

Université de Nantes

UFR Lettres modernes

COBRA

ET LE

SURRÉALISME

Karine GUIHARD

Dossier de DEA
Sous la direction de
M. le Professeur Régis Miannay
Juin 1998

Introduction : Naissance de Cobra

Circonstances de cette naissance :

Le groupe Cobra est fondé le 8 novembre 1948 à l'issue de la Conférence Internationale du Centre de Documentation sur l'Art d'Avant-garde qui eut lieu du 5 au 7 novembre à Paris. Cette conférence avait été organisée par les membres de l'ancien groupe surréaliste révolutionnaire français en particulier Noël Arnaud, Edouard Jaguer et René Passeron, qui y avaient convié les autres groupes constituant le mouvement surréaliste révolutionnaire. Excédés par la polémique, le parlementarisme et le théoricisme des parisiens, les représentants des groupes belge (Christian Dotremont et Joseph Noiret), danois (Asger Jorn) et hollandais (Karel Appel, Corneille, Constant) quittent la conférence et signent l'anti-manifeste fondateur de leur nouveau groupe rédigé par Christian Dotremont. Ils y proclament leur envie de travailler ensemble à un art expérimental loin de tout dogme et de toute préoccupation théorique. Le nouveau groupe n'a pas encore de nom, celui-ci sera trouvé le 13 novembre par Dotremont : « COBRA », c'est-à-dire COpenhague – BRuxelles – Amsterdam, acronyme révélant la multiplicité géographique de Cobra, son caractère international ainsi que mouvant et mythique.

Plus qu'un manifeste, le texte fondateur est un avertissement, un acte de naissance qui affirme leurs points communs et leurs intérêts : le travail, l'expérimentation, l'activité collective libre. Un an plus tard, Dotremont écrivait : « Notre unité nous avait semblé assez profonde au cours de la Conférence pour qu'il ne fût pas nécessaire de la définir par un manifeste ou un programme » et ajoutait : « Il y a entre l'art expérimental et la "vie parisienne" une sorte d'incompatibilité dont les Parisiens ne se rendent pas souvent compte¹ ». Cet anti-parisianisme sera longtemps au cœur de Cobra. En s'éloignant de Paris, géographiquement et théoriquement, mais en choisissant le français comme langue internationale, les trois petits pays fondateurs de Cobra se donnaient peut-être une meilleure chance d'exister et de s'affirmer.

Composition de Cobra :

Le **groupe surréaliste révolutionnaire en Belgique** est fondé en 1947 par Christian Dotremont. Après un premier texte manifestaire intitulé « Le Surréalisme Révolutionnaire » paru dans le troisième et dernier numéro de sa revue *Les Deux Sœurs*, Dotremont rassemble un certain nombre de surréalistes belges dans le tract fondateur du groupe, *Pas de quartiers pour la révolution !* daté du 7 juin 1947. Le groupe deviendra mouvement et s'internationalisera avec la création d'un groupe

¹ Christian Dotremont, « A propos de l'Exposition Internationale d'Art expérimental d'Amsterdam », in *Cobraland*. Bruxelles, la Pierre d'Alun, 1998, p.80.

surréaliste révolutionnaire français dirigé par Noël Arnaud et avec l'adhésion du groupe expérimental danois représenté par Asger Jorn et du groupe Ra de Tchécoslovaquie représenté par l'écrivain Zdenek Lorenc et le peintre Josef Istler. Le mouvement surréaliste révolutionnaire publiera des tracts, un pamphlet, un bulletin et une revue internationaux qui n'eurent tous deux qu'un unique numéro, avant d'éclater le 8 novembre 1948, scission aboutissant à la naissance de Cobra.

Le groupe surréaliste révolutionnaire belge se maintiendra au sein de Cobra jusqu'en 1949 et sera même très actif puisqu'il organisera deux expositions d'objets (*La fin et les moyens* en mars 1949 et *L'objet à travers les âges* en août 1949) et préparera entièrement le n°3 de la revue *Cobra* consacré au cinéma expérimental. Les participants belges à Cobra sont essentiellement des peintres et des poètes liés au surréalisme, mis à part le peintre Pierre Alechinsky.

Le **groupe expérimental danois** dirigé par l'artiste polyvalent Asger Jorn est né en 1937 d'une scission du groupe surréaliste danois dirigé par les peintres Wilhem Bjerke-Petersen et Wilhem Freddie qui fondent la revue *Linien* en 1935. Dès le début, le surréalisme au Danemark est lié à l'abstraction puisque Bjerke-Petersen et Freddie sont à l'origine des peintres abstraits. En 1937, Asger Jorn, Ejler Bille, Richard Mortensen et Egill Jacobsen, rejetant la peinture surréaliste hautement figurative type Dali et toute notion de modèle intérieur, quittent le mouvement surréaliste danois et créent le mouvement abstrait-surréaliste qui prône la spontanéité matérielle et plaide pour une synthèse de l'automatisme surréaliste (Ernst, Masson) et abstrait

(Kandinsky, Klee). De mars 1941 à novembre 1944, ils publient les douze numéros de leur revue *Helhesten* (« le cheval d'enfer ») qui préfigure ce que sera la revue *Cobra* en s'intéressant à l'art populaire, l'ethnologie, le cinéma, la photographie et bien sûr la peinture. Le groupe abstrait-surréaliste danois s'éloignera de plus en plus du surréalisme au point que Jorn le rebaptisera « groupe expérimental danois ».

Les Danois, plus âgés, plus expérimentés et à la théorie picturale plus élaborée, seront les modèles et les chefs de file de Cobra à tel point que Dotremont verra dans le surréalisme révolutionnaire l'origine la plus immédiate de Cobra et dans le groupe danois son origine la plus déterminante². Parmi les Danois de Cobra, on peut relever les noms de Carl-Henning Pedersen, Henry Heerup, Egill Jacobsen, Erik Thommesen, Sonja Ferlov, Else Alfelt et Mogens Balle.

Le **groupe expérimental hollandais** représenté essentiellement par les peintres Karel Appel, Constant (Constant Nieuwenhuis) et Corneille (Cornelis Van Beverloo) est fondé le 16 juillet 1948. Y participeront également les peintres Anton Rooskens, Th. Wolvecamp et E. Brands ainsi que les poètes J. Elburg, Gerrit Kouwenaar, Bert Schierbeek et Lucebert. Ces derniers quitteront Cobra après le scandale de l'exposition d'Amsterdam en novembre 1949. Le manifeste du groupe hollandais repousse « le nationalisme bourgeois dégénéré, la stérile esthétique abstraite et le surréalisme pessimiste » et proclame que « l'acte de création en lui-

² Richard Miller, *Cobra*. Paris, Nouvelles éditions françaises, 1994, p.35.

même a beaucoup plus d'importance que l'objet créé³ ». Le premier numéro de la revue du groupe, *Reflex*, paraît en septembre–octobre 1948 ; le second et dernier numéro paraît en 1949 avec la participation de Dotremont et des Danois Pedersen et Thommesen. Puis la revue cesse d'exister pour se fondre dans *Cobra*. Notons que le groupe hollandais est dénué de toute influence surréaliste puisque le mouvement pénétra peu et tardivement aux Pays-Bas. Par contre, il apportera à Cobra son intérêt pour les poèmes et dessins d'enfants.

Des artistes d'autres nationalités participeront également aux activités Cobra : les peintres français Jacques Doucet et Jean-Michel Atlan, l'Allemand Karl-Otto Goetz, le peintre et sculpteur suisse Zoltan Kemeny, le peintre italien Enrico Baj, le peintre écossais Stephen Gilbert, les artistes suédois Anders Osterlin, Max Walter Swanberg et Carl-Otto Hulten du groupe « imaginiste », le peintre islandais Svavar Gudnason et le sculpteur américain d'origine japonaise Schinkichi Tajiri.

L'hétérogénéité du groupe Cobra sera gage de sa richesse mais l'influence inégale du surréalisme sur chacun sera cause de quelques dissensions entre Belges d'une part et Danois et Hollandais d'autre part.

Du fait que Cobra est né circonstanciellement d'une scission du surréalisme révolutionnaire et qu'il fait si souvent référence au mouvement surréaliste révolutionnaire, on ne peut manquer de le confronter au surréalisme.

³ cité dans le *Dictionnaire général du surréalisme et ses environs*. Paris, PUF, 1982, p.354.

COBRA ET LE SURRÉALISME

Les désaccords :

Du surréalisme, Cobra rejette l'automatisme, le surréalisme illustratif, le dualisme et le pessimisme. Au terme « automatisme » impliquant une connotation de passivité, mécanisme, répétition, les membres Cobra préféreront celui de spontanéité, notion qui sera leur cheval de bataille accolée à la notion de matérialité. Les Cobras reprochent également au terme d'« automatisme » d'être trop lié au surréalisme et rejettent la définition qu'en donne Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*. Asger Jorn rejetait totalement la notion d'« automatisme psychique pur » dans son article « Discours aux pingouins » paru dans le n°1 de *Cobra* en mars 1949 et se plaçait d'un point de vue résolument matérialiste :

« On ne peut s'exprimer d'une façon purement psychique. Le fait de s'exprimer est un acte physique qui matérialise la pensée. Un automatisme psychique est donc lié organiquement à l'automatisme physique. Même l'automatisme psychique que l'on peut imaginer à l'intérieur de l'homme n'est pas *purement psychique*. [...] Mais au point de vue matérialiste la pensée est une *réflexion de la matière*, comme on le dit pour les miroirs » (p.8).

Jorn accuse ainsi Breton d'idéalisme et entend, par l'automatisme, échapper au règne de la raison pour libérer « la vraie morale et la vraie esthétique (*ibid.*) »

matérialistes qui restent encore à définir. Jorn situe ici les activités de Cobra dans la perspective d'un dépassement du surréalisme.

Avec la notion de **spontanéité matérielle**, Cobra entend prendre en compte et **valoriser la dimension corporelle et matérielle de l'automatisme pictural**. Il ne s'agit plus d'une activité intellectuelle et psychique mais d'une danse de tout le corps, de mettre en valeur l'expressivité propre de la matière, de laisser s'exprimer la spontanéité du corps pour créer une peinture qui s'adresse plus aux sens qu'à l'intellect.

Cobra condamnera également une partie de la production picturale surréaliste, celle du surréalisme illustratif type Dali ou Magritte, peinture lisse hautement figurative où la matière est ignorée au profit du seul sujet ; peinture figée qui, à force de précisions, donne trop à voir et ne laisse aucune part à l'imagination du spectateur. Les Cobras rejettent cette peinture fondée sur l'image, peinture intellectuelle qui imite un modèle, fût-il intérieur, qui entend traduire rationnellement l'irrationnel du rêve et en arrive à ne plus produire que des poncifs. Dans une lettre du 8 mars 1949 à Constant, Dotremont, autrefois fidèle au modèle magrittien, se rend aux vues de ses amis danois et hollandais : « Et le surréalisme est anti-rationnel : il doit donc normalement ne pas aimer des toiles qui présentent rationnellement des choses irrationnelles⁴ ». Dans « Le Grand Rendez-Vous Naturel », texte de sa conférence prononcée à l'occasion de l'exposition Cobra au Stedelijk Museum d'Amsterdam en novembre 1949 et reproduit dans *Cobra* n°6, Dotremont écrit :

⁴ *Grand hôtel des valises. Locataire Dotremont*. Paris, Galilée, 1981, p.65.

« Le *vieux-surréalisme*, celui de Magritte, de Dali ou de Léonor Fini, par opposition au surréalisme de Miró, d'Ernst, de Tanguy, de Paalen ou de Masson, prétend lui aussi détruire le naturalisme en lui empruntant sa technique, ses moyens, son esprit, son illusionnisme, ses sujets mêmes, en lui empruntant tout si ce n'est l'ordre où ils disposent ses sujets [...]. Il ne voit point qu'il fait le jeu du formalisme en lui offrant une peinture formaliste de gauche ».

Dans *Cobra* n°2, Constant écrira : « Nous condamnons tout art soi-disant surréaliste qui s'appuie sur les vieux moyens naturalistes⁵ ». Les Cobras accusent le surréalisme de distinguer entre le fond et la forme, la fin et les moyens, de privilégier le fond (le sujet) sur la forme (la matière) et le taxent ainsi de dualisme.

Cobra, dont la seule véritable esthétique est celle du plaisir sensoriel, plaisir et désir qui passent par une peinture spontanée, vive et colorée, accusera le surréalisme de pessimisme. Dans le n°4 de *Cobra*, des aphorismes plaident pour cette esthétique du seul plaisir : « Qui nie le bonheur sur terre nie l'art » (p.14), « Pas de bon tableau sans un gros plaisir » (p.15), « En art pas de politesse - l'art c'est du désir brut » (p.16). À la suite du surréalisme révolutionnaire, ils reprocheront également au groupe de Breton d'avoir abandonné la lutte révolutionnaire pour la libération totale de l'homme et du prolétariat.

Les rejets communs :

Cobra et le surréalisme ont en commun les mêmes aversions : ils rejettent totalement le réalisme, l'abstraction pure ainsi que le réalisme socialiste.

Le réalisme est rejeté en tant qu'esthétique bourgeoise sclérosée, imitation servile de la nature qui ignore la part d'irrationnel contenu dans le réel. Pour

⁵ cité dans Jean-Clarence Lambert, *Cobra un art libre*. Paris, Chêne/Hachette, 1983, p.115.

Dotremont, « le naturalisme est la réduction de la réalité à la reproduction illusoire de ces aspects-types, de ses aspects primaires⁶ ». Le réalisme est une peinture de façades, sans vie, sans âme, sans intervention personnelle et vivante du peintre.

L'abstraction pure et géométrique (type Mondrian) est rejetée parce qu'elle rompt totalement avec le réel, parce qu'elle apparaît comme une déviation intellectualiste, trop cérébrale, vaine et désincarnée, idéaliste donc bourgeoise. Les surréalistes lui reprochent d'ignorer la notion de « modèle intérieur » ou de « représentation mentale préalable » c'est-à-dire d'être en rupture avec la vie intérieure, avec les profondeurs de l'inconscient. Breton délimitait la peinture surréaliste aux deux écueils que sont le réalisme et l'abstraction pure :

« Très sommairement, on peut dire que le champ plastique du surréalisme est limité par le "réalisme" d'une part, par "l'abstractivisme" d'autre part. Non surréaliste, et à notre sens aujourd'hui régressive, toute œuvre tournée vers le spectacle quotidien des êtres et des choses, c'est-à-dire participant immédiatement du mobilier animal, végétal et minéral qui nous entoure quand bien même celui-ci serait rendu optiquement méconnaissable par la "déformation" : l'œuvre surréaliste bannit résolument tout ce qui est de l'ordre de la perception simple, quelque spéculation intellectuelle qui se greffe sur elle pour en modifier l'apparence [...]. Non surréaliste également [...] toute œuvre dite non figurative et non-représentative, c'est-à-dire en rupture aussi bien avec la perception physique préalable qu'avec la représentation mentale préalable [...] »⁷.

La peinture surréaliste est en effet un moyen d'investigation des profondeurs de l'être et vise à révéler et à libérer les forces de l'inconscient et à les confronter avec le monde réel. Les artistes Cobra rejettent la notion même d'abstraction pure. Constant et Jorn s'accordaient particulièrement sur ce point : « Et nous étions persuadés, c'est là l'important, qu'un art purement abstrait est une illusion, parce que

⁶ *Cobra* n°6, avril 1950, p.4.

⁷ André Breton, "Comète surréaliste" dans *La Clé des champs*. Paris, Livre de poche, 1979, p.123.

toute forme recèle un contenu qui excite en nous l'imagination et provoque la formation d'images ayant une signification⁸ ». Cobra entendra en effet abolir la distinction entre figuration et abstraction pour en arriver à une résolution dialectique de ces opposés qui laissera libre cours à l'imagination du spectateur, pour en arriver à une peinture de la métamorphose, aux formes en perpétuel devenir. Jorn écrivait à ce propos à Constant :

« L'unique règle dans l'art qui doit exister est celle de l'efficacité. Le style qui est assez libéré pour utiliser n'importe quel moyen d'expression, voilà notre style. Et le moyen le plus efficace, c'est le réalisme fantastique. On doit avec le dessin déformer les objets, les gens, pour qu'ils prennent leur signification réelle⁹ ».

Jorn définissait Cobra comme « un art abstrait qui ne croit pas à l'abstraction¹⁰ ». Dans son article « Abstraction faite » (*Cobra* n°10, automne 1951, p.4.), Pierre Alechinsky écrivait : « L'œuvre provoquée par la sensibilité, l'émotion, la spontanéité, ne sera jamais abstraite ; elle représentera toujours l'homme ». Pour les peintres Cobra, toutes les formes sont porteuses de sens et de significations symboliques. Ainsi pour eux comme pour les surréalistes, la véritable peinture se situe entre ces deux écueils, entre le réel et l'irréel qu'elle réconcilie dialectiquement dans une peinture surréelle.

Cobra et le surréalisme condamnent tous deux **le réalisme socialiste**. Breton le fait dès 1935 dans *Position politique du surréalisme* en soulignant le dilemme face auquel se trouve l'artiste de gauche qui semble devoir choisir entre son art novateur et

⁸ Constant, cité par Jean-Clarence Lambert, *Cobra un art libre*, p.74.

⁹ *Ibid.*, p.161.

expérimental condamné comme bourgeois par le Parti Communiste et son engagement politique actif. Breton constatait lucidement : « C'est devenu, du reste, un lieu commun de souligner que les milieux politiques de gauche ne savent apprécier en art que les formes consacrées voir périmée¹¹ » et mettait déjà en garde contre les directives du Parti Communiste en matière d'art : « Passons rapidement sur la déception dans laquelle nous ont entretenus les piètres réalisations de l'art prolétarien et du "réalisme socialiste"¹² ». Ce n'est qu'en 1949 que les artistes Cobra et plus particulièrement les surréalistes révolutionnaires belges, fortement liés au Parti Communiste comme leur nom l'indique, se rendront compte de l'intolérance du Parti en art et de l'ineptie du réalisme socialiste. Les premiers articles condamnant le réalisme socialiste paraissent dans *Cobra* n°6 en avril 1950. Pour la première fois dans la revue, le groupe belge ne se présente plus sous l'appellation « surréaliste révolutionnaire », le groupe ayant rompu avec le Parti Communiste à la suite de l'« affaire du réalisme socialiste » au sein de l'édition belge des *Lettres Françaises*, affaire qui aboutira à la publication par Dotremont aux éditions Cobra en 1950 du pamphlet *Le "Réalisme Socialiste" contre la Révolution*¹³.

¹⁰ Jorn, « Pour la forme », reproduit dans *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948 -1957*. Paris, Allia, 1985, p.546.

¹¹ « Position politique de l'art d'aujourd'hui » dans *Position politique du surréalisme*. Paris, Livre de poche, 1971, p.16.

¹² « Du temps que les surréalistes avaient raison », *Ibid.*, p.80.

¹³.A ce sujet, voir la revue de Joseph Noiret, *L'Estaminet* n°6, 1996.

Les intérêts communs :

Cobra et le surréalisme partagent également le même intérêt pour **l'art marginal ou l'art brut** : l'art primitif (scandinave, viking et esquimau pour Cobra, océanien et africain pour les surréalistes), l'art des fous et des enfants. Ils apprécient ces formes d'un art spontané, débarrassé de toute considération théorique, esthétique ou commerciale. André Breton participa en 1948 à la fondation de la Compagnie de l'Art Brut avec Jean Dubuffet, Michel Tapié et Jean Paulhan (Jorn y adhéra) et écrivit à cette occasion le beau texte « L'art des fous, la clé des champs ». Dans le n°4 de la revue *Cobra*, sont publiés des poèmes et dessins d'enfants, dessins dont on peut rapprocher les tableaux Cobra.

Cobra partage également l'intérêt passionné des surréalistes pour **le rêve**. Dans leur programme général précédant les quinze monographies de la petite Bibliothèque Cobra, Jorn et Dotremont exprimaient leur volonté de « créer une société libérée et atteindre le rêve surréaliste aussi bien que les faits concrets pour les fondre dans un réalisme romantique¹⁴ ». Les artistes Cobra refuseront par contre toujours de retranscrire le rêve, que ce soit en peinture (rejet de la peinture onirique d'un Dali) ou en récit : « Le rêve étant par lui-même œuvre d'art, chef d'œuvre d'art absolu, il serait vain de prétendre le transcrire. Il faudrait le réinventer, pour qu'il fut ressemblant, par un autre rêve¹⁵ ». Franz Hellens définit le rêve comme un « équilibre

¹⁴ Cité par Jean-Clarence Lambert, *op. cit.*, p.130.

¹⁵ Franz Hellens, « Equilibre de réalité et d'abstraction », *Cobra* n°7, p.7.

de réalité et d'abstraction », définition qui s'applique également parfaitement à la peinture Cobra qui s'affirme ainsi comme la véritable peinture du rêve.

Notons également que Breton et Dotremont, par-delà leurs divergences, considéraient tous deux le tableau comme une fenêtre. Dans *Le Surréalisme et la peinture* (1945), Breton notait : « C'est ainsi qu'il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre, dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne [...] ». Quelques années plus tard, Dotremont écrivait :

« Nous ne touchons aux murs que pour les ouvrir. Les fenêtres donnent toujours sur quelque chose (celle au bord de quoi j'écris ceci). Il faut que les peintures donnent toujours sur quelque chose [...]. Mes amis avaient eu le courage d'aller des tableaux aux baies, des baies aux portes, des portes à la réalité¹⁶ ».

Le tableau est une fenêtre qui ouvre sur le monde, qui révèle un morceau caché du monde, qui donne à voir ce que la réalité elle-même ne donne pas à voir. Breton et Dotremont refusent de considérer la peinture comme un art gratuit, détaché du réel mais la conçoivent comme un moyen d'investigation et de connaissance du réel.

Divergences esthétiques et théoriques

Des divergences esthétiques et théoriques apparaissent néanmoins entre Cobra et le groupe de Breton. Comme nous l'avons vu, Cobra rejette la notion de « modèle intérieur ». Il condamne d'ailleurs toute peinture qui prend appui sur un modèle et toute élaboration préalable. La peinture doit être spontanée pour être libre et vivante, débarrassée de toute impureté intellectualiste et de tout poncif.

¹⁶ Ch. Dotremont, « L'expérience de Holbaek », *Cobra* n°10, p.3.

La peinture surréaliste, de son côté, du moins telle qu'elle est théorisée par Breton, méconnaît **l'aspect matériel de la peinture** alors que Cobra l'érige en dogme sous le patronage de Gaston Bachelard et de ses textes sur les pouvoirs de l'imagination matérielle. Dans *Cobra* n°2 (mars 1949), le groupe expérimental hollandais déclarait : « Nous ne trouvons que dans la matière la source réelle de l'art. Nous sommes peintres, et le matérialisme est d'abord, pour nous, sensation : sensation du monde et sensation de la couleur¹⁷ ». Joseph Noiret, poète belge, écrivait dans « Le délire figuratif » :

« Me tournant vers le tableau, je saisis de chaque main un pinceau, sur le bois noir j'étales des tâches de couleur, d'une matière très dense. De chacune d'elle s'élève une voix et toutes ces voix unies exigent la destruction des murs, l'invasion libératrice de la matière libérée des contraintes formelles¹⁸ ».

A l'objet tableau, Cobra préférera l'acte créateur, ce moment en devenir où tout est encore possible, où la peinture est véritablement en mouvement. Les métamorphoses que subit la toile en train de se faire sont préférées à l'œuvre finie, figée, comme morte. Les Cobras s'intéresseront beaucoup au cinéma comme moyen de montrer le tableau en train de se faire ou d'intégrer la durée dans la peinture¹⁹. Breton méconnaît également cet aspect de la peinture lié à la spontanéité matérielle chère à Cobra.

¹⁷ *Cobra* n°2, p.4.

¹⁸ *Cobra* n°7.

¹⁹ Voir *Cobra* n°3 consacré au cinéma expérimental.

Attitude des membres de Cobra face au surréalisme :

Cobra ne cessera de se positionner par rapport au surréalisme dont il s'éloignera de plus en plus, du moins en théorie. Les rapports du groupe au surréalisme seront même la source de désaccords, les Hollandais et les Danois pressant les Belges de se détacher de leur héritage surréaliste. Vers 1950, Jorn écrivait d'ailleurs à Édouard Jaguer qu'il avait l'impression que « Dotremont [avait] pousser le *Cobra* de plus en plus à droite et vers l'ancienne surréalisme²⁰ » (sic) ce à quoi Jaguer répliquait que Cobra ne serait plus Cobra amputé d'un « certain surréalisme belge, celui de Bury, d'Alechinsky, d'Havrenne, et bien sûr, de Dotremont, surréalisme qui mérite [...] d'être défendu²¹ ». Jusqu'au n°6 de *Cobra*, le groupe belge continuera de se nommer « surréaliste révolutionnaire » et Dotremont de défendre un certain surréalisme, le surréalisme expérimental. Dans *Le Petit Cobra* n°3, printemps 1950, Dotremont écrit : « Les textes d'Havrenne sont les plus *exacts* qui soient sortis de ce que Paris appelle "le surréalisme belge", de ce que nous appelons le surréalisme expérimental, de ce qui est le surréalisme réel. », (p.4). Les maîtres à peindre de Cobra sont Max Ernst, peintre surréaliste par excellence et Miró souvent cités dans les publications Cobra. *Le petit Cobra* n°4 consacre plusieurs pages à Max Ernst, notamment un article très enthousiaste de Dotremont.

²⁰ cité dans Édouard Jaguer, *Cobra au cœur du 20ème siècle*. Paris, Galilée, 1997, p.40.

²¹ *Ibid.*

À l'été 1950, Cobra publie un court texte en dernière page de la publication *Réalité*²² où l'on peut lire : « COBRA s'étend de l'art abstrait libre au surréalisme libre ». Dans un texte écrit en novembre 1949 «à propos de l'Exposition Internationale d'Art Expérimental d'Amsterdam », exposition Cobra, Dotremont écrit que les œuvres Cobra présentées «relèvent toutes d'un refus naturel de tout constructivisme, comme d'ailleurs de tout surréalisme-littéraire, et relèvent donc plutôt du versant Miró, Arp, Paalen, Masson, Tanguy du surréalisme²³ » et n'hésite pas à qualifier la peinture du danois Carl-Henning Pedersen d'« extrêmement surréaliste », ce qui est ici un compliment. Dans une lettre de 1954 à Charles Estienne, Pierre Alechinsky écrivait à propos de Cobra : « Nous avons parlé de spontanéité, de recherches expérimentales, de liberté, de lien souple entre un certain surréalisme et une certaine abstraction, de peinture en marge des grands courants esthétiques²⁴ ».

Il est de toutes façons évident que Cobra relève d'un certain versant du surréalisme représenté par Miró, Masson, Ernst, Paalen, Wifredo Lam, Victor Brauner (le bestiaire pictural de ces deux derniers peintres est d'ailleurs proche de celui de Cobra). Cobra est en fait une sorte de synthèse d'expressionnisme (auquel il emprunte son trait vigoureux et expressif et ses couleurs criardes mais dont il délaisse le pessimisme et le désespoir), de surréalisme et d'abstraction. Selon René Passeron,

²² reproduit à la fin de la réimpression de la revue *Cobra* aux éditions Jean Michel Place, 1980.

²³ *Cobraland*, p.81.

²⁴ cité en note par Édouard Jaguer, *op. cit.*, p.70.

la peinture Cobra représentait « en 1948, la peinture la plus proche possible du surréalisme²⁵ ».

Cobra, contrairement au groupe surréaliste, ne fut pas un groupe soudé autour d'un leader charismatique (même s'il ne résista pas à la défection de ses coordinateurs Jorn et Dotremont, tuberculeux) et d'un dogme réglé par des exclusions mais plutôt un lien souple, une coopérative d'artistes liés par des goûts communs et par l'envie de travailler ensemble expérimentalement. La soif d'aventures véritablement collectives et expérimentales conduisit Cobra aux peintures-mots ou dessins-mots créés simultanément par un peintre et un poète ou deux peintres ou deux poètes, l'anti-spécialisme et l'inter-spécialisme étant une particularité de Cobra où les peintres écrivaient et les poètes peignaient. Ces œuvres collectives et spontanées peuvent être dans une certaine mesure comparées aux *Champs magnétiques* de Breton et Soupault. Cobra, groupe essentiellement formé de peintres, contrairement au surréalisme, accordera toujours une extrême importance à la matérialité que ce soit celle du langage, de la peinture ou de l'écriture (dans les peintures-mots puis dans les logogrammes de Dotremont), matérialité étrangère aux conceptions esthétiques de Breton comme le lui reprochera Dotremont.

²⁵ René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris, Livre de poche, 1968, p.329.

Conclusion

Comme on le voit, ce sont plutôt des différences d'accentuation et non des oppositions fondamentales qui réglèrent les rapports entre Cobra et le surréalisme. Cobra a indéniablement des racines surréalistes (couplées à des racines expressionnistes) et s'il s'opposa parfois de façon véhémente au groupe de Breton ce fut sans doute une réaction œdipienne nécessaire pour s'affirmer face à ses aînés. D'ailleurs, après la dissolution de Cobra en 1951 (suite à l'entrée au sanatorium de Jorn et Dotremont), un certain nombre de ses membres participera aux activités surréalistes notamment par l'intermédiaire du groupe et de la revue *Phases* dirigés par Édouard Jaguer (Alechinsky, Corneille, K.O.Goetz, Swanberg...) tout comme certains surréalistes avaient participé à titre individuel aux activités Cobra (Ernst, Miró, Lam, Bellmer, Freddie...). Selon Édouard Jaguer, « le phénomène Cobra procède de la turbulence surréaliste [...]. Il en procède à la fois par l'humeur, par l'humour, par la volonté de "récupération des pouvoirs perdus"²⁶ » et affirme qu'« il n'est pas abusif de considérer Cobra comme une péripétie majeure de la crise permanente du surréalisme, dans une situation conflictuelle historique déterminée, où des facteurs politiques

²⁶ E. Jaguer, *op. cit.*, p.145.

jouèrent un rôle non négligeable ...²⁷ ». Sans aller jusque là, il est évident que Cobra, ne serait-ce que par la filiation chronologique et historique, est un mouvement lié au surréalisme même s'il se situe en marge de lui. On le trouve d'ailleurs de plus en plus dans des dictionnaires consacrés au surréalisme comme le *Dictionnaire général du surréalisme et ses environs* paru aux P.U.F. en 1982.

On peut également affirmer que plus que dans l'abstraction (déjà bien représentée au sein du groupe surréaliste par Matta, Lam, Brauner, Paalen), la spécificité de Cobra par rapport au surréalisme réside dans son intérêt pour l'aspect matériel de la peinture (intérêt qui lui vient de ses racines expressionnistes) et pour le « devenir-image²⁸ ». On peut également voir dans Cobra un moment important de l'art moderne et contemporain puisqu'il donna naissance ou favorisa l'émergence et l'affirmation de différents courants comme l'expressionnisme abstrait, le tachisme, l'art brut.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ notion développée par Richard Miller dans *Cobra, op.cit.*

DOTREMONT ET JORN : UN VISAGE SUFFIT À NIER LE MIROIR
 1948 - Huile sur toile, 29,5 × 21,5 cm
 Kunstmuseum, Silkeborg



Corneille et Dotremont : Expériences automatiques de
 Définition des couleurs.

Extrait de la maquette du numéro 1 d'une série de fascicules
 à paraître (inédit) aux éditions Cobra, Bruxelles 1949.
 14 pages. 13,5 x 17,5 cm.

LE BLEU A UNE
 CONSCIENCE BLEUE.
 IL PENSE AU BLEU.
 LE NOIR A UNE
 CONSCIENCE NOIR-
 RE, IL TRACHE.
 LE ROUGE N'A
 PAS DE CONS-
 CIENCE, IL
 TRICHE. PARESSEUX,
 IL SE TRATINE. ACTIF,
 IL ENJAMBE. LE
 GRIS A UNE CONSC-
 CIENCE CHIMIQUE.

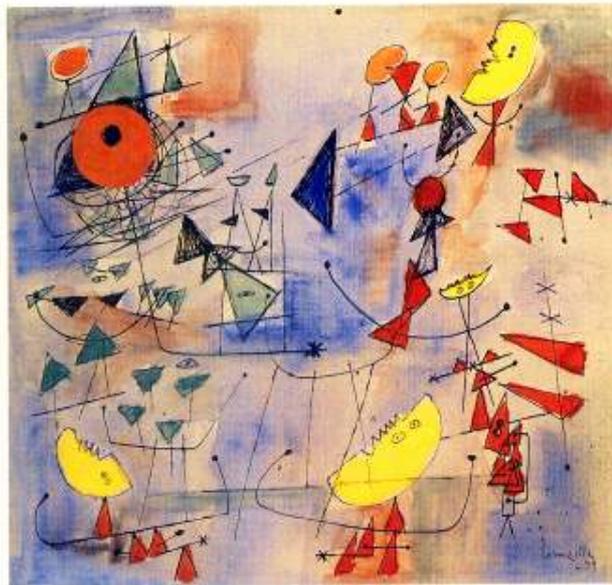




KAREL APPEL : LES ENFANTS
1951. Huile sur toile, 38 x 46,5 cm



CONSTANT : VÉGÉTATION
1948 - Huile sur toile, 43 x 53 cm
Jaski Art Gallery, Amsterdam



CORNEILLE : SANS TITRE, 1949
Collection particulière



Victor Brauner : *L'Emotion immobile*, 1956.



Joan Miró : *Femme et oiseau devant le soleil*, 1944.

"La peinture de Miró à quoi le surréalisme doit la plus belle plume de son chapeau."

André Breton,
Correo Literario,
Madrid, septembre 1950.

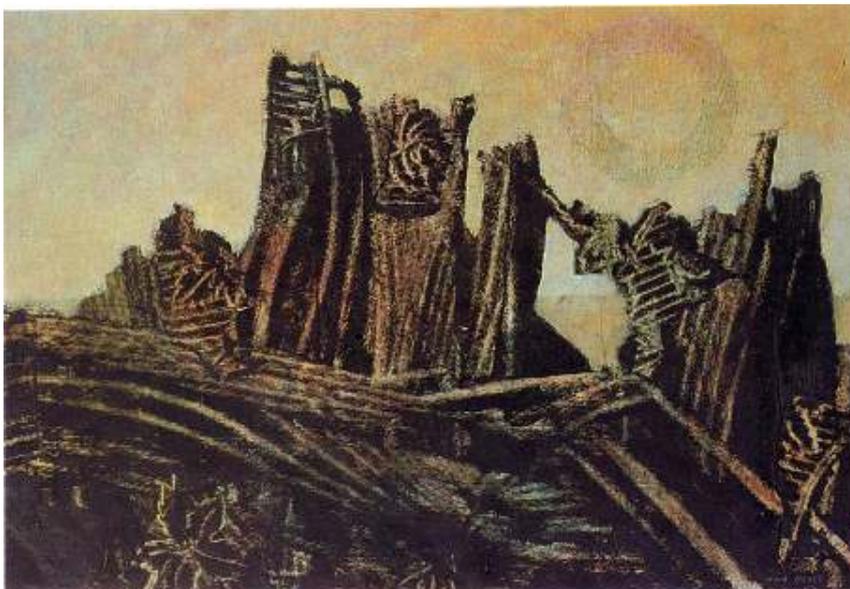
JORN : SPADOMMEN
1951 - Huile sur toile, 46 × 60 cm
Jaski Art Gallery, Amsterdam



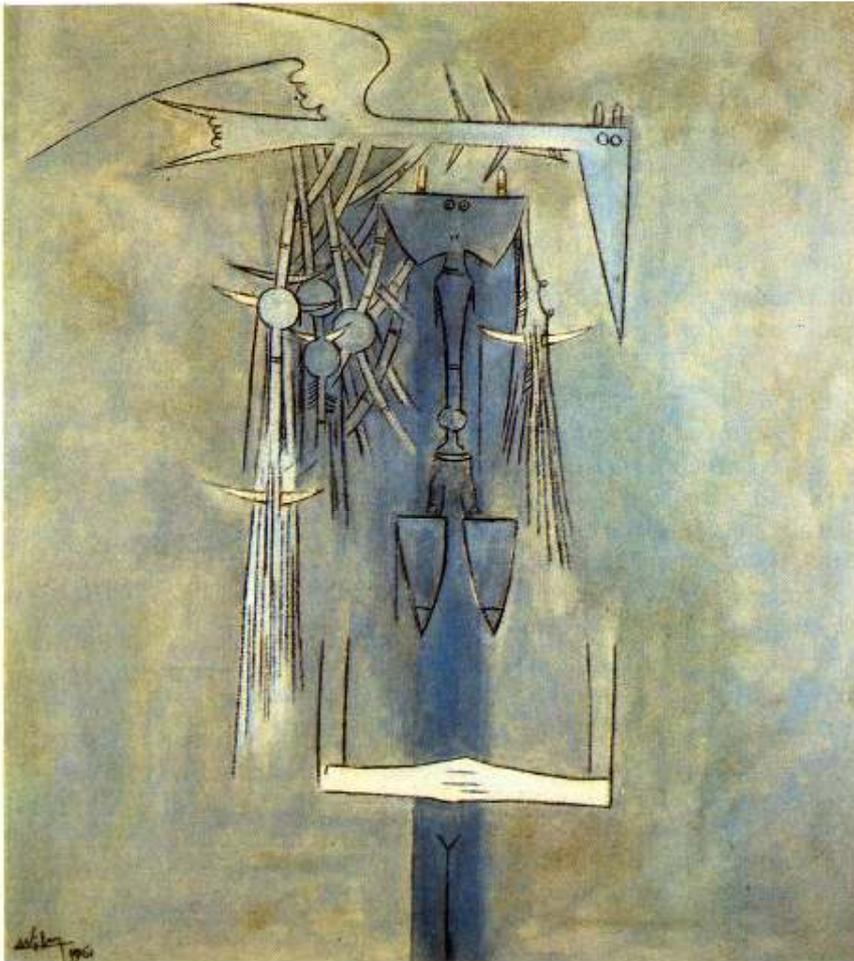
CARL-HENNING PEDERSEN :
ÉTRES HUMAINS ET CHEVAL
ROUGE
1943 - Huile sur toile, 81 × 135 cm
Musée Carl-Henning Pedersen et
Else Alfelt, Herning



Wolfgang Paalen : *La clef Duchamp*.
Hommage à Marcel Duchamp, 1950.



Max Ernst : *La Forêt pétrifiée*, 1927.



Wifredo Lam : *J'arrive (Figura)*, 1961.

BIBLIOGRAPHIE

Cobra

- Armengaud, Françoise, *Bestiaire Cobra*. Paris, La Différence, 1992, 195 p.
- *Cobra*, réimpression complète de la revue. Paris, éditions Jean-Michel Place, 1980. (suivi du *Petit Cobra*, du *Tout Petit Cobra* et de divers documents Cobra).
- Cabanne, Pierre et Restany, Pierre, *L'avant-garde au XXème*. Paris, André Balland, 1969, 474 p., pp.137-138.
- *Cobra 1948-1951*. Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1982, 222 p. (catalogue de l'exposition).
- *Cobra poésie*. Paris, La Différence, 1992, 187 p. (anthologie de poètes Cobra).
- *Cobra. Champs des activités surréalistes*, équipe de recherche associée au C.N.R.S., bulletin de liaison n°15, Paris, fév. 1982. (textes de Edouard Jaguer, « Le moment Cobra et le surréalisme » et José Pierre, « Penhague-Uxelles-Msterdam »).
- *Dictionnaire général du surréalisme et ses environs*, sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron. Paris, PUF, 1982, 464 p.
- Dotremont, Christian, *Cobraland*. Bruxelles, La Pierre d'Alun, 1998.
- Id., « Cobra » in *L'Œil*, Paris, décembre 1962, pp.57-64 et 113-114.
- *Grand Hôtel des Valises. Locataire: Dotremont*. Paris, éditions Galilée, 1981, 202 p. Recueil de poèmes, lettres et manuscrits présentés par Jean-Clarence Lambert et entretien avec Christian Dotremont.
- Jaguer, Edouard, *Cobra au cœur du XXe siècle*. Paris, Galilée, 1997, 202 p.
- Lambert, Jean-Clarence, *Le règne imaginal. 1. Les artistes Cobra*. Paris, Cercle d'art, 1981, 160 p.
- Id., *Cobra, un art libre*. Paris, Chêne/Hachette, 1983.
- Miller, Richard, *Cobra*. Paris, Nouvelles éditions françaises, 1994, 232 p.
- Noiret, Joseph, « Les temps de Cobra », *Art et culture*, Bruxelles, janvier 1998.
- Ragon, Michel, « Cobra », *Jardin des arts* n°101, Paris, 1963.
- Taillandier, Yvon, « Cobra quinze ans après », in *Connaissance des arts* n°145, Paris, mars 1964, pp.76-82.
- *L'Estaminet n°6*, revue publiée par Joseph Noiret, numéro consacré à l' « affaire du réalisme-socialiste », 1996. (disponible sur internet : <http://www.mivb.com/ESTA/lestaminet.htm>)

Ouvrages généraux

- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris, José Corti, 1947, 410p.

- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1992, 175 p. (« folio »)
- Breton, André, *Position politique du surréalisme*. Paris, Le Livre de Poche, 1971, 127p.
- Breton, André, *La Clé des champs*. Paris, le Livre de Poche, 1979, (« biblio essais »)
- Breton, André, *Le Surréalisme et la peinture*. Paris, N.R.F., 1962. (nouvelle édition 1980.)
- Bussy, Christian, « Le mouvement surréaliste en Belgique », *Opus international*, numéro spécial 19-20, Paris, oct.1970.
- *L'Estaminet*, revue publiée par Joseph Noiret à partir de 1992, 11 numéros parus, consacrés à des auteurs surréalistes révolutionnaires et/ou Cobra, dont 6 disponibles sur internet pour le moment, site <http://www.mivb.com/ESTA/lestaminet.htm>
- Mariën, Marcel, *L'Activité surréaliste en Belgique. 1924-1950*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1979, 508 p. (présente des documents surréalistes : tracts, revues...).
- Passeron, René, *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris, Le Livre de poche, 1968, 382 p.
- Pierre, José, *L'aventure surréaliste autour d'André Breton*. Paris, Filipacchi / Arcurial, 1986, 166 p.
- Ragon, Michel, *Naissance d'un art nouveau*. Paris, Albin Michel, 1963.
- Ragon, Michel, *Vingt-cinq ans d'art vivant. Chronique vécue de l'art contemporain : de l'abstraction au Pop'Art*. Paris, Casterman, 1969.
- *La Révolution Surréaliste*. 12 numéros, 1924-1929. (réimpression aux éditions J.M.Place, Paris, 1976)
- *Le Surréalisme au service de la Révolution*. 6 numéros, 1930-1933. (réimpression aux éditions J.M.Place, Paris, 1976)
- Toussaint, Françoise, *Le surréalisme belge*. Bruxelles, éditions Labor, 1986, 135 p. (collection « un livre, une œuvre »).

Les illustrations sont tirées de :

Richard Miller, *Cobra*. Paris, Nouvelles éditions françaises, 1994, pour les œuvres de : Dotremont et Jorn (« Un visage suffit à nier le miroir »), Dotremont et Corneille (« Expériences automatiques de définition des couleurs »), Karel Appel (« Les enfants »), Constant (« Végétation »), Corneille (Sans titre, 1949), Jorn (« Spadommen ») et Carl-Henning Pedersen (« Etres humains et cheval rouge »).

José Pierre, *L'aventure surréaliste autour d'André Breton*. Paris, Filipacchi / Arcurial, 1986, pour les autres tableaux : Victor Brauner (« L'émotion immobile »), Joan Miró (« Femme et oiseau devant le soleil »), Wolfgang Paalen (« La clef Duchamp »), Max Ernst (« La forêt pétrifiée ») et Wifredo Lam (« J'arrive (Figura) »).

Cobra, réimpression complète de la revue. Paris, éditions Jean-Michel Place, 1980 pour la couverture (affiche de Carl-Henning Pedersen pour la quatrième de couverture de *Cobra* n°1) et pour la quatrième de couverture (quatrième de couverture de *Cobra* n°10).