais les mots lisibles qui apparaissent, calligraphiés, à la fin du logogramme attestent la dualité du poète-peintre, l'indécision de celui qui, tout en attaquant la langue, ne peut le faire qu'à l'intérieur d'elle-même. Et la lisibilité du texte n'est, en effet, qu'un autre type de témoignage du cri de l'artiste, qui se déchire entre sa lutte contre le langage et son désir de communion avec l'Autre. Autant le logogramme est agression de l'Autre, autant le texte lisible devient réparation de la violence. Dessiner n'est donc pas un simple travail de représentation, moins encore d'illustration ou de figuration, c'est surtout soumettre la langue elle-même à une sorte de catastrophe. Le tracé des lettres est le jet intime qui s'excentre, spontanément, par un mouvement de la main, il se ressource justement du corps qui trace le mot sur la page. Pour Dotremont, le mot-jet conçu en dehors de toute subjectivité est à même de violenter la langue et, en même temps, d'en inventer une autre au-delà de toute convention et de toute contrainte. Pour l'analyse du logogramme, nous avons utilisé d'abord les théories de l'iconotexte, afin d'explorer sa nature hybride poético-picturale. Dans son intégralité, le logogramme est considéré, dans cette thèse, comme un véritable objet intermédial, avant la lettre.

Le parcours extraordinaire de Dotremont, de la révolte surréaliste à la création d'une démarche artistique originale, traduit l'histoire même de la destinée collective du surréalisme bruxellois qui se démarque par son originalité et par sa longévité. « J'écris pour voir¹³ », cette affirmation de Christian Dotremont assume à elle seule la synthèse de la démarche protéiforme du poète et artiste belge,

¹³ Christian Dotremont, *J'écris pour voir*, *op. cit.*

originaire de Tervuren. En effet, héritier du surréalisme bruxellois, Dotremont s'en inspire lorsqu'il découvre que la poésie peut habiter un espace qui lui est étranger, la toile, et peut y faire corps commun avec l'image peinte. Ce premier pas lui révèle que les mots signifient autrement grâce à leur matérialité (graphique), que la frontière interartistique n'est plus opérante lorsque l'artiste cherche la liberté totale d'expression. La poésie s'écrit pour être vue avant d'être lue. Cette infraction des codes et des limites de l'expression est constitutive à l'invention de ses logogrammes.

À l'origine de cette thèse, il y a donc eu le principe créateur des logogrammes dotremontiens et leur façon singulière d'adresser les interrogations du rapport entre le texte et l'image, démarche hybride qui explique la métamorphose du surréalisme bruxellois. Sous l'apparence d'arabesques à l'encre de Chine évoquant la calligraphie orientale, ces tracés de mots s'accompagnent d'un texte – lisible – qui en semble la clé de décodage. Textes et images, la nature hétéroclite du logogramme ne s'explique que par le paradigme de la vision, modèle qui impose un point de vue interartistique et qui convoque deux systèmes différents de signes : la poésie et la peinture (des mots). Voir le texte, lire l'image sont deux gestes absolument nécessaires au dispositif logogrammatique, deux actions qui se juxtaposent, conditions *sine qua non* de l'expérience plurielle proposée par Dotremont. Peintures-poèmes, les logogrammes n'exhibent cependant ni les qualités de la calligraphie, ni celles de la spontanéité, avec ses ratures. Ce que nous avons donc essayé de démontrer, c'est qu'ils sont lieu d'une aventure poético-picturale révolutionnaire. Le texte n'est pas le commentaire

explicatif des images, tout comme les images n'illustrent pas le texte. Texte et images ouvrent un espace d'échange et d'entre-deux des signifiants. Dans l'engagement physique que se livrent le poétique et le figuratif, à travers le corps de Dotremont qui peint-écrit debout, c'est l'affrontement entre graphème et phonème qui s'expose dans une démarche qui remet en cause les rôles assignés au signifiant et au signifié. De ce dispositif de l'entre-deux renaît une poésie qui devient expression totale de l'être et du monde.

On ne saurait conclure sans souligner encore une fois le rôle de Dotremont dans l'histoire du surréalisme belge : il nous a donné une œuvre qui synthétise l'esprit innovateur traversant le champ littéraire et artistique du XX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus Christian Dotremont

DOTREMONT, Christian. *L'arbre et l'arme : et autres textes sur Pierre Alechinsky*, Paris : Galilée, coll. « Écritures/figures », 2007.

DOTREMONT, Christian. *Christian Dotremont, en écriture dans le texte*. Préface de Samuel Vanhoegaerden. Présentation de Jan Ceuleers. Knokke : Samuel Vanhoegaerden Gallery, 2007.

DOTREMONT, Christian. *J'écris pour voir*. Avant-propos de Dominique Radrizzani. Textes et photographies de Pierre Alechinsky. Paris : Buchet-Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2004.

DOTREMONT, Christian. *Cobraland*. Bruxelles : La Petite Pierre, 1998.

DOTREMONT, Christian. *Œuvres poétiques complètes*, édition établie et annotée par Michel Sicard, préface par Yves Bonnefoy. Paris : Mercure de France, 1998.

VANDERCAM, Serge et Christian Dotremont. *Vandercam-Dotremont. Cobra en Fange. Dessin-Écriture-Matière (1958-1960)*. Bruxelles : Cahiers du Gram, 1994.

DOTREMONT, Christian. *Des logogrammes*. Paris : Ubacs, 1991.

DOTREMONT, Christian. *Le grand rendez-vous naturel*. Caen : L'Échoppe, 1990.

DOTREMONT, Christian. *Abstrates*. Paris : Fata Morgana, 1989.

ALECHINSKY, Pierre et Christian Dotremont. *Dotremont et Cobra-forêt*. Paris : Galilée, coll. « Débats », 1988.

DOTREMONT, Christian et Michel Butor. *Cartes et lettres (correspondance 1966-1979)*. Paris : Galilée, 1986.

DOTREMONT, Christian. *Commencements lapons*. Paris : Fata Morgana, 1985.

DOTREMONT, Christian. *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*. Les entretiens de Tervuren, poèmes, manuscrits, photographies, réunis et présentés par Jean-Clarence Lambert. Paris : Éditions Galilée, 1981.

DOTREMONT, Christian. *Traces*, préface de Joseph Noiret. Bruxelles : Jacques Antoine, 1980.

DOTREMONT, Christian. *J'écris, donc je crée*. Anvers : Ziggurat, 1978.

DOTREMONT, Christian. *Logbook*. Turin : Yves Rivière, 1974.

DOTREMONT, Christian. *Le oui et le non, le peut-être / Ja og Nej, Måske*. Copenhague : Værløse Grafodan, 1968.

DOTREMONT, Christian. *Logogrammes II*. Tervuren : Éditions de la revue *Strates*, 1965.

DOTREMONT, Christian. *Logogrammes*. Tervuren : Éditions de la revue *Strates*, 1964.

DOTREMONT, Christian. *La pierre et l'oreiller*. Paris : Gallimard, 1955.

DOTREMONT, Christian. *Les développements de l'œil: à propos des photographies de Raoul Ubac, Roland d'Ursel et Serge Vandercam*. Bruxelles : Galerie Saint-Laurent, 1950.

DOTREMONT, Christian. *Labisse*. Bruxelles : La Boétie, 1946.

Ouvrages critiques sur Christian Dotremont et sur *Cobra*

Mélusine : Le surréalisme en héritage. Les avant-gardes après 1945, n° 28, sous la direction de Olivier Penot-Lacassagne et Emmanuel Rubio. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2008.

Textyles : « D'autres Dotremont », n° 30, sous la direction de Paul Aron, Bruxelles : Le Cri Édition, 2007.

Cobra en Afrique, n°s 3-4 : « Luc de Heusch et ses amis », Revue de l'Université de Bruxelles, 1991.

Courrier du Centre international d'études poétiques : « Autour de Christian Dotremont », numéro hors série sous la direction de Frans de Haes, Bruxelles, 1982.

Cobra, 1948-1951, n°1(1948)-n°10(1951). Paris : Jean-Marie Place, 1980. Facsimilé : Amsterdam, 1948-1951. Accompagné de son supplément : *Le Petit Cobra*.

Les Deux sœurs. Paris : Jean-Michel Place, coll. « Réimpressions des revues d'avant-garde », 1985.

ALECHINSKY, Pierre. *Cobra et le bassin parisien*. Paris : L'échoppe, 1997.

APPEL, Karel. *Propos en liberté*. Paris : Éditions Galilée, coll. « Écritures/Figures », 1985.

ARMENGAUD, Françoise. *Bestiaire Cobra. Une zoo-anthropologie picturale*. Paris : La Différence, coll. « Mobile matière », 1995.

ARON, Paul. « La littérature en Belgique francophone de 1930-1960 : débats et problèmes autour d'un sous-champ », dans Michael Einfalt, Ursula Erzgräber, Ottmar Ette, Franziska Sick (dir.). *Intellektuelle Redlichkeit-Intégrité intellectuelle. Festschrift für Joseph Jurt*. Heidelberg: Universitätsverlag, 2005, p. 417-428.

ARON, Paul. « Christian Dotremont : les enjeux du logogramme », dans Jean Weisgerber (dir.). *Les avant-gardes et la tour de Babel. Interactions des arts et des langues*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2000, p. 107-122.

ARON, Paul. « *Le serpent de mer – le surréalisme et la révolution en Belgique (1947-1950)* », *Cahiers marxistes*, Bruxelles, 154, oct. 1987, p. 16-33.

ATKINS, Guy, Troels Andersen. *Asger Jorn, the crucial years, 1954-1964. A study of Asger Jorn's artistic development from 1954 to 1964 and a catalogue of his oil paintings from that period*. Paris : Arts et métiers graphiques, 1977.

AUBERT, Nathalie. « Christian Dotremont, Serge Vandercam: l'entre-deux de la représentation », dans Pierre Piret (dir.). *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 255-268.

AUBERT, Nathalie. « *Cobra after Cobra: from revolutionary avant-garde to situationist experiment* ». *Third Text*. Routledge, London, vol. 20, n°22, Mars 2006, p. 259-267.

AUBERT, Nathalie. « Les Logogrammes de Christian Dotremont », *French Studies : A Quarterly Review*, London, vol. 60, n°1, Janvier 2006, p. 49-62.

BANDINI, Mirella. *L'esthétique, le politique, de Cobra à l'Internationale Situationniste (1948-1957)*. Arles: Sulliver/Via Valeriano, 1998.

BERTRAND, Georges A. *Dotremont, un lapon en Orient*. Bruxelles : Didier Devillez, 2005.

BROGNIER, Laurence (dir.). *Écrit(ure)s de peintres belges*. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien : Peter Lang, coll. « Comparatisme et société, n°7 », 2008.

BUTOR, Michel. *Alechinsky : frontières et bordures*. Paris : Galilée, 1984.

BUTOR, Michel. « Christian Dotremont et la neige », *Répertoire V*, Paris : Minuit, 1982.

BUTOR, Michel, Michel Sicard. *Dotremont et ses écritures*. Entretiens sur les logogrammes, avec photographies des logoglaces et logoneiges. Paris : Jean-Michel Place, 1978.

CALONNE, Jacques. *Facéties et compagnie de Christian Dotremont*. Avant-propos de Pierre Alechinsky. Bruxelles : Quadri, 1991.

CHENET, Françoise. « D'un bout de paysage lapon. À propos de *Commencements lapons* de Christian Dotremont », *Textyles* : « Voyages, ailleurs », n°12, sous la direction de Pierre Halen, Bruxelles : Le Cri Édition, 1995, p. 187-198.

CORPET, Olivier, Yves Chevretil Desbiolles, Emmanuelle Lambert (dir.). *Christian Dotremont : 1922-1979*. Catalogue de l'exposition organisé à Caen en 2005-2006, Paris : Éditions de l'IMEC, coll. « Empreintes », 2006.

DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris : Champ Libre, 1971.

DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Édition Gérard Lebovici, 1988.

DRAGUET, Michel (dir.). *Christian Dotremont : Les développements de l'œil*, Paris : Vanves / Hazan, 2004.

FERRARI, Silvio. « Christian Dotremont, une sollicitation du dessin-trace dans l'impasse du langage poétique », dans Rosanna Gorris (dir.). *Réalités et perspectives francophones dans une Europe plurilingue*. Actes du XIX^e colloque de la Societa Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Saint-Vincent (les 6-9 mai 1993). Aoste : Imprimerie Valdôtaine, 1994, p. 201-212.

FRANÇOIS, Geneviève, André Lambotte (dir.). *Cobra Singulier Pluriel. Les œuvres collectives 1948-1995*. Catalogue de l'exposition organisée par le Centre Wallonie-Bruxelles du 3 décembre 1998 au 21 février 1999 à Paris (Centre Wallonie-Bruxelles) et du 6 mars au 11 avril 1999 à Namur (Maison de la Culture de la Province de Namur). Tournai : La Renaissance du Livre, 1998.

GIRAUDO, Lucien. *Michel Butor et le dialogue avec les arts*. Lille : Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2006.

GUILLERM, Jean-Pierre. « Nœuds d'encre. Sur les *Logogrammes* de Christian Dotremont », *Revue La Licorne*, no 23, Poitiers, 2006.
<http://edel.univ-poitiers.fr/licorne/document253.php>

HEUSCH, Luc de. *Ceci n'est pas la Belgique : sur Alechinsky, Dotremont, Ensor, Magritte, Reinhoud, Velasquez*. Bruxelles : Édition Complexe, coll. « Regard littéraire, n°52 », 1999.

HEUSCH, Luc de. « Dotremont ou l'anti-scribe ». *La Part de l'Œil*, Bruxelles, n°3, 1987, p.183-187.

JAGUER, Édouard. *Cobra au cœur du XX^e siècle*. Paris : Galilée, coll. « Débats », 1997.

JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

JENNY, Laurent. « The Unrepresentable Enemy », *Art&Text*, n°35, Été 1990, p. 108- 112.

JORN, Asger. *Fin de Copenhague*. Paris : Allia, 2001.

LALANDE, Françoise. *Christian Dotremont, inventeur de Cobra*. Bruxelles : Ancrage, coll. « Biographie », 2000 (première édition : Bruxelles, Stock, 1998).

LAMBERT, Jean-Clarence, *Cobra, un art libre*. Paris : Éditions Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2008 (première édition : Paris, Éditions du Chêne, coll. « Fonds Mercator », 1983).

LAMBERT, Jean-Clarence (dir.). *Cobra poésie*. Paris : Orphie / La différence, 1992.

LAMBERT, Jean Clarence. *Le Règne imaginal*. Paris : Éditions Cercle d'art, 1991.

LAMBERT, Jean Clarence. *Les armes parlantes : pratique de la poésie*. Paris : Éditions P. Belfond, 1976.

LOREAU, Max. *De la création*. Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord », 1998.

LOREAU, Max. *Dotremont. Logogrammes*. Paris : Éditions Georges Fall, 1975.

LUPU-ONET, Raluca. « La réinvention de la poésie dans les logogrammes de Christian Dotremont ». *Dalhousie French Studies*, Volume 89 (« Voir le texte, lire l'image »), sous la direction de Andrea Oberhuber, Winter 2009, pp. 63-74.

LUPU-ONET, Raluca. « Déclinaison du collectif. Christian Dotremont : de *Cobra* aux logogrammes », *Paroles gelées* : « Aucune œuvre n'est une île », UCLA, n° 25, juin 2009. pp. 28-44.

LUPU-ONET, Raluca. « Le texte-image : objet fondateur de la communauté Cobra », *Textimage*, « Varia 1 », automne 2007 ; <http://www.revue-textimage.com/sommaire.htm>

MILLER, Richard. « Max Loreau et les Cobra ». *La Part de l'Œil. Dossier : Hommage à Max Loreau*, Bruxelles, n°14, 1998, p. 125-130.

MUND, Sabine, Michel Draguet (dir.). *Entre Cobra et l'abstraction : la collection Thomas Neiryck*. Bruxelles : Fondation Roi Baudouin, 2004.

QUAGHEBEUR, Marc. « Une passion en quatorze stations : *La pierre et l'oreiller* », dans Catherine Soulier. *Dotremont, multiple à l'infini*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « carré collé cousu », 2005, p. 181-197.

REURSLAG, Peter, Constant, Christian Dotremont, Karel Appel, Pierre Alechinsky. *Cobra Aventures Collectives*. Catalogue de l'exposition 1984-1985 à De Zonnehof (Amersfoort), Kunstindustrimuseet (Copenhague). Amersfort : Amersfoortse Culturele Raad / De Zonnehof, 1984.

RICHIR, Luc. *Sur les logogrammes récents de Dotremont*. Bruxelles : Galerie Maya, 1974.

SCHREIBER, Sylvia. « Christian Dotremont, le peintre de l'écriture », dans Hans-Joachim Lope, Anne Neuschäfer, Marc Quaghebeur (dir.). *Les lettres belges au présent*. Actes du Congrès des Romanistes allemands. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien : Peter Lang, coll. « Studien und Dokumente zur Geschichte des Romanischen Literaturen », band 44, 2001, pp. 135-150.

SICARD, Michel. « Dotremont, poète de l'écriture », *Textyles : « La peinture (d)écrite »*, n°s17-18, sous la direction de Laurence Brogniez, Veronique Jago-Antoine. Bruxelles : Le Cri Édition, 2000, p. 42-54.

SICARD, Michel. « Le philosophe de Tervuren », dans le catalogue de l'exposition *In vivo veritas*, Marchin : Foyer Culturel, 1990, p. 28-29.

SICARD, Michel. « L'image de la lettre », dans Michel Servièrre, Yves Bourel (dir.). *Le livre d'artiste : écritures et peintures*. Rouen : FRAC de Haute-Normandie, 1990, p. 92 - 113.

SICARD, Michel. *Dotremont polygraphe*. Paris : Éditions Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2007.

SOULIER, Catherine. *Dotremont, multiple à l'infini*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « carré collé cousu », 2005.

STOKVIS, Willemine Leonore. *Cobra : la conquête de la spontanéité*. Paris : Gallimard, 2001.

Bibliographie sur le surréalisme belge

Europe : Les surréalistes belges, n° 912, Paris, avril 2005.

Francofonía : « Langue, corps et identité dans la littérature belge de langue française », n°13, sous la direction de Estrella de la Torre et Martine Renouprez, Cadix, 2004.

Textyles : « La Peinture (d)écrite », n°s 17-18, sous la direction de Laurence Brogniez et Véronique Jago-Antoine. Bruxelles : Le Cri Édition, 2000.

Textyles : « L'institution littéraire », n°15, sous la direction de Jean-Marie Klinkenberg. Bruxelles : Le Cri Édition, 1998.

Textyles : « Voyages, ailleurs », n°12, sous la direction de Pierre Halen. Bruxelles : Le Cri Édition, 1995.

Textyles : « Surréalismes de Belgique », n° 8, sous la direction de Paul Aron, Bruxelles : Le Cri Édition, 1991.

Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme : « Lisible - Visible », n° XII, sous la direction de Pascaline Mourier-Casile. Paris : L'Âge d'Homme, 1991.

Correspondance : les tracts (1924-1925). Préface de Paul Aron. Bruxelles : Didier Dévillez Éditeur, coll. « Fac-Similé », 1993.

Correspondance : « El surrealismo belga », n°1, sous la direction de Ana González Salvador, Universidad de Cádiz et Universidad de Extremadura, Novembre 1990.

L'invention collective, n°1, Février 1940. Réédition : Bruxelles : Didier Dévillez Éditeur, 1995.

Variétés : Le surréalisme en 1929, numéro hors série, juin 1929. Réédition : Bruxelles : Didier Dévillez Éditeur, 1994.

Lendemain : « *L'avant-garde belge* ». Berlin, n^{os} 43-44, Wolfram Hitzeroth-Verlag, 1986.

ALLMER, Patricia, Hilde Van Gelder (dir.). *Collective Inventions: Surrealism in Belgium*. Leuven : Leuven University Press, coll. « Lieven Gevaert Series, volume 5 », 2007.

ARON, Paul. « L'art des rencontres. Les relations entre peintres et écrivains en Belgique à la fin du XIX^e siècle », dans *Les Passions de l'âme*, catalogue de l'exposition du Scépmuvésti Muzeum, Budapest, 12 oct. 2001-6 janv. 2002, p. 17-23.

ARON, Paul. « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone », *Écriture*, n^o36, 1990, pp. 82-91.

BAETENS, Jan. « Magritte à la lumière de Nougé ». *ImagesAnalyses*, 2005.
<http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/duree-poignardee-semiologie-22.html>

BAETENS, Jan. « Que faire ? Une lecture contrainte de *La durée poignardée* de Magritte », dans *Imagesanalyses*, 2003.
<http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/duree-poignardee-semiologie-22.html>

BÉCHET, Achille, Christine Béchet. *Surréalistes wallons*. Bruxelles : Labor, 1987.

BERG, Christian, Pierre Halen (dir.). *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*. Bruxelles : Le Cri Édition, 2000.

BERTRAND, Jean-Pierre, Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Grutman (dir.). *Histoire de la littérature belge : 1830 - 2000*. Paris : Fayard, 2003.

BIRON, Michel. *La modernité belge. Littérature et société*. Bruxelles : Éditions Labor, coll. « Archives du futur » / Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1994.

DRAGUET, Michel. *Magritte*. Paris : Hazan, 2003.

EVERAERDT-DESMEDT, Nicole. *Magritte : au risque de la sémiotique*. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 1999.

ÉLUARD, Paul. « René Magritte » [1935], *Œuvres complètes*, tome I, éditées par Marcelle Dumas et Lucien Scheler. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 502-503.

FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier : Fata Morgana, 1986.

GEEST, Dirk De, Reine Meylaerts (dir.). *Littérature en Belgique / Literatures in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires / Culurele diversiteit en literaire dynamiek*. Bruxelles, Berm Berlin, Frankfurt am Mein, New York, Oxford, Wien : P.I.E. – Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste, no. 13 », 2004.

GREELEY, Robin Adèle. « Image, Text and the Female Body: René Magritte and the Surrealist Publications ». *Oxford Art Journal*, Oxford University Press, 1992 15(2), p. 48-57.

GROSSMAN, Simone. « L'exemple de Magritte: le fantastique dans *L'Étudiante de Mandiargues* ». *French Studies*, 2001 LV(4), p. 499-508.

JONGEN, René. « René Magritte ou la peinture comme description visible des fondements cachés de la pensée libre », *La Part de l'Œil*, 1987, n°3, p.103-115.

JONGEN, René. *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible: réflexions et recherches*. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 1994.

KLINKENBERG, Jean-Marie. *Petites mythologies belges*. Bruxelles : Labor, coll. « Espace de libertés », 2003.

LECHERBONNIER, Bernard. *Surréalisme et Francophonie. La chair du verbe : histoire et poétique des surréalismes de langue française*. Paris : Éditions Publisud, coll. « Littératures. Traversée des espaces francophones », 1992.

LUPU-ONET, Raluca. « L'esprit frondeur du surréalisme belge », *Transylvanian Review*, vol. XV, n° 6, Automne 2005.

MAGRITTE, René. *Écrits complets*. Édition établie et annotée par André Blavier. Paris : Flammarion, 1979.

MARIËN, Marcel. *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*. Bruxelles : Lebeer-Hosmann, 1979.

MARIËN, Marcel. *Lettres surréalistes (1924-1940)*. Bruxelles : Lèvres nues, 1972.

McGUINNESS, Patrick, Nathalie Aubert, Pierre-Philippe Fraiture (dir.), *From Art Nouveau to Surrealism: Belgian Modernity in the Making*. Oxford: Legenda, 2007.

McGUINNESS, Patrick, Nathalie Aubert, Pierre-Philippe Fraiture (dir.). *La Belgique entre deux-siècles : laboratoire de la modernité*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien : Peter Lang Éditeur, coll. « Romanticism and after in France/Le Romantisme et après en France, Vol. 12 »2007.

MEURIS, Jacques. *Magritte*. Paris : Casterman, 1988.

MICHEL, Geneviève. « Les voix détournées: Nougé et Maupassant, mots passant par l'URSS », *Francofonía : « Langue, corps et identité dans la littérature belge de langue française »*, n°13, 2004, p. 71-90.

MICHEL, Geneviève. « René Magritte et la métaphore transfigurée », dans Domingo Pujante González, Elena Real Ramos, Dolores Jiménez Plaza, Adela Cortijo Talavera (dir.). *Écrire, traduire et représenter la fête*. València : Universidad de València, 2001, pp. 305-315.

MICHEL, Geneviève. « Le détournement: de Paul Nougé aux situationnistes », dans María Dolores Olivares Vaquero, Teresa García-Sabell Tormo (dir.). *Les Chemins du texte : VI Coloquio da APFFUE*, vol. 1 : « Literatura ». Santiago : Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1998, p. 330-341.

MINGELGRÜN, Albert. *Essai sur l'évolution esthétique de Paul Éluard : peinture et langage*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1977.

MOR, Antonio, Jean Weisgerber (dir.). *Le letterature del Belgio*. Firenze : Sansoni, coll. « Academia », 1968.

NAEYER, Christine De. *Paul Nougé et la photographie*. Bruxelles : Didier Dévillez Éditeur, 1995.

NOUGÉ, Paul. *René Magritte (in extenso)*. Edité par Virginie Devillez. Bruxelles: Didier Devillez, 1997.

NOUGÉ, Paul. *Fragments*. Bruxelles : Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 1995.

NOUGÉ, Paul. *Journal (1941-1950)*. Bruxelles : Didier Dévillez Éditeur, 1995.

NOUGÉ, Paul. *Quelques bribes*. Suivi de *Autour de Paul Nougé. Une iconographie*. Introduction de Marc Quaghebeur. Bruxelles : Didier Dévillez Éditeur, 1995.

NOUGÉ, Paul. *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*. Lausanne : L'Âge d'Homme, coll. « CISTRE - Lettres différentes. Essais », 1983.

NOUGÉ, Paul. *Histoire de ne pas rire*. Lausanne : L'Âge d'Homme, coll. « CISTRE – Lettres différentes », 1980.

NOUGÉ, Paul. *L'expérience continue*. Lausanne : L'Âge d'Homme, coll. « CISTRE – Lettres Différentes », 1981.

NOUGÉ, Paul. « Fragments 15 ». *Les lèvres nues*, Bruxelles, coll. « Le fait accompli », n°17, février 1969.

QUAGHEBEUR, Marc. « A propos des spécificités littéraires de la Belgique francophone », dans Anne Begenat-Neuschäfer (dir.). *Belgien im Blick: Interkulturelle Bestandsaufnahmen / Regards croisés sur la Belgique contemporaine*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2007, p. 381-390.

QUAGHEBEUR, Marc. « Évidence et occultation de Paul Nougé ». Lecture à Paul Nougé, *Fragments*. Bruxelles : Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 1995.

QUAGHEBEUR, Marc, Jean Pierre Verheggen, Véronique Jago-Antoine (dir.), *Un pays d'irréguliers*. Bruxelles : Labor, coll. « Archives du Futur », 1990.

QUAGHEBEUR, Marc. *Lettres belges. Entre absence et magie*. Bruxelles : Labor, coll. « Archives du futur », 1990.

QUAGHEBEUR, Marc. *Balises pour l'histoire de nos lettres*. Bruxelles : Promotion des Lettres, 1982; réédition : Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord », 1998.

QUAGHEBEUR, Marc. « A propos de “ l'homme au complet gris clair ” de Marcel Lecomte ». *Le ragioni critique : réalités magiques : fascicolo speciale*, Annata XVII, n° 63-66 (N.S. 33-36), gennaio-dicembre 1988, p. 49-69.

QUAGHEBEUR, Marc, Alberte SPINETTE (dir.). *Alphabet des lettres belges de langue française*. Bruxelles : Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1982.

ROBERTS-JONES, Philippe. *Magritte poète visible*. Bruxelles : Laconti, 1972.

ROQUE, Georges. « Magritte's Words and Images », *Visible Language*, vol. 13, n° 2, Printemps 1989, p. 221-237.

SCHREIBER, Sylvia. « Les mots – les images – les objets. “Poésure” et “peintrie” en Belgique de René Magritte à Marcel Broodthaers », *Cahiers francophones d'Europe Centre Orientale : « Unité et diversité des écritures francophones. Quels défis pour cette fin de siècle ? »*. Leipzig : AEFECO, n°10, 2000, p. 123 –138.

SMOLDERS, Olivier. *Paul Nougé : écriture et caractère à l'école de la ruse*. Bruxelles : Labor, coll. « Archives du Futur », 1995.

SONCINI FRATTA, Anna. *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ?* Actes du colloque tenu à Rimini, les 31 mars - 1^{er} avril 1995. Bologne : CLUEB, coll. « Bussola Belœil », 1998.

SOURIS, André. *La Lyre à double tranchant : écrits sur le surréalisme et la musique sérielle*. Présentation et annotations par Robert Wangermée. Liège : Mardaga, coll. « Musique musicologie », 2000, p. 121-129.

SOURIS, André. *Paul Nougé et ses complices*, dans Ferdinand Alquié (dir.). *Entretiens sur le surréalisme*. Paris : Mouton, coll. « Décades du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle ; nouvelle série : 8 », 1968, p. 432-454.

TOUSSAINT, Françoise. *Le Surréalisme belge*. Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord », 1986.

VOVELLE, José. *Le surréalisme en Belgique*. Bruxelles : André de Rache Éditeur, 1972.

VOVELLE, José. « Un surréaliste belge à Paris », *Revue d'art*, n°12, 1971, p. 55-63.

WEISGERBER, Jean (dir.). *Les Avant-gardes littéraires en Belgique : au confluent des arts et des langues*. Bruxelles : Éditions Labor, coll. « Archives du Futur », 1991.

WEISGERBER, Jean (dir.). *Les avant-gardes littéraires du XXe siècle : Histoire*. Budapest : Akademia Kiado, 1986.

WEISGERBER, Jean (dir.). *Les avant-gardes littéraires du XXe siècle : Théorie*. Budapest : Akademia Kiado, 1986.

Bibliographie générale

Cinémas : « *Cinéma et intermédialité* », vol. 10, n° 2-3, sous la direction de Silvestra Mariniello), printemps 2000.

Intermédialités : « *Naître* », n° 1, sous la direction de Éric Méchoulan, Centre de recherche sur l'intermédialité, Montréal, printemps 2003.

Revue d'esthétique : « *Collages* », GROUPE μ, 1978, ¾, Paris, UGE « 10/18 », 1978.

Études littéraires : « *Subversion et formes brèves* », volume 19, numéro 2, sous la direction de Jeanne Demers et Line McMurray, automne 1986.

ADAMOWICZ, Elza. *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art*. Lausanne : L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2004.

ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

ADAMOWICZ, Elza. "The Surrealist (Self-)Portrait: Convulsive Identities", dans Silvano Levy (dir.). *Surrealism, Surrealist Visuality*. New York: New York University Press, 1997.

ARAGON, Louis. *Les collages*. Paris : Hermann, 1965.

ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.). *Le dictionnaire de la littérature*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Dicos Poche », 2002 [deuxième édition].

BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1992 [première édition : 1942].

BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1985 [première édition : 1938].

BACHELARD, Gaston. *Le matérialisme rationnel*. Paris : PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1953.

BAL, Mieke. « Mise en abyme et iconicité », *Littérature* 29, 1978, p. 116-128.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1973.

BÉHAR, Henri, Michel Carassou. *Le Surréalisme*. Paris : Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1992.

BÉHAR, Henri. *Littéruptures*. Lausanne : L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque de Mélusine », 1988.

BELAVAL, Yvon. *Leibniz : Initiation à sa philosophie*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2005 [sixième édition].

BERGE, Claude. *Principes de Combinatoire*. Paris : Dunod, 1968.

BIRO, Adam et René Passeron (dir.). *Dictionnaire général du surréalisme et ses environs*. Fribourg : Presses universitaires de France, coll. « Grands Dictionnaires », 1982.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, coll. « N.R.F. », 1987.

BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965. Paris : Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2002.

BRETON, André. *Œuvres complètes*, tome I, éditées par Marguerite Bonnet, Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre Paris. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

BRYSON, Norman, Michael A. Holly, Keith Moxey (dir.). *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Cambridge : Polity Press, 1991.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Translation from the German by Michael Shaw. Foreward by Jochen Schulte-Sasse. Minneapolis: University of Minnesota Press, coll. "Theory and History of Literature, Volume 4", 2004.

CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1958.

CAWS, Mary-Ann. *The Art of Interference: Stressed Readings in Visual and Verbal Texts*. Cambridge: Polity / Princeton: Princeton University Press, 1988.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Le surréalisme*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984.

CHKLOVSKI, Vladimir. « L'art comme procédé », dans Tzvetan Todorov (dir.) *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1965.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 2001.

CLOUTIER, Cécile. « La "faisance" du poème selon "Poïétique" de Valéry », *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, La revue électronique de la Société Canadienne d'Esthétique, volume 5, fall/automne 2000, Trois-Rivières.

COL, Norbert (dir.). *Écritures de soi*. Paris : L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2007.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.

COQUELIN, Anne. *Court traité du fragment*. Paris : Aubier, 1986.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DÄLLENBACH, Lucien. « Intertexte et autotexte ». *Poétique*, n°7, 1976, p. 282-296.

DELEUZE, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

DEMERS, Jeanne et Line McMurray (dir.). *L'enjeu du manifeste / le manifeste en jeu*. Préface de Wlad Godzich. Montréal : Le Préambule, 1986.

DÉOTTE, Jean-Louis, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.). *Appareil et intermédialité*. Paris : L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2006.

DERRIDA, Jacques. « Forcener le subjectile ». Préface à Paule Thévenin, Jacques Derrida. *Dessins d'Antonin Artaud*. Paris : Gallimard, 1986.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1967.

DRUCKER, Johanna. *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-23*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris : Minuit, coll. « Propositions », 1984.

EGGER, Anne. *Le Surréalisme : la révolution du regard*. Paris : Scala, coll. « Tableaux choisis », 2002.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origine et destin de la communauté*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Les essais du Collège international de philosophie », 1999.

FAURÉ, Michel. *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*. Paris : La Table Ronde, 1982.

FEVRY, Sébastien. *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*. Liège : Céfal, 2000.

FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1996.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1966.

FOUCAULT, Michel. *Folie et Dérison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Plon, 1961.

FROGER, Marion et Jürgen E. Müller (dir.). *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*. Münster : Nodus Publikationen, coll. « Film und Medien in der Diskussion 14 », 2007.

GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

GENETTE, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GENETTE, Gérard. « Discours du récit ». *Figures III*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GUARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*. Paris : Klincksieck, « Collection d'Esthétique », 1995.

GUSDORF, Georges. *Lignes de vie I. Écriture du moi*. Paris : Odile Jacob, 1991.

GUYAUX, André. *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*. Neuchâtel : À la Braconnière, 1985.

HAGSTRUM, Jean H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

HEYNDELS, Ralph. *La pensée fragmentée*. Bruxelles : Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Traduit du néerlandais par Cécile Seresia. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1951.

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : Mardaga, coll. « Ohilosophie et Langage », 1985.

ISHIGURO, Hidé. *Leibniz's Philosophy of Logic and Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991 [deuxième édition].

JACOBS, Karen. *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*. New York: Cornell University Press, 2001.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Traduction de l'allemand par Claude Maillet, préface de Jean Starobinski. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1990.

JENNY, Laurent. *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002.

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

KRISTEVA, Julia. *Le langage, cet inconnu, Une introduction à la linguistique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981.

KRISTEVA, Julia (dir.). *La traversée des signes*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1975.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1974.

KRISTEVA, Julia. *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1969.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1978.

LEFEBVRE, Martin. *PSYCHO - de la figure au musée imaginaire: Théorie et pratique de l'acte de spectature*. Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997.

LE LIONNAIS, François. « À propos de la littérature expérimentale », dans Raymond Queneau. *Œuvres complètes*, tome I. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

LOUVEL, Liliane et Catherine Rannoux (dir.). *L'illisible* : Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2006.

LOUVEL, Liliane. *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002.

LOUVEL, Liliane. *L'Œil du texte*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998.

LOUVEL, Liliane. *La description « picturale » : pour une poétique de l'iconotexte*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1997.

LUND, Hans. *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*. Lewiston, New York: E. Mellen Press, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *Discours. Figure*. Paris : Klincksieck, coll. « Esthétique », 2002 [cinquième édition].

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1976.

MITCHELL, William J. Thomas. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MONTANDON, Alain (dir.). *Iconotextes*. Paris : Ophrys, 1990.

MONTANDON, Alain (dir.). *Signe/Texte/Image*. Meyzieu : Césura Lyon Éditions, 1990.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris : Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté affrontée*. Paris : Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001.

NANCY, Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1996.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Édition revue et augmentée. Paris : Christian Bourgois, 1990.

OBERHUBER, Andrea. « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, Volume 31, Number 1, London, Taylor & Francis, Spring 2007, p. 40-56.

OBERHUBER, Andrea (dir.). *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*. Montréal : Université de Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007.

OUELLET, Pierre. *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Sillery, Limoges : Éditions du Septentrion, Presses universitaires de Limoges (PULIM), coll. « Les nouveaux Cahiers du CELAT », 2000.

RABATÉ, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001.

RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1990.

RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1967.

RIPOLL, Ricard (dir.). *Stratégies de l'illisible*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2005.

RISPAIL, Jean-Luc. *Les Surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action*. Paris : Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 1991.

SERRES, Michel. *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1990 [troisième édition].

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

VANDIER-NICOLAS, Nicole. *Art et sagesse en Chine. Mi Fu (1051-1107) peintre et connaisseur d'art dans la perspective de l'esthétique des lettrés*. Paris : Presses universitaires de France, 1963.

VERNAY, Anne et Richard Walter. *La Main à plume..., Anthologie du surréalisme sous l'Occupation*, préface de Gérard Durozoi. Paris : Syllepse, 2008.

WAGNER, Peter (dir.). *Icons. Texts. Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, coll. « European Cultures. Studies in Literature and the Arts », 1996.

Les illustrations sont tirées de :

DOTREMONT, Christian. *J'écris pour voir*. Paris : Buchet-Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2004 pour (1) Caroline Ghyselen, Photographie du lac Inari ; (2) Caroline Ghyselen, Photographie de Christian Dotremont traçant un logoneige ; (3) Christian Dotremont, *Serpent de neige* (logoneige).

DOTREMONT, Christian. *Cobraland*. Bruxelles : La Petite Pierre, 1998 pour (1) Dotremont et Jorn, *Mon imagination*.

DOTREMONT, Christian. *Abstrates*. Paris : Fata Morgana, 1989 pour (1) Dotremont, *Chérie, quand tu liras ceci* (logogramme)

DOTREMONT, Christian. *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*. Paris : Éditions Galilée, 1981 pour (1) Dotremont, *Chérie, quand tu liras ceci* (logogramme) ; (2) Dotremont, *Écritures espacées*.

DOTREMONT, Christian. *Logogrammes II*. Tervuren : Éditions de la revue *Strates*, 1965 pour (1) Dotremont, *une Irlandaise ?* (logogramme) ; (2) Dotremont, *Á...* (logogramme)

FRANÇOIS, Geneviève, André Lambotte (dir.). *Cobra Singulier Pluriel. Les œuvres collectives 1948-1995*. Tournai : La Renaissance du Livre, 1998 pour (1) Alechinsky et Dotremont, *Il y a plus de choses* ; (2) Dotremont et Jorn, *Le lève, tu lèves, nous rêvons* ; (3) Atlan et Dotremont, *Les transformés* ; (4) Dotremont et Vandercam, *Je crie à la main*.

MILLER Richard. *Cobra*. Paris : Nouvelles éditions françaises, 1994 pour (1) Constant, *Végétation* ; (2) Constant, *Faune* ; (3) Jorn, *Spadommen* ; (4) Appel, *Enfants interrogateurs*.

NOUGÉ, Paul. *Quelques bribes*. Suivi de *Autour de Paul Nougé. Une iconographie*. Bruxelles : Didier Dévillez Éditeur, 1995 pour (1) Paul Nougé, *La naissance de l'objet*.

Variétés : Le surréalisme en 1929, numéro hors série, juin 1929. Réédition : Bruxelles : Didier Dévillez Éditeur, 1994 pour (1) Paul Nougé, *Carte postale éducative*.

René Magritte, *La reproduction interdite* appartient à Edward James Foundation : <http://www.westdean.org.uk/Gallery/ContactUs/Overview.aspx>

