

AMBASSADE DE FRANCE AU BRÉSIL

SERVICE CULTUREL, SCIENTIFIQUE ET DE COOPERATION

AV. DAS NAÇÕES, LOTE 04 - 70404 - BRASÍLIA - DF

ROBERT COMBAS ET LA FIGURATION LIBRE

Robert Combas

1957

Robert Combas, quand on l'interroge, ne manque pas d'évoquer les origines de son art. Il se fait son propre hagiographe. Né à Lyon, c'est à Sète qu'il passe son enfance. Ses premières sources d'inspiration sont les caricatures du *Canard enchaîné* qu'il plagie avec une conviction subversive dans les marges de ses cahiers d'écolier. Il entre tôt à l'École des Beaux-Arts et connaît à sa sortie un succès immédiat et spectaculaire. Un an plus tard (1981-1982), il défraie la chronique artistique française. Combas, Hervé Di Rosa, François Boisrond et Rémi Blanchard font des tableaux dont la brutalité et la naïveté contrastent avec le byzantinisme dans lequel se sont empêtrés les mouvements artistiques à la fin des années 70. Ils se moquent des théories et ne peignent que pour le plaisir de raconter des histoires amusantes ou ridicules et de créer des personnages et sont même étonnés que l'on s'intéresse à eux, d'être considérés comme la manifestation locale d'une réaction généralisée, la seule à ce moment, la plus évidente du moins. On aura vite fait de tracer de solides réseaux d'influences, de pointer les paternités. D'abord timidement : les graffiti du métro new-yorkais pour Di Rosa, la punk-graphique et le rock d'une manière générale, la b.d. américaine du *Marvel Comics* à Bill Griffith. Puis sans vergogne, Dubuffet, Chassac, voire une certaine tradition française dont Combas serait parmi eux le seul héritier.

L'Histoire de l'art privilégie les références qu'elle aura homologuées et ceux chez qui elle saura les inventer. La Figuration Libre en s'installant dans l'actualité artistique — en inscrivant son nom sur l'Histoire — doit payer son tribut. C'est pourquoi il lui faut moins affirmer ce qu'elle est, ce qu'elle fut au commencement — un bégaînement joyeux, un peu ironique qui, à force de ne pas chercher, pouvait bien être sur le point de trouver — que donner l'assurance de ses antécédents. Ce tribut, elle le paya, et ce fut Combas; aujourd'hui retenu dans ce rôle plus encore que ses (anciens) camarades. Incontestablement doué et comme imperméable à tout ce qui n'est pas son imagerie : Ketty, Sète, ses objets favoris, son environnement premier (mais leurs représentations plutôt qu'eux-mêmes, il les farde de toutes les grimaces et les cerne de tous les gnômes, de tous les désirs qu'il aura su évoquer.

Combas depuis longtemps dessine, il paraît produire beaucoup. Cela étonne, puis semble nécessaire, puis important, et finalement le devient. On ne peut nier tant d'efforts. Alors qu'il est peut-être difficile d'estimer le résultat autrement qu'avec des chiffres; on compte les toiles, on en mesure la densité, on recense les expositions en France et à l'étranger qui en sont la preuve : le nombre partout est élevé. Quant à la qualité, personne n'a besoin qu'on lui explique en quoi ces tableaux s'apparentent à l'Art brut (il suffit de lire les titres). Mais personne ne voudra croire que la démonstration est ainsi faite, il vaudrait mieux dire comment les tableaux de Combas n'en sont pas. Voilà bien ce qu'il faut essayer de comprendre. Leur qualité sera alors évidente, peut-être.

COMBAS. Il est si prolifique qu'il lui a fallu deux marchands pour exposer sa production guerrière. A la galerie Beaubourg II, une vingtaine de toiles retracent des épisodes célèbres de guerre moderne ou moins moderne : les taxis de la Marne, le bombardement par l'aviation japonaise de la flotte américaine à Pearl Harbor, les Russes contre les Afghans, « Water-l'eau » - mais oui, il ne craint pas les calembours bons. Chez Yvon Lambert, on peut voir la guerre de Troie avec héroïnes en porte-jarretelles et bas résille, héros antiques qui se mettent réciproquement la main au slip. A 30 ans, pour la dérision et la déraison, Robert Combas ne craint personne. Il est à mi-chemin entre la BD et l'image d'Épinal. Mais Combas est en même temps un excellent coloriste, ce qui sauve l'ensemble. Avec, cependant, un côté tenture dans les œuvres consacrées aux Troyens qui les rend moins délirantes que pornographiquement décoratives.

Combas

Robert Combas' work falls into the domain of free figuration. He draws extensively then paints very quickly to liberate the pictorial gesture. It is almost haphazard, the material whatever comes to hand-pieces of cardboard found in the street for example.

His work reminds us of children's daubs, of experiments with color tried out on walls. Combas is influenced by comic strips, a Nigerian hairdresser's shop sign, the Arabic lettering displayed above exotic boutiques; he is in search of a language which is both spontaneous and primary. Is this expressionism? Combas mentions Beckman but even more important to him is the first Miro, which we have christened "empty Miro": the background is simply rubbed with color with several very simple lines traversing the canvas. Combas makes no reference to Matisse whom he probably finds too subtle. He wants to paint without recognizable style: a man in an orange shirt next to a green plant, the ground is green, the sky blue... communicating directly with images that can be immediately understood. This is Combas' problem and also the challenge he has accepted: can painting be simplified so as to reveal primitive emotion.

Otto Hahn

"Free figuration"

The art of Robert Combas, the outstanding creator of what Ben has named free figuration, is the freest and most genuinely pop artist of the new French generation. His work goes well beyond the restricted frame that Achille Bonito Oliva has laid down for his artists. The scope of his research includes modern art as well as popular art. His figuration is free.

Hervé Perdriolle

La Figuration libre

La Figuration libre, ainsi baptisée par Ben en 1980, concerne François Boisrond, Rémi Blanchard, Robert Combas et Hervé Di Rosa, auxquels s'adjoint Louis Jammes. Taxés d'infantilisme, de vulgarité, de régression, suffisamment malins pour récupérer ces propos et en faire une sorte de manifeste, ces peintres affichent une insolence juvénile face aux règles du grand art. Pourtant, et peut-être à leur insu, ils s'inscrivent moins dans la remise en cause d'une tradition de la peinture moderne et de la position sociale de l'artiste, que dans la position parfaitement romantique de l'artiste « habité », messenger de son époque. La « liberté de faire moche », le négligé de la facture, l'emploi de matériaux hétéroclites, le culte du mauvais goût, l'injection dans l'art des produits les plus triviaux de notre culture et de notre société, prônés en vrac par la Figuration libre, font partie de ces réactions par lesquelles la modernité a marqué le siècle. Chaque ouverture de l'avant-garde ne s'est-elle pas mobilisée autour d'emprunts du même ordre ? Les objets seulement changent. L'art nègre, l'esthétique industrielle ou publicitaire, furent au cubisme, au futurisme, ou au Pop Art, ce que la bande dessinée, le rock, les feuilletons télévisés sont à la Figuration libre. La « sous-culture » se trouve généralement au premier rang des revendications culturelles qui se veulent novatrices. Mais les artistes de la Figuration libre ne se privent pas de quelques références plus hautement culturelles : Cobra (en 1950, Michel Ragon parle de « non-figuration libre » à propos de Cobra), Dubuffet, l'art brut, les grands maîtres de l'illusion primitive. Geste, expression, matière, avant la réflexion, l'histoire. C'est cette volonté d'une expression immédiate dévoilant l'individu, le subjectif, qui doit être retenue comme l'enjeu, principal peut-être, de ces travaux. L'enjeu narcissique est le symptôme de ce mouvement. De façon répétitive, on retrouve l'autoportrait, la citation du nom propre, l'enflure de la signature, la représentation ou l'allusion à des épisodes vécus. Les petites fictions, les narrations intimes, les fragments biographiques ont remplacé la théorie

Robert Combas, lui, va creuser du côté des sous-cultures, fautes d'orthographe à l'appui, dans des tableaux dont les titres constituent parfois de courts récits. La B.D. et le rock sont ses repères, mais aussi les illustrations naïves des livres d'histoire, la littérature pornographique, l'Orient des immigrés, les fictions de Jules Verne. Combas s'attaque voracement à l'exotisme de la culture, à ses zones périphériques ; cette boulimie se traduit dans ses images par un fourmillement de signes, d'objets, de mots, de fausses calligraphies.

Le mythe de la création spontanée

Puisque le théâtre dont je vais parler maintenant est celui dont nous occupons à l'heure actuelle les premières loges, que beaucoup d'œuvres que je vais citer ont encore l'éclat du neuf, vous savez déjà parfaitement, lecteur tour à tour séduit et découragé par la confusion du moment, que la réponse apportée à l'alternative exprimée ci-dessus est un inébranlable refus de choisir.

Même lorsque les positions affichées sont tranchées, la vraie ligne de partage n'est jamais rectiligne. On va vite se rendre compte que les joyeux défenseurs de la spontanéité ne sont pas toujours nés de la dernière pluie, et que les consciencieux partisans de l'érudition ont parfois des maladresses de débutants.

Ce que l'on va désigner, grosso modo et bon gré mal gré (mais c'est toujours ainsi que s'imposent les noms des mouvements), par le label de la figuration libre, fait irruption, au mois de juin 1981, dans la maison d'un critique d'art, Bernard Lamarche Vadel. S'apprêtant à déménager, il offre ses murs à tout un groupe de très jeunes artistes : Robert Combas, Hervé Di Rosa, Jean-Michel Alberola, Jean-Charles Blais, Remy Blanchard, François Boisrond, Jean François Maurige, Catherine Viollet. Il déclare « *Finir en beauté* ».

Depuis longtemps, Lamarche Vadel affiche un éclectisme délibéré et l'exposition est pour lui le prétexte à une apologie de l'individualisme. Le groupe de *Finir en beauté* est hétéroclite. La brosse large et ses tracés en zébrures de Blanchard ou de Viollet appartiennent à un néo-expressionnisme qui ressurgit alors un peu partout. Alberola et Blais pratiquent la citation. Les gros chapelets de couleur de Maurige sont les seuls motifs abstraits de l'exposition. Boisrond, Combas, Di Rosa sont sous l'influence de la bande dessinée et ce sont eux surtout qui vont incarner la figuration libre. Une figuration hâtive, jetée sur des supports de fortune : toiles libres, affiches, cartons d'emballage, vieux bidons.

Bien avant la figuration libre, l'iconographie de la bande dessinée a été exploitée par les peintres, mais dans un tout autre esprit. Aux pop artistes, elle permit de façonner les symboles d'une culture qui n'avait pas encore été reconnue en tant que telle, à l'intérieur d'une grande tradition qui venait de Matisse et passait par l'abstraction. Ni Combas, ni Di Rosa, ni Boisrond n'ont cette ambition. Leurs saynètes disposées dans des cases, leurs boushommes figurés d'un gros cerne, comme les zigzags et les onomatopées hystériques, décrivent un monde stéréotypé. Les personnages de Combas, ceux de Di Rosa, sont assaillis par des monstres archétypaux, cyclopes ou énormes bouches dentées. Les apocalypses de Di Rosa – que son frère Buddy déchaine aussi dans les trois dimensions de ses figurines en plâtre et autres matériaux –, sillonnées de tanks et de rockets, évoquent la guerre telle qu'on l'imagine dans la presse infantine. Boisrond peint des flics et des bandits, ce qui fait dire à Xavier Girard qu'il « est un peintre de genre ¹⁶ ». Mais ces procédés caractéristiques de l'illustration ne sont pas destinés, comme dans l'art pop, à subvertir l'espace proprement pictural. Par exemple, rien d'équivalent à l'usage que fit Warhol de l'aplat sérigraphique pour décupler les effets d'une distribution arbitraire de la couleur. La figuration libre respecte la plupart du temps les conventions du ton local. Rien d'équivalent non plus aux cadrages de Lichtenstein qui perturbent l'échelle de la reproduction. Les audaces de mise en page de la figuration libre sont celles mêmes de la BD, quand l'image déborde du cadre, que des frises ornent les marges. C'est-à-dire ce que l'illustration a emprunté à l'art et que l'art, à cette occasion, réemprunte à l'illustration. Bref, ce qui saute aux yeux, c'est une anecdote, plus ou moins drôle, plus ou moins folle, ce n'est pas un paradigme formel.

Il est vrai que ces artistes, comme leurs avocats, ont beaucoup insisté sur le fait qu'ils n'avaient rien à retenir de l'histoire de l'art.

Us ont pourtant fréquenté les beaux arts. Mais c'est un lieu commun que de dire qu'ils ont voulu se dérober à l'influence qui y était alors dominante, issue de la lignée abstraite et enveloppée de théorie. Ils disent préserver une totale spontanéité de l'expression. Après tout, on peut regarder leurs œuvres comme des agrandissements de ces dessins dont les écoliers doués mais rebelles à l'enseignement remplissent leurs cahiers. A propos de ses *Batailles*, Combas dit : « Ce sont les premiers dessins que j'ai faits sur des brouillons au stylo bille dès mon enfance ! », et Di Rosa explique : « Je faisais de la bande dessinée depuis tout petit, très brute ¹⁷. » Cette naïveté entretenue prétend tout ignorer des subtilités de l'avant-gardisme, - mais la revendication de l'ignorance n'est-elle pas précisément un leitmotiv avant-gardiste ?

L'attitude de Combas et celle de ses congénères rappelle beaucoup l'attitude dadaïste : anti-intellectualisme, anti-historicisme, auto-ironie. D'ailleurs Ben, le gardien de l'orthodoxie dadaïste, est non seulement un partisan de la figuration libre mais c'est lui qui a baptisé le mouvement. Il s'emploie à en définir la spécificité : « Je dirais que la différence ne se situe pas sur le plan formel seulement, mais qu'il s'agit pour la figuration libre d'un art d'attitude ¹⁸. » Un art d'attitude, c'est à dire néo dadaïste.

Hervé Perdriolle, lui aussi promoteur de la figuration libre, se retrouve d'accord avec Ben pour relativiser l'invention formelle du mouvement ; il écrit : « Ces artistes, dans leur façon d'aborder et de vouloir créer du sens, sont révolutionnaires. Il s'agit là d'une rupture évidente, non de forme, nous avons tous connu des iconographies qui puissent évoquer ces artistes, mais culturelle ¹⁹. »

Perdriolle s'enthousiasme pour une découverte, celle selon laquelle on pourrait peindre avant de penser. Confirmation de Boisrond : « Je fais confiance à mon instinct. J'ai peint avant de réfléchir ²⁰. » Et Di Rosa : « La peinture pour moi c'est seulement une sensation, aucune rationalité là dedans ²¹. » Il n'empêche que cette découverte est presque aussi vieille que la peinture moderne. Dès que les artistes s'en sont, un tant soit peu, remis au hasard, ils ont adoré se laisser bercer par ce qui est quand même une vue de l'esprit (c'est à dire exactement ce à quoi ils prétendaient échapper !). L'automatisme surréaliste, le dripping, ont été interprétés comme des possibilités d'expression en dehors du contrôle de la conscience. J'ai déjà eu l'occasion de rappeler la revendication de Cobra en faveur d'un art purement instinctif. D'ailleurs, cette conception qui repose sur une psychologie quand même un peu dépassée, nous ramène inmanquablement sur le terrain déjà connu des idéologies archaïsantes. A tel point que nous pourrions infailliblement faire fonctionner l'équation : refus de la tradition culturelle = mythe du retour aux valeurs naturelles et instinctives = exaltation du paganisme. Les surréalistes et les membres de Cobra sont allés fouiller du côté des religions païennes. Et la figuration libre suscite cette déclaration enflammée : « Nous sommes à la Renaissance, à l'aube d'un retour au paganisme (...). Nous avons besoin d'éclectisme, c'est-à-dire d'expérience (l'initiation comme thème majeur du paganisme) ²². »

Il y a quand même une différence de fond entre la figuration libre et puis le surréalisme et Cobra. En dépit de la terminologie de Perdrille qui parle de « prise de la Bastille », les artistes ne sont plus des révolutionnaires. La caricature, par Combas, du général de Gaulle est burlesque, mais ne relève sûrement pas de la peinture à message.

On a également eu tendance à présenter la figuration libre comme le pendant européen des graffiti américains. Il y a des correspondances techniques et formelles, telle l'inclusion de mots ou d'onomatopées dans les images. Mais les graffiti sur toile, commercialisés par les galeries de Soho, ont leur origine dans les graffiti du métro new yorkais, revendication d'identité sauvagement exprimée par des jeunes gens appartenant aux milieux ethniques défavorisés. Lorsque à Paris, les artistes intervinrent dans la rue ou le métro, ce fut dans le cadre d'opérations soigneusement orchestrées, par exemple, par des agences de publicité !

Rien à voir non plus entre le néo-expressionnisme de Blanchard et de Viollet et celui de la scène berlinoise. Le bestiaire du premier a l'air débonnaire d'une ménagerie en bois. Les nus de la seconde, citation de Matisse et de Maillol, n'atteignent jamais l'obscénité des travestis de Castelli et Salomé²³.

D'une façon générale, ce ne sont pas des opinions politiques qui s'affichent au travers de la figuration libre mais, plus vaguement, une idéologie populiste. On ne manque jamais, les artistes les premiers, de rappeler l'enfance de Combas et de Di Rosa, passée dans un milieu modeste de Sète. Cette idéologie est très cohérente avec l'idée d'une génération spontanée de leur art. S'il suffit de se laisser guider par son instinct pour devenir peintre, alors nous pouvons tous le devenir, sans distinction de catégories socioculturelles, comme on dit dans les ouvrages spécialisés... Or il faut bien dire que cette idéologie, dans la France du début des années quatre vingt, est un conformisme.

Elle correspond en tout cas au discours officiel. Au travers du ministère de Jack Lang, le gouvernement socialiste élu en 1981 met en place une politique culturelle très dynamique, mais qui a besoin de s'appuyer sur quelques axiomes : une notion très étendue de la culture et une conception égalitariste de l'individu. Cette politique pouvait-elle éviter la démagogie ? On s'active pour donner leurs lettres de noblesse aux arts appliqués, à la mode, à la publicité. On lamine le caractère d'exception de la création. Claude Mollard, principal responsable de cette politique pour les arts plastiques, écrit dans une note à l'attention du ministre : « Donner la priorité aux arts majeurs, c'est qu'on le veuille ou non, sinon mystifier du moins tenir pour quantité négligeable le public populaire. » (Cela signifie-t-il qu'un « public populaire » ne pourrait pas apprécier des œuvres d'art majeures ?) Il poursuit : « Chaque usager doit être créateur en puissance, sauf à accepter une société de pur spectacle dans laquelle le public serait condamné à admirer les œuvres plus ou moins bien comprises de quelques artistes déifiés²⁴. »

Alors, cette figuration libre qui pervertit la peinture dans un genre considéré comme mineur, la bande dessinée, qui est le fait de très jeunes gens de province issus, pour quelques-uns, de milieux populaires, et qui démontrent qu'il suffit d'avoir envie de s'amuser pour créer, arrive à point nommé comme la vivante incarnation de l'idéologie ambiante. Elle a même le mérite de contrebalancer ce que la peinture « cultivée », qui lui est contemporaine, peut avoir d'élitiste. Je suis persuadée que le succès très rapide rencontré par la figuration libre tient, en partie, à cette conjonction.

A cette occasion, ressurgissent quelques aspirations déjà rencontrées dans les années soixante. L'art à la portée de tous, l'art mêlé à toutes les activités de la vie - qu'on se souvienne des objectifs de l'art cinétique, des revendications du Salon de la jeune peinture - passe du stade expérimental au stade institutionnel et commercial. Subventions publiques, mobilité du marché et prestesse médiatique se conjuguent pour donner à l'art une diffusion dont tous les avant-gardistes ont rêvé, même s'ils ne prévoient pas tout à fait qu'elle emprunterait ces voies là.

... / ...

A plusieurs reprises, lisant des témoignages sur l'émergence de la figuration libre, je suis tombée sur l'anecdote (que je connaissais car on me l'avait déjà beaucoup racontée !) selon laquelle deux marchands de tableaux réputés avaient acheté des œuvres à Combas dès sa première apparition dans une exposition (*Après le classicisme*, au musée de Saint Étienne, en 1980). Que cela se soit produit et, surtout, ait été immédiatement consigné, prouve à quel point, en une décennie, les mœurs ont changé. Il est loin le temps où l'on se défiait de la « récupération »...

Lorsque l'art emprunte à l'esthétique des médias, il se prête particulièrement bien à... son application médiatique. Une campagne d'affiches organisée en 1982 par l'agence de publicité Béliet, pour le compte des épiceries Félix Potin, étale sur les murs les trouvailles de Boisrond, Di Rosa, Blanchard, Combas, Rousse et Viollet. La faune des Di Rosa ressemble à des jouets. Une marque de jouets, Starlux, leur commande à plusieurs reprises des petits sujets qui seront vendus autour de cent francs la boîte. L'art et la mode font aussi bon ménage. Le couturier Jean Charles de Castelbajac, qui est collectionneur, demande à Blais, à Ben et à quelques autres de décorer des robes.

Louis Jammes est le photographe de la figuration libre et son travail une parfaite démonstration de cette solidarité qui unit désormais une certaine forme d'art à sa médiatisation. Jammes photographie ses copains, Combas, Di Rosa, et aussi, par exemple, l'Américain Kenny Scharf, dans des décors de carton et de papier, brossés à la hâte, et qui symbolisent plus ou moins le travail de ces artistes. Les poses sont exagérément expressives : étonnement, frayeur, agressivité.

Depuis longtemps déjà, certains artistes ont compris le pouvoir de la photographie comme élément intrinsèque de leur démarche ; elle en accroît l'aura, la constitue comme mythe. Je ne pense pas là aux artistes conceptuels qui n'en tirent qu'un usage fonctionnel, mais plutôt à Klein qui n'accomplit pas un acte sans le prompt Harry Shunk sur ses talons, à Warhol qui fait défiler dans de gros livres imprimés sur papier journal des instantanés de la vie à la Factory. Mais pour la première fois, avec Jammes, cette amplification des œuvres déclenche des ondes parodiques. Ce n'est pas la peinture qui est photographiée, c'est déjà sa théâtralisation.

Au bout du compte, on s'aperçoit que la frontière s'est amenuisée entre ces productions et d'autres que l'on classe dans les catégories du graphisme ou du stylisme. Les images de Kiki Picasso conçues sur palette électronique, les imprimés d'Élisabeth de Senneville, reproduisant la trame de l'image vidéographique ou transposant dans le tissu la « matière » déjà grenée de la photocopie²⁵ se situent, au même titre que les affiches de Di Rosa ou les imprimés de Boisrond pour Boussac, dans cette zone nouvellement ouverte qui n'est pas vraiment celle de l'« art », qui ne peut pas être assimilée à celle des « arts appliqués », qu'on pourrait plutôt appeler celle des « arts médiatiques ».

La figuration libre vaut la peine d'être envisagée en tant que fait social. Mais, pour être juste, il faut aussi remarquer la qualité picturale de quelques œuvres. Les premières images produites par cette génération ont commencé à circuler alors que leurs auteurs avaient à peine plus de vingt ans. Les plus motivés d'entre eux, selon un rythme normal d'évolution, ont ensuite acquis habileté et maîtrise.

Les compositions environnements de Di Rosa font regretter que, sous l'influence de Kenny Scharf, l'artiste se cantonne dans ce néo-surréalisme kitsch qui est devenu le style identificatoire de l'East Village à New York.

... / ...

Combas lui aussi a agrandi ses formats et s'est lancé dans des compositions plus complexes, prenant soin de mieux travailler la couleur et de l'appliquer sur toile préparée. S'il continue à utiliser des trucs du graphisme d'illustration (comme les petits arcs de cercle disposés en écho et censés indiquer le mouvement), si ses personnages et ses situations sont calqués sur ceux des blagues de bistrot (le malabar congestionné, la fausse nymphe qui a largement passé l'âge...), il se débrouille toutefois pour faire se retourner ces lieux communs sur eux mêmes. En cela ses tableaux sont bien plus passionnants que les frises décoratives de son pendant américain, Keith Haring. L'impression hallucinatoire est plus forte à cause de la variété dans la répétition du trait, à cause de l'effet de remplissage obtenu principalement à l'aide de ces excroissances anthropomorphes que les personnages sécrètent par toutes les terminaisons de leur corps. Surtout, l'outrance a pour conséquence d'étaler au grand jour le fond sexuel de la plupart des stéréotypes, au point que des surfaces entières peuvent être décryptées comme d'épais réseaux de phallus plus ou moins tendus et de vagins plus ou moins dentés. Toutes ces histoires innocentes de bouffe, de bagarre, de drague gentille, montrent leur fond d'obscénité, mais le montrent dans un luxe de couleurs.

"L'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE" Catherine MILLET

AMBASSADE DE FRANCE AU BRÉSIL
SERVICE CULTUREL, SCIENTIFIQUE ET DE COOPÉRATION
AV. DAS NAÇÕES, LOTE 04 - 70404 - BRASÍLIA - DF

OLIVIER DEBRE

=====

Olivier Debré

1920

Si Olivier Debré, né à Paris, reçoit une formation d'architecte à l'École des Beaux-Arts, très tôt pourtant il dessine et peint des portraits et des paysages qu'il expose en 1941 à la galerie Aubry. Découvrant en 1943-1944 les toiles de Picasso, qui l'enthousiasment, il cherche un langage qui retranscrive son émotion sans passer par la représentation. Debré s'exprime alors par des « signes », qu'il veut d'abord contrôler : « Je contenais le geste pour qu'il soit analytique et non pas gestuel ». De cette période date le dessin *Le Mort de Dachau*, 1945, offert par l'artiste au Musée. Se laissant ensuite « aller », il constate que les signes abstraits qu'il trace sont de fait les traductions de sa sensation : « Par-dessus tout, je ne voulais pas d'effet plastique, mais la sincérité de la sensation, le mouvement retrouvé de l'émotion ». En quête du sens de ces signes, il se met à faire ce qu'il nomme des *Signes-personnages* — concentration et « transposition de l'être dans le signe » — caractérisés par leur verticalité et dont le Musée possède deux exemples de 1951-1952. Si déjà en 1947, puis entre 1952 et 1957, Debré travaillait sur de grands formats, avec des effets de matière et des couleurs sourdes, il entreprend, à partir de 1963, des toiles de format gigantesque, plages monochromes où l'espace et l'homme lui-même sont dominés. Pour nourrir sa peinture de nouvelles sensations et échapper à l'extrême concentration de ses *Signes-personnages*, il élargit son espace pictural à celui de la nature avec ses *Signes-paysages*, qu'il travaille dans une matière beaucoup plus fluide s'étalant en transparences successives. A partir de 1965, il réalise plusieurs compositions monumentales intégrées à de grandes architectures (à Royan, Montréal, Toulouse). En 1975, une rétrospective lui est consacrée au Musée de Saint-Étienne puis au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. En 1984, il présente de grandes toiles à l'exposition française de la Biennale de Venise.

Olivier Debré
by Bernard Coysaron

It is about time we looked back into the 50's and resumed our investigation without getting lost in polemical assumptions. While trying not to give the period a specific orientation, we can briefly retrace its outline: search the magazines, the archives of the galleries; establish who showed, where and when, and how often; analyze texts written by critics as well as artists; build the art history of the spectator in finding in the texts what reveals the function of perception, the choice of the detail, the delectation of the fragment.

Rothko could be quoted here, who saw art as a revelation, or Newman, who saw it as a negation of history. However, as we have been told, this ideology of the absolute, these self-transcending and self-revealing goals only existed in Paris. New York, as we know, was exclusively devoted to painterly painting, to an articulation of praxis and theory.

But let us go back to Debré's art, to its permanent quality and to the invariable and specific properties of its style: a carefully chosen large format (the support as component of the work), color laid out in fields (assertion of the surface), the gesture tracing in space and leaving in the canvas the evidence of an action (the color stroke, forced upon the canvas by the tool which applies it, thus asserting itself as a physical component of the picture and not as a representation of the gesture).

And this is how we come back to the starting point, to the questioning of those assumptions whose falsehood we have just denounced. It is clear that Debré's work is to hold an exemplary role in this questioning.

Interview with Daniel Abadie

D.A.: How do you explain the shift from figure signs to landscape which took place in your work in 1953?

O.D.: I felt that I had had enough and wanted to say, from a personal physical perspective, how I too saw landscape—what *my* conception, *my* idea of space was. I had an idea of space which I was trying to formalize. There are, in fact, three kinds of spaces: man's space, a tight and full space, which is somewhat a sculptural notion; the landscapist's space, which is an infinite notion; and the intermediate notion, that of a closed space, the space of the room which is, in fact, the space of still life.

D.A.: Wasn't this transformation of your conception of space simultaneous with your liberation of color?

O.D.: I started wanting color to speak for itself, in its own right; I wanted a gray blue to act as a gray blue, a red as a red; to promote as much as possible the specific power of each color. Indeed, this may come quite close to what Yves Klein wanted to do but I was doing it in a more discrete and less obvious way.

D.A.: The environment intervenes in your painting in terms of forms and colors. Don't you make, in some way, a kind of abstract expressionism?

O.D.: It is not abstract expressionism at all. Intellectually, the problem has to be stated differently. You must feel some need to express yourself but primarily you must feel that something is being forced upon you. You must not have a conscious, deliberate and concerted desire for impressions. To me, what is important is that first, the part of me which paints be that part of a sensitive and feeling individual, and second, that the process, so to speak, evolve through me and that I master it intellectually and guide its development, but that it develop on its own. This is how I become an element of nature, something which is handled. When I am like the wind, the rain, or the water that flows, I participate in nature and nature passes through me. I could do it with my eyes closed.

Autre peinture de la couleur, celle d'Olivier Debré s'est considérablement transformée depuis les années cinquante. Ce sont aujourd'hui larges champs monochromes bordés à leurs extrémités par d'épais monticules de matière qui ponctuent l'espace et le délimitent. Avec de telles œuvres, Debré a délaissé le caractère construit, post-cubiste, de ses tableaux anciens pour entrer dans un processus d'expansion de la surface et de dissolution de la forme. Peinture de l'émotion, de la sensation chromatique ressentie devant la nature, et retranscrite en pure abstraction, elle devient synthèse des signes de la réalité ambiante.

"25 ANS D'ART EN FRANCE : 1960-1985" (LAROUSSE)

OLIVIER DEBRÉ

Lorsque le regard rencontre, dans un accrochage collectif ou dans une salle des ventes, une toile d'Olivier Debré, sa singularité marque l'espace comme d'une plage de temps silencieux. Sa surface porte une lumière suspendue. D'un lieu, d'un moment, l'inaltérable fidélité à l'émotion sensible du peintre. Et l'œuvre, journal intime long et dense et diffus perdue dans un langage modeste et superbe à la fois ; rencontre intelligible ou parfaitement incommunicable pour certains, parce que par essence intraduisible à la raison.

"Blanche de Loire" 1970, "Bleu coulant de Loire" 1984, "Longue grise de Loire" 1980, "Ocre d'automne claire" 1983, "Ocre blanche d'hiver" 1981-83... poétique universelle sise dans le lieu et dans le temps par le titre et la datation, répétition sûre et incertaine, perceptible et fuyante de la sensibilité d'un homme, peintre. Trace laissée là, dans l'instant, reprise parfois le lendemain là, mais jamais ailleurs, ce serait "mentir en cherchant à recréer cérébralement l'émotion passée..."

De la même façon Debré ne corrige pas. Il recommence. Il abandonne une toile qu'il ne comprend pas sur le moment, faisant siennes sans vanité la phrase de Picasso : "Je ne cherche pas je trouve", si vraiment je trouve c'est lorsque j'ai compris l'intérêt de la chose que j'avais trouvée..."

Debré ainsi jalonne le temps de cette longue suite lente, abondante, nostalgique peut-être comme l'est le moment écoulé, mais dynamique parce qu'il n'est pas pour Debré de paradis perdu. L'essence du peintre étant l'émotion qu'il porte, née de son harmonie, de sa préhension du monde et aussi des êtres aussi, même si depuis longtemps Olivier Debré ne "cite" que des éléments de la nature.

S'il donne dans ses rapports avec les autres et la réalité quotidienne l'impression d'être perdu d'incessantes distractions, absences brouillonnes, Debré règne lucide sur le chaos, le séisme apparent dans son atelier, de ses archives, de ses toiles. Olivier Debré cache une grande vigilance généreuse, une écoute pertinente, insoupçonnables.

La pensée bousculée, la fluidité impossible s'écoulent dans la limpidité de la peinture.

C'est sans doute, cet état de silence, tacite intelligence, que les étudiants des Beaux-Arts, et les jeunes peintres aiment à trouver dans son atelier.

Il peint à Fatelier, à Cachan, en Touraine, ou au cours de ses voyages. Il peut aussi s'installer en pleine nature, les toiles éparses sur les galets

de Loire ou l'herbe, ou dans la cour de son atelier. Ne subsiste sur les tableaux de ces moments de peinture in-situ, ni représentation, ni image, seule une monochromie. Inlassablement, Debré peut reprendre aujourd'hui comme il faisait à bicyclette, il y a 50 ans déjà, le même chemin en Touraine, sur les bords du fleuve. Mêmes lieux, même homme, sans usure.

À l'époque Olivier Debré, toujours peintre depuis sa petite enfance, faisait des paysages, des portraits de son père.

Il faut ne pas oublier la densité si singulière du nom de Debré porté par plusieurs générations d'hommes uniques ayant en commun une tradition d'attention au monde et une sensibilité culturelle et artistique rares. Place est faite à Olivier dans les dictionnaires entre les prénoms de Robert, son père, grande figure de la médecine pédiatrique et Michel, son frère, homme politique et académicien.

Olivier, "l'artiste" fit lui, des études d'architecture et une licence ès lettres, tout en ne cessant jamais de peindre, encouragé par sa famille et par des rencontres comme celle de Georges Aubry qui avait remarqué ses toiles sur le porte-bagage de son vélo... lui fit sa première exposition.

De retour de la guerre, blessé, il ne fit plus que peindre. "Au début, mes peintures étaient expressionnistes et bientôt préoccupé par Picasso, Matisse mais aussi Mondrian et Kandinski, je me jettai dans ce qu'on appelait la peinture abstraite.

J'avais le désir d'une peinture sensible et il me semblait que l'abstraction, si on lui insufflait vie, suffisait à parler de la réalité sans être pour autant descriptive comme chez Picasso, ni géométrique comme chez Mondrian.

C'est un jeu de mot de dire peinture abstraite, étant donné le rapport qu'a la peinture avec le geste, le corps et la sensualité. L'abstraction pure c'est celle de la lettre de l'alphabet ou d'un signe mathématique, une convention cérébrale sans lien avec la sensibilité immédiate.

Cependant, dans notre génération certains disaient qu'ils ne traduisaient rien, que seul le geste marquait des signes. Je ne voulais moi, ni être confondu avec des schématisations de la figuration, ni être dans le lyrisme terme qu'employaient certains. Je préférais, le terme d'abstraction fervente terme repris d'une citation de Gide "L'art est une levure retombée"....

Je voulais exploiter l'expression la plus simple, la moins emphatique, liée directement à l'émotion. Je voulais, savoir ce que je faisais au moment où

je le faisais, mais sans réflexion intellectuelle, ce que je voulais c'était vivre.

Je faisais alors des "signes-personnages" qui s'opposaient par leur verticalité aux signes-paysages", ils n'étaient pas une schématisation mais portaient l'évocation d'êtres, d'émotions que je nourrissais ensuite de couleurs et de pâtes travaillées au couteau.

Peu à peu, j'ai éliminé l'épaisseur et employé des couleurs plus vives, perdant cette sorte de sensualité brutale de la jeunesse exprimée dans la pâte. J'aboutissais à des toiles ou dans de petites zones le trait épais de pâte sur la grande page blanche écrivait l'instant, l'émotion, une densité, une épaisseur, transposition du temps lui-même.

En fait pour moi, il n'y a pas au sens classique séparation de l'espace et du temps, tous deux se trouvent fondus en une même unité espace-temps. Et si le geste engendre un rythme sur la toile, ce rythme n'est qu'une traduction de nous même.

Mes peintures sont devenues contrairement à la concentration de signes verticaux des débuts, un épanouissement horizontal, des plages souvent vides au centre. Passionné depuis toujours par la couleur pure, par la signification affective des couleurs, j'ai fait des monochromes qui se rattachaient à une sensation unique, éphémère : le matin, le soir, une tristesse... Les titres de ces toiles sont là comme un moyen de classement, un lien avec la réalité, un lieu réel que j'indique mais en même temps un lieu sentimental. Comme l'a dit Genêt, "je parle de ce lieu que j'aime appeler Espagne"...

Je peins au cours de mes voyages, si je peins Athènes, ce n'est pas Athènes, mais l'état dans lequel ce lieu me met, ce n'est qu'une analyse de moi-même et non du lieu qui demeure sur la toile. La sincérité du moment.

Sachant que l'œil droit est "analytique" alors que l'œil gauche lui est "sensible" ; il m'arrive en peignant de me cacher l'œil droit pour laisser dominer l'émotion la plus sensible...

Aujourd'hui les gens regardent la peinture avec leur intelligence je crois moi que ce qui compte en art c'est l'émotion...

Catherine Flohic

Olivier Debré est né à Paris en 1920. Il vit et travaille à Paris et en Touraine.

QUELQUE CHOSE COMME LE PLAISIR DE PEINDRE

Acheté par l'État en 1965. "Grand Noir taches roses" (180 x 190 cm) peint en 1961-1962 fait aujourd'hui partie de la Collection du Musée National d'Art Moderne : avec raison, car ce tableau capital est l'un de ceux qui marquent avec le plus d'évidence la rupture qui s'est opérée alors dans l'œuvre d'Olivier Debré.

Avant 1960, et dès 1943 nous indique le Petit Larousse de la Peinture. Debré pratique "une abstraction admettant de lointaines références à la réalité". Il s'agit d'exprimer des émotions par des signes, mais sans passer par la représentation. *Le Mort de Dachau* (1945) ou *le Signe-Musicien* (1948) sont des exemples particulièrement accomplis de cette recherche. "Par dessus tout, dit Olivier Debré, je ne voulais pas d'effet plastique, mais la sincérité de la sensation, le mouvement retrouvé de l'émotion."

Les signes-personnages, verticaux et très concentrés, opèrent alors une transposition de l'être dans le signe : c'est de l'homme qu'il s'agit, exprimé dans une matière encore épaisse, travaillée au couteau, selon une technique qui rappelle parfois celle de Nicolas de Staël, comme dans *Signe-personnage bleu pâle* de 1959.

Ce signe-personnage sera l'un des derniers : le *Grand Noir taches roses* inaugure la période "après 1960" qui se poursuit aujourd'hui. Debré quitte la peinture d'un espace serré (l'espace de l'homme) pour rejoindre un espace ouvert (celui de la nature). C'est à ce moment que le critique Jean-Clairence Lambert l'invite à participer à une exposition consacrée à la "Jeune École de Paris" et le classe, avec notamment Jean Messagier, parmi les adeptes de "la nouvelle nature".

Dans *Le Grand Noir*, la couleur sombre envahit tout l'espace de la toile : rien ne vient s'opposer à la saturation de l'espace car "la couleur est l'espace où se situe l'événement émotif". Seules les taches roses, insérées en relief dans l'étendue noire, apportent des accidents qui guident le regard et surtout confèrent une dimension spirituelle au tableau. Ces traces roses sont peut-être des sourires, en tout cas des signes de l'incarnation de la pensée humaine : Olivier Debré échappe à l'irresponsabilité qui guette alors l'art dit informel, et son projet plastique, rejoint l'appel de Jean-Clairence Lambert en faveur des "noces alchimiques où la matière et la conscience peuvent enfin concorder dans un même dynamisme".

Désormais, les tableaux d'Olivier Debré ne porteront plus que des indications de couleur et/ou de lieu (depuis *Grande Noire légère*, réalisée elle aussi pendant l'hiver 1961-1962, jusqu'aux grandes toiles des années 70 et 80 comme *Grise de Loire*, *Longue d'automne de Saint-Savin* par exemple). Le peintre évoluera vers un espace toujours plus fluide, les sensations étant matérialisées par de vastes champs de couleur - parfois gigantesques : Debré n'est vraiment à l'aise que dans les très grands formats - qui écartent cependant toujours la tentation du monochrome.

Sur les bords des plages peintes en transparences successives, des sédiments de matière plus épaisse rythment et délimitent l'espace. Ce ne sont pas des accidents, mais des interventions picturales très conscientes : ce que, dans le langage des ateliers on appellerait la "patte" du peintre, aussi évidente et nécessaire dans la subtile *"Longue blanche vert pâle"* du Musée de Stras-

bourg (plus de huit mètres de long sur trois de hauteur) que dans le grandiose rideau de scène rouge de la Comédie Française.

La peinture d'Olivier Debré est décidément une peinture d'espace. En l'occurrence, un espace libre et flottant : "espace total, espace sans retenue, sans restriction, sans repère" a écrit Jean-Jacques Lévêque. Nul doute que cet espace soit localisé et daté : la Loire, par exemple, en tel point de son parcours, en telle saison (les titres de presque toutes les œuvres en font foi). Mais il ne s'agit pourtant en aucun cas d'un ne sait quelle "évocation" abstraite de la nature comme l'École de Paris finissante en avait tant vu fleurir à la fin des années cinquante.

Olivier Debré, qui n'a jamais cessé de se poser des problèmes de peintre, ne demande à la nature qu'une sensation chromatique. Le reste, tout le reste, n'est affaire que de peinture.

Soit un tableau bleu d'Olivier Debré. Ce bleu très pâle pourra paraître une invitation à "reconnaître" un ciel, et l'on s'émerveillera alors voiontiers devant la limpidité et le calme de cet azur dont seules la Touraine et l'Île-de-France ont le secret...

Mais que l'on ne s'y trompe pas, demande Jean-Jacques Lévêque dans un beau texte consacré à Olivier Debré (dont l'unique illustration intitulée "l'atelier d'Olivier Debré" représentait l'artiste devant une grande toile installée... au milieu de son jardin). "Qu'on ne s'y trompe point. Le calme, apparent, d'une toile de Debré contient une multiplicité de gestes. Car dans cet espace, songez à tous les oiseaux qui se sont croisés, ivres et bienheureux, songez à tous les élan qui se sont évaporés dans un bleu saturé de murmures au point

qu'il n'est plus qu'un bloc compact de silence. D'ailleurs, face à ce ciel si exigeant, le peintre a épuisé les orages, les aurores et les déclinaisons du soleil, il a labouré tous les champs d'azur (...). La peinture d'Olivier Debré, c'est le souffle retrouvé après le sprint, c'est le bonheur retrouvé après la passion. C'est, dirait-on, le calme après toutes les tempêtes..."

Cette peinture appelle les métaphores parce que les formes qui s'y sont dissoutes n'en sont pas pour autant vraiment sorties. Olivier Debré est aussi loin de ceux qui, ascétiques et rivés à l'objet-tableau, se cantonnent dans l'analyse d'une surface (cf. Martin Barré) que de ceux qui, expansifs, évacuent des forces enfoncées en eux grâce à un geste libérateur (cf. Gérard Schneider).

Il n'y a pas de "clef" pour entrer directement dans un tableau d'Olivier Debré, parce que dès qu'un artiste se hisse au-dessus de l'anecdote, du sentiment ou de la cuisine technique, nous nous apercevons que son travail essentiel est précisément l'invention d'une visibilité dont le fonctionnement consiste à rendre ce travail lui-même invisible.

Ne pas gratter la surface des tableaux d'Olivier Debré : rien n'est caché et pourtant tout est dit. Et ce qui est dit n'est pas affaire de connaissance : quelque chose comme le plaisir de peindre et de voir la peinture.

S'il est vrai qu'en art la jouissance fait loi sans jamais se contondre avec les règles du savoir qui la produit, alors vraiment Olivier Debré est au plus haut point un artiste.

Jean-Luc Châumeau

AMBASSADE DE FRANCE AU BRÉSIL
SERVICE CULTUREL, SCIENTIFIQUE ET DE COOPERATION
AV. DAS NAÇÕES, LOTE 04 - 70404 - BRASÍLIA - DF

PIERRE ALECHINSKY, FILS DE COBRA

Pierre Alechinsky

1927

Alechinsky dépasse rapidement le cadre formaliste de l'enseignement d'art graphique qu'il reçoit à Bruxelles. A 20 ans, il connaît les recherches de Michaux, de Dubuffet, lit les surréalistes, Freud et Bachelard; l'entourage des peintres de la Jeune Peinture Belge qu'il rejoint dès 1946, la rencontre en 1947 de Pol Bury: tout le conduit à adhérer aux idées de *Cobra* dont il devient le plus jeune membre en 1949, entraîné par son principal animateur Christian Dotremont. Ce qu'il retiendra du mouvement, qui fut sa véritable école, ce sont, peut-être, plus que l'exemple de ses aînés danois (Pedersen, Jorn) qui lui montrent la voie d'un « automatisme physique », ou celui de ses contemporains hollandais (Appel, Constant et Corneille) les recherches vers un « au-delà » de l'écriture et de la peinture, menées par Marcel Havrenne et surtout par Dotremont; on en comprend la résonance déterminante sur cet esprit toujours en éveil et enclin au paradoxe, sur ce droitier contrarié soucieux de revendiquer, non seulement pour sa main gauche la liberté d'expression, mais pour le langage une autre voie, naturelle et autrement plus aventureuse, où l'écriture et la peinture, le signe et la matière, se nourrissent l'un de l'autre. *Cobra*, où il s'engage de plus en plus en 1950-51 aux côtés de Dotremont, sera vite dépassé: Alechinsky en annonce la dissolution dans le n° 10 de *Cobra* (« Abstraction faite ») et se tourne, lui aussi, vers Paris.

Tout en enrichissant à l'Atelier 17 chez Stanley Hayter sa connaissance de la gravure, il approfondit le problème de l'investissement corporel dans l'acte pictural et établit dès 1952 des contacts épistolaires avec le calligraphe Shyriu Morita, directeur de la revue japonaise *Bokubi*. Il rencontre en 1953 Yasse Tabuchi, en 1954 Walasse Ting qui lui enseigne la « pratique à bras-le-corps, penché en avant, le papier par terre, le corps libre », attitude physique et mentale pour lui décisive puisqu'elle lui permet dorénavant toutes les variations de vitesse du trait ou de la tâche. En 1955, il se rend au Japon pour tourner le film *Calligraphie japonaise*. A son retour, il exécute dans l'esprit de collaboration hérité de *Cobra* des lithographies avec Jorn, Corneille, Appel (*Vues Laponie* de Dotremont) et réalise au pinceau et à l'encre des dessins d'entrelacs et d'arabesques qui retiennent l'attention de J. Putman, mais ne connaissent aucun succès public. Sa participation en 1960 à la Biennale de Venise, son exposition personnelle en 1961 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, suivie de celle de la Lefebvre Gallery à New York en 1962, marquent le début de sa carrière internationale, avec le soutien à Paris de la galerie de France (depuis 1958) et, à partir de 1972, de la galerie Maeght.

En 1965 la découverte à New York, grâce à W. Ting, de la peinture acrylique, dont la fluidité lui rappelle celle des encres lithographiques, lui ouvre de nouvelles possibilités plastiques. Travaillant à son retour à *Central Park* (coll. de l'artiste), il est amené à ménager, en encadrement du tableau, ces commentaires plastiques que sont les « remarques marginales », dont il adopte dès lors le procédé. Sa peinture où, de la matière même, flexible, d'une coloration exubérante, surgissent ces formes élémentaires, terriennes, animales ou humaines qui la caractérisent, gagne ainsi en humour discursif, en multiplication, superposition de sens et de signes: œuvre de contrepoint, elle se nourrit souvent de supports déjà imprimés et signifiants (manuscrits, cartes), de formes existantes (sculptures de Reinholdt, peintures de W. Ting) ou des écrits poétiques de ses nombreux amis: Joyce Mansour, Michel Butor, Louis Scutenaire, Christian Dotremont, Achille Chavée...

C O B R A

La fondation en 1948 de Cobra, l'année de la création de la compagnie de l'Art brut, l'année encore du *Peintre à son créneau*, n'est pas seulement due à la rébellion d'artistes exaspérés par l'impérialisme parisien, mais à leur décision de rompre avec le surréalisme révolutionnaire d'une part, avec le surréalisme de Breton d'autre part, parce qu'ils ne pouvaient accepter ni le dogmatisme esthétique du Parti Communiste, ni la définition par trop « métaphysique » et intellectuelle de l'écriture automatique selon Breton dont la pensée, après la guerre, dérive vers la magie et l'illuminisme. Asger Jorn et ses amis veulent remettre la « peinture sur la base des sens » et « d'un vrai matérialisme ». Leur intérêt pour l'art populaire, les dessins d'enfants, doit être replacé dans un contexte où l'attention portée à la marge et à l'écart revendique une acceptation du corps qui s'éloigne radicalement de la métaphysique poétique de Breton et dénonce l'hygiène puriste de l'esthétique abstraite géométrique. Au-delà de la portée et des significations des œuvres de Jorn, Corneille, Appel, Constant, Dotremont, de celles encore d'Alechinsky ou d'artistes nordiques comme Heerup et Pedersen, auxquels on peut joindre Allan, — trop méconnu aujourd'hui et dont les œuvres élaborent une pictographie proche de l'art rupestre africain, — Cobra anticipe tous les refus que soulèvera, à la fin des années soixante, la société des « choses ». « L'esthétique » pour Cobra — comme à peu près pour Dubuffet — n'est qu'un « tic de la civilisation ». Au « formalisme » il apparaît urgent d'opposer la « forme vivante » (25). Le naturalisme de Cobra n'est pas sans analogie avec l'émerveillement franciscain de Bissière en face de la création, mais il est loin du « spiritualisme » et de l'« unitarisme » médiéval de ce dernier. Le propos est plus rugueux, plus « élémentaire ». Il s'agit, comme l'écrit Alechinsky, de plonger plus profondément, en pleine terre, en pleine eau, en plein feu, en plein air ». Et cette définition de l'acte de peindre comme quête de la fusion dans la totalité du monde, Alechinsky la place très explicitement sous la double tutelle de Gaston Bachelard et de Paul Klee (26).

"25 ANS D'ART EN FRANCE: 1960-1985" (LAROUSSE)

COBRA

l'expression à fleur de matériau

Il y a quarante ans naissait Cobra, premier mouvement artistique et littéraire international apparu dans l'Europe de l'après-guerre. Cet anniversaire nous offre l'occasion de mesurer le rôle d'une fantastique école de liberté, dont l'apport est loin d'être épuisé.

TEXTE DE MAÏTEN BOUISSET

"BEAUX ARTS" , DECEMBRE 1989

FRAGMENTS DE TEXTES LUS DANS COBRA

La revue Cobra est un merveilleux entrelacs de textes et d'images aux inspirations multiples. Saisies au vol et au hasard nous vous en livrons quelques bribes :

Cobra, qu'est-ce que c'est ? Dans tous les dictionnaires, Cobra est le nom donné à un reptile remarquable par la dilatabilité de son cou. Pour l'histoire de l'art de l'après-guerre, il s'agit de bien autre chose. Tirant son nom du rapprochement de trois capitales nordiques (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam), Cobra est un mouvement artistique à tendance internationaliste, né en 1948, d'« *un immense dégoût du bavardage, de la discussion discutante et du dogmatisme*, écrivait Christian Dotremont, l'infatigable maître d'œuvre du groupe, qui ajoutait : *Cobra ronge les murs, avale les frontières, défait les grilles.* »

Mettant en avant la notion d'expérimentation et appuyant celle-ci sur la recherche d'une conception élargie de la création, Cobra, adjectif et substantif, fonde son geste sur une attitude résolument critique. Viollemment contestataire au sens large du terme, Cobra, si l'on s'en tient à sa courte existence historique, s'impose aujourd'hui en tant que mouvement pictural d'une extraordinaire liberté d'invention. En ce sens, son rôle et son apport sont bien loin d'être épuisés, ne serait-ce qu'à travers le rayonnement de certains artistes qui, comme Alechinsky, Appel, Atlan, Bury, Constant, Doucet, Jorn, Ejler Bille, Heerup, Egil Jacobsen, Car-Henning Pedersen ou Ubac furent mêlés à l'aventure Cobra, même si certains se sont éloignés depuis fort longtemps de la manière d'être et de peindre liée au mouvement. Historiquement, l'aventure de Cobra, « *cette longue fable qui a eu l'allure d'un roman* », commence à Paris le 8 novembre 1948 au Café Notre-Dame. Les poètes belges Christian Dotremont et Jean Noiret, accompagnés du peintre danois Asger Jorn et des Hollandais Appel, Constant et Corneille signent une déclaration commune intitulée *La Cause est entendue*. Quelques jours plus tard, à

Annonce : Le Cobra est un animal de très haute caste... il ne mord que s'il est provoqué.

Alechinsky : L'important est de découvrir en nous, qui faisons partie de la réalité, une écriture allant à la découverte organique de nous-mêmes ; sans avoir peur de plonger en pleine terre, en pleine eau, en plein feu, en plein air.

Atlan : La création d'une œuvre d'art ne saurait se réduire à quelques formules... mais elle suppose une présence, elle est une aventure où s'engage un homme aux prises avec les forces fondamentales de la nature.

Avis : Ici on se promène le regard entre les dents.

Pol Bury : Comme le spectateur, le peintre rêve son tableau, celui-ci achevé ; il n'imagine plus pour le spectateur, il ne lui vole pas ses droits à l'imagination, il n'impose rien.

Constant : C'est notre désir qui fait la révolution... Allons remplir la toile vierge de Mondrian, même si ce n'est qu'avec nos malheurs.

Dotremont : Une bonne grosse tache de couleur prend toute sa valeur. Elle est comme un cri de la main du peintre, que le formalisme muselait. Elle est comme un cri de la matière que le formalisme veut mettre à l'esclavage de l'esprit...

Editorial : Cobra aime à embrasser, non à baiser la main ; à étreindre, non à étouffer.

Encadré : L'antimoine ne fait pas le rouge / le bon goût ne fait pas le bonheur / battons la toile tant qu'elle est fausse.

Asger Jorn : L'art matérialiste doit... remettre l'art sur les bases des sens. Nous disons bien : remettre, car nous pensons que les origines de l'art sont instinctives et donc matérialistes.

Titre : Et je ne vais dans les musées que pour enlever les muselières...

Bruxelles, Dotremont baptise du nom de Cobra le groupe d'artistes qui jusqu'en 1951 va faire route commune.

Tendance sans *isme*, Cobra est un mouvement sans programme autoritaire qui se veut d'abord expérimental et international. Géographiquement, par son énoncé, Cobra exclut Paris, le parisiannisme et ses débats du moment. « *Bref, nous ne servons pas la cuisine française*, dit le Danois Ejler Bille, *les dernières années, l'intérêt pour l'École de Paris est monté si haut que certains vont chercher la tendance parisienne avant le contenu artistique.* » En soulignant la tripolarité de ses origines, Cobra implique un va-et-vient incessant des idées, des artistes et des œuvres à travers l'Europe du Nord, où se mêlent étroitement vie communautaire et activités artistiques. « *Les voyages étaient comme des tableaux*, écrit Dotremont, *de brusques sauts, des visites aux centres, des retours aux racines.* » Le premier se fera à Copenhague au cours de ce même automne 1948. On y mettra au point l'organisation très souple du mouvement et on y fondera la revue du même nom.

En fait, même si la spontanéité est l'un des chevaux de bataille favoris de Cobra, chacun des éléments fondateurs du mouvement apporte un ensemble de réflexions et d'options différentes destinées à se fondre dans l'aventure commune. Les Belges sont impliqués dans le *Surréalisme révolutionnaire*, cette tentative pour renouveler l'expérimentation surréaliste orthodoxe. Les Hollandais ont fondé un *Groupe Expérimental* rassemblé autour de la revue *Reflex* qui entend situer la pratique artistique dans un contexte idéologique et sociologique. « *L'art sera populaire*, écrit Constant, *c'est-à-dire expression directe, vitale, collective.* » Quant aux Danois, Dotremont a dit combien le mouvement doit à Asger Jorn, son aîné, et « *à ce pays à l'histoire lointaine, légendaire et aux immenses réserves sensibles... où l'art populaire, paysan est réaliste-surréaliste-abstrait par une fantaisie spontanée.* » Mouvement ouvert, pour qui la mobilité créatrice est souveraine, Cobra va très vite s'élargir aux Belges Alechinsky et Pol Bury, aux Français Doucet et Atlan, ainsi qu'à des artistes suédois, anglais et alle-

mands comme Karl Otto Götz, d'où la dénomination d'*Internationale des Artistes expérimentaux* adoptée à Amsterdam en 1949. C'est là que s'ouvre la première grande exposition Cobra organisée par Willem Sandberg au Stedelijk Museum, dont la mise en espace confiée à Aldo van Eyck anticipe totalement sur nombre des données de la muséographie actuelle. Dotremont y lit son texte manifeste *Le Grand rendez-vous naturel*, provoquant un scandale qui finira par une bagarre, véritable happening avant la lettre.

L'exposition coïncide avec la parution du numéro quatre de la revue qui n'a cessé d'affirmer son non-conformisme et son souci de pluridisciplinarité. Au fil des ans, on peut y lire des notes de Gaston Bachelard, une lettre de Dubuffet, un hommage à la chanteuse Bessie Smith, des poèmes d'enfant ou des souvenirs de vacances. Une ardoise gravée par Ubac trouve son écho dans une pierre runique, tandis qu'un numéro spécial est consacré au cinéma d'avant-garde. On y trouve aussi un beau texte d'Alechinsky sur Giacometti, un essai sur les pratiques religieuses des Barundi, une *Promenade aux pays des pommes* signée Corneille, sans compter un foisonnement de petits textes incisifs qui circulent partout, à la manière de ce serpent qui compose le sigle Cobra.

La deuxième grande exposition internationale Cobra aura lieu au Palais des Beaux-Arts de Liège, en 1951. La mise en espace a été confiée une nouvelle fois à Aldo van Eyck qui installe en particulier les sculptures de Heerup sur un tas de charbon. Elle rassemble le groupe au grand complet, auquel viennent s'ajouter des œuvres d'Etienne Martin, Giacometti, Wifredo Lam et Miró. « Nous avons invité des parents pour mourir en beauté (ultime slogan) », écrit Dotremont, et l'aventure de Cobra en tant que groupe s'arrête là. Jorn, quant à lui, dira plus tard : « L'*Internationale des Artistes expérimentaux* a mis fin à son existence. Les représentants de sa tendance la plus avancée poursuivront leurs recherches sous d'autres formes. Certains artistes, au contraire, abandonnant la préoccupation d'une activité expérimentale usèrent de

leur talent pour mettre à la mode ce style pictural particulier qui était le seul résultat tangible de la tentative Cobra ».

A partir de là, se pose une question : la stratégie d'expérimentation active mise en évidence par le groupe et la recherche d'une conception globale de la créativité ont-elles permis au mouvement de réussir à dépasser le seul renouvellement du geste pictural ? Il semble que non, même si l'on se doit de créditer Cobra d'avoir eu l'intuition de certaines données qui ont jalonné l'histoire du comportement et des idées au cours des dernières décennies. Ainsi, le rôle stratégique donné à la spontanéité, les visées communautaires, le caractère collectif de nombre d'entreprises artistiques, la notion de pluridisciplinarité, le désir de voir s'élargir l'art à la création populaire ; on retiendra également l'activisme de Jorn et de Constant plus tard, au sein de l'Internationale situationniste (dont on sait l'importance en mai 68) ou encore le fait que le mouvement soit la première tentative internationale et européenne de création. Toutes ces notions ont été mises en avant par Cobra, même si elles n'ont pas, à l'époque, dépassé le cercle restreint de quelques initiés.

Reste le style pictural ou plutôt la nouveauté d'un ensemble de conceptions quant à la pratique de la peinture qui font encore aujourd'hui l'actualité de Cobra, bien au delà du cheminement personnel

des artistes qui en furent les acteurs passionnés. D'un point de vue strictement pictural et encore une fois en s'en tenant au très bref moment de l'existence officielle du groupe, Cobra inscrit d'abord sa singularité dans le refus de tout dogmatisme. Il constitue la première attaque contre une Ecole de Paris qui se sclérose dans l'autosatisfaction. Jorn par ailleurs oppose l'automatisme physique à l'automatisme psychique pur et dur du surréalisme orthodoxe, tandis que le mouvement récuse tout autant le réalisme socialiste que l'abstraction froide. En réaffirmant les éléments premiers de la création, Cobra opte pour une expression brute et immédiate, « *En art pas de politesse* », lit-on dans la revue, « *L'art est du désir brut* ».

Jouant sur une matière dense et riche et sur une gamme chromatique violente où s'enchevêtrent lignes et signes, les peintres de Cobra font surgir « *des féeries, des regards d'enfants, des minéraux, des végétaux, un bestiaire naturellement agressif* ». Le patrimoine préhistorique, l'art populaire et l'apport des civilisations primitives semblent s'être donnés rendez-vous pour emporter le geste pictural dans de grands rythmes métaphoriques et turbulents qui maintiennent l'expression à fleur de matériau.

« Un tableau, écrivait Constant, c'est un animal, une nuit, un cri, un homme ou tout cela ensemble ». Difficile de dire mieux pour affirmer cette fantastique école de liberté que fut Cobra et qui le reste si l'on en juge par le nombre impressionnant de manifestations que les institutions du monde entier ont consacré et consacrent encore au mouvement, confirmant ainsi à quarante ans d'écart son éternelle jeunesse. ■



Pierre Alechinsky
(photo Michel Nguyen / Galerie Lelong).



Jacques Doucet
(photo Maurice Moranc).



Guillaume Corneille
(photo Rodolphe Hammadi).



Karel Appel
(photo agence Vu / Gérard Uferas).

Karel Appel

« Nous étions comme une équipe de footballeurs »
« La période Cobra a été infime. A peine trois ans, dans une vie de peintre cela représente tellement peu. Il me semble que nous étions comme une équipe de footballeurs. On a posé pour la photo et puis chacun est rentré chez soi. Ce ne fut d'ailleurs pas l'idylle collective que l'on pourrait parfois imaginer. Ainsi en 1948 j'avais écrit un manifeste où j'exprimais ma méfiance envers les doctrines et les slogans, les obligations morales, éthiques, religieuses ou sociales. Il n'était pas du goût de tous et n'a jamais été publié. Ce qui a été fantastique par contre c'est d'avoir pu exposer ensemble, en particulier au Stedelijk Museum d'Amsterdam. C'était pour nous une manière d'entrer dans l'histoire de l'art à chaud ce qui était rarissime pour l'époque. »

Jacques Doucet

« Un collage un peu baroque »
« C'était l'après guerre. La peinture française était à bout de souffle et il fallait remettre la machine en marche dans le sens de l'histoire. J'avais 24 ans, je m'intéressais à Miró et à Klee et je me sentais très isolé. J'avais rencontré Corneille à Budapest et c'est lui qui m'a présenté au Groupe *Expérimental hollandais*. C'est

COBRA : SOUVENIRS D'UN BREF MOUVEMENT

L'aventure Cobra n'a duré que trois ans, et chaque trajectoire doit être considérée séparément. Quelques-uns des artistes qui furent assimilés à ce bref mouvement évoquent leurs souvenirs à l'occasion du quarantième anniversaire de Cobra (voir p. 54).

ainsi que j'ai fait la couverture de la revue *Reflex* et que les choses ont commencé.

Il me paraissait alors nécessaire de changer d'air et il y avait dans Cobra un côté collage un peu baroque auquel chacun apportait quelque chose qui me paraissait très stimulant. Je me souviens que les temps étaient très difficiles. Avec Atlan nous avions si peu d'argent que nous n'avons jamais pu dédouaner les monographies que les Editions Cobra nous avaient consacré. Cela peut paraître étonnant aujourd'hui où le label Cobra sent parfois terriblement le tiroir caisse, mais c'était ainsi... »

Carl-Henning Pedersen

« Imagination, spontanéité et fantaisie »
« Je me souviens de ce matin d'automne en 1948 où nous attendions à la gare Appel, Constant et Corneille qui sont arrivés avec leurs peintures sous le bras. Ce fut là notre premier contact avec Cobra. L'année suivante, c'est nous qui sommes allés à Amsterdam et nous avons traversé Hambourg en ruines.

Aujourd'hui je me sens très proche de mes amis de cette époque. Le passé est le passé et nous avons tous continué à exister et à peindre après la fin de Cobra. Cependant pour moi, l'imagination, la spontanéité et la fantaisie restent des sources d'inspiration privilégiées.

Pierre Alechinsky

« Je suis un peintre post-cobra »
« Cobra procède non seulement d'un mélange de pays, de régions et de villes (on téléphonait peu, on écrivait beaucoup)... mais résulte aussi d'un mélange d'âges, de générations, d'époques. Bien souvent les amateurs d'art prennent Heerup (cuvée danoise 1905), Pedersen, Jorn, Appel, Dotremont, Doucet, Corneille, Hugo Claus (cuvée belge 1929) et tutti quanti pour des frères nordiques issus d'une seule niche, ayant tous eu des problèmes identiques à résoudre en même temps. Il ne savent pas toujours, nos amateurs, que ce n'est pas aussi simple, mais il y paraît, donc on n'a pas tout à fait tort. Ainsi moi déjà peintre, avant

et pendant Cobra, mais surtout activiste de Cobra, rédacteur, dactylographe pour taper les mémoires, chercheur d'annonceurs dans l'espoir d'équilibrer le budget, eh bien, moi aussi, on ferait mieux de me considérer comme un peintre post-Cobra, car mes tableaux achevés datent d'après les années cinquante, je le dis souvent. L'image de Cobra n'est pas simple. Mais elle ne peut décemment aller au-delà de la date du décès d'Asger Jorn. »

Pol Bury

« la peinture mais aussi tout le reste »
« Quand le passé donne du recul, l'imprécision des lointains permet de l'aisance aux survivants. Ainsi Cobra.
De son vivant, en Belgique, autour de Dotremont, nous étions quelques-uns, orphelins d'un Surréalisme devenu radoteur à chercher.
Quoi ?
On ne le sut jamais. *L'Expérimental* mythique et bariolé faisait office de fil conducteur.
Ainsi, il y eut la peinture, mais aussi tout le reste : l'écriture, la politique, les idées, toutes également importantes. Depuis, la Salle des Ventes a fait ses choix. Cobra, aujourd'hui peut vivre selon ses moyens. »

Propos recueillis par Maiten Bouisset