

JOSÉ VOVELLE

Cobra / surréalisme, décalages et / ou filiation

La plus simple définition du décalage implique une distance, dans le temps ou dans l'espace. Cobra et le surréalisme se signalent aussi bien par l'écart temporel – presque une génération sépare la naissance des deux mouvements – que spatial – la revendication identitaire de la périphérie par rapport au centre parisien surréaliste est inscrite dans le nom, ce serpent liant les capitales du Danemark, de la Belgique et de la Hollande. L'internationalisme qui les caractérise tous les deux n'est cependant pas le même. La réunion de trois groupes séparés, le nomadisme des principaux acteurs, l'aptitude à franchir les barrières linguistiques et le multilinguisme de la revue donnent à l'internationalisme de Cobra une forme différente de celui du surréalisme, d'autant que si Breton affirmait : « Nous, surréalistes, nous n'aimons pas notre patrie¹ », l'artiste expérimental doit, selon Christian Dotremont, « être le premier à avoir une patrie² ».

Dans mon étude sur *Le Surréalisme en Belgique*³, j'avais pris en compte Cobra dans la mesure où il se place dans la suite naturelle de ce que Jaguer appelle « la turbulence surréaliste » lorsqu'il comprend « son opposition parfois véhémement au surréalisme de la fin des années quarante comme une relation œdipienne⁴ ». Christian Dotremont, sans lequel Cobra n'aurait pas existé, ne disait pas autre chose dès 1947 lorsqu'il affirmait « la nécessité de couper les ponts avec le surréalisme », contrebalancée par le risque de « s'enliser [...] dans une sorte de complexe d'Œdipe surréaliste »⁵.

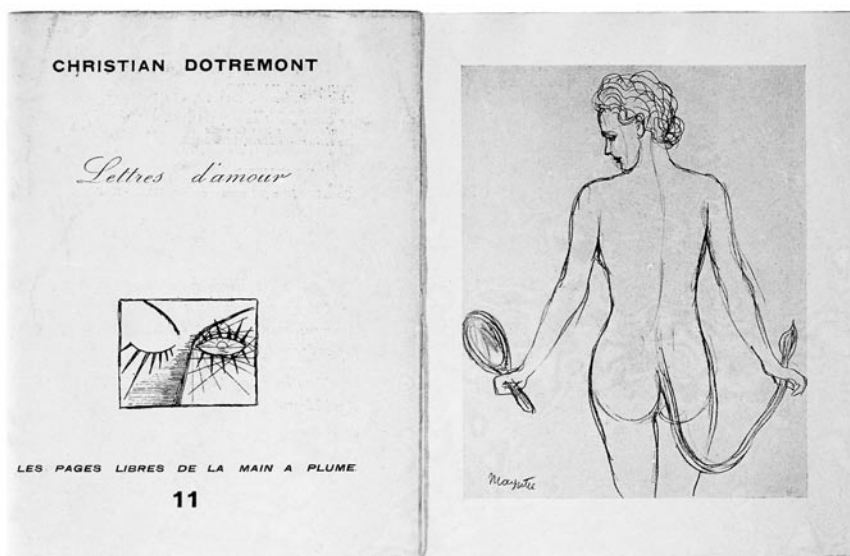
1. André Breton, *Position politique du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, 1935, p. 89.

2. *Le petit Cobra* n° 2, 1949.

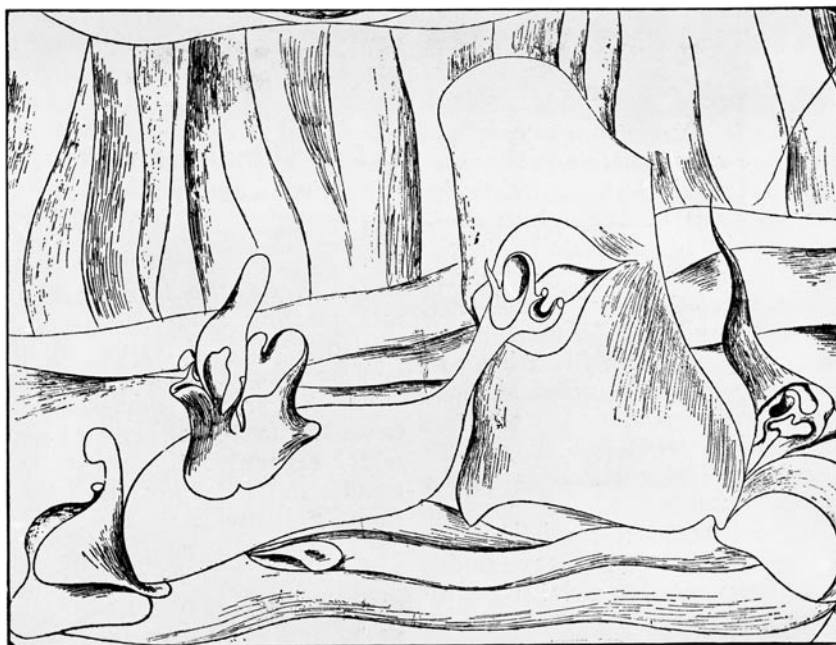
3. José Vovelle, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1972, p. 47-57. Voir aussi « En Belgique », dans *La Planète affolée*, Musées de Marseille / Flammarion, 1986, p. 181-192.

4. Édouard Jaguer, « Le moment Cobra et le surréalisme », *Bulletin de liaison Champs des activités surréalistes*, n° 15, CNRS, février 1982, p. 3.

5. Invitation à la Première conférence internationale du surréalisme révolutionnaire, Bruxelles, 10 octobre 1947.



Christian Dotremont, *Lettres d'amour*, La Main à plume, 1943
avec dessin de Magritte



Ejler Bille, *Af den giftige liljes blendende kalk drak hun mig til*
(*Elle a bu avec moi une coupe mélangée de lis vénéneux*),
Linien, n^{os} 8-9, janvier 1935, p. 12

Cobra Belgique

Cobra Belgique est enfant du surréalisme bruxellois et c'est à Dotremont qu'il le doit. Ce dernier apparaît aux éditions de L'Aiguille aimantée de Mariën, ses *Lettres d'amour* sont accompagnées dans les pages libres de *La Main à plume* par un dessin de Magritte. Ses incartades juvéniles (sympathie affichée pour Cocteau) lui valent une courte mise en quarantaine et c'est avec un seul objet – un arbre de Noël décoré de croix gammées – et sous un pseudonyme qu'il est admis à l'exposition « Surréalisme » à la galerie La Boétie à Bruxelles en 1945-1946. Biographe de Labisse (1946) qu'il entraînera dans le surréalisme révolutionnaire, il est oublié par Mariën dans le panorama *Surrealism in Belgium* publié par View en décembre 1946. La méfiance qu'il a toujours inspirée à Nougé⁶ va être compensée par le soutien qu'il reçoit de la part des Hennuyers dans ses entreprises du surréalisme révolutionnaire et de Cobra. Magritte lui-même assiste aux premières séances du surréalisme révolutionnaire (sa rupture avec Breton en raison de son surréalisme « en plein soleil » date d'octobre 1946), et s'il prend assez vite ses distances, Scutenaire, Irène Hamoir, voire Colinet s'engagent plus durablement puisqu'ils apparaissent encore dans *Cobra* en 1949. On comprend que Dotremont ait pu écrire rétrospectivement « huit ou neuf mois après la fondation de Cobra, le surréalisme et le communisme nous déterminaient encore fortement en Belgique⁷ ». Les impératifs de l'engagement politique justifiaient à eux seuls la prise de distance avec le surréalisme de Breton (doit-on rappeler que, dès les années trente, surréalisme et communisme « stalinien » sont incompatibles?), même si Dotremont s'éloigne du Parti dès octobre 1949 en sabordant la page belge des *Lettres françaises* à propos de la querelle du réalisme socialiste.

L'acte de fondation du surréalisme révolutionnaire date de février 1947. Les réunions qui suivent ont pour thème « le regroupement des surréalistes en Belgique », et le manifeste *Pas de quartiers dans la révolution* est contemporain (juillet) de *La cause est entendue* qui rallie, dans une même opposition à Breton, surréalistes révolutionnaires de France et de Belgique. On suit un peu plus tard la maturation d'un autre clivage, d'ordre esthétique, au fil de ses textes parus dans *Cobra*. Ainsi, dans le n° 1 (décembre 1948): « Magritte, Dalí, Labisse (mon ami), nous font regarder par la serrure ce qui se passe à l'intérieur. Les Danois ont ouvert la porte. » Dans le n° 3: « Il n'y a pas longtemps que le groupe surréaliste révolutionnaire en Belgique, tout naturellement, parce que le surréalisme précisément est un

6. Lettre de Nougé à Jean Terfve, membre du bureau politique du PCB, datée du 27 novembre 1949, dans René Magritte, *Manifestes et autres écrits*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1972, p. 166.

7. Lettre à Madame Legrand, datée du 24 juillet 1964, Bruxelles, Archives de l'Art moderne.

phénomène historique, a cessé de considérer comme un moteur, a commencé à considérer comme un acquis, comme un fonds ce que Magritte représente dans le surréalisme⁸. » Il est question, dans le n° 4, de ceux qui « déplacent la symétrie des dessus de cheminée (les *vieux-surréalistes*)⁹ » et, en avril 1950, dans le n° 6 de *Cobra*, Dotremont dénonce « le *vieux-surréalisme*, celui de Magritte, de Dalí ou de Léonor Fini, par opposition au surréalisme de Miró, d'Ernst, de Tanguy, de Paalen ou de Masson [qui] fait le jeu du formalisme en lui offrant une peinture formaliste de gauche¹⁰ ». Des Belges (Joseph Noiret) qui ont suivi Dotremont dans l'aventure Cobra, rejettent, tout comme lui, le surréalisme dans le passé et Pol Bury constate, dans *Cobra* n° 2, que « la plupart des surréalistes ont proclamé la nécessité du rêve imaginé et ils avaient raison dans leur temps. Mais il faut reconnaître que ce rêve imaginé a tourné court¹¹ ».

Nous aurons à reparler, sinon du retour de Magritte vers Breton dès 1952, du moins de la conjonction, en 1963, d'Alechinsky et d'un surréalisme qui n'a pas déposé les armes. Breton rend visite à Alechinsky après lui avoir écrit en 1963¹². Mais Dotremont a réservé ses critiques aux seuls peintres *vieux-surréalistes* (le rejet de Dalí par Breton dès 1939, réaffirmé par Hérold dans *Le Surréalisme en 1947*, est ignoré) en ménageant les poètes; sa rencontre avec les Hollandais et les Danois, Jorn en particulier, a été certainement décisive dans son évolution. Quoi qu'il en soit, lorsqu'ils donnent leur lecture critique du surréalisme, Dotremont dans *Le petit Cobra* n° 1 (1949), Jorn dans sa « Lettre aux pingouins » (*Cobra* n° 1) attaquent tous les deux, au nom de la démarche expérimentale spontanée, le concept d'automatisme psychique pur du premier *Manifeste*. Mais si la condamnation de Jorn, sans appel, se projette dans la définition d'une « éthique matérialiste » en rapport dialectique avec la morale, le jugement de Dotremont, plus nuancé, insiste sur la clause de Breton « en dehors de toute préoccupation esthétique et morale ». Mariën n'en percevra pas moins Cobra comme un retour à l'esthétique traditionnelle « sous le fallacieux prétexte d'expérience¹³ », s'accordant ainsi avec le jugement critique situationniste, dont Jorn est partie prenante – « l'aspect positif d'une recherche expérimentale dans la culture était paralysée par la confusion idéologique, entretenue par une forte participation néo-surréaliste. Cobra ne put mener d'autre expérience effective que celle d'un nouveau style en peinture¹⁴ ».

8. « Roger Livet qui mettait les objets sous cloche... », *Cobra* n° 3, été 1949, n.p.

9. « Le grand rendez-vous naturel », *Cobra*, n° 4, novembre 1949, n.p.

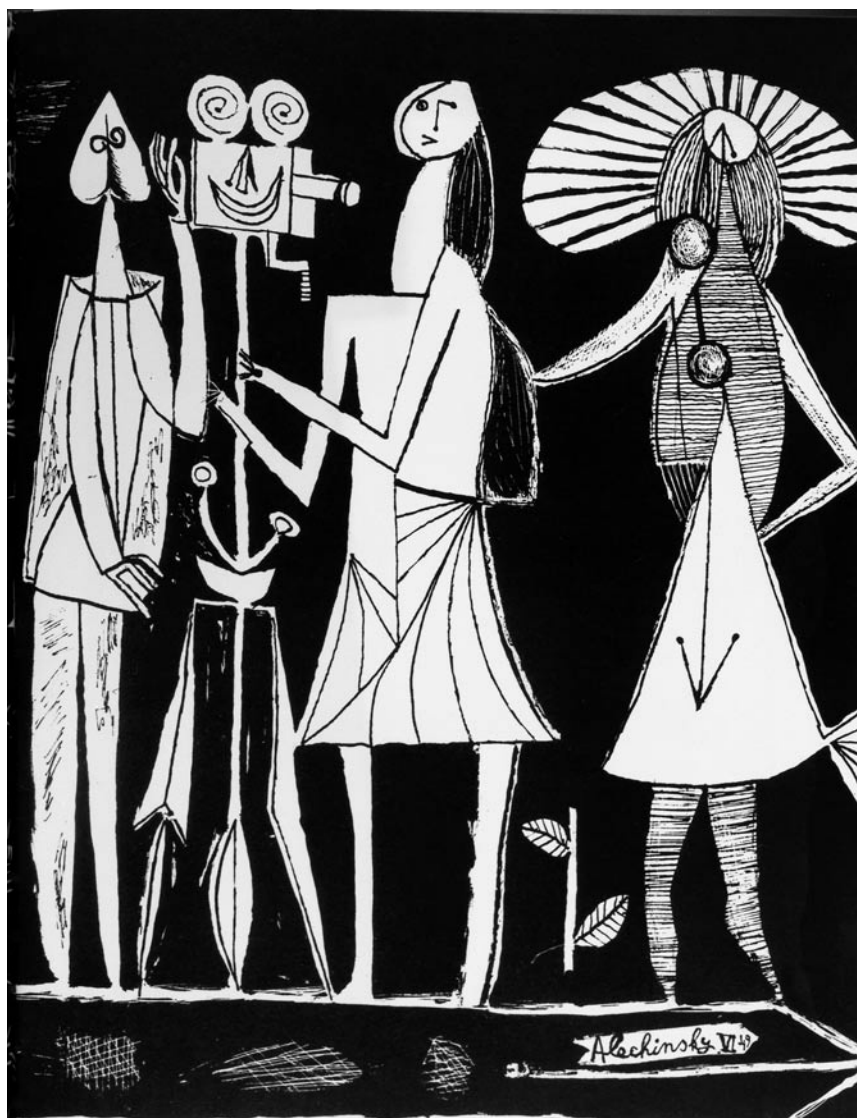
10. « Le grand rendez-vous naturel », *Cobra*, n° 6, avril 1950, p. 4.

11. « De la pièce montée à la pierre », *Cobra*, n° 2, 21 mars 1949, n.p.

12. Alain Bosquet, *Alechinsky*, Paris, Le Musée de poche, 1971, p. 92.

13. *L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Le Fil rouge / Éditions Lebeer-Hossmann, 1979, p. 343.

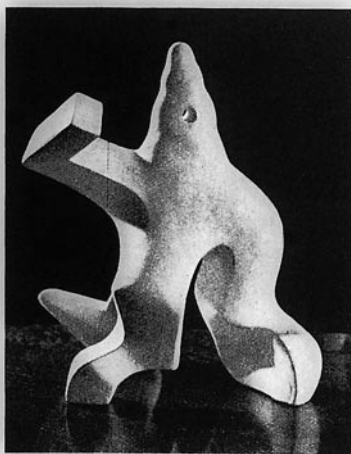
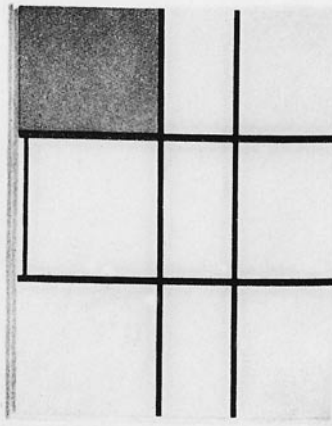
14. *Internationale Situationniste*, n° 2, 1958.



Pierre Alechinsky, première page de couverture de *Cobra* n° 3, juin 1949



Max Ernst: Bonjour safnas, 1929.



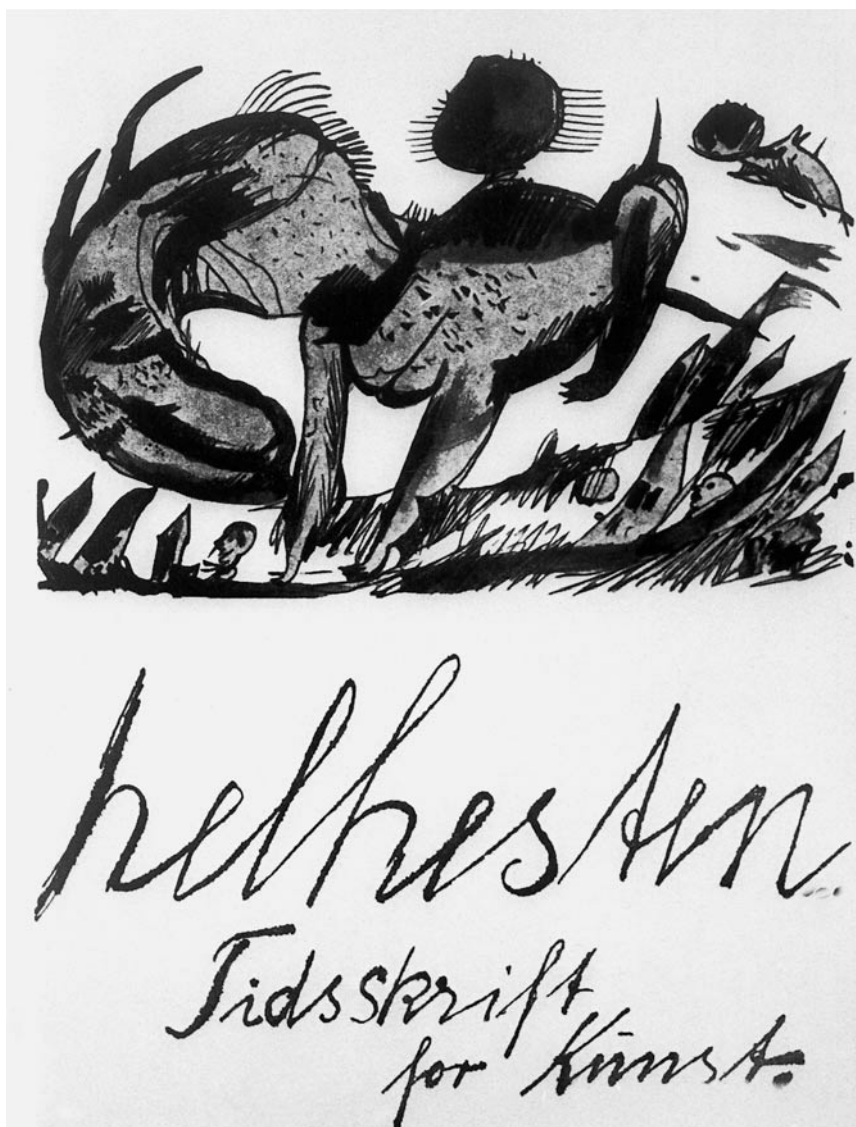
Page de *Linien* reproduisant des œuvres abstraites et surréalistes
(Ernst, Mondrian, Bille) exposées en 1937 à Copenhague



Henry Heerup, sculpture en granit,
Cobra n° 1, 1948



Ejler Bille, *Maske (Masque)*, 1940-1941
(Statens Museum for Kunst, Copenhagen)



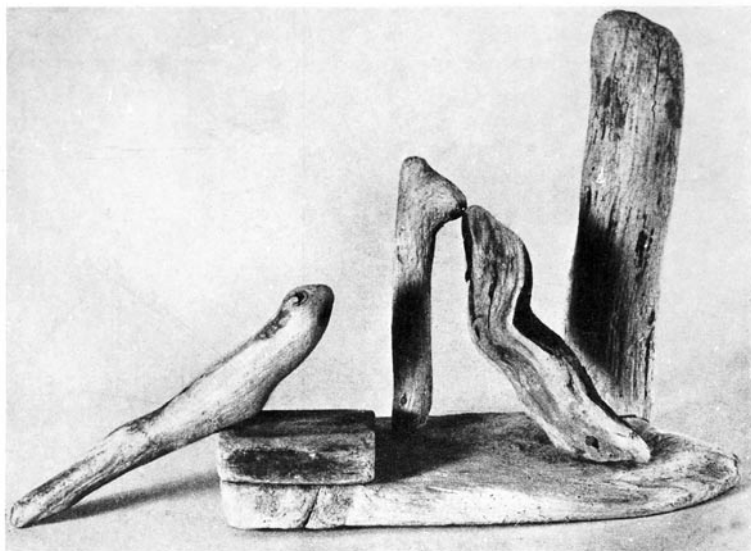
Helhesten, couverture du n^{os} 5-6,
2e série, novembre 1944,
par Carl-Henning Pedersen

Cobra Danemark

Une « hérésie » surréaliste est aux sources de Cobra Danemark, sorte de contrepoint à l'exemple belge¹⁵. Non francophones, Jorn excepté, les peintres y prennent le pas sur les poètes et leur décalage critique par rapport au surréalisme est antérieur. En proposant en janvier 1948 (*Bulletin international du surréalisme révolutionnaire* n° 1), au lieu des étiquettes « surréaliste » et « abstraite », la désignation « groupe expérimental danois », Jorn rappelle que ce dernier « se vit contraint, dès 1935, de rompre avec l'ancien groupe surréaliste local, par là, de délaisser l'orthodoxie surréaliste dans ses grandes lignes ». Jorn se trouve ainsi solidaire de Linien présenté par la rédaction de la revue du même nom, en janvier 1934, comme « un rassemblement de peintres abstraits-surréalistes », et comme Ejler Bille et Richard Mortensen, en désaccord avec Bjerke-Petersen qui était en 1938 (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*) reconnu par Breton comme le « promoteur du surréalisme en Scandinavie ». L'exposition « Linien » de 1934 avec Bille, Mortensen, Bjerke-Petersen, présentait aussi les sculptures et assemblages de déchets de Henry Heerup dont le « primitivisme » se retrouvera sans grand changement en phase avec les positions de Cobra. Au moment de la rupture, à l'automne 1934, un des points litigieux concernait d'abord une appréciation différente de l'importance de l'automatisme et, par conséquent, l'hypothèse d'un surréalisme abstrait dont les modèles sont aussi bien Miró, Ernst ou Arp que Klee et Kandinsky. Lorsque « l'ancien groupe local » (Bjerke-Petersen, Freddie, Carlsson) joue la carte figurative dans la veine de Dalí et Magritte, Linien fait des émules : Asger Jorn, Egill Jacobsen et Carl Henning Pedersen participent à sa grande exposition d'art abstrait et surréaliste de 1937. Le dernier numéro de *Linien* paraît en décembre 1939, à l'occasion de l'exposition du groupe qui présentait une trentaine d'œuvres de Mortensen et des futurs Cobra : Bille, Sonja Ferlov, Pedersen et Jacobsen dont le tableau *Ophobning (Accumulation)* (1938) est considéré comme fondateur de la peinture Cobra. Jorn n'expose rien mais publie sous son patronyme, Jørgensen, « Skabelses processen » (« Le processus de création ») où il affirme que « créer une œuvre est un processus au déroulement et au résultat inconnu » et rappelle que « les chaînes à faire sauter soi-même sont celles inhibitrices de l'attachement au réel ». Tableaux et sculptures accusent des affinités aussi bien avec le surréalisme qu'avec Picasso ou encore les arts extra-européens. Pendant la guerre, les expositions à Høst (Moisson,

15. Cf. José Vovelle, « Le retour à l'abstraction chez les surréalistes danois après la guerre », *Art et idéologie. L'Art en Occident 1945-1949*, Université de Saint-Étienne, « Travaux XX », 1978, p. 231-244. « Le groupe de Halmstad dans l'aventure surréaliste », *Le Groupe de Halmstad 50 ans*, Halmstad, 1978, p. 140-177. « Paris-Copenhague. Aux origines de l'engagement surréaliste des peintres de Halmstad », *Un art sans frontières*, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 33-46.

SONJA FERLOV



Om den spontane metode til irrationel erkendelse

Paa den surrealistiske udstilling i Odense august 1935, udstillede Sonja Ferlov to skulpturer og en samling ejendommelige »Levende Grene«.

Vi gengiver her to sammenstillinger af disse grene.

— Naar en maler vælger sig en opstilling, et nature morte, træffer han et valg. En bestemt sammenstilling vækker hans interesse — en anden ikke. Der er bestemte former, der tiltrækker hans øje, — som han føler noget for. Disse ting, der lever — nature morte't — anbragt netop saa'edes, gir ham en følelse af noget vidunderligt — og han har intet andet at gøre end at male det ganske nøjagtigt.

Naar man nu forstørrer dette indtryk op 10–20 gange under fantasien's glas, opdager man, at det samme nature morte er et landskab for fantasien, en mystikers vision — maleriet's reelle verden.

Man kan paa mange maader naa til at give det ubevidste muligheder for at skabe saaledes.

Een af disse maader er angivet ved Sonjas »Levende Grene«.

Vi pik ud i skoven, paa stranden, hvor objekterne selv raabte til os.

Vi samlede — uden at tænke nærmere over det, i umiddelbar glæde over natu-

rens rigdom — som saa mange for os — maleriet kedede sig, glemt som det var.

En Dag sammenlignede vi resultaterne af vore vandringer — ateliererne blev tilgængelige.

Det var som man kunde have ventet det to forskellige verdener, vi kom ind i.

Den anden's valg var forbløffende, ens eget indlysende — in'til diskussionen og argumenterne — de overflødige, grundløse, begyndte. — Bagefter var der stille, vi havde intet andet at gøre end at undre os over tingenes kraft, deres karakter og umiddelbare dramatiske evne. — I hvert atelier var der flere hundrede ting og alligevel kunde ingen anbringes i det andet. Hver ting var bestemt af tidspunktet for valget og indgik saaledes i en række. To ting eller flere horte uadskilligt sammen, og dannede af sig selv ved en pudsig selvfølgelighed kunstværket.

Inspirationens land aabrede sig, vi stod overfor den spontane metodes kraft i dens fulde udstrækning.

Vi havde akcepteret former og udtryk, der tidligere vilde have været utænkelige i maleri og skulptur — uden at tænke over det greb vi farver og lærred, ler og pen — dørene blev lukkede op, lyset strømmede ind.

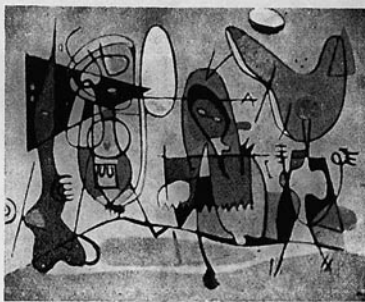
Richard S. Mortensen.

Sonja Ferlov, sculpture commentée par Mortensen,
« De la méthode spontanée à la connaissance irrationnelle »,
page de *Julefluen, Linien*, numéro spécial de Noël 1935

SKABELSES PROCESSEN

At skabe et billede er en proces med ukendt forløb og resultat. Det er mig altid en gaade, hvordan jeg har lavet et af mine billeder. At se paa det endelige resultat fylder mig med den største undren.

Der findes værdier, man modtager uden at være sig det bevidst, som trænger ind i det dybeste af ens sind, der som splinter af troldspejlet, om man end vil eller ej, arbejder sig langt ind i hjertet paa en. At fornægte disse værdier er at gøre vold paa sig selv, er at bygge mure og hængninger om sindets vækst, men at akceptere dem og gøre sig dem bevidst er arbejde og kæmp, det er livsbekræftelsen og rigdommen ved at kunne og turde modtage.

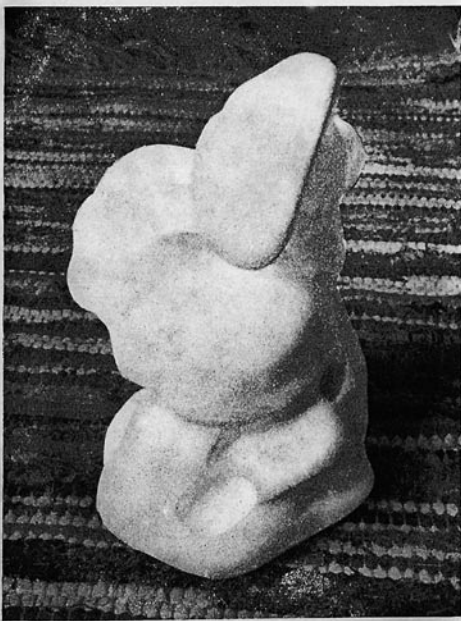


ASGER JØRGENSEN

Se paa mit billede og tilføj det nye værdier, ligesom jeg føjer nye værdier til det, hver gang jeg ser paa det. Byg et nyt billede op, der helt og holdent er dit eget.

Vi er alle mere eller mindre hængede, men den virkelige slave er ham, der selv tager lænker paa.

Asger Jørgensen.



EILER BILLE

Reproductions de Jorn et Bille pour illustrer « Le processus de création »,
Linien, décembre 1939



Asger Jorn, *Årstiderne I (Seasons I)*, 1941,
Silkeborg Kunstmuseum (photo Lars Bay)

Automne) se poursuivent, mais c'est surtout à travers la revue *Helhesten* (le cheval d'enfer de la mythologie scandinave), entre 1941 et 1944, que les mêmes protagonistes, tous idéologiquement assez proches, développent leur divergence entre la tendance spontanée de ceux qui formeront Cobra et une formule plus concertée, sinon déjà constructiviste, représentée par Mortensen. Ce dernier et Jorn à Paris, Bille à Copenhague, vont faire partie du surréalisme révolutionnaire, préambule à Cobra. Rappelons, pour souligner la filiation, que dans son texte « Banalités intimes¹⁶ », Jorn se place sous le signe des phares poétiques du surréalisme, Rimbaud et Lautréamont, tout comme le fera Bille en 1945 dans son ouvrage *Picasso, surréalisme, abstrakte kunst* où un chapitre est consacré, après *Linien*, aux traductions des *Chants de Maldoror*, de poèmes de Rimbaud et d'Éluard. Bille est bien sûr contre le « vieux surréalisme », celui de Dalí, à l'origine de ce qu'on a surnommé, écrit-il, « art des viscères » ou « surréalisme de cadavre ».

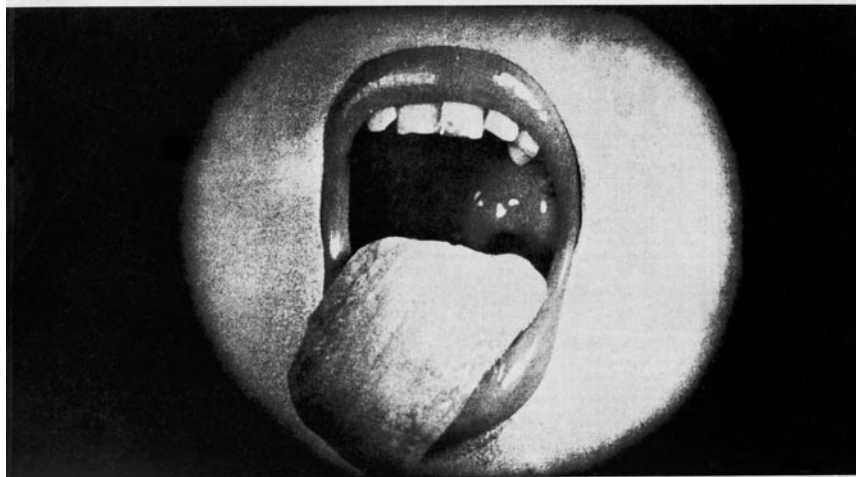
L'histoire s'accélère et tout se passe entre la fin de 1946 où Jorn et le Hollandais Constant font connaissance à Paris devant un tableau de Miró à la galerie Pierre, la conférence internationale du surréalisme révolutionnaire en octobre de l'année suivante qui réunit à Bruxelles Jorn et Dotremont et l'acte de fondation de Cobra au début de novembre 1948 à Paris. Le décès du surréalisme révolutionnaire avait été préparé par la brouille, à propos de l'exposition « Prise de terre », qui avait opposé les Français (Arnaud, Passeron) et Mortensen aux Belges soutenus par Jorn. Sous-entendus politiques et clivages esthétiques existent concurremment et l'interférence ou la contradiction entre l'adhésion politique et l'adhésion surréaliste s'exprime ainsi vivement au moment du surréalisme révolutionnaire sous la plume de Jorn, lorsqu'il évoque « les surréalistes danois (ceux de *Helhesten*) au sein du parti communiste clandestin participant [...] à la révolte armée contre la vague de boue », ajoutant qu'« au même moment d'ailleurs Bjerke-Petersen et Freddie gagnaient la Suède »¹⁷. Un mouvement d'humeur qui ne durera pas, la couverture du n° 4 de *Cobra* est illustré par une image du film expérimental de Freddie et Roos, *Refus définitif d'une demande de baiser*, et plus tard Jorn mettra en valeur le rôle de Bjerke-Petersen dans l'art danois, soulignant l'importance théorique de son livre de 1933, *Des symboles dans l'art abstrait*¹⁸, bréviaire moderniste reposant sur les leçons conjointes de Kandinsky et Miró. Jorn fera d'ailleurs don au musée de Silkeborg, où ils sont présentés à côté de ses propres œuvres et de celles de sa collection (Fontana, Michaux, Dubuffet, Matta, Ernst, Doucet), de tableaux figuratifs, kitsch et daliniens, de ses deux compatriotes.

16. Texte original publié dans *Helhesten* n° 2 (1941) et traduit pour le catalogue *Asger Jorn à Silkeborg. Le musée d'un peintre*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1978.

17. *Bulletin international du surréalisme révolutionnaire* n° 1, janvier 1948.

18. *Symboler i abstrakt kunst*, trad. française, Musée d'art de Silkeborg / Yves Rivière, Paris, 1980.

COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA
 RA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA
 COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA C
 RA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA
 COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA C
 RA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA
 COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA C
 RA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA
 COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA C



COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA C
 RA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBI
 COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA C
 RA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBI
 COBRA COBRA COBRA COBRA NUMÉRO HOLLANDAIS COBRA COBRA C
 RA COBRA COBRA COBRA COB COBRA AMSTERDAM RA COBRA COBI
 RA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBRA COBI

Première page de couverture recto du n° 4 de *Cobra*, novembre 1949,
 avec un photogramme du film de Freddie et Roos,
Refus définitif à la demande d'un baiser

Cobra Hollande

Cobra Hollande est un enfant sans père contrairement à la Belgique et au Danemark, et les commentateurs les plus avertis de Cobra (Jaguer, Stokvis) soulignent dans son cas l'absence de « tradition surréaliste ». Si pour moi la nébuleuse surréaliste d'Utrecht (pratiquant une figuration illusionniste) a bel et bien existé, il est vrai que son occultation est antérieure à l'arrivée à l'âge adulte des jeunes Cobras hollandais.

Aucun des trois peintres importants de Cobra Hollande, Constant, Corneille, Appel, n'a participé au surréalisme révolutionnaire, mais ils ont pu en avoir connaissance. Constant par Jorn (j'ai évoqué leur rencontre et l'on parle d'une correspondance aujourd'hui perdue¹⁹), Corneille par Jacques Doucet rencontré à Budapest. Corneille et Appel ont fait leurs études ensemble, mais ce n'est, selon Jean-Clarence Lambert²⁰, qu'à la fin de 1947 ou au début de 1948 qu'ils viennent rendre visite à Constant dans son atelier. Si l'on se rappelle Doucet résistant et arrêté comme permanent du parti communiste à la fin de la guerre, et la phrase par laquelle Constant explique sa fraternisation avec Jorn (« nos idées concordaient, nous étions tous les deux marxistes²¹ »), la détermination idéologique de ces rapprochements est importante. Appel, Corneille et Constant fondent, sur le conseil de Jorn et suivant l'appellation qu'il a inventée pour les Danois, le groupe expérimental hollandais dont la revue *Reflex* s'ouvre à des écrivains et poètes (« Ceux des années cinquante » : Lucebert (qui ne deviendra peintre que plus tard), Elburg etc., « expérimentaux » et engagés) et qui participera à la fondation de Cobra. La grande période de Cobra Hollande dure moins de deux ans et, consacrés ou maudits à Amsterdam, Appel, Constant et Corneille partent tous les trois à Paris dans le courant de cinquante.

Lorsqu'ils se définissent par rapport au surréalisme, dans ces années-là, les peintres hollandais de Cobra le font sans originalité. Constant pose le premier verdict : « Nous condamnons tout art soi-disant surréaliste qui s'appuie sur les vieux moyens naturalistes et qui retarde ainsi la destruction de l'influence étouffante des anciens maîtres²². » Les attendus sont développés dans « Les neuf points du groupe expérimental hollandais » qui reprennent le texte de *Reflex* n° 1, en dénonçant, à propos du surréalisme, ces « tendances qui cherchent à détruire l'esthétique idéaliste de la société bourgeoise. Mais [...] qui [...] n'aboutissent qu'à une attitude négative

19. *Cobra. Geschiedenis voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1974, p. 51.

20. Jean-Clarence Lambert, *Cobra, un art libre*, Paris, Chêne / Hachette, 1983, p. 78.

21. *Ibid.*, p. 74.

22. « Comment ils s'encadrent », dans la partie du texte valant pour le Groupe expérimental hollandais, *Cobra* n° 2, 21 mars 1949, n.p.



Constant, *À nous la liberté*,
Cobra n° 4, novembre 1949, p. 11



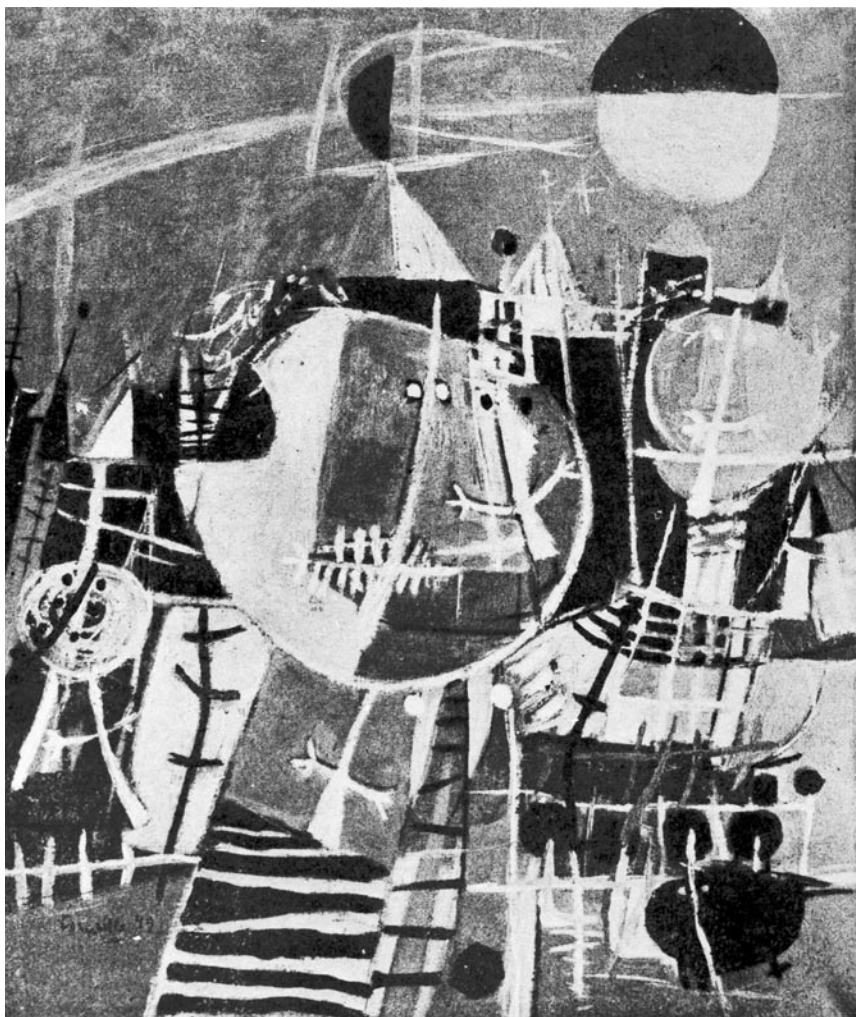
Egill Jacobsen, *Fuglemenneske (Homme oiseau)*, 1943 (coll.particulière),
Cobra n° 4, novembre 1949, p. 16

pessimiste sans trouver les sources de l'élan vital²³». Cette interprétation péjorative est poursuivie par Corneille dans sa « Promenade au pays des pommes ». Pour lui, « les surréalistes eux ont pris comme modèle les pommes magnifiquement pourries, ils les ont mises sur des tables nues (de vraies tables d'opération) et ils les ont exécutées avec leur gros œil photographique. D'autres n'ont plus vu que [...] des insectes [...] plus soi-même en chemise, avec sexe, sans sexe, avec des insectes au lieu de sexe²⁴ ». À ces « pommes toujours pourries, toujours vieilles, mortes et finies », Corneille oppose celles de Cobra: « Nous, nous les aimons follement, nous les voyons, nous les sentons, mais surtout nous les mangeons. » Les allusions transparentes de Corneille visent aussi bien Lautréamont, qu'il faut mettre à part, que Dalí et Magritte. On pourrait trouver qu'il est un peu partial si l'on considère, par exemple, le tableau de Magritte *L'Étoile double* (1944) qui représente des pommes géantes sur une table, comme vues à travers un objectif télescopique et rendues dans ce « style plein soleil » qui prétendait lui aussi à une vision optimiste de la vie. En somme, à travers ces prises de position, Constant et Corneille participent au concert général dominé par Jorn et Dotremont, sans aucune référence particulière au contexte hollandais. En relisant « Les neuf points » et le manifeste de Constant (*Reflex* n° 1), on peut être aussi sensible à ce qui les rapproche du surréalisme (« Le génie sera la propriété de tous », la grande valeur d'un art est fonction de ce qu'« il laisse la plus grande partie possible à l'activité de l'inconscient ») qu'à ce qui semble les en éloigner (« Un art suggestif est un art matérialiste parce qu'il n'y a que la matière qui excite la créativité », « l'acte créateur est bien plus important que la création et cette dernière aura d'autant plus de valeur quand elle révélera les traces du travail qu'elle a réalisé »).

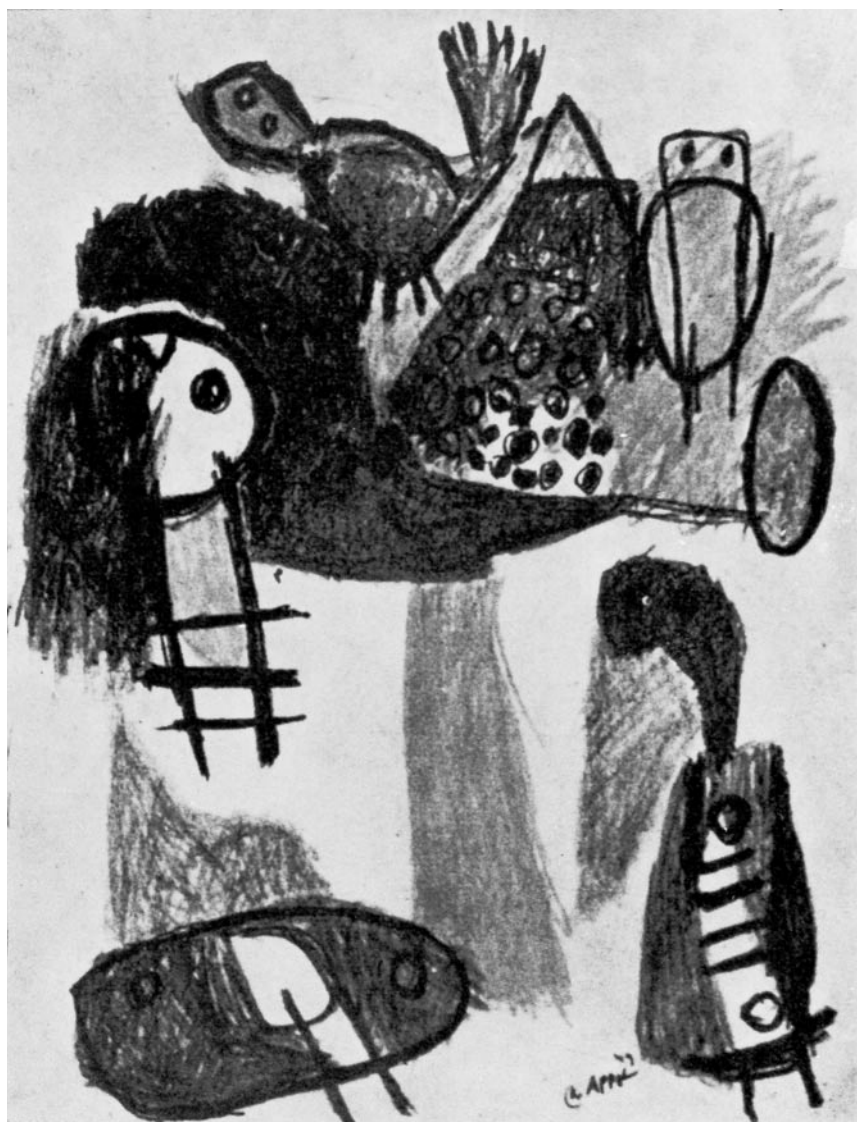
Des « phares » qui outrepassent le surréalisme apparaissent cependant dans les propos des Cobras hollandais lorsqu'ils évoquent leurs années de formation. Trois noms se détachent, Miró, Lautréamont, Rimbaud et la prédominance des poètes « précurseurs » rejoint l'intérêt manifesté par Dotremont ou les Danois. On n'oublie pas que Miró est peut-être le premier peintre que *Linien* s'approprie en le confisquant au Bjerke-Petersen d'avant la période figurative et que des extraits des *Chants de Maldoror* sont traduits dans la même revue dès 1935. Rimbaud, référence majeure pour Jorn et pour Bille, est découvert par Corneille lors de son séjour hongrois et sa fréquentation du groupe surréalisant de l'École européenne (avec Imre Pan, frère d'Arpád Mezei). Quant à Lautréamont, la Hollande a bénéficié d'une traduction des *Chants* un an avant que Breton et Aragon n'en aient la révélation en 1918! En somme, s'il faut malgré tout créditer les peintres de Cobra Hollande d'une imprégnation surréaliste, on reconnaît qu'elle n'est pas originale, qu'elle répercute peut-être le parcours des Belges et des Danois, et surtout qu'elle est tardive. Comme je questionnais Appel en décembre 1983 sur sa

23. *Le petit Cobra* n° 1, 1949.

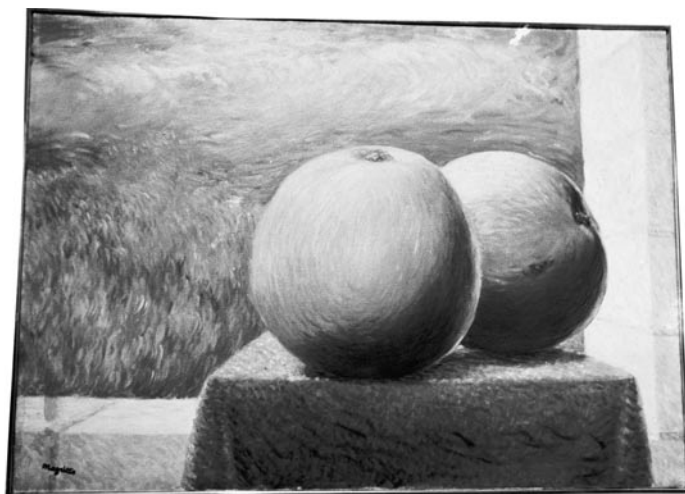
24. *Cobra* n° 4, novembre 1949, n.p.



Corneille, *Les Rythmes joyeux de la ville*, 1949,
Cobra n° 4, novembre 1949, p. 19



Karel Appel, *Nid d'oiseau*,
Cobra n° 4, novembre 1949, p. 24



René Magritte, *L'Étoile double*, 1944
(photo Archives Vovelle)



Constant, sans titre 1949,
Cobra n° 4, novembre 1949, p. 24

connaissance précoce possible des «surréalistes hollandais», celui-ci m'a cité spontanément les noms de Melle et de Willink, mis sur le même plan que Delvaux et Magritte. Leurs «fantaisies cérébrales et littéraires», qu'il a opposées alors à la production du seul «vrai peintre et surréaliste» Max Ernst découvert lors de sa visite à l'exposition du *Surréalisme en 1947* à Paris, lui ayant été probablement révélé par l'accrochage de Sandberg au Stedelijk Museum, «Kunst in vrijheid» en 1945. Appel a confirmé que ses études fort traditionnelles à l'Académie des Beaux-Arts d'Amsterdam ne l'avait pas mis en contact avec le surréalisme, même à travers *Minotaure* par exemple, bien connu des rédacteurs danois de *Helhesten* qui reprennent en 1941 (n^{os} 5-6) *Odradek* de Kafka, paru dans le n^o 10 de la revue parisienne à l'hiver 1937.

La génération qui monte tient donc à faire sa place par le meurtre symbolique d'un père hypothétique, mais, en Hollande, la filiation surréaliste n'est acceptée que tardivement, par personnes interposées. Le premier père est Mondrian et, lorsque Appel évoque en décembre 1947 dans une lettre à Corneille sa «révélation», il dit être «passé à coups de poings à travers le mur de l'abstraction, du surréalisme²⁵». Dotremont rappellera dans *Cobra* n^o 7 que «si l'hypothèque hollandaise était l'art abstrait, l'hypothèque belge était le surréalisme²⁶». Et, pour confirmer «La fraternité des évolutions», en dépit des pères différents, il reprend une déclaration du groupe expérimental hollandais: «notre plus grand ennemi en Hollande, la patrie de Piet Mondrian, est la tendance non figurative qui a exercé sur notre culture une influence plus profonde que le surréalisme²⁷». Même si l'historienne de Cobra, Stokvis, insiste sur le caractère non national de *De Stijl*, nous pensons que les jeunes artistes qui s'émancipent à Amsterdam en 1946 le font aussi par réaction contre un modèle national, ce Mondrian, consacré la même année par une première grande rétrospective au Stedelijk Museum.

En dépit de la réponse d'Appel, confondant surréalisme belge et réalisme magique hollandais, le dépouillement des textes de *Cobra* proprement dit et de ses annexes, venant des peintres ou des écrivains néerlandais, ne révèle aucune allusion aux réalistes magiques; les seules références critiques au naturalisme visent le surréalisme. Un surréalisme, en tout cas en peinture, dont on peut dire qu'il n'est pas à ce moment précis soutenu par Breton, qu'il s'agisse de Dalí disqualifié depuis 1939 ou de Magritte écarté en 1947 et remplacé, pour assurer la présence de la Belgique à l'Exposition internationale de la galerie Maeght, par Suzanne Van Damme et Capacci.

Si les Cobras ignorent ou traitent par le mépris les réalistes magiques, ceux-ci vont passer à l'attaque contre les nouveaux venus à l'occasion de

25. Jean-Clarence Lambert, *op. cit.*, p. 88.

26. «La fraternité des évolutions», *Cobra* n^o 7, automne 1950, p. 117.

27. *Cobra*, n^o 4 et n^o 6 où Dotremont présente le texte qu'il a lu à Amsterdam avec un avant-propos qui donne son opinion sur le scandale et sa version des faits. Voir aussi Gunnar Jespersen, *De Abstrakte*, Copenhague, Berlingske forlag, 1967, p. 177 et divers documents rassemblés par Jean-Michel Place, *Cobra*, 1980.

l'Exposition internationale d'art expérimental accueillie par Sandberg au Stedelijk en 1949. Cette manifestation évoque dans son titre et dans sa formule les expositions internationales du surréalisme; les conférences qui l'accompagnent, la sortie coordonnée du n° 4 de *Cobra* en expriment l'unité. Le scandale et le principal moment de tension correspondent, lors de la soirée organisée par les poètes expérimentaux, à la lecture du manifeste de Dotremont, « Le grand rendez-vous naturel », lecture interrompue aussi bien par les invités que par le public pour des raisons différentes. Terminé dans un néerlandais approximatif, le propos est d'abord une critique du réalisme socialiste qui correspond à la rupture avec *Les Lettres françaises* et la ligne du parti. Mal compris (Dotremont parle en français), il suscite des réactions d'anticommunisme primitif auquel viendront s'ajouter les critiques plus sophistiquées des trotskystes et des stalinien²⁸. Un scandale particulier sera provoqué par le collage d'Elburg, un des poètes du groupe des Vijftigers qui fera sécession, et l'interdiction de vente au musée du n° 4 de *Cobra* où il était reproduit fut demandée par l'échevin chargé des Arts à la municipalité d'Amsterdam sous le prétexte d'« obscénité ». Intitulé (en français) *La Putain de classe*, il est décrit malicieusement par Jean-Clarence Lambert comme « une Vénus d'Urbino du Titien [prenant] les traits d'un vieillard amer du type Truman sous l'œil de grévistes circonspect²⁵ ». En grève ou pas, les ouvriers à casquettes sont de la même famille que ceux que Magritte a représentés masqués à côté de cheminées d'usine et du chandelier à bougies féminines dans *L'Intelligence* (1946), une toile (« plein soleil ») exposée à la Maison de la presse communiste à Bruxelles où elle ne fut acceptée que sur l'insistance d'Achille Chavée. Au lendemain de l'Exposition d'art expérimental, les seuls Hollandais à rester fidèles à Dotremont et à Cobra, Constant, Corneille et Appel, sont à quelques mois de leur départ pour Paris.

Le procès politique est donc relayé par le procès esthétique et les journaux fustigent un conservateur de musée qui « tente d'imposer l'anéantissement de notre vieille culture occidentale [...], l'adoration de quelques instantanés déformés pris par des malades mentaux et les borborygmes révolutionnaires de quelques gamins²⁹ ». Du côté des réalistes magiques, Willink ne se fera pas prier pour livrer à la presse ses jugements négatifs sur les « expérimentaux » en général et Appel en particulier³⁰, tandis que Hynckes n'hésitera pas à les traiter de « prolétaires, salauds de la pensée³¹ » !

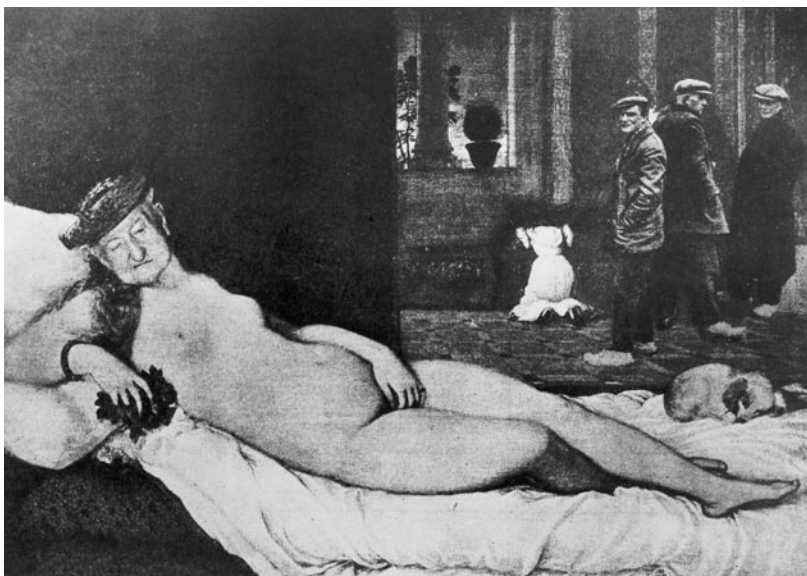
Avant d'aller plus loin, il me faut revenir sur quelques points essentiels de convergences / divergences entre Cobra et le surréalisme. Si, par exemple, les deux mouvements célèbrent unanimement l'imagination,

28. Jean-Clarence Lambert, *op.cit.*, p. 138.

29. Simon Vinkenoog, *L'Histoire de Karel Appel* repris dans *Écrits sur Karel Appel*, Paris, Galilée, 1982, p. 67.

30. *De Telegraaf*, novembre 1949, et Simon Vinkenoog, *op. cit.*, p. 220.

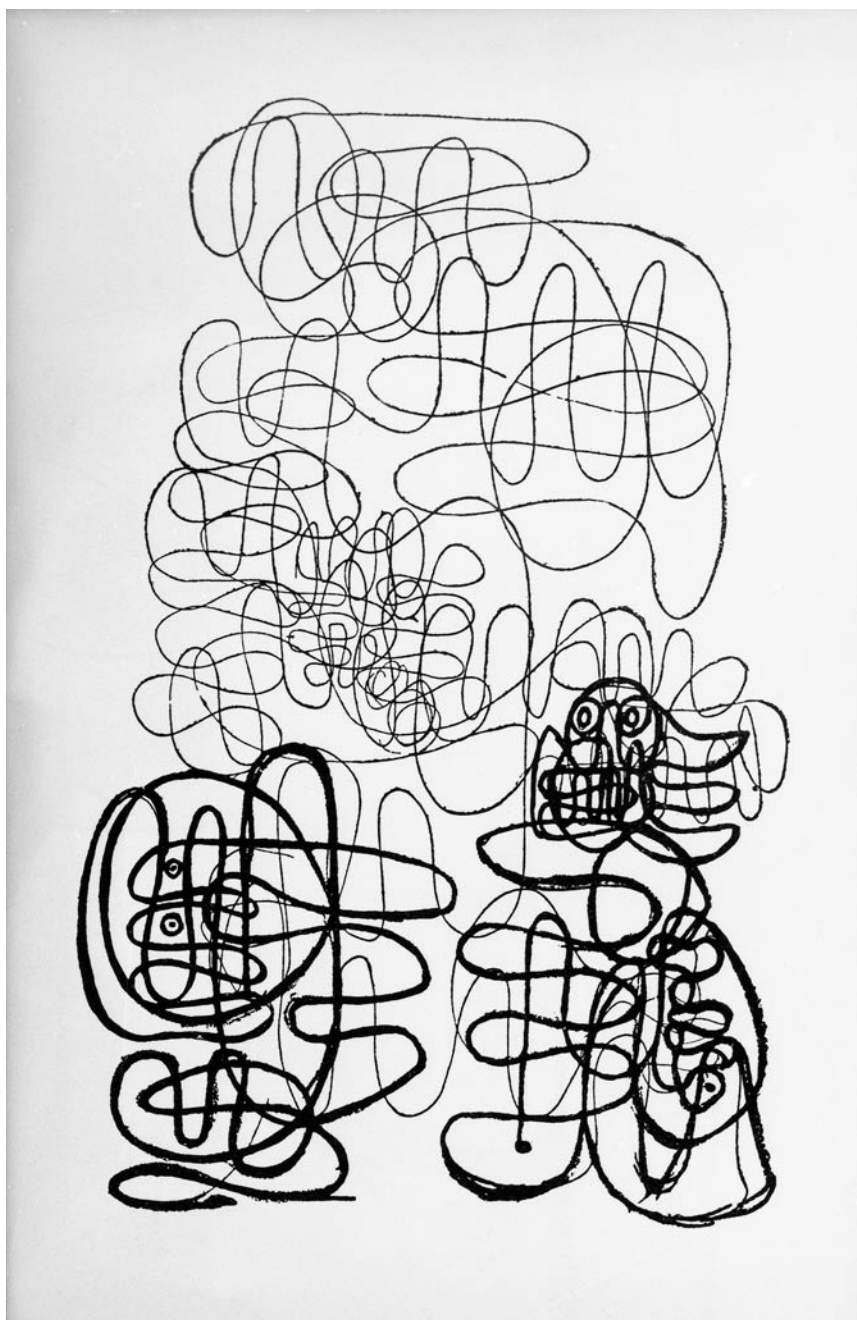
31. Betty van Garrel, William Rothuizen, « Magisch realisten Willink, Hynckes en Koch Langs de afgrond van de kitsch », *HP* n° 40, 27 septembre 1972, p. 61.



Jan Elburg, *La Putain de classe*, photocollage
Cobra n° 4, novembre 1949, p. 8.



René Magritte, *L'Intelligence*, 1946
 (ancienne coll. Scutenaire. Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.
 Photo Archives Vovelle)



Asger Jorn, dessin,
Cobra n° 10, automne 1951, p. 16

l'imagination prônée par Cobra est celle, matérielle, présentée par Bachelard (Jorn peint un *Portrait* du philosophe en 1960) en particulier dans son livre *La Terre et les rêveries de la volonté*, bien que les slogans de Cobra – « L'imagination c'est le moyen pour connaître la réalité » ou « La poésie est la réalité » – semblent faire écho au premier *Manifeste* – « La seule imagination me rend compte de ce qui peut être. »

La brutale spontanéité Cobra s'oppose à l'« automatisme psychique pur », celui qui, selon Jorn, « aboutit à une photographie figée de la psyché » (manifeste de 1945, « Le nouveau réalisme », signé par tous les Danois), mais a-t-il jamais existé ? En tout cas le commentaire de Jorn à propos d'une de ses peintures de 1940 : « La composition est venue d'elle-même. J'ai commencé à peindre à partir d'un côté ajoutant une forme après l'autre jusqu'à ce que le tableau soit plein », peut s'appliquer à des œuvres plus tardives, mais rappelle aussi certains propos de Tanguy et prouve bien l'héritage du concept d'automatisme, même s'il s'agit essentiellement d'un automatisme du geste. De Jorn, on connaît aussi des textes sur la spirale, le gribouillage. Du tracé continu du dessin inconscient labyrinthique, l'imagination a fait surgir des figures, des images. Les œuvres sont fort différentes, mais l'arabesque des dessins dits automatiques de Masson en 1925 ne poursuit-elle pas le même but : la métamorphose ? La spontanéité assure l'unité de la forme et du contenu dans des peintures où, *dixit* Alechinsky, « l'acte de penser et de peindre se chevauchent, s'interpénètrent ». En somme, bien que Merleau-Ponty ne soit pas évoqué en général dans l'arrière-plan philosophique de Cobra, on retient que la *Phénoménologie de la perception* (1945) insiste sur l'importance du corps, condition de toute activité, physique *et* mentale. Le concept de spontanéité est lié à la volonté de sortir de l'alternative du beau et du laid, du domaine de l'art répertorié, sensible par exemple chez Appel avec les objets-sculptures (objets trouvés et couleurs vives). Ce même concept, tout comme la quête d'élan vital dans une expression artistique libérée du carcan du rationalisme (chimères hybrides de Constant ou de Pedersen) et de l'alternative abstraction-figuration (Bille), s'est abreuvé, après d'autres et les surréalistes eux-mêmes, aux sources des primitivismes. L'art africain ou océanien a suggéré une iconographie récurrente, celle de l'oiseau (chez C. H. Pedersen), celle du masque (chez Jacobsen, Bille ou Jorn). L'art préhistorique, celui des Vikings, l'art brut, l'art et la fête populaire, sont reconnus comme les expressions privilégiées de l'art libre, vivant, naturel. C'est peut-être l'attention portée au dessin d'enfant (*Cobra* n° 4), chez les Hollandais en particulier, qui révèle le plus la grande nostalgie de simplisme qui anime les Cobras. Cette attention au dessin d'enfant (qui induit aussi tout un bestiaire) rejoint l'admiration pour Miró (invité avec deux tableaux à la Deuxième exposition internationale d'art expérimental à Liège en 1951). Recherche de la spontanéité et « tenace désir des sources » (Dotremont) ne sont pas étrangers à l'antispécialisme de Cobra. Cet antispécialisme reprend, et poursuit de manière plus affirmée, celui prôné par Breton. Si ce dernier

constate en 1935, dans une des conférences prononcées à Prague, que « la fusion des deux arts [poésie et peinture] tend à s'opérer si étroitement de nos jours », Jorn affirme en 1944, dans « Les Harpes prophétiques³² » que : « La peinture et l'écriture sont une seule et même chose. » On est particulièrement sensible au décloisonnement et à la non-hiérarchie dans des œuvres collectives comme les peintures-mots, réunissant peintres et poètes (Jorn et Dotremont ou Appel et Dotremont), le décor peint de la maison de vacances de Bregnerød où tous ont œuvré, adultes et enfants, l'été 1949, et dont il ne reste qu'une partie du plafond, mais aussi les livres (celui, par exemple, dû à la collaboration du poète Kouwenaar et de Constant). L'humour vengeur explose dans la *Cobra modification* de 1949 où un tableau de Mortensen a été repeint par Appel, Jorn, Constant, Corneille et Nyholm. C'est aussi l'humour surréaliste que Troels Andersen a reconnu dans la série de chromos détournés (surchargés) par Jorn à partir de 1959. Quant au rejet de « l'isolationnisme des métiers », réaffirmé par Jorn en 1958 dans *Pour la forme*, il a trouvé un aboutissement dans les logogrammes « calligraphiés » par Dotremont à partir de 1962.

Cobra après Cobra

En fait, Cobra après Cobra voit le retour des choses et, si je paraphrase la citation de Hegel mise en épigraphe par *L'Internationale situationniste* (1964), « je suis forcé d'admettre que tout continue », nous sommes aussi conduits à reconnaître quelques divergences dans les lignes de vie et d'intéressantes contradictions dialectiques. Par exemple, celle qui amène Jorn en 1960 dans le n° 4 de *L'Internationale situationniste* à clouer Sandberg au pilori comme un parfait représentant du conformisme culturel parce qu'il a accepté que le « labyrinthe situationniste » soit installé au Stedelijk sous le contrôle des pompiers et avec le concours de fonds privés³³. Alechinsky a été le premier à parler de la fin de Cobra dans ses *Souvenotes* de 1966 et, parmi les raisons qu'il en donne, l'une touche précisément notre sujet, « le fait que les Hollandais s'étaient déplacés, qu'ils avaient rapidement lâché le A de Cobra pour Paris³⁴ ». La plus remarquable « récupération », qui concerne Corneille presque autant qu'Alechinsky, correspond à un rapprochement avec le groupe de Breton. Pour Alechinsky, José Pierre l'explique comme une conséquence de l'« alliance tactique » opérée entre 1959 et 1963 avec le groupe de Jaguer (ancien surréaliste révolutionnaire et participant de Cobra), Phases. Alechinsky participera ainsi à des actions communes avec les surréalistes et sera présent à la dernière exposition internationale du surréalisme, « L'Écart absolu » en 1965 avec

32. « De profetiske harper », *Helhesten*, II 5-6, 1944.

33. « Die Welt als labyrint », *Internationale situationniste* n° 4, juin 1960, p. 5-6.

34. Pierre Alechinsky, *Peintures et écrits*, Paris, Yves Rivière-AMG, 1977. L'extrait en question a paru dans *Cinque del Cobra*, galleria Michaud, Florence, 1968, p. 32.



Pierre Alechinsky, *Central Park*, 1965,
collection particulière (photo François Walch)

Central Park (1965), considéré par Breton comme « répondant à la quête surréaliste ». Corneille qui, d'après Jaguer, intervient dès 1953 aux origines de *Phases*, se retrouve sollicité, grâce sans doute à Charles Estienne, pour une enquête sur « La situation de la peinture en 1954 » dans *Médium*³⁵, revue succédant à *Néon* pour lequel Jaguer n'avait pas été tendre dans *Le petit Cobra* n° 2, en 1949. Sa réponse est dans la logique de Cobra Hollande puisqu'il évoque « l'absolutisme de Mondrian » et son rôle de déclencheur, par réaction, d'un « vif courant de spontanéité ». Il ajoute qu'« évidemment les plongées fulgurantes dans l'intérieur de l'homme chez certains surréalistes [...] ont aussi contribué à ma formation ». C'est à peine une reconnaissance de paternité, mais qui vaudra à Corneille de participer en 1960 à l'exposition new-yorkaise « Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain », organisée par José Pierre et Edouard Jaguer.

Tous les écarts pointés pourraient être résumés en deux colonnes opposant ligne à ligne: le surréalisme de Breton au surréalisme en plein soleil de Magritte / *L'Ode à Charles Fourier* à *L'Ode à Marx* de Dotremont / *LE SURREALISME EST CE QUI SERA* (qui terminait la *Rupture inaugurale* du groupe parisien) au *LE SURREALISME SERA CE QU'IL N'EST PLUS* des surréalistes révolutionnaires signataires de *La cause est entendue* / le surréalisme magique au surréalisme scientifique / l'automatisme à la spontanéité etc. Mais si les divergences sont marquées, de nombreuses convergences apparaissent aussi au niveau du projet global théorique, en dehors des œuvres, qui ne peuvent guère être confondues. Les écarts ont joué à l'intérieur de la dialectique spatiale centre-périphérie comme de la dialectique temporelle. Il y a décalage chronologique entre surréalisme et Cobra, mais filiation (logique), lucide et revendiquée par la Belgique de Dotremont, reconnue par le Danemark de Jorn, la Hollande étant peut-être la seule à avoir des fils nés sans pères. D'ailleurs les temporalités comparées d'un surréalisme qui évolue en temps long et d'un Cobra « organisé » en temps court et leur recouvrement partiel, n'ont-elles pas amené certains à formuler l'hypothèse de l'insertion, dans la mesure même où il ne se passe pas grand-chose dans le surréalisme entre 1948 et 1951?

Sans vouloir conclure de manière hasardeuse, l'hypothèse de l'insertion, que je ne prends pas à mon compte, a le mérite de souligner l'originalité de Cobra, enfant dénaturé, dans le paysage artistique de l'après-guerre si l'on songe aux expressionnistes abstraits qui ont travaillé dans le même temps et à partir des mêmes prémisses: Kandinsky, Picasso, surréalisme, mais hors d'Europe.

José Vovelle

35. *Médium communication surréaliste*, n° 4, janvier 1955. Voir aussi Alechinsky, *Roue libre*, Genève, Skira, 1971, p. 115.