

**Eric Brun**

CSE, EHESS, Paris

## L'internationalisation des avant-gardes littéraires et artistiques Le cas de « l'Internationale situationniste »

Les prises de position en faveur de cultures extranationales, ou encore en faveur de la construction d'une culture mondiale, mais aussi en termes de pratiques au travers des tentatives de construction d'espaces de sociabilités intellectuelles internationales, apparaissent comme des caractéristiques importantes des positionnements des avant-gardes dans les champs littéraire et artistique. Blaise Wilfert montre par exemple comment un tel recours à « l'étranger » a été central dans l'histoire du symbolisme français. Dans un contexte de pression nationale, ce recours à l'étranger par les symbolistes, « geste de sécession par excellence », articulé à des prises de position explicitement antinationales et parfois même à un engagement auprès du mouvement anarchiste, manifestait la volonté de « rupture » et de « subversion » d'une nouvelle génération littéraire à l'égard de la « littérature respectable des académiciens et de l'engagement républicain des naturalistes »<sup>1</sup>. Dans les années 1920, c'est aussi en prenant position dans le débat sur l'antagonisme des civilisations occidentale et orientale que les surréalistes produisaient leur position propre dans le champ littéraire et intellectuel français. Ils se saisissaient alors du « mythe de l'Orient »<sup>2</sup>, et cherchaient par ailleurs à réhabiliter les « arts primitifs » en France. Leurs prises de position antioccidentales et antipatriotiques s'accompagnaient par ailleurs d'une exportation du label surréaliste de la France vers d'autres contextes nationaux : la Belgique, l'Espagne, l'Amérique Latine, les pays scandinaves, l'Angleterre, etc.

Qu'en est-il pour ce groupe d'avant-garde des années 1950-1960 qu'est

l'Internationale situationniste (IS) ? Quelles étaient ses prises de position sur la question des diversités culturelles entre contextes « régionaux » – entendu au sens large d'espaces géographiques, qu'ils soient nationaux, plus restreints ou plus étendus ? Quelles étaient concrètement ses pratiques d'internationalisation ? A quelle échelle s'est-il développé et par quels moyens ? L'IS est fondée en 1957 par la réunion de plusieurs petits groupes d'avant-garde européens, notamment l'Internationale lettriste (IL) menée par l'artiste et théoricien français Guy Debord, et le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (MIBI) mené par le peintre danois Asger Jorn. On peut poser que les avant-gardes, comme association d'agents cristallisant des aspirations partagées à un moment du temps, se constituent à travers la lutte pour des intérêts communs et spécifiques ainsi que des stratégies d'échanges/cumuls de capitaux, mais que leur évolution révèle aussi toutes les tensions entre des trajectoires d'agents (dans des espaces symboliques spécifiques) qui, derrière des perspectives *a priori* communes, n'arrivent pas à dépasser les frontières de leurs intérêts incorporés. C'est voir peut-être que les dispositions des agents arrivent à se retrouver au sein de tendances artistiques, dans des lignes de force globales, pour développer des stratégies collectives, mais que la réalisation même de ces dispositions ouvre alors à des intérêts inscrits dans les trajectoires individuelles de sorte qu'elles génèrent aussi des impossibilités (plus ou moins dépassables) de continuer des ententes initiales (notamment lorsque des inégalités entre les différents agents dans leur accumulation des capitaux symboliques viennent aiguïser les susceptibilités personnelles)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Wilfert Blaise, « Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°144, septembre 2002, pp. 33-46.

<sup>2</sup> Voir Bandier Norbert, *Sociologie du surréalisme, 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999.

<sup>3</sup> Sur la dynamique de constitution et dissolution des groupes littéraires et artistiques, voir Bourdieu Pierre,

Dans ce cadre, à partir d'une comparaison entre Jorn et Debord, nous tenterons de montrer dans une première partie que c'est Jorn qui, dans les années 1950, a été le « passeur de frontières » de l'IS, tandis que Debord, centré principalement sur le champ intellectuel français, n'avait (à cette époque<sup>1</sup>) pas encore développé de pratiques d'internationalisation concrètes. Les trajectoires de ces deux agents permettent alors de situer les dispositions à l'international (sorte de « capital social international »<sup>2</sup>) qui joueront en faveur du développement collectif de l'IS, et l'échange de capitaux dont l'IS est le lieu dans les années 1950. Dans une deuxième partie, nous tenterons de montrer comment la façon de penser les différences culturelles entre régions varie chez ces deux agents, compte tenu notamment de leurs trajectoires socio-géographiques propres – nous entendons par là la trajectoire entre l'espace culturel d'origine et le(s) espace(s) culturel(s) d'inscription – et, plus globalement, des différents éléments qui construisent les contextes d'énonciation de leurs prises de position respectives<sup>3</sup>.

### **De l'IL à l'IS : le passage d'un espace intellectuel francophone à un espace artistique européen.**

*L'« internationale » germanopratinne de Guy Debord (1952-1956)*

En 1952, Guy Debord fonde avec quelques amis une tendance au sein du groupe lettriste – lui-même fondé en 1946 à Paris par

---

*Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998 [1992], pp. 439-440.

<sup>1</sup> Nous ne nous intéresserons qu'au « Debord » des années 1950-1960, et non au « Debord » ultérieur, effectivement nomade entre la France, l'Italie et l'Espagne, importateur pour les éditions « Champ libre » du stratège militaire Clausewitz ou encore du poète espagnol Jorge Manrique.

<sup>2</sup> Cf. Bourdieu Pierre, « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°31, 1980, pp. 2-3.

<sup>3</sup> Cet article synthétise nos premières réflexions sur l'internationalisation du mouvement situationniste. Ces réflexions s'inscrivent dans le cadre de notre recherche actuelle sur l'IS, laquelle vise plus globalement à une analyse socio-historique des stratégies d'« avant-garde » dans le champ intellectuel français des années 1950-1960.

le poète d'origine roumaine Isidore Isou –, l'Internationale lettriste. Le rajout de cet épithète au label « lettrisme » indique d'emblée une volonté d'extension internationale du mouvement. Quoiqu'il en soit, les pratiques concrètes d'internationalisation de ce groupe apparaissent limitées. En effet, il se constitue à Paris, au sein de la bohème de Saint-Germain-des-Prés, par l'association de quatre français, à savoir les aspirants artistes/théoriciens d'avant-garde suivant : Guy Debord, Gil Wolman, Jean-Louis Brau, Serge Berna. Parmi ceux qui les rejoignent par la suite<sup>4</sup>, la plupart sont aussi français et/ou résidents parisiens. Les personnes pouvant incarner une présence étrangère dans le groupe sont peu nombreuses : on ne compte guère que l'écrivain écossais Alexander Trocchi (résident parisien), les algériens Mohammed Dahou et Abdelhafid Khatib (probablement parisiens) et le belge André Frankin, auquel il faudrait ajouter un éphémère et peu important « groupe suisse de l'internationale lettriste »<sup>5</sup>. En fait, si l'on veut résumer le degré d'internationalisation de la composition de l'IL, on pourrait presque se contenter de dire que, dans l'expérience d'une rupture tant esthétique qu'éthique et politique à l'égard des conventions établies, ce groupe attirait à lui différentes figures marginales de Saint-Germain-des-Prés, parfois d'origines étrangères mais surtout de jeunes français, et se plaisait par ailleurs à investir les quartiers et cafés fréquentés par une population nord-africaine.

Les références principales de l'IL sont fortement marquées par le champ intellectuel français (et notamment son pôle « avant-gardiste »). Dans les années 1950, il s'agit principalement de se définir par rapport aux avant-gardes surréalistes et lettristes, de contester l'architecture « fonctionnaliste » de Le Corbusier, et de se référer à un « Marx » déjà importé dans le champ intellectuel et politique français. Alors qu'elle construit sa position d'avant-garde « radicale » ainsi que ses

---

<sup>4</sup> Sur l'ensemble de la période 1952-1957, à travers les signatures de textes de revue, de tracts, de manifestes, etc., on peut relever une vingtaine de membres de l'IL. La plupart de ceux-ci ne sont pas réellement investis dans l'animation du groupe.

<sup>5</sup> Dont on ne sait malheureusement pas par quel biais il est entré en contact avec le groupe parisien.

filiations intellectuelles, l'IL évoque tout de même certains artistes, intellectuels et courants étrangers, tels que le cinéaste russe Eisenstein, l'historien hollandais Huizinga (son ouvrage *Homo Ludens* publié en 1951 chez Gallimard), ou encore l'auteur allemand Brecht. Et au tournant des années 1960, l'espace de positionnement de Debord semble s'élargir progressivement : cherchant à illustrer son concept de « décomposition culturelle », il consacre plusieurs articles de sa revue à une analyse de l'actualité culturelle – telle qu'elle peut apparaître notamment dans les revues intellectuelles et journaux principalement français (*Le Monde*, *France-Observateur*, *France-Soir*, etc.) –, ce qui peut l'amener dès lors à évoquer négativement des courants d'origine étrangère tels que les *Angry young men* anglais et la *Beat generation*<sup>1</sup>. Mais, dans les années 1950-1960, il ne s'agit jamais pour lui de constituer et valoriser comme « subversifs » des artistes ou labels en tant qu'ils seraient « étrangers » à une tradition culturelle française ou occidentale. Il s'agit bien plutôt ici de prendre en compte un stock de références culturelles (historiques ou actuelles) telles qu'elles circulent dans le champ intellectuel français du moment<sup>2</sup>, stock lui-même en partie internationalisé.

En ce qui concerne les réseaux de collaboration entretenus par l'IL à l'étranger, avant la fondation de l'IS, ils se limitent pour

l'essentiel à l'alliance avec des surréalistes belges (francophones) dans le cadre d'une opposition au surréalisme de Breton et au lettrisme d'Isou, c'est-à-dire d'abord avec Magritte en 1952, puis surtout avec Paul Nougé et Marcel Mariën, dans la revue duquel Debord et ses camarades publient plusieurs articles entre 1954 et 1956<sup>3</sup>. Au début des années 1950 l'IL partage en effet avec ces surréalistes belges le rejet des tendances dites « ésotériques » du surréalisme de Breton et une obédience politique communiste. Cette alliance témoigne en même temps de la faible étendue de l'internationalisation de l'IL. On sait en effet à quel point l'espace littéraire belge francophone est orienté vers le champ littéraire français<sup>4</sup>. Et elle est objectivement pour l'IL une façon de s'opposer aux concurrents parisiens (surréalistes et lettristes).

Avec la collaboration de Jorn, le mouvement de Debord, transformé en « Internationale situationniste », s'internationalise réellement sur une échelle européenne et tout semble indiquer que Jorn y incarne le prototype même du « passeur de frontière ».

#### *Jorn et la constitution d'une internationale de l'art expérimental*

Né Asger Jørgensen le 3 mars 1914, fils de deux instituteurs de province, Asger Jorn se rend à Paris en 1936 presque immédiatement après avoir décidé de devenir peintre :

« Je pouvais aussi bien aller à Paris qu'à Copenhague, explique-t-il. C'est pratiquement aussi éloigné de Silkeborg, mais Paris est quand même beaucoup plus important artistiquement que Copenhague. »<sup>5</sup>

Faute de pouvoir y suivre l'enseignement de Kandinsky (fondateur de l'art abstrait et ancien enseignant au Bauhaus allemand), qui n'en donne pas à cette époque, Jorn s'inscrit à

<sup>1</sup> Voir l'article (probablement rédigé par Debord) « Le bruit et la fureur », *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958. Dans un autre article intitulé « Encore une fois, sur la décomposition », publié dans le n°6 de la revue *Internationale situationniste* (août 1961), le rédacteur (là encore probablement Debord) évoque pêle-mêle, en guise d'illustration d'une actualité culturelle saisie sous l'aune de son concept de « décomposition » : l'espagnol Max Aub, l'allemand Harry Kramer, le « peintre de Toronto » Jerry Brown, le réalisateur italien Antonioni, les nouveaux réalistes, « un Russe », un Américain inventeur d'une « machine inutile », etc.

<sup>2</sup> On remarquera par exemple que lorsque l'Internationale situationniste publie dans le premier numéro de sa revue (juin 1958) un article contre les *Angry young men* anglais, le journal *France Observateur* (le futur *Nouvel Observateur*) a déjà évoqué ce courant dans son édition du 24 avril 1958, de même que la revue *Esprit* dans son numéro de mai 1958. Cela indique que lorsque Debord prend position sur ce groupe anglais, il s'agit d'un sujet déjà discuté dans le champ intellectuel français.

<sup>3</sup> Voir notamment Duwa Jérôme, *Surréalistes et situationnistes. Vies parallèles*, Paris, Dilecta, 2008.

<sup>4</sup> Voir par exemple Dirx Paul, « Le service littéraire. Les écrivains belges de langue "française" », *Agone*, « La joie de servir », n°37, 2007, pp. 97-109.

<sup>5</sup> « Asger Jorn om sig selv », *Kunst*, Copenhague, septembre 1953, vol. 1, n°1, pp. 8-11. Réédité et traduit dans : Jorn Asger, « Asger Jorn sur lui-même », *id.*, *Discours aux pingouins et autres écrits*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001, pp. 141-147.

l'Académie contemporaine pour suivre celui de Fernand Léger. De retour au Danemark en 1937, il suit pendant un semestre les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague, mais passe à nouveau les années 1938-1939 à Paris. Cette dynamique d'expatriation connaît un premier coup d'arrêt durant le conflit mondial, qu'il passe en effet au Danemark. Au sortir de ce conflit, l'orientation internationale de l'activité de Jorn n'en est que plus forte : il change son nom en « Jorn », celui-ci étant plus commode pour mener une carrière artistique hors de la Scandinavie. Il projette aussi la création d'une revue internationale et sillonne à nouveau l'Europe dès 1946 : France (Paris, Antibes, Normandie) où il s'installe avec sa famille dès 1947, Hollande (après avoir rencontré à Paris le hollandais et futur situationniste Constant), Bruxelles où il intervient au nom de son « groupe expérimental danois » à la conférence internationale du Surréalisme révolutionnaire (groupe de surréalistes dissidents principalement français et belge), etc. Ces voyages incessants amènent Jorn à développer de nombreux contacts dans les milieux artistiques parisiens (il rencontre par exemple les artistes Jean Atlan, Wifredo Lam, crée des contacts avec la galerie René Drouin, etc.) et extra-parisiens (à Antibes il rencontre Picasso, en Hollande il rencontre Willem Sandberg, directeur du Stedelijk Museum, et Hans Jaffé, historien de l'art hollandais, etc.). En 1948, malgré sa première exposition personnelle dans la galerie Breteau à Paris, son activisme artistique international se détourne relativement de cette ville pour se réorienter vers le nord de l'Europe à travers la fondation de Cobra (Copenhague-BRuxelles-Amsterdam), qu'il anime avec l'ancien surréaliste-révolutionnaire belge Christian Dotremont et le « groupe expérimental hollandais » (dont fait partie Constant), et qui s'étend progressivement à d'autres pays comme l'Angleterre, l'Allemagne et la France et prend alors le nom d'Internationale des artistes expérimentaux. Ce groupe lance une revue publiée à tour de rôle par les groupes de chaque pays et organise des expositions internationales, dont les plus importantes sont celles présentées au Stedelijk Museum d'Amsterdam (1949) et au Palais des Beaux-Arts de Liège (1951). En 1951, cette

dynamique d'expatriation/internationalisation est contrainte à un nouveau coup d'arrêt : atteint d'une tuberculose, Jorn séjourne dix-huit mois au sanatorium de Silkeborg, ce qui représente à ses yeux le « retour dans la ville détestée »<sup>1</sup>. Après avoir terminé sa convalescence (en Suisse), il s'installe en 1954 en Italie tout en prenant parallèlement un logement à Paris en 1955. C'est à cette époque qu'il décide de fonder le MIBI avec l'aide d'autres artistes (comme le peintre italien et fondateur du mouvement Nucléaire Enrico Baj, ou le peintre belge de l'ex-groupe Cobra Pierre Alechinsky) pour « entrer en guerre » contre le suisse Max Bill et son nouveau Bauhaus, fondé à Ulm en 1952 sous le nom de Hochschule für Gestaltung. C'est aussi à cette époque que Enrico Baj fait connaître à Jorn le bulletin de l'IL, *Potlatch*. Séduit, Jorn prend contact avec l'IL. Une collaboration s'entame alors, qui s'accélère à partir de 1956 lorsque Jorn organise un « congrès mondial des artistes libres » à Alba en Italie, pour aboutir en 1957 à la fondation de l'Internationale situationniste.

A l'époque de la fondation de l'IS, Jorn continue de se rendre régulièrement dans les différentes villes artistiques européennes (souvent pour y exposer, car Jorn commence alors à bénéficier d'une certaine renommée artistique dans plusieurs pays) : Munich (où il est invité par la Galerie Van de Loo), Londres, Bruxelles, etc. Ainsi, dans les années 1950, la « section » italienne de l'IS (composée notamment des peintres Simondo et Pinot-Gallizio), mais aussi les sections hollandaise (composée notamment du peintre et architecte hollandais Constant), allemande (composée d'abord du peintre Platscheck, puis du groupe de peintres munichois Spur), scandinave (composée notamment du frère de Jorn, le poète Jørgen Nash et des contacts de ce dernier), sont toutes l'aboutissement des contacts personnels de Jorn. Il en est de même pour la section belge des années 1950, qui est à cet égard intéressante. En effet, cette section

<sup>1</sup> C'est ainsi que, selon son biographe Troels Andersen, il intitule une peinture de cette époque. Silkeborg est la ville où il a passé son enfance et son adolescence. Voir Andersen Troels, « Asger Jorn, une biographie », in Gervereau Laurent, Parsy Paul-Hervé (eds.), *La planète Jorn*, Paris/Strasbourg, Adam Biro/Musée d'Art moderne et contemporain, 2001.

s'est constituée non pas par le biais des contacts « francophones » et « littéraires » que Debord a établis auparavant dans ce pays, mais par celui des contacts « flamands » et « picturaux » que Jorn a établi dès 1955 alors qu'il était invité à exposer dans une galerie bruxelloise, Taptoe<sup>1</sup>.

Debord parvient toutefois à s'imposer comme figure centrale au sein du groupe situationniste et le fait qu'il soit l'un des seuls à réellement maîtriser l'écriture en français dans l'IS dans les années 1950, à savoir un groupe composé principalement de plasticiens étrangers, dans un contexte où Paris demeure un centre primordial de lancement des tendances artistiques d'avant-garde, a sans aucun doute été décisif. Le groupe situationniste dans les années 1950 apparaît ainsi comme le lieu d'un échange de capital entre le « capital social international » de Jorn et le « capital intellectuel » de Debord. Ce n'est alors que bien plus tard, dans la deuxième moitié des années 1960, que l'IS parviendra à développer de nouveaux contacts internationaux indépendants des réseaux de Jorn, avec l'arrivée dans le groupe de jeunes intellectuels politisés anglais et américains, puis italiens.

Si l'activité d'expatriation et d'internationalisation est l'une des caractéristiques de la trajectoire socio-géographique du peintre Jorn, elle ne relève pas d'une particularité qui lui serait exclusive. En ce qui concerne son expatriation à Paris, on notera que durant l'entre-deux guerres et surtout après la Seconde Guerre mondiale jusqu'au début des années 1960, Paris tend à monopoliser les instances de consécration de « l'art moderne », et à ce titre attire de nombreux artistes étrangers<sup>2</sup>. Asger

Jorn ne s'y trompe pas lorsque lui-même note en 1946 :

« [...] il apparaît clairement, quand on regarde les nationalités des artistes qui représentent aujourd'hui ce moment de l'histoire de l'art qu'on appelle l'École de Paris, que celle-ci n'est plus exclusivement française, au contraire, elle comprend des Russes comme Kandinsky et Chagall, des Suisses comme Paul Klee et Hans Arp, l'Allemand Max Ernst ; des Européens des pays méditerranéens et d'Europe centrale, Giacometti, Chirico, Lipchitz, des Espagnols avec Gris, Picasso, Mario et Dali et des Français : Braque, Léger et Laurens. »<sup>3</sup>

Jorn note alors dans le même texte que « ce qui caractérise notre époque, c'est l'internationalisation croissante de notre vie artistique »<sup>4</sup>. Et l'on peut ajouter que cette internationalisation apparaît plus avancée pour les peintres que pour les écrivains, à en juger par exemple par le fait que, comme pour l'IS des années 1950, la structure de la composition du groupe surréaliste français est marquée au même moment par la présence de jeunes poètes principalement français tandis que les peintres sont principalement d'origines étrangères.

On peut ainsi remarquer que les groupes danois auxquels se rattachent Jorn dès les années 1930 sont composés de peintres qui ont eux-mêmes une pratique d'internationalisation soutenue, et sont notamment attirés dans les années 1930 par l'Allemagne, puis par Paris (lorsque les nazis arrivent au pouvoir en Allemagne)<sup>5</sup>. En 1934, le peintre abstrait

---

dans les pays germaniques après 1945, Paris, L'Harmattan, 2003. Sur la domination parisienne sur l'espace artistique belge à la Libération, voir le témoignage de Piet de Groof, in Groof Piet de, *Le Général situationniste*, op. cit., pp. 41-42, p. 58, pp. 292-294. Sur les tentatives d'appropriation du modernisme artistique par les États-Unis à la même époque (et les conditions de leur réussite), voir Guilbaut Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Jacqueline Chambon, 1996 (pour la version française).

<sup>3</sup> Jorn Asger, « Abstrakt konst », *Konst och Kultur. Tidskrift för föreningen Konsten och Folket*, Stockholm, vol. 2, n°1, janvier 1946, pp. 8-11, réédité et traduit par Nilsson Agneta in Jorn Asger, « Art abstrait », *Discours aux pingouins et autres écrits*, op. cit., pp. 66-73.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Un bref regard sur l'histoire de l'art danois au XX<sup>e</sup> siècle tend à confirmer une attraction parisienne prédominante, au moins jusque dans les années 1960,

<sup>1</sup> Voir le long entretien avec l'ancien situationniste belge Piet de Groof alias Walter Korun in Groof Piet de, *Le Général situationniste*, Paris, Allia, 2007.

<sup>2</sup> Sur la présence de nombreux artistes étrangers à Paris après la première guerre mondiale, voir par exemple Bandier Norbert, *Sociologie du surréalisme*, op. cit., p. 204. Sur l'avance prise par cette ville dans le marché de l'art après la Seconde Guerre mondiale, voir aussi Verger Annie, « L'art d'estimer l'art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°66-67, 1987, pp. 105-121. Cette domination parisienne dans l'espace de l'art moderne international s'observe aussi par exemple dans la configuration des échanges franco-allemands. Voir Salm-Salm Marie-Amélie zu, *Echanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite*

danois Villhelm Bjerke-Petersen, formé initialement par le Bauhaus allemand, se tourne vers le surréalisme français et fonde alors avec Ejler Bille et Richard Mortensen – qui eux-mêmes ont fait le voyage à Berlin en 1931 – la revue *Linien*. En 1935, Bjerke-Petersen se détourne de la tendance abstraite de la peinture surréaliste vers laquelle penchait *Linien*, en faveur d'une peinture surréaliste réaliste et figurative, fortement influencée par Dalí. Il fonde alors avec une nouvelle équipe la revue *Konkretion*, se rend à Paris en 1935 puis à nouveau en 1938, et devient le représentant du surréalisme orthodoxe en Scandinavie<sup>1</sup>. À l'inverse ses premiers camarades, Bille et Mortensen, continuent la publication de *Linien*, et sont rejoints par de nouveaux artistes, comme Egill Jacobsen, Robert Jacobsen, Carl-Henning Pedersen, Else Alfelt, Henry Heerup et Asger Jorn, pour fonder le groupe Høst. Comme Jorn, la plupart de ces artistes se sont rendus à Paris dans les années 1930. Et en 1947, les artistes Richard Mortensen et Robert Jacobsen s'installent durablement à Paris pour participer au courant de l'abstraction géométrique qui y a comme base la galerie Denise René.

Mais si l'orientation de Jorn vers Paris à partir des années 1930 correspond ainsi à une trajectoire partagée par d'autres artistes de son temps, et notamment celle des artistes danois qui importent le surréalisme et l'abstraction au Danemark, son activisme artistique international apparaît plus prononcé et plus précoce (dans le déroulement de sa trajectoire) que bons nombres de ceux-ci. En guise d'hypothèse, on notera d'abord que Jorn est provincial dans son pays d'origine, que le fait de se rendre à Copenhague est donc déjà une forme d'expatriation, en conséquence plus facilement substituable par une installation immédiate à Paris (voir à ce titre la citation de Jorn déjà effectuée au début de la section 1.2.) : hormis

Ejler Bille, né comme Jorn en province, Bjerke-Petersen, Mortensen, R. Jacobsen, E. Jacobsen, Pedersen, Heerup sont quant à eux tous nés à Copenhague ou dans une ville limitrophe, Frederiksberg. Par ailleurs, alors que la plupart d'entre eux ont reçu leur première formation artistique au Danemark (souvent à l'École Royale des Beaux-Arts), c'est en France que Jorn a appris le métier, ce qui a pu favoriser un certain affranchissement vis-à-vis du champ artistique danois. En outre, Willemijn Stokvis, dans son étude sur le mouvement Cobra, observe qu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Asger Jorn est moins renommé au Danemark que ses camarades du groupe Høst (groupe dont il est d'ailleurs le plus jeune). Cela permet de mieux comprendre son orientation accrue vers l'international, et notamment son activisme dans le sens de la construction de réseaux internationaux alternatifs à ceux formés par les échanges artistiques institutionnalisés entre pays (expositions d'art organisées à l'étranger par les ambassades, etc.) :

« [les] camarades [de Jorn] n'éprouvaient pas le besoin impérieux de franchir les frontières de leur pays, dans la mesure où ils y jouissaient d'un certain prestige et où ils avaient maintes occasions de montrer leurs œuvres dans des galeries comme dans des musées, et de prendre part à des expositions itinérantes qui parcouraient les pays scandinaves. En 1948, quatre d'entre eux furent même sélectionnés pour représenter le Danemark à la Biennale de Venise, privilège dont Heerup avait déjà bénéficié en 1936<sup>2</sup>. »

---

lorsque la fondation de la Documenta de Kassel amène bon nombre d'artistes danois à se tourner plutôt vers l'art américain. Source : *Denmark*, Compiled by the Editors of the Danish National Encyclopedia, Copenhague, Royal Danish Ministry of Foreign Affairs, Gyldendal Leksikon, 2002.

<sup>1</sup> Voir Vovelle José, « Le Surréalisme au Danemark : Bjerke-Petersen », *Champs des activités surréalistes*, n°14 (nouvelle série), juin 1981.

---

<sup>2</sup> Willemijn Stokvis, *Cobra : mouvement artistique de la seconde après-guerre mondiale*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 11. Les quatre peintres en question (sur les treize peintres danois sélectionnés en 1948 pour exposer au pavillon danois de la Biennale de Venise) sont Ejler Bille, Egill Jacobsen, Richard Mortensen et Carl-Henning Pedersen. Pour plus de précisions sur cette question, se reporter également à Willemijn Stokvis, *Cobra. La conquête de la spontanéité*, Paris, Gallimard, 2001, p. 148. (pour la traduction française). À titre indicatif, on observe aussi que dès 1950, C.-H. Pedersen et R. Mortensen obtiennent la médaille Eckersberg (prix annuel attribué tous les ans par l'Académie Royale des Beaux-Arts du Danemark). H. Heerup l'obtient en 1958, E. Jacobsen en 1959, E. Bille en 1960. Ce n'est qu'en 1962 que Jorn se voit proposer cette médaille (que contrairement à ses camarades il refuse, comme il refusera en 1964 le Prix Guggenheim). Cela tend à

On peut par ailleurs s'attendre à ce que dans cette « nation périphérique »<sup>1</sup>, et compte tenu aussi de l'internationalisation croissante de la vie artistique au XX<sup>e</sup> siècle, la question du rapport aux tendances étrangères et aux marchés nationaux/internationaux ne puisse pas ne pas être un enjeu, de sorte que les marques de différenciation et luttes de positionnement y prennent plus facilement la forme d'orientations privilégiées vers certains territoires plutôt que d'autres, et d'un rapport particulier à la collaboration internationale. Tout indique que c'est contre les peintres R. Mortensen et R. Jacobsen (qui s'inscrivent à partir de 1947 dans le courant de l'abstraction géométrique porté par la galerie parisienne Denise René) que Jorn fait le choix de l'alliance avec Dotremont et fonde le mouvement Cobra qui se développe alors surtout au nord de l'Europe (sans doute aussi faute d'avoir les moyens à ce moment-là de s'imposer à Paris)<sup>2</sup>. De même, dans un texte que Jorn écrit à l'intention des membres de Cobra il évoque les conflits qui sont apparus à la fin des années 1940 au sein même de son groupe d'artistes danois entre les « isolationnistes nationaux » (il s'agit d'après lui des peintres autour de Bille), « un groupe qui voulait accepter le travail international mais ne voulait pas tirer de conclusions quant à la transformation de base, nécessaire pour cette collaboration » (il cite ici Pedersen et Alfelt), et enfin un groupe dit « radical », dirigé par Jorn, « [qui] représentait la tendance de recherche de collaboration organisée avec des tendances similaires dans d'autres pays<sup>3</sup> ».

---

confirmer l'avance prise par ces artistes sur Jorn dans leur processus de reconnaissance au Danemark.

<sup>1</sup> L'expression est de Christophe Charle : Charle Christophe, *Les intellectuels en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Seuil, 1996, p. 21.

<sup>2</sup> W. Stokvis rappelle que dès 1937, un conflit oppose Jorn et Mortensen. W. Stokvis, *Cobra. La conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 142. Et en 1948, lorsque des conflits internes entre français et belges mettent fin définitivement à l'expérience du Surréalisme révolutionnaire, Mortensen et Robert Jacobsen soutiennent les français, tandis que Jorn – alors même qu'à la lecture de sa correspondance avec Constant, il semble initialement lui aussi plus proche du français Noël Arnaud – s'associe avec le belge Christian Dotremont.

<sup>3</sup> Jorn Asger, « L'évolution dans l'art expérimental au Danemark de la fin de la guerre jusqu'en 1950 », texte que Jorn fit circuler au printemps 1951 auprès de

Jorn s'oriente donc très clairement vers un espace artistique international, principalement européen. En parallèle, il y construit sa position en se réclamant d'une tradition artistique et culturelle dite « scandinave » ou « nordique », chose que l'on ne retrouve pas du tout chez Debord. Il faut dire que les rapports à la diversité culturelle géographique ne se posent pas de la même façon pour Debord et pour Jorn.

### « Franco-universalisme » et « régionalisme scandinave »

*Guy Debord contre l'exotisme primitiviste.*

Debord construit sa position en rapport aux possibles déterminés par le champ littéraire français. Durant la Seconde Guerre mondiale et dans les années d'après-guerre le pôle autonome du champ littéraire français se réapproprie le « moralisme national »<sup>4</sup>. Le PCF développe alors un « communisme national » dont Aragon se fait le principal relais sur le plan littéraire. Parmi les avant-gardes, certains surréalistes dissidents comme l'écrivain Noël Arnaud (un des principaux animateurs en 1947-1948 du Surréalisme révolutionnaire) pour s'opposer au groupe surréaliste d'André Breton, se rapprochent du PCF et défendent alors la politique communiste en tant que défense de la nation face à sa liquidation par le capitalisme international<sup>5</sup>. Mais les surréalistes-révolutionnaires échouent dans leur tentative de s'imposer au sein du PCF, et plus globalement le « moralisme national » s'avère très vite intenable au pôle autonome du champ. Dénoncé par les surréalistes, le risque de « nationalisation » de la littérature l'est aussi par Sartre, lequel parvient à conférer à « l'injonction moraliste une dimension

---

plusieurs membres de Cobra, publié in Jorn Asger, *Lettres à plus jeune*, Paris, L'échoppe, 1998, pp. 91-98.

<sup>4</sup> Voir Sapiro Gisèle, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

<sup>5</sup> Arnaud Noël, « Le surréalisme-révolutionnaire dans la lutte idéologique. Vers un surréalisme scientifique », extraits de son rapport à la conférence internationale du Surréalisme Révolutionnaire (Bruxelles, 29-31 octobre 1947), *Bulletin international du surréalisme révolutionnaire*, janvier 1948.

existentielle qui transcende la question nationale »<sup>1</sup>. Guy Debord en 1954, s'il reprend certains éléments de la contestation surréaliste-révolutionnaire du surréalisme « orthodoxe », notamment le marxisme, s'oppose aussi au patriotisme incarné par exemple par le réalisme-socialiste d'Aragon :

« La poésie française ne nous intéresse plus. Nous abandonnons la poésie française et les vins de Bourgogne et la Tour Eiffel aux services officiels du Tourisme. »<sup>2</sup>

En parallèle, en construisant sa position de nouvelle avant-garde dans le champ intellectuel français, le mouvement de Debord est soumis dans les années 1950 à un effet de réaction vis-à-vis de l'aîné surréaliste. Il s'oppose alors au goût surréaliste pour les cultures primitives et orientales, qu'il perçoit (ou définit stratégiquement) comme une forme d'exotisme<sup>3</sup>. Debord écrit ainsi en 1957 :

« Le refus de l'aliénation dans la société de morale chrétienne a conduit quelques hommes au respect de l'aliénation pleinement irrationnelle des sociétés primitives, voilà tout. Il faut aller plus avant, et rationaliser davantage le monde, première condition pour le passionner. »<sup>4</sup>

Il résulte de ce positionnement une tendance à analyser la diversité culturelle géographique à partir d'une grille de lecture de type « légitimiste », au sens où les traits culturels des différentes zones géographiques ne sont lus que par rapport à leur position dans une évolution culturelle historique (quasi-) unidirectionnelle, et dans laquelle un centre artistique comme Paris est défini comme un des pôles les plus « avancés ». En effet, à

propos de l'usage du cinéma grec et du roman guatémaltèque dans des « centres culturels avancés » comme Paris, Debord affirme qu'il représente en fait « la réapparition de vieilles formes exploitées avec retard dans d'autres nations »<sup>5</sup>. Cette grille s'articule alors à des prises de position « universalistes » et « anti-nationales ». Par exemple, en 1960, Debord estime que le « rôle de Paris dans la culture expérimentale » a pris fin, et défend celui des pays décolonisés – ce qui se comprend alors comme soutien de la part d'un intellectuel d'avant-garde aux mouvements de Libération nationale, dans un contexte de Guerre d'Algérie et d'arrivée au pouvoir du général de Gaulle.

« La nouvelle culture, unifiée à l'échelle de la planète, ne peut se développer que là où des conditions sociales authentiquement révolutionnaires apparaîtront. Elle ne se fixera plus en tel ou tel point privilégié, mais s'étendra et changera partout, avec les victoires de la nouvelle forme de société. Elle ne saurait enfin être affirmée en majorité aux pays de race blanche. Avant l'inévitable et souhaitable métissage planétaire, les peuples jaunes et noirs qui commencent à prendre en main leur sort vont y tenir le premier rôle. »<sup>6</sup>

Mais là encore, on peut constater que ce rôle n'est reconnu que pour un futur prophétisé : ce ne sont pas les cultures de ces pays qui sont valorisées en soi mais, dans une vision marxiste, les « conditions sociales authentiquement révolutionnaires », et la place que Debord aimerait leur voir prendre dans la construction d'une culture mondiale qui n'existe pas encore (et dont le programme est défini à partir d'un contexte d'énonciation propre au champ intellectuel français). En définitive, on peut se demander si à cette époque, cet intellectuel parisien qu'est Debord<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Sapiro Gisèle, *La guerre des écrivains*, op. cit., p. 622.

<sup>2</sup> IL, « Sortie des artistes », *Potlatch*, n°9-10-11, 17-31 août 1954.

<sup>3</sup> Notons que les surréalistes dans les années 1920, s'ils défendaient la réhabilitation de l'ensemble des arts dits « primitifs », s'attachaient néanmoins à se différencier de « l'exotisme » : eux-mêmes critiquaient la vogue parisienne du moment en faveur de « l'art nègre ». Voir Debaene Vincent, « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *Labyrinthe*, n°12, 2002 (en ligne : <http://labyrinthe.revues.org/index1209.html>).

<sup>4</sup> Debord Guy, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, Paris, Mille et une nuits, 2000 [1957].

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> « La chute de Paris », *Internationale situationniste*, n°4, juin 1960. Probablement rédigé par Guy Debord.

<sup>7</sup> Certes Debord a passé son enfance et son adolescence dans le sud de la France (Nice puis Cannes). Mais il est né à Paris, d'une famille établie initialement à Paris et ayant des origines en provenance d'Italie et de Limoges, donc sans attache particulière à une région française. Et Guy Debord, à la faveur notamment d'une rencontre avec un lycéen parisien, a tourné son regard dès les années 1949-1950 vers les avant-gardes parisiennes (surréalisme et lettrisme). Voir la correspondance de



ne retraduit pas malgré lui la tendance d'ensemble de l'espace littéraire français à une « confiance hypertrophiée » en la valeur de ses productions symboliques, et à un « franco-universalisme »<sup>1</sup>. Les prises de position de Debord sont certes bien différentes de la défense de la langue française et de sa vocation universelle. Reste que, sans juger de la pertinence des différentes analyses induites par la grille « légitimiste » du « Debord » des années 1950-1960, celui-ci pense alors tout produit culturel à l'aune d'une échelle objectivement déterminée par un contexte français (comme le font d'ailleurs ceux qui, à l'inverse, exaltent contre les conventions établies dans l'espace dominant telle culture dite « primitive »); et que l'enjeu d'une internationalisation se présente chez lui exclusivement sous la forme d'une *expansion* de son label vers l'étranger, en vue de produire la croyance envers un mouvement situationniste étendu géographiquement. De ce fait, la collaboration avec des agents ou groupes étrangers, par les décalages qui peuvent s'y affirmer (et notamment la possibilité qu'un courant parisien concurrent se retrouve importé au sein même du mouvement situationniste, par ses sections étrangères) présente aussi à ses yeux des risques dangereux. Ainsi, en 1959, Debord met en garde la toute nouvelle section allemande du groupe situationniste « contre l'importation dans leur pays de nouveautés factices déjà usées ailleurs »<sup>2</sup>.

### *La défense de la culture « scandinave » sur la scène artistique internationale*

Plus âgé que Debord, Jorn est présent à Paris dans la deuxième moitié des années 1930, et ses centres d'intérêts poursuivent alors les liens forts qui s'établissent en France à partir des années 1920 entre les avant-gardes artistiques et l'ethnologie en voie de

développement<sup>3</sup>. Dès 1938 il visite en effet les collections du tout nouveau Musée de l'Homme (qui remplace le Musée du Trocadero). Durant la Seconde Guerre mondiale, il anime la revue *Helhesten* au Danemark, qui mélange art, littérature, ethnologie et archéologie. Et en janvier 1951, il écrit au peintre belge de Cobra, Alechinsky : « Il faut s'occuper activement du musée folklorique du Musée de l'Homme. C'est à nous »<sup>4</sup>. Ainsi, il est loin de développer le même refus que Debord vis-à-vis de l'intérêt surréaliste pour les arts « primitifs ». Bien au contraire, Jorn reprend ces thématiques proches du surréalisme pour les (re)diriger contre le surréalisme lui-même. Ainsi, c'est notamment en expliquant que « l'influence de l'art primitif » sur le cubisme et le surréalisme n'était que « purement formelle », du fait, en réalité, d'une absence de la part de ces courants artistiques de « rupture nette avec les traditions classicistes, c'est-à-dire métaphysiques, de l'art », que Jorn cherche à justifier, à l'époque de Cobra, la nécessité pour ce groupe de tourner définitivement le dos à « l'ancienne position surréaliste »<sup>5</sup>. Dès lors, il ne s'agit pas seulement pour Jorn de décrire en amateur d'archéologie et d'ethnologie les différences de traditions culturelles entre zones géographiques, mais bien de s'en saisir pour construire sa position dans l'espace artistique européen. A ce titre la fondation de Cobra en 1948, en prenant explicitement ses distances avec Paris<sup>6</sup> et en rompant avec le Surréalisme

---

jeunesse de Debord (début des années 1950), in Debord Guy, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, Paris, Fayard, 2004.

<sup>1</sup> Les expressions sont de Paul Dirx, « Le service littéraire... », *art. cit.*

<sup>2</sup> « La troisième conférence de l'I.S. à Munich », *Internationale situationniste*, n°3, décembre 1959, p. 20.

---

<sup>3</sup> Ces rapports remontent au début du XX<sup>e</sup> siècle et se renforcent dans les années 1920. En 1929 et 1930, paraît la revue *Documents*, dans laquelle collaborent des surréalistes dissidents (Georges Bataille, Michel Leiris) et des ethnologues ou futurs ethnologues (Paul Rivet, Georges-Henri Rivière) qui fonderont plus tard le Musée de l'Homme. Voir notamment Debaene Vincent, « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *art. cit.*

<sup>4</sup> Jorn Asger, « Lettre à Pierre Alechinsky », janvier 1951, in Jorn Asger, *Lettres à plus jeune*, *op. cit.*, p. 26. En effet, les surréalistes s'opposent dès sa fondation au Musée de l'Homme (Debaene Vincent « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *art. cit.*).

<sup>5</sup> Jorn Asger, « L'évolution dans l'art expérimental au Danemark de la fin de la guerre jusqu'en 1950 », texte cité, pp. 91-98.

<sup>6</sup> Christian Dotremont, un des principaux animateurs du groupe Cobra, écrivait en novembre 1949 : « [...] nous nous éloignons de Paris, de la France. Mais comment en aurait-il pu être autrement ? Il y a entre l'art

révolutionnaire, concrétise la construction de cette position. A cette époque, Jorn, contre les différentes versions d'un art dit « classique » et « métaphysique », s'appuie alors pêle-mêle sur l'art des peuples « primitifs », l'art des enfants, le taoïsme chinois, l'art « populaire » scandinave, etc.<sup>1</sup>.

La culture dite « scandinave » tient une place de premier choix dans cet ensemble de cultures alternatives extra-« classicistes » sur lesquelles s'appuie Jorn pour construire sa position dans l'espace artistique international. En effet, à l'inverse de Debord, Jorn est originaire d'une nation périphérique, un espace culturel relativement dominé dans les rapports culturels internationaux, espace dans lequel le rapport aux modèles étrangers ne peut donc pas ne pas se poser. Il incarne la nécessaire hésitation et tension entre l'attraction exercée par le modèle dominant (la reconnaissance de Paris comme base d'une « modernité » artistique) et sa contestation par la construction de *singularités locales* ; l'attirance envers les tendances artistiques élaborées à Paris et leur contestation au nom des spécificités d'une culture scandinave qu'il s'agirait de réévaluer. La problématique de l'internationalisation comme reclassement de la position des pays scandinaves sur la scène artistique internationale apparaît clairement lorsqu'en 1947 devant les surréalistes-révolutionnaires français et belge, il explique :

« Au cours de l'histoire, peintres et poètes [des pays scandinaves] sont venus prendre et apprendre chez les créateurs des autres nations, mais jamais ils n'ont rendu, encore moins donné. Nous savons que vous nous attendez ; nous jetons par-dessus bord nos vieux complexes d'infériorité. »<sup>2</sup>

---

expérimental et la "vie parisienne" une sorte d'incompatibilité dont les Parisiens ne se rendent pas souvent compte ? » (Dotremont Christian, « A propos de l'Exposition internationale d'Art Expérimental d'Amsterdam », in *Cobraland*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 1998, pp. 80-83).

<sup>1</sup> Voir notamment le recueil de plusieurs de ces textes : Jorn Asger, *Discours aux pingouins et autres écrits, op. cit.* Et sa correspondance avec Pierre Alechinsky (*ibid.*).

<sup>2</sup> Jorn Asger, « Déclaration du groupe expérimental danois », extraits de son rapport à la conférence internationale du Surréalisme Révolutionnaire (Bruxelles, 29-31 octobre 1947), *Bulletin international du surréalisme révolutionnaire*, janvier 1948.

A la lecture de la correspondance de Jorn avec le peintre hollandais Constant, on constate aussi qu'il met régulièrement en avant l'ancrage géographique de l'artiste. Recourant à la métaphore des « racines » et des « sources » (tout en critiquant le « provincialisme »), cet ancrage lui apparaît même comme le garant de l'authenticité de l'artiste :

« Le danger des artistes est de devenir ou bien des gens des provinces ou bien des cosmopolites déracinés. [...] Nous sommes des lieux de passage où les courants du peuple, les courants dans l'art (aussi avec ses représentations les plus mauvais) se transforment en des expressions vitales. Ainsi l'artiste qui bâtit des murs entre soi-même et les autres, son peuple aussi bien que entre soi-même et les mauvais artistes va se sécher les sources. L'artiste distingué est un artiste déjà à moitié mort [...]. Parce que la vie n'est jamais distinguée<sup>3</sup>. »

Ainsi, l'internationalisation croissante du champ artistique, à laquelle prend part Jorn, signifie d'abord une confrontation de plus en plus directe de producteurs artistiques originaires de différents pays, mais pas forcément une disparition du fait « régional » dans les schèmes de pensée de ces producteurs. Ils sont même utilisés de manière régulière comme schèmes de classement des différents « styles ». En effet, pour se repérer dans l'espace fortement internationalisé des producteurs d'art, Jorn (à l'instar de nombreux commentateurs artistiques de l'époque) mobilise de manière régulière des principes « ethniques » ou « géographiques ». Il écrit par exemple à propos du peintre Wifredo Lam :

« J'ai eu personnellement l'occasion d'apprécier ce Sino-africain, simple comme un enfant, qui semble réunir cette vitalité charmante et le calme chinois le plus profond. J'ai eu l'occasion d'examiner ses tableaux où explose une rare fraîcheur et où transparaît l'ardeur, ce qu'aucun artiste blanc n'a réussi à exprimer dans

---

<sup>3</sup> Jorn Asger, « Lettre à Constant », non datée (tournant des années 1940-1950), in. Archives de Constant Anton Nieuwenhuis, déposées au Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), La Haie. Dossier 2.2 - 94. Nous reproduisons ici la lettre écrite en français en corrigeant certaines fautes d'orthographe, mais en en laissant d'autres, afin essentiellement de ne pas perdre un élément central à notre sujet, à savoir l'incomplète maîtrise de cette langue par Jorn.

l'art, puisque ce n'est pas dans son tempérament. »<sup>1</sup>

Les prises de position de Jorn en faveur d'une défense de la culture scandinave sont reléguées à la marge de ce qui s'impose comme le cœur de la théorie de l'IS (sur laquelle Debord avait une prise évidente). Mais elles apparaissent tout de même de manière secondaire dans la revue *Internationale situationniste* à travers notamment l'article de Jorn intitulé « La création ouverte et ses ennemis » publié en 1960. Dans cet article, Jorn tente de dresser la voie d'une « situlogie », qu'il présente alors comme une nouvelle topologie rompant avec les règles de la géométrie euclidienne. Or, il attache cette situlogie à une tradition spécifiquement « nor-dique », en écrivant :

« René Huygues montre, dans son ouvrage *L'Art et l'Homme*, que c'est avec le développement de l'industrie des métaux, après l'époque agraire du néolithique, que se produit la division entre deux styles, celui de Hallstadt et celui de la Tène, qui n'est autre que la division entre la pensée géométrique et la pensée situlogique. A travers les Doriens la pensée géométrique s'est implantée en Grèce, donnant naissance à la pensée rationaliste. La tendance contraire a fini en Irlande et en Scandinavie. »<sup>2</sup>

Au début des années 1960, alors que Jorn, qui connaît depuis peu un succès artistique international, s'éloigne progressivement de l'IS, pour s'occuper de nouveaux projets (comme par exemple la réalisation d'une compilation archéologique de l'art scandinave ancien, à travers son Institut scandinave de Vandalisme comparé) et entretenir de nouvelles collaborations (avec par exemple le peintre Jean Dubuffet ou encore l'écrivain Noël Arnaud), Debord s'oriente de plus en plus nettement vers les frontières du champ intellectuel et du « champ politique radical » français<sup>3</sup>. Dès lors, en 1962, en

l'absence de Jorn, Debord et ses alliés dans le groupe<sup>4</sup> cristallisent cette orientation en excluant la grande majorité des peintres, pour la plupart des artistes allemands, hollandais ou scandinaves qui étaient entrés dans l'IS par l'intermédiaire de Jorn. Ces exclus fondent alors une Seconde internationale situationniste, basée dans le sud de la Suède, qui, pour affirmer sa position propre, reprend largement les conceptions « régionalistes » de Jorn<sup>5</sup>.

Il est intéressant de constater que ces conceptions de Jorn tendent à constituer en singularité scandinave ce qui peut apparaître comme l'effet même du rapport de domination. Paul Dirx à propos des écrivains belges francophones note comment leur position dominée les incline à une forme d'effacement de soi, d'autocritique et d'autodérision permanentes, jusqu'à devenir un genre local<sup>6</sup>. Quelque chose d'analogue semble se produire avec le cas d'Asger Jorn. Conscient du manque de confiance des artistes danois, ambitionnant d'y mettre un terme, il présente toutefois comme identité scandinave positive ce qu'on pourrait précisément percevoir comme un effet de ce manque de confiance en soi, à savoir dans l'extrait suivant « l'oubli » :

« La culture scandinave, c'est avant tout la culture de l'oubli, la culture oubliée et sans histoire, ininterrompue depuis l'âge de pierre, plus vieille même et plus immobile que la culture chinoise. Qu'est-ce que je peux citer de mes ancêtres, avec un si pesant héritage d'oubli ? »<sup>7</sup>

De la même façon, on peut se demander si l'exigence antithéoriciste de groupes comme Cobra (1948-1951)<sup>8</sup> ou la Seconde

---

l'Internationale situationniste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°176-177, mars 2009, pp. 32-51.

<sup>4</sup> Le belge Raoul Vaneigem et le hongrois Attila Kotanyi, expatrié en Belgique depuis la répression soviétique du soulèvement de Budapest en 1956.

<sup>5</sup> Voir notamment Slater Howard, « Divided we stand. An Outline of Scandinavian Situationism », publié sur le site Infopool, janvier-avril 2001 (en ligne : <http://www.infopool.org.uk/2001.html>).

<sup>6</sup> Dirx Paul, « Le service littéraire... », *art. cit.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Cobra écrit dans son manifeste, dirigé contre les surréalistes-révolutionnaires français : « Nous voyons comme le seul chemin pour continuer l'activité internationale une collaboration organique expérimentale qui évite toute théorie stérile et dogmatique », ou

---

<sup>1</sup> Jorn Asger, « Kunsthandlaren med Hundeblikket », 1947, édité et traduit in « Le marchand d'art aux yeux de chien battu », *Discours aux pingouins et autres écrits*, *op. cit.*, pp. 74-82.

<sup>2</sup> Jorn Asger, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n°5, décembre 1960.

<sup>3</sup> Pour une analyse de cette reconversion et des rapports à la politique de Guy Debord et l'IS, voir Brun Eric, « L'avant-garde totale. La forme d'engagement de

internationale situationniste<sup>1</sup> ne relève pas aussi des effets même de la position dominée, ou plus précisément de la difficulté à s'imposer à Paris qui, outre un centre artistique, est aussi un des principaux centres littéraires et intellectuels. En tout cas il semble bien que Jorn ait tendance à définir la culture scandinave (de manière relationnelle par rapport à la culture dite « gréco-latine ») en sélectionnant dans les ouvrages d'archéologie et d'histoire de l'art ce qui correspond à son expérience propre de peintre confronté aux pratiques intellectuelles de groupes d'avant-garde parisiens dominés par des écrivains. Ainsi dans un texte de 1964 intitulé « Mind and Sense » (publié d'abord en danois en 1963, puis en anglais dans la revue situationniste dissidente *The Situationist Times*, animée par l'artiste hollandaise Jacqueline de Jong), après avoir présenté la culture « nordique » par rapport à la culture « latine » comme une culture de l'esprit et de l'ambivalence plutôt que du sens clairement orienté, il écrit :

« In Nordic art the picture exists before the word. The word illustrates the picture, as in the husdrapa of the Viking Age, which was varying poetical improvisations on the same pictures. The pictures here are the theme. The words are the variations. In the Latin tradition things are exactly the reverse. The word is the origin. The word or concept gives the clearly established motif or idea, and pictorial art then may vary this thema as it likes in the still life or in figure studies, and then orient the style according to constantly varying fashions. »<sup>2</sup>

---

encore : « nous refusons de nous embrigader dans une unité théorique artificielle » (*La Cause était entendue*, tract édité le 8 novembre 1948, publié in Dotremont Christian, *Cobraland*, op. cit., p. 41).

<sup>1</sup> La Seconde internationale situationniste écrit dans son manifeste : « The Franco-Belgian situationists base themselves on the same principles as Pascal, Descartes, Croce and Gide. Action precedes emotion. [...] According to Scandinavian situationist philosophy action is the result of emotion and arises out of emotion. Emotion is a primary, non-reflective intelligence [...] ». Et plus loin : « We do not always distinguish between theory and practice. We tend to produce our theories after the event. [...] The French work exactly the other way round. They want everything straight before they start and everybody has to line up correctly » (publié en anglais in *The Situationist Times*, n°2, septembre 1962).

<sup>2</sup> Jorn Asger, « Mind and Sense », *The Situationist Times*, n°5, décembre 1964.

## Conclusion

La comparaison que nous avons tenté de faire entre Asger Jorn et Guy Debord permet de mettre en évidence le fait que les pratiques d'internationalisation et prises de position sur la question des variations culturelles régionales se différencient au sein même des avant-gardes artistiques et littéraires<sup>3</sup>. Elles expriment des stratégies différentes (et ici momentanément complémentaires) liées à des luttes de positionnement et à des trajectoires spécifiques. Dans le cas de Debord – artiste et intellectuel d'avant-garde français né dans les années 1930 –, l'internationalisation relève dans les années 1950-1960 avant tout d'une stratégie d'expansion d'un label hors de son contexte direct de formulation, elle-même dépendante d'une stratégie visant à des profits de distinction au sein du champ intellectuel français ; elle s'accompagne alors de prises de position « universalistes » et « antinationales » appuyées par une grille de lecture « légitimiste », construites dans un double rejet du « nationalisme » littéraire porté par Aragon et du « primitivisme » surréaliste. Dans le cas d'Asger Jorn – peintre danois né dans les années 1910 et formé artistiquement à Paris par Fernand Léger –, la dynamique d'internationalisation est bien différente. Elle relève d'une stratégie d'expatriation vers l'espace qui tend à monopoliser à cette époque les instances de consécration de « l'art moderne », mais aussi d'une difficulté à s'imposer dans cet espace et d'une stratégie de construction de réseaux internationaux alternatifs ; elle s'accompagne alors d'une tentative de légitimation de l'espace « périphérique » d'origine contre les conventions artistiques dominantes dans l'espace d'arrivée, ainsi que d'une

---

<sup>3</sup> En revanche, cette comparaison entre Debord et Jorn ne saurait valoir une analyse comparative systématique des positions des différents agents des champs artistiques et littéraires européens dans les rapports culturels internationaux, et de l'espace des prises de position qui en découle. En dépit de notre tentative de replacer leurs pratiques et prises de position dans un ensemble d'éléments construisant leur contexte d'énonciation et d'action propre, cette comparaison tend forcément à réifier une opposition selon l'espace culturel d'origine (« central » ou « périphérique »). De même, l'analogie que nous proposons entre l'espace littéraire belge francophone et les courants artistiques danois mériterait de plus amples investigations.

défense du caractère indispensable des « racines » dans la production authentiquement artistique.

Ainsi, dans les années 1950-1960 les enjeux de positionnement spécifiques à Guy Debord d'une part et Asger Jorn d'autre part impliquent une problématisation différente chez eux de la question de l'internationalisation. De ce fait, il n'est pas étonnant que leur interprétation respective de la scission de 1962 entre l'Internationale situationniste et la Seconde internationale situationniste divergent : alors que Jorn en 1964 y voit la conséquence d'une opposition entre une « tendance latine » et une « tendance nordique », Debord récuse cette interprétation et estime qu'il s'agit d'une rupture entre « d'une part ceux qui étaient occupés des règles d'un nouveau jeu [...] et d'autre part des arrivistes et des commerçants [...] »<sup>1</sup> ; autrement dit entre d'« authentiques » créateurs, qui ont en tant que tels tourné le dos au « commerce artistique » (au profit d'un projet plus « radical » de révolution sociale en vue de l'invention d'un « style de vie » nouveau), et des peintres qui n'ont pu se résoudre à cette (r)évolution, restant attachés à une « ancienne » définition de l'art comme style esthétique et à la production d'œuvres « marchandes ».

---

<sup>1</sup> Debord Guy, « Lettre à Asger Jorn du 13 janvier 1964 », in Debord Guy, *Correspondance, volume II*, Paris, Fayard, 2001, pp. 277-280.