



HAL
open science

“ J’ai trop de travail et c’est à peine si... ” Le projet Cobra-forêt de Christian Dotremont

Yves Chevretil Desbiolles

► To cite this version:

Yves Chevretil Desbiolles. “ J’ai trop de travail et c’est à peine si... ” Le projet Cobra-forêt de Christian Dotremont. Claire Bustarret, Yves Chevretil Desbiolles, Claire Paulhan. Dessins d’écrivains. De l’archive à l’oeuvre, Le Manuscrit, pp.237-257, 2011. hal-03176368

HAL Id: hal-03176368

<https://normandie-univ.hal.science/hal-03176368v1>

Submitted on 22 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« J'ai trop de travail et c'est à peine si... »
Le projet Cobra-forêt de Christian Dotremont**

Yves Chevrefils Desbiolles
Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC)

En 1940, à l'âge de 17 ans, Christian Dotremont (1922-1979) publie un premier poème, *Ancienne éternité*, qui enthousiasme les surréalistes bruxellois. Introduit à Paris par ces derniers, Dotremont participe durant la guerre à la création du groupe surréaliste La Main à Plume. En 1947, il fonde le surréalisme révolutionnaire belge et rencontre le peintre danois Asger Jorn. L'année suivante, avec les peintres hollandais Karel Appel, Constant, Corneille, ainsi que le poète belge Joseph Noiret, Jorn et Dotremont lancent à Paris le mouvement international d'art expérimental Cobra. Dotremont en sera le plus actif commentateur et animateur. En 1956, il découvre la Laponie qui lui inspire, à partir de 1962, les logogrammes, écriture poétique ample, vive et spontanée. Ces logogrammes lui permettent « de comprendre [qu'il a] des possibilités comme artiste-écrivain¹ » ; ils trouveront rapidement une place sur le marché de l'art. Ce succès atténuera une certaine forme d'aigreur développée par Dotremont devant la réussite de ses amis peintres à laquelle il a puissamment contribué avant, pendant et après Cobra, par ses talents d'organisateur et par ses qualités de préfacier. Composant avec une santé de plus en plus fragile, il s'installe en 1969 à Pluie de Roses, une pension de son village natal, Tervuren, d'où il part et repart pour de nombreux voyages en Laponie ou en Irlande.

Industriel italien, poète et éminent collectionneur d'art contemporain, Paolo Marinotti (1919-1995) fit les belles heures du Palazzo Grassi de Venise entre 1959 et 1967. Connu aujourd'hui pour abriter la collection de l'homme d'affaires François Pinault, le Palazzo Grassi était à l'époque où se situe ma narration, la propriété d'une grande entreprise de fibres synthétiques, la Torviscosa, présidée par le père de Paolo Marinotti, Franco Marinotti (1891-1966), également collectionneur et mécène. Le palazzo abritait alors le *Centro internazionale delle arti e del costume* dont Marinotti était le secrétaire général. Pendant près de dix ans, les expositions² que celui-ci a conçues pour le Palazzo Grassi ont réuni des artistes tels que Dubuffet, Ernst, Jorn, Alechinsky, Fontana, Appel, Pollock, Bram van Velde, de Kooning, César, Baj, Corneille, Sam Francis, Heerup, Gallizio et d'autres encore. Pour Christian Dotremont, Paolo Marinotti a été un mécène généreux, un admirateur attentif, presque paternel dans ses

¹ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Tervuren, 27 avril 1965.

² Voir Stefano Collicelli Cagol, *Venezia e la vitalità del contemporaneo. Paolo Marinotti a Palazzo Grassi (1959-1967)*, presentazione di Nico Stringa, Venezia, Il Poligrafo, collection « Recherche », 2008.

conseils prodigués au « cher poète » qu'il savait malade et fatigué. Les deux hommes ne se rencontreront jamais, mais échangeront une correspondance de 1963 jusqu'à la mort de Dotremont en 1979.

Asger Jorn (1914-1973) est pour Christian Dotremont « le plus grand artiste de notre époque³ ». Arrivé à Paris en 1936 pour travailler avec Fernand Léger ou Le Corbusier, Jorn retourne durant la seconde guerre mondiale dans son pays natal, le Danemark, où il participe à la revue d'avant-garde *Helhesten* (cheval de l'enfer). Cofondateurs du mouvement Cobra, Asger Jorn développe une peinture puissante et fougueuse, proche de l'automatisme gestuel, proche également de l'abstraction sans toutefois y consentir : valorisant les effets de matière, ses tableaux suggèrent le plus souvent des figures humaines ou un bestiaire fantastique. Artiste nomade, volontiers théoricien, Jorn, après Cobra, a été actif dans divers mouvements d'avant-garde tels que le Bauhaus imaginiste ou l'Internationale situationniste. Tempérament de feu, Jorn a été un ami sincère de Christian Dotremont bien que parfois, lui aussi, habité par des sentiments contradictoires.

Toute cette affaire commence en 1963, quand Asger Jorn suggère à Paolo Marinotti le nom de Dotremont pour rédiger un texte destiné à une exposition du Palazzo Grassi intitulée « Visione Colore ». L'ensemble de la correspondance conservée par l'IMEC dans le fonds Dotremont compte une trentaine de lettres, presque toutes celles adressées par Christian Dotremont à Paolo Marinotti et quelques réponses de ce dernier.

³ Lettre du 27 avril 1965, déjà cité.

« Cher Marinotti,

C'est la Noël, et l'auberge est pleine d'artifices qui représentent la neige. Parmi les forêts et les neiges.

Mais, j'ai trop de travail et c'est à peine si j'ai le temps

d'admirer le spectacle extérieur et intérieur.

Car j'ai trop de travail.

Énormément de travail.

Beaucoup de travail.

vivace ma non allegro

c'est ma devise

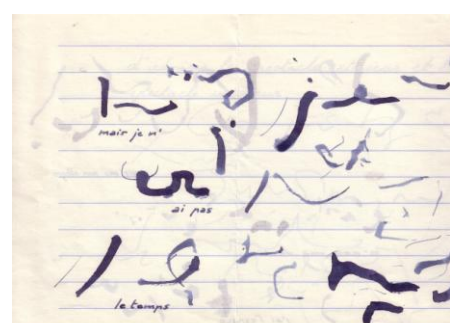
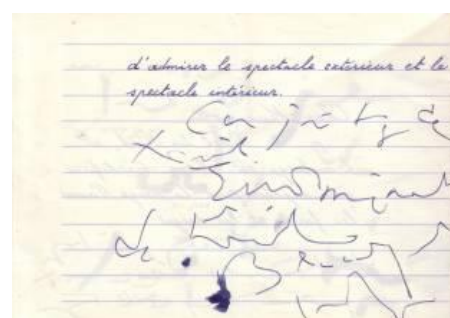
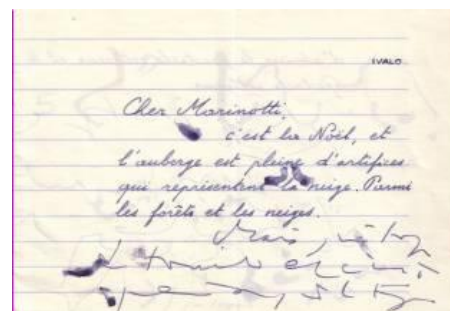
j'ai l'espace

mais je n'

ai pas

le temps⁴ »

Les lettres de Christian Dotremont à Paolo Marinotti – celle que nous venons de lire, par son impact visuel comme par sa tournure, en est une illustration paroxysmique – sont surdéterminées par la notion de travail⁵. Et le travail ne va jamais sans son corollaire, la fatigue, dont l'expression revient dans cette correspondance de manière obsédante. Elle signale, bien entendu, les effets de la maladie qui contraint le souffle et limite le temps de travail ; elle atteste la vivacité d'esprit de Dotremont, son intelligence jamais au repos malgré une vie quotidienne morose et dénuée. Rien de sinistre cependant dans ces considérations car, avec sa plume alerte et moqueuse, Dotremont, volontiers excessif, les enrobe souvent de drôlerie comme ici, en janvier 1964, dans cette charge contre le surréalisme : « Les discours de Breton, les discours du général de



⁴ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Ivalo, 24 décembre 1965. Dans la première partie de cette lettre, écriture habituelle et écriture à la façon d'un logogramme alternent. La seconde partie est composée par de courts logogrammes. Transcription par Guy Dotremont. IMEC/Fonds Dotremont.

⁵ Cette notion traverse d'ailleurs tout l'œuvre de Dotremont qui, sa vie entière, aimera se laisser photographier dans la posture de l'homme au travail.

Gaulle me fatiguent également. Ils ont la même technique, à peu près. Le mélange de style hautain et d'expressions ex-populaires, employées avec prudence, caractérise Charles et André. Et le "mélange" de l'esprit international le plus artificiel et de la xénophobie. André lui aussi ne cherchait à l'étranger, lors de ses rares voyages, que le reflet de la France. [...] Le sens international a terriblement manqué au surréalisme, il n'y était qu'à l'état de principe, alors que dans Cobra nous l'avions dans le cœur, dans le sang, dans nos corps fatigués, dans nos sensibilités vivaces⁶. »

L'idée de travail apparaît d'abord liée à des considérations touchant à l'inachevé. Les projets sont aussi importants que leurs réalisations, voire plus parce que ce sont eux qui, à vrai dire, portent la marque de la créativité. Marcel Duchamp a bien montré le chemin en publiant plusieurs de ses brouillons, note Dotremont dans une de ses premières lettres à Paolo Marinotti, au mois d'août 1963. Mais, ajoute-t-il, le mouvement Cobra est allé plus loin que le grand maître de l'art contemporain en intégrant les brouillons à l'œuvre elle-même. Cet aspect de Cobra est trop méconnu, pense-t-il : « Je dois absolument montrer cet état d'esprit de Cobra contre le parachèvement, pour l'achèvement conçu comme une totalité d'inachèvements ». « C'est capital », insiste-t-il dans la même lettre, mais pour aussitôt préciser qu'il se sent fatigué d'avoir tant travaillé pour Cobra⁷.

Dans sa réponse, Paolo Marinotti choisit d'amplifier le propos de Dotremont touchant à l'inachevé en évoquant ces « commencements », les brouillons, qui gênent par leur accumulation tout en générant parfois angoisse et anxiété, mais qui fascinent par leur fraîcheur, par leur côté « vibrant ». Et Marinotti a cette phrase prémonitrice pour le tour que prendront un an et demi plus tard les rapports entre les deux hommes : « Il faudrait recueillir les idées et surtout les formes physiques (écriture) qui les représentent⁸. » Il est vrai que, après la fin de Cobra en 1951 – fin précipitée par la longue hospitalisation au sanatorium de Silkeborg (Danemark) de Dotremont et de Jorn, compagnons de route jusque dans la maladie –, Christian Dotremont est devenu le « secrétaire de Cobra⁹ ». Des professeurs, des étudiants, des critiques ou des journalistes s'adressent à lui nombreux pour connaître telle date, obtenir telle photographie ou tel catalogue. Dotremont répond volontiers, tout en se plaignant auprès de

⁶ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Tervuren, 3 janvier 1964.

⁷ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Tervuren, 12 août 1963.

⁸ Paolo Marinotti à Christian Dotremont, Milan, 30 septembre 1963.

⁹ Je pourrais reformuler à ma façon cette expression que Dotremont utilise dans sa lettre à Marinotti du 3 avril 1964 en précisant : le « secrétaire *perpétuel* du mythe Cobra », non parce que le mouvement, mort trop jeune, se serait abîmé dans une quelconque formalisme académique, mais plutôt pour souligner le caractère de permanence, d'acquit définitif pour l'art en train de se faire comme pour son histoire attribué par Dotremont à la méthode interactive de Cobra.

Paolo Marinotti de faire « un travail de bureau ». « Mais je n'ai pas de bureau, pas de téléphone, pas de voiture, poursuit-il, je n'ai rien, j'ai seulement sommeil. C'est le petit côté de la gloire de Cobra, ce sont les détails de la victoire. Je sais que Cobra vit grâce à mon travail quotidien, à l'obsession que j'entretiens, aux coups de gouvernail que je donne à l'immense barquette ! Pour moi, les choses n'ont pas tellement changé depuis 1948, il y a "simplement" plus de travail¹⁰. »

Et pour cause ! En ce début de l'année 1964, Dotremont se rend bien compte que Cobra – où tout au moins l'esprit du mouvement Cobra qui renvoie dos à dos le réalisme et l'abstraction – est contesté à Paris par le Nouveau Réalisme et aux États-Unis par le Pop Art. Le Nouveau Réalisme – que le critique Pierre Restany, son promoteur, entouré par des artistes tels que Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Villeglé, rejoints plus tard par César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle et Gérard Deschamps, définit comme « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire¹¹ » – est souvent présenté comme l'équivalent français du Pop Art américain. Le Pop Art – qui magnifie en le reproduisant l'objet industriel de consommation courante – remplacerait aujourd'hui, croit comprendre Dotremont, l'art africain. Dotremont pense certainement ici au rôle joué au début du xx^e siècle par les statuettes africaines dans l'émergence de tendances picturales comme le fauvisme ou le cubisme, une influence purement formelle sans considération pour la dimension rituelle, religieuse ou sociale de ces objets dans leurs cultures d'origine. Autrement dit, le Pop Art comme au début du siècle dernier l'art nègre, ne constituerait qu'un catalogue d'icônes difficilement transposable hors de sa sphère culturelle d'origine – américaine –, sinon à n'en retenir que la forme au détriment du sens¹². Or, au moment où Dotremont exprime ces idées à Marinotti durant l'hiver 1964, une exposition intitulée « Pop Art, Nouveau Réalisme, etc. » est sur le point de s'ouvrir au Palais des beaux-arts de Bruxelles, là où quinze ans auparavant Dotremont avait lui-même conçu et réalisé les premières expositions Cobra, expositions fondées sur le détournement de l'objet afin d'en brouiller le sens, plutôt que sur sa reproduction.

Le loup est dans la bergerie. Il devient urgent, même dix ans après la dissolution du groupe, de riposter, de « montrer la conception Cobra de l'objet » qui cherche d'abord, par son usage poétique, à le redimensionner, voire quand cela semble nécessaire à le dissoudre avec violence : « Avec mon expérience

¹⁰ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Ivalo, 3 avril 1964.

¹¹ Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris, La Différence, 1990, p.76.

¹² Lettre du 3 janvier 1964, déjà citée.

des objets, écrit-il railleur en janvier 1965, je voudrais quelquefois (pas souvent) faire du contre pop art, par exemple des bouteilles de Coca Cola 1900 et des boîtes de conserve 2000 avec des soupes authentiques qui deviennent de la poudre quand on pousse sur un bouton qui dit maman. Des ouvre-boîtes en sel massif pour ouvrir des coffrets en tranquillisant massif contenant du Coca Cola vomé par un Lapon (garanti, avec des photos en couleurs du Lapon vomissant). » Le « secrétaire général de Cobra » Dotremont perçoit comme une agression cette évolution récente des avant-gardes et il entend bien mener lui-même la lutte « contre les nouveaux cons [les nouveaux réalistes] qui veulent minimiser Cobra¹³ ».

Que faire, néanmoins ? « Ne voulez-vous pas m'aider, Marinotti ? » écrit-il à son mécène en février 1965 :

« Qu'est-ce que je pourrais créer pour que vous m'aidiez ? J'ai pensé à ça sur le bateau, j'ai pensé à créer pour vous un grand mur anti-mur Cobra : l'histoire du mouvement par objets, poèmes, journaux, photos, enfin, vous voyez un peu mon idée, ce serait l'histoire de Cobra écrite et montée par moi en fresque. Ce serait mieux qu'un grand livre manuscrit, n'est-ce pas ? Un seul exemplaire existerait de ce mur anti-mur. Avec, naturellement, des documents de l'époque, par exemple la seule feuille qui me reste du manuscrit (au crayon) par quoi Cobra fut fondé. Mais cette fresque, très grande, serait à la fois ancienne et nouvelle. L'histoire de Cobra, mais par un homme qui est, aussi, de 1965¹⁴. »

Pour être encore mieux compris par Marinotti, Dotremont compare son projet, dans une autre lettre postée quelques jours plus tard, au fameux *Roman de Renart*, composé en 27 branches distinctes tout comme son « roman de Cobra » pourrait être conçu en un certain nombre d'« affiches historiques-poétiques¹⁵ ». Dotremont n'en dit pas plus sur ce rapprochement de pure forme, mais il est tentant de voir dans les deux principaux protagonistes de ce bestiaire médiéval, le loup Ysengrin et le goupil Renart, Asger Jorn, personnalité charismatique et leader naturel, et Christian Dotremont, organisateur virtuose de la mouvance Cobra. Quant à un autre personnage important de ce *Roman de Renart*, le Roi-lion que l'on retrouve souvent dans la fonction d'arbitre, il serait tout à fait possible d'y associer pour la même raison – nous en verrons un exemple dans la suite de cet exposé – le nom de Paolo Marinotti.

Quelques semaines plus tard, Marinotti accepte de financer le projet de Dotremont. Pour exprimer le bonheur enthousiaste que suscite chez lui cette décision, Dotremont, assez curieusement, rédige une réponse non sur une

¹³ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Narvik (Norvège), 15 janvier 1965.

¹⁴ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Svolvær (Norvège), 16 février 1965.

¹⁵ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Tervuren, 27 avril 1965.

feuille de papier quelconque, mais au verso d'une enveloppe que lui a adressée autrefois (en 1959) Jean Cocteau de sa résidence de Saint-Jean-Cap-Ferrat, comme si cet artifice devait achever de convaincre son interlocuteur de la réelle richesse documentaire en sa possession. « Cher Marinotti, merci de vos signes, de vos villes, de votre atlas vivant, de votre fièvre mondiale, de vos éclats. Merci de votre chèque, je commence le livre mural de Cobra, vous le recevrez vers septembre¹⁶. » Dotremont se met immédiatement au travail. Il envisage quelque chose d'« assez primitif », qui ne soit pas « trop soigneux », afin certainement d'être fidèle à cet esprit d'inachèvement qu'il célèbre chez Cobra. Ce sera un « jeu de panoramas succincts et de "gros plans" » avec des textes associant l'objectivité de l'historien et la subjectivité du poète :

« Il ne s'agira donc pas d'un livre historique, mais d'un livre-fresque, d'une œuvre [plastique] autant que d'un récit. J'assemble maintenant les documents de façon provisoire, je les choisis sans encore les fixer ou les coller, je fais faire des photographies. C'est le premier stade du travail. Puis j'écrirai les textes, mais quelques-uns seront réellement écrits, directement sur les panneaux de bois ou de carton fort¹⁷. »

Ce projet de fresque déclenche un procès de remémoration particulièrement vif dans une lettre du mois d'août 1965. Dotremont évoque Magritte et ses tableaux-mots qui lui ont appris à se tenir éloigné de toute « esthétique picturale », à s'intéresser aux « textures » des tableaux ou des objets, à mieux comprendre Ernst et Dubuffet chez qui la matérialité de l'œuvre – pigments, matériaux, supports – est elle aussi pourvoyeuse de sens¹⁸. Dotremont n'hésite pas à voir dans cette interaction entre le fond et la forme de l'œuvre une métaphore le concernant : poète hyperactif, infatigable animateur, il a pu par son incessant travail donner au mouvement Cobra « une surface, une étendue, une forme » qui se joue dans la géographie même du mouvement CoBrA dont le nom est, rappelons-le, l'acronyme de Copenhague-Bruxelles-Amsterdam ; cela tout en étant intensément présent « aussi dans le fond » par ses textes poétiques, par les innombrables préfaces qu'il rédige pour l'un ou l'autre de ses amis peintres et par ses gestes à la fois poétiques et picturaux réalisés au nom d'une conception collective de l'art (peintures-mots, dessins-mots). Et Dotremont de conclure : « Tout ce travail m'a empêché de créer une grande œuvre personnelle, mais je crois que dans une certaine mesure, sans exagérer,

¹⁶ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Tervuren, 20 juin 1965.

¹⁷ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Tervuren, 28 juillet 1965.

¹⁸ À l'opposé, pense-t-il, « le surréalisme hait, méprise les moyens. Ce sont, pour le surréalisme, des domestiques. Le surréalisme le plus surréaliste, c'est "la vie de château". Les moyens, les domestiques doivent venir seulement quand on les appelle et doivent se tenir à distance pour ne pas salir les maîtres. C'est exactement la conception bourgeoise de la vie de château. »

Cobra est mon œuvre "personnelle"¹⁹ ». Avec sa proposition de fresque historique, Dotremont cherche à résorber, sinon – d'aucuns le penseront et exprimeront bientôt leur crainte à ce sujet – à inverser un déséquilibre au sein d'une mémoire qui semble faire trop peu de cas de sa contribution spécifique à un mouvement esthétique qui compte dans l'histoire de l'art contemporain. Marinotti, de son côté, comprend bien la dimension intime de ce projet. Il salue, comme si elle était déjà réalisée, « cette œuvre unique, qui rassemble le passé dans le présent », un travail de dévoilement qui constitue « une espèce de confession et d'épanchement, très personnelle²⁰. »

Durant toute l'année 1965, Dotremont travaille avec ardeur à son projet archéologique. Il lui donne un titre : Cobra-forêt. Il expérimente divers supports avant de choisir le panneau de bois ; une dizaine, pense-t-il, seront nécessaires. Il multiplie les essais de collages, élargi sans cesse le propos, réclame à Marinotti des documents de toute sorte qu'il pourra intégrer dans la fresque au côté des siens²¹. Dotremont, en bon Cobra, prévient Marinotti : « Ne m'en veuillez pas si je ne puis pas définir très exactement ce que je vais faire [...] je laisse un assez grand pouvoir à la spontanéité que j'aurai dans la réalisation. » La matière première est abondante : « J'ai trié une masse formidable de documents, j'en ai choisi quelques centaines », dont le seul feuillet original qui reste du texte de fondation de Cobra, auquel Dotremont faisait allusion lorsqu'il proposait pour la première fois son projet à Marinotti. « La multiplicité apparente des techniques, des papiers, des éléments, ce sera un effet foisonnant, d'une variété vivante », écrit Dotremont²². Il joue en effet avec des imprimés, des manuscrits, des correspondances, des photographies, des dessins, des lithographies, des photocopies également, cela sans compter les textes qu'il entend écrire directement sur le bois des panneaux, des

¹⁹ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Tervuren, 5 août 1965. Christian Dotremont ajoute de manière symptomatique : « Veuillez ne pas publier mes lettres ou des extraits, à supposer qu'un jour vous en ayez envie ! Je dois assembler tout ça, plus tard, en livre, en textes ou en un texte, et d'abord résumer tout ça, visibiliser tout ça autant que possible dans cette fresque à laquelle je travaille pour vous, je ne fais plus rien d'autre maintenant. »

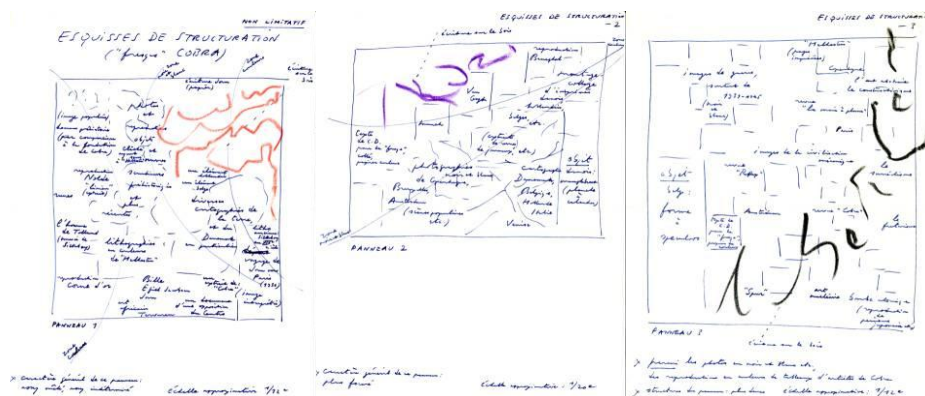
²⁰ Paolo Marinotti à Christian Dotremont, 22 août 1972.

²¹ Dotremont demande à Marinotti des catalogues, journaux, affiches, le représentant, montrant le Palazzo Grassi ou à propos des artistes auxquels s'intéresse Marinotti, en particulier Dubuffet, Baj, Étienne-Martin et le groupe allemand Spur. Pour Jorn, Appel, Constant, Corneille, Pedersen, Egill Jacobsen, Alechinsky, Hugo Claus, Reinhoud, pour les artistes de Cobra, Dotremont affirme avoir ce qu'il faut. Lettre de Paolo Marinotti à Christian Dotremont (Londres, 29 juin 1966), accompagnant l'envoi de documents originaux provenant des archives du *Centro internazionale delle arti e del costume*, dont des lettres autographes de Dubuffet, Baj, Gallizio, et ces mots d'encouragement : « Foi en ce qu'on ne parvient pas à dire ».

²² Christian Dotremont à Paolo Marinotti sur papier à l'entête du Grand Hôtel des Valises, Tervuren, 20 septembre 1965.

documents nobles ou triviaux associés sans souci de valeur, mais pour leur seule capacité à signifier l'histoire, son histoire de Cobra²³.

À la fin de l'année 1965, le temps de la réalisation matérielle de la fresque semble arrivé. Dotremont compte pour cela investir une grande pièce vide dans le fameux « Grand Hôtel des Valises », l'ancien Royal Hôtel, bâtiment délabré où il habite à Tervuren et où il entropose ses nombreuses valises dans lesquelles se mêlent objets personnels, livres et documents d'archives. Une grande pièce vide qui servira d'« atelier de création-réalisation »²⁴. Du moins l'espère-t-il ; sa santé est mauvaise. Dans une longue lettre du 11 février 1966, Dotremont énumère les points de repère de son inspiration pour Cobra-forêt : les murs des villes couverts d'affiches, de graffiti ou de messages manuscrits individuels ; les affiches manuscrites qu'il fabriquait avec le peintre Henri Goetz pendant la guerre ; les panneaux de bois des collèges où l'on épingle tous les jours des messages d'actualité ; les imageries populaires suédoises ; les pêle-mêle et les puzzles ; les tableaux-mots, les tableaux-objets et les papiers collés. Il faut resituer le mouvement Cobra dans dans son temps comme dans l'histoire du xx^e siècle « par les filiations, par les simultanités et aussi par les hostilités ». Ambition démesurée ? Charge écrasante ? « Comment parvenir à être aussi complet sans trop étendre la fresque, et sans noyer Cobra dans une vue trop générale ? Il ne faut être ni étroit ni diffus. C'est une question de méthode et de technique et d'art. » Le 6 avril 1966, Christian Dotremont fait parvenir à Paolo Marinotti trois esquisses de panneaux Cobra-forêt²⁵.



Esquisses de panneaux Cobra-forêt. Pièces jointes à la lettre de Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Bruxelles, 6 avril 1966.

²³ On peut lire plusieurs de ces textes dans Christian Dotremont, *Cobraland*, édition établie par Guy Dotremont avec une préface de Joseph Noiret, Bruxelles, À la pierre d'alun, 1998, coll. « La petite pierre ».

²⁴ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Ivalo (Finlande), 4 décembre 1965.

²⁵ Du même type – mais plus élaborés – que ceux publiés et déchiffrés en 1988 par Pierre Alechinsky dans son petit livre *Dotremont et Cobra-forêt*. (Pierre Alechinsky, *Dotremont et Cobra-forêt*, Paris, Galilée, 1988)

« Quant aux éléments de la fresque, ils sont toujours à l'abri dans deux valises. Mes valises les plus solides, bien fermées. Je suis arrivé à environ 2 500 éléments », écrit Dotremont le 9 mai 1966. À cette étape du projet et de la vie de Christian Dotremont se produit un événement important : Asger Jorn, qui connaît la situation précaire de son ami, convainc le gouvernement danois de transférer à Dotremont le montant d'une bourse mensuelle qui vient de lui être accordée. Ce geste généreux et élégant met Dotremont à l'abri des privations les plus immédiates, mais vaut surtout aux yeux du poète, fou de joie, reconnaissance pour le travail accompli depuis tant d'années pour ses amis peintres. Le 21 mai 1966, Dotremont profite de la visite à Bruxelles de Jorn, qui vient annoncer lui-même la nouvelle à son ami, pour lui montrer tout son matériel destiné à Cobra-forêt. Jorn est stupéfié moins par ce qu'il découvre que par ce qu'il comprend : le projet de Dotremont va bien au-delà d'une simple exaltation de l'histoire de Cobra. Il comprend, avec agacement que ce dispositif documentaire fait lui-même œuvre²⁶. À son détriment, peut-être.

Le jour même, Dotremont et lui écrivent chacun un mot destiné à Paolo Marinotti postés dans une enveloppe commune ; dans son mot, Jorn salue la sagacité de Paolo Marinotti, « unique » à prendre la mesure de « la grandeur de [la] pensée » de Dotremont²⁷. Quelques jours plus tard, Jorn, seul, écrit de nouveau à Marinotti pour tenter de le convaincre d'acquiescer les documents de Dotremont²⁸. Au Palazzo Grassi, plaide-t-il, ces documents pourraient servir à produire un livre d'histoire sans affect, sans plus-value créative, un travail aisément transformable en exposition plus traditionnelle. Dans sa lettre, Jorn dit avoir cherché à persuader Dotremont du bien fondé de cette idée. Il lui a demandé d'évaluer lui-même la valeur vénale de son ensemble documentaire. Dotremont aurait lancé le montant 7 500 \$ (environ 40 000 dollars actuels) que Jorn, dans un deuxième moment de sa lettre, propose à Marinotti de payer lui-même pour ensuite offrir la collection des papiers de Dotremont au Palazzo Grassi : « Je trouve que cette somme est très raisonnable vu que ça te permet de vider le fond de ces valises » – ces fameuses valises dans lesquelles Dotremont conservait ses archives – « et après il n'aura plus la possibilité de refaire cela, surtout si tu, en même temps, te réserves le droit de reproduction ». Jorn ne peut masquer les sentiments contradictoires qui l'habitent, d'admiration et de rivalité envers son ami Dotremont.

²⁶ C'est la conclusion d'une communication (« "La valise que j'accompagne..." Christian Dotremont, le pèlerin et le pèlerin ») que j'ai donnée aux journées d'étude sur *Les Bibliothèques d'artistes, xx^e et xxI^e siècles*, INHA, mars 2006, à paraître aux Presses universitaires de la Sorbonne.

²⁷ Christian Dotremont et Asger Jorn à Paolo Marinotti, Bruxelles, 21 mai 1966. Pour écrire son message, Jorn prend comme support le verso d'une photographie d'un dessin-mot réalisé par Dotremont et lui-même. À la lumière de mon propos, ce choix constitue une sorte de *lapsus* : le dessin-mot de Jorn et Dotremont s'intitule « En forme de gouffre ».

²⁸ Asger Jorn à Paolo Marinotti, Paris, 27 mai 1966.

L'affaire en reste là. Rien dans les lettres subséquentes de Dotremont à Marinotti n'indique que Dotremont ait eu connaissance de la lettre de Jorn adressée à Marinotti. Bien au contraire, Dotremont semble vivre un moment rare de plein bonheur. « Comme je le disais à Jorn, je vis sur une fresqu'île ! Je travaille », écrit Dotremont à son mécène quelques semaines plus tard. Mais sans encore avoir investi l'atelier qui lui permettrait de se lancer dans la réalisation de Cobra-forêt. Il peaufine son concept et continue à brasser des documents de toutes sortes, s'arrêtant parfois à des considérations étonnantes pour les professionnels de la conservation : « Tout ce qui sera collé ou autrement fixé sur la fresque sera certainement conservé, sauvé, gardé. Il est beaucoup plus difficile de perdre des panneaux de bois que des papiers dans des tiroirs. Une des fonctions de la fresque est la conservation. Mais pas à la façon d'un frigidaire²⁹ ! »

Le temps passe, mais ne joue pas en faveur de Cobra-forêt. La méthode de travail de Dotremont, « spontanée » et « expérimentale », semble contredite par son exigence de « “vivre” un certains temps avec les éléments » avant de les intégrer à l'ensemble. Dotremont ne cesse d'accroître le nombre de documents tout en multipliant les essais, les formules, les manières : « Après avoir pensé que je pourrais terminer mon travail au printemps, j'ai décidé de le terminer cet été... mais nous arrivons au mois d'août. Depuis janvier, j'ai travaillé énormément pour la fresque [...]. Je suis fatigué. »³⁰ Au mois de juillet 1966, Dotremont part pour le Nord. Une sorte d'inquiétude le gagne ; en novembre, un mois après son retour en Belgique, il écrit : « [Cobra-forêt] sera peut-être mon dernier grand travail. Heureusement, c'est très près du but, maintenant. [...] Vous avez la fresque au printemps [1967]. » Dotremont dit rechercher toujours un atelier ; il le voudrait cette fois au bord de la mer. La nature lui manque,³¹ peut-être aussi respire-t-on mieux là-bas. De Berlin, Paolo Marinotti cherche à le rassurer par un message d'amitié sur une carte postale traitée à la manière de Dotremont, avec une écriture apposée sur l'image : « Cobra-forêt / ou la valise de Dotremont / Idéogrammes / livre sur Cobra (le vrai)³² »



En vérité, durant ces années, la maladie revient en force et contraint Dotremont à de longues périodes de repos. « Pensez à votre santé. “Cobra-

²⁹ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Bruxelles, 11 juin 1966.

³⁰ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Bruxelles, 25 juillet 1966.

³¹ Christian Dotremont à Paolo Marinotti, Bruxelles, 21 novembre 1966.

³² Paolo Marinotti à Christian Dotremont, Berlin, 30 janvier 1967.

forêt” peut attendre », lui écrit en septembre 1968 Paolo Marinotti, avant d'ajouter cette phrase : « Je voudrais aussi vous parler d'une valise. Faire quelque chose ensemble ; renouveler une aventure qui nous a fait rencontrer³³ ». À quoi fait-il allusion ? De quelle valise s'agit-il ? Rien ne permet de percer tout à fait l'énigme. Signalons seulement la présence d'un objet improbable dans le fonds d'archives Christian Dotremont conservé à l'IMEC, une vieille valise pleine de logogrammes froissés. Des logogrammes manifestement rejetés et pourtant conservés dans une sorte de valise-icône ou une valise-sculpture, un objet familier pour ainsi dire « réifié » dans une posture étrange. Et nous pensons à ce goût si souvent exprimé par Christian Dotremont pour les « objets anti-objets », pour les brouillons, les ratés et les « commencements », pour tous ces gestes poétiques qui font de Dotremont cet artiste solitaire précurseur sans le dire – et peut-être sans le savoir – de la performance, de l'art conceptuel comme du Land Art³⁴.

Dotremont et Marinotti ne s'écrivent plus que de loin en loin. En février 1970, de sa chambrette de Pluie-de-Rose à Tervuren, Dotremont espère toujours réaliser Cobra-forêt « quand ma santé sera meilleure et quand j'aurai un atelier, très probablement en 1971. » Le 22 août 1972, Dotremont revient : « “Cobra-forêt” : je réaliserai cette fresque. ». Le 9 septembre 1973, il écrit encore : « Pour “Cobra-forêt”, j'ai absolument besoin d'un grand atelier, j'ai commencé à chercher ici près de “Pluie de Roses”. » Et enfin, beaucoup plus tard, datée du 9 mai 1978, il y a cette carte postale représentant une scène lapone, que Paolo Marinotti n'a jamais reçue puisque ce message a été retrouvé dans la chambre du poète après sa mort : « Merci pour toutes vos expressions d'amitié et de générosité, – je n'oublie jamais notre “Cobra-forêt”. Après trop de travail (exposition à Montréal etc.) et avant trop de travail (en automne exposition à la Galerie de France, à la Lefebvre Gallery à New York etc.) je me repose un peu dans mon village lapon... » Christian Dotremont s'éteint le 20 août 1979. L'aventure prend fin avant que Cobra-forêt n'ait vu le jour. Cobra-forêt, éternel commencement – c'est-à-dire une œuvre à part entière aujourd'hui consignée dans un fonds d'archives.

³³ Paolo Marinotti à Christian Dotremont, 21 septembre 1968.

³⁴ Nous pensons ici à ses logoneiges, logoglaces, logosables.