



Afrika Zamani, No. 19, 2011, pp. 95-105

© Conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en Afrique
& Association des historiens africains 2012 (ISSN 0850-3079)

A la recherche d'un primitivisme fédérateur : le peintre Atlan et le groupe Cobra

Anissa Bouayed*

Résumé

Quand le jeune Jean-Michel Atlan part de sa ville natale de Constantine, en 1930, à dix-huit ans, il quitte l'Algérie pour faire sa philosophie à Paris, à la Sorbonne. Epris de poésie, il fréquente le milieu artistique de Montparnasse. Militant anticolonialiste, puis engagé dans la Résistance, il se donne tout entier à la peinture dès la Libération. Son succès est fulgurant à Paris et très vite sur la scène internationale. L'artiste Atlan se revendique comme Juif berbère tout en refusant les assignations aux relents coloniaux. On parle d'un art aux tendances « barbares » ou « primitives ». Quelques années plus tard, le groupe Cobra reprend comme un étendard la notion de « primitivisme ». Cette approche d'histoire culturelle cherche à saisir en quoi l'irruption d'Atlan sur la scène de l'art et la rencontre entre Atlan et Cobra montrent pour une part les affinités communes et l'écho de cette notion dans le champ artistique contemporain

Abstract

When young Jean-Michel Atlan left his hometown of Constantine in 1930 at the age of eighteen, he left Algeria to read philosophy at the Sorbonne University in Paris. His love for poetry drove him into artists' circles of Montparnasse. As an anti-colonial activist and member of the Resistance Movement, he entirely indulged into painting since the start of the Liberation. He enjoyed an instant success in Paris and soon became internationally acclaimed. Atlan claims to be a Berber-Jew while denying assignments with colonial overtones. It is an art with «barbaric» or «primitive» trends. A few years later, the Cobra group took up the concept of «primitivism». This approach to cultural history seeks to capture how Atlan barged into the arts milieu and the encounter between Atlan and Cobra shows on the one hand common affinities, and the echoes of this concept in the field of contemporary art on the other hand.

Introduction

Quand le jeune Jean-Michel Atlan part de sa ville natale de Constantine, en 1930, à dix-huit ans, il quitte l'Algérie pour faire sa philosophie à Paris, à la Sorbonne. Epris de poésie, il fréquente le milieu artistique de Montparnasse.

* Historienne, Chercheur associé au laboratoire SEDET, Paris, 7 et au CRASC, Oran, Algérie.

Militant anticolonialiste, puis engagé dans la Résistance, il se donne tout entier à la peinture dès la Libération. Son succès est fulgurant à Paris et très vite sur la scène internationale. L'artiste Atlan se revendique comme Juif berbère tout en refusant les assignations aux relents coloniaux. On parle d'un art aux tendances « barbares » ou « primitives ». Quelques années plus tard, le groupe Cobra reprend comme un étendard la notion de « primitivisme ». Cette approche d'histoire culturelle cherche à saisir en quoi l'irruption d'Atlan sur la scène de l'art, et la rencontre entre Atlan et Cobra montrent pour une part les affinités communes et l'écho de cette notion dans le champ artistique contemporain.

Le succès fulgurant d'une œuvre résolument novatrice

Un destin hors du commun entre exil et résistance au nazisme

Atlan enseigne la philosophie quand il est victime des lois antijuives de Vichy en 1940, il ne peut plus être professeur. Il commence alors à peindre tout en entrant en contact avec la Résistance où son frère est déjà engagé (il sera tué au combat). Arrêté, Atlan simule la folie et continue à peindre au cours de son internement à l'hôpital psychiatrique Sainte-Anne, à Paris, et c'est sans doute l'acte de peindre qui le maintient en vie dans le huis clos psychiatrique. Sa vocation s'est ainsi affirmée dans un contexte hors du commun et des plus difficiles. Dès la Libération, Atlan participe au premier Salon des Surindépendants à Paris, il est exposé dans le même temps à titre individuel dans une galerie privée, la Galerie Arc-en-ciel. A partir de là, ses expositions collectives et individuelles s'enchaînent et il participe à toutes les grandes manifestations de l'art français contemporain. Pour le critique Michel Ragon, qui suivit dès leur début la carrière de Soulages ou de Hartung, Atlan est un peintre d'une même importance, l'un des plus grands de l'après-guerre en France. Peinture gestuelle, peinture du signe, peinture non-figurative, Atlan anticipe sur toutes les recherches de son temps.

L'arrière-pays en soi

Quels liens, même invisibles, Atlan entretenait-il avec sa culture d'origine et quelle place a-t-elle eu dans ses choix picturaux ? Quand Atlan commence à peindre, il produit d'emblée une œuvre de la maturité. Né en 1913, il a alors 30 ans et commente son œuvre en expliquant non pas pour qui il peint mais à partir de quel lieu il peint. Kenneth White entreprend dans le texte « Atlan, une Atlantide picturale » un remarquable essai de biographie, une remontée aux sources de l'imaginaire du peintre constantinois. Sans rapport mécaniste simpliste, sans causalité forcée, en se défendant même de tout historicisme étroit, l'auteur rend au milieu culturel dans lequel Atlan a grandi et évolué « la puissance de l'émotion plastique » :²

Si, sur les bancs du collège et du lycée, en lisant par exemple le *Bellum Jugurthae* de Salluste, le jeune Atlan apprend l'histoire, dans la rue et dans les alentours de la ville, il s'imprègne d'une atmosphère assez particulière. Mais le monde que connaît surtout Atlan est un monde moderne, dont la modernité s'est installée sous le signe du colonialisme. (...) Le colonialisme, c'est la main mise sur l'espace (...) Il ne s'agit pas ici d'entrer dans les détails de la politique et de l'économie, il s'agit d'observer leurs incidences sur la culture et sur l'art d'Atlan. La culture, c'est sans doute d'abord une sensation de l'espace, de l'espace vécu, a fortiori lorsqu'il s'agit d'un peintre. (...) Je ne suis pas certain que le jeune Atlan était pleinement conscient de cette situation (...) mais cela eut deux résultats : d'un côté il allait s'attacher à ce qui restait de sensoriel et de palpable; de l'autre il allait chercher une dimension de vie située bien en dehors du cadre colonial, de tous les contextes aliénés. Par ses origines, Atlan est un résistant et un rebelle (...) et le résistant, le rebelle, le mystique évoluent dans le contexte d'une terre sensible, riche en images. Il utilisera certains éléments de cette terre comme métaphores, pour dessiner les contours de cette *atopie* que nous appelons son Atlantide.³

Atlan et le récit de ses identifications

Une matrice féconde

L'œuvre d'Atlan est bien loin de tout réalisme analogique, de copie de la réalité. Il ne s'agit pas ici de peinture figurative au sens conventionnel, encore moins de peinture de paysage. Les genres académiques ont peu de place ici. Mais tous ceux qui ont approché et connu Atlan insistent sur le lien à la terre et à la culture d'origine.

Alors, comment dire qu'Atlan peint à partir d'un lieu, à la fois géographique, mythique et objet mental, qui lui sert de matrice ? En se référant aussi à ce qu'il dit lui-même de son identité, d'homme et de peintre « Mes origines sont judéo-berbères, comme un peu tout le monde là-bas dans cette vieille ville, comme Jugurtha, qui fut la capitale de la Numidie et qui est construite avec des rochers, des ravins, des nids d'aigle et des cactus » (Bénézit 1999:520). Le peintre algérien Abdallah Benanteur comme le grand critique d'art (et ami d'Atlan) Michel Ragon insistent sur cette revendication d'Atlan qui n'a pas été une formule facile mais plutôt une constante de son discours qu'il tenait haut et fort. L'Algérie, sans doute mythifiée dans son passé, était ainsi très présente, non pas comme chez les orientalistes, de l'extérieur mais bien de l'intérieur. La référence dans le monde de l'art, le dictionnaire *Bénézit*, synthétise de cette manière la place singulière de la peinture d'Atlan : « On s'accorde unanimement à en reconnaître le caractère barbare, bien que formulé en tout clarté d'esprit dans des peintures sévèrement construites où traînent

des échos de l'Afrique profonde » (*Bénézit* 1999:520). Le discours était prévalent au point qu'un peintre ami comme Corneille, (qui appartient au groupe Cobra), dédie un dessin, à la mort d'Atlan en 1960 à « Atlan, peintre kabyle » (*Action poétique* 1961).

Le substrat culturel fait fonction de matrice à l'œuvre créatrice, passe par le geste et le rythme. Deux caractéristiques fondamentales de l'œuvre d'Atlan. Ajoutons à cela la dimension centrale de l'exil, cette mobilité voulue et qui est reconnue dans l'art contemporain comme l'un des moteurs essentiels de la création artistique.

Le primitivisme moderne, catégorie libératrice

Ses fervents admirateurs, dont le célèbre critique André Verdet voit dans les toiles d'Atlan « les ombres immenses d'un plein Midi des tropiques dans la forêt vierge ou bien les spectres allongés du soleil au cœur de la nuit saharienne. » (*Action poétique* 1961:521) Son ami et critique Michel Ragon parle d'« une faune et une flore qu'on n'avait pas vu ailleurs, parfois l'humanité primitive encore mal dégagée de la matrice universelle ». (Ragon *in Bénézit* 1999) Dans ce même texte, il reprenait l'idée du caractère « barbare » de l'œuvre, terme utilisé ici de façon positive, comme antidote puissant aux conventions répétitives de l'art occidental, comme une sorte de bain de jouvence. Lors d'une « visite d'atelier » l'écrivain et critique René de Solier parle de « manifestation rituelle » et d'un « monde hybride » (Solier 1953).

Au-delà du regard des amis et des critiques, il y a encore le discours que le peintre lui-même tient sur le monde qu'il porte en lui et qui lui est, non seulement source d'inspiration mais aussi affinités électives. Atlan eut le génie de revendiquer son inspiration sans être assigné dans un genre mineur de peintre exotique. L'individuation, l'affirmation de soi de l'artiste furent ses remparts les plus sûrs contre toute visée folklorique. « Mes formes n'ont pas de passeport, pas de papier d'identité » disait-il.

A travers sa propre trajectoire, d'homme issu du monde colonisé, dominé par la puissance politico-militaire des Etats européens, issu de cultures que la civilisation européenne moderne déstructura et minora, Atlan fait un choix culturel largement assumé et proclamé en différents écrits, qui rattache sa propre cosmogonie aux mondes dits périphériques. La dimension berbère, la référence au judaïsme du Maghreb, s'amplifie par des références plus vastes aux cultures africaines ou amérindiennes par exemple. Dès 1948, il déclare dans ses entretiens avec l'écrivain Aimé Patri : « J'admire par-dessus tout l'art des Dogons, celui des Précolombiens et des anciens Assyriens. Il faut que les formes qu'on invente soient capables de « vivre » aussi bien que celles qu'on trouve dans la nature ».⁴

Les titres, « indication poétique »

Les titres, autre indice, sont très souvent un guide pour la lecture d'une œuvre. Leur relevé sur tout le corpus du catalogue raisonné constitue une série significative, à mon sens, des préoccupations présentes au moment de la création tout en se gardant bien de réduire l'œuvre à un thème ou à un sujet précis et anecdotique. Par précaution, je préfère dire encore qu'il ne s'agit absolument pas d'une peinture « analogique ». Atlan disait lui-même : « Le problème des titres est en effet irritant. J'en ai donné autrefois, j'en redonne aujourd'hui. (...) Pourtant, le titre est nécessaire. D'abord pour une raison pratique. (...) Ensuite le titre donne au spectateur une suggestion, une indication poétique. (...) à mi-chemin entre ce qui risquerait d'épaissir – ou d'éclaircir- le « mystère » de mes formes » (Atlan cité par White 89) Si Atlan donne peu de titres à ses œuvres (la plus grande majorité des œuvres n'est pas désignée par un titre), le sens de l'identité transparait en revanche, presque toujours dans les intitulés des œuvres qui en expriment la dimension. Identité religieuse (réfèrent *sui generis* du père féru de la Kabale et d'ésotérisme) et identité culturelle sont présentes dans « Le lion de Judas » de 1945, la série des « Miroirs du roi Salomon » de 1959. Egalement et surtout, au moment même où les combats en Algérie ne pouvaient pas ne pas avoir de résonance chez cet artiste, ne nomme-t-il pas une toile « Les Aurès », une autre « La Kahena » en 1958, désignant ainsi le lieu et le symbole emblématiques de la résistance algérienne. Il ne s'agit pas bien sûr d'une position politique ou d'une peinture « à sujet » mais de l'indice d'un fonds culturel que l'artiste porte en lui et qu'il convoque dans le présent. C'est d'ailleurs cette partie du monde, d'où il est issu, qui revient sous les qualificatifs de Maghreb (terme pourtant peu utilisé à l'époque où l'on parlait plutôt d'Afrique du Nord et de Nord-Africains) : Toiles nommées « Maghreb I », « Maghreb II ». De façon plus intérieure au monde de cette région, il nomme aussi une toile, en 1954, « Peinture berbère ». ⁵ C'est à mon sens la seule de ses œuvres qui porte ce titre tout à fait générique, ouvert, sans recherche d'un titre plus codé, ou plus poétique. « Peinture berbère », ce titre a la simplicité d'une profession de foi ou d'un manifeste. « La rutilante « Peinture berbère » où se profile l'arrière-pays des songes » dit justement Kenneth White. ⁶ La dimension africaine est également très présente, avec plusieurs œuvres qui se nomment « Rythmes africains I » (en 1954) et « Rythmes africains II » (en 1959), « Sahara », « Sahel », « Soudan, African Queen », etc. Par contre, si l'on procède à « une lecture en creux », on ne trouve aucun titre contenant l'item : Algérie ou Algérien. Ce qui est aussi à mon sens l'indice d'un attachement culturel fort mais d'un évitement strict de l'engagement politique au moment

des épreuves de la décolonisation. Anticolonialiste militant dans les années 1930, Atlan comme créateur se garde désormais de laisser transparaître un thème politique dans sa peinture. Aucun réalisme ne lui sied.

L'œuvre comme métamorphose d'un lien puissant au réel

La conférence de Copenhague

Atlan a eu la dent dure contre le réalisme socialiste qui fut l'une des modalités de dénonciation de la guerre et de ses violences, des inégalités sociales, dans la peinture. Mais il est aussi intransigeant contre toute volonté analogique de copie du réel d'une part et d'autre part, il s'insurge contre toute abstraction dite pure, qui ne vaut que pour elle-même. Il essaya toute sa vie de peintre de se placer au-dessus du débat abstraction/figuration qui était virulent dans le Paris de l'après-deuxième-guerre mondiale, et toujours repris dans les années 1950, 1960.⁷

En 1950, il déclare au moment de sa deuxième exposition à Copenhague :

La peinture actuelle en temps qu'aventure essentielle et création, est menacée par deux conformismes auxquels nous nous opposons absolument :

- a) le réalisme banal, imitation vulgaire de la réalité
- b) l'art abstrait orthodoxe, nouvel académisme qui tente de substituer à la peinture vivante un jeu de formes uniquement décoratif. (...)

Les formes qui nous paraissent aujourd'hui les plus valables, tant par leur organisation plastique que par leur intensité expressive, ne sont à proprement parler ni abstraites, ni figuratives.

Elles participent précisément à ces puissances cosmiques de la métamorphose, où se situe la véritable aventure (d'où surgissent des formes qui sont elles-mêmes et autre chose qu'elles-mêmes) (*Dialogues* 112-113).

Les éléments d'intérêt de Cobra pour Atlan : une convergence ?

Dans cette déclaration d'une clarté limpide, même si la marge de création semble alors étroite, on peut immédiatement saisir ce qui a fait le socle du rapprochement des jeunes artistes de Cobra avec la pensée d'Atlan et sa peinture. Car, c'est entre ces deux écueils, ainsi nommés par le peintre, que les artistes du groupe vont essayer eux aussi ensemble de faire front. Cette volonté de résilier les doctrines qu'ils considéraient comme stérilisantes, sont à la base de l'originalité de leur apparition sur la scène artistique européenne de l'après-guerre. La Conférence, citée plus haut, a d'ailleurs été reprise dès 1950 par la Revue du groupe Cobra, qui demandait alors à des artistes déjà reconnus (Dubuffet, Bazaine, Giacometti, Mathieu, ...) d'exprimer leur point de vue sur l'art contemporain. Tout montre que les membres du groupe Cobra, qui sont arrivés de leur côté à ses conclusions, cherchent chez les grands aînés une filiation ou pour le moins une reconnaissance.

Cobra, avant l'invention du sigle, se cherche dès 1945, par la volonté d'Asger Jorn, du poète Dotremont pour accoucher en 1948 de cet acrostiche Cobra, qui montre par le procédé du collage, que leur destin ne peut être qu'Européen. On peut même faire remonter aux recherches novatrices des artistes belges, danois et hollandais dès les années 1930 les antécédences qui ont abouti à la naissance du groupe.

Cette recherche d'un art qu'ils nommeront expérimental a été marquée profondément par le contexte de l'après-guerre. Nous sommes alors dans une Europe sidérée par les destructions, la découverte des camps de concentration, et particulièrement dans cette Europe du Nord, par la culpabilité et la conscience de tragédies irréparables. Pour les artistes, l'idée de *l'irreprésentable* est forte comme l'est tout autant celle de devoir, sous forme d'une responsabilité existentielle, reprendre le chemin de la création sans laisser le grand public sur le bord du chemin. Le contenu « populaire » de leur démarche est donc une dimension revendiquée. N'oublions pas qu'Asger Jorn en tête, l'idée du communisme, du progrès social et culturel, sont dans les préoccupations de certains membres de ce groupe. Adeptes d'une pensée révolutionnaire, ils dénoncent toutefois la peinture du réalisme socialiste pour sa facilité propagandiste et sa soumission aux arcanes du pouvoir politique, dans une instrumentalisation de l'art. Pour eux, l'art doit être en lui-même révolutionnaire. Cela les conduit aussi à critiquer avec force « l'embourgeoisement » du mouvement surréaliste, sa dimension hyper-intellectuelle qui le coupe des masses, conspuant vertement André Breton. Certains d'entre eux prennent acte devant l'histoire de leurs distances avec ce mouvement par la publication du « Manifeste surréaliste-révolutionnaire ».

La rencontre avec Atlan

Paris reprend alors une place importante dans la création artistique et c'est tout naturellement que Jorn et quelques autres s'intéressent aux peintres novateurs qui, à Paris, sortent des sentiers battus : ils se rapprochent de Dubuffet dont le concept d'art brut est en pleine gestation, et d'Atlan qui est l'un des artistes les plus inventifs de l'après-guerre et dont la renommée est fulgurante. La nouveauté de la démarche d'Atlan, qui place le geste avant le sujet, son substrat culturel, la spontanéité et le côté « primitif » de sa peinture ont des résonances profondes sur Jorn et les autres membres du groupe.

Sur le plan factuel, les biographes d'Atlan insistent sur le voyage fait par Jorn en 1946 dans le but explicite de rencontrer Atlan qui tenait un atelier ouvert, rue de la Grande Chaumière, tous les samedis. Contacts antérieurs donc à la formation de Cobra mais qui indique les affinités et les convergences. Jorn suit le travail d'Atlan. Il est présent aux expositions que fait Atlan au Salon Corner à Copenhague en 1948 et 1949, haut lieu de l'art expérimental.

C'est au cours de ces rencontres informelles que Jorn demande à Atlan et à Michel Ragon, qui accompagne l'œuvre de son ami peintre par des articles éclairés, des textes pour le numéro inaugural de la revue Cobra, en 1948 puis pour la petite bibliothèque Cobra en 1949. Ce deuxième texte de Michel Ragon, accompagné d'illustrations d'Atlan, est une monographie et devient un petit ouvrage autonome qui prend place, aux côtés des monographies des peintres de Cobra, dans ce que Jorn avait appelé *Encyclopédie permanente de l'art expérimental*.

Selon les biographes d'Atlan, le fait d'être intégré à une série, associé « malgré lui » de facto au destin collectif de Cobra aurait fâché le peintre. Sans doute, Atlan ne souhaitait être associé à aucun groupe de façon organique. Pourtant, un an plus tard, il donne encore un texte à Jorn. Texte important puisqu'il s'agit de la conférence faite à Copenhague l'an passé dans laquelle Atlan fait l'effort conceptuel de situer son art dans l'histoire plus globale de la peinture du long XXe siècle. Laisser paraître chez Cobra cette prise de position esthétique et spirituelle sans concession, peut en effet laisser penser que les liens avec le groupe étaient très solides depuis les débuts des publications du groupe.

En dehors de ces publications Atlan n'a pas marqué de sa présence les manifestations spectaculaires et souvent scandaleuses du groupe Cobra. Sans doute par refus de toute affiliation et surtout par tempérament solitaire, en tant qu'homme et en tant qu'artiste qui ne souhaite pas résoudre collectivement ses questions picturales. Pourtant, depuis les années 1980, les grandes rétrospectives concernant les mouvements artistiques de l'après-deuxième guerre mondiale font à Cobra une place incontournable. Dans ces rétrospectives, Atlan est toujours associé au destin du groupe.

Le désir d'un art naturel, le retour au mythe du primitivisme

Toutefois les affinités, les convergences demeurent et mettent en résonance des approches artistiques marquées par des préoccupations similaires, même si la singularité de chaque artiste est indéniable.

Sans aucun doute, a été très évocatrice pour Cobra, la singularité d'un artiste tel qu'Atlan qui disait de lui-même

Moi, mes préoccupations magiques et mystiques se retrouvent dans ma peinture. (...) Mes lignes de force m'auraient conduit en un autre temps, à être sorcier ou danseur (...) Je me sens proche des Hassidim, des derviches musulmans, des danseurs bouddhistes, des envoûtés d'Afrique ou d'Amérique. (...) Ce ne sont pas les musées qui m'ont conduit à être peintre mais les chamanes. Le besoin de rythme caractérise ma peinture.

En effet, la démarche du groupe Cobra va aussi se frotter aux possibilités créatrices qu'ils voient dans les arts premiers, on disait alors primitifs. Ils considèrent alors qu'il existe dans les cultures populaires, les folklores, des universaux propres à revitaliser l'art. Par ce retour aux mythes et ce détour vers les mondes non-européens, ces artistes veulent se détourner d'une culture classique occidentale qu'ils jugent antinaturelle, formaliste, aliénante. Le vieux fonds culturel des peuples nordiques fascine le danois Asger Jorn qui ira aussi se ressourcer en Tunisie, étudiant les motifs populaires (tapis, *Khamsa* appelée alors *Main de Fatma*). L'artiste hollandais Corneille part à plusieurs reprises en Tunisie et dans le Sud Algérien. Encore :

Du côté hollandais, Karel Appel avait subi l'influence du cubisme et de l'art tribal africain, Anton Rooskens avait été fortement impressionné quelques années auparavant par la découverte de grandes statues d'ancêtres de Nouvelle-Guinée et par l'art africain, et Eugène Brands avait collectionné les objets primitifs et dessiné des masques africains. L'influence des arts exotiques est au départ, moins évidente chez les Belges, mais on sait la part qu'ont occupé les statuets et masques tribaux dans l'expérience surréaliste (Mater, 2008-154 à 205).

Le questionnement des notions

Ces artistes avaient une vision généreuse, ouverte de la culture. Leur but avoué était non seulement de révolutionner l'art mais aussi de faire évoluer les rapports sociaux vers plus de participation et de partage. On peut se demander toutefois s'ils n'ont pas été piégés par leur propre vitalité, leur espérance débordante dans la construction d'un monde nouveau qui reconnaîtrait la valeur culturelle de chaque peuple dans le grand concert du monde. Pressés, ils assimilent sans grande rigueur les termes arts primitifs/ arts populaires, ou encore arts dits primitifs et spontanéité. D'autres textes, comme ceux de Constant, comparent en guise d'éloges, la spontanéité de l'enfant à celles des cultures dites primitives, source selon lui de vérité alors que l'homme moderne vit dans le mensonge.

Graham Birtwistle, historien de l'art, reprenant l'usage de la notion de primitivisme dans le champ de la modernité artistique, en analyse la revendication chez Cobra et en révèle « une certaine ambivalence » : « le primitivisme de Cobra (...) ne peut se définir uniquement comme une question de relations culturelles entre l'Occidental et l'Autre. Mais, en tant que produit de son temps qui ne pouvait renier ses racines typiquement européennes, le primitivisme de Cobra véhiculait certainement sa propre part de positions et d'idées de base qui ne seraient plus jugées acceptables dans le contexte actuel de politique culturelle » (Birtwistle 144 à 153). Toutefois, l'intérêt de Cobra pour les autres cultures va beaucoup plus loin que celles des premiers peintres

européens trouvant dans d'autres univers des formes de quoi renouveler leur propre travail plastique. Pour Cobra, comme pour Atlan, il s'agit non seulement de recherches formelles mais surtout d'une démarche empreinte de spiritualité. L'influence du philosophe français Gaston Bachelard, attestée pour Jorn, décisive pour Atlan qui correspondit longtemps avec le philosophe, contribue aussi à rechercher dans la poésie et la création artistique, des symboles fondamentaux inspirés par les éléments naturels. La dernière lettre d'Atlan, peu avant sa mort annoncée, parle en termes magiques de la peinture « aventure qui met l'homme aux prises avec les forces redoutables qui sont en lui et hors de lui, le destin, la nature » (Atlan 1959 145). Le terme d'art naturel revient souvent sous la plume des Cobra. Notons que la plupart des membres de Cobra ont pris ouvertement des positions anticolonialistes dans la phase des guerres coloniales. Le côté rousseauiste de leur empathie pour les autres cultures relevant aussi d'une vision naïve de ces cultures, perçues comme « naturelles » et comme puisant antidote à la culture bourgeoise, conformiste de l'Europe. Ce faisant, ils ont largement libéré leur propre potentiel créateur et ont contribué à propager des éléments de connaissance et de valorisation des cultures extra-européennes (Comme le montre l'exposition actuelle « Cobra et les masques » au Musée Cobra d'Amsterdam). Dans les années 1980, une grande exposition à New York, sur le primitivisme dans l'art, avait reçu de cinglantes critiques. On jugea même inadmissible qu'à l'ère postcoloniale, on puisse continuer à ne voir les arts premiers que comme faire-valoir des artistes primitivistes occidentaux, dans une conception relevant de l'eurocentrisme. Doit-on appliquer ce même jugement aux artistes de Cobra ? Que dire alors de la vision poétique et mythique d'Atlan, issu lui-même de la périphérie dominée, qui élargit son univers sensoriel aux cultures non-européennes qui l'inspirent ?

Leur approche est sans doute aussi redevable d'une période historique particulière de remise en cause de la culture européenne au moment où les violences de la décolonisation agitent le monde, noyant l'idée de « mission civilisatrice » dans un bain de sang.⁸ Et c'est cette temporalité particulière qui fait du primitivisme de Cobra un formidable pouvoir de levier pour s'arracher aux traditions et aux conventions de la peinture académique. Leur effort participe d'une révolution permanente de l'art, d'une volonté émancipatrice tout en contenant, comme tout phénomène d'hybridation, des ambiguïtés certaines.

Le goût pour la médiatisation de leurs apparitions publiques, le succès sur la longue durée de leur brève entreprise collective, l'originalité poétique et l'ouverture de l'univers de ces peintres ont de toute façon, contribué à imposer dans le champ culturel européen *la coprésence*⁹ des arts non-européens. Les peintres issus d'autres cultures, souvent en exil, eurent eux aussi une part

décisive dans ces coprésences artistiques foisonnantes, hybrides, et sans cesse renouvelées. Quant à la réception explicite de ces tendances primitivistes auprès des artistes en exil ou créant dans leur pays d'origine, les précédents plus anciens de Paul Klee en Tunisie¹⁰ ou de Matisse au Maroc¹¹ eurent un impact certain sur la création moderne d'artistes autochtones comme un levier pour sortir de l'orientalisme. De même que pour les artistes algériens ou maghrébins, l'œuvre d'Atlan¹² est considérée comme fondatrice d'une nouvelle esthétique.

Notes

1. Citation de Flaubert après son voyage dans l'Est algérien et en Orient (1848-1851) et avant d'écrire *Salammbô*.
2. In *Catalogue raisonné de l'œuvre complet, Atlan*, p 39 Paris, Gallimard, 1996, 676 pages.
3. Entretien avec Aimé Patri, publié dans la Revue *Paru*, n°42, mai 1948.
4. Reproduite in *Catalogue raisonné* n°242, p. 226.
5. Reproduite in *Catalogue raisonné* n°242, p. 117.
6. A Paris, les courants réalistes : Nouveaux réalistes et Figuration narrative ne font surface qu'au début des années 1960.
7. Voir à ce propos l'ouvrage sur le témoignage des artistes internationaux face à la Guerre d'Algérie : Anissa Bouayed, « *L'art et l'Algérie insurgée* », Alger, ENAG, 2005.
8. L'écrivain Edouard Glissant utilise ce terme en lieu et place de métissage.
9. Entretien avec Abdallah Benanteur, peintre algérien non figuratif, 2007.
10. Entretien avec Choukri Mesli, peintre algérien, ancien professeur aux beaux arts d'Alger à l'Indépendance, fondateur du groupe *Aouchem*.
11. Ecrits du peintre algérien non-figuratif, Mohamed Khadda, principal représentant de l'Ecole du signe en Algérie in « *Eléments pour un art nouveau* » Alger, UNAP, 1972, p. 51.
12. Le peintre constantinois Nadir Remita, issu des générations d'après l'Indépendance, se réclame aussi d'Atlan Correspondances avec le peintre, 2008-2009.

