



Varia 1

- Raluca Lupu-Onet

Le texte-image, objet fondateur de la communauté Cobra

La naissance d'un monde ou le travail à quatre mains

En 1948 les artistes de Cobra mettent en acte, par la fondation de leur groupe expérimental, un désir créateur : « Dépassons l'anti-art ! »¹. Héritiers d'à peu près un demi-siècle de quête de liberté surréaliste, les « Cobra » sont convaincus de leur mission d'expérimentateurs des limites du langage artistique. Aussi, les jeunes artistes des trois points cardinaux qui configurent la géographie Cobra – Copenhague, Bruxelles, Amsterdam – se rencontrent-ils pour créer ensemble et pour inventer l'espace d'une cosmogonie nouvelle avec au centre l'écriture et la peinture.

Les peintures-écritures Cobra s'engendrent et s'inspirent mutuellement avec une seule condition : celle de la spontanéité du geste créateur des artistes. Les objets poético-visuels ainsi créés ne se soumettent plus aux lois de l'*ekphrasis* ; ils ne se réclament pas non plus des rapports interartiels. L'*ekphrasis*, dans sa définition générale, est une des figures essentielles qui nous aide à nous interroger sur les images, les textes et leurs rencontres. Elle met en relief le fait

¹ C. Dotremont, *Logbook*, Paris, Yves Rivivère, 1974. p. 17.

que, dans cette rencontre, « la représentation verbale » est la traduction de la « représentation visuelle »². Pour ce qui est des rapports interartiels, et surtout d'un de ses *topoi* les plus représentatifs, l'*ut pictura poesis* d'Horace, Walter Moser parle d'une « relation de domination ou d'une sororité inégale entre les arts, ce qui prépare la scène pour l'acte de libération ou du moins pour l'émancipation d'un art par rapport à l'autre »³.

Ce qui ressort de ses approches de la rencontre du texte et de l'image, c'est l'affirmation de la frontière toujours claire et présente entre les deux arts. Le binôme de l'interartialité se fonde sur la rencontre – plus ou moins conflictuelle – des deux arts : les modes verbal et visuel sont deux entités ontologiques indépendantes mises en rapport l'une avec l'autre. Les peintures-écritures de Cobra sont nées après l'abolition de toute frontière interartistique, leur fusion est la condition primordiale de leur création. Christian Dotremont insiste sur le fait que les artistes expérimentaux de Cobra ont intériorisé la porosité des limites entre les arts :

Il ne s'agit donc plus du tout des peintres qui peignent dans leur peinture le poème d'un poète ou d'eux-mêmes ; il ne s'agit plus du tout des poètes qui, inspirés par une peinture, écrivent un poème sur le papier, hors de cette peinture ; il ne s'agit plus du tout de peintres imitant plus ou moins vaguement l'écriture, ou la calligraphie, ou la typographie ; et il ne s'agit plus du tout de l'illustration, procédé de division⁴.

Puisqu'il ne s'agit plus ni d'illustration ni d'*ekphrasis*, le peintre et le poète se rencontrent dans l'espace d'un subjectile commun qui n'est pas la page blanche, mais la toile. Ce changement de paradigme fait que le dialogue nécessaire à cette rencontre suppose l'oubli de la typographie ; l'écriture, délivrée de l'uniformité

² Pour la notion d'*ekphrasis*, voir W.J.T. Mitchell, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

³ W. Moser, « L'Interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans M. Froger, J. E. Müller (éds), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, « Film und Medien in der Diskussion 14 », 2007, p. 71.

⁴ Ch. Dotremont, « Cobra Écriture Peinture », dans *Cobra, singulier pluriel. Les Œuvres collectives 1948-1995*, catalogue de l'exposition organisée par le Centre Wallonie-Bruxelles et le Service de la Culture de la Province de Namur, Tournai, La Renaissance du Livre, 1998, p. 7.

typographique, s'inspire et inspire la peinture, dans la spontanéité du geste créateur :

Et tout naturellement le poète a commencé ainsi de rencontrer le peintre, le dessinateur, le graveur dans une œuvre commune à deux temps – le poète traçant un grand poème et ensuite le peintre, le dessinateur, le graveur inspiré par le poème et la plastique du poème, travaillant sur le même support, ajoutant et mêlant son travail au travail du poète – ou mieux encore dans le même temps, et c'est là que Cobra a ouvert sa plus forte originalité – le poète et le peintre travaillant par rapides alternances, jusqu'à un quasi-synchronisme, par inspiration immédiate⁵.

Le poète n'écrit plus, il « trace » le texte pour révéler au peintre et à soi-même la « plastique du poème », dans la rapidité de l'inspiration commune. Nous sommes, avec le texte-image de Cobra, dans un paradigme de la vision et de la vélocité. Les mots, quittant la page blanche du livre pour s'installer sur la toile, sont tracés et deviennent images des mots, tandis que le peintre s'exerce à l'écriture sur la toile, le pinceau à la main. Dans ce nouveau paradigme, le récepteur a le rôle d'un *perceptor*, son rapport à l'objet texte-image n'est plus conditionné par le modèle linéaire de la lecture, c'est le regard qui l'oriente dans l'aventure du décryptage et dans une co-participation au sens de l'œuvre. Les deux éléments constitutifs du symbole – le texte et l'image – construisent une polarité qui se perpétue dans l'acte de la réception. Le *sumbolon*, dans les pratiques antiques, encode un objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance que les porteurs pouvaient assembler (*sumballein*). Le montage des deux morceaux permettait aux frères qui ne s'étaient jamais rencontrés de se reconnaître comme tels. Or, dans l'appareil du texte-image de Cobra, les deux trames nécessaires à l'unité de l'objet poético-visuel ne sont pas forcément reconnues comme telles, c'est au spectateur de les assembler, de les laisser se superposer afin de coaguler l'invention poético-picturale. Le texte-image ouvre de la sorte, dans son dynamisme, un espace – non sans danger – de rencontre avec le

⁵ *Ibid.*

récepteur. La rencontre est violence, parce que l'hybridité de l'objet mène à la perte des repères.

Dans le mot-tableau *Je lève, tu lèves, nous rêvons* (**fig.1**), créé en 1948 par Christian Dotremont et Asger Jorn, le bleu dilué ou menaçant – nuances privilégiées dans les peintures Cobra –, les tracés de formes et de mots font corps commun avec la conjugaison verbale qui semble organiser le chaos de la toile. C'est autour du verbe en métamorphose (« lever » des deux premières personnes devient au pluriel « rêver »), que le dessin commence à recevoir une forme, du sens, et à se métamorphoser à son tour en création. La continuation de cette conjugaison est, sans doute, « nous rêvons » et civilisons le chaos. Le verbe « lever », conjugué à la première et à la deuxième personnes, implique, d'abord, la rencontre. Mais la rencontre est aussi heurt, danger, rupture. C'est la poésie qui « se lève » avec les artistes, elle rompt les liens avec la page typographiée du livre pour s'exposer sur la toile. Elle s'y étale dans sa matérialité plastique, car les artistes mêmes tracent-écrivent le texte-image en êtres-debout. Cette verticalité qui oriente à la fois le geste du créateur et l'exposition du texte impose un rythme autre à la disposition des mots devenus image des mots sur la toile. Car la liberté de leur organisation est en rapport avec la disposition des mains qui les tracent : la poésie quitte donc la page pour s'installer dans le dynamisme de la toile avec le but de donner à voir l'agencement pluriel du texte-image, libéré de « la dictature de l'imprimerie » :

La vraie poésie est celle où l'écriture a son mot à dire.
La vraie poésie est aussi celle qui va hors de moi pour nous
revenir, et ne passe par le rabot du langage que pour nous coucher, elle
et moi, dans les copeaux légers de notre amour⁶.

Ainsi, le texte poétique tracé obéit à des vecteurs de verticalité et d'obliquité qui le délivrent des entraves conventionnelles de la réception. Mais le texte des objets Cobra garde encore intacte sa lisibilité. Et cela pour faire valoir d'une part les qualités plastiques, matérielles du mot et de la lettre et, d'autre part,

⁶ C. Dotremont, « Signification et signification », dans *Cobraland*, Bruxelles, La Petite Pierre, p. 102.

pour témoigner de la rencontre du peintre et du poète, car « une main », pour exister, a besoin de l'autre pour civiliser « la nuit ». Mais le texte lisible dialogue avec des vestiges de textes, des ratures et des fragments de mots qui se diluent dans les couleurs de la toile. Cette tension entre, d'une part, le lisible et l'illisible – ou plutôt l'invisible du texte – et, d'autre part, entre le texte et l'image peinte qui font corps commun sur la toile, participe au projet révolutionnaire des « Cobra » : choquer le spectateur, lui faire oublier ses coutumes de réception et douter de ses repères, projet éminemment surréaliste : « [r]ien de plus commode, de plus inutile, de plus faux que le regard accommodé (comme ils disent) »⁷. La pluralité des moyens artistiques implique, par conséquent, une pluralité des points de vue de la part du récepteur. Ce dernier doit à son tour lever le regard, changer son rapport spatial face au texte exposé. La pluralité des voix de la toile réclame le regard éclaté et pluriel du *lector* dans sa nouvelle posture de *perceptor*. Le spectateur devient énergie participant au sens de l'objet Cobra tout en gardant son statut de témoin de la rencontre du peintre et du poète, du texte et de l'image.

C'est, d'ailleurs, sous l'impératif du dialogue, de l'union des deux forces que « je » et « tu » reçoivent des noms : les signatures des deux artistes s'insinuent à l'intérieur de la toile parmi les couleurs et les mots qui la composent. Mais c'est dans la transitivité du verbe conjugué que s'ouvre l'espace de tout un monde, créé sous l'emprise du rêve et de la surprise. Aussi, pour être complet, le texte central qui organise la toile deviendrait-il : *nous rêvons et nous civilisons le chaos pour créer un monde*. Le monde créé n'est autre que ce nouvel objet artistique où écriture et peinture communiquent jusqu'à la dilution de leurs frontières. La force du tracé est dirigée par le rêve commun du peintre et du poète, par leur dialogue. C'est leur geste créateur, leur trait/tracé commun qui est inscrit sur la toile. Le moindre trait est déjà une trajectoire, un premier mouvement, sans hésitation, sans retouche ; le trait propulse des gestes, travaille la matière : c'est la rêverie de la volonté du « je » et du « tu » mis ensemble pour engendrer et

⁷ C. Dotremont, « Le premier regard », dans C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie et annotée par Michel Sicard, avec une préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 2004, p. 370.

dominer le monde. Mais cette domination est toujours dramatique, car le « nous » qui rêve est en constante révolte contre les limites (du monde, du langage, de la création). Cette aventure de la volonté et de l'imagination ne peut être que bicéphale, ne peut se réaliser que dans l'être-en-commun des artistes.

Alors même que n'est pas encore inventée la formule collective de Cobra, Christian Dotremont, le fondateur du groupe, tourne déjà, avec obstination, autour de la question qu'il ne cessera d'actualiser à travers ses expérimentations artistiques : comment révolutionner le langage poétique et comment échapper à ses contraintes ? Or, nous l'avons vu, le texte-image de Cobra présente à la fois le fait pictural-graphique (résultat du geste) et le fait poético-verbal (né du désir de signifier, du besoin de l'Autre). Mais avant d'arriver au mariage du texte et de l'image, Dotremont, attaque d'abord la cohérence de l'articulation syntaxique, horizontale, de la phrase. La poésie s'improvise dans l'invention graphique, prolongeant les multiples recherches expérimentales de ses poèmes brisés. L'efficacité de cet exercice de morcellement et de désagrégation du poème, inspiré par les jeux de mots propres au surréalisme, vise sans doute la surprise et le choc du spectateur. La fracture de la linéarité de la lecture est le premier geste de libération de la « carcérale limitation » du langage conventionnel :

Après une si réelle encore que form abs idable ence sans prise
de [Penhague] olue, lisi visi de [sombres signes]... à force d'être
mémor de nos amours nues deve donc des illu risées nirs stations
dérisoires en décor usé dupé de plus en plus mytho pourris logiques, à
faiblesses de gloses de la sub pour plus encore carcérale limitation,
sans rie de réelle fraîche, à la lente logue de drame⁸.

À l'époque de Cobra, le travail expérimental de renouvellement du langage artistique dépasse les limites de la phrase pour se destiner à la transgression des limites entre les arts. Ce qui fonde l'élaboration de la poétique surréaliste de la rupture, c'est que les éléments mis en rapport, les mots tout autant

⁸ C. Dotremont, « Après une si réelle », dans *Ibid.*, p. 258.

que les images, sont des « réalités sémantiques »⁹. Or, pour Dotremont, le mot compte non seulement pour son signifié. Il s'intéresse surtout au pouvoir de signification de la qualité matérielle de la lettre. Cette réévaluation linguistique est le point de départ de la collaboration des « Cobra » dont l'idéal est de trouver la voie vers l'invention d'une langue plus proche de sa réalité physique.

Toutes les créations Cobra et post-Cobra portent l'empreinte de la prééminence de la qualité plastique du mot manuscrit, en dehors de la typographie. Avec *Les Transformes* (**fig.2**), œuvre collective de Jean-Michel Atlan et de Christian Dotremont, c'est la légende de cette transgression des limites du langage artistique qui se raconte : les premiers exercices de ce cahier de douze pages configurent la jonction entre texte et image, le partage d'un espace qui est encore celui de la séparation entre les deux artistes : le poète écrit-trace sur la page de gauche et le peintre opère sur la page de droite. Pourtant, le matériau qu'ils utilisent est le même : l'aquarelle pour écoliers et le crayon lithographique. Le texte lisible (« La danse tord les membres de l'espace et du temps ») dialogue avec la figure dansante dessinée par Atlan. Mais, dans les pages suivantes, on trouvera la formule « L'agressivité du virage » : c'est l'écho d'un grand trait noir, qui, en regard, se cabre. Ensuite, les deux artistes s'approchent l'un de l'autre et les grandes forces noires et rouges du peintre déploieront leurs plumes et leurs racines entre lesquelles le poème « Si je me perds dans les bois, c'est pour gagner la forêt » s'écrit et s'effrange en bleu, en noir et en rouge. Le poète a emprunté les couleurs au peintre, le dessin et les lettres se croisent. On assiste maintenant à une création simultanée d'un univers végétal peuplé de créatures qui animent les grottes de notre préhistoire. Communiquer avec l'élémentaire devient pour Cobra la voie essentielle de renouvellement du langage poétique.

Influencé par le Nord protestant, passionné par l'art des peuples primitifs et par l'art des enfants, Cobra réussit à inventer une langue matérielle proche de la nature même. Les objets poético-visuels du groupe donnent naissance à un monde de l'animalité, un bestiaire avec sa part d'agressivité et d'instinct, non sans

⁹ Michel, Foucault. *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana. 1986. p. 37.

rapport avec le nom qui réunit ces artistes fascinés par le travail artistique collectif.

La naissance d'une communauté : être ou ne pas être... surréaliste

Au début était Dada qui fit scandale avec la mise en acte de l'action destructrice et ironique de l'art. Ensuite, les surréalistes, épris du « stupéfiant image », ont tout annulé en matière de frontières entre les arts. Cobra, il n'y a aucun doute, n'aurait jamais existé sans l'imaginaire surréaliste. D'ailleurs, les artistes de Cobra ont su intégrer la révolte Dada à leurs entreprises à tel point qu'ils n'hésitèrent pas à mettre fin à leurs activités lorsque le danger de la récupération par l'Institution de l'art devint imminent :

Si nos trois capitales, la danoise, la belge et l'hollandaise (...) s'étaient nommées Penhague, Uxelles et Msterdam, « on n'y aurait vu que du PUM, et régionalement, nationalement puisque chaque chancellerie tire à elle la couette culturelle, on nous aurait fichu la paix avec Cobra ! » De fait, nous commençons déjà il y a plus de trente ans à nous trouver trop facilement répertoriés. Même Dotremont, l'inventeur de l'acronyme, (...) un jour d'exaspération, s'était écrié : « Cobra-le-bol »¹⁰.

Créé à Paris, à l'hôtel Notre-Dame, le 8 novembre 1948, après l'échec du Surréalisme révolutionnaire de 1947, Cobra réunit au début quatre peintres, le Danois Asger Jorn, les Hollandais Karel Appel, Corneille et Constant, et deux poètes belges, Christian Dotremont et Joseph Noiret. Ils signent un texte, qui, par référence ironique au manifeste du Surréalisme révolutionnaire, « La cause est entendue », porte le titre « La cause était entendue ». Sous l'impératif du travail expérimental et de l'internationalisme, Cobra a voulu faire table rase d'une culture occidentale jugée inhibitrice et repartir de zéro pour s'exprimer de façon totalement spontanée, à l'instar des artistes populaires et de l'art primitif. Ce

¹⁰ P. Alechinsky, « Le Grand PUM », dans Cobra, singulier pluriel. Les Œuvres collectives 1948-1995, éd.cit., p. 36.

projet révolutionnaire n'est envisagé que sous la figure du groupe et dans l'expérience du dialogue artistique. Non pas jusqu'à l'anonymat, mais avec l'espoir que la collaboration des peintres et des poètes apporterait une croissance des pouvoirs créateurs :

Nous voyons comme le seul chemin pour continuer l'activité internationale une collaboration organique expérimentale qui évite toute activité stérile et dogmatique¹¹.

Dotremont devient le grand rassembleur du mouvement naissant et, lors d'un congrès, le 20 octobre 1949, il décide d'ajouter au nom de Cobra « Internationale des artistes expérimentaux » (I.A.E.). C'est là entériner deux grandes caractéristiques du mouvement, présentes dès sa création. Il revendique aussi et surtout un art expérimental, international, en réaction contre tout esthétisme et contre toute spécialisation, afin d'exprimer un contenu contestataire : l'indignation contre la guerre mondiale. Plus que le rêve, comme chez les surréalistes, il s'agit cette fois-ci de privilégier l'imagination, « l'idée de l'art populaire, l'art brut, l'art enfantin »¹². Cobra, collectivité internationale, est marqué par le nomadisme. En effet, le rassembleur du groupe, Christian Dotremont, l'ouvre au voyage, au nom de son idéal d'internationalisme : le nomadisme Cobra se développe dans une géographie européenne qui n'a plus Paris pour centre. Cobra transgresse non seulement les frontières entre les arts, mais aussi celles entre les nations. Qui plus est, le groupe est tout à fait conscient de son appartenance à un espace sans frontières : l'expérimentation commune le mène sur la voie d'un autre langage destiné à changer le monde. Les expérimentations texto-iconiques, cette esthétique de la mixité des genres se réclament, sans doute, du surréalisme et de la relation d'altérité qu'il a institué. En effet, le dialogue avec l'Autre – qu'il s'agisse de l'autre artiste ou de l'autre art – est l'héritage surréaliste de Cobra.

¹¹ C. Dotremont, « La Cause était entendue », *Grand-Hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, Textes réunis et présentés par Jean-Clarence Lambert, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 56.

¹² F. Lalande, Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra. Une biographie, Paris, Stock, 1998, p. 116.

La caractéristique essentielle de l'expérimentation Cobra est la collaboration entre peintres et écrivains. Même si Cobra ne dure que trois ans, ce travail en commun ne cesse de se concrétiser en créations plurielles après la fin officielle de l'aventure. Ensemble, les artistes se mettent à peindre et à écrire au sein d'un même espace, toile ou mur, ou à exprimer leur talent dans deux arts différents, les poètes peignant ou dessinant, les peintres écrivant des textes critiques ou des poèmes : c'était la manifestation d'un idéal, l'antispécialisation : « Cobra : on y est anti-spécialiste. Le peintre n'y est pas interdit l'écriture »¹³. Comme le fait observer Jean-Clarence Lambert :

[I]a nouveauté de l'expérience consistait en l'émergence simultanée de l'écriture et de la peinture, les formes et les graphismes réagissant réciproquement pendant la co-naissance de l'œuvre¹⁴.

Après la guerre, la création

Le groupe Cobra fait état d'une réaction : figurative, spontanéiste, contre ce que le mouvement lui-même rejetait comme académisme, abstraction, formalisme. Mais la véritable « révolte » Cobra est à lire dans le lien « réactionnel » entre la destruction des corps par la guerre et la volonté d'une affirmation tenace de la vitalité corporelle dans les figurations animalières multiples des peintures de Cobra. Confrontés et affrontés à l'inhumanité, les « Cobra » se sont retournés vers les « ressources » intactes et sûres de l'animalité. Dans « L'Introduction » à l'exposition de Venise, de 1959, *Vitalità nell'Arte*, Willem Sandberg parle d'une Europe en catastrophe :

1940-1945
Sur l'Europe c'est la nuit
le règne du désespoir et de l'oppression
pourtant une force demeure
une puissance vitale dressée contre

¹³ P. Alechinsky, « Cobra : on y est anti-spéciste... », dans F. Armengaud, *Bestiaire Cobra. Une zoo-anthropologie picturale*, Paris, La Différence, « Mobile matière », 1992, p. 22.

¹⁴ J.-C. Lambert, *Cobra. Un art libre*, Paris, Le Chêne / Hachette, 1983, p. 94.

l'horreur et la sécheresse du présent
dans l'attente des possibilités nouvelles
et des créations de demain¹⁵.

Après la guerre, l'artiste se définit d'abord par une prise de conscience politico-morale qui le conduit à mettre en communication l'art et la vie, pour sortir de la culture bourgeoise. La communauté Cobra ne sépare pas les « deux sœurs »¹⁶, la révolution et l'expérimentation : il faut changer la vie quotidienne et réinventer le langage, par le travail ensemble, synthétisé dans la figure du partage, de la rencontre. Pour contrecarrer la catastrophe de la guerre, les « Cobra » se lancent dans une aventure de désarticulation du langage artistique. Un imaginaire de début du monde se déploie sous leur coup de brosse, un imaginaire qui les met en contact avec les forces élémentaires de la nature. Le bestiaire fantasque qui en découle, anticipé par le nom même de leur groupe, remplace au fur et à mesure les modalités conventionnelles de l'expression artistique.

Mais la naissance de ce nouveau monde est possible dans la rencontre, dans l'expérience commune du peintre et du poète. C'est le travail commun sur la qualité plastique du mot qui les amène à l'invention de cet univers de nouvelles énergies. Devenus visibles dans le texte-image, les mots ne comptent plus pour leur lisibilité, ils deviennent traits, gestes, ils s'engluent dans la matière plastique, ils communiquent un autre sens. Ils se métamorphosent en gouffres, forêts, monstres sans nom, serpents, oiseaux. *Je crie à la main* (**fig. 3**), huile sur toile de Christian Dotremont et serge Vandercam de 1959, fait vivre sur la toile ce vertige de l'irrationnel qui fascine Cobra. Les mots à peine perceptibles, « Je crie à la main », preuve de la présence de l'artiste comme force qui maîtrise l'angoisse et le gouffre, surgissent des tracés de noir, griffades et traces de bêtes d'un autre monde, de ce tumulte témoignant d'une présence angoissante.

La fonction linguistique récusée, le poème restitue sa qualité matérielle, grâce au geste de l'artiste. D'ailleurs, c'est par le « nous » antispécialisé de Cobra, communauté du travail partagé, que Dotremont, le « non-peintre », parvient à la

¹⁵ Cité par F. Toussaint, *Le Surréalisme belge*, Bruxelles, Éditions Labor, « Un livre, une œuvre », 1997, p. 49.

¹⁶ C. Dotremont a fondé, à Bruxelles, une revue surréaliste avec le titre *Deux sœurs*.

découverte des vertus poétiques de la matérialité du mot. L'expérience commune s'avère par conséquent une source de perturbation du langage, un moteur de la transformation sociale. Les jeunes réagissent face à la guerre par l'affirmation d'un élan vital puisé dans la préférence – comme celle des surréalistes, d'ailleurs – pour l'art primitif. Leur action, révolutionnaire, ne sait se concevoir en dehors d'une activité politique, révolutionnaire. C'est pourquoi, héritier du surréalisme, Cobra commence à s'intéresser autrement au langage.

C'est, donc, à la fin des années 1940. Armés de leur foi marxiste, d'un serpent pour emblème et d'un acronyme venimeux, Cobra (**fig. 4**), de jeunes artistes montent à l'assaut de la société bourgeoise :

Cobra signifie plus que l'abréviation de Copenhague, Bruxelles et Amsterdam ; le serpent à lunettes souligne aussi le caractère révolutionnaire et jusqu'au-boutiste du mouvement¹⁷.

Sans vouloir renoncer à l'art, la communauté Cobra entend entreprendre une action de permanent brouillage des normes artistiques. C'est, en fait, l'autorité de la convention – en art et dans la vie – que les Cobras démystifient par leur travail bicéphale, par l'invention de leurs objets à quatre mains. Et un des spectres le plus redoutable de cette autorité, est, sans doute, le langage. S'attaquer au langage, c'est, pour Cobra, la voie première de libération de l'expression artistique : faire comparaître texte et image passe, donc, par la mise en ruine du langage articulé.

La hantise du langage

Les objets à quatre mains de Cobra gardent dans leur dynamisme le mouvement du geste, du partage, de la rencontre. Ce sont des objets hybrides issus du rituel réitéré de l'inspiration réciproque du peintre et du poète, du jaillissement premier fondé sur la sensation spontanée : « Nous cherchons par nos spontanités à exprimer notre mélange originel, il est en nous, fait de notre instinct et de notre

¹⁷ L. Dufour, « Cobra et Post Cobra », publié dans la revue *Septentrion*, 1991, n°4, p. 64.

vie, et nous le cherchons »¹⁸. La primauté accordée à l'imagination leur est inspirée par Gaston Bachelard. Ainsi la poésie des matières dans lesquelles s'inscrivaient des mots, est une façon de révéler les strates fondamentales de l'imaginaire humain. Si l'imagination nous permet de dépasser les perceptions que nous avons du monde, elle nous ouvre à de nouvelles visions. Ce rapport à la matière et à l'imagination permet à Cobra la découverte que les moyens utilisés et la main participent à l'inspiration de l'artiste : d'où son principe d'annihiler l'indifférence à l'égard du matériau.

L'invention verbale et l'invention picturale entrent en communion, et le texte-image communique un autre sens :

Cobra réaffirma la qualité plastique radicale, la créativité plastique permanente du langage, non sans montrer que ses formes matérielles participent de et participent à la signification même¹⁹.

L'expérience collective est dominée par le désir de changer le monde, d'agir sur lui afin de permettre l'émergence d'une nouvelle vie. « C'est notre désir qui fait la révolution ! », dit Constant :

Une peinture n'est pas un assemblage de lignes et de couleurs, elle est un animal, une nuit, un cri, un être humain, et tout cela à la fois. L'objectivité et la mentalité bourgeoise ont réduit l'œuvre picturale aux éléments physiques dont elle est faite. Mais l'imagination créatrice aspire à se reconnaître dans chaque forme (...) à établir de nouveaux rapports avec la réalité sur le pouvoir de suggestion qui se dégage de toute forme, naturelle ou artificielle (...) Ce pouvoir de suggestion est illimité, et l'on peut dire que, après une période où l'art visuel ne représentait RIEN, nous sommes entrés dans une phase où il représente TOUT²⁰.

Ce « tout » révolutionnaire réunit inextricablement l'artistique et le politique. Selon Constant, l'homme est devenu ignorant de ses propres désirs et l'expérimentation constitue leur libération. Simultanément la mise en liberté des

¹⁸ Lettre de C. Dotremont, 20 novembre 1948 citée dans *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, éd. cit., p. 63.

¹⁹ C. Dotremont, « Cobra, écriture peinture », *Cobraland*, éd. cit., p. 195.

²⁰ Constant, « Manifeste », *Reflex 1*, dans W. Stokvis, *Cobra*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 31.

désirs constitue leur réalisation : la création artistique devient la voie d'une recherche d'états émotionnels intenses :

Parler du désir, pour nous hommes du vingtième siècle, c'est parler de l'inconnu, parce que tout ce que nous connaissons de l'empire de nos désirs, c'est qu'ils se ramènent à un immense désir de liberté. (...) Il est impossible de connaître un désir autrement qu'en le satisfaisant, et la satisfaction de notre désir élémentaire, c'est la révolution²¹.

L'aspect collectif est inhérent à cette expérimentation désirante qui vise avant tout la révolution. Il va sans dire que la valeur polycentrique de Cobra, son « être-ensemble », réside dans des expérimentations individuelles tout autant que plurielles, mais ce qui définit Cobra est sa façon propre de vivre cette expérience, résumée par Noiret :

Jorn séjourne à Bruxelles. Dotremont en cette époque-là vendait des livres dans l'entrée d'un cinéma. (...) Nous sommes là. Et quand Dotremont vend un livre, Jorn prend l'argent et va jusqu'au tabac du coin où il s'achète un cigare. Il y a dans cette scène qui me revient à la mémoire une vérité profonde de Cobra : un vécu quotidien dans lequel on ne calcule pas son rapport à l'autre²².

Pour faire un monde, selon Jean-Luc Nancy, « il faut un *clinamen* », « il faut une inclinaison de l'un vers l'autre, de l'un par l'autre ou de l'un à l'autre »²³, or Cobra se définit par cette « inclinaison ». Si pour Nancy l'être-ensemble suppose « la cristallisation de la communauté autour de la mort », Cobra se cristallise autour du travail ensemble des peintres et des écrivains dont l'œuvre est le résultat de leur rencontre et consiste dans l'exorcisation de la catastrophe (la guerre), tout en cherchant à changer le monde. C'est un nouveau langage artistique qui surgit de leur communion, de leur inspiration commune, dans la collectivisation des spontanités personnelles. Dans certains cas, la peinture a été le vecteur de la poésie. Parfois la poésie a guidé la peinture. Ici continue la rupture surréaliste avec la tradition qui remettait au peintre le soin d'illustrer le poète.

²¹ Constant, « C'est notre désir qui fait la révolution ! », *Cobra*, 4, 1949, p. 3.

²² J. Noiret, dans *Grand-Hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, éd. cit., pp. 72-74.

²³ J.-L. Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, « Détroits », 1990, p. 17.

Dans Cobra, le poète n'est plus à sa table, ni le peintre dans son atelier, séparés. Ils travaillent ensemble. Ils se servent des mêmes pinceaux, en même temps. Seule contrainte : laisser sur la toile un espace pour l'autre. Et, vrai bonheur, voir l'autre y intervenir. Cette joie de coparticiper à l'œuvre fait découvrir à Cobra, après l'oubli de toute contrainte conventionnelle, l'exubérance d'être en contact avec les énergies primordiales du monde.

Max Loreau voit dans ce travail collectif la mise en jeu d'une attente de l'élémentaire : le langage se doit d'être libre de toute entrave, afin qu'il puisse laisser surgir tout un monde. Une écriture-peinture qui tend à retourner à une source du langage ou mieux à une éruption de celui-ci, à l'élémentaire. En parlant des peintures d'Alechinsky, Loreau²⁴ met en lumière l'usage hésitant du trait qui laisse voir le monde jaillir. On assiste à une (re)naissance difficile du monde, du temps, de l'espace, du jour, de la nuit. Ce monde qui naît sous la brosse du peintre et de l'écrivain est peuplé d'un règne animal fait d'oiseux, de serpents, de monstres marins ou de monstres sans nom. Le serpent chez Alechinsky, comme chez tous les « Cobra », symbolise la nature primordiale, lié à la souterraine nuit des origines. **(fig. 5)** Serpent ou « cheval marin », principe vital et source du néant à la fois, ce premier animal du bestiaire Cobra résume dans son symbolisme violent le drame de la naissance d'un monde purifié de tous les drames du présent. Dramatisme et joie à la fois, la figure du serpent encode l'irruption de cette nouvelle cosmogonie, tout comme la peinture et l'écriture de Cobra sont des séismes, des éruptions volcaniques qui donnent lieu à l'arrivée à l'air de forces souterraines :

Dans l'image du volcan (...) on peut donc voir une métaphore de la détente, de l'explosion d'un geste jailli de forces irrésistibles et inconsidérées. (...) L'éruption volcanique est le symbole d'un geste de cet ordre. C'est tout l'intérieur de la terre, les profondeurs aveugles reposant sous la feuille qui, sous forme de lave, se pressent d'un seul coup à l'air libre²⁵.

²⁴ M. Loreau, *L'Attrait du commencement. De quelques peintures d'aujourd'hui et de quelques sujets voisins*, Bruxelles, Éditions du Botanique, 1988, p. 78.

²⁵ *Ibid.*, p. 96.

La métaphore du volcan résume l'ouverture ininterrompue de Cobra à ce langage souverain et souterrain de l'élémentaire, qui appelle un retour à la nature. Dotremont reconnaît que « [t]out jeune, [il] [s]'aperçoit que la nature quelquefois écrit »²⁶.

Libérer l'homme du poids de la société passe par la révélation de la nature. Cette dimension panthéiste surgit du désir commun des Cobra de faire un avec l'univers. Tout en créant, ils mettent en œuvre les énergies vitales, dans leur imagination bachelardienne de la matière et de la force. Le retour à la nature, le privilège accordé au primitivisme dans l'art sont autant de sources d'illisibilité. Les mots des objets hybrides de Cobra sont dans un premier temps visibles, par leur insertion perturbatrice dans le tableau, mais leur présence n'est pas du domaine de la provocation, car leur enjeu est de produire un sens qui ne soit plus sujet aux conventions, mais qui, par contre, ait pour effet de libérer tout ce que celui-ci doit refouler pour les besoins de la communication ordinaire. Cobra ne fait que mettre la langue dans un état de tremblement. L'attaquer de front. La manier et saborder : catastrophe du langage, catastrophe du monde.

²⁶ C. Dotremont, *Traces*, Bruxelles, Jacques Antoine, « Passé & Présent », 1980, p. 15.