

**UCLA**

**Paroles gelées**

**Title**

Déclinaison du collectif. Christian Dotremont : de Cobra aux logogrammes

**Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/9hp8p488>

**Journal**

Paroles gelées, 25(1)

**ISSN**

1094-7264

**Author**

Onet, Raluca

**Publication Date**

2009

**DOI**

10.5070/PG7251003188

Peer reviewed

## Déclinaison du collectif.

### Christian Dotremont : de *Cobra* aux logogrammes

---

Raluca Onet

*L'Université de Montréal*

### **Cobra : l'expérience collective**

En 1948 le groupe Cobra met en acte, par la fondation de sa formule collective expérimentale, un désir créateur : « Dépassons l'anti-art ! » (Dotremont, *Logbook* 17). Les artistes des trois points cardinaux qui configurent la géographie Cobra (Copenhague, Bruelles, Amsterdam) se rencontrent pour créer ensemble et pour inventer l'espace d'une cosmogonie nouvelle avec au centre l'écriture et la peinture. À l'origine de cet article, il y a, par conséquent, la découverte de la praxis artistique plurielle et collective privilégiée par Christian Dotremont, fondateur de Cobra, poète et artiste belge qui commence son activité avec l'élan surréaliste de la subversion et de la quête de liberté. Cobra, il n'y a aucun doute, n'aurait jamais existé sans l'imaginaire surréaliste, ni sans le goût dadaïste du jeu et de la destruction. D'ailleurs, les artistes de Cobra ont su intégrer la révolte Dada à leurs entreprises à tel point qu'ils n'hésitèrent pas, selon Alechinsky à mettre fin à leurs activités lorsque le danger de la récupération par l'Institution de l'art devint imminent :

Si nos trois capitales, la danoise, la belge et l'hollandaise [...] s'étaient nommées Penhague, Uxelles et Msterdam, « on n'y aurait vu que du PUM,

et régionalement, nationalement puisque chaque chancellerie tire à elle la couette culturelle, on nous aurait fichu la paix avec Cobra ! » De fait, nous commençons déjà il y a plus de trente ans à nous trouver trop facilement répertoriés. Même Dotremont, l'inventeur de l'acronyme, [...] un jour d'exaspération, s'était écrié : « Cobra-le-bol ». (cité par Descargues 36)

Créé à Paris, à l'hôtel Notre-Dame, le 8 novembre 1948, après l'échec du *Surréalisme Révolutionnaire*<sup>1</sup> de 1947, Cobra réunit au début quatre peintres, le Danois Asger Jorn, les Hollandais Karel Appel, Corneille et Constant, et deux poètes belges, Christian Dotremont et Joseph Noiret. Sous l'impératif du travail expérimental, le groupe se propose de faire table rase d'une culture occidentale jugée inhibitrice et repartir de zéro pour s'exprimer de façon totalement spontanée, à l'instar des artistes populaires et de l'art primitif. Pour pallier la catastrophe de la guerre finissante, les amis de Dotremont se lancent dans une aventure collective de création, 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 : « Nous voyons comme le seul chemin pour continuer l'activité internationale une collaboration organique expérimentale qui évite toute activité stérile et dogmatique » (Dotremont cité dans Lambert, *Grand-hôtel* 56). Armés de leur foi révolutionnaire, d'un serpent pour emblème et d'un acronyme venimeux, les artistes de Cobra montent à l'assaut de la société bourgeoise : « Cobra signifie plus que l'abréviation de Copenhague, Bruxelles et Amsterdam ; le serpent à lunettes souligne aussi le caractère révolutionnaire et jusqu'au-boutiste du mouvement » (Dufour 64).

Ce groupe nomade se manifeste, grâce à Christian Dotremont, dans une géographie européenne qui n'a plus Paris pour centre. Il transgresse non seulement les frontières entre les arts, mais aussi celles entre les nations. D'ailleurs, le groupe est tout à fait conscient de son appartenance à un espace sans frontières : l'expérimentation commune le mène sur la voie d'un autre langage destiné à changer le monde. Son esthétique de la mixité des genres se réclame, sans doute, du surréalisme et de la relation d'altérité qu'il a institué. En effet, le dialogue avec l'autre – qu'il s'agisse de l'autre artiste ou de l'autre art – est l'héritage surréaliste de Cobra.

Cobra se manifeste artistiquement à travers l'idéal de l'antispécialisation. Ses artistes se mettent à peindre et à écrire ensemble au sein d'un même espace, page blanche, 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. Selon Jean-Clarence Lambert, « la 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 connaissance de l'œuvre » (*Un art libre* 94). Dans certains cas, la peinture a été le vecteur de la poésie. Parfois la poésie a guidé la peinture. Et ici continue la rupture surréaliste avec la tradition qui remettait au peintre le soin d'illustrer le poète. Dans Cobra, le poète n'est plus à sa table, ni le peintre dans son atelier, séparés. Ils travaillent ensemble. Ils se servent des mêmes pincesaux, en même temps. Seule contrainte : laisser sur la toile un espace pour l'autre. Et, vrai bonheur, voir l'autre y intervenir. Cette joie de co-participer à l'œuvre fait découvrir à Cobra, après l'oubli de toute contrainte conventionnelle, l'exubérance des énergies primordiales.

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'autre » (17). Or, Cobra se définit 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 ensemble des peintres et des écrivains dont l'œuvre est le résultat de leur rencontre et consiste dans l'exorcisation de la catastrophe (la guerre ou la maladie), 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. Les objets à quatre mains de Cobra saisissent ainsi dans leur dynamisme le geste, le partage, la rencontre. Ce sont des objets hybrides issus du rituel réitéré de l'inspiration réciproque qui jaillit de la sensation instinctive : « Nous cherchons par nos spontanités à exprimer notre mélange originel, il est en nous, fait de notre instinct et de notre vie, et nous le cherchons » (Dotremont cité dans Lambert, *Grand-hôtel* 63). Cette ouverture ininterrompue de Cobra au langage souverain et souterrain de l'élémentaire appelle un retour à la nature. Dotremont reconnaît que « [t]out jeune, [il] [s]'aperçoit que la nature quelquefois écrit » (*Traces* 15).

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*, huile sur toile de Christian Dotremont et Serge Vandercam de 1959, fait vivre dans l'espace pictural ce vertige de l'irrationnel qui fascine Cobra. Les mots à peine perceptibles, « 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. La fonction

linguistique récusée, le poème restitue sa qualité matérielle, grâce au geste de l'artiste. D'ailleurs, c'est par le « nous » antispécialisé de Cobra que Dotremont, le « non-peintre », 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. Leur action, révolutionnaire, ne sait se concevoir en dehors d'une activité politique, également révolutionnaire. C'est pourquoi, héritier du surréalisme, Cobra commence à s'intéresser autrement au langage.

Les objets poético-visuels ainsi créés ne se soumettent plus aux lois de l'*ekphrasis* ; ils ne se réclament pas non plus des rapports interartiels. L'*ekphrasis*, dans sa définition générale, met en relief le fait que, dans cette rencontre, « la représentation verbale » est la traduction de la « représentation visuelle » (Mitchell 37). Pour ce qui est des rapports interartiels, et surtout d'un de ses *topoi* les plus représentatifs, l'*ut pictura poesis* d'Horace, Walter Moser (2007) parle d'une « 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'autre » (71). Ce qui ressort de ces approches de la rencontre du texte et de l'image, c'est l'affirmation de la frontière toujours claire et présente entre les deux arts. Le binôme de l'interartialité se fonde sur 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. (cité par Descargues 7)

Puisqu'il ne s'agit plus ni d'illustration ni d'*ekphrasis*, et surtout que l'*ars combinatoria* surréaliste<sup>2</sup> est dépassé, le peintre et le poète se rencontrent dans l'espace d'un subjectile commun pour s'inspirer mutuellement :

Et tout naturellement le poète a commencé ainsi de rencontrer le peintre, le dessinateur, le graveur dans une œuvre commune à deux temps [...] 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. (Dotremont, « Cobra Écriture Peinture » 107)

Ce changement de paradigme influence le poète qui 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, quittant

la page blanche du livre pour s'installer sur la toile, sont tracés et 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 de *perceptor*,<sup>3</sup> son rapport à l'objet texte-image n'est plus 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. Les deux éléments constitutifs du symbole – le texte et l'image – construisent une polarité qui se perpétue dans l'acte de la réception.

Dans la peinture-mot *Je lève, tu lèves, nous rêvons*, créée en 1948 par Christian Dotremont et Asger Jorn, le bleu dilué ou menaçant –, nuances privilégiées dans les peintures Cobra –, les tracés de formes et de mots font corps commun avec la conjugaison verbale qui semble organiser le chaos de la toile. Ce tableau à quatre mains fait naître, dans une palette de couleurs marines et telluriques –, où dominant le bleu foncé, le noir et des nuances ferrugineuses –, une figure qui hésite entre son anthropomorphisme féminisé et son statut d'objet inanimé. Il s'agit d'une forme oblongue, amincie vers la partie supérieure, coiffée d'une chevelure aquatique et décorée de figures géométriques, de traits de pinceau et de phrases lisibles.

C'est autour du verbe en métamorphose, indiqué par le titre *Je lève, tu lèves, nous rêvons*, que le dessin commence à recevoir une forme, du sens, et à se métamorphoser à son tour en création. Le verbe « lever », conjugué à la première et à la deuxième personne du singulier, 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. Elle s'y étale dans sa matérialité plastique, car les artistes mêmes tracent-écrivent le texte-image debout. 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 la disposition des mains qui les tracent : la poésie quitte donc la page pour s'installer 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 » : « 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 » (Dotremont, « Signification » 102).

Ainsi, le texte poétique tracé 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 presque intacte sa lisibilité. Plus précisément, 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'une part, le lisible et l'illisible – ou plutôt l'invisible du texte – et, d'autre part, entre le texte et l'image peinte qui font corps commun 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) » (Dotremont, « Le premier regard » 370). La pluralité des moyens artistiques implique 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. Autrement dit, la pluralité des voix de la toile réclame le regard éclaté et pluriel du *lector* dans sa nouvelle posture de *perceptor*. Le spectateur devient énergie participant au sens de l'objet Cobra tout 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 que, dans *Je lève, tu lèves, nous rêvons*, « je » et « tu » reçoivent des noms : les signatures des deux artistes s'insinuent 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. Aussi, 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. C'est leur geste créateur, leur trait-tracé commun qui est inscrit sur la toile. Le moindre trait est déjà une trajectoire, un premier mouvement, sans hésitation, sans retouche ; le trait propulse des gestes, travaille la matière : la rêverie de la volonté d'être ensemble du « je » et du « tu » engendre et domine 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. Cela pour faire valoir d'une part les qualités plastiques du mot et de la lettre, et pour témoigner de la rencontre du peintre et du poète, car « une main », pour exister, a besoin de l'autre pour civiliser « la nuit ». Le travail Cobra se veut une expérience artistique plurielle de la dissolution des frontières interartistiques et intergénériques. Le pluriel Cobra, Christian Dotremont l'assume et l'intègre à sa création lorsqu'en 1962 il trace le premier logogramme.

## Les logogrammes : la création-synthèse

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. Le logogramme trouve son origine en deux temps et propose la spatialisation d'une dualité de l'invention poético-picturale. D'abord, c'est le tracé des mots sur la toile, ou l'image « dénaturée », graphique, du texte dans l'espace éminemment visuel de l'illisible. Puis, surgit le poème de forme brève qui a inspiré cette première aventure de la matérialité du mot :

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 ; [...] Je ne cherche pas la beauté, je « cherche » l'unité verbale-graphique directe. (*Cartes et lettres* 48)

Comme nous avons vu, Cobra propose un algorithme créateur du dialogue entre les artistes qui se rencontrent au sein d'un même subjectile. Grâce à cette expérience interartistique, se manifeste la matérialité du langage : le mot signifie aussi et surtout par sa corporéité graphique; aussi Dotremont arrive-t-il à faire sienne la formule plurielle de Cobra. Ses logogrammes dotremontiens, « manuscrits originaux » qui dévoilent « l'unité verbale-graphique directe »

de la poésie, proposent une démarche artistique synthétique : le dialogue n'a plus lieu entre deux artistes, il se manifeste entre deux arts, ou mieux, entre deux systèmes de signes.

Invention verbale, poétique, et invention graphique, tracé de mots, peintures-poèmes, les logogrammes sont lieu d'une aventure poético-picturale autre. 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 texte et l'image, à travers le corps de Dotremont qui peint 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. Dans cet affrontement du texte et de son image, une expérience surgit qui est celle de la rencontre entre deux espaces : celui de l'œuvre et celui de la spectature, espace conditionné par la mémoire de l'expérience esthétique.

Les logogrammes présentent à la fois le fait pictural-graphique qui résulte directement du geste, et le fait poético-verbal, né du désir de signifier. Si le mot compte pour sa matérialité, c'est tout un travail de minage de sa lisibilité que le poète-artiste entreprend par le geste qui écrit-trace le logogramme, pour donner à voir la poésie. Ce qu'il cherche c'est une poésie qui s'avère « une connaissance intégrale de la réalité tant dans ses apparences tangibles que dans son contenu secret. Elle est l'art d'exprimer l'inexprimable » (Mariën 56). Pour y parvenir, donc, le mot a dû perdre sa lisibilité, ainsi s'investit-il de présence concrète dans un espace qui transgresse les pages du livre pour conquérir la toile. Le poète plasticien nous raconte l'histoire (« logstory ») de son héros Logogus qui « [...] a envie brusquement de créer-tracer sans pouvoir en prévoir plus que le schéma du récit » (Lambert, *Grand-hôtel* 72). Mais à l'origine du

logogramme se trouve toujours un texte qui surprend autant celui qui l'écrit que celui qui le lit. Car ce texte surgit à son tour, sans préméditation, il se forme du premier jet et, par là même, compte pour sa matérialité. Pour Dotremont, le logogramme, manuscrit, suppose donc en un premier temps l'oubli de la lisibilité.

Concrètement, dans sa dynamique, cet objet hybride polarise la co-présence des deux champs : la scène d'énonciation-exposition (le dessin du logogramme, comme témoignage de la manifestation de singularité de l'œuvre : l'espace de Logogus) et la scène de la réception (anticipée par la partie lisible du tracé logogrammatique : l'espace de « Autre »).<sup>4</sup> Tout comme les œuvres à quatre mains de Cobra, cette confrontation engage la réception dans un processus de métamorphose : le spectateur est, par conséquent, d'abord *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 dans ce que Mary Ann Caws (1988) appelle « the second sight » (53), c'est-à-dire par ce geste, nécessaire, orienté, du lecteur-percepteur de retourner au graphisme après avoir découvert le texte lisible, que le logogramme accomplit l'unité de son dynamisme poétique.

Dans ce contexte, le spectateur qui fait l'expérience de l'exposition picturale du logogramme, fait surtout l'expérience du déplacement, de la perte. De sorte que l'exposition l'incite à parcourir des moments intenses et des espaces intermédiaires qui le mènent aux limites de ses attentes. 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. Le logogramme

ouvre de la sorte un espace de rencontre et d'affrontement avec le récepteur, lieu de la perte de la mémoire-habitude (Bergson) du lecteur. La rencontre est violence, parce que l'illisible mène à la perte des repères, mais cette violence se rachète pourtant par la remédiation du texte lisible. En d'autres mots, le logogramme construit un projet d'extériorisation, de choc, d'oubli et de partage. S'extérioriser pour choquer l'autre et, en même temps, pour laisser une trace de sa présence dans la tache d'encre sur la toile.

Or, pour Dotremont la trace et la tache, les deux éléments omniprésents dans toute son œuvre, sont inscrites dans sa trajectoire : tous les logogrammes mettent en œuvre des bribes autobiographiques (l'amour, la poésie, la maladie, la mort, l'absence, le vide, le voyage). Poète-artiste nomade, fasciné par le Nord scandinave, Dotremont cherche l'infini blanc de la neige où la vie fait preuve d'existence dans et par la trace. D'une part, laisser des traces, c'est, pour lui, faire acte de présence. Laisser des traces sur la neige, c'est évoquer la page blanche et faire écho au mouvement du pinceau ; cette page-paysage s'identifie à un geste de mémoire et à un appel adressé à l'avenir. D'autre part, la tache est signe de finitude et preuve de la maladie. C'est avec son ami Asger Jorn que Dotremont apprend, dans un sanatorium de Silkeborg, qu'il souffre de tuberculose : la tache de sang ou la tache d'encre sont à la fois symptômes de la catastrophe et signes de disparition. Le logogramme se propose de rendre visible et durable un fragment de présence corporelle, dans un langage qui s'avère plutôt capture de spontanéité et d'éphémère. Avant la communication, le logogramme propose, ainsi, une communion qui ne peut pas se réduire à la simple transmission par la langue.

Nous pouvons voir maintenant que le logogramme crée une archive du geste spontané, du rythme vital,

matérialisé, geste qui ne fait que traduire le mouvement du corps de l'artiste : le corps du texte devient simulacre et réceptacle du corps de l'artiste. Cette archive, 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 devient Logogus, celui qui, dans sa singularité, 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. Laisser des traces non seulement sur le sol, la boue, la neige, sur la page blanche, mais aussi dans les mémoires, tel est le projet mémoriel du logogramme.

Celui-ci impose ainsi un rapport conflictuel 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 et les menaces de la langue que Logogus cherche à franchir. Tout part de ce sentiment de menace de la langue et de la nécessité d'une violence, d'un exercice subversif 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 :

Je vous suggère de voir dans leur [des logogrammes] 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. (*Logogrammes* 10)

Dans la communion entre Logogus et Lautre, ce premier moment de choc, de mise en échec de la communication par la langue est crucial. Ce qui compte, donc d'abord, c'est la confrontation avec autrui dans un espace qui est celui de la perte qui exige l'oubli de la langue. 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 (par l'agression de la langue, c'est-à-dire, le minage de la lisibilité et l'hybridation picturale de la lettre qui devient forme plus que signe), autant le texte lisible devient réparation de la violence.

Inspiré par Cobra, Dotremont rêve d'ailleurs d'une langue dans laquelle écriture, couleur et dessin ne se sépareraient plus. Le passage de la poésie au logogramme, de l'occidental à l'oriental se réalise, pour Dotremont, par la danse spontanée du corps. Nous comprenons maintenant que le premier temps du logogramme, par la déformation volontaire des lettres de l'alphabet latin, agit en même temps directement sur l'horizon d'attente du récepteur tout en mettant en branle la mémoire spectatorielle. Cela crée un espace destiné à garder les traces de la violence de la langue et de sa réparation : entre illisible et lisible, le logogramme engendre la métamorphose de la spectature (Lefebvre 65).<sup>5</sup>

L'époque de Cobra représente pour Dotremont l'expérience de la communauté artistique, étape indispensable qui lui ouvre la voie vers l'expression délivrée de toute contrainte et de toute dette à payer à la plume ou au pinceau. Cobra, c'est l'âge du pluriel singulier, du partage et du dialogue entre des artistes qui s'engagent ensemble pour un projet de renouvellement et de découverte d'une langue autre, universelle, libre. Le logogramme vient en réponse à la formule collective de Cobra et propose par sa démarche synthétique la possibilité de manifestation du singulier –, de l'expression spontanée et directe à la fois du poème et du corps de celui qui crée –, par une pluralisation de la démarche artistique : Dotremont sera toujours poète, mais sa poésie sera tracée et non écrite, sera verticale et non horizontale, le poète étant en même temps écrivain et peintre de l'écriture.

---

<sup>1</sup> En 1947, Christian Dotremont fonde à Paris le *Surréalisme révolutionnaire*, groupe qui se propose la métamorphose du surréalisme par le retour à la ferveur de la révolte initiale. Les membres de ce groupe sont tous des jeunes qui ont vécu les horreurs de la Seconde guerre mondiale, c'est pourquoi ils conçoivent la réforme du mouvement sous une formule collective qui réunit engagement politique (ils sont tous adeptes du marxisme) et révolution artistique.

<sup>2</sup> *L'ars combinatoria* surréaliste table sur un paradigme interartistique dont le rôle est de mettre en évidence la rupture qui s'opère entre les genres et les arts. Dans le surréalisme, la faille devient visible entre les unités ontologiquement séparées.

<sup>3</sup> Nous utilisons les termes latins « lector » et « perceptor » afin de mettre en évidence le rôle essentiel joué par la perception visuelle dans la réception des objets hybrides, poético-picturaux, de Cobra. Dans cette expérience esthétique, le lecteur se métamorphose en regardant. Voir à ce sujet Pierre Ouellet, *La poésie du regard*.

---

*Littérature, perception, identité* (Sillery, Limoges : Éditions du Septentrion, Presses universitaires de Limoges, 2000).

<sup>4</sup> Dans ses œuvres poétiques et logogrammatiques, Dotremont s'invente un double alter-ego qui l'identifie, d'une part, en tant que poète d'avant les logogrammes, *Lautre*, et ensuite comme écrivain et traceur de logogrammes, c'est-à-dire *Logogus*. Voir à ce sujet *Êtes-vous fort ?*, poème dialogique écrit en 1952 à Silkeborg (Dotremont, *Œuvres poétiques* 216). Il faut préciser que *Lautre* est aussi le nom du lecteur, tandis que *Logogus* renvoie exclusivement au processus créateur de la logogrammation.

<sup>5</sup> 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 (1997), 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. Le concept de « spectature » nous semble adapté non seulement à 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.

#### Works Cited

- Armengaud, Françoise. *Bestiaire Cobra. Une zoo-anthropologie picturale*. Paris : La Différence, 1992.
- Caws, Mary-Ann. *The Art of Interference: Stressed Readings in Visual and Verbal Texts*. Princeton : Princeton UP, 1989.
- Descargues, Pierre. *Cobra, singulier pluriel. Les Œuvres collectives 1948–1995* (Catalogue de l'exposition organisée par le Centre Wallonie-Bruxelles et le Service de la Culture de la Province de Namur). Tournai : La Renaissance du Livre, 1998.

---

Dotremont, Christian. *Cartes et lettres : correspondance, 1966–1979/Christian Dotremont, Michel Butor*. Michel Sicard (dir.). Préface de Pierre Alechinsky. Paris : Galilée, 1986.

---. « Cobra Écriture Peinture. » *Isabelle*. Bruxelles : Editions La Pierre d'Alun, 1985. p. 107–108.

---. *Logbook*. Paris : Yves Rivière, 1974.

---. *Logogrammes*. Tervuren : Éditions de la revue *Strates*, 1964.

---. *La pierre et l'oreiller*. Paris : Gallimard, 1956.

---. « Le premier regard. » *Cœuvres poétiques complètes*. Michel Sicard (dir.) Préface d'Yves Bonnefoy. Paris : Mercure de France, 2004. 370.

---. « Signification et sinification. » *Cobraland*. Bruxelles : La Petite Pierre, 1998. 99–102.

---. *Traces*. Bruxelles : Jacques Antoine, 1980.

Dufour, Lieven. « Cobra et Post Cobra. » *Septentrion* 4 (1991) : 64–65.

Lambert, Jean-Clarence. *Cobra : un art libre*. Paris : Le Chêne / Hachette, 1983.

---. *Grand-Hôtel des valises. Locataire : Dotremont*. Paris : Éditions Galilée, 1981.

Lefebvre, Martin. *PSYCHO – de la figure au musée imaginaire : Théorie et pratique de l'acte de spectature*. Montréal : Harmattan, 1997.

Mariën, Marcel. *Lettres surréalistes (1924–1940)*. Bruxelles : Lèvres nues, 1972.

Mitchell, William J. Thomas. *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : U of Chicago P, 1994.

---

Moser, Walter. « L'Interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité ». *Intermédialité et socialité : Histoire et géographie d'un concept*. Marion Froger et Jürgen E. Müller (dirs.). Münster : Nodus, 2007.

Nancy, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois, 1990.