

**COLLOQUE**  
**L'image comme stratégie :**  
**des usages du médium photographique dans le surréalisme**

organisé par

l'Association de recherche sur l'image photographique (ARIP)  
et  
l'équipe d'accueil « Histoire culturelle et sociale de l'art » - Université Paris  
1 Panthéon-Sorbonne (HiCSA)

Institut national d'histoire de l'art (INHA)  
75002 Paris

Le vendredi 11 décembre 2009

**ALIENOR DEBROCQ**

(Aspirante du F.R.S.-FNRS – Université libre de Bruxelles)

« *Les développements de l'œil* »

*De la photographie surréaliste à la photographie Cobra*



*Les développements de l'œil*. Un titre mystérieux pour une exposition méconnue, qui s'est tenue du 30 septembre au 15 octobre 1950 à la galerie Saint-Laurent, à Bruxelles. Mise sur pied par le poète belge Christian Dotremont (1922-1979), cette exposition réunissait des photographies de Raoul Ubac, Roland d'Ursel, Marcel Lefrancq et Serge Vandercam, ainsi que quelques daguerréotypes. Une plaquette non illustrée accompagnait la manifestation, mais sans fournir la liste des œuvres exposées [fig.1]. C'est dans cette plaquette que Dotremont publia son texte inédit, *Les développements de l'œil*, qui donna son titre à l'exposition<sup>1</sup>.

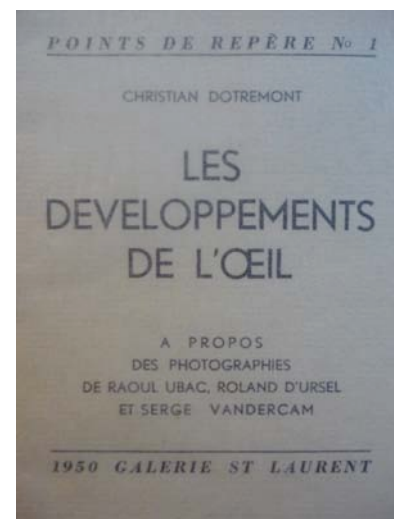


Fig.1. Plaquette publiée dans le cadre de l'exposition *Les développements de l'œil*, Bruxelles, Galerie Saint-Laurent, 1950.

On possède très peu d'éléments relatifs à celle-ci, car les archives de la galerie Saint-Laurent, qui a fermé ses portes en 1972, n'ont pas été conservées, et aucun des acteurs de la manifestation n'est encore en vie aujourd'hui pour nous en parler. On sait cependant que la galerie était située au n°12 de la rue Saint-Laurent, dans le centre de la ville de Bruxelles, et qu'elle était tenue par Philippe-Edouard Toussaint, qui exposait aussi de la peinture.

L'exposition a lieu à un moment intéressant, souvent mésestimé, de l'histoire du surréalisme : au cœur de la période d'après-guerre, généralement considérée comme l'amorce du déclin du mouvement. Il est inutile de rappeler les tensions internes qui animent alors la scène surréaliste parisienne, suite aux événements vécus pendant la guerre et au retour d'exil

---

<sup>1</sup> Un exemplaire de la plaquette originale se trouve conservé dans les collections de la bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, et le texte de Dotremont est également repris dans l'ouvrage d'Edouard JAGUER, *Les mystères de la chambre noire : le surréalisme et la photographie*, Paris, Flammarion, 1982.

d'André Breton. Certains auteurs se sont penchés en détails sur ce sujet depuis quelques années, non pas pour réaffirmer le caractère soi-disant obsolète du surréalisme d'après-guerre, mais pour en dégager les enjeux nouveaux<sup>2</sup>. Dans cette perspective, il est indispensable de détailler le rôle de Christian Dotremont qui, comme d'autres jeunes poètes et artistes, a rejoint le mouvement surréaliste pendant la guerre.

### Christian Dotremont ou la seconde génération surréaliste

Christian Dotremont est né en Belgique en 1922 [fig.2]. Ce détail a son importance dans la mesure où il n'appartient pas à la première génération surréaliste, celle qui a fondé le mouvement en 1924 – celle d'André Breton (1896-1966) en France, de René Magritte (1898-1967) et de Paul Nougé (1895-1967) en Belgique<sup>3</sup>. Il appartient plutôt à ce que l'on pourrait appeler la « seconde génération », dans l'hypothèse où la notion de génération trouverait ici son sens<sup>4</sup>.

L'histoire de la littérature a depuis longtemps théorisé ce concept de génération<sup>5</sup>. Il désigne « des ensembles d'auteurs qui ont sensiblement le même âge et dont on suppose dès lors qu'ils ont été façonnés et déterminés par les mêmes circonstances et le même contexte. »<sup>6</sup> Le changement

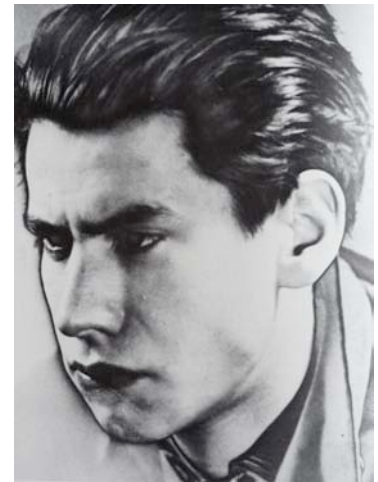


Fig.2. Christian Dotremont photographé par Raoul Ubac vers 1940.

<sup>2</sup> Citons Michel FAURE, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris, La Table Ronde, 1982, rééd. 2003 ; Fabrice FLAHUTEZ, *Nouveau monde et nouveau mythe : mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Ecart absolu » (1941-1965)*, Paris, Les Presses du réel, 2007 ; ainsi que le catalogue de l'exposition *La planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences (1938-1947)*, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 1986.

<sup>3</sup> Pour une approche généraliste du mouvement, nous renvoyons à l'ouvrage de Gérard DUROZOI, *Le surréalisme*, Paris, Hazan, 2002, et au catalogue de l'exposition *La révolution surréaliste*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2002. En ce qui concerne le surréalisme belge, nous conseillons le récent ouvrage de Xavier CANONNE, *Le surréalisme en Belgique 1924-2000*, Anvers, Fonds Mercator, 2007.

<sup>4</sup> Au sujet de Christian Dotremont, voir Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, inventeur de Cobra. Une biographie*, Paris, Stock, 1998 ; Michel DRAGUET (dir.), *Christian Dotremont. Les développements de l'œil*, Paris, Hazan, 2004 ; Paul ARON (dir.), *D'autres Dotremont*, Bruxelles, Le Cri, Textyles, n°30, 2007.

<sup>5</sup> Selon Pierre Nora, le modèle générationnel remonte à la Révolution française et au brusque rajeunissement du personnel politique qu'elle a entraîné. Notion d'abord politique et juridique, elle devient, au 19<sup>e</sup> siècle, un mode de périodisation fondé sur un repérage empirique et sensible dont l'archétype est la grande génération romantique de 1820. Voir Pierre NORA, « La génération », dans *Les lieux de mémoire, t.2.*, Paris, Gallimard, 1997, p.2975-3015. Dans le domaine littéraire, la réflexion théorique la plus poussée à ce sujet demeure celle de Henri PEYRE, *Les générations littéraires*, Paris, Boivin et Cie, 1948. Voir aussi Albert THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours [1936]*, Paris, Stock, 1969.

<sup>6</sup> Benoît DENIS, « Génération littéraire », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF/Quadrige, 2002, p.254.

s'explique par la dynamique du « conflit des générations » et du « remplacement des pères par les fils »<sup>7</sup>. En se fondant sur l'âge des écrivains, la périodisation par générations propose un découpage relativement neutre :

« La notion de génération permet ainsi d'examiner, pour un groupe donné d'auteurs, non pas un même rapport à l'histoire, mais plutôt leurs rapports à la *même histoire* [à laquelle] chaque écrivain [...] est susceptible de réagir différemment, selon des modalités et des sensibilités qui permettent de reconstituer leurs divergences esthétiques. »<sup>8</sup>

Cette notion nous semble pertinente dans le cas qui nous occupe ici, dans la mesure où, au sein d'un même mouvement – le surréalisme – se superposent au moins deux générations d'artistes et de théoriciens. Si l'on peut parler de conflit générationnel au cœur du surréalisme d'après-guerre, la figure de Dotremont nous paraît dès lors emblématique pour illustrer cette question, que nous développons par ailleurs dans le cadre de notre thèse<sup>9</sup>. Rappelons simplement ici que Dotremont fait partie des jeunes surréalistes qui, pendant l'absence de Breton, entre 1941 et 1946, ont poursuivi l'action surréaliste à Paris, via la cellule d'édition de la Main à Plume<sup>10</sup>. Après le retour de Breton, l'écart entre les deux générations va se creuser, les plus jeunes reprochant à Breton de ne pas avoir été présent pendant les années de guerre et d'orienter le surréalisme dans une voie mystique, coupée des réalités politiques de l'après-guerre, dont le Parti communiste leur semble le meilleur porte-parole. C'est ainsi que Dotremont et d'autres vont créer le mouvement dissident du Surréalisme-Révolutionnaire en 1947<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Voir Karl MANNHEIM, *Le problème des générations* [1928], Paris, Nathan, 1990.

<sup>8</sup> Benoît DENIS, *op. cit.*, p.254-255.

<sup>9</sup> Thèse de doctorat en cours à l'Université libre de Bruxelles, sous la direction du professeur Michel Draguet, grâce à un mandat d'aspirant du Fonds national de la recherche scientifique. Intitulé exact de la thèse : *Contribution à l'histoire des représentations à travers la question de la violence dans la création picturale entre 1945 et 1952*.

<sup>10</sup> Le groupe s'organise autour de Noël Arnaud et Jean-François Chabrun, Adolphe Ackers représentant l'orthodoxie surréaliste. Il bénéficie à ses débuts de l'appui des surréalistes belges de l'Invention collective (Christian Dotremont, Marcel Mariën, Achille Chavée, etc.). Voir l'article de Delphine LELIEVRE, « Le devenir du surréalisme pendant la Seconde Guerre mondiale – le groupe La Main à Plume », dans *Le surréalisme en son temps et aujourd'hui*, Actes du colloque sur André Breton organisé par le Centre culturel français de Belgrade, Association de coopération culturelle France-Serbie, 2007, p.125-137.

<sup>11</sup> A ce sujet, voir la préface de Xavier CANONNE pour la réédition en fac-similé de la revue *Le Surréalisme-Révolutionnaire*, Bruxelles, Didier Devillez Editeur, 1999.

## Les acteurs de l'exposition

Sur quels éléments précis pouvons-nous nous baser concernant l'exposition qui nous occupe ? Le carton d'invitation au vernissage, qui s'est tenu le 30 septembre 1950 à 15 heures, nous livre quelques éléments intéressants. Les informations qui y figurent ne sont pas tout à fait les mêmes que celles de la plaquette mentionnée précédemment. On peut y lire :

« LES DÉVELOPPEMENTS DE L'ŒIL / Exposition de photographies / DE DAGUERRE À UBAC / Organisée par M. COBRA »

Ces deux derniers éléments, « De Daguerre à Ubac, organisée par M. Cobra », sont particulièrement intéressants dans la mesure où ils apportent des indices sur les objectifs de Christian Dotremont, à savoir que, d'une part, il souhaite insister sur l'implication du mouvement Cobra dans cette manifestation et que, d'autre part, il intègre les photographes choisis dans une histoire, une chronologie, qui court des débuts de la photographie – Daguerre – à l'époque contemporaine – Raoul Ubac, même s'il eût été plus logique de choisir Serge Vandercam comme aboutissement de cette ligne du temps, puisqu'il est le plus jeune des photographes exposés. En ce qui concerne ces derniers, on constate que Dotremont a réuni des photographies réalisées par quatre artistes belges. Hormis Raoul Ubac, sur lequel nous reviendrons, ces artistes appartiennent tous à la même génération que Dotremont.

Le plus connu d'entre eux, Serge Vandercam (1924-2001) commence par travailler dans un atelier de photogravure pour échapper au travail obligatoire imposé par les Allemands, et choisit de s'exprimer par la photographie dès 1946<sup>12</sup>. Il réalise alors des clichés des bunkers abandonnés sur les plages de la mer du Nord que l'on était en train de déminer et de nombreux photogrammes [fig.3]. Dès le début, la photographie l'intéresse

---

<sup>12</sup> Pour une approche générale de l'œuvre de Serge Vandercam, nous renvoyons à l'ouvrage de Michel DRAGUET, *Serge Vandercam. L'invitation au voyage*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles (« Cahiers du GRAM »), 2001.

par son côté plastique, même si c'est surtout un moyen de gagner sa vie, donc sa liberté. Sa période photographique sera finalement assez brève, puisqu'il abandonne ce médium au profit de la peinture dès 1953. C'est toutefois via la photographie qu'il fait son entrée sur la scène surréaliste en 1946. Trois ans plus tard, en 1949, il rencontre Christian Dotremont. Cette rencontre débouchera sur une longue amitié et plusieurs collaborations. L'expérience de Vandercam au sein du mouvement Cobra va finalement influencer sa décision de se tourner vers la peinture. L'artiste déclare à ce sujet :

« Vers 1951, j'ai vu chez Christian Dotremont des peintures de Jorn, Corneille, Constant, Appel, des gens pour qui tout ça était simple... Il y avait une telle liberté dans cette peinture, une telle charge poétique spontanée... »<sup>13</sup>

L'année suivante, lorsqu'il commence à peindre, « son imaginaire visuel existe déjà à travers son regard de photographe »<sup>14</sup>. Vandercam affirme lui-même : « Je suis un photographe devenu peintre et resté photographe. » Son travail photographique aura notamment un impact sur les jeunes artistes qui se regroupent au sein du mouvement *subjektive fotografie* autour d'Otto Steinert, en Allemagne, au cours des années 1950<sup>15</sup>.

Le deuxième photographe exposé, Roland d'Ursel (1926-2006) entame sa carrière en 1947, aux usines Gevaert, à Anvers et à Londres. Entre 1948 et 1952, il réalise une importante série de portraits d'artistes en Belgique et en France<sup>16</sup> [fig.4]. En 1950, il illustre un essai de Pierre Alechinsky, intitulé *Les poupées de Dixmude*. Ce travail méconnu constitue un autre exemple de



Fig.3. Serge Vandercam, *Photogramme*, 1948.



Fig.4. Roland d'Ursel, *Portrait de René Magritte* tiré de la série réalisée entre 1948 et 1952.

<sup>13</sup> Serge VANDERCAM, cité par Marc VAUSORT dans *Serge Vandercam, photo* Musée de la Photographie, 1999, p.10.

<sup>14</sup> Propos de Marc Vausort, *loc. cit.*

<sup>15</sup> Nous pouvons ici renvoyer à l'un des rares témoignages de première main concernant l'exposition de 1950. Le photographe belge Julien Coulommier est âgé de 28 ans lorsqu'il visite l'exposition de Dotremont. Il y découvre les clichés de Raoul Ubac et de Serge Vandercam – notamment la photographie *Les crochets*, qui le frappe particulièrement. Quatre ans plus tard, en 1954, lorsqu'il visite l'exposition *Subjektive Fotografie II*, à Sarrebruck, en Allemagne, il retrouve la même image de Vandercam, seul artiste belge ayant été sélectionné par Otto Steinert. Coulommier fait ensuite la connaissance de Vandercam et collabore avec lui pour le montage de l'exposition de photographies non figuratives, *Images inventées*, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, en 1958. Il nous a lui-même rapporté ces souvenirs par courriel à l'automne 2009. Voir également le catalogue de l'exposition rétrospective *Entre mondes : Julien Coulommier*, Charleroi, Musée de la Photographie, 2006.

<sup>16</sup> Voir *Roland d'Ursel : portraits d'artistes 1948-1952*, Charleroi, Musée de la Photographie, 1990.

l'influence de la photographie surréaliste sur le mouvement Cobra : les cinq clichés réalisés par d'Ursel illustrent d'une façon post-surréaliste le texte d'Alechinsky [fig.5]. L'œuvre est à l'époque largement critiquée par Asger Jorn, peintre danois et théoricien de Cobra, qui reproche à Alechinsky son mode de représentation trop surréaliste et pas assez optimiste, contrairement à ses peintures<sup>17</sup>. Dotremont défend quant à lui la plaquette d'Alechinsky, dans le n°3 du *Petit Cobra*, au printemps 1950. Pour lui, ce texte est une « analyse sans concession », pas du point de vue littéraire mais en tant qu'instrument du « combat contre la guerre ». Il défend également les illustrations réalisées par d'Ursel, et le fait qu'il l'invite à participer à l'exposition de la galerie Saint-Laurent, en septembre de la même année, semble confirmer ce soutien. Tout comme Vandercam, Roland d'Ursel abandonnera la photographie pour la peinture, mais plus tardivement, en 1978.



Fig.5. Pierre Alechinsky, *Les Poupées de Dixmude*, 1950 – Photographies de Roland d'Ursel.

Le troisième photographe, Marcel-G. Lefrancq (1916-1974) est originaire de Mons, près de la frontière française<sup>18</sup>. En 1939, il compte parmi les membres fondateurs du Groupe surréaliste en Hainaut. La même année, il est engagé comme photographe par l'IRPA, pour procéder à l'inventaire des œuvres d'art risquant d'être détruites par la guerre qui s'annonce. En 1940, il publie à deux reprises des clichés dans *L'invention collective*, la revue belge dirigée par René Magritte et Raoul Ubac, puis il entre dans la résistance. Après la dissolution du Groupe surréaliste en Hainaut, il participe à la création du groupe Haute Nuit, en 1947. Deux ans plus tard, Dotremont lui écrit pour proposer un rapprochement entre Haute Nuit et Cobra. C'est dans cet esprit que Lefrancq collabore aux numéros 2 et 6 de la revue *Cobra*, ainsi qu'à l'exposition qui nous intéresse ici [fig.6-7].

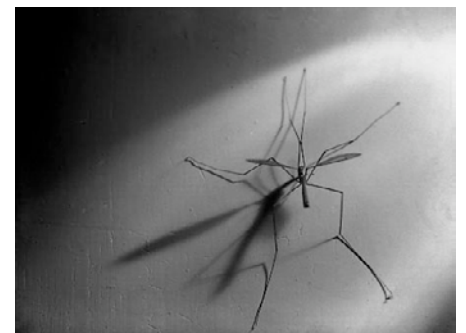


Fig.6. Marcel-G. Lefrancq, *L'ennemi*, 1935.



Fig.7. Marcel-G. Lefrancq, *Eloge du carnage*, 1946.

<sup>17</sup> Voir Françoise LALANDE, *Christian Dotremont, inventeur de Cobra. Une biographie*, Paris, Stock, 1998, p.148.

<sup>18</sup> Voir Marcel G. Lefrancq : *aux mains de la lumière*, Charleroi, Musée de la Photographie, 2003.

## Une photographie Cobra ?

L'exposition de 1950 souligne l'importance du rôle que joue la photographie au sein du mouvement Cobra<sup>19</sup>. Tout comme le surréalisme de l'entre-deux-guerres s'est intéressé à la culture visuelle vernaculaire de son époque, Cobra se revendique d'une tradition artistique populaire, ardemment défendue par Asger Jorn, qui valorise la culture populaire danoise<sup>20</sup>. Cobra s'intéresse aussi aux formes populaires modernes, telles la photographie et le cinéma – on en trouve plusieurs exemples dans la revue éponyme entre 1949 et 1951. Le numéro 2 s'ouvre ainsi par la juxtaposition de deux photographies, l'une d'une vitre brisée, l'autre d'une petite ville en vue aérienne – toutes deux réalisées par Dotremont lui-même, nommé rédacteur en chef de la revue. Elles sont accompagnées d'une déclaration bien dans l'esprit Cobra : « Pour un art naturel, comme le bris d'une vitre ou la croissance d'une ville »<sup>21</sup>. Le n°7 de la revue, paru à l'automne 1950 – au même moment que l'exposition de la galerie Saint-Laurent –, montre la photographie d'un escalier, prise par Vandercam [fig.8] – parfait exemple d'une image ni figurative ni abstraite, mais les deux à la fois, parfait exemple, également, de l'influence du surréalisme sur la photographie Cobra.

L'usage de la photographie est cependant moins présent au sein de Cobra qu'au sein du surréalisme, et il semble que les artistes Cobra aient eu quelques difficultés à transcrire la théorie en images. Dans le cas du surréalisme, on a souligné l'absence de discours spécifique à la photographie, malgré l'omniprésence de celle-ci dans la pratique des artistes. Cette particularité est d'ailleurs mise en lumière dans le catalogue de



Fig.8. Serge Vandercam, *L'escalier*, 1949.

---

<sup>19</sup> En ce qui concerne le mouvement Cobra (1948-1951), nous renvoyons à l'ouvrage de référence de Willemijn Stokvis, *Cobra : la conquête de la spontanéité*, Paris, Gallimard, 2001, et au catalogue de l'exposition rétrospective *Cobra*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, Paris, Hazan, 2008.

<sup>20</sup> Voir le catalogue de l'exposition *La planète Jorn. Asger Jorn 1914-1973*, Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain, 2001 ; ainsi que la réédition de ses textes : Asger JORN, *Discours aux pingouins et autres écrits*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (« Ecrits d'artistes »), 2001.

<sup>21</sup> *Cobra*, n°2, Bruxelles, 21 mars 1949, np.



la récente exposition du Centre Georges Pompidou<sup>22</sup>. Dans le cas de Cobra, le constat est un peu différent, voire inversé : une théorie photographique s'est développée, mais les productions artistiques n'ont pas suivi. Selon Hilde Van Gelder, de l'Université catholique de Louvain (KUL), c'est la trop grande prégnance du surréalisme qui a étouffé le potentiel novateur des expérimentations photographiques des artistes Cobra<sup>23</sup>. Le cas de Vandercam, qui délaisse la photographie pour la peinture, est assez significatif de cet état de choses.

Dès le début, les principaux théoriciens du mouvement Cobra – Christian Dotremont et Asger Jorn – ont développé une pensée qui prend en compte la notion d'image au sens large, et pas seulement au sens pictural du terme. Jorn propose sa propre conception de l'automatisme, fort éloignée de celle de Breton, dans son *Discours aux Pingouins*, en 1949 – texte dans lequel il déclare :

« On ne peut pas s'exprimer d'une façon purement psychique. Le fait de s'exprimer est un acte psychique qui matérialise la pensée. Un automatisme psychique est donc lié organiquement à l'automatisme physique. Même l'automatisme psychique que l'on peut imaginer à l'intérieur de l'homme n'est pas *purement psychique*. [...] au point de vue matérialiste, la pensée est une *réflexion de la matière*, comme on le dit pour les miroirs. Le monde métaphysique n'est pas capable de dépasser le monde matériel, qui le produit. On pense nécessairement à quelque chose. »<sup>24</sup>

On mesure dans ces propos le fossé qui se creuse peu à peu entre la vision de Breton et celle des jeunes artistes Cobra.

Le rôle de Raoul Ubac

Penchons-nous à présent sur le plus âgé des photographes exposés à la galerie Saint-Laurent en 1950, Raoul Ubac (1910-1985). Photographe, plasticien et graveur d'origine belge, Ubac appartient au mouvement surréaliste parisien de l'entre-deux-

---

<sup>22</sup> Quentin BAJAC, Clément CHÉROUX, Guillaume LE GALL, Michel POIVERT, Philippe-Alain MICHAUD, « Changer la vue », dans *La subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2009, p.17-19.

<sup>23</sup> Hilde VAN GELDER, « Christian Dotremont's photographic theory », dans Patricia ALLMER et Hilde VAN GELDER, *Collective inventions: surrealism in Belgium*, Leuven, Leuven University Press, 2007, p.225.

<sup>24</sup> Asger JORN, « Discours aux pingouins » [1949], dans Asger JORN, *op. cit.*, p.91.

guerres. Sa participation à l'exposition de Dotremont n'est pas le fruit du hasard : le jeune poète a insisté à plusieurs reprises sur l'influence qu'a eue Ubac sur son développement intellectuel. C'est par son intermédiaire que Dotremont noue ses premiers contacts avec les surréalistes parisiens au début de la guerre, au printemps 1941, et c'est également à ses côtés qu'il participe à la création de la Main à Plume.

On ne connaît pas la liste des œuvres qu'Ubac expose à la galerie Saint-Laurent, mais il devait s'agir d'œuvres datant des années 1930 et 1940<sup>25</sup>. Dès les années de guerre, Ubac commence en effet à s'émanciper du surréalisme, en investissant le médium photographique d'une présence et d'une matière picturale proches des écrits du philosophe français Gaston Bachelard, dont il suit les cours à la Sorbonne<sup>26</sup>. La pensée de ce dernier oriente Ubac vers une redéfinition de l'image dans sa présence concrète. Le support photographique devient pour lui un écran matériel : l'image photographique tend à se transformer en mur et conduit Ubac aux limites de la représentation humaine. Pour lui, l'image n'est plus seulement un objet, elle est aussi un geste : la représentation s'efface au profit de la métamorphose matérielle de l'image, à travers des procédés comme la solarisation, le découpage, le collage et la brûlure [fig.9]. Le poète Jean Lescurre déclare ainsi à propos d'Ubac :

« Ubac a voulu parcourir ces voies sévères de la destruction. Par ses montages, c'est à une première tentative dramatique de bouleversement de l'apparence qu'il se livre. [...] Dès l'instant que brûlées, elles cessèrent de représenter, ses compositions rendirent présent avec la plus grande urgence un monde d'objets indéfiniment lisibles, indéfiniment évidents [...] À la limite de cet univers détruit ce sont ainsi les dernières attaches de la raison rassurante qui viennent de sauter. »<sup>27</sup>



Fig.9. Raoul Ubac, *La nébuleuse*, 1939.

<sup>25</sup> Ubac avait déjà eu l'occasion d'exposer ses photographies en 1941 à la galerie Dietrich, à Bruxelles, et en 1943 à la librairie Francis Dasté, à Paris. Voir Christian BOUQUERET, *Raoul Ubac : photographie*, Paris, Editions Léo Scheer, 2000.

<sup>26</sup> Gaston Bachelard (1884-1962) donne cours de philosophie à la Sorbonne pendant la guerre, créant un foyer poétique et révolutionnaire sans égal dans le Paris occupé. Voir André PARINAUD, *Gaston Bachelard*, Paris, Flammarion, 1996.

<sup>27</sup> Jean LESQUIRE, « Le parti pris des choses », texte publié dans le catalogue de l'exposition des photographies d'Ubac à la librairie Francis Dasté, à Paris, en 1943.

Ce texte, qui date de 1943, trouve évidemment une résonance particulière étant donné le contexte de l'Occupation.

En 1940, dans un texte intitulé *Les pièges de la lumière*, Ubac affirmait qu'il était « absurde de vouloir opposer la photographie à la peinture sous prétexte que la lumière a libéré la seconde de la représentation figurative. Tout au plus pourrait-on définir la photographie, ainsi que la perspective dont elle procède, *comme un stade de l'évolution de l'œil.* »<sup>28</sup> Cette déclaration préfigure la conception de l'image que développera Dotremont en 1950, et annonce le titre même du texte rédigé pour l'exposition. Dix ans avant celle-ci, Ubac a donc posé le cadre d'une théorie de l'image qui n'oppose plus les beaux-arts à la technique reproductive et vernaculaire de la photographie. Comme d'autres surréalistes, il est parvenu à dépasser le présupposé figuratif de celle-ci. Dotremont se montre profondément influencé par cette conception radicale de l'image. Il découvre ainsi que la photographie peut s'émanciper de l'illusion mimétique à laquelle on la réduit le plus souvent. À cette époque, il rédige deux textes brefs, *Pour et contre les apparences* et *Procès de l'œil*, qui devaient faire partie d'un traité d'optique plus ambitieux qui ne verra jamais le jour.

Le rôle joué par Ubac dans la philosophie de l'image que Dotremont met en place dès le début des années 1940 est donc déterminant. La guerre, nous l'avons dit, va ensuite constituer pour Ubac un moment d'émancipation à l'égard de la doctrine surréaliste, trop exclusive et sectaire à ses yeux. Il reviendra alors à de petites gouaches et à des dessins campant des objets très simples, dans une démarche proche de celle de Dotremont au sortir de Cobra, et d'où émergera le logogramme, à partir de 1962.

---

<sup>28</sup> Raoul UBAC, « Les pièges de la lumière », dans *L'invention collective*, n°2, avril 1940, np.

## L'image comme acte

Un autre texte, intitulé *Image et photographie*, peut être considéré comme une source d'inspiration pour Dotremont. Il s'agit d'un court essai publié en 1942 par Régine Raufast, la compagne d'Ubac, qui reviendra ensuite celle de Dotremont. Elle y distingue clairement le rôle de *l'imagination imageante* du photographe et celui de l'imagination propre à la matière elle-même. Selon elle, une photographie doit témoigner d'une double imagination, celle de l'artiste et celle de la matière, qui s'interpénètrent. Dès lors, l'image devient acte : « L'image, produit de la rencontre des préoccupations subjectives de l'opérateur et de la vie objective de la matière, ne peut plus être considérée comme un signe. Elle devient acte. »<sup>29</sup> Sa pensée influence également le jeune Dotremont<sup>30</sup>.

## Libérer le regard et développer l'œil

Dès le début de son parcours, au cours des années 1940, Christian Dotremont développe une pensée qui tente d'articuler expérimentation libertaire et esprit révolutionnaire, même après son abandon de l'idéologie communiste, autour de 1950. Si l'on connaît bien la plupart de ses textes, celui qu'il rédige pour l'exposition qui nous occupe a jusqu'à présent été relativement peu étudié<sup>31</sup>. Il sert de commentaire introductif à l'exposition mais constitue aussi une véritable tentative de théorisation de l'importance du médium photographique. Pour lui, la découverte de la photographie offre une possibilité de libérer le regard – pas seulement le regard de l'artiste mais aussi celui du spectateur et dès lors, potentiellement, celui de tous les hommes.

---

<sup>29</sup> Régine RAUFAST, « Image et photographie », dans Noël ARNAUD, Jean-François CHABRUN, Christian DOTREMONT (e.a.), *La Conquête du monde par l'image*, Paris, Les Editions de La Main à plume, 1942, p.38.

<sup>30</sup> Leur relation dégrade par ailleurs les relations entre Dotremont et Ubac. Dès 1942, Dotremont fait preuve, dans ses écrits, d'une violence et d'un dogmatisme disproportionnés à l'égard d'Ubac. Il devient notamment la cible, avec Marcel Lecomte, d'un tract baptisé *Nom de Dieu !*, dans lequel Michel Fauré voit essentiellement un règlement de comptes entre Belges ainsi qu'une tentative de liquidation d'Ubac opérée par Dotremont.

<sup>31</sup> Seule Hilde Van Gelder, de l'université de Leuven (KUL), en Belgique, a consacré un article scientifique à la théorie photographique de Christian Dotremont : Hilde VAN GELDER, « Christian Dotremont's photographic theory », dans Patricia ALLMER et Hilde VAN GELDER, *Collective inventions: surrealism in Belgium*, Leuven, Leuven University Press, 2007, p.210-242.

L'année 1950 constitue un moment charnière dans le parcours de Dotremont : il vient de se détacher du communisme et il se consacre entièrement à Cobra, malgré la tuberculose dont il est atteint. Le cas du réalisme socialiste lui a fait prendre conscience de l'impasse que constitue toute alliance entre l'idéologie communiste et la véritable création artistique libre<sup>32</sup>. Il est désormais convaincu que seul l'art pourra apporter un changement bénéfique à la civilisation occidentale. Contrairement à André Breton et Marcel Duchamp, il refuse de promouvoir le modèle capitaliste promulgué par les Américains, malgré le climat de guerre froide qui oblige chacun à prendre parti. Il exprime sa propre position dans *Le grand rendez-vous naturel*, texte qui paraît en deux parties dans la revue *Cobra*, entre 1949 et 1950<sup>33</sup>. Il y critique ce qu'il appelle le « vieux-surréalisme » et qui n'est, selon lui, qu'une manifestation masquée du formalisme, qu'il dénonce fermement et qu'il propose de combattre par la spontanéité. Il déclare :

« Et qui donc pourrait se dire marxiste sans reconnaître à la matière une vie intense, une imagination qui déborde la fonction, sans reconnaître à la main un appétit créateur, à l'exécution un droit de regard sur le plan, à l'outil et au matériau un pouvoir sur l'œuvre même ? »<sup>34</sup>

On retrouve ici l'influence exercée par les idées de Gaston Bachelard, influence qui s'exerçait déjà sur Raoul Ubac et Régine Raufast au début des années 1940, et qu'on retrouvera au cœur de toute l'aventure Cobra.

La pensée de Bachelard s'est construite autour de la matière, de la rêverie et de l'imagination. Dans *L'eau et les rêves*, le philosophe n'hésite pas à déclarer : « L'imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle ; elle invente de l'esprit nouveau ; elle ouvre des yeux qui ont des

---

<sup>32</sup> Dotremont publie son pamphlet, *Le réalisme-socialiste contre la révolution*, en réaction à la position adoptée par le comité de rédaction belge des *Lettres Françaises*, en juillet 1950, soit deux mois seulement avant l'ouverture de l'exposition *Les développements de l'œil*. Voir Christian DOTREMONT et Joseph NOIRET, *Cobra et « Les Lettres françaises »*. *L'affaire du réalisme socialiste à Bruxelles (1949-1950)*, Bruxelles, *L'estaminet. Revue éphémère*, 1995.

<sup>33</sup> Christian DOTREMONT, « Le grand rendez-vous naturel », dans *Cobra*, n°4, 1949, p.27-28, *Cobra*, n°6, 1950, p.3-4.

<sup>34</sup> *Ibid.*, dans *Cobra*, n°6, 1950, p.3.

types nouveaux de vision. »<sup>35</sup> Pour Bachelard, l'imagination ne crée donc pas des images de la réalité, elle *dépasse* la réalité<sup>36</sup>.

Inspiré par Bachelard et Ubac, Dotremont pense donc que la photographie permet à l'œil de se *développer* – soulignons au passage le jeu sémantique sur le terme « développement », dans ce contexte photographique. Dans *Les développements de l'œil*, l'auteur commence par ces mots :

« La moindre photographie, comme la moindre réalité, est capable de soulever en nous des montagnes, de soulever des montagnes entre l'univers et nous, ou de les enlever, et capable de nous envoyer dans les montagnes. Il y a des milliers de gens, chaque année, qui vont en Suisse ou en Autriche, parce qu'ils ont vu une séduisante photographie montagnarde. »<sup>37</sup>

Cette accroche donne immédiatement le ton du texte, et manifeste clairement l'opinion que l'auteur va s'attacher à défendre. Pour lui, le médium photographique possède une double capacité : il permet tout d'abord à l'œil d'appréhender la réalité – de voir les choses – d'une toute autre façon. Dotremont se positionne donc ici en droite ligne de l'héritage surréaliste, tout comme, à la même époque, Serge Vandercam dans ses photographies des plages de la mer du Nord. En offrant une autre perspective sur un objet ou une situation, la photographie transforme et enrichit la réalité. Mais elle peut faire davantage, ajoute Dotremont : elle peut non seulement transformer l'apparence du réel, mais aussi renverser la façon dont celui-ci est normalement perçu :

« La photographie non seulement offre, garde, transforme les apparences de la réalité, mais encore parvient à renverser la situation, et au lieu d'aller du morceau de réalité au morceau de papier, de celui-ci va à celui-là. » Et il en donne un exemple : « D'anciens marins du cuirassé *Potemkine* ont mis au-dessus de leur lit des photographies de travail du *Cuirassé Potemkine* (le film) et s'y reconnaissent. »<sup>38</sup>

Enfin, pour lui, la photographie peut aussi servir l'expérimentation en intervenant sur le réel, comme le fait Ubac

---

<sup>35</sup> Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* [1941], Paris, Corti, 1978, p.24.

<sup>36</sup> Voir André PARINAUD, *op. cit.*, p.287-315.

<sup>37</sup> Christian DOTREMONT, *Les développements de l'œil, à propos des photographies de Raoul Ubac, Roland d'Urzel et Serge Vandercam*, Bruxelles, Galerie Saint-Laurent, 1950, np.

<sup>38</sup> *Loc. cit.*

lorsqu'il expérimente la technique de la solarisation ou du brûlage. Dotremont conclut dès lors :

« Depuis que la photographie existe, à son insu l'œil a toujours quelque chose de l'objectif. L'œil se détourne de ce que la photographie a trop pris. Elle l'a pris, elle l'a mis *hors réalité*. Ainsi des pavés gras, du halo des réverbères... Demain, l'œil découvrira, après l'objectif, la géographie physique des choses, elle verra que ni leur contour ni leur fonction ne suffit à les définir, qu'elles ont des taches, des poils, des pores... C'est le développement de l'œil qui est en train de se faire. La photographie, la peinture, la poésie (Ponge), la philosophie même (Bachelard) y sont occupées. Car en fin de compte, la photographie n'a point pour but de garnir les murs, elle a pour mobile de dénuder l'œil. »<sup>39</sup>

\*\*\*

En guise de conclusion

L'exposition de 1950, si elle est passée relativement inaperçue dans la littérature scientifique, n'en constitue pas moins un moment crucial dans le parcours intellectuel de Christian Dotremont. D'une part, elle synthétise les acquis surréalistes du jeune théoricien et, d'autre part, elle anticipe la théorie de l'image qu'il continuera à développer tout au long des années 1950. Après avoir fait son deuil de l'idéologie communiste, Dotremont exprime ici l'idée qu'un art matérialiste radical est capable d'inspirer un nouveau type de révolution, une nouvelle aventure au cœur du réel. Il est convaincu que la photographie peut libérer toutes les images artistiques et leur offrir un nouveau potentiel explosif, une nouvelle façon d'expérimenter le réel et la vie. Ces images ne seront plus ni abstraites ni figuratives : elles seront libérées de toute analogie mimétique paralysante. Il ne s'agira plus d'une représentation du réel mais du réel *lui-même*. L'opposition au réalisme socialiste se trouve donc toujours présente, mais en sous-texte. Cette conception d'une création anti-formaliste, qui mélangerait l'art et la vie, annonce en outre les courants artistiques des années 1960, qui débordent du cadre traditionnel de l'image pour proposer des actions et des performances artistiques dans l'espace réel. Précisons enfin que



Fig.10. Christian Dotremont, *Écriture lumineuse*, 1953.

---

<sup>39</sup> *Loc. cit.*

Dotremont va lui-même expérimenter la photographie au cours des années 1950, dans la série des *Ecritures lumineuses*. Après la fin officielle de Cobra, la photographie en noir et blanc continuera à marquer son inconscient et son travail, notamment à travers les logogrammes, à partir de 1962.

Aliénor Debrocq