

Cobra encore ou... enfin

De nos jours, pour savoir, en gros, ce que fut *Cobra*, il suffit en principe d'ouvrir le *Petit Larousse illustré* dans une de ses éditions récentes. En effet, on pourra y lire : « *Cobra* (De Copenhague, Bruxelles, Amsterdam), mouvement artistique qui eut une grande influence, par-delà sa brève existence organisée (1948-1951) en exaltant, face à l'art officiel, toutes les formes de création spontanée (arts primitifs et populaires, art brut, dessins d'enfants). Le poète belge Christian Dotremont, les peintres Jorn (danois), Alechinsky (belge), Karel Appel (néerlandais) en firent notamment partie ».

Il faut convenir qu'en si peu de lignes, il serait difficile de faire mieux. Ainsi peut-on « situer » *Cobra* comme on situe, au ras des pages du même Larousse, la bataille de Marignan ou la cage de Faraday. C'est amplement suffisant pour que le premier béotien venu comprenne que la bataille de Marignan n'a pas eu lieu dans la cage de Faraday. Et alors ? Le hic, justement, c'est que savoir « en gros » n'est pas savoir. Toutefois, depuis les années quatre-vingt, le lecteur curieux dispose en outre d'ouvrages importants, volumineux et magnifiquement illustrés entièrement consacrés à *Cobra*, mais dont le coût est évidemment proportionnel à l'importance pondérale. Au premier rang de ces sommes, il faut citer le livre à la fois imposant et pertinent mais aussi indisposant et impertinent – donc rigoureusement adapté à son sujet – publié par Jean-Clarence Lambert aux Éditions du Chêne-Hachette en 1983. Bien plus récent mais non moins imposant, il y a celui de Richard Miller paru en 1994 aux Nouvelles éditions françaises. En langue française, ce sont les deux plus remarquables ; mais ni l'un ni l'autre n'ont été écrits par

des acteurs du mouvement en question – même si Jean-Clarence Lambert, par ses amitiés et ses propres dispositions créatrices, en est furieusement proche. Apparue dans nos environs vers 1952, il s'en est fallu de très peu pour qu'il participe à l'activité commune de ce moment comme il y a participé plus tard. Or, dans ce moment-là, juste avant 1952, l'activité commune c'était justement *Cobra*, pas seulement mais essentiellement. Jean-Clarence Lambert possède ainsi sur Richard Miller l'avantage appréciable de connaître ou d'avoir connu la plupart des participants à l'activité concrète de *Cobra*, mais seulement après que celle-ci eut pris fin.

Les témoignages qu'il a obtenus des acteurs de *Cobra* l'ont été au cours de multiples conversations, plus amicales qu'académiques, et se sont échelonnés sur plus de trente années. C'est donc un point de vue extérieur, certes, mais tellement tangent qu'il n'est pas loin d'une participation tangible. Pour Richard Miller, c'est une autre paire de manches, et pour cause : né en 1954, trois ans après la dispersion de *Cobra*, l'année même où paraissait le premier numéro de la revue *Phases*, si son livre comporte maints aperçus intéressants, je suis bien placé pour savoir qu'il n'a pas consulté tous les acteurs et les témoins de cette époque, et eût-il été tenté de le faire que pour certains il n'aurait pas pu ; car ils ne sont plus là. Il en résulte une approche plus « philosophique » – les références à Deleuze et Guattari, voire Husserl ou Heidegger y sont nombreuses – moins affective et moins effective que celle de Lambert. Or, l'affectivité a joué un rôle crucial dans la genèse et la « gestion » de *Cobra*. Certaines entreprises humaines avançaient par saccades, on pourrait dire de *Cobra* qu'il avançait par fougades. J'ai souvent dit de *Phases* que c'était avant tout un « mouvement d'humeur ». Eh bien, il est certain qu'on aurait déjà pu le dire de *Cobra* (tout aussi bien, d'ailleurs, que du mouvement surréaliste. Or, il se trouve que j'ai participé à la vie – à la *vicissitude* – de ces trois entreprises...).

D'autre part, les fondateurs de *Cobra* et leurs amis au sein de ce mouvement se sont à diverses reprises exprimés à son sujet, entre autres Dotremont lui-même (dès 1962 avec un article paru dans le numéro 96 de *L'Œil*), Alechinsky, Joseph Noiret (en mars 1962), Anton Rooskens (« Le A de *Cobra* », en 1965), et moi-même, mais le plus souvent de manière ponctuelle, pour éclairer par exemple tel ou tel aspect laissé dans l'ombre par les premiers exégètes ou pour corriger certaines erreurs de ceux-ci ;

Wilhelmine Stokvis, par exemple, vivement prise à partie par Dotremont dans *Phases* numéro 1 (nouvelle série) en 1969, dans son ample commentaire intitulé « Quelques observations au sujet d'une exposition *Cobra* ». Sa lecture, aujourd'hui encore, donne parfaitement le *ton* des réactions qui furent les nôtres lors des premiers détournements volontaires ou non de l'aventure *Cobra* par ceux qui n'y participèrent point ; et le fait que cette mise au point ait été publiée dans *Phases* plutôt qu'ailleurs n'est pas innocent non plus.

En ce qui me concerne, il y a déjà seize ans, j'ai écrit à la fin de mon étude sur « Le moment *Cobra* et le surréalisme » (qu'on pourra lire en appendice) : « Je n'ai nullement cherché à établir ici le " bilan " surréaliste ou non de *Cobra*. Un tel bilan, il sera toujours trop tôt et trop tard à la fois pour le dresser. Car on n'établit pas le bilan d'une fièvre, créatrice s'il en fût – comme le sont les rêves. Et il est de ces fièvres dont la courbe, finalement, rythme magnifiquement l'état de santé d'un homme, d'un mouvement, d'une époque. *Cobra* aura été cette courbe. » Je reviens sur ces mots un instant : j'ai écrit « cette courbe », et non la fièvre elle-même. Distinction. Ceci dit, il est bien connu que certaines fièvres font grandir. Et d'autres tuent le malade.

C'était en 1979. Aujourd'hui, convaincu par quelques amis – dont Alechinsky et Jean-Clarence Lambert – que je me devais (ou que je leur devais) d'apporter mon éclairage personnel sur la question ; et dire tout simplement au fil des souvenirs et de ma correspondance avec l'un ou l'autre comment j'avais vécu *Cobra*, avant sa naissance, pendant sa brève « existence organisée » pour parler comme Pierre Larousse, et après, c'est-à-dire essentiellement, mais pas seulement, à travers *Phases*. Je vais donc revenir sur l'affaire *Cobra*, encore ! Ou enfin, car ce que j'en ai dit jusqu'alors, je l'ai voulu strictement « objectif et historique »... Au lieu que cette fois, je laisserai quelque peu la bride à ma « subjectivité ». (C'est Charles Estienne qui affectionnait cette formule pour se justifier lorsqu'il ne disposait pas d'autre argument ; il l'avait utilisée un jour, je me souviens, où Breton lui avait reproché d'avoir collaboré aux *Lettres françaises* d'Aragon.)

Je n'ai pas participé à la réunion fondatrice de *Cobra*. Mais j'ai tout de même joué un rôle indirect dans cet épisode, du fait que je connaissais tous les « pères fondateurs », et que j'avais largement contribué à leur rapprochement. Le soir même de la fondation, il s'en est d'ailleurs fallu de peu que j'y assiste : il s'en

est fallu du choix d'un café. À la sortie du vernissage – houleux – de l'exposition terminale du *surréalisme révolutionnaire* à la Galerie Jean-Bart (dont il sera question plus loin), une pluie fine s'était mise à tomber ; et alors qu'en compagnie de Noël Arnaud, ma femme et moi commençons à nous éloigner du lieu de l'action, j'ai encore dans l'oreille la voix de Corneille m'appelant à la cantonade : « Jaguer, tu viens avec nous ? On va boire un pot ! » Ce que nous fîmes effectivement de notre côté, mais tout près, dans un autre café que le Notre-Dame où, ce soir là, Dotremont, Jorn, Corneille, Constant, Appel et Noiret jetèrent les bases du nouveau mouvement. Mais encore une fois, après tout, j'avais été là *avant*. Et pour comble, au même endroit !

Car ma première rencontre effective avec Dotremont remonte à 1945, et la scène se passait à l'Hôtel Notre-Dame (au-dessus dudit café), quai Saint-Michel, où notre ami commun Yves Bonnefoy vivait à longueur d'année et éditait une revue riche de quelques feuillets seulement, *La Révolution la Nuit*. Pour Jorn, c'est en 1946 que je fis sa connaissance personnelle, dans l'atelier d'Atlan¹. J'ai déjà fait le récit de ce premier contact avec Asger dans un texte que l'on trouvera plus loin, « Livre de bord au bord d'un livre », qui constituait la postface d'une monographie sur les dessins de Jorn, parue en 1979 et co-éditée par le musée de Silkeborg et *Phases*. En ce qui concerne Dotremont, il faut se reporter à la préface que j'ai écrite en 1980 pour la réédition de la revue *Les Deux Sœurs* (Ed. J.-M. Place, Paris, octobre 1985). Je connaissais donc l'un et l'autre depuis un certain temps lorsque je les fis se rencontrer en 1947, année où Dotremont vint assez souvent à Paris (mais toujours entre deux trains) pour se concerter avec Noël Arnaud, moi-même et ses autres amis français à propos du *surréalisme révolutionnaire* – entreprise éphémère dont je suis assez porté aujourd'hui à estimer qu'il

1. Atlan, dont le nom apparaît parfois dans les parages du surréalisme à partir de 1945, n'avait cependant aucun lien direct avec le groupe de Breton. Mais l'on doit quand même remarquer que dès les années trente, il avait joué indirectement un rôle d'initiateur en la matière auprès de l'un des militants les plus actifs de la *cause* surréaliste : le poète Henri Pastoureau. C'est celui-ci qui le raconte dans son livre *Ma vie surréaliste*, paru en 1992 : « Il me faut revenir à 1931. Je n'avais alors du surréalisme qu'une connaissance livresque ou indirecte. Je ne connaissais le mouvement que de l'extérieur. J'avais lu dans la chambre d'hôtel de mon camarade, le regretté Jean Atlan, comme moi étudiant en philosophie, par la suite peintre abstrait, deux œuvres de Breton : les deux premiers *Manifestes du surréalisme*. »

s'est agi d'un simple incident de parcours sur la route du surréalisme « en général », une collision tardive entre le « surréalisme au service de la révolution » et cette révolution elle-même, qui s'était entre-temps dévoyée, sans que les « voyageurs du second convoi » et ceux du troisième aient eu vraiment le *loisir* de s'en apercevoir (mais bien entendu, nous pensions différemment à l'époque). Ce *surréalisme révolutionnaire* a en tout cas servi de détonateur à *Cobra* (ne serait-ce que par *réaction*, au sens le plus mécanique et le moins politique de ce mot) et de passerelle à notre curiosité en quête de nourriture.

Quoi qu'il en soit, le contact Jorn-Dotremont avait « fonctionné » sur-le-champ, de même qu'un an plus tôt les contacts Jorn-Atlan et Jorn-Jaguer. (C'est aussi en 1946, mais plus tard, que Jorn avait rencontré Constant, à la Galerie Pierre Loeb, à l'occasion d'une exposition Miró, mais Asger ne nous avait pas mentionné cette rencontre dans l'immédiat. Quant à Miró, ou plutôt à sa peinture, on peut dire, sans abus, qu'il était ou elle était notre grand fédérateur clandestin. Je crois qu'à l'époque, il était déjà, pour nous tous, incomparablement plus important que Picasso.)

Tout ceci dit pour permettre l'entrée en scène des deux acteurs principaux au départ de *Cobra* : Jorn et Dotremont. Ce serait certes une profonde erreur de ramener tout *Cobra* à leurs seuls faits et gestes, pensées et actions. Mais c'en serait une autre, tout aussi pernicieuse, de penser que *Cobra* tel qu'il fut aurait pu se faire *sans eux deux*, aurait pu en tout cas *démarrer* sans eux deux, qu'ils soient unis comme deux doigts de la main, et c'était souvent le cas... ou d'avis farouchement opposés – jusqu'au seuil de la crise – comme ils le furent parfois. Leur *caractère*, donc, compte ici quelque peu. Personnalités complexes, comme nous tous, mais un peu plus que nous tous, il faut d'abord essayer de les situer.