



**HAL**  
open science

# Pourquoi faire groupe? : stratégies, créations et réflexions dans l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn

Raphaël Jamet

## ► To cite this version:

Raphaël Jamet. Pourquoi faire groupe? : stratégies, créations et réflexions dans l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn. Sociologie. Sorbonne Université, 2021. Français. NNT : 2021SORUL008 . tel-03269980

**HAL Id: tel-03269980**

**<https://theses.hal.science/tel-03269980>**

Submitted on 24 Jun 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**SORBONNE UNIVERSITÉ**

**ÉCOLE DOCTORALE IV « Civilisations, cultures, littératures et sociétés »**

**Équipe d'accueil REIGENN (EA 3556)**

**T H È S E**

pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ**

Discipline : Études Germaniques

Présentée et soutenue par :

**Raphaëlle JAMET**

le : 11 janvier 2021

**Pourquoi faire groupe ?**  
**Stratégies, créations et réflexions dans l'œuvre réticulaire**  
**d'Asger Jorn**

**Sous la direction de :**

M. Sylvain BRIENS – Professeur des universités, Sorbonne Université

**Membres du jury :**

M. Jean-François BATAIL – Professeur émérite, Sorbonne Université

M. Martin KYLHAMMAR – Professeur des universités, Linköpings Universitet

Mme Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE – Professeur des universités, Université de  
Limoges

M. Harri VEIVO – Professeur des universités, Université Caen Normandie



*À tous les groupes traversés,  
créés, transformés et à venir*





## Remerciements

Toute ma reconnaissance et ma gratitude va au Professeur Sylvain Briens qui par sa confiance toujours renouvelée, sa fulgurance critique et ses intuitions poétiques a su diriger et porter ma recherche en instaurant entre nous un dialogue toujours bienveillant, cultivé et inventif.

Je remercie le Professeur Martin Kyllhamar qui, dans les bureaux de Linköping, les rives de Menorca ou les montagnes d'Abisko a su m'offrir sa grande écoute et trouver les mots, chaque fois que nécessaire, pour m'indiquer les tensions à résoudre et les choix pragmatiques à faire dans ma recherche.

Je remercie le Professeur Jean-François Battail pour ses lectures inspirantes d'une Suède savante et lumineuse et son écriture qui m'a engagée à penser en récit celle de cette thèse.

Je remercie le Professeur Frédérique Toudoire-Surlapierre pour le dialogue ouvert sur le quai d'un tram qui m'a démontré en acte et en pensée qu'étudier les concepts et les créations pouvait se faire de concert.

Je remercie le Professeur Harri Veivo pour ses recherches qui m'ont guidée par leurs perspectives pour développer dans mon étude une compréhension plus ouverte des idées et des œuvres telles qu'elles circulent en toute liberté entre les espaces et les cultures.

Je remercie pour sa confiance le Museum Jorn et plus particulièrement Jacob Thage, Lukas Haberkorn et toute l'équipe du musée qui durant plusieurs années à Silkeborg m'ont accueillie, conseillée et ont facilité autant que possible l'accès à toutes les archives dont je pouvais avoir besoin. J'y ai grâce à eux rencontré Per Hofman Hansen dont la disponibilité, la grande expertise et la curiosité toujours à l'œuvre est à l'image de son travail de bibliographie qui fut une révélation intellectuelle et mon livre de chevet pendant plus de six ans.

Je remercie également la Bibliothèque Nordique à Paris où Florence Chapuis ainsi que Lina Diamant et Henrik Harpsøe ont facilité mes recherches et ouvert, par la disponibilité des documents

et leur grande actualité, de nouvelles pistes de réflexion. Grâce à leur confiance et leur intérêt pour mon sujet, la bibliothèque est devenue pour moi un laboratoire d'expérience scientifique le temps d'une exposition et un refuge intellectuel les jours où l'esprit critique l'exigeait.

Ce travail n'aurait pu prendre la forme à laquelle il aboutit aujourd'hui sans ma famille et celles et ceux qui partagent ma vie qui par leur amour et leur soutien d'une extrême générosité au quotidien, leur regard toujours juste et amusé sur mes phrases à rallonge et mes phases de doute ont su conserver intact mes intuitions premières et me donner courage, détermination et persévérance.

Que soient remerciés toutes celles et tous ceux, camarades de route et de fortune, qui se sont intéressés à mes recherches, m'ont offert un peu de leur temps, de leur énergie, de leurs conseils, de leur rire et de leur soutien. Ceux et celles-là mêmes qui chaque jour de derrière un comptoir, dans une rue passante, dans l'arrière-cour d'une cuisine, devant un tableau blanc ou sous des piles de dossiers font que le monde est toujours plus fluide, généreux et en lien, que quiconque ne pourrait l'imaginer.

Que soient remerciés toutes celles et tous ceux qui par leurs actes rendent réelle l'idée d'une recherche universitaire libre, collective et ouverte et qui dans la haute exigence critique que requiert au quotidien cet exercice ont pleinement conscience que lorsque les sciences échangent au petit matin frais ou dans la profondeur de la nuit, elles se soutiennent généreusement et qu'alors le local sourit à l'universel et l'utile embrasse le fondamental pour éveiller toujours plus de curiosité dans les cœurs et les esprits.

Que soient remerciés toutes celles et tous ceux qui créent, composent, écrivent, peignent, sculptent, photographient, assemblent, détournent, regardent, écoutent, sentent, goûtent, perçoivent, pensent, s'amuse et partagent sans compter, car ils m'ont appris dans un galet peint, un origami, une perle cousue, une carte postale, un trait de pinceau ou une fleur offerte, que le superflu était essentiel et que s'y consacrer était aussi vital que respirer.

# Table des matières

<b>Remerciements.....</b>	<b>5</b>
<b>Notes de présentation.....</b>	<b>10</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>11</b>
Sources.....	14
État de la recherche.....	16
Méthodologie succincte, problématiques et plan.....	20
<b>Chapitre 1 Qu'est-ce que le groupe ?.....</b>	<b>25</b>
De l'hétérogénéité au collectif : une œuvre réticulaire.....	25
1.1 Collectifs, groupes et réseaux.....	26
1.1.1 Définitions et distinctions de collectifs et groupes.....	26
1.1.2 Différentes configurations de réseaux.....	29
1.1.3 Une première approche de la réticularité de l'œuvre d'Asger Jorn.....	33
1.1.4 Apparents paradoxes des positions d'Asger Jorn dans sa relation au groupe.....	38
1.1.5 Une problématique d'écriture : des témoignages réticulaires.....	44
1.2 Nécessité du point de vue sociologique : l'acteur-réseau.....	49
1.2.1 De l'origine des sources à la nature des données.....	49
1.2.2 Les stratégies pour faire groupe.....	55
1.2.3 Implication sur l'exploitation des sources.....	59
<b>Chapitre 2 Où sont les groupes ?.....</b>	<b>67</b>
Rendre une œuvre d'art totale par une méthode globale.....	67
2.1 L'œuvre crée la rencontre.....	71
2.1.1 La confluence : les arts se rencontrent.....	71
2.1.2 Synthétiser les arts.....	72
2.1.3 Rechercher et dépasser l'art total.....	82
2.1.4 Une œuvre pour toutes les œuvres.....	92
2.2 Jeux de création et désirs de l'artiste.....	101
2.2.1 L'émulation et l'analogie : imiter et lier.....	101
2.2.2 L'imitation jusqu'au détournement.....	103
2.2.3 Le Musée imaginaire : rendre explicite les liens.....	112
2.2.4 Vers une œuvre ouverte ?.....	121
2.3 Unifier une pensée mouvante et multiple.....	132
2.3.1 Sympathie et antipathie : assimiler et distinguer.....	132
2.3.2 Asger Jorn, théoricien de son œuvre ?.....	134
2.3.3 Relativité du regard : hasard et corrélation dans la recherche.....	142

<b>Chapitre 3 Faire groupe ?.....</b>	<b>149</b>
Stratégies de groupe : le cas des avant-gardes.....	149
3.1 Quand faire groupe ? Stratégies et approches temporelles.....	156
3.1.1 Analyse stratégique.....	156
3.1.2 Rapport au passé.....	157
3.1.3 Rapport au futur.....	168
3.2 Où faire groupe ? Stratégies et approches spatiales.....	178
3.2.1 Introduction à l'espace.....	178
3.2.2 Circulation dans les espaces.....	181
3.2.3 Trois cas qui jouent avec l'espace : fonder, publier, traduire.....	183
3.2.4 Rapports de force.....	189
3.2.5 Stratégies collectives.....	201
3.2.6 Vers le décentrement.....	208
3.3 Pourquoi faire groupe ? Stratégies et approches théoriques.....	211
3.3.1 Le groupe comme récit : penser, écrire et créer le groupe.....	212
3.3.2 Le groupe comme processus.....	217
3.3.3 Le groupe comme fusion.....	225
3.3.4 Le groupe sujet de création et comme action.....	232
<b>Conclusion.....</b>	<b>251</b>
Réponses apportées & Actualité de notre étude.....	251
Réflexion heuristique : la fabrique de la recherche.....	253
<b>Annexe : Schémas, diagrammes et cartes.....</b>	<b>259</b>
Note d'intention : sortir du texte, approcher l'image.....	259
A. Modélisation et figuration.....	262
Figures et modélisations des réseaux, collectifs et groupes.....	262
Diagrammes de répartition des publications, traductions, rééditions.....	268
B. Représentation et problématisation.....	275
Cartes de circulation des traductions.....	275
Chronologie spatiale des publications.....	277
Carte stratégique du mouvement Cobra.....	279
Carte des créations, collections et déplacements.....	282
Carte heuristique des thématiques de la bibliothèque.....	285
Infographie de l'œuvre réticulaire.....	287
C. Extraction et visualisation.....	289
Répartition des langues dans <i>Fin de Copenhague</i> .....	289
Carte imaginaire des éléments cités par Asger Jorn dans ses textes de jeunesse.....	291
Carte des métadonnées de <i>Signes gravés</i> .....	293

<b>Bibliographie.....</b>	<b>295</b>
A. Ouvrages d'Asger Jorn.....	295
Livres.....	295
Compilations et anthologies.....	296
B. Ouvrages théoriques sur Asger Jorn.....	297
Études biographiques et bibliographiques.....	297
Catalogues, inventaires et bases de données.....	297
Études spécifiques.....	298
C. Littérature secondaire.....	301
<b>Index des concepts, mouvements et personnes.....</b>	<b>305</b>
<b>Table des figures.....</b>	<b>308</b>

# Notes de présentation

## À propos des notes de bas de page

Nous utilisons dans nos notes de base de page, un système de titre abrégé accompagné des noms et prénoms des auteurs, l'année de publication est indiquée dans le cas d'une référence à l'ouvrage complet et dans le cas de l'existence de plusieurs éditions du même ouvrage auxquelles nous faisons référence.

En ce qui concerne les articles de littérature secondaire issus de revues et d'ouvrages collectifs ainsi que les textes et articles d'Asger Jorn tirés d'anthologies, seule la référence générale à l'ouvrage dont ils sont extraits apparaît en bibliographie, le détail est donc donné en note de bas de page.

En raison de l'existence d'un grand nombre de rééditions aux paginations variées, les références aux pages des textes de l'*Internationale situationniste* correspondent à l'édition originale que l'on retrouve dans les fac-similés. En ce qui concerne *Potlatch* l'indication du numéro et du titre des articles sert de référence précise.

## À propos des noms de groupes :

*Internationale situationniste* et *Helhesten* désigne tout autant les revues que les groupes, sauf indication contraire.

Nous n'utilisons pas d'acronymes pour les groupes étudiés bien qu'il soit courant que la littérature secondaire en fasse l'usage. Ceci dans l'intention de donner une meilleure fluidité de lecture.

Nous utilisons la version française des noms des groupes et des titres des ouvrages lorsqu'elle existe.

## À propos des traductions :

Nous traduisons dans le corps du texte toutes les citations qui ne sont pas en français. Si une traduction officielle existe, elle est mentionnée en note de bas de page. S'il s'agit de notre propre traduction, nous reproduisons le texte original suivi de [Notre traduction] en note de bas de page.

## Introduction

“S’entendre dire que l’on *est* quelque chose implique une idée inéluctable de fatalité à laquelle on ne peut plus se dérober. Asger Jorn *fait* donc le peintre, comme il fait le sociologue, l’archéologue, le voyageur, l’écrivain, l’expérimentateur, l’architecte, le père de famille, l’amour, l’animateur des revues expérimentales et de groupes d’artistes, la cuisine, l’esthéticien, etc.” On comprend pourquoi il n’a pas fait facilement carrière. (...) Notre société n’admet que les spécialistes, Or la grandeur de Jorn, c’est la diversité de ses dons de peintre, d’écrivain, d’animateur, d’archéologue<sup>1</sup>.

En embrassant ce constat du critique d’art Michel Ragon nous acceptons également sa proposition de dépasser nos propres biais d’écriture et de pensée, nous ne nous interrogeons pas sur qui est Asger Jorn mais bien sur ce qu’il *fait*. Décentrer ainsi notre regard nous oblige à quitter une position où l’artiste étudié, sa biographie, sa psychologie devenaient les référents centraux autour desquels tournent toutes ses créations et actions. Sortir de cet héliocentrisme c’est aussi remettre en question l’idée d’une forme de transcendance dans les accomplissements de personnes dites exceptionnelles. Dans cette perspective, un modeste retour aux sources est nécessaire, il s’agit de s’intéresser aux traces laissées par l’œuvre d’Asger Jorn lors de son passage. Observer les écrits, les expositions, les collections d’œuvres et de livres ainsi que les actions artistiques et politiques liés à ses interactions nous ont alors menés à nous interroger sur la manière d’en rendre compte, c’est-à-dire de les décrire : il faut pour cela considérer tous ces éléments comme formant un réseau qui n’aurait pas besoin de centre pour se constituer mais simplement de l’ensemble des liens, c’est-à-dire des intentions qui nourrissent son évolution – car ce réseau n’est pas figé. C’est l’ensemble des liens spatiaux, temporels et causaux entre les données extraites des publications, créations, expositions et collections d’Asger Jorn que nous nommons son œuvre réticulaire. Ces données hétérogènes constituées de dates, de théories artistiques, de lieux, de rencontres, d’œuvres trouvent leur place lorsque nous les décrivons dans la perspective de la formation de groupe, c’est-à-dire le moment et l’endroit dans lequel ces données se rencontrent et forment de nouvelles entités.

Étudier les groupes – au-delà de l’intérêt pour tout travail de recherche notamment en histoire de l’art – nous a poussé à entreprendre une lecture sociologique de notre sujet. Bruno Latour<sup>2</sup>, chercheur en sociologie des organisations et des sciences démontre l’aspect peu évident de la

---

<sup>1</sup> Michel Ragon, « Portrait d’Asger Jorn », *50 ans d’art vivant*, p. 116. Il y reproduit en 2001 le texte de sa préface à Asger Jorn, « Les Cornes d’or » qui est une traduction qu’il a réalisé en collaboration avec Matie Van Domselaer de Asger Jorn, *Guldhorn og Lykkehjul*, 1957.

<sup>2</sup> Nous utilisons essentiellement Bruno Latour, *Changer de société*, 2006.



fondation et de la survie d'un groupe. Le retournement épistémologique qu'il opère consiste à ne pas présupposer l'existence d'un groupe avant même de commencer à décrire les phénomènes qu'il observe. Face à la diversité des sources qui nous occupent, nous avons décidé d'adopter cette perspective. Ce sont les stratégies mises en place par les acteurs – humains ou non – qui font et défont ce que nous identifions alors comme des groupes qui forment, ici, l'œuvre d'Asger Jorn. D'emblée un ensemble de faits surprenants s'imposent à nous. Pourquoi autant de mouvements artistiques différents ? Pourquoi autant de moyens d'expression et d'actions différentes ? Comment rendre compte de la profonde réflexion théorique de l'artiste vis-à-vis de ses œuvres d'art ? Ces questions ne représentent finalement que des incohérences de surface issues d'une réflexion qui présume ce qu'on trouvera à l'issue d'une description des sources. Identifier les éléments de réseau est loin d'être une approche que nous viendrions superposer arbitrairement à un ensemble de textes, de connaissances, d'œuvres, car elle émane directement de nos sources, telles qu'elles se présentent dans toute leur hétérogénéité, et elle est également influencée par la manière dont Asger Jorn a été le plus souvent perçu. Ainsi que le rappelait Michel Ragon, qui a connu et travaillé avec Asger Jorn, c'est dans sa « diversité<sup>3</sup> » qu'il faut apprendre d'Asger Jorn, c'est-à-dire partir de ce qu'il fait.

Nous proposons donc d'interroger les traces qu'Asger Jorn a laissées derrière lui, dans toute leur actualité artistique, politique et théorique en posant la question : Pourquoi *faire* groupe ?

Nous entendons par « groupe » ce que nous trouvons comme agrégation, souvent temporaire, dans la constellation au sein de laquelle Asger Jorn évolue, ces agrégations peuvent être constituées de personnes, d'objets, de créations, de pensées et même d'intentions. Il est essentiel de comprendre que cette dimension réticulaire n'est absolument pas figée et que ce dynamisme permanent est justement la cause de notre interrogation : comment déceler les nombreux fils directeurs ainsi que leurs éventuels nœuds au sein de ces groupes que nous distinguons ? Une première étape pourrait être de déterminer leurs raisons d'exister, puisque ces groupes n'ont rien d'évident, c'est-à-dire de connaître la cause de leur formation. Du point de vue méthodologique, afin de ne pas projeter des hypothèses hasardeuses ni d'ajouter des idées issues de la narration classique en histoire de l'art – dont nous ne nions pas l'intérêt pour autant, nous nous tenons à ce que les acteurs<sup>4</sup> eux-mêmes affirment de manière explicite sur leur regroupement, par exemple lors de la publication d'un manifeste. Étudier ces discours, objets et actions met au jour des correspondances entre eux : ce sont ces similarités, ces typologies de prises de position et d'actions que nous appelons stratégies,

---

<sup>3</sup> Michel Ragon, « Portrait d'Asger Jorn », *50 ans d'art vivant*, p. 116.

<sup>4</sup> C'est-à-dire les entités humaines ou non humaines – une personne tout comme un livre peut être un acteur – qui tiennent un rôle actif dans un réseau. Nous reprenons ici le concept d'*acteur-réseau* de Bruno Latour et nous l'explorerons plus dans la partie du Chapitre 1 consacré à nos emprunts conceptuels à la sociologie.

c'est-à-dire les moyens permettant d'atteindre un certain nombre de résultats dont le premier pourrait être le maintien même du groupe. Néanmoins, dans la mesure où l'œuvre de l'artiste danois semble être en perpétuel renouvellement, assumer que la fonction primordiale d'un groupe est d'assurer sa propre survie nécessite probablement d'être discuté ou nuancé. En effet la légitimité de l'existence d'un groupe tiendrait justement à ne pas avoir pour seul but sa survie et que ses limites seraient atteintes lorsqu'il n'y a plus de raison de se rassembler. Il s'agit d'une part d'un caractère sociologique distingué notamment par Bruno Latour<sup>5</sup> et observable dans plusieurs de nos sources et d'autre part d'une critique récurrente au sein des récits de l'avant-garde artistique et notamment entre les groupes dans lesquels Asger Jorn a été actif : discréditer le groupe précédent en le qualifiant d'obsolète c'est affirmer qu'il ne subsiste que pour exister, contrairement au nouveau groupe formé par la revendication des ambitions externes pour motiver son existence – comme atteindre la révolution par exemple<sup>6</sup>. La question pourtant intéressante du « Comment *faire* groupe ? » trouve donc dans nos sources mêmes, ses limites : soit les acteurs eux-mêmes y répondent, soit le regroupement n'est pas une fin en soi. Se consacrer aux causes et raisons voire aux conséquences et débouchés de la formation, des actions et des fins de ces groupes se résume alors bien par la question du « Pourquoi ? ».

Nous affirmons donc, en reprenant Michel Ragon qu'Asger Jorn n'est pas groupe, il fait groupe. Son œuvre s'y prête particulièrement : il est co-fondateur et membre actif<sup>7</sup> de groupes tels que *Helhesten*, *Høst*, *Cobra*, le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste ou encore de *l'Internationale situationniste*. Pourtant si l'on accepte de ne pas s'arrêter à ces rassemblements historiographiques fixes, et que l'on y ajoute les données de ses écrits, ses voyages, de sa bibliothèque, de ses collections d'œuvres, s'ouvre alors une nouvelle dimension qui dépasse les bornes temporelles et spatiales de certains groupes en révélant des connexions plus porteuses et potentiellement capables de former une nouvelle forme de constellation – tout en liens et non en sections.

Cette constellation ne peut être conçue de manière fixiste, car les créations d'Asger Jorn en termes théoriques et artistiques incluent toujours cette dynamique, cette évolution, ces circulations – qui est déjà contenue en creux dans la définition littérale du mot *mouvement*. La remise en question permanente au cours et au cœur même des mouvements, de leurs fonctionnements, de leurs visées, de leurs origines, de leurs réussites ou de leurs échecs, de leurs pérennités ou de leurs limites est une

---

<sup>5</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 49.

<sup>6</sup> Nous développons cette question de l'avant-garde et des stratégies de groupe dans le cadre temporel dans le Chapitre 3.

<sup>7</sup> Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne*, p. 217-220.

manière de concevoir l'art et son histoire comme des tourbillons ou des spirales – motif que l'on retrouve d'ailleurs dans certains schémas<sup>8</sup> et métaphores<sup>9</sup> d'Asger Jorn – qui se rencontrent et agissent les unes avec les autres. Cela peut aller même jusqu'à considérer l'activité de l'observateur. Le développement par Asger Jorn lui-même de la *triolectique*<sup>10</sup> par exemple, théorie qui donne de l'importance à la place de l'observateur ou à celle d'un troisième paramètre dans tout phénomène étudié, nous confirme que tout comme il est crucial de s'attacher à la fluidité des groupes observés – cela peut questionner également notre place active dans la lecture que nous proposons de son œuvre. Ainsi discutons-nous en permanence avec l'œuvre d'Asger Jorn de ces questions et ce qu'elle nous expose ne se satisferait pas d'une constellation unique prise à un instant T. Dans cette logique d'être au plus près de nos sources et de prendre en compte des phénomènes qui s'y expriment, nous avons donc posé le cadre chronologique de notre étude aux années de vie de l'artiste, c'est-à-dire entre 1914 et 1973.

Notre lecture d'un certain nombre de données issues de l'étude des sources liées à Asger Jorn a fait émerger une grande thématique : poser la question de l'origine, du fonctionnement et de la fonction d'un groupe tout en maintenant une absolue considération pour leur caractéristique majeure, à savoir, être en perpétuelle évolution. Il a fallu pour cela passer par plusieurs étapes de collecte et de discrimination des données que nous avons à disposition pour aboutir à une base de données à la fois quantitative et qualitative exploitable et si ce n'est exhaustive, au moins satisfaisante pour notre recherche.

## Sources

Nous présentons les grandes lignes des sources consultées dans l'ordre dans lequel le corpus s'est constitué ; nous appelons corpus l'ensemble des données exploitées dans notre recherche et extraites des sources sélectionnées. Nous reviendrons dans le Chapitre 1 plus en détail sur la nature de ces sources et l'utilisation des données que nous y avons trouvé, notamment dans le cadre de la présentation de l'aspect en réseau, c'est-à-dire le caractère réticulaire de notre corpus ainsi constitué. L'intuition de recherche originelle est venue de notre lecture de textes écrits et publiés par Asger Jorn : articles, pamphlets, manifestes, lettres... dont le contenu théorique – c'est-à-dire de non-fiction – essentiellement centré sur l'art était d'une grande richesse en nombre et en densité. Asger Jorn a publié de son vivant 565 textes dans onze langues différentes dont 156 ont été traduits

<sup>8</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 110.

<sup>9</sup> Asger Jorn, Enrico Baj, « Lettre de novembre 1953 », *Baj-Jorn, Lettres*, p. 35.

<sup>10</sup> Notion dont nous développons certaines caractéristiques dans les dernières parties du Chapitre 2 et du Chapitre 3.

ou réédités<sup>11</sup>. La diversité des thèmes abordés et la complexité des théories développées ont révélé dès les premières lectures un monde de références, d'interactions et d'évolution permanente qui demandait à être cartographiée, schématisée en dehors d'une synthèse philosophique ou d'une chronologie biographique.

Ce projet d'en montrer les articulations et les entrecroisements dans les écrits théoriques a élargi les ressources externes desquelles nous étions dépendants, notamment ses biographies. Certains articles, certaines références précises trouvaient ainsi un contexte permettant de mieux se placer dans la cartographie que nous essayions de réaliser, toutefois cela nous limitait aux éléments déjà sélectionnés par les biographes<sup>12</sup>. Il nous fallait donc utiliser les mêmes sources, avec notre filtre, que celles auxquelles ils avaient eu accès pour faire leurs recherches, c'est-à-dire essentiellement les archives<sup>13</sup>. Notre premier accès, hors des textes, fut par le biais des carnets de notes et d'adresses d'Asger Jorn dans lesquels se mêlent des lieux comme les galeries visitées, des personnes rencontrées – amis, artistes, critiques, collectionneurs, écrivains – des lieux d'habitation, des références bibliographiques à consulter ou bien de larges extraits de livres recopiés à la main. Les réseaux se manifestent déjà dans ce simple rassemblement de notes : dans cette optique, les écrits rendent explicites les liens créés entre toutes ces entités<sup>14</sup>. Les références à des livres, aux auteurs, dates, genres et thèmes très divers nous ont amené à pousser les portes de la bibliothèque personnelle d'Asger Jorn, telle qu'elle est conservée au Museum Jorn. Nous y avons dénombré plus de 2010<sup>15</sup> ouvrages dans 18 langues dont 13 thèmes principaux dévoilent le caractère encyclopédique de la culture et de la curiosité de l'artiste. Son intérêt pour la collection ne s'arrêtait cependant pas aux livres, ainsi en témoigne le catalogue<sup>16</sup> des œuvres d'art qu'il a lui-même collectionnées *via* des échanges, des achats ou des dons – 325 œuvres de 61 artistes différents qui constituent le cœur – avec ses propres œuvres – du fonds artistique du Museum Jorn. En examinant la provenance des livres comme des œuvres, il nous est apparu que sans l'effet des voyages et des déplacements, ces collections et les nombreuses interactions qui y sont liées n'auraient

<sup>11</sup> Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988. On trouve dans cette bibliographie la référence de l'ensemble des textes d'Asger Jorn jusqu'en 1988.

<sup>12</sup> Principalement dans Troels Andersen, *Asger Jorn – En Biografi*, 2011.

<sup>13</sup> Conservées et rassemblées pour l'essentiel au Museum Jorn à Silkeborg.

<sup>14</sup> On pense par exemple parmi d'autres à son article sur Pierre Loeb et sa galerie d'art parisienne dans « Kunsthandleren med Hundeblikket », 1947, Archives du Museum Jorn ou à la ville d'Albisola dans « Asger Jorn, om sin udstilling af keramiske arbejder i Kunstindustrimuseet, november 1955 », *Kunst*, Copenhague, décembre 1955, vol. 3, n°4, p. 124. Traduits en français dans Asger Jorn, « Le marchand d'art aux yeux de chien battu » et « Asger Jorn sur son exposition d'œuvres en céramique au Kunstindustrimuseet », *Discours*, p. 74-82 et p. 179-180.

<sup>15</sup> Ce compte est une estimation dans la mesure où un certain nombre d'ouvrages ont été indexés séparément, car ils ont été empruntés par les conservateurs du Museum Jorn pour la mise en place des expositions. De plus certains ouvrages qui pourraient s'y trouver sont évidemment encore dans la proche famille d'Asger Jorn.

<sup>16</sup> Compte établi à partir de la base de donnée des collections danoises Kulturarv, *Kunstindeks Danmark*, en ligne.

probablement pas été aussi riches et surtout variées. Asger Jorn a en effet effectué au moins 267 voyages au cours de sa vie, dans 21 pays avec de multiples raisons telles que pour des rencontres, des motifs privés, des expositions, pour créer ou pour étudier<sup>17</sup>. À l’occasion de la distinction parfois peu facile – on voyage rarement pour un seul motif – des raisons de ses déplacements, nous avons également eu accès à la liste de ses 425 expositions<sup>18</sup> dans 20 pays différents. Les multiples branches des réseaux dont les croisements sont mis à nu par notre recherche révèlent aussi la présence d’interlocuteurs humains dans une autre source à laquelle nous avons également en partie accès, à savoir la liste des très nombreux correspondants qu’Asger Jorn a eu tout au long de sa vie. Dans notre objectif, nous tenions toutes les données comme d’égale importance, mais nos limites humaines et informatiques ainsi que certaines contraintes matérielles liées aux archives elles-mêmes ne permettaient pas de toutes les traiter dans le cadre nécessairement restreint d’une thèse<sup>19</sup>. Notre effort de synthèse est néanmoins présenté en annexe sous la forme de cartes, graphes et autres propositions visuelles qui nous paraissent souvent plus adaptées pour retracer ce genre de résultat. Il nous a donc semblé préférable de concentrer notre action sur ces sources et les données qu’elles nous offrent comme une réserve d’études de cas et de statistiques globales pour étudier les groupes au fil des chapitres : le phénomène catalyseur que nous observons de manière récurrente dans toute l’œuvre réticulaire de l’artiste danois.

## État de la recherche

La recherche sur Asger Jorn si elle semble *a priori* peu présente, n’en est pas moins relativement importante. L’application d’Asger Jorn lui-même pour que ses œuvres, une partie de ses collections et de nombreux ouvrages, soient de son vivant conservés au Museum Jorn à Silkeborg a grandement contribué à créer très tôt un fonds d’archives qui ne demandait ensuite qu’à être alimenté et catalogué puis étudié. Troels Andersen a été directeur du Silkeborg Museum<sup>20</sup> et a lui-même travaillé avec Asger Jorn, notamment à cette entreprise, ainsi qu’à la connaissance de la vie et l’œuvre de l’artiste en écrivant une biographie<sup>21</sup> en deux tomes publiée en 1994 et 1997 en danois.

---

<sup>17</sup> Compte établi à partir de Rikke Hougaard Szalay, « Matrix : Jorn », fichier interne du Museum Jorn, 2015.

<sup>18</sup> Compte établi à partir des index des catalogues raisonnés de l’œuvre. Guy Atkins, *Jorn in Scandinavia*, 1968. ; *Asger Jorn, the crucial years, 1977.* ; *Asger Jorn: the final years*, 1980.

<sup>19</sup> De futurs travaux de recherche pourront être développés à partir de la grande quantité de données à notre disposition.

<sup>20</sup> Avant que le musée ne soit renommé en 2010 en Museum Jorn – nom que nous utiliserons pour désigner le musée au cours de ce travail.

<sup>21</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn, en biografi*, vol. 1, 1994. et vol. 2, 1997. Les deux volumes ont été réunis en 2011 en un seul : *Asger Jorn – En Biografi*, 2011.

Cette monographie très complète et richement illustrée constitue un ouvrage de référence. Nous avons pu trouver de nouveaux éléments biographiques dans le cadre d'études plus restreintes – dans des articles ou dans des ouvrages – portant sur des temporalités, des individus ou des espaces précis notamment grâce à certains témoignages qui y ont été recueillis ou bien dans le cadre de l'exploitation minutieuse de certaines archives croisées ; nous avons ainsi enrichi notre étude à des périodes, des individus ou des problématiques ayant rencontré celles d'Asger Jorn.

L'étude des œuvres d'art – peintures, sculptures, céramiques, musiques, dessins, gravures – a été fondamentalement facilitée par le travail du collectionneur Guy Atkins qui a réalisé le catalogue raisonné des œuvres d'Asger Jorn<sup>22</sup>. Les équipes de conservation des musées et de commissaires d'expositions s'en servent régulièrement pour produire notamment les catalogues d'expositions<sup>23</sup> qui ont été d'une aide inestimable dans notre travail grâce aux introductions, aux articles de chercheurs internationaux et aux thématiques propres à chaque exposition. En 2014, à l'occasion du centenaire de la naissance de l'artiste, deux grandes expositions rétrospectives ont été organisées au Danemark, les deux catalogues<sup>24</sup> publiés à cette occasion, en anglais et en danois, nous offrent un panorama de l'actualité de la réception de l'œuvre de Asger Jorn. Présenté comme un artiste aux multiples facettes, on y lit son implication dans de nombreux mouvements artistiques, dans la pensée théorique de l'avant-garde, dans le développement d'une œuvre plastique originale entre abstraction, spontanéité et figuratif et dans son rôle de médiateur entre plusieurs pays et de nombreuses personnes.

Les recherches sur Asger Jorn et son œuvre sont très souvent circonscrites dans des périodes particulières, notamment celles des mouvements artistiques auxquels il a contribué ; les études sont soit spécifiques à Asger Jorn, soit consacrées aux mouvements eux-mêmes en faisant mention de l'artiste : ainsi *Helhesten*<sup>25</sup>, *Høst*<sup>26</sup> et le Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme (Institut Scandinave de Vandalisme Comparé)<sup>27</sup> sont étudiés essentiellement dans la recherche

<sup>22</sup> Guy Atkins, *Jorn in Scandinavia*, 1968 ; *Asger Jorn, the crucial years*, 1977 ; *Asger Jorn: the final years*, 1980 ; *Asger Jorn: supplement*, 1986 ; Guy Atkins, Troels Andersen, *Asger Jorn: revised supplement*, 2006.

<sup>23</sup> Notamment les catalogues édités par le Museum Jorn pour chaque exposition et qui sont variés dans les perspectives choisies et mettant en avant autant que possible le matériel iconographique et artistique disponible dans les archives du musée.

<sup>24</sup> Karen Kurczynski, Karen Friis (ed.), « Expo Jorn : kunst er fest » et « Expo Jorn : art is a festival », 2015. Dorthe Aagesen, Helle Brøns (ed.), « Rastløs Rebel » et « Restless Rebel », 2014.

<sup>25</sup> Kerry Greaves, *The Danish Avant-Garde*, 2019 est un ouvrage récent en anglais qui se concentre sur *Helhesten*.

<sup>26</sup> Gunnar Jespersen, *De abstrakte*, 1967. étude Linien, *Helhesten*, *Høst* et *Cobra*.

<sup>27</sup> Pour l'aspect archéologique de l'Institut voir Teresa Østergaard Pedersen, *Sammenlignende vandalisme*, 2015. Pour l'aspect biographique, Troels Andersen, *Asger Jorn – En Biografi*, 2011. Pour l'aspect théorique et politique Ann-Charlotte Weimarck, *Nordisk anarkism*, 1980. Ainsi que en anglais Peter Shield, *Comparative vandalism*, 1998. En bilingue, une indexation thématique des textes théoriques liés à l'Institut : Jens Staubrand, *Asger Jorn : on the author*, 2009. A suivre également les recherches en thèse que mène depuis 2014 Niels Henriksen à la University of Princeton : *Asger Jorn's post-SI project*.

danoise et anglophone, Cobra<sup>28</sup> et l'*Internationale situationniste*<sup>29</sup> dans une perspective plus large dans des publications internationales et le Mouvement international pour un Bauhaus imaginaire l'est dans son rapport au fonctionnalisme et à l'architecture d'après-guerre<sup>30</sup>. Les événements et créations qui ont pu advenir en parallèle ou en dehors de ces mouvements artistiques sont souvent relativement ignorés ou à peine évoqués. Les études transversales sont souvent liées à celles des théories et réflexions qu'Asger Jorn développe dans le cadre ou en dehors de ces mouvements. Notamment Graham Birtwistle<sup>31</sup> qui s'intéresse plus particulièrement à sa pensée entre *Helhesten* et Cobra ou bien Peter Shield<sup>32</sup> qui s'est concentré sur la période à partir de son départ de l'*Internationale situationniste* et sur le développement de réflexions autour de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé. Notons également *L'Architecture Sauvage*<sup>33</sup> de Ruth Baumeister qui met en exergue l'originalité de la pensée d'Asger Jorn en ce qui concerne les liens esthétiques et politiques entre avant-garde, urbanisme et architecture. Mais ces études, si elles sont très complètes et dressent un panorama de la pensée critique de l'artiste, ne rendent pas compte de l'ensemble de ses textes et ouvrages, connus grâce à la bibliographie complète de ses écrits<sup>34</sup> réalisée par Per Hofman Hansen dans laquelle on peut percevoir les nombreuses rééditions posthumes des textes sous des formes variées – extraits, anthologies, traductions, catalogues, réactualisations – jusqu'en 1988, date d'édition de la bibliographie.

Une grande partie de la recherche sur Asger Jorn reste focalisée sur son travail de peintre, de céramiste ou de graveur. Dans cette optique on trouve par exemple des travaux sur la couleur<sup>35</sup>, sur le rapport image et écriture<sup>36</sup>, en *gender studies*<sup>37</sup> ou encore sur les rattachements et paradoxes de

---

<sup>28</sup> La référence sur Cobra tant par l'exhaustivité et la continuité de sa recherche que la qualité de ses reproductions est Willemine Stokvis. Entre autres dans *Cobra : the history*, 2017 et *Cobra : la conquête*, 2001 ainsi que *Cobra : mouvement artistique*, 1988 dans une moindre mesure.

<sup>29</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste*, 2009 est une thèse qui traite autant d'Asger Jorn que de Guy Debord sur la question de l'art total. Mikkel Bolt Rasmussen, Jakob Jakobsen, *Expect anything, fear nothing*, 2011 se concentre sur la section spécifiquement scandinave de l'*Internationale Situationniste*. Patrick Marcolini dans sa thèse *Esthétique et politique*, 2009 et sa publication *Le Mouvement Situationniste*, 2013 s'intéresse aux genèses du mouvement sans faire l'impasse sur Asger Jorn. Guy Debord bénéficie quant à lui d'abondantes recherches qui nous ont été utiles.

<sup>30</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, 2014 est la publication en anglais d'une thèse de référence sur le rapport d'Asger Jorn et de l'architecture sous tous ses aspects.

<sup>31</sup> Graham Birtwistle, *Living art*, 1986.

<sup>32</sup> Peter Shield, *Comparative vandalism*, 1998.

<sup>33</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, 2014. Elle a également réalisé la compilation et la traduction en anglais de l'essentiel des textes d'Asger Jorn sur le même sujet dans Asger Jorn, *Fraternité avant tout*, 2011.

<sup>34</sup> Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988.

<sup>35</sup> Pierre Lhote, *Essai sur le mouvement Cobra*, 1996 compare le travail de la couleur dans les œuvres d'Asger Jorn, Karel Appel et Pierre Alechinsky.

<sup>36</sup> Danielle Le Bricquie, *Le groupe pictural « Cobra » et l'écriture*, 1998.

<sup>37</sup> Helle Brøns, « Masculine Resistance », *October*, pp. 133-154. Cet article fait partie d'un volume complet de la revue consacré à Asger Jorn : *October*, n°141, 2012.

son œuvre à l'avant-garde artistique nordique, européenne et internationale<sup>38</sup>. Karen Kurczynski a notamment publié sur ce dernier sujet une thèse de référence<sup>39</sup>. Si les analyses esthétiques n'ont pas constitué le cœur de nos ressources secondaires, elles ouvrent néanmoins la voie à toutes les études comparatives ou parallèles avec les autres artistes, proposant ainsi de dresser un portrait plus collectif de l'œuvre d'Asger Jorn. Les interactions réelles<sup>40</sup> ou les parallèles<sup>41</sup> posthumes, s'ils restent sur le plan pictural, sont souvent le résultat de l'utilisation de certaines archives de manière croisée. Par exemple, lors de l'établissement des correspondances de Guy Debord, certaines des lettres échangées avec Asger Jorn y ont été publiées<sup>42</sup>. Une compilation de la correspondance entre l'artiste italien Enrico Baj et l'artiste danois a également été établie en français<sup>43</sup>. Les fonds photographiques ont été exploités – outre la constitution des expositions – pour approfondir les connaissances sur les notions de vandalisme nordique<sup>44</sup> et son rapport à l'image<sup>45</sup> et à l'archéologie<sup>46</sup> tel qu'il a été pensé et réalisé par Asger Jorn. Des éléments biographiques, historiques et certains éléments comme sa bibliothèque ou sa collection d'œuvres ont également été regroupés autour de la notion de lien géographique, on trouvera par exemple des études consacrées aux productions artistiques d'Asger Jorn en Italie<sup>47</sup> ou bien à Cuba<sup>48</sup>.

Il s'agit donc pour nous de mettre en valeur ces études biographiques, bibliographiques, philosophiques, esthétiques, politiques, thématiques et géographiques en ce qu'elles nourrissent l'aspect réticulaire de l'œuvre d'Asger Jorn. L'élargissement de la perspective que nous proposons

<sup>38</sup> Dans deux des volumes de la série d'ouvrages sur l'histoire culturelle des avant-gardes nordiques plusieurs auteurs consacrent des articles ou font référence à différentes facettes de l'œuvre d'Asger Jorn, tout en l'inscrivant dans une perspective de réseaux transnationaux et dans une réflexion théorique et esthétique. Voir Benedikt Hjartason et al., *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*, 2019 et Tania Ørum et Jesper Olsson, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, 2016.

<sup>39</sup> Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, 2014.

<sup>40</sup> Dans l'histoire de la création et de l'évolution du Museum Jorn, on apprend notamment des relations d'Asger Jorn et de l'architecte Jørn Utzon. Troels Andersen, *Silkeborg Kunstmuseums historie*, 2008. Le recueil de lettres adressées par Asger Jorn à Pierre Alechinsky est une autre forme de témoignage de ces interactions. Asger Jorn, *Lettres à plus jeune*, 1998. L'exposition des œuvres de Pierre Wemaëre et Asger Jorn a donné lieu à un catalogue et son appareil critique sur leurs œuvres communes et individuelles. Bénédicte Bollaërt, Alexandre Crochet, *Wemaëre et Jorn : la force des contraires*, 2014.

<sup>41</sup> Les collections sont souvent mises en relation lors de grandes expositions, Asger Jorn a notamment vu son œuvre être exposée avec celle des peintres Edvard Munch, Jackson Pollock ou encore Pablo Picasso. Oda Wilhagen Gjessing, *Jorn+Munch*, 2016 ou Michael Juul Holm, Anders Kold, *Jorn & Pollock*, 2013 ou encore Teresa Østergaard Pedersen, *Jorn – Picasso*, 2013.

<sup>42</sup> Guy Debord, *Correspondance*, vol.0 – vol. 4, 2010, 1999, 2001, 2002, 2004.

<sup>43</sup> Enrico Baj, Asger Jorn, *Baj-Jorn, Lettres*, 1989.

<sup>44</sup> Anneli Fuchs, « Asger Jorn and art history », *Hafnia*, p. 128-146.

<sup>45</sup> Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne*, 2001 a utilisé également les archives photographiques et iconographiques d'autres artistes, contemporains et propose une étude qui va bien au-delà du traitement du vandalisme et de la culture populaire nordique par Asger Jorn.

<sup>46</sup> Niels Henriksen, « Asger Jorn and the Photographic Essay on Scandinavian Vandalisme », *Inferno*, 2003, en ligne. Outre le travail de Teresa Østergaard Pedersen, *Sammenlignende vandalisme*, 2015.

<sup>47</sup> Ursula Lehmann-Brockhaus, *Asger Jorn i Italien*, 2007.

<sup>48</sup> Troels Andersen, *Jorn i Havana*, 2011.



est celle de sa mise à l'échelle de l'étendue de ces réseaux et leurs évolutions, en tentant de résoudre les apparents paradoxes qui pourraient en émerger. Si la recherche en histoire de l'art s'est depuis longtemps intéressée aux réseaux et aux circulations pour des artistes, des groupes d'artistes ou d'œuvres et même pour des mouvements ou des périodes, dans le cas d'Asger Jorn, des études détaillées restaient encore à entreprendre – les sources s'y prêtant particulièrement. Nous proposons d'en délimiter les contours dans cette thèse et d'établir par là-même une approche méthodologique des ressources hétérogènes qui ont été à notre disposition. À cet effet, tout ce que la recherche sur Asger Jorn a déjà analysé, nous apporte un éminent et indispensable ensemble d'études de cas nécessaires à la confrontation de notre intuition sociologique avec son sujet historique et artistique.

## **Méthodologie succincte, problématiques et plan**

L'extrême hétérogénéité de nos sources, dans leurs natures – articles, biographies, bibliothèque, correspondance, collection d'œuvres, voyages, expositions – comme dans leurs supports – textes rédigés, listes pré-établies, index de catalogues, outils de commissaire d'exposition, inventaire datant d'avant l'ère informatique, textes en plusieurs langues, images – n'ont trouvé des points communs qu'une fois retravaillés pour constituer un ensemble de données possibles à traiter quantitativement ou qualitativement : dates, lieux, titres, noms, concepts, quantités, langues, thèmes.

Ces bases de données que nous avons constituées manuellement, et dont les limites en termes d'exhaustivité – dues à la nature des sources – et de marges d'erreur – dues aux techniques employées et aux intermédiaires – sont connues, proviennent des sources d'Asger Jorn lui-même ainsi que des études plus restreintes qui ont été réalisées sur son œuvre. Sous cette proposition de forme, elles constituent une sorte de toile composée de milliers de points qui à l'image des constellations évoluent, s'agrègent, disparaissent et naissent tout en laissant des traces. Notre angle théorique de départ inspiré de la sociologie des organisations, et dont l'application aux phénomènes culturels est appuyé sur les recherches de Sylvain Briens<sup>49</sup>, nous engage à observer ces manifestations et à en déceler les structures récurrentes et tensions en présence. « Pourquoi faire groupe ? » subsiste comme la problématique principale qui a émergé de cette multitude de données et dont découle un ensemble de tensions que nous élucidons au fur et à mesure comme autant de variations d'une même constellation. Précisons que, au fil des chapitres, nous nous appuyons partiellement sur des théories et des études qui sont issues de champs disciplinaires différents, que

---

<sup>49</sup> Sylvain Briens, « La Mondialisation du théâtre nordique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », 2015.

nous utilisons comme des matrices ou des calques dans et sous lesquels nous faisons varier toutes les données que nous avons récoltées et leurs liens pour y observer les éventuelles évolutions. Cette manière de développer notre propos est due à notre volonté de rester au plus près des sources d'Asger Jorn, et dans ce cadre d'y déceler un potentiel modèle de la variabilité des groupes et non chercher à savoir si ces groupes ont une existence propre hors de ces mêmes sources.

Dans le Chapitre 1, intitulé « Qu'est-ce que le groupe ? », nous commençons par distinguer les différents concepts de groupes, collectifs et réseaux en les confrontant à l'œuvre d'Asger Jorn. Cela révèle un premier paradoxe : une carrière artistique perçue comme individuelle mais qui pourtant ne peut se décrire que dans des cadres collectifs. Comment peut-on ainsi concilier des prises de positions individuelles et un effort de création et de collaboration collectif permanent ? Afin de résoudre cette question, nous avons recours à la description du fonctionnement d'un collectif, d'un groupe et d'un réseau en général et nous l'examinons à l'aide des données issues de l'œuvre d'Asger Jorn. Cela nous amène à expliciter en détail la nécessité d'avoir recours à un point de vue d'inspiration sociologique pour nous aider à élucider les interactions entre nos données fortement hétérogènes.

Dans le Chapitre 2 que nous avons nommé « Où sont les groupes ? » nous approfondissons notre interrogation sur l'impression totalisante que donne l'œuvre d'Asger Jorn, malgré sa nature composite. Cette représentation pourrait venir de l'artiste lui-même dans ses propres discours ou bien de sa réception dans la recherche qui aurait tendance à exacerber ce trait. Néanmoins, même en acceptant d'avoir une part de responsabilité en tant que chercheur dans la volonté de lire et de décrire l'œuvre d'Asger Jorn comme unifiée, son étude nous mène à l'explicitation par l'artiste lui-même de ses propres contradictions internes. Peut-on prétendre rendre une œuvre absolument cohérente dans toute sa complexité lorsqu'elle contient en elle-même la notion de paradoxe voire de hasard ? Il nous est donc nécessaire d'analyser les rapports de cette œuvre réticulaire et de les confronter aux notions d'œuvre ouverte, de synthèse des arts, d'art total et de théorie des correspondances lesquelles de manière différente placent les dynamiques de cette œuvre dans son contexte à la fois philosophique, artistique et politique ; l'œuvre telle qu'elle est pensée, créée, reçue et appropriée par et dans le monde. Cette traversée nous amène à avoir recours à la philosophie de l'art et aux nombreuses interactions entre l'art et le monde qu'elle a examiné, et en ce sens apporter une première approche de toutes les formes et configurations de ce qui semble être des groupes dans les manifestations variées de l'œuvre d'Asger Jorn pour en saisir la réticularité.

Dans le Chapitre 3 « Faire groupe ? » nous abordons l'aspect stratégique de la formation des groupes, en effet, qu'elles s'appliquent au temps, à l'espace ou à la théorie, toutes les stratégies ont pour but de placer les groupes dans des histoires, dans des espaces et dans des pensées. En reprenant quelques éléments particuliers aux groupes d'avant-gardes en Europe intermédiaire et du Nord, nous décrivons ainsi les dynamiques et évolutions des groupes *se faisant*, ce qui nous amène à nous pencher sur les discours mêmes des groupes au sujet de leurs propres stratégies. Dans la première partie l'œuvre réticulaire telle qu'elle est définie, nous intéresse dans sa première dimension : historique. En effet les groupes se forment dans le temps, ce qui amène inévitablement à leur arrêt, qui advient souvent dans le cas de l'œuvre d'Asger Jorn alors qu'aucun conflit ne semblait faire surface. Comment expliquer que les groupes qui semblent fonctionner se scindent ou disparaissent soudain ? Quelles stratégies temporelles et historiques sont mises en place pour leur pérennité ou leur efficacité ? Les outils de la sociologie des organisations nous aident à comprendre une partie des mécanismes et stratégies mises en route par les acteurs – humains ou non – de ces groupes : le rôle des porte-paroles garants de l'existence d'un groupe, les actions des médiateurs et intermédiaires en son sein et les limites inévitables rencontrées lorsque les fonctions du groupe semblent obsolètes – discussion qui occupe souvent le devant de la scène dans les débats entre mouvements d'avant-garde.

Dans la deuxième partie, nous explorons la dimension spatiale de l'œuvre réticulaire, c'est-à-dire les phénomènes de circulation, de transferts et de centres dans le cadre de l'évolution des groupes. En effet, la période de notre étude entre 1914 et 1973 est particulièrement riche en événements géopolitiques, les groupes que nous avons observés semblent sensibles à ce monde aux frontières mouvantes et aux implications de ce dernier sur les individus et l'art. Ils tentent par différents effets d'échelle entre le local et l'international de répondre à ce défi. L'œuvre réticulaire d'Asger Jorn est très complexe à ce sujet puisque nous y trouvons des traces en faveur d'un retour aux origines nordiques et à la fois une véritable contribution à une avant-garde cosmopolite. Comment expliquer qu'une œuvre aussi consciente des enjeux internationaux de la création artistique contienne autant de questionnements et de recherche concernant un retour au local ? Quelles stratégies spatiales de centralisation et de décentrement sont mises en place au sein des groupes pour asseoir leur place et la circulation de leurs idées dans un monde où les frontières évoluent sans cesse ? S'interroger sur la circulation des idées et des éléments culturels ainsi que sur les rapports de force entre les espaces nous invite à confronter nos données avec des études en sociologie de la littérature. Nous appliquons ces réflexions à trois études de cas : Cobra, l'Institut Scandinave de Vandalisme

Comparé et les traductions et rééditions des écrits d'Asger Jorn. Les réponses stratégiques de chaque groupe si elles sont particulières sont néanmoins comparables, puisqu'elles y font apparaître la question de la place du Nord – comme espace géographique et discursif – et appellent à une étude de la notion de centre et de décentrement dans les réflexions, créations et actions d'Asger Jorn à travers son œuvre. Dans la troisième partie, nous analysons ce qui était présent tout au long de notre étude : son aspect *meta-reflexif*. En effet, notre sujet a ceci de particulier qu'il évoque des problématiques de fonctions, de stratégies et de raisons d'être des groupes qui ont eux-mêmes observé et théorisé leurs propres actions. Ainsi Asger Jorn, dans ses créations et ses écrits théoriques, est conscient des effets que cause un manifeste ou de ce que représente politiquement et esthétiquement par exemple une nouvelle capitale culturelle. Comment prendre en compte la conscience voire les analyses sur le groupe proposées par les groupes mêmes que nous étudions ? Dans quelle mesure l'art pourrait-il être une troisième dimension du groupe entre auto-réflexion et création de nouveaux sens et stratégies ? En partant du groupe d'idées que nous identifions comme les théories d'Asger Jorn, nous amorçons l'analyse de comment l'artiste fait et pense le groupe, de manière simultanée. Cette troisième dimension du groupe est théorique et probablement artistique et tout en dépassant les catégories spatio-temporelles en appelle aux mêmes types de stratégies et de fonctions.

Nous présentons en annexe quelques schémas, cartes et diagrammes en relation avec l'exploitation des données brutes de nos sources, nous faisons référence aux figures qui s'y trouvent au fil de notre développement.



# Chapitre 1 Qu'est-ce que le groupe ?

## De l'hétérogénéité au collectif : une œuvre réticulaire

Constatant qu'un artiste danois comme Asger Jorn avait pu être un moteur pour plusieurs mouvements artistiques en France, Suisse, Italie, Danemark, Suède, Allemagne, Belgique et même aux Pays-Bas, nous nous sommes demandé les fonctions et raisons d'un tel engagement. Nos questionnements nous ont mené à élargir notre champ de recherche au-delà des relations sociales et de la publication de manifestes : catalogues, théories, livres, expositions, voyages, prises de positions etc. Chaque nouvelle source nous a amené de nouveaux éléments en lien. Les réseaux, l'aspect collectif, les groupes prennent une place importante dès que l'on décrit l'œuvre d'Asger Jorn. Face à cette hétérogénéité, des tensions et des questions émergent. Cette multitude de sujets et d'objets que l'on a trouvée est-elle une partie de l'œuvre ? Le collectif est-il nécessaire à la création individuelle artistique ? À quels besoins répond Asger Jorn lorsqu'il crée des rassemblements ? Quelle est la fonction d'un réseau dans les références théoriques d'un artiste ? Ce réseau bénéficie-t-il au rôle d'intermédiaire d'un artiste entre les idées, les pays, les arts etc ? Les groupes sont-ils essentiels à l'œuvre d'Asger Jorn ou sont-ils secondaires ou même accidentels ? Que révéleraient-ils sur le fonctionnement et la cohérence de l'œuvre ?

L'étape initiale, développée en deux temps dans la première partie, pour tenter de répondre à ces questions sert à définir au mieux les termes que nous utilisons pour décrire notre sujet : collectif, réseau et groupe sont proches mais ne sont pas synonymes et leur distinction apporte quelques éléments de réponse. Les limites du collectif, les configurations des réseaux et les expressions du groupe sont à même d'être analysées en les observant dans l'œuvre même d'Asger Jorn. Nous avons choisi quelques études de cas pour mieux soutenir notre propos. Asger Jorn lui-même ayant construit une réflexion et s'étant positionné sur cet aspect collectif, la confrontation avec ce matériau particulier est un développement évident de notre recherche, quitte à y déceler certains paradoxes. Les témoignages des contemporains de l'artiste danois approchent les mêmes problématiques réticulaires singulièrement *via* leur manière d'écrire, ce qui interroge à la fois nos observations et notre mode d'expression.

Dans la seconde partie, en reprenant quelques études de cas tirées de notre corpus nous développons les similitudes de notre sujet avec les études telles qu'elles sont menées en sociologie des

organisations notamment par Bruno Latour. Présentant nos sources, qui sont pourtant de nature différente que celles travaillées habituellement par la discipline sociologique, nous introduisons notre méthodologie telle que nous l'avons construite dans le but de mieux répondre aux phénomènes de groupes présents dans toutes les ressources auxquelles nous avons eu accès et que nous avons pu exploiter.

## 1.1 Collectifs, groupes et réseaux

### 1.1.1 Définitions et distinctions de collectifs et groupes

Si nous souhaitons interroger les réseaux d'un artiste tout comme ceux de n'importe quelle personne, il convient tout d'abord de poser la question du tracé, des liens que l'artiste ou la personne entretient avec son environnement – temps présent, son histoire – temps passé, ses projets – temps futur, ses liens avec d'autres individus, avec des objets, avec sa ou ses cultures et les espaces dans lesquels cette personne évolue.

Le terme de réseau paraît être un concept déjà complexe en lui-même pour ce que nous envisageons comme point de départ dans notre étude. En effet, les réseaux tels que nous venons de les définir – comme liens de natures différentes – correspondent à un ensemble de données (lieux, dates, personnes, œuvres, pays...) connectées les unes aux autres par des liens forts (primaires) et faibles (secondaires, tertiaires...) <sup>50</sup> ; ces réseaux sont en eux-mêmes un matériau de recherche et de rédaction qui tendent à décrire ce que nous préférons appeler des groupes. En réalité, nous décrivons les liens internes et externes de ces groupes comme étant les réseaux, ce qui explique notre emploi du terme de réticulaire malgré une problématique centrée sur la question des groupes. Il nous est nécessaire de discerner comment les sources que nous avons étudiées nous ont mené à interroger puis articuler ces différents concepts – réseaux, groupes, collectifs et mouvements. Prendre la perspective du groupe, plutôt que celle du collectif par exemple, c'est faire le choix d'une simplification à l'extrême et emprunter la méthode du rasoir d'Ockham c'est-à-dire préférer choisir la solution la moins coûteuse conceptuellement. Ainsi, pour éviter de projeter des représentations *a priori*, ou d'apporter, avec un mot un ensemble de valeurs sous-jacentes, nous

---

<sup>50</sup> Nous évoquions, dans un article en 2016 les « acteurs secondaires [lorsque les éléments sont visibles] dans les textes par l'intermédiaire de plusieurs autres acteurs présents », par exemple prendre en considération la Tchécoslovaquie (acteur secondaire) parce que la crise des Sudètes (acteur primaire) est évoquée dans un article d'Asger Jorn. En reprenant cette typologie, le lien avec l'événement politique est fort (primaire) tandis que celui avec le pays est faible (secondaire). Cela ne dénote en aucun cas une hiérarchie entre les objets et les liens, mais une intensité. Raphaëlle Jamet, « Le jeune Asger Jorn et ses réseaux », p. 279. Asger Jorn, « Sekterisme », *Arbejderbladet*, 1 novembre 1938.

devons commencer par étudier ce que la notion de collectif apporte ainsi que ce qu'elle ne traite pas et démontrer pourquoi le concept de groupe est plus adapté à notre sujet. En effet dans le seul mot de collectif trois grandes notions semblent s'incarner : le groupe, les réseaux et l'intention – agglomérat de significations qui élimine tout individu ou tout groupe qui n'exprime pas de volonté spécifique. L'étude de cette polysémie nous aide à caractériser, déterminer et distinguer ce que nous entendons par réseau, par réticulaire et ce que nous étudions en tant que groupe.

Le Trésor de la Langue Française informatisé donne plusieurs usages et définitions de collectif, nous en avons sélectionné les sens les plus pertinents pour notre sujet. « Qui concerne un ensemble limité, mais d'une certaine étendue, caractérisé par des traits communs ou considérés comme tels<sup>51</sup>. » Cette définition met en avant deux grands axes pour déterminer ce que l'on nomme le collectif : des points communs et le regroupement d'unités. L'adjectif désigne, dans cette acception tous les degrés de signification : du passif – le collectif est le fait de pouvoir être désigné comme un ensemble, par exemple une foule, à l'actif – le collectif est alors ce « Qui est le fait, l'œuvre de plusieurs individus<sup>52</sup>. » comme une œuvre collective, pour finir par désigner un point commun dans ce qui est subi : « une chose ressentie qui affecte une collectivité » par exemple une punition collective<sup>53</sup>.

En décrivant l'aspect réticulaire autour de l'œuvre d'Asger Jorn, il semble apparaître que la définition de collectif se réduise le plus souvent à ce qui est fait à plusieurs. Cette définition contient déjà en creux deux concepts bien distincts : la pluralité des objets face à l'unité des personnes rassemblées. Le collectif pourrait alors, en intégrant à sa définition l'idée d'action ou d'être une entité active, dépasser en ce sens le terme d'association – qui n'est pas un équivalent – qui lui prendrait donc, comme ici le terme de groupe, une définition restreinte de simple assemblage de plusieurs unités ou entités.

Dans le cas où l'action n'est pas subie, c'est-à-dire que le collectif n'existe pas seulement par réaction ou *a posteriori* pour continuer à être désigné comme collectif, il semble nécessiter un autre attribut que l'action : la volonté. En effet, faut-il qu'il y ait un « vouloir », un choix dans le fait de réunir, de collaborer, de se rassembler pour que le collectif existe ? Le collectif devient un singulier composé de pluriels. Il n'est pas une simple collection, car il lui manquerait l'action et il n'est pas une simple coïncidence, car il lui manquerait la volonté. Nous distinguons donc ici deux

---

<sup>51</sup> TLFi, « Collectif », en ligne.

<sup>52</sup> TLFi, « Collectif », en ligne.

<sup>53</sup> TLFi, « Collectif », en ligne.



caractéristiques principales du collectif : un but c'est-à-dire une ou plusieurs fins voire une intention et une action, c'est-à-dire la réalisation de cet ou ces objectifs.

Le mot groupe au sens le plus restreint nous semble posséder une dimension passive de regroupement qui le rapproche de la collection ou de l'association comme nous l'avons évoqué précédemment. Néanmoins, un groupe peut tout à fait se constituer en vue d'un but, sans pour autant nécessiter la même efficience politique – au sens large d'implication dans la vie civile – que le mot collectif tel qu'il est le plus souvent utilisé. Il s'agit d'ailleurs ici d'une des limites sémantiques de l'usage du terme collectif face à celui de groupe. Faire appel exclusivement au concept de collectif risque en effet de nous faire passer à côté de tous les regroupements n'ayant pas d'implication dite politique, alors qu'ils sont inclus, tout comme les différentes formes de collectif, dans la notion plus large de groupe. De plus, du fait de notre sujet particulier sur les avant-gardes artistiques, il nous faut être particulièrement attentifs à la mise en récit, par les acteurs eux-mêmes, qui ont peut-être pu *a posteriori* ajouter un fort élément politique à leurs engagements et créations<sup>54</sup>. En effet, si le collectif est actif dans le sens civique du terme : action collective, lieux, sports collectifs... la notion de groupe suffit à décrire ces éléments, le collectif – et tout ce que cette notion apporte d'action et de volition – devenant alors un attribut. Décrire un groupe, cela implique de voir le partage d'un bien commun, qu'il soit matériel – comme l'espace – ou immatériel – la culture ou une éthique par exemple. À ce titre, nous proposons d'inclure les objets non-vivants – une théorie ou un livre par exemple – dans les groupes que nous proposons de décrire, puisqu'ils sont aussi présents dans les réseaux, c'est-à-dire dans les liens qui constituent notre matière première.

Le lien partagé par un groupe lui est essentiel, il est structurant : comme les règles d'un jeu, d'un sport, les œuvres d'un groupe d'artistes ou le manifeste d'un groupe politique. Notons que le groupe peut également venir qualifier quelque chose qui est produit ou qui appartient à plusieurs personnes – c'est le cas d'une œuvre à plusieurs mains. Cette remise en question de la notion d'individu, de propriété est d'ailleurs un objet de débat au sein de plusieurs mouvements d'avant-garde – l'Internationale situationniste excluant par exemple régulièrement des membres<sup>55</sup> afin qu'ils ne se réclament pas de leur revue, c'est-à-dire de leur groupe, puisque leurs actions sont jugées en inadéquation avec le but ou les réalisations de ce rassemblement. Notons qu'une entité qualifiée de

<sup>54</sup> C'est ce que relève Béatrice Joyeux-Prunel dans son introduction « L'historien des avant-gardes entre 1918 et 1945 qui adopte une définition sociologique se sent immédiatement coupable d'insensibilité politique et esthétique, voire d'iconoclasme. Il doit se colleter en effet avec un grand récit, dicté par les avant-gardes elles-mêmes, qui impose l'idée qu'avant-gardes artistiques et avant-gardes politiques et idéologiques se rejoignirent dans un vaste combat frontal contre l'hydre du fascisme, pour la liberté, contre toute aliénation, fondatrice de la culture libérale (et bonne) dans laquelle nous vivrions aujourd'hui. » Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945*, p. 13.

<sup>55</sup> On nommera par exemple Ralph Rumney exclu dès le premier numéro de l'*Internationale Situationniste*. « Venise a vaincu Ralph Rumney » in *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, p. 28.

groupe de part sa nature, peut également être liée à un plus grand groupe – par exemple un numéro de la revue *Cobra* est réalisé par plusieurs artistes qui font partie d'un groupe lui-même nommé Cobra.

### 1.1.2 Différentes configurations de réseaux

Pour revenir à la notion de réseaux, étant entendu qu'il s'agit de notre matière première, il nous semble nécessaire de la définir telle que nous l'avons construite et telle que nous l'utilisons dans notre étude vis-à-vis des variations de la notion de groupe que nous trouvons chez Asger Jorn. Lorsque nous parlons de réseau – sans utiliser ici le concept de l'*Actor Network Theory* – nous décrivons les liens entre des objets différents. Par *liens* nous entendons tous types de relations : lien d'appartenance, de connaissance, d'identité, de création, de correspondance, de relation, d'influence, de référence, d'opposition, de temps, d'espace, de déplacement, d'échange. Un échange épistolaire, un atelier partagé, un débat dans la presse ou une coïncidence géographique, tout cela constitue des liens. Les objets sont divers : personnes, œuvres, dates, lieux, discours/concepts... Le réseau le plus primaire est l'ensemble constitué par deux objets et un lien qui va de l'un à l'autre (figure 1<sup>56</sup>). Le fait que Asger Jorn traduise des nouvelles de Franz Kafka en danois peut se reformuler ainsi : Asger Jorn a traduit Kafka<sup>57</sup>.

Cet exemple montre aussi que parfois il peut y avoir plusieurs liens de nature différente entre deux objets ou qu'il est nécessaire d'y faire intervenir un troisième objet. L'ensemble peut se complexifier très rapidement. C'est cette forme de toile du réseau que l'on visualise très facilement aujourd'hui grâce à l'image arachnéenne d'internet et son système de liens (figure 2). Si nous développons de manière réticulaire la traduction de Kafka par Asger Jorn avec cette nouvelle perspective, apparaissent un certain nombre d'acteurs rendant compte du processus. Asger Jorn était à Paris entre-deux guerres, il a eu Fernand Léger comme professeur<sup>58</sup>, qui lui a prêté *Le Château* de Franz Kafka, Asger Jorn part ainsi des versions françaises des nouvelles de Franz Kafka pour sa traduction en danois, il trouve la plupart de ces textes sources dans *Minotaure*, revue d'inspiration surréaliste, notamment la nouvelle *Odradek* qu'il fera effectivement paraître dans la revue danoise *Helhesten* pendant la Seconde guerre mondiale<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Toutes les figures auxquelles nous faisons référence dans cette thèse se trouvent en annexe.

<sup>57</sup> Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, p. 58.

<sup>58</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn – En Biografi*, p. 42.

<sup>59</sup> Asger Jorn, « Menneskedyret » inédit publié dans Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, p. 21. Traduit en français dans Asger Jorn, « La bête humaine », *Discours*, p. 112.

Quant à la notion de groupe, dans une version sommaire, elle pourrait prendre plusieurs formes – ce qui montre la pluralité de ce concept. En observant nos sources notamment biographiques et bibliographiques à la recherche de groupes, certaines structures se distinguent. Le groupe peut se décrire soit comme un ensemble réunissant plusieurs objets sans qu’il y ait d’autres liens que celui-ci entre les objets (figure 3), soit comme un collier de perle avec un lien commun unique (figure 4) soit comme une aire de partage de caractéristique commune (figure 5) ou encore comme un centre auquel tous les objets sont reliés (figure 6). Dans les quatre cas, le groupe est l’ensemble des objets réunis par un ou plusieurs liens ; ce sont les échanges et la circulation spatiale, temporelle et conceptuelle au sein de ces ensembles et les uns vis-à-vis des autres qui nous intéressent particulièrement. La manière dont les acteurs se réunissent ouvre à de nouvelles questions problématiques – au-delà d’illustrer une typologie des groupes que nous esquissons.

En 1936, Asger Jorn est à Paris, une dévaluation du franc est décidée par le Front Populaire, la Galerie Jeanne Bucher ré-ouvre au 9 boulevard Montparnasse<sup>60</sup>, les numéros 8 et 9 du *Minotaure* paraissent<sup>61</sup> et un débat sur le réalisme dans l’art contemporain est organisé par Louis Aragon entre Fernand Léger et Le Corbusier à la Maison de la Culture<sup>62</sup>. Tous ces éléments forment un groupe : celui de Paris en 1936 (figure 3). Quelle description peut-on faire de cet ensemble : est-ce une suite de coïncidences ? La construction d’un contexte, d’un milieu ?

Les photographies de Gerda Taro et de Robert Cappa de la guerre civile espagnole sont montrées à Paris en 1938 à l’initiative du gouvernement espagnol républicain, Asger Jorn en parle dans l’article « Den spanske republik og kunsten<sup>63</sup> ». Ce qui relie ces différents éléments est l’exposition sur la guerre civile espagnole où étaient réunies notamment ces photographies (figure 4). Cette image met en exergue un objet qui fait lien : l’exposition. Aurions-nous pu prendre comme lien l’article d’Asger Jorn ? Cette configuration est en effet possible également, mais nous aurions dû alors ajouter les autres éléments auxquels Asger Jorn fait référence dans son article.

Ces différentes configurations correspondent non pas à des données comme dans le cas des liens présents dans un réseau mais relèvent également d’une certaine interprétation, car pour les décrire nous avons dû choisir une organisation et donc souligner une qualité qui nous semblait plus essentielle. La question du choix et de la sélection s’avère éminemment cruciale. Par exemple réunir tous les objets relevant du critère « France » est bien un groupe mais du type association (figure 3) ; par ailleurs, si c’est l’opposition qui nous intéresse, c’est-à-dire si nous souhaitons mettre en

<sup>60</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945*, p. 607.

<sup>61</sup> Albert Skira, Tériade (dir.), *Minotaure : revue artistique et littéraire*, n°8, n°9, 1936, Paris : Editions Albert Skira.

<sup>62</sup> Guillemette Morel Journal, « Le Corbusier et Léger face à face », en ligne.

<sup>63</sup> Asger Jorn, « Den spanske republik og kunsten » [La république espagnole et l’art], *Arbejderbladet*, 30 avril 1938.

exergue l'exclusion de certains éléments de ce groupe « France » comme « Danemark » ou « Espagne », il faut les penser comme la juxtaposition de plusieurs ensembles, avec un lien d'opposition (figure 5).

En revanche, un mouvement comme Cobra qui relie discours sur l'art, artistes, écrivains, œuvres et lieux différents est un autre type de groupe, car il nécessite une problématique commune volontaire, c'est-à-dire d'avoir l'attribut de la notion de collectif. L'aspect le plus important dans ce rassemblement est la création voulue ou assumée de ce groupe, aucun de ses objets n'y figurant par défaut. La « Belgique » y est présente parce que « Dotremont » y est présent volontairement et a revendiqué la place de « Bruxelles » comme essentielle à ce regroupement. Tous les objets ont pour point commun de participer à Cobra qui est alors au cœur de leur groupe mais qui ne les englobe pas pour autant (figure 6).

La traduction de Kafka, la constitution de Cobra, voire l'exposition sur la guerre civile espagnole sont des groupes qui ont tous un facteur temporel et spatial : les éléments ou objets d'un groupe peuvent apparaître dans d'autres groupes simultanément ou non – temporellement, spatialement, conceptuellement... Cela signifie que rien n'est incompatible et que rien n'est fixe dans notre manière de les décrire. Le choix d'herméneutique que nous faisons est celui de suivre un objet qui existe individuellement, et de l'examiner évoluer avec le temps (figure 7) et dans l'espace.

De même, un objet peut être lui-même un groupe, cela dépend de l'échelle que nous choisissons. En effet si l'on se concentre sur un groupe ayant comme attribut d'être un collectif, il s'agit alors d'un objet composite et protéiforme que l'on peut mettre en relation avec d'autres objets. L'observer comme une entité à un instant T et un lieu L met en valeur son réseau (figure 8) – ses liens avec d'autres objets composites ou non – ou bien son inclusion ou son exclusion totale ou partielle d'autres groupes. Le texte original de Franz Kafka est lié de manière secondaire aux traductions d'Asger Jorn et correspond à un autre réseau, dans une autre temporalité : celui de la circulation des textes et des traductions de l'auteur pragoïse en français, notamment dans la revue *Minotaure*. La temporalité de Cobra se décrit par des suites de scissions, par exemple avec les surréalistes, et sa spatialité par des suites de regroupements, par exemple les expositions qui se font successivement dans plusieurs pays<sup>64</sup>. À une plus petite échelle, les groupes et la nature de leurs liens dans Cobra exige que l'on prenne un regard évolutif. En effet, si l'on s'intéresse à l'« Exposition Internationale d'Art Expérimental » du 3 au 28 novembre 1949 au Stedelijk Museum d'Amsterdam organisée par le Groupe Expérimental Hollandais<sup>65</sup>, membre du groupe Cobra, s'ajoute l'organisation le 5

---

<sup>64</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : mouvement artistique*, p. 16-18.

<sup>65</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : the history*, p. 148.

novembre, en marge de l'exposition, d'une soirée de lecture littéraire organisée par les poètes du même Groupe Expérimental Hollandais<sup>66</sup>. Suite à la mauvaise compréhension du texte que le poète belge Christian Dotremont a lu – *Le Grand Rendez-vous naturel* – et à la bataille qui en suivit, cet événement vit plusieurs poètes et peintres se désolidariser du groupe à grand fracas. Ils le firent de manière officielle dans un communiqué de presse publié dans *De Telegraf* le 7 novembre 1949 et que les artistes et poètes néerlandais Eugène Brands, Anton Rooskens, Théo Wolvecamp, Lucebert, Bert Schierbeek et Gerrit Kouwenaar signèrent<sup>67</sup>. Le même mois, chaque personne ayant ainsi quitté le groupe va finalement expliciter ses motivations et les liens de tension vont à nouveau changer. La situation évolue encore très peu de temps après avec la publication d'une lettre du bureau du Groupe Expérimental Hollandais qui se désolidarise de l'initiative de Lucebert, réintègre à sa demande Théo Wolvecamp, nie l'appartenance au groupe de Bert Schierbeek qui n'était qu'un invité, affirme avoir déjà exclu Anton Rooskens avant même la soirée littéraire et explique que Eugène Brands quitte effectivement le groupe mais pour d'autres raisons<sup>68</sup>. Ne pas figer l'évolution du groupe par rapport aux expositions, ni aux communiqués de presse qui sont dans les faits autant d'instantanés, ouvre la possibilité de mieux rendre compte des dynamiques. On peut par exemple y intégrer la réponse de Christian Dotremont mais aussi le parcours et les réceptions de son texte *Le Grand Rendez-vous Naturel*<sup>69</sup>.

Distinguer ainsi groupe, réseau et collectif nous est utile, au sens d'outil, afin de mettre en valeur les dynamiques et échanges autour d'Asger Jorn, tout en conservant et respectant une méthodologie de recherche spécifique. Cela ne signifie pas que nous connaissons au préalable les trois types de rassemblement pour tous les objets étudiés : si l'on trace leurs réseaux, un ou plusieurs groupes peuvent apparaître naturellement tandis que la description d'un groupe déjà connu *a priori* apportera nécessairement les éléments de ses réseaux qui eux-mêmes seront liés à des objets extérieurs à ce groupe de départ. Les recoupements se font d'eux-mêmes lorsqu'ils existent et sont mis en valeur par ce travail de description lorsqu'ils nous étaient inconnus. Nous tentons ainsi de ne pas ajouter d'objets lorsqu'ils ne jouent aucun rôle.

Pour résumer, nous nous permettons une analogie littéraire : nous étudions un texte, le *réseau* est l'étude de la nature et des fonctions de chacun de ses éléments : lettres, mots, propositions, phrases, paragraphes... Tandis que le *collectif* serait l'ensemble du texte, les sens sous-jacents et le paratexte et le *groupe* lui inclurait le lectorat, les analyses, les circulations, les influences et la genèse. On

---

<sup>66</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : the history*, p. 161.

<sup>67</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : the history*, p. 162.

<sup>68</sup> Lettre citée dans : Willemine Stokvis, *Cobra : the history*, p. 164.

<sup>69</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : the history*, p. 122.

comprend ainsi mieux l'intérêt de distinguer ces trois notions mais également de les étudier et de les réunir.

### 1.1.3 Une première approche de la réticularité de l'œuvre d'Asger Jorn

Dans l'œuvre d'Asger Jorn, interroger le groupe c'est expliciter ses différentes formes. La notion de groupe s'exprime au moins de deux manières chez lui : en relation avec des personnes ou en tant que sujet même de réflexion et de création, auquel cas le groupe a souvent l'attribut de collectif.

La première expression collective se trouve dans la relation artistique, amicale, politique, amoureuse d'Asger Jorn avec d'autres personnes. Cette action de regroupement peut prendre des formes variées ; le groupe s'organisant autour de différents facteurs : celui d'un travail à réaliser, d'une exposition, d'une action, d'un lieu...

Un tel travail de groupe peut être nécessité par une occasion, typiquement la réalisation d'une exposition – par exemple celle de la « Ceramiche d'arte originali » ayant eu lieu à Albisola en août 1955 et qui présentait les œuvres de Karel Appel, Asger Jorn, Corneille<sup>70</sup> et Matta<sup>71</sup>. Une exposition constitue un lien qui amène tout un réseau dont chacun des participants est porteur, ici le lieu qu'ils ont en commun est l'Italie et plus précisément la ville de potiers d'Albisola. L'exposition en elle-même est un élément acteur au sein de son groupe, en effet elle a lieu en plein air et à côté de l'usine Mazotti<sup>72</sup> – situation porteuse de sens sur la place de l'art et l'industrialisation, deux concepts qui ont une place au même titre que le lieu et les artistes dans le réseau de l'exposition.

Le groupe peut également dépendre d'un lieu qui s'avère à un moment donné être l'espace commun qui contribue à la création d'œuvres collectives. Ainsi, en 1951, Asger Jorn est obligé de rester au sanatorium en raison de son état de santé, il est rejoint quelques mois plus tard par Christian Dotremont, avec qui il a notamment travaillé les années précédentes dans le groupe Cobra. Le sanatorium de Silkeborg devient alors un nouveau lieu de rencontre et de création pour les deux hommes qui vont y réaliser des œuvres communes : les peintures-mots qui sont des poèmes et dessins à quatre mains<sup>73</sup>.

Nous pouvons également distinguer une action qui crée un groupe en raison de son but. Une revue telle que l'*Internationale situationniste* qui a des ambitions de rassemblement a dans son numéro 1 plusieurs rédacteurs ainsi qu'une rédactrice cités – à chaque fin d'article – Asger Jorn, Guy Debord,

---

<sup>70</sup> Nous utilisons dans cette thèse le nom sous lequel les artistes se sont fait connaître, ici Corneille pour Guillaume Cornelis Beverloo et Matta pour Roberto Matta.

<sup>71</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 290-291.

<sup>72</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 290-291.

<sup>73</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 219-221.

Gilles Ivain et Michèle Bernstein, tout en faisant groupe puisque contrairement aux numéros suivants, aucun comité de rédaction n'est nommé en deuxième page<sup>74</sup>. La revue est donc à la fois une réalisation collective – avec ses auteurs signalés – et un objet rassembleur – avec son comité de rédaction invisible. Si le champ de l'écrit, notamment sous la forme de journaux peut sembler une évidence du point de vue du groupe, la création artistique peut être également concernée. Une série de créations comme celle des *Modifications* nécessitent quant à elle également plusieurs artistes : celui qui a peint la toile et celui qui la modifie, ceux qui interviennent dessus peuvent d'ailleurs être plusieurs, par exemple l'huile sur toile *Cobra modification* est un tableau de Richard Mortensen modifié et signé par Asger Jorn, Karel Appel, Constant, Corneille et Erik Nyholm en 1949<sup>75</sup>.

Suivant les personnes impliquées ou à destination desquelles certaines œuvres sont créées, le travail pourra devenir un groupe de fait – c'est-à-dire qui ne s'identifie pas comme tel mais qui est, notamment grâce à un réseau constitué autour de l'idée d'un art ouvert à tous et à toutes, enfants, ouvriers, poètes ou artistes<sup>76</sup>. Ce concept vient créer les conditions optimales où des créations bénéficient de cet effet de groupe : l'environnement familial et les rencontres avec les habitants, les artisans et les artistes en est peut-être une incarnation. On retrouve en effet de nombreuses photographies et témoignages de l'implication des enfants, notamment ceux d'Asger Jorn et Matie van Domselaer, dans les événements artistiques organisés, à Albisola ; Olga, Martha et Ole profiteront de l'ambiance créative pour participer à la fabrication et à la décoration de céramiques<sup>77</sup>. Par ailleurs, la mise en place du Laboratoire d'expériences imaginistes du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, dans cette même ville, où plusieurs artistes travaillent en synergie profite également de la rencontre d'Asger Jorn avec Giuseppe Pinot Gallizio qui est à l'origine extérieur au monde de l'art puisqu'il était pharmacien<sup>78</sup>. Ce dernier avait, avec les étudiants en philosophie Piero Simondo et Elena Verrone, initié le Laboratorio Sperimentale ad Alba qui sera fusionné avec le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste en septembre 1955<sup>79</sup>.

Action, création, travaux, lieux peuvent être de véritables catalyseurs de regroupements dont on peut visualiser et décrire les réseaux. Ils sont parfois déterminés par une certaine temporalité –

---

<sup>74</sup> Guy Debord (dir.), *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, 30 p.

<sup>75</sup> *Cobra modification*, huile sur toile, 42,5 x 62 cm. Collection famille Nyholm, Danemark, en dépôt au Silkeborgmuseum.

<sup>76</sup> Ruth Baumeister distingue l'approche d'Asger Jorn à ce sujet et celle de Le Corbusier. « Jorn did not understand synthesis, either formal or methodological, as Le Corbusier did, namely as striving for a unity, but rather as an instrument of cultural democratization, distinguished precisely by discontinuity and diversity thanks to varied contributions from the individual participants. » Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p.137.

<sup>77</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p.155.

<sup>78</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 289.

<sup>79</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p.155.

comme l'œuvre à six mains *Cobra modification* qui nécessite la création d'une première peinture avant de pouvoir la modifier. Parfois c'est l'œuvre collective qui crée et regroupe : on en discerne deux types soit en tant qu'objectif, soit en tant que processus. Dans le premier cas on souhaite créer une œuvre à plusieurs mains comme c'est le cas des tapisseries réalisées par Pierre Wemaëre et Asger Jorn<sup>80</sup>. Dans le second cas, l'ensemble des œuvres produites dans le cadre du regroupement d'artistes n'arrive alors que de manière secondaire, c'est le processus de création en groupe qui est l'initiateur du mouvement. C'était le but visé d'Asger Jorn lors de l'organisation, avec des membres de Cobra et de leurs familles, de la décoration expérimentale des murs au plafond de la maison d'architecte de Bregnerød au Danemark pendant l'été 1949<sup>81</sup>. Cet événement initié sous le titre de « Les rencontres internationales de Bregnerød » ainsi que le présente *Le Petit Cobra*<sup>82</sup> est une expérience de travail collectif inédite pour beaucoup d'invités, habitués au travail solitaire d'atelier ou au format contraint d'une toile – non celle d'une maison, ajoutons que les poètes ont été conviés également à s'emparer des pinceaux et de l'espace. La venue de ces voyageurs de France, Belgique, Suède, Danemark et même du Royaume-Uni, a créé un groupe autour d'un grand élan créatif commun, avec son propre rythme, amorçant un processus de création nourri par cette synergie<sup>83</sup>. Mais il ne faudrait pas se contenter d'observer les conséquences c'est-à-dire les réalisations, en effet, une grande part du processus de création collective de ces artistes semblent être la réunion elle-même, les œuvres qui en ressortent étant inscrites dans cette volonté exprimée par un ensemble de personnes s'étant réunies autour d'idées communes. C'est cette intention qui est fondamentale et donne la forme la plus forte du collectif : le mouvement artistique<sup>84</sup> en lui-même. Cette activité est tout sauf négligeable dans l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn puisque si nous traversons rapidement ses collaborations, il a participé dès 1941 à la revue *Helhesten*, a contribué à la fondation de Cobra, du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, de l'*Internationale situationniste* et de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé. Il a pris également part à d'autres groupes, il a publié

---

<sup>80</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 145, 148. Par exemple *L'oiseau dans la forêt (Fulgen i skoven)*, 1947, Tapisserie, 134 x 252 cm, Silkeborg Kunstmuseum. Reproduite dans Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 162.

<sup>81</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 123-136.

<sup>82</sup> *Le Petit Cobra*, n°2, Bruxelles, 1949. Couverture reproduite dans : Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 125.

<sup>83</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 130, 136.

<sup>84</sup> « Nous définissons un mouvement artistique de manière large : il suffit que l'artiste ait décidé d'un nom et d'une date de début voire de fin pour que nous l'appelions mouvement. Cela signifie que le nombre d'artistes impliqués, la présence d'un manifeste ou la durée de son existence ne sont pas de critères valables pour notre étude. » ainsi que nous l'avons défini dans Raphaëlle Jamet, « Asger Jorn et l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé. La création d'un boréalisme endogène », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes Germaniques*, p. 235.



notamment trois articles entre 1954 et 1956<sup>85</sup> dans le bulletin *Potlatch* qu'il a connu *via* ses correspondances avec Guy Debord et Michèle Bernstein, bulletin qu'ils éditaient dans le cadre de l'Internationale Lettriste – groupe dissident de celui du Lettrisme, qui lui, était dirigé par l'artiste Isidore Isou<sup>86</sup>. Il s'ensuivra une coopération qui donnera naissance à l'*Internationale situationniste* mais aussi à l'édition des ouvrages à deux mains, avec Guy Debord, *Fin de Copenhague*<sup>87</sup> et *Mémoires*<sup>88</sup>.

Développer les aspects du groupe liés aux personnes et aux œuvres nous amène à dépasser ces points factuels pour aborder la seconde expression du groupe dans l'œuvre d'Asger Jorn : le groupe comme sujet de recherche et de création – l'un allant rarement sans l'autre dans son œuvre. Per Hofman Hansen, dans sa bibliographie extensive des écrits d'Asger Jorn, recense en effet de la plume de l'artiste 565 publications et re-publications partielles ou corrigées et complétées de son vivant – articles et monographies<sup>89</sup>.

Dans ses textes, l'art – au sens le plus large possible, des traditions populaires aux théories théologiques en passant par les manifestes d'avant-garde et la physique quantique – est évidemment un sujet central mais son approche étant vaste, elle répond en réalité à des interrogations plus profondes notamment historiques, psychologiques, pragmatiques et politiques. Il faut comprendre ici notre usage du mot politique au sens de la critique sociale : ainsi que le rappelle Graham Birtwistle dans son étude approfondie des écrits de l'artiste entre 1946 et 1949 *Living Art*<sup>90</sup> Asger Jorn est un marxiste et adhère donc à une certaine philosophie matérialiste et a une préoccupation pour une éducation populaire par exemple.

On trouve dans des articles de l'entre-deux guerres, publiés dans des journaux danois, déjà un engagement envers ces sujets sur l'accès à l'art à tous – une certaine forme de prise en considération du collectif donc – en 1933, il se plaint dans un article que les élèves instituteurs, dont il fait partie, à Silkeborg n'aient qu'un accès restreint à l'art, ne leur permettant pas de se former correctement et par ailleurs<sup>91</sup>, il se réjouit en 1937 de rencontrer un cordonnier à l'Exposition Universelle organisée à Paris, lui ayant confié qu'il avait pu assister d'égal à égal avec tous les autres à l'ouverture du pavillon de l'Union Soviétique, sans invitation, grâce à l'information donnée

---

<sup>85</sup> Asger Jorn, « Une architecture de la vie », *Potlatch*, 22 décembre 1954, n°15. « Misérable miracle, méprisable métier », *Potlatch*, 7 mai 1956, n°27. « La plate-forme d'Alba », *Potlatch*, 2 novembre 1956, n°27.

<sup>86</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 294.

<sup>87</sup> Asger Jorn et Guy Debord, *Fin de Copenhague*, 1957.

<sup>88</sup> Guy Debord et Asger Jorn, *Mémoires*, 1958.

<sup>89</sup> Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988.

<sup>90</sup> Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 6.

<sup>91</sup> Asger Jorn, « Aviser » [Petites annonces], *Maal og Mærke, Skoleblad for Silkeborg Seminarium*, Silkeborg oct. 1933, 21, n°2, p. 4-5.

dans un journal ouvrier<sup>92</sup>. Enfin, cet engagement implique également directement sa pratique artistique et donc celle des artistes en général puisqu'il déplore en 1938 que l'on relaie l'idée selon laquelle l'art abstrait ne serait pas accessible au peuple, il s'agit selon lui d'un dénigrement artistique qui joue en réalité le jeu politique des réactionnaires fascistes ou nazis de l'époque<sup>93</sup>. Ces trois exemples illustrent la dimension formative, collective et essentielle de l'art dans une certaine actualité politique du moment.

La question de l'art et de son lien dynamique avec la politique est cruciale pour lui, pourtant il existe aussi dans ses textes un intérêt pour la théosophie, le paganisme et d'autres éléments religieux ou magiques – conceptuels ou matériels – qui viennent entamer une interprétation unilatérale de la théorie d'Asger Jorn ainsi que Graham Birtwistle l'explique<sup>94</sup>. Mais cette prudence et ces apparents paradoxes n'empêchent pas la curiosité, l'intérêt et les théories d'Asger Jorn d'être liés à une problématique du groupe, c'est-à-dire systématiquement à une échelle qui excède celle de l'individu. Il est remarquable qu'Asger Jorn ait une capacité à écrire, à se prononcer sur de nombreux sujets de société, d'actualité, de politique, de science – qui sont ici éminemment collectifs, au sens de bien commun et de problématiques communes. Un point à noter qui vient renforcer ce constat est que ses sujets aussi précis ou disciplinaires soient-ils sont très souvent reliés naturellement par Asger Jorn au sujet de l'art : lorsqu'il écrit sur le fonctionnalisme, il écrit sur les manières de vivre qu'ont les hommes, mais aussi sur un ensemble d'artistes et d'écoles liés à ce concept<sup>95</sup> ou encore lorsqu'il débat de la vision économique des socialistes ou de celle des communistes, il traite de la place de l'art dans la révolution et dans la société<sup>96</sup>. Dans sa manière d'écrire également, les croisements de méthodes et de sources font partie de son style, notamment dans ses ouvrages théoriques ainsi que Peter Shield le décrit dans son introduction aux traductions en anglais de ces ouvrages<sup>97</sup>. Il crée donc des liens entre différents groupes de concepts, pour en créer de nouveaux dans ses textes : l'aspect réticulaire est aussi présent dans ces circulations et transferts d'idées. L'effet de groupe en ce sens est l'incarnation de la conscience d'Asger Jorn du monde qui l'entoure et sa volonté d'y participer via des actions, des articles et des œuvres d'art.

---

<sup>92</sup> Asger Jorn, « Frankrig under folkefronten » [La France du Front populaire], *Arbejderbladet*, 26 nov 1937, n.p.

<sup>93</sup> Asger Jorn, « Kniven i ryggen » [Un couteau dans le dos], *Arbejderbladet*, 24 april 1938, n.p.

<sup>94</sup> Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 6

<sup>95</sup> Asger Jorn, « Nyt maleri – ny arkitektur. Fernand Léger og Le Corbusier », *Ekko, Kritisk Tidsskrift*, Copenhague, mars 1938, p. 3-4. Traduit en français dans Asger Jorn, « Nouvelle peinture-nouvelle architecture, Fernand Léger et Le Corbusier », *Discours*, p. 7-10.

<sup>96</sup> Asger Jorn, « La fin de l'économie et la réalisation de l'art », *Internationale situationniste*, juin 1960, n°4, p. 19-22.

<sup>97</sup> Asger Jorn « transgresses the boundaries of any discipline, seeing no reason not to use the methods of one upon the material of another. He finds logical analysis and artistic vision equally suited to his purposes and switches from one to another in mid-argument. » Peter Shield, « Introduction », Asger Jorn, *The Natural Order*, p. ix.

Nous devons souligner par ailleurs que les groupes de personnes, d'œuvres et d'idées d'Asger Jorn sont particulièrement internationaux ce qui renforce cet intérêt pour des cultures, des langues et des interactions complexes. Les expressions du groupe dans l'œuvre artistique et théorique d'Asger Jorn c'est-à-dire à la fois comme moyen, comme but, comme moteur, comme contexte et comme sujet sont présentes en filigrane tout au long de son œuvre et nous semblent être un fil directeur particulièrement prometteur. Il n'est toutefois pas exempt de quelques tensions que nous allons tenter d'éclairer voire d'élucider lorsque cela est possible.

#### **1.1.4 Apparents paradoxes des positions d'Asger Jorn dans sa relation au groupe**

Une tension se révèle dans ces différentes formes d'expression du groupe dont nous venons de tenter une approche à l'aide de quelques éléments biographiques, artistiques et bibliographiques d'Asger Jorn ; en effet comment concilier la construction d'une identité singulière, particulière, individuelle d'artiste avec des créations et expressions au sein et au nom d'un ou plusieurs groupes. Il semblerait que cette question se matérialise dans cet apparent paradoxe entre une production artistique signée et accompagnée d'une voix distincte dans le chœur des artistes et le fait de travailler au sein d'un groupe d'artistes voire de s'inscrire volontairement dans des mouvements, quitte à en adopter le manifeste, le style graphique, la technique plastique alors que ceux-ci ne sont pas nécessairement ni spécifiquement significatifs ou caractéristiques de l'œuvre individuelle.

Asger Jorn est particulièrement saisissant de ce point de vue, non parce qu'il s'efface effectivement derrière les mouvements qu'il cofonde ou qu'il rejoint, mais parce que cette tension est rendue visible par son importance apparente dans sa réception actuelle<sup>98</sup> alors qu'une grande partie de son œuvre est réalisée, si l'on s'en tient à notre postulat de départ, dans le cadre de plusieurs actions et regroupements collectifs. Afin d'analyser nos sources à l'aune de cette problématique, nous avons choisi une des caractéristiques significatives du jeu entre individu et groupe : la signature d'une œuvre, d'un article, d'un acte soit par le nom du groupe, soit par le nom singulier des personnes impliquées.

Lors des expositions Cobra on trouve les noms des artistes y ayant contribué soit sur les œuvres elles-mêmes soit dans les programmes, dans les revues et catalogues<sup>99</sup> ; les œuvres réalisées par des artistes ayant traversé Cobra sont souvent signées. De même dans la revue *L'Internationale situationniste*, deux types d'articles sont publiés : soit signés par les auteurs – parfois sous

---

<sup>98</sup> Une salle lui est dédié dans le Louisiana Museum of Modern Art par exemple.

<sup>99</sup> Willemine Stokvis, « *Cobra : la conquête*, ill. 99a à 119.

pseudonyme<sup>100</sup> – soit sans signature, ils sont alors par défaut assignés à l'équipe de rédaction, comme la rubrique « Renseignements situationnistes<sup>101</sup> » qui est récurrente. Par cette observation de l'acte de signature d'une œuvre ou d'un article, nous décelons combien cette tension *a priori* entre individu et groupe avec une identité très marquée n'empêche pas, dans les cas concrets présentés, le développement d'une œuvre personnelle et d'une reconnaissance individuelle.

En revanche cette tension était peut-être un élément ressenti, contemporain des différents protagonistes ce qui pourrait expliquer les nombreuses démissions et exclusions des artistes qui ne satisfont plus aux conditions requises pour rester affiliés au groupe ou qui les discutent : la définition voire l'existence même du groupe dépendant de ses membres et de leurs actions et non l'inverse, un groupe sans aucun motif ni acteur n'existe pas<sup>102</sup>. En 1960 il est annoncé dans l'*Internationale situationniste* que G. Melanotte et Giuseppe Pinot Gallizio ne faisaient plus partie de l'*Internationale situationniste* car « ils s'étaient laissés entraînés à des contacts, puis à des collaborations, en Italie, avec des milieux idéologiquement inacceptables<sup>103</sup> » et dans le même paragraphe sont détaillées les raisons pour lesquelles Constant<sup>104</sup> a démissionné du mouvement. Les intérêts personnels entraient ici peut-être en contradiction avec ceux du groupe – dans le cas de Giuseppe Pinot Gallizio par exemple<sup>105</sup> – ou bien les positions et méthodes du groupe semblaient inadaptées pour les projets que souhaitait développer Constant<sup>106</sup>.

De manière plus large l'action collective au sens de la société, du politique, de l'implication dans la vie de la cité, prend une autre dimension dans un certain nombre de tensions qui existent conceptuellement entre les notions de national et d'international, d'individu et de nation ou institution et même entre ce qui est pensé comme des petits pays face à des grands pays. En effet, dans l'œuvre d'Asger Jorn plusieurs de ces paires de concepts *a priori* antagonistes, qui correspondent en réalité à des changements d'échelles de groupe sont problématisées. Suivant les débats, les actualités, les contraintes spatio-temporelles, les problématiques politiques et les théories

---

<sup>100</sup> On trouve une citation d'Asger Jorn dans un des paragraphes de la rubrique des « Renseignements situationnistes » sous le nom de George Keller. Guy Debord (dir.), *Internationale Situationniste*, n°8, janvier 1963, p. 64.

<sup>101</sup> Par exemple Guy Debord (dir.), « Renseignements Situationnistes », *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960, p. 12-15.

<sup>102</sup> Ce phénomène d'exclusion ainsi que la nécessaire disparition d'un groupe ne sont pas particuliers à notre sujet artistique mais correspondent à une réalité sociologique et font partie des mécanismes essentiels de ce que nous avons étudié comme groupe.

<sup>103</sup> Guy Debord (dir.), « Renseignements Situationnistes », *Internationale Situationniste*, n°5, décembre 1960, p. 10.

<sup>104</sup> Nous utilisons dans cette thèse le nom sous lequel les artistes se sont fait connaître, ici Constant pour Constant Anton Nieuwenhuys.

<sup>105</sup> Dans un entretien Jacqueline de Jong, qui a travaillé un temps à Albisola, confie que par exemple Giuseppe Pinot Gallizio revendait des toiles produites à plusieurs, de manière industrielle, sous son nom propre pour engranger des profits. Jacqueline De Jong, Karen Kurczynski, « A Maximum of Openness », Mikkel Bolt Rasmussen, Jakob Jakobsen (dir.), *Expect Anything, Fear Nothing*, p.189.

<sup>106</sup> Guy Debord (dir.), « Renseignements Situationnistes », *Internationale Situationniste*, n°5, décembre 1960, p. 10.

artistiques rencontrées ou discutées, l'artiste danois choisit des solutions et des réponses différentes qui pourraient sembler contradictoires.

L'œuvre réticulaire d'Asger Jorn nous offre différentes focales face à ces tensions, à l'image de notre traversée des caractéristiques des différents groupes, nous retrouvons trois angles d'approche : le groupe comme lien, le groupe comme centre et le groupe comme but conceptuel.

Si l'on examine certaines des raisons de la création de Cobra selon les paires de concepts *a priori* antagonistes que nous venons d'évoquer, le jeu entre international et national voire local est particulièrement éloquent. Le texte « La cause était entendue<sup>107</sup> » texte fondateur de Cobra – même s'il n'est pas nommé comme tel explicitement, est signé le 8 novembre 1948, à Paris, par Asger Jorn pour le groupe expérimental danois, Christian Dotremont et Joseph Noiret pour le Centre surréaliste révolutionnaire en Belgique et Karel Appel, Constant et Corneille pour le groupe expérimental hollandais. Ce texte dénonce tout d'abord une inadéquation locale entre les artistes signataires et ce qu'ils dénoncent comme la vacuité des propositions de la conférence du Centre International de Documentation sur l'Art d'Avant-Garde à laquelle ils assistaient à Paris<sup>108</sup> ; ils y effectuent également une remise en cause, par cet épiphénomène, des actions et des propos d'André Breton toujours au centre du mouvement surréaliste. En effet, non seulement le surréalisme est toujours aussi centré sur Paris ce qui est fortement critiqué notamment par les artistes internationaux, s'ajoute de plus le fait qu'au sortir de la guerre, André Breton revenant des États-Unis dénonce le communisme le jugeant inadmissible au regard notamment du stalinisme<sup>109</sup>.

En avril et juin 1947 (...) les surréalistes rejettent une nouvelle fois tout rapport avec le Parti Communiste et situent d'emblée leur intervention en termes de morale politique face à l'impérialisme, au stalinisme et au christianisme<sup>110</sup>.

Mais l'Occupation et les mouvements de résistance auxquels ont participé les surréalistes restés en Europe – avec des publications comme *La Main à Plume* en France ou *Helhesten* au Danemark – n'ont fait évidemment que renforcer ce lien fort avec le communisme<sup>111</sup>. La position d'André Breton est donc malvenue même si l'opposition de Christian Dotremont et même de Asger Jorn s'impose bien malgré eux, le surréalisme ayant été très important dans leur formation et leur développement théorique et artistique<sup>112</sup>.

---

<sup>107</sup> Reproduit dans Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 209. Ill. 70.

<sup>108</sup> « La cause était entendue », 8 novembre 1948, reproduit dans Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 209. Ill. 70.

<sup>109</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 153.

<sup>110</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 19.

<sup>111</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 153.

<sup>112</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 24, 29.

En analysant ce groupe précis, nous assistons à un mouvement dynamique d’aller-retour entre le local et l’international : pour répondre à une controverse très locale – les propositions de la conférence parisienne à laquelle ils assistent – ainsi qu’à une position nationale – celle du retour d’exil d’André Breton sur la scène parisienne après-guerre – et à un point de vue international voire américain – sur le communisme soviétique – ils créent donc Cobra un groupe d’artistes internationaux qui se décentrent du lieu même d’où émane leur initiative – Paris<sup>113</sup>. Remarquons ici que la nationalité de chacun est scrupuleusement respectée – danois, belges, néerlandais – malgré une plus large diversité internationale que l’on pourra observer dans les nombreuses expositions et publications de Cobra. Cela aurait en effet pu être facile d’affirmer et présenter le mouvement comme international et sans frontières. Mais ses membres ont décidé que ce groupe serait comme un lien entre d’autres groupes – ainsi les trois premiers numéros de leur revue *Cobra* était sous-titrée *Liens souples des groupes expérimentaux danois (Høst), belge (surréaliste-révolutionnaire), hollandais (Reflex)*<sup>114</sup>. *Cobra* se présente donc comme une méta-structure, un groupe de groupes. Lorsque les acteurs et donc les nationalités de cette entité se multiplient, à partir du quatrième numéro, le sous-titre change pour une variation à chaque nouvelle sortie autour d’une formulation utilisant le concept d’internationalité : *Organe du front international des artistes expérimentaux d’avant-garde*<sup>115</sup>. Il était délicat, dans ce cas, de simplifier ce développement en réduisant l’initiative à une réponse internationale à un problème local.

Dans le cas de la création de l’Internationale Situationniste avec Guy Debord, l’initiative est différente en cela qu’elle se présente comme une fusion et non comme une dissidence ou une scission – à l’inverse donc du projet de Cobra qui commence par se dissocier des activités d’autres artistes ou groupes d’artistes. Ainsi le collectif autour de la revue *Internationale situationniste* se constitue en juillet 1957 en Italie à Cosio D’Aroschia<sup>116</sup> avec d’autres groupes très localisés comme la London Psychogeographical Association<sup>117</sup> ou issus de scission comme l’Internationale Lettriste ou encore qui ont des méthodes et des problématiques très précises comme le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste qui se concentre sur une dimension industrielle et expérimentale de l’art et réfléchit avec Asger Jorn au fonctionnalisme<sup>118</sup>. Le résultat en est une revue hébergée à Paris, dirigée par Guy Debord – ainsi qu’un comité de rédaction variable – qui

<sup>113</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : mouvement artistique*, p. 12.

<sup>114</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : the history*, p. 119.

<sup>115</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : the history*, p. 119.

<sup>116</sup> Guy Debord (dir.), « Deuxième conférence de l’I.S. », *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958, p. 27.

<sup>117</sup> Dont on trouve déjà mention déjà dans *Fin de Copenhague* publié par Asger Jorn et Guy Debord en mai de la même année. Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 304.

<sup>118</sup> Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 8, 21-27.

diffuse des publications théoriques et artistiques engagées avec une réflexion globale – révolutionnaire – ainsi que des compte-rendus d’activités individuelles ou de plus petits groupes dans des lieux précis. Nous relevons ainsi dans le premier numéro de 1958, la mention des activités de « la section allemande », de la « section française », de la « section italienne » et de la « section belge », ce qui nous informe au passage de la fusion effective des activités du bulletin *Potlatch* de l’Internationale Lettriste avec Guy Debord et Michèle Bernstein, du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste avec Asger Jorn et de la publication de *Pour la Forme* ainsi que de l’existence d’une « propagande » situationniste par les Belges envers les Pays-Bas via la revue *Gard-Sivik*<sup>119</sup>.

Si nous décrivons cette création à l’aide des filtres des tensions citées précédemment cela nous apporte quelques réponses. Nous avons donc des groupes et individus épars – dans plusieurs pays – mais ayant une certaine volonté politique et artistique commune, ce qui donne lieu à une revue, que l’on pourrait décrire comme une œuvre collective très engagée sur les questions internationales – par exemple la guerre en Algérie ou au Vietnam<sup>120</sup> – tout en restant très locale – par exemple dans ses expériences psychogéographiques aux Halles à Paris<sup>121</sup> – mais laissant la possibilité aux différentes sections d’avoir leurs propres publications ou articles. Asger Jorn quittant l’*Internationale situationniste* dès 1961, on notera que certains partis pris, notamment par la suite, sont particulièrement français, par exemple ce qui a trait aux mouvements étudiants et ouvriers autour de mai 1968<sup>122</sup>. Une nuance est néanmoins nécessaire à ce sujet : la théorie proposée par la revue se veut universelle, à la recherche d’actions autour, contre et à travers des structures sociales, culturelles, économiques en place dans les sociétés.

Ainsi, observons-nous ici un mouvement de centralisation s’exprimant par une organisation décentralisée afin de porter un message international et mettre en pratique des expériences locales. La place de l’individu, théoricien ou artiste, n’y est pas niée, mais elle est fortement réduite – un grand nombre d’articles ne sont pas signés et sont donc collectifs.

---

<sup>119</sup> Toutes les citations sont issues de : Guy Debord (dir.), « Editions pour l’agitation situationniste », *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958, p. 27.

<sup>120</sup> Guy Debord (dir.), « Notes Editoriales – la chute de Paris », *Internationale situationniste*, n°4, juin 1960, p. 7-9. mais également sur les luttes ayant lieu dans ces deux pays : Guy Debord (dir.), « Les luttes des classes en Algérie », *Internationale situationniste*, n°10, mars 1966, p. 12-21. On trouve également de nombreuses références sous forme de textes ou d’images au sein d’autres articles.

<sup>121</sup> Khatib Abdelhafid, « Essai de description psychogéographique des Halles », *Internationale situationniste*, n°2, décembre 1958, p. 13-17.

<sup>122</sup> Voir notamment sur la réception de la brochure *De la misère en milieu étudiant* qu’ils avaient édité et diffusé : Guy Debord (dir.), « Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg », *Internationale situationniste*, n°11, octobre 1967, p. 23-31. D’autres références sont faites aux mouvements étudiants dans d’autres pages et numéros de la revue.

La troisième grande expression du groupe chez Asger Jorn qui révélerait encore une autre dynamique serait d'un ordre plus conceptuel, nous observons ainsi dans son œuvre une réflexion sur le groupe lui-même sous la forme de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé. Nous y discernons un retour à une œuvre individuelle puisque très peu de personnes sont impliquées dans ce projet – essentiellement l'aide de l'archéologue Per Vilhelm Glob et du photographe Gérard Franceschi – et *a priori* avec un but très proche du national puisqu'il s'agit de rendre compte de la culture populaire nordique, ses spécificités et son intégration dans la culture mondiale<sup>123</sup>. Néanmoins, la réflexion part d'un intérêt continu d'Asger Jorn pour les mythes universels, les arts et cultures anciennes ou encore les dernières découvertes ethnologiques<sup>124</sup>. Il s'intéresse ainsi à ce qui fait lien entre les cultures humaines tout en ayant conscience des différences de pouvoir symbolique qu'il y a entre elles. La place accordée à chacune d'entre elles dans l'écriture de l'histoire culturelle, notamment européenne, serait en effet influencée par leur position en tant que majeure – par exemple la culture romaine, latine – ou mineure – comme la culture nordique, qui rejoint la tradition gothique selon Asger Jorn.

Le groupe s'exprime ici de manière plus conceptuelle : à la fois comme méthode, c'est-à-dire par association d'idées, d'images, de textes même de nature différente et comme but, c'est-à-dire une appréhension du monde unifié au sein d'un système intégrant la possibilité du doute et du paradoxe. Plus particulièrement, on trouve dans l'œuvre de Asger Jorn une recherche de phénomènes culturels communs à toutes les sociétés humaines – il étudie par exemple des symboles récurrents, comme le soleil, la corne ou les serpents – tout en tentant de les particulariser afin de les mettre en valeur alors que l'histoire culturelle internationale est écrite uniquement par les nations puissantes. Le groupe devient, dans ce projet, l'expression d'une unité nationale – ou pan-nationale, si l'on prend la Scandinavie comme un ensemble uni dans la réflexion d'Asger Jorn – qui est nécessaire pour pouvoir rejoindre une conception plus universelle, c'est-à-dire exister sans y disparaître étouffé par des cultures ayant plus de pouvoir. Dans ce projet, le Danemark était le centre actif de ses activités mais nécessitait des voyages notamment en France et dans le reste de la Scandinavie pour les photographies.

La recherche d'universalité ne constitue finalement pas une contradiction avec une forte identité individuelle dans l'œuvre d'Asger Jorn, si l'on considère ses réseaux d'une manière dynamique, c'est-à-dire comme une circulation permanente des forces. Ceci est particulièrement visible d'un côté dans ses activités politiques et syndicales en faveur d'une culture accessible à tous, sans pour

---

<sup>123</sup> Voir notre article dans *Etudes Germaniques*.

<sup>124</sup> Graham Birtwistle le remarque dans les écrits d'Asger Jorn déjà en 1946. Graham Birtwistle, *Living Art*, 1986.



autant nier sa propre place, et d'un autre côté du point de vue artistique dans les créations à plusieurs mains qui sont malgré tout signées par les noms des uns et des autres.

Les tensions étudiées dans ces trois focales – comme lien, comme centre, comme concept – et leurs résolutions soit dans l'équilibre retrouvé soit dans la crise assumée, nourrissent en réalité la manière de faire et de défaire des groupes. Sans cela les groupes, mouvements, collectifs n'auraient pas lieu d'être, nous nous contenterions d'observer des unités closes agissant dans un solipsisme absolu. Ce que nous avons mis en lumière en termes de dynamiques pourrait correspondre au mode même de fonctionnement d'un groupe.

### **1.1.5 Une problématique d'écriture : des témoignages réticulaires**

Afin de poser ces premiers jalons théoriques, nous avons essentiellement exploré les données paratextuelles, les sources écrites d'Asger Jorn ainsi que les données biographiques et bibliographiques que nous avons pu rassembler. Afin d'approfondir cette première approche, le témoignage même des personnes impliquées dans ces dynamiques de réseaux nous semble être un complément essentiel. Retrouvera-t-on dans les faits et leur mise en récit d'un point de vue interne les synergies, tensions et jeux d'équilibre que nous observions dans les éléments extérieurs – métadonnées, analyses *a posteriori*, mises en lien d'éléments hétérogènes – à l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn ? Quels aspects des groupes ces témoignages apportent-ils ?

Dans la méthodologie que nous avons adoptée nous nous efforçons de travailler au plus près des sources que nous avons choisies et de laisser les éléments paradoxaux et problématiques, les catégories d'analyse et les thématiques émerger de notre matière première. Il n'est néanmoins nullement question dans cette approche de nier la part de subjectivité inhérente à toute recherche, ni l'importance que nous accordons à des questionnements qui nous sont tout à fait contemporains et n'auraient probablement pas été posés dans l'immédiate après-guerre dans les termes que nous utilisons aujourd'hui. En suivant cette ligne, d'être toujours au plus près de nos sources, il arrive que parfois le mouvement<sup>125</sup> artistique et les réseaux que nous souhaitons mettre en valeur en les décrivant nous guident dans notre manière même d'écrire. Phénomène que nous avons également remarqué chez les autres auteurs s'étant exprimés sur le sujet, notamment lorsqu'ils ont été eux-mêmes acteurs de ce dont ils rendent compte.

---

<sup>125</sup> Voir notre définition large de « mouvement » dans Raphaëlle Jamet, Note 7, « Asger Jorn et l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé : la création d'un boréalisme endogène », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 235.

Le mouvement artistique Cobra est un cas singulier vis-à-vis de cette observation, en effet, lorsque nous lisons les deux témoignages des critiques d'art français Michel Ragon et Edouard Jaguer qui ont vécu et participé à Cobra entre 1948 et 1951, années actives et décisives du mouvement, dans leurs ouvrages rétrospectifs, respectivement *50 ans d'art vivant : chronique vécue de la peinture et de la sculpture 1950-2000*<sup>126</sup> et *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*<sup>127</sup> nous ne pouvons nous empêcher de remarquer une similitude dans la manière de décrire et de raconter cette période c'est-à-dire en évoquant systématiquement la richesse des liens entre rencontres, créations, voyages et nouveautés. L'exemple le plus parlant de ce style reste peut-être le petit ouvrage *Cobra et le bassin parisien*<sup>128</sup> de Pierre Alechinsky, artiste belge s'étant formé au sein de Cobra ; dans cet extrait il revient sur la place de Paris pour certains artistes de Cobra.

Aussitôt après notre grande exposition collective au Stedelijk Museum en 1949, en pleine période Cobra, Appel et Corneille émigrent ; ils désertent les canaux d'Amsterdam pour occuper une ancienne tannerie de la rue Santeuil, baraque qui s'imposait par la singularité d'une pauteur, référencée par Maxime Gorki dans *Les Bas-Fonds*.

En pleine période Cobra aussi, Jorn – Parisien d'adoption, mais d'avant-guerre – tente de s'y établir à nouveau ; dès 1950, à Suresnes, il partage avec le sculpteur Robert Jacobsen La Maison des Artistes Danois. La tuberculose l'obligera bientôt à regagner le Jutland pour un isolement en sanatorium ; refuge où Dotremont le rejoint pour les mêmes raisons de misère et de maladie.

Dans un tout autre Paris, Dotremont avait entretenu sous l'Occupation, avec *La Main à plume* de Noël Arnaud, les braises du surréalisme, et fréquenté Eluard, Dominguez, Picasso... après la Libération, il s'oppose politiquement à André Breton<sup>129</sup>.

Si en effet Pierre Alechinsky a décidé de montrer l'importance du bassin parisien pour Cobra, comme son titre l'annonçait – ce qui souligne à nouveau l'importance donnée aux lieux – nous constatons qu'afin d'évoquer les artistes néerlandais, belges et danois et une partie de leur vie française, l'auteur a, en peu de lignes, abordé à la fois Amsterdam, l'œuvre de l'écrivain russe Maxime Gorki, la région danoise du Jutland et même les événements historiques et artistiques français de la Seconde Guerre mondiale. Cette abondance et simultanité de personnes, de lieux précis, de références culturelles et de concepts artistiques ou politiques est un des symptômes du type d'écriture lié à la description de Cobra. Un autre trait caractéristique – qui n'est pas explicite dans cet extrait – est la notion de hasard ou de coïncidence dans un certain nombre d'événements que nous considérons, dans l'historiographie artistique moderne comme majeurs pour le

<sup>126</sup> Michel Ragon, *50 ans d'art vivant*, 2001.

<sup>127</sup> Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*, 1997.

<sup>128</sup> Pierre Alechinsky, *Cobra et le bassin parisien*, 1997.

<sup>129</sup> Pierre Alechinsky, *Cobra et le bassin parisien*, p. 10-11.

mouvement ou les artistes en ayant fait partie. Elle est néanmoins évoquée plus loin dans le même texte de l'artiste lorsqu'il évoque sa découverte de la calligraphie :

Jamais sans Paris je n'aurais retrouvé mon ami Jacques Putman, autre transfuge belge, qui me fit connaître Bram Van Velde, ni observé la manière chinoise de peindre à l'encre : Walasse Ting, né à Shanghai, fraîchement débarqué à Marseille d'un paquebot des Messageries ouvrant sa valise pleine de pinceaux dans une chambre de bonne près de la gare de Lyon<sup>130</sup>.

Il est plus évident dans cet extrait que l'existence de liens spatiaux, amicaux et temporels unissant les différents acteurs de ce mouvement et tout ce qui a gravité autour, tiennent parfois à la seule rencontre de quelques personnes – au-delà des explications socio-géographiques qui ne sont pas présentes dans les témoignages évoqués, nous pourrions peut-être mentionner ici des phénomènes de hasard ou de coïncidence, notions qui sont également importantes dans la pratique artistique qu'expérimente Cobra. Le dernier extrait cité de Pierre Alechinsky est ici particulièrement clair sur l'aspect essentiel des éléments apportés dans le cadre de tels textes, de tels témoignages. En effet, dans la mesure où la calligraphie est un art et une technique qui marqueront profondément l'œuvre de l'artiste belge, qui y consacrera d'ailleurs un film tourné au Japon<sup>131</sup>, il ne s'agit pas d'une simple flânerie littéraire au sein de ses souvenirs qui amène Pierre Alechinsky à évoquer ici la calligraphie mais bien une rencontre capitale pour la suite de sa vie et de son œuvre. Influence qui n'est évidemment pas excluante d'autres types de liens qui ont pu alimenter son œuvre, même en ce qui concerne la calligraphie.

En revenant au livre de Michel Ragon<sup>132</sup>, qui présente une rétrospective de ses propres textes de 1950 à 2000, on retrouve cette manière particulière de présenter les faits. En effet, il revient sur les mouvements, les œuvres, les artistes rencontrés et les débats et passions engendrés par ceux-ci dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et il est très visible dans le style d'écriture et dans la structure de ses analyses que pour lui, le fait de donner les éléments de contexte de manière parfois très détaillée est essentiel à l'écriture de cette histoire artistique : on raconte cette période avec autant de précisions sur les lieux, les personnes intermédiaires, que sur les hasards spatio-temporels rythmant les rencontres et les découvertes, la multiplicité et simultanéité des projets et leurs réalisations multiples. Notre sujet de recherche ne s'exprimerait-il pas au mieux en tant que groupes mis en réseau ?

Edouard Jaguer s'exprime avec les mêmes ressorts stylistiques dans son ouvrage<sup>133</sup> constitué pour moitié par un témoignage direct de sa part, où il reproduit parfois des correspondances ou des

<sup>130</sup> Pierre Alechinsky, *Cobra et le bassin parisien*, p. 18.

<sup>131</sup> Pierre Alechinsky, *Cobra et le bassin parisien*, p. 19.

<sup>132</sup> Michel Ragon, *50 ans d'art vivant*, 2001.

<sup>133</sup> Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*, 1997.

discussions qu'il a pu avoir avec Christian Dotremont, Asger Jorn ou d'autres, et pour moitié d'une republication de ses articles, portraits qu'il a pu faire en tant que critique d'art à l'époque – ce qui donne un point de vue contemporain et un *a posteriori*. Son témoignage emprunte donc comme celui de Michel Ragon et de Pierre Alechinsky à ce style caractérisé par la présence de nombreux noms propres, l'expression de divers sentiments ou jugements, la description détaillée de certaines œuvres collectives ou non, abouties ou non et par des références culturelles, artistiques ou politiques. Cette écriture participe à la création d'une grande bibliothèque d'œuvres, de récits et de souvenirs qui échangent entre eux ce qui les a nourris et ce qu'ils ont aidé à faire naître. C'est en réalisant la constitution d'un tel univers intertextuel que l'idée d'une perspective réticulaire, c'est-à-dire d'une description et étude en réseaux, s'est imposée.

Comment en effet expliquer une telle proximité dans la manière d'écrire Cobra ? Il est toujours tentant de faire des rapprochements qui ne sont peut-être pas significatifs<sup>134</sup>, en effet, la confrontation de ces textes rencontrent trois limites : une première qui provient de la nature des sources, une deuxième qui s'interroge sur leur temporalité et enfin une dernière qui soulève un problème épistémologique.

Tout d'abord, ces trois textes ont en commun d'être des témoignages de première main, ils sont à ce titre importants et nécessaires à notre étude et correspondent à une matière première proche de celle traditionnellement utilisée en sociologie par exemple. Leur statut de témoignage fait qu'ils contiennent donc par définition une part de subjectivité, qui devient elle-même paradoxale en regard de l'objectivité apparente des détails précis donnés systématiquement dans les textes qui nous ont intéressés. Cette manière d'écrire ne serait donc pas due aux faits rapportés mais essentiellement explicable par leur nature. Néanmoins, dans les trois cas, il s'agit de narrations écrites et publiées *a posteriori* il y a donc un travail d'écriture, de mise en récit de l'histoire que nous ne pouvons pas négliger et qui lui, est tout à fait dépendant des périodes ou actions dépeintes.

Ensuite, les événements décrits sont encore proches de nous et traite d'une période, le XX<sup>e</sup> siècle, dans un espace-temps, en Europe, notamment en France, où il était relativement facile de conserver ce qui avait été publié par rapport à des périodes plus reculées ou à d'autres lieux. Nous sommes souvent confrontés à une abondance de sources et donc parfois, de détails, contrairement à certaines études médiévales par exemple – qui doivent souvent construire et soutenir des hypothèses en prenant en compte le manque de sources écrites ou le nombre réduit d'indices laissés par l'émulation intellectuelle et artistique de périodes et aires de recherche. La richesse des descriptions

---

<sup>134</sup> Sur la question de notre position de chercheur par rapport aux corrélations, voir la dernière partie du Chapitre 2.

que nous étudions ne serait donc pas un style particulier mais un effet de leur proximité temporelle avec notre position de chercheur. Cependant, dans les trois textes, nous avons un effort de mise en parallèle d'écrits et d'œuvres produits au moment de Cobra, donc contemporains des faits décrits ainsi qu'une explication postérieure, donc une mise en récit plusieurs années plus tard. Cet engagement éditorial peut être significatif dans la mesure où la coïncidence d'écriture entre les auteurs, que nous avons relevée, correspondrait à une volonté de rendre compte d'une dynamique et non d'un rapport de l'action en direct – les articles publiés dans la revue Cobra sont notamment tout à fait différents puisqu'ils sont l'œuvre telle qu'elle est créée et non sa mise en récit. La nécessité d'écrire sous forme d'un réseau vient de la tentative de décrire au mieux ce qui se passait autour de ces œuvres.

Enfin, notre observation peut être fortement influencée par un regard méthodologique, qui, dans le but d'étudier des phénomènes globaux se penche sur des faits pluriels et multiples. On pourrait à ce sujet citer les différents débats et résultats qui animent le tournant disciplinaire que représente l'histoire des mentalités<sup>135</sup>. Du point de vue de l'histoire de l'art on retrouve en effet cette connexion entre individualités, études restreintes et recherche de la cartographie d'un plus grand ensemble dynamique – notamment dans le cadre de l'étude des avant-gardes artistiques. Dans son histoire transnationale des avant-gardes, Béatrice Joyeux-Prunel propose par exemple de « mettre en lien des histoires souvent déconnectées, auxquelles un regard à la fois social et transnational donne une portée nouvelle<sup>136</sup>. » Dans cette optique, au sujet de Cobra, puisqu'il s'agit ici de notre étude de cas, les textes scientifiques ne font pas défaut à cette attention portée aux détails. Un des ouvrages de référence sur le sujet, publié par Willemijn Stokvis intitulé *Cobra, la conquête de la spontanéité*<sup>137</sup> présente le mouvement, quoique d'une manière plus académique, c'est-à-dire en ordonnant ces ensembles narratifs denses et ce contexte réel riche, en divisant les acteurs – c'est-à-dire les sujets agissant dans le mouvement – par groupes, par personnes et par lieux, ainsi que par thèmes afin de mettre en exergue leurs croisements. L'effet produit à la lecture de cette organisation, ainsi que l'ajout de beaucoup d'images – présentes également dans le livre rétrospectif de Michel Ragon – forment finalement dans l'esprit du lecteur la même image que celle des témoignages : Cobra comme un ensemble hétérogène dont la cohérence se crée par les dynamiques qui le traversent.

---

<sup>135</sup> « L'histoire des mentalités désigne, de façon très générale, l'histoire des formes de pensées, de croyances et de sentiments spécifiques à chaque époque, en tant qu'elles constituent ensemble une appréhension du monde dotée d'une certaine cohérence. » C'est ainsi que Florence Hulak débute son état des lieux épistémologique des différentes perspectives et des débats au sein de cette méthodologie. Florence Hulak, « En avons-nous fini avec l'histoire des mentalités ? », en ligne.

<sup>136</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945*, p.9.

<sup>137</sup> Willemijn Stokvis, *Cobra : la conquête*, 2001.

Il nous apparaît donc nécessaire, au travers de ces trois limites – subjectivité, contemporanéité, méthodologie – qui circonscrivent notre perspective plutôt que de l’empêcher, que le mouvement Cobra, ainsi que les quelques années l’ayant précédé puis succédé, nécessite d’être analysé et écrit de manière à rendre compte des différentes volontés, personnalités, événements, objets et réactions qui se sont croisées en différents lieux pendant cette courte période de temps. Notre approche par réseaux et groupe tente ainsi de résoudre cette équation où chaque acteur humain ou non, chaque lien fort ou faible, doit figurer sans hiérarchie ou valeur ajoutée.

## **1.2 Nécessité du point de vue sociologique : l’acteur-réseau**

### **1.2.1 De l’origine des sources à la nature des données**

La forme d’écriture, de narration qui s’efforce de mettre en relation des éléments divers afin de mieux rendre compte d’une éventuelle cohérence ou bien simplement dans une tentative de peindre une fresque au plus près des mouvements et croisements qui la composent, émane peut-être des phénomènes eux-mêmes que nous observons et tentons de décrire. Une approche scientifique fondée sur une discrimination des sources suivie d’une méthodologie de classification pourrait, devant un tel objet, soit apporter quelque chose de nouveau, soit faillir et offrir une vision si ce n’est biaisée, au moins lacunaire. Il s’avère donc nécessaire de commencer par une description préliminaire des problématiques méthodologiques que nous avons rencontrées puis de la résolution de ces tensions que nous proposons à travers l’adoption d’une perspective plus sociologique afin de rendre au mieux cet aspect réticulaire ; aspect déjà mis en avant par les témoignages des acteurs eux-mêmes.

Ainsi, lors de notre travail de recherche nous avons rassemblé un grand nombre de sources différentes que nous classifions selon de grandes typologies. Cela signifie que nous établissons un classement non hiérarchisé entre bibliographies, éléments biographiques, collections... L’étape suivante, une fois le travail d’analyse préliminaire effectué, est de les confronter, de les comparer, de les assembler. Une première tension apparaît dans ce processus, en effet pourquoi s’avère-t-il nécessaire de partir d’un grand volume d’informations et de les distinguer pour finalement avoir besoin de les réunir à nouveau par la suite ?

Il s’agit de définir dans quelle mesure ce moment de distinction a apporté quelque chose de nouveau aux éléments étudiés. Nous avons grâce à ce classement préliminaire simplement informé nos sources sur leurs origines c’est-à-dire s’il s’agit d’une ville visitée (voyage, biographie), si c’est un

article écrit par Asger Jorn (bibliographie), un livre lu par l'artiste (bibliothèque), une œuvre donnée au Museum Jorn par Asger Jorn lui-même (collection), une personne rencontrée (biographie, correspondance), une galerie dans laquelle il a exposé (expositions) et ainsi de suite.

En revanche, ce que ce classement ne prend pas immédiatement en compte c'est leur nature : un livre, un événement, un article, une peinture, un lieu, une personne, une date... Or c'est cette intuition de classement et de catégorisation somme toute très simple qui nous influence lors de notre recherche sur les points de coïncidences et les corrélations à étudier entre ces différentes sources. En effet, pour prendre l'exemple d'une ville, nous pouvons l'analyser tour à tour comme une ville d'édition, d'exposition, de rencontre, de création, de naissance, de référence dans un texte, d'expédition d'une lettre... Si la ville cumule plusieurs fonctions, de manière simultanée ou non, cela pourrait lui conférer une certaine importance. Cela pourrait ainsi rendre compte au mieux de certains voyages d'Asger Jorn. Si un lieu est à la fois celui d'une exposition, d'une édition et d'une correspondance, cela devient un noyau intéressant qui concentre un certain nombre d'intérêts : qui peuvent d'ailleurs être intrinsèquement liés – par exemple, une correspondance pour l'organisation d'une exposition qui verra la publication ou non d'un catalogue, la rencontre avec quelqu'un originaire de cette ville, un livre lu édité dans cette ville, quelques années de vie dans cette ville qui manifestent plusieurs intérêts différents liés à cette ville sans qu'ils aient de liens de causalités entre eux.

Nous proposons de reconstruire à partir d'éléments que nous avons nous-mêmes *a priori* distingués – origines, natures, fonctions – les liaisons, échanges importants qui semblent traverser l'œuvre d'Asger Jorn. Un des mouvements clés de ce que nous décrivons est la recherche incessante de nouvelles idées, formes, réponses au monde à la fois historiques, artistiques, politiques et scientifiques. Dynamique qui donne lieu à des tensions, des tentatives de résolution et parfois des solutions, des innovations que nous nous employons à souligner.

Comment Asger Jorn y participe-t-il ? Par quels moyens ses créations et ses réflexions forment-elles cet ensemble synergique que l'on nomme l'œuvre d'Asger Jorn ? Étudier cette œuvre, en essayant de se défaire des *a priori* d'une hiérarchie classique d'éléments tout en étant pleinement conscient de la fonction, de l'utilité et des limites de ces mêmes catégories, nous aident à comprendre l'œuvre comme un ensemble de dynamiques qui se rapprochent finalement de celles des sciences et des innovations ; domaines étudiés par Bruno Latour, Michel Callon et Madeleine Akrich<sup>138</sup>. Si nous ne retrouvons pas nécessairement dans les corpus secondaires – notamment d'histoire de l'art –

---

<sup>138</sup> Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour, *Sociologie de la traduction*, 2006.

l'utilisation récurrente de mots tels qu'innovation, paradigme ou réfutation, il n'est cependant pas rare de croiser les mots « expérience » ou « recherche<sup>139</sup> » pour décrire certains aspects de l'œuvre d'Asger Jorn. Sur un autre plan, Asger Jorn lui-même dans ses écrits développe un certain nombre de théories qui font appel aux découvertes scientifiques, de la physique à la philosophie. Cette propension à mener des recherches – ses centaines de livres annotés en témoignent<sup>140</sup> – alliée à une mise en application – par exemple *via* des pratiques artistiques comme la *dérive* dans le cadre de l'*Internationale Situationniste*, n'est pas sans rejoindre ce que l'on pourrait nommer une démarche scientifique. La seule limite serait peut-être la manière d'écrire d'Asger Jorn, c'est-à-dire sa façon de construire ses démonstrations qui pourrait, par ses grands sauts épistémologiques et le recours indifférents à des sources ésotériques comme à des textes de physique quantique, amoindrir la portée scientifique de ses idées. C'est ainsi que Peter Shield, qui a étudié – et traduit en anglais en partie – les cinq *Meddelelse fra Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme*<sup>141</sup> qui constituent les publications monographiques théoriques principales de l'artiste, présente le style de l'auteur et propose la notion du « penseur-artiste<sup>142</sup> » pour résoudre le dilemme. Tension dont Asger Jorn était tout à fait conscient et ce pourquoi il était constamment tiraillé entre plusieurs pôles : d'une part entre la nécessité de se débarrasser de l'écriture pour revenir à la peinture<sup>143</sup> et de l'autre la promotion d'une certaine légitimité intellectuelle à ses idées, sans renier pour autant sa position et sa pensée d'artiste. Il proposera même son ouvrage *Held & Hasard*<sup>144</sup> à l'université de Copenhague en tant que thèse et même si cette reconnaissance académique ne s'est pas réalisée, l'intention était bien présente<sup>145</sup>. Dans une préface datée de 1961 de *Naturens orden*<sup>146</sup> il formule ainsi cette ambiguïté :

Ma situation est celle-ci : soit ce que j'ai trouvé ici est d'une absurdité complète, et dans ce cas je garde mon succès artistique intact, soit la systématisation proposée est pertinente auquel cas je dois compter un échec dans ma carrière artistique<sup>147</sup>.

<sup>139</sup> « Recherche », « Laboratoire d'expériences imaginistes » dans Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne*, p. 79, 132. « experiments in kitsch » dans Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, p. 117.

<sup>140</sup> Peter Shield, « Introduction », Asger Jorn, *The Natural Order*, p. viii.

<sup>141</sup> « *Communications de l'Institut scandinave de vandalisme comparé* » Traduit en français dans Asger Jorn, « Postface (Alpha et oméga) », *Discours*, p. 294.

<sup>142</sup> « thinker-artist » [Notre traduction] Shield Peter, « Introduction », Asger Jorn, *The Natural Order*, p. ix.

<sup>143</sup> Ainsi que Peter Shield le relève dans son « Introduction », Asger Jorn, *The Natural Order*, p. ix.

<sup>144</sup> Asger Jorn, *Held & Hasard : Dolk & guitar*, 1952. Édition privée rééditée en 1963.

<sup>145</sup> C'est Bent Schultzer, Professeur de philosophie qui a lu et répondu à Asger Jorn à ce sujet, discutant de l'absence de méthode scientifique dans l'ouvrage. Peter Shield, « Introduction », Asger Jorn, *The Natural Order*, p. xii.

<sup>146</sup> Asger Jorn, *Naturens Orden*, 1962.

<sup>147</sup> « My situation is this: either what I have found here is complete nonsense, in which case I preserve my artistic success intact, or the systematization is tenable, in which case I have to reckon with failing artistic popularity. » [Notre traduction] Asger Jorn, *The Natural Order*, p. 6.



L'articulation du doute au sein de la recherche artistique et scientifique ainsi qu'un vaste réseau d'édition et de correspondants révèle non pas un parcours irrégulier que l'on aurait du mal à cerner mais bien une dynamique de recherche et de création où certaines phases se sont parfois cristallisées dans des œuvres, des livres, des rencontres, des mouvements...

En ce sens, il nous semble trouver de nombreux échos entre ce que nous avons pu observer de l'œuvre d'Asger Jorn et la manière dont Bruno Latour aborde les sciences par la sociologie – en se distinguant de la sociologie classique qu'il nomme « sociologie du social.<sup>148</sup> »

Dans la perspective de la sociologie de l'acteur-réseau (...) lorsque vous cessez de faire et de refaire des groupes, vous cessez d'avoir des groupes. Aucune « force sociale » s'épanchant d'un quelconque réservoir ne viendra vous aider. Pour les sociologues du social, [en revanche] l'ordre constitue la règle, tandis que le déclin, le changement ou la création sont l'exception. Pour les sociologues des associations, l'innovation est la règle, et ce qu'il s'agit d'expliquer – les exceptions qui donnent à penser –, ce sont les diverses formes de stabilité à long terme et à grande échelle<sup>149</sup>.

Une des premières manières d'aborder Asger Jorn est souvent de découper son œuvre et sa vie selon des périodes correspondant à des mouvements<sup>150</sup>. Cela crée un ensemble catégorisé de groupes pré-existants, dont les limites sont assez rapidement atteintes. En ce qui concerne ses écrits par exemple, Graham Birtwistle qui a étudié les théories de l'artiste danois entre 1946 et 1949 a dû se distinguer de ce découpage ; en effet, les publications, écrits et pensées d'Asger Jorn ne correspondent pas exactement à la chronologie des mouvements dans lesquels il est impliqué. Le livre *Magi og skønne kunster*<sup>151</sup> par exemple dont le manuscrit date de 1948, est publié en 1971 et Asger Jorn reconnaît lui-même que les idées qu'il contient sont un peu datées et ont finalement « une valeur historique<sup>152</sup>. » L'écriture, la publication et la participation dans les groupes peuvent même parfois entrer en conflit, ce qui peut expliquer des décalages temporels ; Graham Birtwistle étudie la théorie qu'Asger Jorn développe en 1946-1949 et relève à ce propos que

cette période d'intense réflexion et d'écriture, et de temps à autre de voyage et de discussions, a aussi vu Jorn nouer les contacts qui mèneront finalement à la création de Cobra. Il a certainement même interrompu son propre travail sur certains manuscrits en raison de ce que le mouvement exigeait de lui dès 1949<sup>153</sup>.

<sup>148</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 88.

<sup>149</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 53.

<sup>150</sup> Willemine Stokvis et Danièle Le Bricquoir s'intéressent à Cobra, Evgenia Theodoropoulou à l'*Internationale Situationniste* par exemple. Dans une certaine mesure les ouvrages de Graham Birtwistle et de Peter Shield font expressément référence à des mouvements, même s'il s'agit alors de s'en dégager, respectivement Helhesten, Cobra et l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé.

<sup>151</sup> Asger Jorn, *Magi og skønne kunster*, 1971.

<sup>152</sup> « historical significance » [Notre traduction] Graham Birtwistle, *Living Art*, p.1-2. Le chercheur précise que le manuscrit avait en effet été écrit en 1948.

<sup>153</sup> « this period of intensive thinking and writing, and from time to time travelling and talking, also saw Jorn making the contacts which finally led at the end of 1948 to the launching of Cobra. Most likely he even broke off his work

En reprenant ce que décrit Bruno Latour sur la manière dont la sociologie classique considère les formations sociales (groupes, etc), un très net parallèle se crée avec celle dont l'histoire de l'art traite l'œuvre d'un artiste présentant de nombreux mouvements ou des phases marquées dans son œuvre. L'œuvre d'Asger Jorn se retrouve donc catégorisée de manière presque transcendante, par exemple selon un découpage chronologique qui ne rend pas compte de certains processus, plus long, pourtant bien présent dans les créations et réflexions observées. On retrouve également dans les études sociologiques et la manière d'aborder l'œuvre d'un artiste, cette tendance à s'intéresser aux raisons de la déliquescence des mouvements, notamment en se penchant sur les divisions entre les différents groupes<sup>154</sup> plutôt qu'aux moyens mis en œuvre pour le maintien de ces mêmes groupes jusqu'à ce qu'ils implosent ou se dissolvent, c'est-à-dire lorsque plus rien n'agit en leur sein pour les perpétuer.

Les conséquences de cette inversion [conceptuelles entre les deux courants sociologiques] sont énormes. Si l'inertie, le caractère durable, l'étendue, la solidité, l'engagement, la constance, l'adhésion etc sont ce qu'il s'agit d'expliquer, alors on ne peut le faire sans rechercher des véhicules, des outils, des instruments et des matériaux capables de produire une telle stabilité<sup>155</sup>.

La première approche semble considérer que les groupes artistiques ou les grandes mouvances sont des évidences *a priori* : on ne remet pas en question leur existence mais bien leur fin. Si l'on étudie des faits ou des sources artistiques très anciennes, les catégories scientifiques ne sont le fruit que de classifications modernes, par les chercheurs, critiques, etc.<sup>156</sup> qui n'ont rien à voir avec la manière dont les artistes eux-mêmes se considéraient – dans la limite des documents à notre disposition. La position classique de considérer son sujet d'étude selon la fin des groupes, et non leurs efforts de survie, n'en devient que plus absurde dans un tel contexte : pourquoi se demander les raisons de la fin d'une période dont nous avons nous-mêmes défini les critères et les bornes – si ce n'est dans un questionnement épistémologique ? Cela rejoint en ce sens partiellement ce que Bruno Latour démontre et dénonce dans la sociologie classique, celle qu'il nomme « sociologie du social<sup>157</sup> ».

Néanmoins comme notre étude porte sur la période du XX<sup>e</sup> siècle, nous y remarquons une certaine abondance de témoignages – textes, iconographies, films, bandes audio, etc. – à disposition de la

---

on particular manuscripts because of the demands the movement had come to make on him by early 1949. » [Notre traduction] Graham Birtwistle, *Living Art*, p.1.

<sup>154</sup> Un exemple classique pourrait être le schéma des origines et suites de Cobra proposé par Willemine Stokvis, aussi clair et synthétique soit-il, qui place de part et d'autre de la phase 1948-1951 les différents mouvements antérieurs et postérieurs. Dans ce type de représentation, l'emphase est alors mise sur les divisions. Cet angle de vue peut s'exprimer d'une manière plus subtile qu'il n'y paraît. Schéma : Willemine Stokvis, *Cobra : the history*, p. 384.

<sup>155</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 53.

<sup>156</sup> Bruno Latour ne nie pas néanmoins l'importance du chercheur, même contemporain : « Pour les sociologues des associations, toute étude d'un groupe par quelque sociologue que ce soit est partie intégrante de ce qui fait exister, durer, décliner ou disparaître tel ou tel groupement. » Bruno Latour, *Changer de société*, p. 51.

<sup>157</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 88.

recherche et la tendance, très documentée, des artistes de l'époque à affirmer ou d'infirmer leur appartenance à des groupes ou à des étiquettes, ou encore leur lien à la notion d'avant-garde. La définition que donne Béatrice Joyeux-Prunel en introduction de son opus sur les avant-gardes artistiques de 1918 à 1945 est un bon point de départ pour comprendre ce que l'on traverse dans nos recherches.

Par avant-garde on entend dans ces pages, dans une perspective sociologique, des groupes d'artistes qui se présentèrent comme des avant-gardes, utilisant parfois le terme, s'exprimèrent en rupture avec les modes de penser la culture et les arts de leur époque, valorisaient l'innovation esthétique, réclamaient une reconnaissance et entendaient participer à l'aventure internationale de la modernité<sup>158</sup>.

Même s'il est plus actif dans la période qui suit la Seconde Guerre mondiale – et donc dans des modalités un peu différentes – Asger Jorn ne fait à cet égard pas exception : articles, manifestes, expositions collectives, revues, quelle que soit la forme, il participe activement à la fondation, aux activités de nombreux groupes artistiques. Ces synergies semblent s'éclairer d'un nouveau jour lorsque nous ne posons pas leurs existences comme des évidences mais bien comme la raison centrale, vitale de tout ce qui est mis en œuvre autour d'elles et qui se manifestent souvent autour de controverses<sup>159</sup>, avant même d'y voir un quelconque regroupement.

S'il peut sembler à première vue plus facile pour les sociologues de choisir un groupe plutôt que de cartographier les controverses sur la formation de tous les groupes, c'est l'inverse qui est vrai : les controverses laissent beaucoup plus de traces dans leur sillage que des connexions déjà établies qui, par définition, restent muettes et invisibles<sup>160</sup>.

En effet, on trouve des traces dans les publications d'Asger Jorn de différentes tensions. Le meilleur exemple se trouve peut-être dans ses articles et textes au sujet de l'art et de l'architecture dans lesquelles il a déployé de nombreuses prises de positions dans des débats ; l'anthologie éditée par Ruth Baumeister<sup>161</sup> ainsi que son étude *L'Architecture sauvage* démontrent dans le détail l'ensemble théorique et en perpétuelle évolution qu'il a constitué autour des polémiques et problématiques sur ces sujets : il contribue aux débats autour du fonctionnalisme et de la place de l'artiste, autour du renouveau du Bauhaus après la guerre et autour des liens entre structures sociales et aménagements urbains, entre autres<sup>162</sup>.

---

<sup>158</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945*, p. 13.

<sup>159</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 46.

<sup>160</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 46.

<sup>161</sup> Asger Jorn, *Fraternité Avant Tout*, 2011.

<sup>162</sup> Marco De Michelis, « Foreword », Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 11.

## 1.2.2 Les stratégies pour faire groupe

Loin d'être une vision *a posteriori*, Asger Jorn lui-même est tout à fait conscient de ce fonctionnement par controverse et de l'art et de l'histoire des mouvements artistiques, en effet, dans un article à charge, particulièrement théorique, publié en 1960, sur le lettrisme tel qu'il est proposé et perpétué par Isidore Isou, il écrit : « Mais chaque « avant-garde » va vers le vieillissement et la mort sans voir ses successeurs, parce que la succession ne s'est pas faite en ligne directe, mais par la contradiction<sup>163</sup>. » Fait, affirme-t-il, qu'Isidore Isou n'a pas compris ; ce qui explique les débats qui animent les situationnistes et les lettristes. Ce fonctionnement a un impact sur la pérennité des groupes qui se réclament de – ou qui forment à un moment donné – l'avant-garde.

Bruno Latour discerne à cet effet trois grands moyens mis en œuvre par un groupe en formation. Il nous semble intéressant de confronter ces distinctions avec l'œuvre d'Asger Jorn afin de nous rendre compte à quel point ces observations correspondent aux dynamiques que nous nous employons à décrire, c'est-à-dire à la manière dont ce que nous observons comme des groupes se pensent, se construisent et se développent.

(...) pour délimiter les contours d'un groupe – peu importe s'il s'agit de le créer *ex nihilo* ou simplement de le réaffirmer –, il faut d'abord qu'il y ait des porte-parole qui « parlent au nom » du groupe et de son existence, porte-parole souvent très bavards, (...) Ces porte-parole sont constamment au travail, justifiant l'existence du groupe, invoquant des règles et des précédents et (...) mesurant chaque définition à l'aune de toutes les autres. (...) la sociologie de l'acteur-réseau [ne] considère aucun [groupe] sans son cortège de faiseurs de groupes, de porte-parole et de préposés à la cohésion<sup>164</sup>.

La majorité des regroupements présents dans nos sources écrites ont en effet des porte-paroles facilement identifiables grâce aux données fournies par les productions écrites elles-mêmes<sup>165</sup>. On y découvre d'ailleurs toute l'importance du support écrit, notamment celle de la forme revue, qui permet de publier écrits et œuvres même individuelles et par là même d'être le point de rencontre et de diffusion, comme un intermédiaire, des actions du groupe et de son assemblage effectif. Ainsi de Cobra qui a publié plusieurs revues ainsi que des collections de fascicules dans lesquels les rédacteurs sont nommés. Les porte-paroles sont nombreux et variables – bien que certains noms reviennent plus souvent, comme celui de Christian Dotremont en sa qualité de rédacteur en chef<sup>166</sup>. Dans le cas de l'*Internationale situationniste*, la revue rend explicite également à partir du numéro 2, les membres de son comité de rédaction qui ne sont pas fixes, en revanche on remarquera

<sup>163</sup> Asger Jorn, « Originalité et grandeur (sur le système Isou) », *Internationale situationniste*, n°4, juin 1960, p. 26-30. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 224.

<sup>164</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 47-48.

<sup>165</sup> Nous nous fondons ici essentiellement sur la bibliographie de Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988.

<sup>166</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : the history*, p. 138.

que le « Directeur » indiqué en couverture est invariablement Guy Debord<sup>167</sup>. Quant à l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, on notera une présence importante d'Asger Jorn dans les médias – articles, entretiens, etc – mais également sous la forme de livres théoriques, au moment de la concrétisation de ce groupe<sup>168</sup>.

Deuxièmement, à chaque fois qu'il est nécessaire de tracer ou de retracer les frontières délimitant un groupe, les autres sont systématiquement désignés comme étant vides, archaïques, dangereux, obsolètes, etc. On n'affirme jamais un lien que par comparaison avec d'autres liens concurrents, si bien que la définition de tout groupe implique aussi de dresser une liste des *anti-groupes*<sup>169</sup>.

Dans les sources que nous étudions, il est très fréquent d'observer des échanges, notamment *via* les revues, qui en effet viennent souligner toute la différence entre le groupe alors en jeu et ceux qui les ont précédés ou même qui leur sont contemporains. Dans l'article de 1960 – publié dans *l'Internationale Situationniste* sur Isidore Isou, alors que la question du rapport aux situationnistes est soulevée, Asger Jorn dénonce la fin et la vacuité du lettrisme – surtout à l'heure des situationnistes.

La contradiction insurmontée sur cette question religieuse, et le double jeu obligé à ce propos, a contribué à dissoudre plus vite l'avant-garde réellement groupée autour d'Isou vers 1950. Elle se retrouve, dégradée en farce, dans l'éternelle discussion d'Isou avec Maurice Lemaître (*cf.* le même numéro de *Poésie Nouvelle*), ce dernier constituant depuis des années à lui tout seul "le groupe lettriste" d'Isou<sup>170</sup>.

En sus de l'aspect polémiste du ton employé, un certain style d'écriture de la part de la rédaction de *l'Internationale situationniste* se distingue et fait en réalité suite à celui de *Potlatch*, bulletin de l'Internationale Lettriste – publiée entre 1954 et 1957 – où le ton était parfois même plus insolent. Ainsi dès le numéro 2, daté du 29 juin 1954 – une semaine après le numéro 1 du 22 juin – Gil J. Wolman établit dans une rubrique intitulée « à la porte » une liste des personnes qui sont exclues de l'Internationale Lettriste – au sens où ils ne peuvent en faire partie et que le lettrisme tel qu'ils le pratiquent n'est plus à l'ordre du jour<sup>171</sup>. Les motifs de ces séparations correspondent particulièrement bien à la typologie proposée par Bruno Latour – « vides, archaïques, dangereux, obsolètes<sup>172</sup> ».

---

<sup>167</sup> Voir les pages 1 et 2 de tous les numéros de Guy Debord (dir.), *Internationale situationniste*.

<sup>168</sup> En décomptant les écrits tirés de la bibliographie des écrits d'Asger Jorn, le plus haut pic de publications (50) se distingue en 1962, toutes langues confondues. Il s'agit de l'année qui suit son retrait de *l'Internationale situationniste* et la fondation de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé. Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988

<sup>169</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 49.

<sup>170</sup> Asger Jorn, « Originalité et grandeur (sur le système Isou) », *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960, p. 26-30. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p.226.

<sup>171</sup> Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 27-42.

<sup>172</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 49.

L'Internationale lettriste poursuit, depuis novembre 1952, l'élimination de la "Vieille Garde"<sup>173</sup>

*quelques exclus :*

- Isidore Goldstein, alias Jean-Isidore Isou
- Moïse Bismuth, alias Maurice Lemaître
- Pomerans, alias Gabriel Pomerand
- Serge Berna
- Mension
- Jean-Louis Brau
- Langlais
- Ivan Chtchegloff, alias Gilles Ivain

*quelques motifs :*

- Individu normalement rétrograde, ambitions limitées.
- Infantilisme prolongé, sénilité précoce, bon apôtre.
- Falsificateur, zéro.
- Manque de rigueur intellectuelle.
- Simplement décoratif.
- Déviations militariste.
- Sottise.
- Mythomanie, délire d'interprétation – manque de conscience révolutionnaire<sup>174</sup>.

Lorsque le mouvement Cobra prend forme, un texte auquel nous attribuons souvent la fonction de manifeste, est écrit le 8 novembre 1948 et signé par Christian Dotremont, Joseph Noiret, Asger Jorn, Karel Appel, Constant et Corneille ; il est intitulé « La Cause était entendue » et commence ainsi :

Les représentants belges, danois et hollandais à la conférence du Centre International de Documentation sur l'Art d'Avant-Garde à Paris jugent que celle-ci n'a mené à rien.

La résolution qui a été votée à la séance de clôture ne fait qu'exprimer le manque total d'un accord suffisant pour justifier le fait même de la réunion.

Nous voyons comme le seul chemin pour continuer l'activité internationale une collaboration organique expérimentale qui évite toute théorie stérile et dogmatique<sup>175</sup>.

Nous lisons ici, une déclaration qui en trois temps annonce la vacuité, puis l'absurdité et enfin l'aspect périmé du groupe précédent. Rhétorique qui aide à constituer et placer le groupe à venir comme une réaction puis une solution aux problèmes rencontrés par le regroupement précédent. Enfin, nous avons également un exemple où la rupture, la constitution du groupe opposé, se fait par la fusion : sans renier les origines de chacun et de chacune, lors de la création de l'*Internationale situationniste*, les éditeurs de *Potlatch*, c'est-à-dire la scission lettriste internationale et le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste se réunissent pour collaborer, au détriment de l'existence de leurs groupes respectifs. Du point de vue de la mémoire, cela signifie également que l'historique

<sup>173</sup> Gil J Wolman, « A la porte », *Potlatch*, n°2, 29 juin 1954.

<sup>174</sup> Gil J Wolman, « A la porte », *Potlatch*, n°2, 29 juin 1954.

<sup>175</sup> « La cause était entendue », 8 novembre 1948, reproduit dans Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 209. Ill. 70.

de chacun des groupes ainsi assemblés ne peut être nié et doit même être débattue afin d'entrer en ligne de compte dans le processus de constitution du groupe.

La récente constitution de l'Internationale situationniste a donné une nouvelle actualité aux questions d'accord et de rupture. Une période de discussions, de pourparlers à égalité entre divers groupes, commencée au congrès d'Alba, s'est close à Cosio d'Arroscia au profit d'une organisation disciplinée. (...) Disons nettement que tous les situationnistes conserveront l'héritage des inimitiés de leurs groupements constitutifs, et qu'il n'y a pas de retour possible pour ceux que nous avons une fois été contraints de mépriser<sup>176</sup>.

En revanche, du point de vue théorique, artistique et pratique, la fusion s'observe *via* les croisements d'éditions, ce qui est probablement une nouvelle manière d'intégrer des éléments *a priori* hétérogènes et de les faire siens, au sein du nouveau groupe. Ainsi, dans le même premier numéro de l'*Internationale situationniste* nous pouvons lire une section intitulée « Nouvelles de l'Internationale » et dans la sous-section « Éditions pour l'agitation situationniste », les deux entités ayant fusionné sont bien présentes.

“Potlatch”, bulletin d'information de l'Internationale lettriste jusqu'à son numéro 28, est passé sous le contrôle de notre organisation unie dont la section française en poursuivra la parution occasionnelle. En juin vient d'être édité par l'I.S., à Paris, le livre d'Asger Jorn intitulé “*Pour la Forme*”, recueil de plusieurs écrits publiés en différentes langues entre 1953 et 1957, présentant l'essentiel des apports théoriques du Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, qui s'est également intégré dans la nouvelle Internationale<sup>177</sup>.

Enfin, Bruno Latour discerne un troisième mouvement stratégique pour que le groupe se maintienne dans le temps.

Troisièmement, lorsque des groupes sont formés ou redistribués, leurs porte-paroles cherchent frénétiquement des façons de les *définir* : leurs frontières fragiles doivent être marquées, délimitées, et fixées pour devenir un peu plus durables<sup>178</sup>.

L'*Internationale situationniste* publie régulièrement des articles qui donnent ses positions et se réaffirme sans cesse. La volonté de se définir, de se caractériser, est également visible dès le premier numéro, puisque s'y trouvent deux pages intitulées « Définitions<sup>179</sup> » qui donnent l'ensemble des mots clés et des concepts fondateurs du groupe : situation construite, psychogéographie, détournement par exemple. Nous pouvons imaginer qu'un tel document, permet de s'y référer dès qu'un comportement, un écrit, un événement vient menacer l'existence du groupe.

Du point de vue structurel, le cas de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé semble montrer une autre voie de stabilisation. En effet, même s'il s'agit d'un groupe qui a impliqué un nombre

<sup>176</sup> Michèle Bernstein, « Pas d'indulgences inutiles », *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958.

<sup>177</sup> Guy Debord (dir.), « Nouvelles de l'Internationale », *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958.

<sup>178</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 50.

<sup>179</sup> Guy Debord (dir.), « Définitions », *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958.

restreint de personnes, il y a un effort de pérennisation qui a été réalisé : une association est créée en 1965<sup>180</sup>. Il s'agit de concevoir une forme identifiable, stable et visible auprès des institutions – auxquelles s'adresse notamment Asger Jorn pour le financement de sa collection de livres<sup>181</sup>.

Le changement de regard opéré par la sociologie de la traduction, ou *actor network theory*, rend à l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn toute son ampleur dynamique et nous amène à considérer nos sources comme les témoignages d'informateurs<sup>182</sup>, tout en étant conscient de la non-exhaustivité de nos sources dans la mesure où, par exemple, nous n'avons bien sûr pas pu interroger Asger Jorn.

### 1.2.3 Implication sur l'exploitation des sources

Comme nous l'avons défini en introduction, nous avons exploité un certain nombre de sources différentes pour en dégager des données qui nous ont permis de nourrir et constituer les différentes études de cas de notre travail ainsi que de réaliser les figures et graphes présentés en annexe. À partir de cette masse de données, la question des groupes émerge dans toute sa nature associative et réticulaire. Les modèles et stratégies issus de la sociologie des organisations nous guident pour déterminer les éléments auxquels s'attacher au sein de nos sources et nous aident ainsi à décrire au mieux les formations, les évolutions, les circulations et les stratégies de groupe. Quelles données avons-nous utilisées et de quelles sources proviennent-elles ?

Les matériaux à notre disposition pour reconstruire, figurer, dessiner et soutenir les nombreuses manières et raisons de faire groupe dans l'espace sont abondants et de nature très diverses. En réalisant les bases de données et les mises en lien des éléments présents dans ces sources, nous avons ainsi distingué méthodologiquement d'un côté, les sources c'est-à-dire ce qui est identifiable par sa provenance : correspondance, biographie, bibliographie, collection d'œuvres, voyages, expositions, articles, bibliothèque... et d'un autre côté, ce que nous nommons les données qui sont des unités pouvant se trouver dans plusieurs sources : noms, dates, concepts, lieux... Nous avons sélectionné pour notre travail les données suivant leur disponibilité et leur exploitabilité pour nos problématiques. La borne chronologique que nous avons choisie, puisque nous nous intéressons au développement de l'œuvre sont les dates de naissance et de mort d'Asger Jorn : 1914-1973.

<sup>180</sup> Même s'il s'agit d'une initiative tardive, dans la mesure où le projet démarre dès 1961. Teresa Østergaard Pedersen, *Sammenlignende Vandalisme*, p. 62.

<sup>181</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 422-423. Voir aussi la présentation du projet dans un fascicule Asger Jorn, *Forberedende beskrivelse af disposition og plan for udgivelsen af værket 10000 års nordisk folkekunst*, København, 1965, 16 p. Traduit en français dans Asger Jorn, « Description préliminaire du dispositif et du plan pour la publication de 10 000 ans d'art populaire nordique », *Discours*, p. 338-347.

<sup>182</sup> Bruno Latour décrit ainsi le rapport aux témoignages : « Cela ne veut pas dire que les observateurs seraient réduits à l'impuissance, constamment tenus en laisse par leurs informateurs, mais que, s'ils entendent proposer à leur tour une métaphysique alternative, ils doivent d'abord se confronter aux constructions de mondes de ceux qu'ils étudient. » Bruno Latour, *Changer de société*, p. 82.



Grâce aux archives du Museum Jorn<sup>183</sup> à Silkeborg ainsi qu'aux travaux précédents, nous avons accès à des éléments biographiques, bibliographiques et à de nombreuses sources concernant ses collections (œuvres, livres). Notre étude s'est construite autour de la recherche d'un équilibre entre le quantitatif et le qualitatif du fait même de la variété de ces données – textes, chiffres, dates, images, listes, personnes, lieux... – et de l'ambition de notre objectif d'explicitier les points communs et les circulations entre ces différentes sources. Remarquons à ce sujet qu'au même titre que la perspective sociologique que nous adoptons en partie, nous ne cherchons pas à dévoiler par nos recherches des faits cachés ou bien des forces mystérieuses qui n'auraient jusque-là pas été révélées<sup>184</sup>. Ainsi, cela paraît évident que l'ensemble de nos sources sont présentées d'ores et déjà réduites à des catégories (biographie, correspondance...) mais sont malgré tout issues d'une seule et même œuvre – aussi réticulaire soit-elle. Ce sont les entrelacs et les synergies, les mouvements qui s'y trouvent que nous souhaitons décrire, comme une forme de reconstitution partielle et partiale.

Nous ne revenons pas dans cette présentation sur les études précises – portant sur l'œuvre de l'artiste – se trouvant dans la bibliographie mais sur les sources ayant servi à constituer les bases de données et à fournir des éléments à l'enquête que nous menons sur les groupes dans l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn. Il s'agit des sources dont nous avons tiré la majorité de nos données et que nous avons ensuite mises sous une forme de tableur afin de les traiter de manière systématique et statistique pour pouvoir réaliser les différentes figures présentes en annexe et alimenter notre réflexion et nos développements. Pour parvenir au mieux à articuler le quantitatif et le qualitatif, il a été nécessaire d'établir certains critères aisément comparables – les données – tout en prenant en compte la spécificité de chacune des sources explorées. Si l'exploitation de la bibliographie, des expositions, de la collection d'œuvres a été relativement simple, celle de la bibliothèque et des voyages a dégagé certaines limites tandis que celle de la correspondance s'est révélée quasi impossible.

Concernant les voyages et les lieux visités, si les données sont bien présentes dans la biographie de Troels Andersen – disséminées dans chacun des chapitres – et auraient pu être la source absolue pour la constitution d'une base de donnée presque exhaustive, cela ne nous a pas paru un travail d'inventaire en accord avec notre projet de recherche, car ce ne sont pas tant le détail de chacun de ses déplacements mais bien une idée de leurs proportions, leurs directions et une indication de leurs intentions qui nous intéresse. Suite aux échanges avec le Museum Jorn à ce sujet, nous avons décidé

---

<sup>183</sup> Le Silkeborg Kunstmuseum a été baptisé Museum Jorn en 2010, nous utilisons donc cet intitulé, mais nous avons conservé l'appellation d'origine dans certaines références bibliographiques ainsi que quelques citations antérieures au changement de nom.

<sup>184</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 219.

d'exploiter une liste détaillée établie par le musée lui-même à l'occasion d'une exposition<sup>185</sup>. Sélection qui leur a paru pertinente par rapport à l'œuvre et à la vie de l'artiste danois. Les déplacements – plutôt que les voyages, mot porteur d'une symbolique et d'une polysémie trop importantes – sont présentés selon leurs dates, leurs lieux (pays, ville) et leurs motifs. Les motifs sont classés en cinq catégories : privé, exposition, rencontre, étude et création. Nous avons décompté plus de 267 trajets dans 21 pays, ce qui est déjà, malgré la sélection opérée par le musée, représentatif de la mobilité d'Asger Jorn. De plus l'étude de cette synthèse met en relation la présence physique d'Asger Jorn et les liens simultanés – expositions, publications, mouvements – qu'il continuait d'entretenir grâce ou malgré la distance ou la proximité. À partir de ces données, nous avons réalisé des cartes et des figures pour mettre en exergue les espaces, leurs fonctions et leurs dynamiques (figure 21).

La liste des expositions que nous avons utilisée comme source provient du catalogue raisonné des œuvres d'Asger Jorn réalisé en trois volumes par Guy Atkins<sup>186</sup>. Ce recensement est très complet, mais il est possible que certaines expositions n'aient pas été référencées par l'auteur, notamment celles n'ayant montré aucune peinture entre 1954 et 1964. Nous avons extrait de cette source la liste des pays, des villes et les dates des expositions jusqu'en 1973. Guy Atkins en a recensé 425 dans 20 pays différents. Une exposition est une manière pour l'artiste d'être présent dans certains lieux même lorsqu'il n'y est pas en tant qu'individu (figure 21), cette influence joue notamment sur la réception de son œuvre. Outre la mise en valeur de certaines corrélations temporelles entre les expositions et des actions – par exemple des publications – dans des lieux différents, ces données ont également un intérêt du point de vue de notre problématique d'inclusion des espaces dans les groupes eux-mêmes.

Les écrits d'Asger Jorn constituent une partie importante de son œuvre et une ressource inestimable dans la construction de son aspect réticulaire. En effet les textes et leurs métadonnées nous offrent des points de rencontre entre des personnes, des idées, des références, des dates, des lieux, des langues, etc – dans et entre les écrits ainsi que avec d'autres sources. Afin de pouvoir les étudier, outre ce que contiennent eux-mêmes ces textes, nous avons utilisé la bibliographie<sup>187</sup> de l'ensemble des publications d'Asger Jorn, articles et monographies confondues. Per Hofman Hansen, en 1988, y a recensé 728 références, dont 565 ont été publiées du vivant d'Asger Jorn dans 11 langues. L'ouvrage contient également l'ensemble des re-publications, des traductions ainsi que de nouvelles

---

<sup>185</sup> Liste réalisée par Rikke Hougaard Szalay pour l'exposition « What Moves Us? Le Corbusier & Asger Jorn », Museum Jorn, Silkeborg, 12 septembre – 13 décembre 2015.

<sup>186</sup> Guy Atkins, *Jorn in Scandinavia*, 1968 ; *Asger Jorn : the crucial years*, 1977 ; *Asger Jorn : the final years*, 1980.

<sup>187</sup> Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988.

éditions des écrits, on en dénombre 156. Nous nous apercevons que lors des nouvelles éditions, voire des traductions, les textes sont parfois coupés ou allongés ou encore rassemblés dans de nouveaux recueils. Nous les avons intégrées, au même titre que les publications originales, considérant que cela représentait la présence éditoriale d'Asger Jorn dans l'espace et le temps. Néanmoins, ces actualisations et re-contextualisations des textes déjà publiés sont particulières et méritent d'être notées et étudiées, nous avons donc intégré des critères de traduction et réédition dans notre tableur. Comme dans les autres sources, pour garder notre perspective d'une intention de l'artiste, nous avons constitué notre base de donnée en nous arrêtant en 1973. Le texte comme le tableau voyage souvent loin de leur auteur. Il faut donc les considérer au même titre que l'artiste comme des agents, des acteurs si tant est qu'ils aient laissés des traces.

La collection d'œuvres d'art que possédait Asger Jorn, dont une partie est constituée de ses propres œuvres, a fait l'objet d'un don au Museum Jorn, du vivant de l'artiste danois. Après sa mort, un legs plus important a été réalisé sous certaines conditions. Constituer une collection d'art internationale importante à Silkeborg était de la part d'Asger Jorn un objectif artistique et politique<sup>188</sup>. Comme nous nous intéressons aux intentions de l'artiste présentes dans ses réseaux, c'est-à-dire, en ce qui concerne cette collection, sur les circulations d'œuvres, nous avons décidé de nous intéresser uniquement aux dons que l'artiste danois a fait lui-même. Sur la base de données Kunstindeks Danmark (KID<sup>189</sup>) qui recense l'ensemble des œuvres des musées et collections publiques danoises, nous en avons donc trouvé 571 avant 1973 de 61 artistes différents ; fait remarquable, 246 de ces œuvres sont donc d'Asger Jorn lui-même. Outre leur quantité, nous avons, en termes de données, entamé nos recherches à partir des dates, des artistes et de la nature des œuvres sélectionnées, ce qui nous renseigne sur les connaissances de l'artiste sur l'art mais également sur son réseau social artistique.

La bibliothèque personnelle d'un individu est un genre de collection qui ne prétend jamais à l'exhaustivité néanmoins, celle que le Museum Jorn a conservé est particulièrement fournie – plus de 2010 ouvrages – et précieuse, car elle contient non seulement de nombreux livres dédiés à Asger Jorn mais également des exemplaires annotés et soulignés par l'artiste pendant ses lectures. Il est très intéressant de trouver ces notes sur les livres, cela signifie qu'il les a effectivement lus, ce qui est une donnée non négligeable lorsque nous travaillons sur ce type de sources. En effet la conservation complète d'une bibliothèque est de fait inatteignable, compte tenu des voyages, déménagements, pertes, échanges, dons, mariages, divorces etc. Nous en voulons pour preuve que

---

<sup>188</sup> Troels Andersen, *Silkeborg Kunstmuseums historie*, p. 16-24.

<sup>189</sup> Kulturarv, « Kunstindeks Danmark ». Base de donnée en ligne. Consultation (janvier 2019).

certains des livres recensés possèdent par exemple des dédicaces à d'autres personnes<sup>190</sup> qu'Asger Jorn. Nos données concernant cette bibliothèque – avec toutes les réserves d'une telle source – correspondent à ce qui est présent sur l'inventaire sous forme de fiches cartonnées réalisés par l'équipe du Museum Jorn au fil des années. Outre ce que Asger Jorn avait donné lui-même au musée, sa dernière femme, Nanna Enzensberger, en a légué l'essentiel en 1981 et Hans Kjærholm, un grand ami de l'artiste a fait de même en 1982. Nous avons ainsi les informations essentielles de toute notice bibliographique (titre, auteur, édition, date) ainsi qu'une note indiquant si le livre est dédié ou annoté. Un système de classement thématique spécifique aux archives du Museum Jorn a également été ajouté, ce qui nous offre la possibilité de réaliser certaines statistiques concernant la répartition des ouvrages de cette bibliothèque (figure 22). Nous avons également ajouté une donnée supplémentaire aux fiches du Museum Jorn, la langue d'édition – suivant celle utilisée dans le titre de l'ouvrage et en nous aidant de la ville d'édition. Cela signifie que nous avons donc utilisé la langue de publication sans nous intéresser au fait que cela soit une traduction ou un ouvrage original considérant que pour cette étude-ci – sur les questions d'influence essentiellement – le transfert culturel ayant été effectué, le livre acheté et potentiellement lu par Asger Jorn est passé par la langue et la culture de cette édition et non par la langue d'origine. Dans le cadre d'une recherche approfondie exclusivement sur la bibliothèque de l'artiste, la question de la traduction serait évidemment un point critique à étudier. Une autre des limites d'une telle source s'est révélée lorsque nous avons découvert l'existence d'une seconde liste – différente des fiches cartonnées – correspondant aux livres empruntés par le Museum Jorn à la bibliothèque de l'artiste afin d'aider les chercheurs et les commissaires d'exposition dans leurs travaux. Ces livres, dans la liste présentée, n'ont aucune indication thématique et nous ne savons pas s'ils sont annotés ou dédiés. Afin de pouvoir comparer des données identiques, nous avons décidé de ne pas prendre en compte cette liste de livres<sup>191</sup> dans les synthèses que nous proposons à propos de la bibliothèque. Il faudra donc traiter les résultats quantitatifs avec prudence<sup>192</sup>.

Parmi les sources disponibles nous aurions pu utiliser les métadonnées de la correspondance d'Asger Jorn, en effet, dans les archives se trouvent les fiches répertoriant les lettres selon le

---

<sup>190</sup> Par exemple, le livre de Bjørn Hougen, *Norske oldfunn*, vol VII, Oslo, 1935, 122 p. est dédié à un certain M. R. Lautier. Tandis que le livre de Aarni Erä-Esko, *Germanic Animal Art*, Helsinki, 1965, 120 p. porte la dédicace de l'auteur pour P.V. Glob, archéologue avec qui Asger Jorn a collaboré tout au long de sa vie. Nous ne pouvons qu'émettre l'hypothèse que le premier a été soit acheté en seconde main, soit donné à Asger Jorn et le second a été soit consulté par l'artiste danois dans le cadre de travaux communs, soit offert au Museum Jorn par P.V. Glob lui-même.

<sup>191</sup> Ils représentent environ 300 ouvrages.

<sup>192</sup> Pour approfondir la question de l'étude des bibliothèques d'artistes en histoire de l'art voir Ségolène Le Men, « Les bibliothèques d'artistes », 2016.

destinataire, l'expéditeur, les dates, le nombre et la longueur des lettres échangées. Malheureusement, en réalisant la version tableur de cet inventaire papier, nous nous sommes aperçus que sur un nombre significatif de ces cartes il manque l'une ou l'autre de ces données, il est donc impossible d'en tirer un résultat fiable. Il faudrait vérifier chaque lettre ainsi répertoriée pour corriger cette première base de donnée, or nous n'avons pas accès aux lettres elles-mêmes, puisqu'elles sont en train d'être retapées à l'ordinateur par Troels Andersen. L'écriture manuscrite d'Asger Jorn n'étant pas déchiffable par un logiciel de reconnaissance de caractère (OCR).

Néanmoins, afin d'avoir une première idée générale de l'importance de la correspondance de l'artiste danois, nous avons effectué un compte préliminaire à l'aide de notre tableur dans sa version incomplète, revu à la baisse afin de ne faire aucune extrapolation – les chiffres annoncés sont donc peut-être en dessous de la réalité. Nous en avons ainsi comptabilisée plus de 1300 envoyées par Asger Jorn et dont il a conservé des brouillons, des copies ou bien que les destinataires ont légué au fonds du Museum Jorn à leur mort, s'ajoutent à cela plus de 2890 lettres lui ayant été envoyées et qu'il a conservées. Quant au nombre de correspondants, il a envoyé des lettres à plus 250 destinataires différents et il en a reçu de plus de 300 expéditeurs différents. Néanmoins, il est nécessaire de prendre ces chiffres avec grande précaution, car de nombreux doublons peuvent exister – dont l'orthographe a été changée d'une carte à l'autre, les cas d'homonymie et le fait que parfois les correspondants sont en réalité des institutions – musées, maisons d'édition, ministères, galeries – dont les individus sont également répertoriés sans la moindre mention de leur appartenance à cette institution sur d'autres cartes<sup>193</sup>. Cela signifie que nous ne pouvons savoir, en l'absence de la lecture des lettres s'il s'agit d'une différence entre correspondance privée et professionnelle ou simplement d'un changement dans la manière de réaliser l'inventaire.

Nous avons pu en revanche lire certaines lettres grâce aux corpus des personnes avec qui il a échangé. En effet, si l'essentiel de ses lettres sont inédites et pourrait constituer un travail de recherche à lui tout seul, il est possible d'en retrouver dans les *Correspondances* de Guy Debord<sup>194</sup>, dans les *Lettres à plus jeune*, recueil des lettres destinées à Pierre Alechinsky<sup>195</sup> et enfin dans *Jorn-Baj*<sup>196</sup> édité par Maurice Fréchuret sur les échanges épistoliers qu'Asger Jorn a eu avec l'artiste

---

<sup>193</sup> Par exemple un directeur de musée va être compté à la fois comme destinataire-institution, lorsque c'est le nom du musée qui recensé, et destinataire-individu, lorsque c'est son nom qui est cité, ce qui crée de fait un doublon dans le nombre total de destinataires différents.

<sup>194</sup> Guy Debord, *Correspondance*, vol.« 0 » – vol. IV, 2010, 1999, 2001, 2002, 2004.

<sup>195</sup> Asger Jorn, *Lettres à plus jeune*, 1998.

<sup>196</sup> Enrico Baj, Asger Jorn, *Baj-Jorn, Lettres*, 1989.

italien Enrico Baj. Certaines lettres sont également reproduites dans l'anthologie en français *Discours*<sup>197</sup> Nous y avons fait référence dans notre étude lorsque cela était pertinent.

En ce qui concerne la vie d'Asger Jorn, si toute la littérature secondaire en précise différents aspects et ont contribué à notre recherche, la biographie extensive Asger Jorn : En Biografi<sup>198</sup> de l'historien d'art Troels Andersen est notre référence absolue. Elle a bénéficié de la haute expertise de l'auteur qui a par ailleurs participé à l'élaboration du catalogue raisonné des œuvres d'Asger Jorn<sup>199</sup>, a été directeur du Museum Jorn de 1973 à 2004 et a travaillé avec l'artiste danois lui-même<sup>200</sup>. Personnes, lieux, dates et enchaînements des événements et expériences s'y trouvant constituent les données que nous avons exploitées pour nourrir et construire notre étude mais également pour vérifier si certains liens que nous avons mis en évidence par le biais d'autres sources concordent.

À partir de ces sources qui offrent chacune leur complexité, leur richesse et leurs limites, nous envisageons de prendre en compte les éléments qui nous semblent le mieux correspondre à notre entreprise de cartographie des dynamiques de l'œuvre d'Asger Jorn dans sa dimension réticulaire (figure 23). Nous poursuivons en ce sens ce qui est formulé, du point de vue de l'étude sociologique de Bruno Latour, comme la description des médiateurs et acteurs dans toutes leurs interactions.

Nous ne savons pas encore comment tous ces acteurs sont connectés, mais nous pouvons désormais adopter comme réglage par défaut, avant que l'enquête ne commence, principe selon lequel tous les acteurs que nous allons déployer peuvent se trouver *associés* de telle sorte qu'ils *font agir les autres*. Ils y parviennent, non pas à titre d'intermédiaires fidèles transportant une force qui resterait tout du long *semblable à elle-même*, mais en entraînant des *transformations* manifestées par les nombreux *événements* inattendus déclenchés chez les autres médiateurs qui les *suivent* tout au long de la chaîne. C'est ce que j'ai appelé le « principe d'irréduction », qui résume la signification philosophique de la sociologie de l'acteur-réseau : une concaténation de médiateurs ne dessine pas les mêmes connexions et ne requiert pas le même type d'explications qu'un cortège d'intermédiaires transportant une cause<sup>201</sup>.

Cette abondance d'acteurs, de médiateurs, d'intermédiaires, de controverses, d'association et d'innovations<sup>202</sup> mène à la sensation d'une œuvre extrêmement riche dont il ne faudrait négliger aucune dynamique pour mieux la saisir. Cette œuvre qui touche à tous les aspects de la vie, qui traverse et transgresse les disciplines et les frontières et qui inclut dans sa formation et sa réception les spectateurs eux-mêmes correspondrait-elle à une œuvre d'art totale ? À une œuvre ouverte ? À un ensemble de réseaux qui se rencontrent, se développent, s'enrichissent et disparaissent ?

---

<sup>197</sup> Asger Jorn, *Discours*, 2001.

<sup>198</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, 2011.

<sup>199</sup> Avec Guy Atkins, voir les références des ouvrages dans notre présentation des sources sur les expositions.

<sup>200</sup> Voir la quatrième de couverture de Troels Andersen, *Silkeborg Kunstmuseums Historie*, 2008.

<sup>201</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 155.

<sup>202</sup> Nous reprenons ici les termes de Bruno Latour, *Changer de société*, p. 85-86.

Comment traiter une pensée en association ? Doit-on avoir recours à une vision en correspondance pour peindre les dynamiques et les liens mis en valeur par notre étude ?

## Chapitre 2 Où sont les groupes ?

### Rendre une œuvre d'art totale par une méthode globale

Il y a une impression de totalité à différents niveaux dans l'œuvre d'Asger Jorn, c'est-à-dire la sensation qu'elle existe comme un grand ensemble cohérent, très complexe et extrêmement riche qui ne se résout pas avec une seule perspective et offre d'innombrables portes d'entrée. Notre interprétation à l'aide du concept de réseau que nous avons choisi met en exergue cette multitude tout en maintenant et éclairant ses connexions et dynamiques internes. L'effet de groupe que produit cette œuvre, lors de notre analyse, est lié à une réflexion unificatrice sur la place et la nature de l'art qu'Asger Jorn développe lui-même dans sa théorie et sa pratique. Il ne faudrait cependant pas confondre la cohérence d'un parcours et la constitution monolithique et dogmatique d'une œuvre. La pensée et les actes de l'artiste évoluent au fil des années nourris par les débats, les rencontres, les lectures et les événements qui jalonnent son cheminement. Une obsession reste centrale : l'art. Cela peut paraître évident, mais même lorsque l'on lit par exemple ses articles de jeunesse<sup>203</sup> – dont les divers thèmes sont pourtant dépendants des journaux où il publie – ou l'anthologie française<sup>204</sup> de ses textes – qui se voulait représentative de la diversité des intérêts d'Asger Jorn – son propos paraît porter majoritairement sur l'art<sup>205</sup>, d'une manière ou d'une autre. C'est pourquoi nous proposons de questionner l'aspect totalisant de son œuvre en passant par les débats artistiques de l'époque qui portent justement sur la définition de l'œuvre, c'est-à-dire sa fonction et surtout ses limites d'expression et d'existence. Nous tentons d'aboutir ainsi à une définition plus précise de ce que nous entendons par une œuvre réticulaire.

Asger Jorn prend part aux débats artistiques sur la synthèse des arts, car il en hérite au même titre que les personnes avec lesquelles il collabore, en tant que jeune artiste européen de l'entre-deux-guerres. Cette question de la synthèse des arts est assez visible dans son rapport à la peinture et à l'architecture ; lui, ou les groupes auxquels il appartient, s'y positionnent de deux manières, soit théorique – par des articles – et soit de manière artistique – par des œuvres et des collaborations. Répondre ou dépasser la question de la synthèse des arts en utilisant la création comme moyen

---

<sup>203</sup> Nous en avons réalisé une étude précise dans Raphaëlle Jamet, « Le jeune Asger Jorn et ses réseaux », 2016.

<sup>204</sup> Asger Jorn, *Discours*, 2001. Précisons que cette compilation est éditée par l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, dans la collection « Écrits d'artistes ». La sélection des textes est donc peut-être aussi orientée sur l'art.

<sup>205</sup> Voir notre développement à ce propos dans la dernière partie du Chapitre 3.



d'expression prend finalement une autre ampleur lorsque cela se concrétise sous la forme de diverses tentatives collectives qui ressemblent à des projets d'art total – concept ayant déjà un long historique et qu'il nous faut évidemment discuter. Certaines caractéristiques d'art total se retrouvent en effet dans les créations collectives de Cobra, dans les réflexions menées dans le cadre du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste contre un Bauhaus imaginaire et dans les intentions de l'*Internationale situationniste*. En étudiant nos sources à la lumière de ces débats, la position d'Asger Jorn, de ses œuvres ou des groupes dans lesquels il s'implique, semble avoir recours à un élément novateur – par rapport à l'ancienneté de ces problématiques. En effet, qu'il soit spectateur, artiste, peuple, voire observateur c'est l'existence et l'importance d'un tiers qui revient sous des formes différentes et de manière presque systématique. Quel que soit son nom ou sa fonction, la définition de l'art ou *a mimima* de l'œuvre d'art ne saurait se passer, dans l'équation proposée par Asger Jorn, d'inclure une dynamique triangulaire sortant de la binarité artiste – œuvre d'art classique. Il nous semble que faire appel aux principes de l'œuvre ouverte tels que proposés par Umberto Eco, qui inclut activement le spectateur, pourrait rendre compte au mieux de cet aspect moderne de l'œuvre que nous étudions. D'ailleurs, l'artiste danois théorise lui-même sous le nom de *triolectique*<sup>206</sup> une vision dans laquelle le tiers inclus<sup>207</sup> bouleverse l'ordre binaire établi. Cette théorie va toutefois au-delà du strict domaine artistique et propose en réalité une explication du fonctionnement du monde. L'aspect globalisant que nous avons de prime abord observé dans les multiples ramifications de l'œuvre d'Asger Jorn est peut-être le produit de cette philosophie de l'art et de la vie. Nous pourrions le décrire comme un système à plusieurs dimensions où les synergies et dynamiques ont des fonctionnements identiques malgré des sphères d'existences distinctes : les couleurs et leurs alliances dans la peinture, les partis politiques et leurs débats dans la société, les atomes et leurs interactions dans la physique ou encore les artistes et leurs mouvements dans l'art. Nous nous sommes donc plus spécifiquement intéressés d'un côté aux débats autour de la synthèse des arts dans les avant-gardes artistiques du XX<sup>e</sup> siècle et de l'autre côté aux questions issues du structuralisme sur les correspondances de motifs entre les œuvres, les mythes et les représentations à travers le temps et l'espace. En cherchant dans nos sources autour de ces problématiques, les nombreuses données hétérogènes peuvent être décrites comme un grand ensemble à condition de varier les échelles et les points de focales. En effet, les recherches artistiques et théoriques autour d'une union, une synthèse, une collaboration, une alliance des arts du point de vue formel et

---

<sup>206</sup> Dont on trouve les schémas notamment dans Asger Jorn, *Signes gravés*, 1964.

<sup>207</sup> Asger Jorn, lecteur de Niels Bohr et de Stéphane Lupasco est au fait et passionné par les découvertes et théories en physique quantique. Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 49.

philosophique qui sont présentes dans les œuvres singulières d'Asger Jorn, tout comme dans le fondement de certains des groupes dont il a fait partie, peuvent si l'on change le contexte revenir à interroger la notion d'œuvre d'art totale, héritée de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et par là-même la définition tout court d'une œuvre d'art en passant par celle de l'œuvre particulière d'un artiste. Les tensions d'une œuvre d'une telle densité telle que celle d'Asger Jorn demandent d'opérer un nouveau mouvement de recul, extrême celui-ci, pour remettre en question et en lumière notre position en tant que spectateur, observateur et de manière ultime chercheur. Ces trois dimensions : œuvres singulières, concept d'œuvre et place du public s'entrelacent dans une quatrième dimension *via* l'artiste lui-même, puisque Asger Jorn réalise des recherches sur des analogies iconographiques et théorise des systèmes prenant en compte le rôle de l'observateur dans un système lui-même fondé sur des équivalences. Ces dynamiques sont une autre manière de décrire ce que nous appelons l'aspect réticulaire de l'œuvre dans le reste de notre étude.

Afin de rendre plus systématique l'étude de ces relations et perspectives, nous empruntons le squelette du développement sur la rencontre des arts au XX<sup>e</sup> siècle d'Alexandre Siqueira de Freitas qui s'inspire lui-même des distinctions historiques et sémantiques de Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses* sur les ressemblances, correspondances et similitudes à partir des concepts médiévaux encore présents à la Renaissance.

Jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale. C'est elle qui a conduit pour une grande part l'exégèse et l'interprétation des textes : c'est elle qui a organisé le jeu des symboles, permis la connaissance des choses visibles et invisibles, guidé l'art de les représenter. Le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme. La peinture imitait l'espace. Et la représentation – qu'elle fût fête ou savoir – se donnait comme répétition : théâtre de la vie ou miroir du monde, c'était là le titre de tout langage, sa manière de s'annoncer et de formuler son droit à parler<sup>208</sup>.

Ces entrelacs et ces effets de miroirs, dont les nouveaux paradigmes scientifiques du XX<sup>e</sup> siècle ont enlevé la part divine : « Les ressemblances ne sont plus des œuvres de Dieu, mais plutôt de l'homme<sup>209</sup> », sont néanmoins toujours présents, notamment dans le cadre de ce qui nous intéresse, à savoir le domaine artistique – perspective volontairement réduite par Alexandre Siqueira de Freitas par rapport à ce que développe Michel Foucault, limite qui est également celle de notre étude. Ainsi, en prenant en compte les évolutions des ressemblances dans les interprétations de l'art comme dans les créations au cours de l'histoire, il relève : « De l'objet, les ressemblances migrent vers le regard, et sa reconnaissance s'insère effectivement dans l'expérience, comme une double

---

<sup>208</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, p. 33.

<sup>209</sup> Alexandre Siqueira de Freitas, *Rencontre des arts*, p. 52.

expérience, à la fois subie et ouvrée<sup>210</sup>. » Cet apparent paradoxe entre soumission à l'œuvre et ouverture du sens vient de la double position que l'on trouve dans les œuvres d'art, c'est-à-dire dans ce balancement entre volonté et création de l'artiste et perception et expérience de l'observateur – les rôles pouvant même être interchangeables.

Circulation, réflexion, répétition ou encore changements de perspectives sont bien des dynamiques de pensée que l'on trouve dans l'œuvre d'Asger Jorn, notamment dans la structure de ses textes. Graham Birtwistle qui en a étudié une partie la décrit ainsi :

La "méthode" de Jorn en tant que théoricien, ainsi qu'il l'indique lui-même – est peut-être plus proche d'une reconnaissance circulaire dans laquelle le même objet est examiné et réexaminé selon des angles différents<sup>211</sup>.

C'est cette « tendance à la répétition-avec-variation<sup>212</sup> » que nous souhaitons souligner, exploiter et respecter, tout comme Graham Birtwistle en a fait le choix lors de son étude approfondie des textes d'Asger Jorn publiés ou rédigés entre 1946 et 1949. Tout au long de notre propre recherche, les œuvres, idées et faits évoqués reviennent sous des angles différents dessinant ainsi une entité complexe aux correspondances infinies, aux évolutions incessantes se nourrissant des tensions internes qui leur sont essentielles.

Afin d'étudier les mouvements, évolutions et dynamiques des *ressemblances*, quatre similitudes principales – c'est-à-dire les « marques de ressemblance<sup>213</sup> » – ont été sélectionnées par Michel Foucault<sup>214</sup> – choix suivi par Alexandre Siqueira de Freitas<sup>215</sup> – parmi toutes celles présentes dans la sémantique cosmogonique de la Renaissance. En suivant ces distinctions, nous étudierons donc nos données en regard d'abord de la confluence – lorsque l'œuvre propose la rencontre entre les arts vis-à-vis de la tendance à l'art total, puis de l'émulation et de l'analogie – lorsque l'œuvre est un jeu d'imitation ou bien lorsque les liens entre les œuvres sont issus de la volonté directe de l'artiste et enfin selon la sympathie et l'antipathie – lorsque les œuvres, les artistes comme la pensée tendent vers une unicité de l'œuvre ou au contraire cherchent à maintenir des catégories et des approches bien distinctes. Prendre pour objet l'artiste, l'œuvre et le spectateur et analyser selon quelles configurations, c'est-à-dire selon quelles définitions de l'art Asger Jorn les articulent, revient

---

<sup>210</sup> Alexandre Siqueira de Freitas, *Rencontre des arts*, p. 53. Il fait ici référence à l'interprétation de l'œuvre de Georges Bataille par Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris : Macula, coll. Tel, 1966.

<sup>211</sup> « Jorn's 'method' as a theorist, as he himself indicated, can perhaps best be likened to a circling reconnaissance in which the same object is viewed from constantly shifting angles. » [Notre traduction] Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 4.

<sup>212</sup> « tendency to repetition-with-variation » [Notre traduction] Graham Birtwistle, *Living Art*, 1986, p. 4.

<sup>213</sup> Alexandre Siqueira de Freitas, *Rencontre des arts*, p. 56.

<sup>214</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, p. 33-45.

<sup>215</sup> Alexandre Siqueira de Freitas, *Rencontre des arts*, p. 52.

finalement à décrire ce que Asger Jorn *fait*. Chaque nouvelle figure analysée nous mène à discerner des groupes qui se répondent ou s'opposent. Nous confrontons ces similitudes plus précisément à différentes créations et théories d'Asger Jorn et à travers cette première approche herméneutique nous comprenons pourquoi la question des liens, des groupes et de leurs infinies variétés et fluidités s'est imposée à nous comme un axe majeur et problématique de l'œuvre d'Asger Jorn. Cette traversée conceptuelle nous aide également à affiner l'intuition d'une réticularité essentielle à notre sujet d'étude. Comment cette œuvre est-elle constituée d'œuvres multiples ? Quelle place y est donnée à l'artiste, au public et aux autres œuvres d'autres artistes ?

Dans le cadre d'un système de ressemblances dans lequel « Les sens, ainsi que les arts, doivent être multiplement uniques et uniquement multiples<sup>216</sup> », existent un certain nombre d'éléments observables qui le révèle, ce sont les similitudes : c'est-à-dire ces « forces ou (...) traits permettant aux choses de se rapprocher et de se repousser<sup>217</sup>. » Partir de quatre d'entre elles – confluence, émulation, analogie et sympathie – pour répondre à nos questions exige que nous fassions appel, à d'autres concepts proches, parfois plus précis, parfois plus récents dans leur désignation, comme ceux de l'œuvre d'art totale, du musée imaginaire, de l'œuvre ouverte ou d'une encyclopédie partagée.

Nous suivons l'ordre des similitudes tel qu'il est présenté par Michel Foucault et précisons les interprétations qui en sont faites par Alexandre Siqueira de Freitas dans le cadre de l'esthétique comparée qu'il propose, pour nous poser la question de la manière dont l'œuvre d'Asger Jorn se déploie dans chacune de ces similitudes.

## **2.1 L'œuvre crée la rencontre**

### **2.1.1 La confluence : les arts se rencontrent**

La première manière de faire groupe au sein d'une œuvre est de rassembler les arts, de les faire cohabiter avec comme objectif de créer un ensemble, nommé œuvre. Cette volonté prend de nombreuses formes, à la fois dans la théorie et dans les actes, c'est-à-dire dans la création objective. L'œuvre d'Asger Jorn, étant donné sa dimension expérimentale et en perpétuelle évolution, nous offre des variations de différente nature : de l'intention publiée et argumentée à l'objet réalisé et exposé.

---

<sup>216</sup> Alexandre Siqueira de Freitas, *Rencontre des arts*, p. 71.

<sup>217</sup> Alexandre Siqueira de Freitas, *Rencontre des arts*, p. 71.

La *convenientia* est une ressemblance liée à l'espace dans la forme du « proche en proche ». Elle est de l'ordre de la conjonction et de l'ajustement. C'est pourquoi elle appartient moins aux choses elles-mêmes qu'au monde dans lequel elles se trouvent<sup>218</sup>.

Que cela soit lors de la décoration collective d'une maison d'architecte, lors de la réalisation par des peintres d'une tapisserie, de la création d'assiettes avec des enfants ou du projet de monter un ballet, la confluence s'exprime dans l'espace. Il s'agit de l'élément commun de toutes ces œuvres, outre l'alliance de la peinture avec l'architecture, la poésie, l'artisanat, la technique, la sculpture ou la musique.

*Confluence* : la nature même de l'œuvre caractérise une rencontre entre matières et techniques artistiques distinctes. Un opéra, un film ou une installation, par exemple, peuvent illustrer ce groupe, géré par la *convenientia*, l'unique des quatre similitudes permettant un contact effectif entre des matières artistiques distinctes<sup>219</sup>.

Ainsi au cours de ses lectures, rencontres et développements de pensée, Asger Jorn s'inscrit, notamment dans la première partie de son œuvre, au sein de différentes formes de synthèse des arts. Néanmoins ses réflexions et créations l'amènent à chercher à étendre celles-ci au-delà de l'objet même d'œuvre d'art, c'est-à-dire à la vie et à la société. Ambition qui rejoint certaines branches de l'art total, les différents textes et actions de l'*Internationale situationniste* en étant peut-être la meilleure manifestation. Nous analysons plus en détail ces études de cas pour y définir la place de l'œuvre, de l'artiste et de l'art lui-même dans ce que nous propose Asger Jorn. Ce développement est également l'occasion en filigrane de dépeindre le contexte de l'avant-garde artistique européenne et de la manière, à l'époque, dont chaque artiste et groupe a tenté de répondre aux défis de la reconstruction après la Seconde guerre mondiale et au lourd héritage de l'histoire de l'art et de l'esthétique.

### 2.1.2 Synthétiser les arts

Nous prenons volontairement d'abord l'interprétation la plus matérielle de cette synthèse des arts, à savoir l'alliance des formes d'art entre elles pour créer une œuvre et ceux qui la réalisent ; néanmoins les œuvres choisies mettent à l'épreuve cette vision sommaire. Il nous a toutefois semblé être un bon préliminaire que de commencer par évoquer ces œuvres dans toute leur variété. De plus, leur description nous oblige à préciser des éléments de contexte, afin de discerner les intentions qui président à leur création. Cette manière de procéder nous rappelle également la réflexion épistémologique première de notre étude, à savoir ne pas vouloir trouver dans nos données et

---

<sup>218</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, p. 33.

<sup>219</sup> Alexandre Siqueira de Freitas, *Rencontre des arts*, p. 18.

sources des éléments qui viendraient confirmer ou infirmer des définitions pré-existantes mais bien plutôt recueillir et poser les définitions communes, quand cela est possible, à partir des motifs récurrents observés dans nos descriptions.

En 1936, lorsque Asger Jorn arrive à Paris, il suit les enseignements de « l'Académie Moderne, l'atelier libre de Fernand Léger et Amédée Ozenfant<sup>220</sup> » et se retrouve alors plongé dans les débats et discussions autour du cubisme, du réalisme socialiste et de l'alliance avec l'architecture notamment *via* les réflexions déjà engagées par le Bauhaus<sup>221</sup> en Allemagne<sup>222</sup>. C'est en 1937 qu'il se rapproche encore plus de la concrétisation de ces idées lors de son intégration à l'initiative de Fernand Léger, en compagnie de Pierre Wemaëre et Élie Grekoff, alors également étudiants à l'Académie Moderne, à l'élaboration du Pavillon des Temps Nouveaux, le projet de Le Corbusier pour l'Exposition de 1937 pour lequel ils exécutent certaines œuvres<sup>223</sup>.

Jorn vit cette expérience avec enthousiasme, impressionné par l'idéal corbuséen de la synthèse des arts. Il est convaincu d'avoir découvert l'unique perspective artistique authentique, à la condition qu'artistes et architectes collaborent dans la plus grande complicité<sup>224</sup>.

Cette expérience a consisté en la réalisation de fresques murales<sup>225</sup>, il s'agit d'une œuvre collective entre la géométrie, l'architecture, la peinture et la poésie. Il relate cette participation dans plusieurs articles en danois comme ayant été formatrice<sup>226</sup> et éminemment politique<sup>227</sup> ; elle a également

---

<sup>220</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 62.

<sup>221</sup> Ce Bauhaus originel de l'entre-deux-guerres « est né en 1919 de la fusion de l'école des Arts appliqués de Weimar et de l'école des Beaux-Arts. La pratique des activités artistiques constituait la part fondatrice d'une formation censée favoriser l'unité de tous les arts dans l'art de la construction. *Bauhaus* signifie littéralement "la maison de la construction". Toutes les disciplines artistiques et artisanales enseignées devaient se rapporter à l'architecture. C'est ce que souligne Walter Gropius dans *Le Manifeste du Bauhaus*. » retrace Pierre Hyppolite dans « Vers une redéfinition des liens entre l'architecture, la typographie et la peinture », p. 96.

<sup>222</sup> La réception danoise des questions du premier Bauhaus et de la relation à l'abstraction en art qui passe par l'Allemagne commence assez tôt notamment par Vilhelm Bjerke-Petersen dont Asger Jorn a connaissance. Voir Raphaëlle Jamet, « Le jeune Asger Jorn et ses réseaux », p. 283. Voir également sur Vilhelm Bjerke-Petersen Camilla Skovbjerg Paldam « Surrealism in Denmark – Vilhelm Bjerke-Petersen's Book *Surrealismen*, 1934 », Benedikt Hjartason et al., *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*, p. 218-234.

<sup>223</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 63-64.

<sup>224</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 65.

<sup>225</sup> Asger Jorn, « 10 måneders kunst-studie i Paris. Samtale med maleren Asger Jørgensen » [« 10 mois d'études d'art à Paris. Entretien avec le peintre Asger Jørgensen »], *Silkeborg Venstreblad*, 10 août 1937.

<sup>226</sup> Asger Jorn, « Hjem fra Paris. Silkeborg-maleren Asger Jørgensen tilbage efter endt arbejde på Verdensudstillingen » [« De retour de Paris. Le peintre de Silkeborg Asger Jørgensen est de retour après avoir travaillé à l'Exposition Universelle »], *Silkeborg Avis*, 10 août 1937 ; « 10 måneders kunst-studie i Paris. Samtale med maleren Asger Jørgensen, *Silkeborg Venstreblad*, 10 août 1937 ; Eljer Bille, « Samtale med to elever af Fernand Léger » [« Entretien avec deux élèves de Fernand Léger »], *Ekko Kritisk Tidsskrift*, février 1938. Ce dernier article développant plus la relation d'Asger Jorn et de Pierre Wemaëre quant à leur formation auprès de Fernand Léger, mais ils en profitent pour donner un point de vue sur l'évolution de l'art moderne au Danemark.

<sup>227</sup> Asger Jorn, « Frankrig och dets befolkning under folkefronten. Arkitekt Asger Jørgensen, der har opholdt sig i Frankrig og arbejdet i Landbrugsministeriet og på Verdensudstillingen, sildrer [...] indtryk fra Frankrig » [La France et son peuple sous le Front Populaire. L'architecte Asger Jørgensen, qui a vécu en France et travaillé pour le Ministère de l'Agriculture et à l'Exposition Universelle nous donne (...) ses impressions de France »], *Arbejderbladet*, 19 novembre 1937. Dans cet article, son expérience avec Le Corbusier lui sert surtout à asseoir une

nourri sa réflexion sur la question de la peinture<sup>228</sup> et de la synthèse des arts<sup>229</sup>. L'objectif même de l'exposition dressait, en sus du but économique, deux des grandes lignes des débats de l'époque : l'association des arts et l'accès au peuple des derniers progrès. Les organisateurs de l'Exposition Internationale des arts et des techniques dans la vie moderne en 1937 ont comme but de

proposer un nouveau modèle d'exposition des arts décoratifs, manifester l'alliance de l'art avec la technique, célébrer les conquêtes du progrès dans les domaines des sciences, de la jeunesse, de l'industrie, des loisirs, et enfin, stimuler l'activité économique<sup>230</sup>.

Outre les textes où il explore différentes facettes de cette problématique<sup>231</sup>, de nombreuses œuvres auxquels il a participé en portent les traces. En août et septembre 1949, il réunit au Danemark à Bregnerød<sup>232</sup>, dans un bâtiment construit en 1936 par les élèves de la Kunstakademiet<sup>233</sup> – équivalent danois de l'École des Beaux-Arts, des artistes, des critiques d'art et leur famille<sup>234</sup> qui ont évolué dans les cercles de Cobra. La maison a « été louée par un groupe de jeunes architectes à Jorn, qui s'engageait en échange à la décorer<sup>235</sup> ». Cela donna l'occasion à tout le groupe de s'exprimer et d'expérimenter<sup>236</sup> : en effet les peintres comme les écrivains et même les enfants sont invités à se saisir d'un pinceau et à s'approprier l'habitat, c'est-à-dire un espace aux multiples surfaces : mur, sol ou plafond. À Bregnerød, tout comme dans le Pavillon des Temps Nouveaux, l'interaction se fait entre la peinture et un espace pensé par l'architecture, même si dans ce cas la différence est que la décoration n'arrive que dans un second temps et n'a pas été planifiée en amont par les élèves architectes comme lors de la mise en place du Pavillon. Le jeu entre poètes et peintres mis en œuvre ici est une nouvelle manière de contrer le cloisonnement des arts et la spécialisation

---

forme de légitimité à son propos pour pouvoir analyser les questions géopolitiques vis-à-vis des différents pavillons de l'Exposition.

<sup>228</sup> Notamment le débat entre abstraction et social réalisme. Asger Jorn, « Fra skole i Silkeborg til modernisme i Paris. Et år hos Fernand Léger » [« De l'école à Silkeborg au modernisme à Paris. Une année chez Fernand Léger »], *Ekstrabladet*, 31 août 1937.

<sup>229</sup> Asger Jorn, « Nyt maleri – ny arkitektur. Fernand Léger og Le Corbusier », *Ekko Kritisk Tidsskrift*, mars 1938. Article qui est également l'occasion pour Asger Jorn d'écrire deux portraits sensibles de ces deux maîtres qu'il a connu personnellement. Reproduit en français dans Asger Jorn, « Nouvelle peinture-nouvelle architecture, Fernand Léger et Le Corbusier », *Discours*, p. 7-10.

<sup>230</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 63. L'auteur souligne que cette exposition a d'ailleurs lieu en même temps que son antagoniste idéologique : celle d'« Art dégénéré » à Munich organisée par le régime nazi.

<sup>231</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 109-121.

<sup>232</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 123-136.

<sup>233</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 189.

<sup>234</sup> Y participeront notamment Stephen Gilbert, Simone Jaguer, Edouard Jaguer, Jocelyn Chewett, Anders Österlin, Asger Jorn, Ai-Li Dotremont, Christian Dotremont, un couple d'architectes anglais, Robert Dahmann Olsen, Carl Henning Pedersen, Mogens Balle, Erling Jørgensen, Alfred Lilliendahl. Détails dans Photo de groupe reproduite dans Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, ill. 120A, p. Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 189-190.

<sup>235</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : mouvement artistique*, p. 19.

<sup>236</sup> Les œuvres n'existent plus aujourd'hui mais certaines photographies sont reproduites dans Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, ill. 121 a, b, c, p. et Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 190-193.

des artistes, c'était toutefois déjà un des objectifs du premier Bauhaus. Dans son cours du « 19 juin 1925, Kandinsky décrit ainsi son approche de la synthèse des arts au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle<sup>237</sup> : »

Les spécialisations du XIX<sup>e</sup> siècle cèdent la place aux rapprochements du XX<sup>e</sup> siècle. Ayant décrit la spécialisation poussée à l'extrême du XIX<sup>e</sup> siècle – (nous parlerons) *de ce qui reste d'une synthèse ancienne* dans l'architecture, le théâtre, exemples de l'esprit disparu en ne laissant derrière lui qu'une forme sans substance, menant à des œuvres sans vie et en partie inorganiques<sup>238</sup>.

Si les écrits et les pensées de 1925 sont toujours d'actualité en 1936, pendant et après la Seconde guerre mondiale les créateurs s'interrogent, peut-on observer, de manière encore plus vive également sur la place et la fonction du public dans l'équation entre l'œuvre et l'artiste posée par les débats sur la synthèse des arts. Quelle importance donnée à cet observateur ? Serait-il plus actif qu'on ne le pense ? Cela remet-il en question la toute-puissance de l'artiste ? Willemine Stokvis, synthétise une partie de la pensée de Cobra en soulignant cet aspect de dépassement de la figure de l'artiste, qui va au-delà de la sphère artistique.

Sous l'influence des théories marxistes, les artistes de Cobra voulaient instaurer dans l'avenir une société où eût régné l'égalité et la convivialité ; où l'art eût été le patrimoine de tous, mais eût aussi été réalisé par tous. Ils avaient la conviction qu'en tout être humain existe un désir de s'exprimer qui a été refoulé, en certains cas anéanti, par les normes de l'esthétique dominante au sein de la société capitaliste fondée sur une structure de classes. Une fois abolies de telles normes, le « désir naturel de s'exprimer » se trouvera libéré et naîtra alors un « art populaire auxquels tous seront intéressés, et auquel tous se livreront ». Alors [ils reviendront] à l'expression spontanée de l'enfant<sup>239</sup>.

Justement, si l'on observe différentes initiatives des groupes dans lesquels Asger Jorn est actif et qui prendraient la forme d'œuvres suivant les mêmes trois critères : collectif, plusieurs types d'arts et une forte relation à l'architecture, c'est-à-dire à l'espace. Par exemple, dès le mois de décembre 1944, il rassemble Carl-Henning Pedersen, Else Alfelt, Eljer Bille, Agnete Therkildsen, Henry Heerup, Erik Thommesen et le très jeune Richard Winther pour peindre les murs de la garderie populaire<sup>240</sup> dans la Hjortøgade à Østerbro au Danemark. Cette initiative fait suite à un concours lancé par un autre jardin d'enfant<sup>241</sup> à Husum qui promettait un prix au projet de décoration sélectionné. Asger Jorn avait alors eu l'idée d'y participer de manière collective, avec certains

---

<sup>237</sup> Pierre Hyppolite, « Vers une redéfinition des liens entre l'architecture, la typographie et la peinture », p.102.

<sup>238</sup> Wassily Kandinsky, 2<sup>e</sup> cours, 19 juin 1925, *Cours du Bauhaus, introduction à l'art moderne*, préf. Philippe Sers, trad. D'après des notes manuscrites de Kandinsky Syzanne et Jean Leppen, Paris, Denoël-Gonthier, 1975, p. 15-16. Cité par Pierre Hyppolite, « Vers une redéfinition des liens entre l'architecture, la typographie et la peinture », p. 102-103.

<sup>239</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : mouvement artistique*, p.19.

<sup>240</sup> Nous n'avons pas d'équivalent français exact à « folkebornehave » en danois. Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 114.

<sup>241</sup> Nous n'avons pas d'équivalent français exact à « Ungdomsgården » en danois. Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 114.



artistes de la Høstudstillingen<sup>242</sup>. Mais Richard Mortensen a été le seul à remporter le concours, il a alors promis de donner une partie du prix gagné pour couvrir les dettes de *Helhesten*. Face à cet échec, Asger Jorn a cherché un autre lieu pour tout de même réaliser son projet<sup>243</sup>. Outre la dimension collective et le rapport évident à l'espace cette expérience souligne également l'intérêt que les artistes de cette époque portent au dessin d'enfant dans sa relation avec les œuvres abstraites. Troels Andersen relève à ce propos dans sa biographie que dans le dernier numéro de la revue d'avant-garde *Helhesten*, Jens Sigsgaard avait juxtaposé des lithographies artistiques et enfantines<sup>244</sup>. La mise en relation des arts inclut également une forme active vis-à-vis de son public : les enfants qui ont inspiré les peintres – ou ont la même imagination, vivront dans ces espaces peints pour eux.

Ce n'est pas la première expérience de ce type qu'Asger Jorn mène ou réalise, même si la dimension d'œuvre collective est peut-être plus présente dans ce cas comme à Bregnerød, par rapport à d'autres initiatives. Il décore par exemple la maison de Elna Fønnesbech-Sandberg à Tibirke pendant l'été 1944, et outre ses dessins, il fait des essais de relief en béton et travaille avec Robert Jacobsen, ce qui ajoute un élément sculpté à cette œuvre. Nous assistons également dans cet événement à un déplacement de la simple production de l'œuvre à sa représentation, sa médiatisation, ce qui inclut de nouvelles interactions artistiques. En effet, un reportage photographique sur cette œuvre est réalisé par Olaf Kjelstrup pour un numéro d'octobre 1944 de *Billedbladet*. La mise en scène d'Elna Fønnesbech-Sandberg et son pull en angora souriant à sa fenêtre à un Asger Jorn en tenue de peintre en bâtiment était à la fois selon Troels Andersen une référence à un film connu de l'époque et une représentation de la lutte des classes entre artistes et commanditaires – double interprétation qui était certainement intentionnelle de la part du photographe qui fait partie des réseaux de résistance<sup>245</sup>. L'enjeu cinématographique et politique nous fait tout de même quitter légèrement le domaine de la confluence pour celle de l'émulation et de l'analogie, l'interprétation étant nécessaire pour mettre en relation des arts entre eux.

Du point de vue strict de l'œuvre, le rapport au statut, à l'image et à la fonction de l'artiste, surtout s'il vient décorer une maison, est en réalité réinterrogé. Cette question de la décoration fait d'ailleurs partie des nombreuses tensions qui animent les recherches autour de la synthèse des arts : outre la hiérarchie des arts entre eux au sein d'une même œuvre, *quid* de la spécialité de chaque personne œuvrant à la création ? Cela revient à poser la question de l'inclusion des artisans –

---

<sup>242</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 111.

<sup>243</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 114.

<sup>244</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 114.

<sup>245</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 111.

techniciens – dans le groupe des artistes – créateurs – ou bien de la disparition de tout statut au profit d'une œuvre réalisable par tous et pour tous. Dans un texte de 1957, publié dans un catalogue d'exposition consacré à la tapisserie – et qui montrait certaines de ses œuvres réalisées avec l'artiste Pierre Wemaëre<sup>246</sup>, Asger Jorn place cette question de l'artisanat comme essentielle à la fonction de l'artiste au cours de l'histoire de l'art, notamment depuis l'industrialisation. La dimension politique et sociale est cruciale, car c'est cette prise en compte qui fait affirmer à Asger Jorn que l'artiste va « chercher dans les techniques artisanales abandonnées par la vie mécanisée, de nouveaux moyens de combattre cette même mécanisation de la vie<sup>247</sup>. » Cette pensée prend le contre-pied de la position d'artistes comme Le Corbusier ou Fernand Léger, lesquels, selon Asger Jorn, montraient dans l'entre-deux-guerres une

admiration (...) devant les machines et les techniques industrielles contemporaines [et avaient donc déclaré] la guerre à l'artisanat en tant que moyen de production artistique aussi bien que pratique<sup>248</sup>.

L'utilisation des sciences et des technologies à des fins de destruction pendant la Seconde guerre mondiale, l'accélération de la production en série et la montée de la critique de la société de consommation sont des éléments qui font évoluer inéluctablement la pensée des artistes qui avaient vu un salut dans la machine et la technologie. Le retour à l'artisanat serait une forme de réponse à cette nouvelle ère : Asger Jorn donne l'exemple des céramiques de Pablo Picasso lequel tenterait ainsi de se saisir de ce « problème de l'artisanat artistique<sup>249</sup> » mais échouerait, car sa « technique (...) est exactement celle de l'ancienne poterie, seulement inspirée qu'elle est par le monde génial des images<sup>250</sup>. » Il donne un second exemple, celui de Jean Lurçat, qui tenta de faire des tapisseries et aurait rencontré les mêmes obstacles<sup>251</sup>.

Les deux pans – inclusion ou disparition des artisans – ne sont pas inconciliables même s'il faut certes les nuancer. Le postulat de l'inclusion pourrait trouver une première tentative de réponse par exemple dans l'intérêt porté à la tapisserie par les artistes que nous étudions. En effet, même dans les expériences de Le Corbusier après-guerre, nous trouvons l'usage de ce medium exigeant à la fois un savoir technique et un esprit créatif quant aux motifs et couleurs ; sans négliger la part symbolique que recèle la technique du tissage.

---

<sup>246</sup> *La Tapisserie française à travers les âges*, Exposition, Cellier de Clairvaux, Dijon, 5 octobre – 17 novembre 1957.

<sup>247</sup> Asger Jorn, « La lisse... jouet d'artiste... », *Discours*, p.190.

<sup>248</sup> Asger Jorn, « La lisse... jouet d'artiste... », *Discours*, p.189.

<sup>249</sup> Asger Jorn, « La lisse... jouet d'artiste... », *Discours*, p.190.

<sup>250</sup> Asger Jorn, « La lisse... jouet d'artiste... », *Discours*, p.190.

<sup>251</sup> Asger Jorn, « La lisse... jouet d'artiste... », *Discours*, p.190.

[A partir de 1945, c]’est le moment des grandes tapisseries : baptisées par Le Corbusier « mural nomades », l’*ersatz* de peinture murale pour ce nouveau nomade qu’est l’habitant des villes modernes, elles récupèrent aussi toute la charge mythique de l’acte de tisser<sup>252</sup>.

Pierre Wemaëre et Asger Jorn ont longtemps formulé le vœu de réaliser une tapisserie. Leur collaboration après-guerre, entre peintures et tapisseries, sera fructueuse comme en témoignent leurs œuvres communes, dont l’essentiel est constitué de nombreuses tapisseries<sup>253</sup>.

Ce n’est qu’en 1947 qu’ils se retrouvent et décident de réaliser une grande tapisserie sans suivre un dessin préétabli, mais essayant d’appliquer dans un métier artisanal le principe du spontanéisme<sup>254</sup>.

Ce qui est probant dans leur œuvre *Le Long Voyage*<sup>255</sup>, réalisée à quatre mains, est ici la revendication d’une idée de la peinture – voire de la sculpture et de la poésie – sur un textile, avec des moyens techniques artisanaux. Si nous voulons voir ici une forme de synthèse des arts, il devient de plus en plus clair que les objectifs de telles œuvres iraient peut-être beaucoup plus loin qu’un simple mélange de différents arts. Asger Jorn témoigne d’ailleurs de leur travail collaboratif en utilisant un vocabulaire et des analogies qui appartiennent à un autre art : la musique.

L’orchestration de notre travail ressemblait beaucoup à celle du jazz. En travaillant au métier, la comparaison avec un orgue s’impose tout de suite ; seulement les tons sont remplacés par des couleurs<sup>256</sup>.

Entre l’aspect improvisé et très moderne du jazz et la mécanique traditionnelle de l’orgue, cette comparaison contient ce que la tapisserie devient, ainsi appropriée par les deux peintres à la fois spontanée mais accessible car se présentant comme artisanale. Les différents arts se rejoignent à la fois dans la matière – l’image créée, dans la manière – le processus de création et dans l’idée – les concepts esthétiques à l’origine de l’œuvre.

L’unique point sur lequel nous étions d’accord était que la distinction entre l’idée et sa matérialisation était insupportable. L’image devait se créer spontanément dans la matière même, exécutée par nous-mêmes, sans cartons patiemment élaborés<sup>257</sup>.

Si l’idée était *a priori* de ne pas utiliser de dessins préparatoires comme il est coutume de le faire, le défi posé par le temps que demande un projet aussi ambitieux notamment techniquement a

---

<sup>252</sup> Juan Calatrava, « Un autre Le Corbusier : l’idée de la synthèse des arts majeurs », 2010, en ligne.

<sup>253</sup> On en trouve de nombreuses reproductions dans le catalogue de l’exposition de 2013 – 2014 qui était consacrée aux deux artistes et à leurs œuvres. Bénédicte Bollaërt et Alexandre Crochet, *Wemaëre & Jorn*, 144 p.

<sup>254</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L’Internationale situationniste : un projet d’art total*, p. 95.

<sup>255</sup> Asger Jorn, Pierre Wemaëre, *Le Long Voyage*, 1959-1960, Tissage, 185 x 1400 cm, Aarhus Statsgymnasium. A l’occasion de la restauration de la tapisserie en 2000, un catalogue en français est sorti avec un texte inédit de Pierre Wemaëre. Asger Jorn et Pierre Wemaëre, *Le Long Voyage*, 2000.

<sup>256</sup> Asger Jorn, « La lisse... jouet d’artiste... », *Discours*, p. 191.

<sup>257</sup> Asger Jorn, « La lisse... jouet d’artiste... », *Discours*, p. 195.

finalement nécessité d'établir de travailler avec des personnes détenant d'autres compétences, ce qui ravivait la question épineuse de l'exécutant non-artiste, donc artisan.

La formation de cette équipe était difficile : elle devait être composée d'éléments non déformés, nouveaux dans le métier, doués d'un esprit inventif et exempts de cet esprit artisanal avec tout ce qu'il comporte habituellement de césure et de distinction systématique entre création et exécution<sup>258</sup>.

Ils finiront à partir de 1955 par accepter de travailler avec un tisserand, M. Baudonnet de Groslay, ainsi que le nomme Asger Jorn dans le même article. Ils travaillèrent ensemble car

ce lissier habile et intuitif devina au mieux nos intentions et nous laissa à plusieurs reprises exécuter nous-mêmes certains détails répartis sur l'ensemble de son travail (...) donnant ainsi à la tapisserie un contraste entre les grandes parties exécutées par M. Baudonnet dans une technique harmonieuse et lisse, et nos propres exécutions brutes et, pour ainsi dire, dramatiques<sup>259</sup>.

Ces tapisseries, dont *Fleurs d'été*, œuvre citée dans l'article, sont peut-être un bon exemple d'une synthèse des arts non pas uniquement dans le rendu mais tout autant dans le processus de création. La tapisserie gagne ainsi un caractère performatif, un statut d'œuvre hybride entre peinture – composition et couleur, sculpture – technique tridimensionnelle et symphonie – travail collectif et harmonie unique.

À propos de la potentielle disparition des artisans – puisqu'ils n'auraient plus de fonction dans cette nouvelle société – Asger Jorn a mené une expérience, notamment concernant les décorateurs. Dans le cadre du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste en Italie à Albisola, il a réalisé de nombreuses céramiques – medium qui mêle espace, peinture, sculpture et production en série – et notamment des assiettes. Lors de la cuisson d'une fournée d'entre elles pendant l'été 1955, il fait participer un groupe d'enfants, dont les siens, pour les décorer. Sa conclusion est sans appel :

Les résultats sont, pour Jorn, une preuve flagrante de l'inutilité de la formation professionnelle dans le domaine de la décoration, qui devrait donc disparaître en tant que métier. N'importe quel enfant est parfaitement capable d'imaginer une surface et de se servir des techniques modernes<sup>260</sup>.

Outre l'ironie presque iconoclaste de retourner en sa faveur une critique habituellement utilisée contre certaines productions cubistes, d'art brut etc – ce sont des dessins d'enfant, pas de l'art – Asger Jorn met en œuvre dans cet exemple une de ses théories sur l'importance de l'imagination dans la création. Cette expérience est aussi l'expression artistique d'un de ses arguments contre les propositions du nouveau Bauhaus tel qu'il est fondé par Max Bill – contre lequel le Mouvement

<sup>258</sup> Asger Jorn, « La lisse... jouet d'artiste... », *Discours*, p. 195.

<sup>259</sup> Asger Jorn, « La lisse... jouet d'artiste... », *Discours*, p. 196.

<sup>260</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 94. Elle fait référence ici à la partie « Le dernier des métiers » dans *Structure et changements* qui est un texte probablement de 1956, dont Per Hofman Hansen a retrouvé une version imprimée non datée mais indépendante, avant qu'elle ne soit intégrée dans Asger Jorn, *Pour la forme*, 1958.

international pour un Bauhaus imaginiste a été créé – pour lequel la synthèse des arts tel qu’il l’entend change finalement la fonction même de l’artiste. En effet, Max Bill souhaite mettre la subjectivité de l’artiste – son sens de l’esthétique, sa créativité – au service des objets utilitaires – produits par les machines et l’industrie.

Si les objets produits en série sont d’une utilité essentielle, le véritable défi de l’artiste est de leur attribuer l’unique fonction que l’industrie ne peut leur conférer : la fonction esthétique qui les élève au rang de produits d’ordre culturel<sup>261</sup>.

Cette vision est loin de celle d’un art spontané et expérimental tel que Asger Jorn le prône et ainsi que Evgenia Theodoropoulou l’explique, Max Bill vise une unicité – l’aboutissement de la synthèse, mais celle des « fonctions de l’*objet* produit (l’œuvre) et non [pas celle du] sujet créateur qui est [lui] normalisé au nom de l’éthique du progrès<sup>262</sup> ».

Produire des objets et non créer des œuvres, subir l’utilisation des machines et non les détourner, faire du beau utile, c’est aussi accepter l’aspect capitaliste de ce débat esthétique. En Italie toujours à cette époque où Asger Jorn y était alors installé, ces débats furent également l’occasion de travailler sur la place de la création en série qui prend à nouveau une importance dans les débats artistiques avec l’accélération de l’industrialisation et de la société de consommation. Après sa rencontre avec le pharmacien et artiste amateur italien Giuseppe Pinot Gallizio, à Albisola, il fusionne le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste avec le Laboratorio Sperimentale ad Alba – structure créée par l’italien – pour fonder le Laboratoire d’expériences imaginistes du mouvement international pour un Bauhaus imaginiste en septembre 1955<sup>263</sup>. C’est un lieu de production expérimentale en série de peintures uniques exécutées en utilisant des machines et outils similaires aux chaînes de fabrication des usines – toujours en privilégiant un processus de création spontané et expérimental lié aux matières manipulées, grâce notamment aux outils de chimiste de Giuseppe Pinot Gallizio<sup>264</sup>. C’est une nouvelle synthèse qui y est expérimentée : peinture, mise en espace industrielle et scientifique et production collective. Néanmoins pour mieux comprendre l’enjeu et même l’élargissement de ce Laboratoire, car s’il a effectivement été mis en place sur plusieurs mois, sa mise à disposition la plus importante – selon notre point de vue autour de la confluence – pourrait se situer lors du Congrès des artistes libres à Alba en 1956. Ce Congrès est

---

<sup>261</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L’Internationale situationniste : un projet d’art total*, p. 79.

<sup>262</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L’Internationale situationniste : un projet d’art total*, p. 79.

<sup>263</sup> Ruth Baumeister, *L’Architecture sauvage*, p. 155.

<sup>264</sup> En expérimentant avec des matières premières comme le charbon, les coquilles d’œuf ou la résine, Giuseppe Pinot Gallizio, Asger Jorn et deux étudiants en philosophie Piero Simondo et Elena Verone avec qui ils collaborent, se rapprochent de la position du New Brutalism en architecture, selon Ruth Baumeister en allant à l’encontre de la tendance à faire disparaître la matière au profit de l’objet dans les productions de masse comme le fonctionnalisme. Ruth Baumeister, *L’Architecture sauvage*, p. 166.

composé de deux parties : théorique d'une part dans les discussions, publications et pratique d'autre part avec la participation des invités – artistes ou non – au Laboratoire, expérience que viennent compléter deux expositions avec les artistes invités<sup>265</sup>. Cette approche événementielle et spatiale, du point de vue des visiteurs, présente à la fois une alliance des supports, des processus de création et des discours que l'on porte sur les œuvres obtenues, dans toutes leurs dimensions, notamment politiques. Organiser et penser un rassemblement, des actions et un espace ainsi va bien au-delà d'une synthèse entre peinture et architecture telle qu'une galerie pourrait le proposer par exemple. Dans la mesure où l'architecture est présentée comme ayant un lien direct avec l'industrie et la vie quotidienne, un tel congrès qui réunit et fait agir des individus dans les mots, dans les œuvres comme dans l'espace, fait prendre conscience que toutes les tensions qui s'y jouent s'adressent à tous ceux qui la construisent et qui y vivent.

C'est d'ailleurs en continuant ses lectures et ses recherches sur l'histoire de l'architecture, notamment en abordant les travaux du suédois Erik Lundberg<sup>266</sup>, qu'Asger Jorn, d'après Ruth Baumeister, a fait évoluer son point de vue sur la synthèse des arts<sup>267</sup>.

Il devient clair ici que Jorn ne parle plus d'une synthèse des différents types d'art, mais essaye plutôt de développer une philosophie totale qui prendrait en compte l'ensemble des activités humaines dans le monde<sup>268</sup>.

La confluence telle que nous l'avions envisagée au début de cette partie comme un rapprochement, une juxtaposition des différents types d'arts dans l'espace nous a amené à observer des œuvres à plusieurs mains, servant d'argumentations ou bien d'expérimentations pour les débats artistiques et politiques et jouant de l'espace comme d'une matière où se meut le public comme les artistes eux-mêmes. Cette confluence, cherchant toujours à fusionner les arts, nous offre les démêlés d'un art – cette fois au singulier – qui lutte, avec Asger Jorn, pour trouver et prouver sa place dans une société de consommation et du spectacle qu'il réprovoque et dont l'architecture semblerait vouloir être

---

<sup>265</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 297-298.

<sup>266</sup> Erik Lundberg a publié de beaux livres historiques dont Asger Jorn cite quelques titres qu'il analyse avec enthousiasme dans plusieurs articles pour la revue *Dansk Kunsthåndværk* dont le plus central est Asger Jorn, « Tidehvervet i stilforskningen », *Dansk Kunsthåndværk*, année 23, n°6, 1950, p.120-123. Il a été reproduit et traduit dans Asger Jorn, « Changement d'époque dans la recherche stylistique », *Discours*, p.100-111. Les ouvrages d'Erik Lundberg s'intitulent, dans l'article traduit en français : *Le Langage formel de l'architecture, L'Art de la construction en Suède au Moyen-Âge, Le Gothique flamboyant et la Renaissance*.

<sup>267</sup> Il développe, à la suite d'Erik Lundberg, notamment l'idée qu'il faudrait changer son regard pour saisir non pas la juxtaposition de différents éléments – par exemple en observant les colonnes, statues et fresques d'un temple grec – mais bien l'ensemble, le tout, le processus – comme une mosquée perse et ses décors. Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 114.

<sup>268</sup> « It becomes clear here that Jorn was no longer talking about a synthesis of different genres of art, but rather trying to develop a total philosophy that would cover every human activity in the world. » [Notre traduction] Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 113-114.

désormais la concrétisation la plus aboutie, quitte à renier ses anciennes complicités avec l'art avec l'artiste.

### 2.1.3 Rechercher et dépasser l'art total

Aborder la question de l'art total de manière complète et exhaustive nécessiterait d'y consacrer plus qu'une sous-partie mais ce n'est pas la cible de notre sujet. Néanmoins il nous semble important au regard de notre étude d'en comprendre les enjeux puisque ce concept d'art total a fait partie des groupes dans lesquels Asger Jorn a agi et créé – nous incluons dans ce groupe, suivant notre développement du Chapitre 1 à la fois les œuvres, les processus, les lieux, les artistes et les textes qui y sont liés. Nous nous aidons des recherches qui ont été menées notamment sur la notion d'art total et ses interactions autour et avec le développement de la pensée d'Asger Jorn, dans ses textes comme ses œuvres. En effet, l'artiste danois exprime différentes positions au fil du temps qui semblent tendre, de manière diverses, vers une vision totalisante de l'art et de la vie.

Sa démarche ainsi que ses conclusions sont formulées depuis la position de l'artiste qui plaide pour une architecture capable d'intégrer une part d'irrationnel. Sa critique sociale et politique du modernisme fait le lien avec le situationnisme international qu'il fondera en 1957 avec Guy Debord, tandis que son approche de la matière et de la création soi-disant primitive anticipera à la fois la phénoménologie architecturale et les positions postmodernes<sup>269</sup>.

C'est ainsi que Carmen Popescu, en étudiant les textes qu'Asger Jorn a publiés dans les années 1940 sur la question de l'art et de l'architecture, synthétise la position de l'artiste. Elle décrit un contexte de « crise de l'architecture » provoquée par les « critiques (...) contre le déphasage (surtout social, mais aussi esthétique) et le manque d'humanisme du modernisme<sup>270</sup> » où théoriciens architectes et artistes se remettent en cause et se divisent entre deux camps. Les historiens et architectes d'un côté qui veulent « humaniser l'architecture en renforçant le lien avec son site, façonné autant par la géographie que par l'histoire<sup>271</sup> », groupe dont les artistes sont plutôt absents. L'autre camp étant celui des « architectes, urbanistes et artistes<sup>272</sup> » qui continuent « la collaboration entre les arts, une voie qu'on explore déjà depuis la première exposition du Bauhaus sur « Art et technique – une nouvelle unité » (1923), se plaçant en continuité directe du concept de *Gesamtkunstwerk* qui hantait la modernité depuis le siècle dernier<sup>273</sup>. » On retrouve parmi eux notamment Fernand Léger, Sigfried Giedion pour l'architecture ainsi que José Lluís Sert. Ainsi l'idée d'œuvre d'art totale qui

---

<sup>269</sup> Carmen Popescu, « L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace », en ligne.

<sup>270</sup> Carmen Popescu, « L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace », en ligne.

<sup>271</sup> Carmen Popescu, « L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace », en ligne.

<sup>272</sup> Carmen Popescu, « L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace », en ligne.

<sup>273</sup> Carmen Popescu, « L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace », en ligne.

avait été dépassée par la synthèse des arts semble retrouver dans ces propositions une nouvelle dimension. En effet, il s'agit ici de « suivre le chemin sur lequel le modernisme s'était engagé et de le développer afin de lui apporter l'expressivité et l'émotion dont on déplorait l'absence<sup>274</sup>. » En réalité constate Asger Jorn dans une série d'articles à partir de 1943<sup>275</sup>, ces deux derniers éléments sont à aller chercher dans l'art, à la fois pour l'action populaire, c'est-à-dire la dimension humaine et politique et pour la capacité créatrice de l'imagination.

La conclusion s'impose d'elle-même : si on souhaite remédier aux problèmes du modernisme, il faut changer d'approche, en envisageant l'architecture comme œuvre collective et en impliquant les artistes dès le départ dans l'élaboration de celle-ci<sup>276</sup>.

Si dans ce positionnement nous pouvons voir s'assembler plusieurs types d'arts pour la création d'un espace et ainsi des recours techniques et émotionnels différents, il reste cependant l'éternelle hiérarchie des arts, l'architecture se plaçant toujours au-dessus. Richard Wagner pour sa part plaçait la musique comme l'art supérieur aux autres, même dans le contexte de l'œuvre d'art total<sup>277</sup>. Un modèle horizontal semble davantage envisagé par Asger Jorn pour une nouvelle version d'une œuvre de plus en plus englobante – arts, architecture, espace public et privé, émotions humaines, imagination vitale. L'aspect politique<sup>278</sup>, qui comprend notamment l'inclusion de l'art populaire pour sortir, quant au public visé, d'un modernisme sclérosé, prend forme chez Asger Jorn dans sa critique du fonctionnalisme – mouvement dont sa formation artistique a pourtant été nourrie – « il reproche au fonctionnalisme son formalisme, dérivé de son asservissement par le goût bourgeois et par les modes<sup>279</sup>. » Au XIX<sup>e</sup> siècle déjà, Richard Wagner se serait d'ailleurs lancé dans son entreprise de recherche d'une œuvre d'art totale par le constat de cette décorrélation entre les œuvres produites et le peuple.

Dans *L'Art et la Révolution*<sup>280</sup>, Richard Wagner prend acte des changements dans la société et par extension de celle de la place et de l'utilisation des arts. Dans la mesure où le concept d'art total a été particulièrement marqué par ses théories et créations, il nous semble important de développer

<sup>274</sup> Carmen Popescu, « L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace », en ligne.

<sup>275</sup> Carmen Popescu, « L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace », en ligne.

<sup>276</sup> Carmen Popescu, « L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace », en ligne.

<sup>277</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 514.

<sup>278</sup> Le contexte géopolitique a également été une contrainte importante et un élément de débat récurrent dans les cercles artistiques. En effet, la Querelle du Réalisme en 1936, dans laquelle Fernand Léger et Le Corbusier sont impliqués, écloso en raison de la tentative d'imposition du réalisme socialiste naturaliste. La Querelle du Réalisme est décrite dans Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 62. Pour résoudre la crise de l'architecture, il est nécessaire de tenter de trouver une alternative à la monumentalité si utilisée par les régimes totalitaires pour leurs propagandes. La monumentalité est développée dans Carmen Popescu, « L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace », en ligne.

<sup>279</sup> Carmen Popescu, « L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace », en ligne.

<sup>280</sup> Référence donnée par Denis Bablet : Wagner Richard, *L'Art et la Révolution*, in *Œuvres en prose*, Plan de la Tour, Editions d'aujourd'hui, coll. Les Introuvables, 1976, vol. III, p. 11.



parallèlement pour notre réflexion sa pensée avec celle d'Asger Jorn. Même si cela paraît anachronique, les fonctionnalistes comme les situationnistes eux-mêmes connaissent et reprennent – probablement pour dépasser, pour détourner – les positions wagnériennes<sup>281</sup> ; par ailleurs Denis Bablet, qui a étudié les relations entre Richard Wagner et l'art résume ainsi les origines de cette pensée :

Le christianisme instaure le règne de l'hypocrisie. L'art finalement tombe dans les bras de l'industrie. L'art n'est plus que la floraison de la pourriture, d'un ordre de choix et de relations humaines vides, sans âme, contre nature. Chaque art isolé est grassement nourri, protégé pour le plaisir et la distraction des riches. Conséquence ultime : l'œuvre d'art suprême, la tragédie éclate et se divise en drame et opéra. R. Wagner se sent investi d'une mission. Il faut recréer l'art, un art qui ne dépende pas de l'argent [et permette par ailleurs à tous d'y accéder]<sup>282</sup>.

Cet accès privilégié, cet embourgeoisement, ce manque de vie, ce pouvoir de l'industrie dans l'art du XIX<sup>e</sup> siècle rejoint ce que Asger Jorn analyse entre autres du monde de l'art dans l'entre-deux-guerres et après 1945. Toutefois, les réponses qu'il tente d'y apporter, dans les groupes qui se forment autour de ces questions, ne coïncident pas avec le projet wagnérien. Du point de vue de la confluence et de l'alliance des arts dans l'espace, fut-elle celui d'une œuvre, le concept de synthèse – et sa remise en cause – éloigne un peu de l'ambition d'une fusion des arts proprement dite. Nous nous interrogeons donc grâce à Richard Wagner sur les stratégies de regroupement des arts afin de mieux visualiser celles d'Asger Jorn et leurs éventuelles évolutions.

Jorn ne définissait pas la synthèse, qu'elle soit formelle ou méthodologique, comme Le Corbusier, c'est-à-dire en recherchant à tout prix l'unité, mais plutôt comme un instrument en faveur de démocratisation de la culture, se définissant plus précisément par la discontinuité et la diversité grâce aux contributions différentes de chacun des participants<sup>283</sup>.

Dans la première partie du Chapitre 1, nous avons déjà présenté quelques-unes de ces tentatives, qui, dans leurs réceptions étonnaient déjà, selon le témoignage de Michel Ragon, par leur variété et leur diversité<sup>284</sup>. Le point commun de toutes ces œuvres et expériences est, de manière presque tautologique, la recherche d'un groupe de techniques, d'imaginaires, d'artistes, de supports, de moyens.

L'œuvre d'art de l'avenir est une œuvre collective, et ne peut naître que d'un désir collectif. Ce désir que nous n'avons dépeint jusqu'ici, en théorie, que comme nécessairement propre au caractère des différents arts isolés, n'est possible en *pratique* que dans l'*association de tous les*

<sup>281</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 329-330.

<sup>282</sup> Denis Bablet, « L'œuvre d'art totale et Richard Wagner », D. Bablet, E. Königson, *L'Œuvre d'art totale*, p. 22.

<sup>283</sup> « Jorn did not understand synthesis, either formal or methodological, as Le Corbusier did, namely as striving for a unity, but rather as an instrument of cultural democratization, distinguished precisely by discontinuity and diversity thanks to varied contributions from the individual participants. » [Notre traduction] Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 137.

<sup>284</sup> Michel Ragon, *50 ans d'art vivant*, p. 114.

*artistes* ; et la *réunion* de tous les artistes en un même lieu, en un même temps et *pour un but commun*, forme cette association<sup>285</sup>.

Cette citation est de Richard Wagner. Il évoque ici précisément le drame comme but ultime de cette unité d'espace, de temps et d'objectif. Si l'on reste dans le domaine du théâtre et de l'opéra, Asger Jorn avait également tenté de monter un ballet<sup>286</sup>, dans cette recherche du collectif, de l'association des arts et des artistes au service d'une œuvre. En avril 1944 raconte Troels Andersen, il écrivit à son frère Jørgen Nash pour avoir son avis sur l'idée de travailler avec le compositeur Niels Viggo Bentzon – qui improvisera un thème au clavier chez Asger Jorn. Le danseur danois Børge Ralov, du Det kongelige teater [Théâtre Royal], est d'accord pour composer la chorégraphie, puis dans la version de 1945 du projet, d'en devenir le danseur principal, lorsque Asger Jorn contactera sans succès, *via* Jørgen Nash, le maître de ballet suédo-danois Svend Aaage Larsen. Asger Jorn avait déjà préparé un brouillon du livret et il demanda, sans recevoir de réponse là non plus, au romancier et poète Jens-August Schade de se l'approprier et de le compléter<sup>287</sup>. En ce qui concerne les décors il en a dessiné quelques-uns à l'aquarelle et au crayon sous la forme de quelques croquis de scènes et de costumes<sup>288</sup>. La partie qui y est consacrée dans la biographie écrite par Troels Andersen s'appelle « En abstrakt ballet » c'est-à-dire un ballet abstrait, surnom donné au projet par Asger Jorn dans sa correspondance avec son frère, toutefois le titre de travail fut « Stjern-Ajis », Ajis étant le nom du personnage principal<sup>289</sup>. Par cet usage du mot « abstrait » associé au « ballet », forme artistique plus traditionnelle, nous comprenons que dans ce projet, l'interaction des arts qui s'exprime est non seulement entre la danse et la musique pour la chorégraphie, entre la peinture et la sculpture pour les décors, mais que cette interaction explicite de surcroît le rapprochement avec des innovations picturales et formelles des courants d'art abstrait – peinture, sculpture. Cette œuvre qui associe les arts dans l'espace en une parfaite confluence, telle qu'elle a été pensée, semble déjà dépasser – tout en restant relativement proche – l'intention wagnérienne de l'œuvre totale – ne serait-ce que par le simple fait qu'un peintre propose un livret, ce qui signifierait selon Richard Wagner que l'artiste sort de son champ d'expertise et que cela nierait donc à l'œuvre qui a besoin,

---

<sup>285</sup> Richard Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, trad. J.-G. Prod'homme et Dr. F. Holl, Plan de la Tour, Editions d'Aujourd'hui, coll. Les Introuvables, rééd. 1982, p. 232-233. Cité dans Denis Bablet, « L'œuvre d'art totale et Richard Wagner », D. Bablet, E. Konigson, *L'Œuvre d'art totale*, p. 27.

<sup>286</sup> Les ballets sont une forme d'expression qui a déjà été investi par de nombreux artistes d'avant-garde dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, comme le *Ballet triadique* de Okar Schlemmer et Hannes Winckler représenté en 1922 à Stuttgart alors qu'ils participent au Bauhaus en compagnie de Vassily Kandinsky par exemple. Sylvia Faure, « Académisme et modernités », en ligne.

<sup>287</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 115.

<sup>288</sup> Une scène et des costumes sont reproduits en couleurs dans Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 116-117.

<sup>289</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 115, 118.

pour exister que chacun apporte sa perfection disciplinaire absolue<sup>290</sup>. Par ailleurs Troels Andersen développe l'idée que ce projet de ballet qui coïncide avec la psychanalyse<sup>291</sup> d'Asger Jorn, soit une façon pour l'artiste d'exprimer la dimension artistique que possède cette manière introspective autant que théâtrale de penser le monde et l'humain. « C'était une tentative de donner à une partie des représentations de la psychanalyse une expression artistique<sup>292</sup>. » peut-on lire dans la biographie. Au regard de l'importance de l'outil psychanalytique notamment pour les surréalistes, cela pourrait révéler l'ajout d'une nouvelle discipline à la mise en œuvre de ce ballet. Ce ballet est peut-être un cas limite dans l'étude empirique que nous avons menée quant aux exemples de confluences que l'on trouve dans les œuvres. La psychanalyse peut-elle vraiment être prise en compte dans l'œuvre d'art totale ? Si oui, dans ce cas cela remet-il en cause une définition de l'art – trop restreintes aux disciplines – ou la notion d'œuvre est-elle à préciser ? Il est nécessaire d'éclairer encore davantage ce que l'on entend par art total et dans quelle mesure nous pouvons effectivement l'approcher des mouvements d'avant-garde qui nous intéressent.

Dans l'introduction de l'ouvrage qu'il codirige Elie Konigson dresse un rapide historique de la notion :

Sous des concepts divers, union des arts, synthèse des arts, collaboration des arts, ... se cache, depuis toujours, le même désir de retrouver un improbable temps des origines de la création artistique, qui se confondrait peu ou prou avec la Création elle-même. De ce fait, le concept wagnérien d'œuvre d'art commune, ou d'œuvre d'art totale, au demeurant très évolutif, se situe au centre d'une longue chaîne de précurseurs et de continuateurs dont on se plaît, régulièrement, à dresser la liste<sup>293</sup>.

Nous ne savons pas si les groupes dans lesquels Asger Jorn a été actif cherchaient à recréer une œuvre d'un âge d'or perdu – même si les mythes et découvertes archéologiques les passionnent et les influencent souvent<sup>294</sup>. En revanche l'image d'une chaîne évolutive correspond à notre manière d'envisager la chronologie dans notre étude, si toutefois elle contient des mailles plus ou moins serrées et qui se dédoublent lorsque les actes ou positions divergent d'avec certains prédécesseurs. Passant du XIX<sup>e</sup> siècle wagnérien au début du XX<sup>e</sup> siècle, nous trouvons Wassily Kandinsky, qui était impliqué dans le premier Bauhaus, et qui a pensé, créé et écrit autour de cette fusion des arts. Il y

---

<sup>290</sup> Sans oublier que la hiérarchie des arts n'est évidemment pas d'actualité pour Asger Jorn alors qu'elle est très importante pour Richard Wagner.

<sup>291</sup> Comme d'autres artistes danois, il en suit une auprès de Sigurd Næsgaard, qui s'intéresse lui-même à l'art moderne. Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 118.

<sup>292</sup> « Det var et forsøg på at give dele af den psykoanalytiske forestillingsverden et kunstnerisk udtryk. » [Notre traduction] Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 118.

<sup>293</sup> Elie Konigson, « Introduction », Denis Bablet et Elie Konigson, *L'Œuvre d'art totale*, p. 9.

<sup>294</sup> Pour une étude critique de la position complexe de *Helhesten* par rapport aux mythes dans un contexte de Seconde Guerre mondiale, voir Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, p. 41-57.

voit une disparition des spécialités considérant les choses du point de vue de l'objectif visé, c'est-à-dire l'œuvre.

Chaque art a son langage propre, c'est-à-dire ses moyens qui n'appartiennent qu'à lui. C'est pourquoi chaque art fait un tout refermé sur soi. Chaque art est une vie singulière. Il est à soi-même un empire. Aussi les moyens des divers arts sont-ils en apparence parfaitement différents. Son, couleur, mot !... Mais, au bout du compte, dans leur profondeur, ces moyens sont absolument semblables ; le but ultime efface les différences apparentes et met à nu l'identité même<sup>295</sup>.

Il est évident que cela se rapproche beaucoup plus de ce que l'on a pu observer dans la manière dont Asger Jorn envisage la céramique, la tapisserie et la peinture. Le glissement sémantique qui est opéré par Wassily Kandinsky est ce passage de la spécialisation des artistes à la spécificité des arts et des supports des œuvres aux moyens employés par elles. Les moyens « Son, couleur, mot » n'étant pas à proprement parler des techniques, il se rapproche presque d'une définition empirique, c'est-à-dire fondée sur les sens notamment de la vue et de l'ouïe. Cette approche permet de mieux comprendre l'ambition presque universelle d'un ensemble *a priori* hétérogène qui vise une existence, une réalisation commune.

Kandinsky avait lui aussi rêvé d'unir la danse, le théâtre et la peinture dans un « art monumental », idées que les tendances révolutionnaires avaient souvent reprise. Conçue comme la fusion des différents arts, l'œuvre d'art totale avait résisté à la tentation de se résoudre dans une œuvre, sauf chez Wagner où la musique représentait la forme artistique dominante<sup>296</sup>.

Ne serait-ce que le terme de « monumental » évoque déjà par lui-même un espace de réunion des arts, rappelons également qu'une des solutions de la crise de l'architecture d'après-guerre était bien une nouvelle forme de monumentalité<sup>297</sup>. Néanmoins, la position hiérarchisante de Richard Wagner ainsi opposée à celle plus horizontale de Wassily Kandinsky rend plus visibles deux axes de débats : d'un côté la définition d'une œuvre – quand plusieurs arts travaillent ensemble, quand l'objet est composite, quand les concepts comptent et de l'autre côté la nature du lien entre les arts d'une œuvre totalisante – juxtaposition, collaboration, échange, fusion... Sur ce second point, il nous faut reprendre l'idée de Richard Wagner qui s'incarne dans le drame et l'opéra, car ils allient les arts de la poésie, de la danse et de la musique.

On remarquera que la notion de fusion n'y apparaît pas, et que domine celle de commun ; (...)  
Mais il y a une condition majeure si l'on veut que chaque art soit intelligible : c'est, dit Wagner, qu'on ne procède pas à un mélange des arts<sup>298</sup>.

<sup>295</sup> Wassily Kandinsky, « De la composition scénique », *Almanach du Blaue Reiter*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 247. Cité par Alexandre Siqueira de Freitas, *Rencontre des arts*, p. 41.

<sup>296</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 514.

<sup>297</sup> Carmen Popescu, « L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace », en ligne.

<sup>298</sup> Denis Bablet, « L'œuvre d'art totale et Richard Wagner », Denis Bablet et Elie Konigson, *L'Œuvre d'art totale*, p. 25.

Richard Wagner discrimine donc la fusion, c'est-à-dire la création d'une nouvelle entité, pour privilégier la notion de commun qui centre donc davantage sur un objet ou un objectif – monter et représenter une pièce – que sur des échanges entre les artistes, c'est-à-dire que le processus de création devrait rester individuel, même si l'œuvre est commune. Plutôt que de faire peindre un musicien ou jouer un peintre, il prône une excellence dans tous les arts, ce qui sert *in fine* l'ensemble qu'ils forment dans l'œuvre d'art commune<sup>299</sup>. Cela justifie ainsi la hiérarchie entre les arts que Richard Wagner a mis en place.

Il n'est (...) pas question d'une sorte de flux entraînant simultanément dans l'union les trois arts en égale proportion. Mais d'un équilibre modifiable et néanmoins constant, en fonction même de l'action du drame<sup>300</sup>.

Contrairement aux principes wagnériens, c'est plutôt l'idée, d'un art proche d'une énergie vitale qui ressort des expériences et créations des différents groupes d'avant-garde ; Cobra en est un excellent exemple, notamment lors de l'expérience de Bregnerød où l'on a précisément détourné chaque participant de ses propres spécialisations pour laisser cours à l'imagination humaine et à son expression<sup>301</sup>. Dans cette perspective, il est plus facilement envisageable de considérer que la manière dont les arts s'expriment soit un sujet secondaire par rapport aux origines, au processus et aux résultats de la collaboration. Quant à essayer de dégager une définition de l'œuvre, par ce prisme, il semblerait que nous ne puissions pas faire l'impasse sur la prise en compte du contexte dans lequel celle-ci se déploie. Les évolutions du concept d'œuvre d'art totale dans le modernisme européen ont été notablement étudiées par rapport aux questions politiques et sociales, sur ces points nous nous appuyons sur les synthèses et analyses de David Roberts. Il fonde son argumentation, en reprenant et développant la proposition de Roger Fornoff<sup>302</sup>. Il développe ainsi quatre points :

[1.] Une union inter- ou multimedia des différents arts en lien avec une vision englobante du monde et de la société. [2.] Une théorie implicite ou explicite sur l'union idéale des arts. [3.] Une vision du monde fermée qui combine une image socialo-utopique ou historico-philosophique ou religio-métaphysique de la totalité avec une critique radicale de la société et de la culture actuelle.

---

<sup>299</sup> Denis Bablet, « L'œuvre d'art totale et Richard Wagner », Denis Bablet et Elie Konigson, *L'Œuvre d'art totale*, p. 25.

<sup>300</sup> Denis Bablet, « L'œuvre d'art totale et Richard Wagner », Denis Bablet et Elie Konigson, *L'Œuvre d'art totale*, p. 26.

<sup>301</sup> Christian Dotremont en 1978, dans un fascicule intitulé « Cobra, qu'est-ce que c'est ? » explique la manière dont Cobra dépasse les spécialités de chacun, Danielle Le Bricquir utilise cette explication pour désigner l'écriture de Cobra, comme s'agissant de la « fragmentation proposée par Dotremont : le "spécialisme" (le peintre peint, le poète écrit), "l'interspécialisme" (le poète et le peintre oeuvrent l'un avec l'autre), et "l'antispécialisme" (le peintre écrit et le poète peint). » Danielle Le Bricquir, *Le groupe pictural "Cobra" et l'écriture*, p. 54-55.

<sup>302</sup> Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk* [The Longing for the Total Work of Art], Hildesheim, Olms, 2004. Cité par David Roberts, *The Total Work of art*, p.7.

[4.] Une projection d'une utopie esthétique-sociale ou esthétique-religieuse, qui cherche dans le pouvoir de l'art son expression et les moyens esthétiques de la transformation de la société<sup>303</sup>.

Une conscience du monde et de la société, un appareil théorique sur leur propre pratique, un aspect critique et révolutionnaire à leurs réflexions et créations, sont des critères supplémentaires que l'on pourrait observer dans les manifestations artistiques que nous étudions. Si l'*Internationale situationniste* paraît correspondre à cette ambition esthétique, politique et totalisante<sup>304</sup>, un ouvrage en français publié en 1958 par celle-ci et intitulé *Pour la Forme* et qui reprend les textes d'Asger Jorn avant la création de ce groupe<sup>305</sup>, est déjà en soi une œuvre synthétisant cette nouvelle forme totalisante. On y trouve en effet des textes théoriques – articles retravaillés, ou traduits, notes inédites, citations avec ou sans référence, images – croquis, dessins, extraits de magazines, photographies de céramiques, de tapisseries, de tableaux... L'ensemble développe une vision économique, politique et sociale du monde, tout en proposant une lecture – par l'association texte, image – à la logique plus artistique, ce tout constituant des tentatives de réponses à propos de la place et de la fonction de l'art et de l'artiste dans le monde ; préoccupations très esthétiques donc. Il ressort de ces développements autour de l'ambition de totalité que l'unité, la fusion ou l'aspect total des œuvres sont adossés à la fois à une pratique et à une théorie. L'évolution des concepts et des expressions artistiques à mesure que l'on avance dans l'histoire de l'art oriente l'ambition totalisante à des créations plus tournées vers la conscience de l'inclusion des œuvres dans la vie elle-même. Marcella Lista a étudié à ce sujet les mouvements d'avant-garde du début du XX<sup>e</sup> siècle, elle est citée par David Roberts. Elle note que l'œuvre d'art totale, entre 1908 et 1914, est

comprise comme la volonté totalisante de l'unité des arts comme une réflexion de l'unité de la vie elle-même, comme fondamentale à la genèse des avant-gardes – en particulier futurisme, expressionnisme, abstraction – dans les années 1908-1913<sup>306</sup>.

---

<sup>303</sup> « i. An inter- or multimedial union of different arts in relation to a comprehensive vision of the world and the society ii. An implicit or explicit theory of the ideal union of the arts iii. A closed worldview, combining a social-utopian or historical-philosophical or metaphysical-religious image of the whole with a radical critique of existing society and culture iv. A projection of an aesthetic-social or aesthetic-religious utopia, which looks to the power of art for its expression and as the aesthetic means to a transformation of society » [Notre traduction] David Roberts, *The Total Work of art*, p.7. Reprise de Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*.

<sup>304</sup> Evgenia Theodoropoulou y a consacré sa thèse en 2009 : *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*.

<sup>305</sup> Dans l'« Avertissement » Asger Jorn précise que les textes ont été écrits entre 1954 et 1957 et qu'ils correspondent à la transition entre Cobra et l'Internationale Situationniste, c'est-à-dire un « résumé des conclusions théoriques du Mouvement international pour un Bauhaus Imaginiste ». Asger Jorn, *Pour la forme*, p. 10.

<sup>306</sup> « understood as the totalizing will to the unity of the arts as a reflection of the unity of life, as fundamental to the genesis of the avant-gardes – in particular futurism, expressionism, abstraction – in the years 1908-1913. » [Notre traduction] Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, Paris, CTHS, 2006. Citée par David Roberts, Note 6, *The Total Work of art*, p. 7.

Ainsi que David Roberts le souligne, cette position, qui va bien au-delà du simple cadre de l'esthétique, révèle les liens intrinsèques avec « des visions du monde, comprenant une image utopique, philosophique ou religieuse de la totalité.<sup>307</sup> »

C'est dans cette direction que le concept d'urbanisme unitaire et son développement par l'*Internationale situationniste* dépasse encore les limites de la synthèse des arts pour rouvrir si ce n'est actualiser le débat autour de l'art total – car « L'Internationale Situationniste a une *mission* qui transgresse les disciplines, elle entend intervenir dans tous les domaines du savoir et du faire. »<sup>308</sup>. Forme extrême d'une synthèse des arts qui se rêvait chef-d'œuvre au XIX<sup>e</sup> siècle et qui au XX<sup>e</sup> siècle dépasse les bornes de la création à la société et à la vie entière. Dans l'interprétation par Constant – notamment dans l'exposition de ses maquettes à Essen – le concept d'urbanisme unitaire tel que développé par Guy Debord est à rapprocher de l'art total au sens de Wagner<sup>309</sup>, mais « [étendu] à l'ensemble de la vie sociale.<sup>310</sup> » Parler d'urbanisme, c'est ainsi allier les problématiques de l'architecture, de l'art et l'organisation de l'espace vital de chacun dans la société. Dans un article de 1944, publié dans un journal de jeunes architectes, Asger Jorn affirmait déjà un certain rapport de l'art et de l'architecture avec la vie : « L'architecture est ce qui encadre la vie, mais l'art est un cadre vivant autour de cette vie<sup>311</sup>. » Il utilise « vivant » pour rendre à la fois la dimension humaine et le caractère changeant de l'art et en profite pour affiner une de ses définitions de l'art.

Par ailleurs une des premières définitions du concept d'urbanisme unitaire dans nos sources se trouve dans un texte qui précède la création de l'*Internationale Situationniste*. Nous nous contenterons pour développer notre perspective de la confluence des arts, de cette première explication même si des recherches précises sur le sujet ont déjà été menées et restent encore à approfondir<sup>312</sup>. Ce texte est écrit dans un style entre le communiqué, le compte-rendu d'assemblée générale et le manifeste ; il constitue donc un bon exemple de prise de position et est également la meilleure synthèse propre à démontrer que l'urbanisme unitaire se veut être une réponse directement issue des débats sur l'art total et la synthèse des arts et qui entend le dépasser tout en prenant en compte ses enjeux. Ainsi, c'est à la suite du Primo Congresso Mondiale Degli Artisti

---

<sup>307</sup> « worldviews, comprising a utopian, philosophical, or religious image of the whole » [Notre traduction] David Roberts, *The Total Work of art*, p. 8.

<sup>308</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p.8.

<sup>309</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 329-330.

<sup>310</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 329-330.

<sup>311</sup> Asger Jorn, « Ansigt til ansigt », *A5 : Meningsblad for unge arkitekter*, Copenhague, vol. 2/5, janvier-février 1944. Traduit dans Asger Jorn, « Face à face », *Discours*, p. 28.

<sup>312</sup> Pour les travaux de recherche les plus conséquents : Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total* ; Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage* ; Nicola Pezolet, « Reconstruction and the synthesis of the arts ».

Liberi ou Premier Congrès Mondial des Artistes Libres en 1956, que nous avons évoqué dans la première partie du Chapitre 2 que ce compte-rendu est rédigé pour statuer les positions que prennent les personnes présentes, à savoir les « représentants de fractions avant-gardistes de huit nations<sup>313</sup> », et entre autres celles impliquées dans le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste et leur bulletin *Eristica* ainsi que celles de l'Internationale Lettriste et leur journal *Potlatch*. Le texte intitulé « La Plate-forme d'Alba » a d'ailleurs été reproduit dans *Potlatch* n°27<sup>314</sup> actant par là la bonne entente, c'est-à-dire l'efficacité de la rencontre des participants et participantes à ce congrès, qui était déjà, rappelons-le, une expérience d'une alliance dans l'espace de processus, d'expériences et de créations artistiques. La parole est donnée à Gil J. Wolman, en tant que délégué de l'Internationale Lettriste afin que soient définis les termes de cette collaboration et de son futur. L'accord est trouvé tout d'abord par le constat de multiples crises qui dépendent finalement du caractère dépassé des pratiques artistiques et leur condition d'exercice et ensuite par « l'apparition de possibilités supérieures d'action sur le monde<sup>315</sup>. » Ce cadre ainsi posé la réponse que la plate-forme souhaite aborder est le postulat de « la nécessité d'une construction intégrale du cadre de la vie par un urbanisme unitaire qui doit utiliser l'ensemble des arts et des techniques modernes ». L'emphase est mise sur « la reconnaissance d'une interdépendance essentielle entre l'urbanisme unitaire et un style de vie à venir » ainsi que sur la création par cette « synthèse » d'une « atmosphère ». Enfin le congrès appelle à une « unité d'action entre les signataires<sup>316</sup> ». Nous notons donc à la fois l'alliance des arts – dépassements des disciplines et des spécialisations, l'élargissement de l'objectif de la création à une œuvre liée à la société voire à la vie elle-même et une volonté d'actions collectives.

*L'Internationale situationniste* propose en 1959 au Stedelijk Museum d'Amsterdam de réaliser un labyrinthe. L'article qui décrit ce labyrinthe est intitulé « Die Welt Als Labytrinth<sup>317</sup> » c'est-à-dire « Le monde comme labyrinthe » [Notre traduction] titre révélant notamment l'enjeu totalisant de la manifestation. L'idée principale était de « transformer en labyrinthe les salles 36 et 37 du musée au moment même où trois journées de dérive systématique seraient menées par trois équipes situationnistes opérant simultanément dans la zone centrale de l'agglomération d'Amsterdam<sup>318</sup>. »

Cette œuvre complexe est peut-être la concrétisation à la fois des ambitions de la Plate-forme

<sup>313</sup> « La Plate-forme d'Alba », *Potlatch*, Paris, 2 novembre 1956, n°27, p. 2.

<sup>314</sup> « La Plate-forme d'Alba », *Potlatch*, Paris, 2 novembre 1956, n°27, p. 2.

<sup>315</sup> Le feuillet original est disponible en ligne sur le site des Editions Allia dans la rubrique « N'écrivez jamais ». Le texte a été publié avec un paragraphe final supplémentaire dans « La Plate-forme d'Alba », *Potlatch*, n°27, 2 novembre 1956.

<sup>316</sup> Cette citation et les quatre précédentes : « La Plate-forme d'Alba », *Potlatch*, Paris, 2 novembre 1956, n°27, p. 2.

<sup>317</sup> « Die Welt Als Labyrint », *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960, p. 5-7.

<sup>318</sup> « Die Welt Als Labyrint », *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960, p. 5.



d'Alba et de la confluence des arts poussée à son paroxysme : à savoir la création d'un espace dans l'espace, d'une atmosphère par le rassemblement des arts, des techniques et des publics – subvertissant les attentes de la société y compris celles du musée. Ce labyrinthe, qui n'a malheureusement pas pu être mis en place – pour des raisons politiques expliquées dans l'article, est l'occasion de nous interroger véritablement sur ce que l'on peut entendre par œuvre, une fois la vie en tant que telle totalement intégrée dans la création et inversement.

#### 2.1.4 Une œuvre pour toutes les œuvres

L'idée de créer un labyrinthe – outre sa symbolique – n'est pas nouvelle pour les membres évoluant dans et autour de l'*Internationale situationniste*, en effet déjà en 1957, Guy Debord avait écrit un

“Projet pour un labyrinthe éducatif”, [texte] prévu au catalogue resté inédit de la “première exposition de psychogéographie” à la galerie bruxelloise Taptoe, en mai 1957. Guy Debord y projette la construction d'un labyrinthe dont la sortie serait un espace spécialement aménagé : “dans cette pièce, que tous les visiteurs seraient obligés de traverser pour sortir, Abdelhafid Khatib et Guy Debord, indifférents à tout autre chose, joueront du matin au soir à un jeu de société inventé pour la circonstance : un spectaculaire *Kriegspiel* d'une structure nouvelle, qui réunit les avantages du jeu d'échecs et du poker<sup>319</sup>.” Le jeu d'espace, le labyrinthe, mène au jeu de guerre, le *Kriegspiel*<sup>320</sup>.

Jeu qui souligne la nécessité de la mise en place et en marche d'une stratégie<sup>321</sup> – ici à visée du peuple, de la ville et de l'art – dans les actions et créations d'avant-garde, position qui sera largement reproduite, écrite, construite et expérimentée dans le cadre de l'*Internationale situationniste*. Outre cette pièce – à la fois centre et sortie du labyrinthe – allouée au jeu de guerre<sup>322</sup>, le labyrinthe devait par les formes utilisées empêcher toute orientation du visiteur, des images, des slogans, des fausses fenêtres devaient être placées sur les murs et des complices du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste se seraient mêlés aux visiteurs et auraient interagi avec eux sans plus d'explications – en leur donnant des enveloppes, des rendez-vous ailleurs ou plus tard, ou encore en tentant de leur emprunter de l'argent etc.<sup>323</sup>

<sup>319</sup> Guy Debord, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 284. Cité par Emmanuel Guy, « *Ludimus effigiem belli* », p. 126.

<sup>320</sup> Emmanuel Guy, « *Ludimus effigiem belli* », p. 126.

<sup>321</sup> Pour une étude approfondie du rapport au jeu, à la stratégie et à la guerre de Guy Debord voir Emmanuel Guy et Laurence Le Bras, *Guy Debord : un art de la guerre*, Catalogue, Exposition, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 27 mars – 13 juillet 2013.

<sup>322</sup> Troels Andersen mentionne également ce labyrinthe dans sa biographie, mais il cite comme source un manuscrit de Guy Debord daté du 8 décembre 1956. Le carton d'invitation à l'exposition est lui daté de février 1957. La différence notable entre ce que Troels Andersen a relevé et ce que Emmanuel Guy a tiré des *Oeuvres* de Guy Debord est que Guy Debord devait affronter Jacques Fillon dans la première version et Abdelhafid Khatib dans la seconde. Quant à l'exposition elle aurait finalement eu lieu sans Guy Debord et sans Yves Klein, dont les interventions étaient pourtant bien annoncées dans le carton de février 1957. Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 304. Emmanuel Guy, « *Ludimus effigiem belli* », p. 126. Carton reproduit sur le site des éditions Allia, à la rubrique « Ne travaillez jamais ».

<sup>323</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 303.

Lorsqu'en 1959, l'*Internationale situationniste* décrit le labyrinthe qui devait être mis en place à Amsterdam le 30 mai 1960, nous trouvons donc des traces de la première ébauche de 1957, c'est-à-dire de l'époque du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, de l'Internationale Lettriste et du Comité Psychogéographique de Londres – essentiellement tenu par le jeune Ralph Rumney. En effet, le jeu entre l'intérieur et l'extérieur et la subversion des codes jusqu'à la désorientation des visiteurs, l'idée d'une simultanéité des actions dans une unité de temps qui connecte le labyrinthe intérieur, du musée, avec celui extérieur d'une ville accueillant pour sa part des dérives sont des points communs entre les deux projets, mêmes si dans le détail, le déploiement du labyrinthe à Amsterdam présente d'autres caractéristiques presque plus ambitieuses. Ainsi il était prévu, pour contrer l'idée d'une institutionnalisation, d'une muséification de l'art que l'entrée du labyrinthe se fasse par une brèche dans un des murs du musée ; et pour présenter en même temps un aspect « conventionnel », ils ajoutent « une exposition de certains documents ainsi [que des] conférences permanentes sur magnétophone, prononcées sans interruption, et changées seulement à chaque intervalle de vingt-quatre heures<sup>324</sup> » ; quant à l'ambiance elle était conditionnée par « un milieu mixte » qui mélangeait à la fois des aménagements urbains et intérieurs d'appartements, des reconstitutions météorologiques, différentes portes « unilatérales », des hauteurs de plafond variables, des « interventions sonores » par le biais de magnétophones, la présence d'œuvres spatiales comme « le tunnel de peinture industrielle de Gallizio et les palissades détournées de Wyckaert » ; tout ceci contribuant à « enrichir les occasions de s'égarer<sup>325</sup> ». Quant à la dérive – dans le même esprit de hasard et de réappropriation de l'espace – organisée en simultané dans la ville, Constant devait suivre les trois groupes à l'aide d'un « camion-radio » et de « walkies talkies » afin de relever les parcours de chacun dans la ville et éventuellement de les guider vers des endroits repérés à l'avance. Les cartes ainsi créées auraient pu servir pour des compte-rendus et des « travaux en urbanisme unitaire<sup>326</sup> ». Dans le premier numéro de l'*Internationale situationniste* on trouve une définition plus succincte d'urbanisme unitaire que celle issue de la plate-forme d'Alba, elle paraît correspondre en un sens à ces propositions de labyrinthes, où le groupe, tout en affirmant sa position par rapport à la synthèse des arts, met l'accent sur la conception et la matérialisation d'un espace interdépendant des interactions qui s'y déroulent<sup>327</sup>. Toutefois la question de l'écriture

<sup>324</sup> « Die Welt Als Labyrinth », *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960, p. 5.

<sup>325</sup> Les deux œuvres citées sont désignées comme des « obstacles purs ». Toutes les citations du paragraphe sont issues de « Die Welt Als Labyrinth », *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960, p. 6.

<sup>326</sup> Toutes les citations des deux dernières phrases sont issues de « Die Welt Als Labyrinth », *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960, p. 7.

<sup>327</sup> « urbanisme unitaire : théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportements. » « Définitions », *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, p. 13.

des dérives *a posteriori* nous interroge sur l'exploitation que l'on peut faire de nos données issues de ces compte-rendus post dérive : la tension concerne en réalité dans ce cas davantage le rapport au temps que celui à l'espace, à la fois comme narration, comme témoignage avec également une volonté de s'inscrire dans une certaine histoire de l'art ou histoire politique par la publication de ces textes.

Au plus près des groupes observés, nous nous servons comme d'une matière première des discours écrits par les différents témoins et acteurs de l'*Internationale situationniste*. Evgenia Theodoropoulou remarque, dès son introduction, à propos de ces textes, que leurs auteurs sont conscients de la manière dont l'histoire est écrite par les hommes et qu'ils jouent alors avec cette idée en écrivant « la mythologie du groupe<sup>328</sup> ». Cette mythologie serait créée avec l'objectif conscient d'être reprise par les autres artistes, les chercheurs, les journalistes, etc. Cela n'empêche que de notre point de vue, qui consiste à comprendre et à utiliser ce qui est décrit et écrit comme les traces – même volontaires ou manipulées – des groupes que nous étudions trouve sa place, sans hiérarchie de valeur face à des sources plus factuelles, biographiques ou tendant à l'objectivité. La mise en discours, l'ajout de références et les explications données font partie de l'œuvre.

Les deux labyrinthes sont des formes complexes qui rejoignent trois autres notions – autres que celle de l'urbanisme unitaire – suffisamment fondamentales pour que leurs définitions soient publiées dans le premier numéro de l'*Internationale situationniste* : la notion de psychogéographie – le premier labyrinthe ayant d'ailleurs été pensé pour une première exposition psychogéographique, la situation construite – ce qui est recherché par ces manifestations et la dérive – expérience prévue dans ces espaces. La première notion, celle de la psychogéographie est définie comme l'« étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus<sup>329</sup>. » Cela fait écho à la poursuite de l'œuvre, dans le temps, après l'expérience spatiale – qui pointe à nouveau l'interdépendance entre l'espace et la psychologie des participants – cela s'applique d'autant plus aux rapports qui auraient pu être écrits à l'issue des dérives dans les villes et labyrinthes. La seconde notion est presque éponyme, il s'agit du principe de la situation construite qui signifie « Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements<sup>330</sup>. » Dans la perspective d'une confluence des arts et des volontés individuelles, l'atmosphère créée par et dans le labyrinthe est un cas d'école, le concept de jeu et d'évènements

---

<sup>328</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 9.

<sup>329</sup> « Définitions », *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, p. 13.

<sup>330</sup> « Définitions », *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, p. 13.

s'exprimant dans les différentes modalités et interactions prévues, provoquées ou surprenantes de l'espace composite créé. Enfin la dernière notion est la dérive, qui est définie dans le lexique de l'*Internationale situationniste* comme un « mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience<sup>331</sup>. » Du point de vue matériel, l'idée du passage est présente à la fois dans le labyrinthe, aux espaces et aux circulations infiniment variées, et de la même manière les déplacements dans la ville prévus à Amsterdam sont une mise en pratique immédiate de ce concept. L'exemple des labyrinthes sur ce point étend encore la dimension symbolique et philosophique de la dérive. En effet le labyrinthe propose une dérive dans l'espace, l'*Internationale situationniste* écrit à propos de la seconde tentative qu'il s'agit d'une « micro-dérive organisée dans ce concentré de labyrinthe<sup>332</sup> » : avec ce qu'elle implique de cul-de-sac, de retour en arrière et d'impasses à contourner ou à accepter. Il y a également la subversion de l'objectif, du but ou du projet, puisque le principe du labyrinthe même cause la perte des sens et des repères à la fois dans sa conception, sa symbolique et son effet sur les visiteurs. Elle est une forme d'œuvre dont l'essence est identique à ses conséquences – sans avoir besoin pour cela d'une volonté, d'une orientation, d'une directive – la construction même nous égare – ou d'une représentation – ce n'est pas par exemple parce que nous y projetons l'idée de labyrinthe que nous nous y perdons. D'où la reprise peut-être, dans le titre de l'article de 1958 consacré au labyrinthe, de l'ouvrage majeur d'Arthur Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung (Le Monde comme volonté et représentation)*<sup>333</sup>. Même si les concepts maniés par l'*Internationale Situationniste* prennent souvent plus l'angle du jeu et du détournement, cette référence vient appuyer fortement l'ambition si ce n'est philosophique au moins théorique du labyrinthe. Ainsi, nous ne pouvons nous arrêter au fait que les deux projets n'aient pas été véritablement construits, leur conception même suffit. Si nous ne pouvons pas nous risquer à désigner ces labyrinthes comme étant des manifestes, ils semblent en revanche concentrer et appeler suffisamment d'acteurs – dont des théories, pour être considérés comme des œuvres – qu'elles aient été mises en place ou non<sup>334</sup>.

---

<sup>331</sup> « Définitions », *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, p. 13.

<sup>332</sup> « Die Welt Als Labyrinth », *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960, p. 6.

<sup>333</sup> Précisons que cette relation à Arthur Schopenhauer est une hypothèse de notre part, mais la prose de Guy Debord étant souvent prompt au détournement de citation et au pastiche, cela semble être une piste intéressante.

<sup>334</sup> Dans une autre perspective et à propos de l'élargissement de cette notion d'œuvre pour l'*Internationale Situationniste* « Les revues, tracts, livres, plans, ambiances et projets d'ambiances, maquettes, toiles, actions, conférences enregistrées etc., présentées ainsi par le groupe comme les manifestations concrètes d'une *guérilla*, doivent de notre point de vue être étudiés en tant qu'œuvres d'art (...) [pour] mettre en relation leur forme (...) porteuse d'une esthétique situationniste, avec leur contenu idéologique. » Evgenia Theodoropoulou,

Il semblerait que nous soyons en présence d'œuvres qui non seulement dépassent les disciplines, mais tout autant les espaces – jeu entre décor intérieur et extérieur, jeu entre la ville et le musée – qui sont joints par la simultanéité des sens, des actes, des objets et des personnes en présence. De plus, la circulation étant propre à un tel espace, la prise en compte directe de ce mouvement, de ces possibles obstacles et du jeu et du hasard que cela engendre ne fait que renforcer l'idée fondamentale d'une construction et d'une déconstruction de l'espace. Quant à l'aspect politique, il s'illustre de plusieurs manières, tout d'abord dans l'espace urbain et ensuite dans l'espace intérieur lesquels sont remis en cause par leur déplacement dans un autre contexte – celui du labyrinthe, forçant une nouvelle appréhension de notre vie quotidienne mise en déroute. Par extension, il s'agit donc, sous une forme artistique, d'un discours sur la société. L'aspect politique est aussi présent dans les raisons pour lesquelles notamment le second labyrinthe n'a pas pu être concrétisé. Pour résumer, Willem Sandberg le directeur du musée à Amsterdam – qui avait soutenu l'avant-garde artistique, comme Cobra – avait donné son accord pour la réalisation du labyrinthe à deux conditions : que les pompiers évaluent les risques de l'installation publique et qu'une partie de l'argent nécessaire soit obtenue auprès d'un autre fond que celui du musée – ce qui signifiait pour l'*Internationale situationniste* de se rendre dépendant d'un pouvoir politique – le musée comme institution – et d'un pouvoir économique – un mécène – et donc de se soumettre à des attentes potentielles ce qui était hors de propos et inacceptable<sup>335</sup>. Décrire ces deux labyrinthes est, du point de vue plus abstrait, une manière d'utiliser notre définition de groupe, en effet, ce type de création – même non concrétisée – est un groupe, car nous pouvons le nommer « labyrinthe » et y inclure l'ensemble des lieux, des dates, des personnes, des références, des images, des actions, des textes qui le constituent. Ces deux labyrinthes seraient-ils – hors de leur compréhension comme groupe – des œuvres invisibles car trop hétérogènes, c'est-à-dire illisibles, non identifiables ?

En déroulant leur histoire et leurs tenants et aboutissants, nous atteignons en fait les limites de ce que la confluence des arts pouvait nous apporter en termes de compréhension des dynamiques de groupe observables dans nos sources. En effet, la rencontre des arts dans l'espace vient systématiquement soulever deux autres grandes questions : celle de la définition d'une œuvre – et plus particulièrement dans le cadre de notre perspective – et celle de son positionnement, son évolution et ses traces dans le temps. Le second point est à rapprocher des deux autres similitudes, à savoir l'analogie et l'émulation, développées dans la deuxième partie du Chapitre 2.

---

*L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 8.

<sup>335</sup> « Die Welt Als Labyrinth », *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960, p. 5.

Si nous avons utilisé l'adjectif d'invisible pour qualifier notre perception des labyrinthes, c'est que la manière dont nous tentons de résoudre cette question des définitions d'œuvre dans nos sources – donc telles qu'elles nous sont présentées et non telles que nous souhaiterions les désigner – nous a amené à nous intéresser à la question du chef-d'œuvre et aux nombreuses recherches qui ont pu être menées à son sujet et notamment celle de Hans Belting dont l'ouvrage s'intitule *Le Chef-d'œuvre invisible*. L'évolution du concept tel qu'il le développe nous permet d'aller au-delà du cadre presque trop matérialiste des œuvres, synthèses, fusions, ambiances que nous avons traversé dans notre développement. Ceci, afin de mieux comprendre pourquoi ce que nous avons décrit constitue effectivement des groupes et dans quelle mesure nous pouvons les nommer mouvements et œuvres. Il est également nécessaire de distinguer encore plus précisément pourquoi nous appelons œuvre tel objet – au sens de ce que nous observons et décrivons, et non au sens matériel d'une chose.

Lorsque Hans Belting parle de chef-d'œuvre invisible, c'est

pour évoquer l'idée d'une œuvre qui comprend l'art en un sens absolu – un état auquel ne parvient aucune œuvre concrète. Le titre du livre ne désigne donc aucune œuvre en particulier, mais seulement un idéal inaccessible<sup>336</sup>.

Si le concept d'un idéal n'est peut-être pas compatible avec la manière dont les arts et les artistes ont évolué face à cette idée, notamment au XX<sup>e</sup> siècle, teinté de désillusion et rejetant volontairement une certaine idée d'une perfection divine, la mise à l'écrit de certains processus de création, la conception dévoilée des œuvres et la subversion assumée de certaines règles – même s'il s'agit d'y inclure de l'aléatoire, du hasard, de l'automatisme, de l'inconscient – vient renouveler l'idéal sous la forme d'objectifs ou de programmes, s'insérant dans un contexte ou le fonctionnement d'une société donnée. Hans Belting, dans le cas précis du concept de chef-d'œuvre, décrit ainsi cette évolution :

Mon intention est plutôt de retracer à la fois dans l'art et dans la critique d'art la préoccupation qui se développa autour du statut changeant de l'œuvre et de son concept hyperbolique. Le concept de chef-d'œuvre devint au XIX<sup>e</sup> siècle un moyen pour parler de l'œuvre absolue (...) un idéal inatteignable. Mais le terme « chef-d'œuvre » fut bientôt dévalué (...) c'est pourquoi l'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle renonça complètement à ce terme trop usé, devenu incapable de servir l'idée d'art absolu qui défiait la portée de toute œuvre particulière<sup>337</sup>.

Il explique dans ce développement historique que l'idée d'un art total – notamment dans la lignée de Richard Wagner – conservait cette « vision d'un art au-dessus de tous les arts » et défiait, en tant que nouvel idéal le « concept habituel d'œuvre [qui] n'était [alors] pensable qu'en tant que synthèse

---

<sup>336</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 11.

<sup>337</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 13.

des arts<sup>338</sup>. » Nous avons pu observer, notamment dans les débats où l'architecture prenait le pas sur les autres arts la tentation d'une nouvelle hiérarchie dans un contexte où l'art était la nouvelle base pour désigner comme œuvre – novatrice qui plus est – les propositions de synthèses. C'est ainsi en voulant échapper à cette hiérarchie, qui se sclérosait à son tour, que naissent les propositions de création de milieu, d'ambiance, d'atmosphère qui plutôt que de vouloir se définir comme œuvre par rapport à une certaine idée de l'art, en propose une nouvelle – par exemple dans les situations construites.

Hans Belting prend le parti de ne pas suivre l'interprétation historiographique classique qui considère que l'œuvre est un concept ancien, auquel le XIX<sup>e</sup> siècle a lui-même déjà été confronté et apporté ses réponses. L'auteur « propose de démontrer que la conception de l'œuvre autonome est une découverte proprement moderne, qui fit naître une nouvelle opinion sur l'art<sup>339</sup>. » Il développe ainsi ce passage à une sorte de nouveau paradigme artistique :

Un nouveau type de discours sur l'art allait guider dorénavant non seulement la réception, mais aussi la production de l'art et l'on allait attendre de chaque nouvelle œuvre qu'elle compensât la perte d'une définition fiable et valide de l'art. (...) A partir de ce moment-là, chaque nouvelle œuvre devint par définition une sorte de programme que l'on évaluait comme un argument en vue d'une théorie générale de l'art. (...) L'artiste (...) se sentit contraint par un devoir carrément ontologique d'exprimer la « vérité » de l'art<sup>340</sup>.

L'œuvre acquiert un statut équivalent à celui d'un argument dans un essai théorique<sup>341</sup>. Considérer l'idée elle-même comme une œuvre pleine et entière – c'est un peu ce que nous proposons de manière presque évidente en décrivant et analysant comme œuvres les labyrinthes de l'*Internationale situationniste* qui n'ont pourtant jamais été mis en place matériellement. Dans notre perspective, cette prise de position rejoint également une intuition sociologique, celle de garder les éléments d'un groupe, tel qu'il se décrit, au même niveau quelles que soient leurs natures – tableau, pamphlet, conférence ou artiste. Quant à Asger Jorn s'il semble faire parfois figure à part à la fois en tant que critique et artiste ou lorsqu'il exprime des idées philosophiques, artistiques, politiques dans ses très nombreux textes<sup>342</sup>, il agit également probablement avec ses tableaux, céramiques,

<sup>338</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 515.

<sup>339</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 14.

<sup>340</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 15.

<sup>341</sup> Hans Belting fait appel à Arthur Schopenhauer sur ce binôme idée et matière, dans le cadre de l'art « L'idée est universelle, tandis que les objets du monde réel ne peuvent jamais signifier qu'un particulier. Certes, une œuvre d'art n'est elle-même qu'un objet particulier, mais, selon Schopenhauer, la véritable œuvre d'art détourne notre expérience individuelle vers ce que nous pouvons voir dans de nombreux objets ou de nombreuses œuvres – à savoir vers « la forme pure ou l'idée en tant que telle ». La forme agit uniquement sur l'œil, ce qui la fait passer pour agente d'une idée (§ 209). » Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 16. Référence reprise de Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, 1851.

<sup>342</sup> Hans Belting note, à propos de la forme écrite, que les poètes et les écrivains ont eu exactement les mêmes défis à relever. Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 18.

événements, collections, tapisseries, dessins... En cela les sources que nous étudions et les données que nous y avons collectées sont autant d'arguments pour éclairer les discours pluriels qu'il a pu tenir sur l'art.

L'œuvre d'art moderne fut ainsi continuellement soumise à une idée de l'art qui cherchait à en faire sa représentante. (...) les artistes décidèrent finalement de se libérer eux-mêmes de tous les poids morts dont l'œuvre d'art était chargée<sup>343</sup>.

Cette émancipation du concept d'œuvre d'art est particulièrement visible à partir des années 1960 note Hans Belting. Par rapport aux œuvres que nous avons abordées, cela paraît être plus pertinent pour les conceptions, réalisations et textes les plus tardifs, toutefois nous pouvons peut-être faire l'hypothèse qu'il y a déjà certaines prémisses de cette avancée dès le Mouvement pour un Bauhaus Imaginiste et les expériences de peinture industrielles, tout en expliquant pourquoi notamment l'*Internationale Situationniste* ne parle pas d'œuvre dans ces rapports, mais utilise plutôt un vocabulaire issu de la guerre ou de la rhétorique politique révolutionnaire<sup>344</sup>.

Ces nouvelles formes artistiques se sont conçues à l'origine comme une révolte contre le marché de l'art qui forçait les artistes les plus anarchistes à négocier une « valeur d'échange » de l'œuvre de sorte que cette dernière semblait finalement servir davantage le marché de l'art que l'art comme tel. Les artistes cherchèrent donc à éviter de faire des œuvres soit en écrivant des textes, soit en faisant des entrées sur scène. Ce faisant, ils ne cessèrent pas toutefois de faire de l'art ; il s'agissait simplement d'un art autre, libéré du canon de l'œuvre et des contraintes qui y étaient reliées<sup>345</sup>.

Lorsque nous parlons d'œuvre il nous faudra donc prendre garde de bien noter qu'il s'agit de notre manière, avec le poids anachronique qu'il peut comporter, de signifier qu'il s'agit d'un groupe qui a été ainsi perçu ou présenté – notre période de recherche se limitant à la vie d'Asger Jorn, la période nous paraît être dans l'entre-deux de cette résolution avec une production d'œuvre conventionnelle et des textes et actions venant à l'encontre de l'idée consumériste de l'œuvre niant toute liberté. Lorsque Asger Jorn réalise des livres ou des recherches, il s'agit de démarches artistiques, lorsqu'il les nomme, les mets en avant, il s'agit aussi d'une manière de faire œuvre et non de faire une œuvre.

Cela nous enjoint à repenser notre question principale : pourquoi faire groupe ? Les œuvres citées font groupe parce que l'on peut parler d'elles comme d'une ambiance, d'une atmosphère, d'une situation pour les situationnistes, parce qu'elles intègrent et rendent visibles les processus de création dans les tapisseries d'Asger Jorn et Pierre Wemaëre, parce qu'elles tendent à se fondre dans des formes attendues comme des tableaux à plusieurs mains, dans des architectures, parce qu'elles

---

<sup>343</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 16.

<sup>344</sup> Emmanuel Guy et Laurence Le Bras, *Guy Debord : un art de la guerre*, p. 57.

<sup>345</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 16-17.



bouleversent et intègrent de manière simultanée des espaces comme à Bregnerød... Toutes ces configurations sont des groupes, c'est pourquoi nous les nommons œuvres. Faire groupe serait faire œuvre. La confrontation ou l'alliance du pluriel et du singulier s'y joue et il semblerait que cela soit ces dynamiques qui nourrissent nos interrogations. Du point de vue théorique, la question que nous nous posons sur les œuvres provient en réalité de la même tension que nous avons relevée sur la manière d'aborder les groupes : présupposer le groupe avant même d'observer notre matière première, c'est comme chercher à tout prix l'unité, c'est-à-dire une œuvre ou l'œuvre au singulier, parmi toutes les œuvres qui existent déjà. De la même manière que pour les groupes, il était intéressant de se pencher sur les phénomènes que sont des regroupements soudains d'acteurs divers, lorsque l'on parle d'œuvre il faut prendre en considération les efforts – dans le processus de création ou de réception – pour qu'une œuvre puisse peut-être être vue comme elle – même si le mot semble pour certain trop lourd historiquement et politiquement pour être encore utilisable. Ce sont les œuvres qui se définissent dans une œuvre et non une œuvre a priori qui vient se définir dans les œuvres.

Depuis la période romantique, aucune théorie de l'art n'est parvenue à faire accepter ses règles et ses valeurs de manière générale. La charge de la preuve revenait donc à l'œuvre individuelle, au nom de l'art. C'est pourquoi les programmes et les manifestes protégeaient les groupes d'artistes : un groupe pouvait offrir un support mutuel dans cette aventure incertaine de l'art<sup>346</sup>.

Cette évocation d'un groupe qui stratégiquement agit par manifeste, qui englobe les créations, les artistes et leurs mouvements vient renforcer l'idée qu'il est nécessaire de prendre en considération non pas une œuvre pour définir les œuvres – comme un sac contenant des billes – mais de changer notre focale pour décrire les œuvres qui forment, volontairement une œuvre-groupe – comme les ingrédients épars qui forment un gâteau.

L'étude de la confluence, similitude dans l'espace – où l'œuvre serait l'espace dans lequel les arts se rencontrent, nous a donc permis de commencer à formuler une définition d'œuvre différente de l'acception restreinte, matérialiste, se limitant à son support. Nous envisageons donc l'œuvre – au sens large – en tant qu'un groupe pouvant contenir des œuvres – au sens restreint, des personnes – artistes ou non, des intentions artistiques, des disciplines différentes, ce qui inclut donc aussi la notion du collectif, du regroupement, de l'alliance, de la fusion, du complément dans, autour et avec un espace. Toutefois, en poursuivant l'observation de nos sources, il semble de plus en plus clair que nous ne pouvons nous contenter de nous concentrer sur cette notion d'espace, car elle a

---

<sup>346</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 18.

tendance à figer des dynamiques et synergies dans le temps, à force de vouloir décrire leurs acteurs dans un espace et un instant fixe.

Qu'en est-il donc de l'aspect temporel si essentiel dans la position d'avant-garde et sans lequel l'idée d'évolution ou de révolution n'existe pas ?

## 2.2 Jeux de création et désirs de l'artiste

### 2.2.1 L'émulation et l'analogie : imiter et lier

Il semble y avoir deux manières de prendre en considération la présence du temps lorsque l'on crée : soit l'on s'insère dans une certaine chronologie, c'est-à-dire en s'y référant et en y apportant sa propre contribution, soit l'on trouve des moyens de narrer cette histoire, cette temporalité et c'est ce discours qui à la fois fait œuvre et crée une nouvelle temporalité. Dans la première solution comme dans la seconde, il est impossible de se passer d'un public ou d'un observateur – même s'il peut s'agir tout simplement et en premier lieu de l'artiste lui-même. En effet, pour qu'une œuvre s'inscrive dans une temporalité ou vienne la réinventer, il est nécessaire que quelqu'un d'autre ait la possibilité de la confronter et de faire des liens avec d'autres œuvres, concepts, contextes, représentations, l'actualité, etc et enrichisse du même coup de sa propre culture et plus largement, de sa propre subjectivité l'œuvre observée.

En reprenant les ressemblances de Michel Foucault ainsi que Alexandre Siqueira de Freitas les a réinterprétées pour les utiliser comme éclairages des rencontres entre les arts, nous en distinguons deux types qui paraissent correspondre à ces deux manières de se placer dans le temps, rassemblées sous le nom de reflets par ce dernier, elles se nomment émulation et analogie dans *Les Mots et les Choses*. L'émulation est décrite par Michel Foucault comme décorrélée de l'espace mais également du temps – dans un mouvement d'imitation sans regard pour les catégories, les formes, les disciplines, les provenances ou tout ce qui pourrait empêcher le lien.

Il y a dans l'émulation quelque chose du reflet et du miroir : par elle les choses dispersées à travers le monde se donnent réponse. (...) Par ce rapport d'émulation, les choses peuvent s'imiter d'un bout à l'autre de l'univers, sans enchaînement ni proximité : par sa réduplication en miroir, le monde abolit la distance qui lui est propre ; il triomphe par là du lieu qui est donné à chaque chose. De ces reflets qui parcourent l'espace, quels sont les premiers ? Où est la réalité, où est l'image projetée ? Souvent il n'est pas possible de le dire, car l'émulation est une sorte de gémellité naturelle des choses ; elle naît d'une pliure de l'être dont les deux côtés, immédiatement, se font face<sup>347</sup>.

---

<sup>347</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, p. 34-35.

Quant à l'analogie, elle est ce mouvement vers les liens, c'est-à-dire que cela ne concerne pas, comme dans la confluence les rapprochements immédiatement observables et explicites entre les choses, mais Michel Foucault dit qu'« il suffit que ce soient les ressemblances plus subtiles des rapports<sup>348</sup>. » On imagine donc sans peine que les analogies sont très nombreuses, cependant elles ont besoin d'un point de focal pour nous apparaître, car il faut bien que quelque chose ou quelqu'un crée ces liens ou les fasse apparaître pour mieux en générer de nouveaux.

L'espace des analogies est au fond un espace de rayonnement. De toutes parts, l'homme est concerné par lui ; mais ce même homme, inversement, transmet les ressemblances qu'il reçoit du monde. Il est le grand foyer des proportions, – le centre où les rapports viennent s'appuyer et d'où ils sont réfléchis à nouveau<sup>349</sup>.

Si Alexandre Siqueira de Freitas a décidé de présenter ces deux ressemblances – émulation et analogie – ensemble, sous le nom de reflets, c'est parce qu'il les analyse, dans la perspective de l'histoire de l'art, comme un même acte, en deux mouvements. Il les définit de manière générale ainsi : « *Reflets* : la rencontre est proposée par l'artiste, qui s'approprie et applique explicitement des éléments de l'art voisin dans son propre art<sup>350</sup>. » Suivant les œuvres, les artistes ou les événements étudiés, certains ont pu s'arrêter au premier mouvement et d'autres continuer plus loin vers l'analogie.

Les reflets proviennent premièrement du désir de l'artiste d'« imiter » un élément de l'autre art, c'est-à-dire qu'il part d'une émulation. Dans un second temps, l'artiste recherche des manières et des chemins pour transposer ou appliquer ces éléments dans son art, souvent en établissant des analogies<sup>351</sup>.

S'interroger sur les tenants et aboutissants de l'œuvre dans le temps, qui est notre point de départ pour cette réflexion, nous invite à nous pencher sur les deux étapes ou positions que peuvent prendre les œuvres et les artistes face à la temporalité. Tout d'abord, l'imitation, ce moyen artistique consiste – toujours dans l'optique du temps – à se placer dans le cadre de références de sa création en lien conscient avec celles qui ont pu précéder. Quant à l'analogie, seconde étape, il s'agit du moyen par lequel nous pouvons étendre la notion d'œuvre à celle d'un groupe d'œuvres, c'est-à-dire en y incluant les discours des artistes, l'œil du public et tout ce que cela apporte comme nouveaux rapports et liens. Rappelons tout de même la double exigence, dans l'émulation ou l'analogie – toujours en suivant Michel Foucault et Alexandre Siqueira de Freitas – d'une volonté

---

<sup>348</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, p. 36.

<sup>349</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, p. 38.

<sup>350</sup> Alexandre Siqueira de Freitas, *Rencontre des arts*, p. 18.

<sup>351</sup> Alexandre Siqueira de Freitas, *Rencontre des arts*, p. 113.

de l'artiste d'opérer cette imitation ou lien suivi d'un échange avec une tierce partie, intégrant le regard dans la création.

Dans les groupes d'Asger Jorn, tous ces niveaux sont présents et prennent des formes très différentes : peintures, créations collectives, collections, livres, etc. Même si nous avons tenté de dissocier émulation et analogie, il est évident que, comme l'envisageait Alexandre Siqueira de Freitas, certaines œuvres ne respectent pas cette distinction et se retrouvent sur la frontière entre les deux. Ainsi certaines œuvres ont des facettes plus marquées du point de vue de leur emprunt à d'autres arts, tandis que pour d'autres c'est le rapport, le lien créé qui fait œuvre. Dans notre description de ces œuvres selon cette perspective imitative et analogique, se sont imposés de surcroît et assez déductivement le concept d'œuvre ouverte, qui est presque la conséquence immédiate d'un jeu entre l'artiste, l'œuvre et le public et les tentatives de musée d'imaginaire, c'est-à-dire la formalisation de l'acte de lier explicitement des choses diverses, collection et discours qui forment alors une œuvre suivant le principe de l'analogie.

### **2.2.2 L'imitation jusqu'au détournement**

En cherchant un premier rapport d'imitation, on pourrait penser à l'approche classique philosophique : l'art qui imite la nature, l'homme, le divin. Néanmoins, dans les œuvres auxquelles nous sommes confrontés, il ne semble pas que l'imitation s'exprime ainsi, car le jeu de reflets semble toujours faire un pas de côté. Le déplacement est suffisamment visible pour que l'on sache qu'une référence s'y trouve, que le but est de reprendre certains styles, certains supports, certaines manières de faire, certains motifs, mais l'œuvre elle-même va bien au-delà.

Dans l'œuvre peinte d'Asger Jorn se trouvent plusieurs séries qui présentent clairement cet aspect d'imitation – au sens référentiel d'Alexandre de Siqueira Freitas, la majorité de ces œuvres sont regroupées et exposées sous le nom de « Modifications » en mai 1959 à la Galerie Rive Gauche à Paris puis dans la même galerie une seconde série est intitulée « Nouvelles défigurations » en juin 1962<sup>352</sup>. L'un des tableaux, peint en 1962, qui fait partie de cette dernière représente une jeune fille, probablement une communiant dans un style portraitiste assez classique, de face, à la verticale. L'œuvre ayant servi de base n'est pas d'Asger Jorn, il a d'abord ajouté à un tableau, acheté aux puces, deux croquis dans un style enfantin, il a ensuite neutralisé à la peinture sombre le décor ce qui donne un effet de tableau noir d'école sur lequel il a tracé des lignes blanches et floues évoquant les briques d'un mur et enfin, il a dessiné une moustache et un bouc à la fillette du portrait initial, tout en ajoutant un graffiti sur le fond de la toile avec la phrase « l'avantgarde se rend pas » en

<sup>352</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 337, 380.

français dans le texte, phrase qui donne son titre au tableau<sup>353</sup>. Si le phénomène d'imitation n'est *a priori* pas évident dans ce tableau, c'est parce qu'il est nécessaire d'adapter notre focale d'analyse à différentes dimensions. D'un côté, Asger Jorn emprunte non pas à un autre art, mais à plusieurs styles : il reprend des codes de la peinture naïve, sur une toile qui n'est pas vierge – présentant donc par ricochet la forme du portrait, il reprend les moyens d'expression des caricaturistes potaches et de l'art urbain ainsi que ceux des militants politiques. De l'autre côté, une seconde focale se situe du point de vue du public, en effet, l'œuvre ouvre à un jeu d'imitation et de références. On peut par exemple, en connaissant un peu le parcours d'Asger Jorn, s'arrêter à l'humour et à un certain style enfantin, déjà présent dans Cobra, notamment dans le tableau collectif *Cobra modification*<sup>354</sup> de Asger Jorn, Karel Appel, Constant et Corneille. Même si dans ce cas, qui est antérieur, on connaissait le premier peintre du tableau, Richard Mortensen, cela n'a finalement que peu d'importance dans le cas de *L'Avantgarde se rend pas* puisque ce qui est imité, emprunté n'est pas un auteur mais un processus de création. L'œuvre ouvre également la possibilité de lire ce tableau, comme le présente la fiche du Centre national d'art et culture Georges-Pompidou, comme une référence directe à l'œuvre de Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.*<sup>355</sup> de plus de trente ans son aînée et dont Asger Jorn avait très probablement connaissance<sup>356</sup>. Nous y retrouvons en effet la désacralisation d'une œuvre d'art – reconnue comme telle par l'élite – devenue objet de commerce populaire : simple cadre dans un marché pour Asger Jorn, carte postale de *La Joconde*<sup>357</sup> pour Marcel Duchamp. Au-delà du support, les moyens de modifications sont également les mêmes : le visage de Mona Lisa se voit affublé d'une moustache et d'une blague grivoise éponyme pour l'artiste français, le visage d'une jeune communiant prend également cette moustache et un slogan politique et artistique pour l'artiste danois. Nous comprenons avec un tel tableau que même en essayant de simplifier au maximum le jeu de l'imitation nous sommes toujours loin d'une simple

<sup>353</sup> Asger Jorn, *L'Avantgarde se rend pas*, 1962, huile sur toile, 73 x 60 cm. Collection Pierre et Micky Alechinsky.

<sup>354</sup> Karel Appel, Constant, Corneille, Asger Jorn, Richard Mortensen, *Cobra modification*, 1949, huile sur toile, 42,5 x 62 cm. Collection famille Nyholm, Danemark, en dépôt au Silkeborgmuseum.

<sup>355</sup> Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1930, mine graphite sur héliogravure, 61,5 x 49,5 cm. Collection Siège national du Parti communiste français. Dépôt au Centre National d'arts et de culture Georges-Pompidou. Il existe également un exemplaire plus ancien et dans un format carte postale et datant lui de 1919. Karen Kurczynski rapproche cette œuvre originale des propres interventions d'Asger Jorn à coup de croquis et graffitis sur des cartes postales reproduisant des tableaux de Raphaël, Salvador Dalí, Edouard Manet ou Auguste Renoir. Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, p. 178.

<sup>356</sup> Troels Andersen dans sa biographie relève que dès 1941, Asger Jorn prend position comme étant à sa manière un dans la lignée du surréalisme, notamment par le détournement de tableau, ce qui aura une influence sur Cobra, position qu'il défend en 1960 en se plaçant dans la lignée de Marcel Duchamp, Max Ernst, Piet Mondrian et Jean Arp. Troels Andersen affirme que le tableau est bien une référence à l'artiste français qui peignit une moustache à Mona Lisa. Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 337, 364, 382.

<sup>357</sup> Leonardo di Ser Piero Da Vinci dit Léonard de Vinci, *Portrait de Mona Lisa* dite *La Joconde*, 1503, huile sur bois, 77 cm x 53 cm. Musée du Louvre, département des peintures.

volonté de reproduction ni même dans un pur emprunt du moyen d'un art dans un autre – car cela supposerait de surcroît une spécialisation<sup>358</sup>, une expertise et donc une hiérarchie. Du point de vue de l'œuvre Hans Belting affirme que, avec ses *ready-made* « Duchamp combattit le monde de l'art non pas avec des parodies, mais avec des emblèmes de l'ancienne idée d'œuvre<sup>359</sup>. » Asger Jorn ne fait pas moins en remettant en cause la notion même de tableau, le jeu entre une culture reconnue par les élites culturelles et financières et la culture populaire, entre peintre du dimanche et artiste d'avant-garde, entre enfant et adulte, etc<sup>360</sup>. Tous ces éléments sont à prendre comme des partis pris face aux injonctions de ce que devrait être une œuvre. Du point de vue historique, affirmer que l'avant-garde ne se rend pas en reprenant une toile qui irait à l'opposé des préjugés sur l'art contemporain, c'est aussi se placer en porte-à-faux par rapport aux attentes d'un marché de l'art qui commence à intégrer certains codes visuels des détournements et de l'iconoclasme de certaines œuvres d'avant-garde. C'est ce que propose Karen Kurczynski en partant du début du texte d'Asger Jorn introduisant le catalogue *Vingt peintures modifiées par Asger Jorn* en 1959 :

Soyez modernes,/ collectionneurs, musées./ Si vous avez des peintures anciennes,/ ne désespérez pas./ Gardez vos souvenirs/ mais détournez-les/ pour qu'ils correspondent à votre époque./ Pourquoi rejetez l'ancien/ si on peut le moderniser/ avec quelques traits de pinceaux ?/ ça jette de l'actualité/ sur votre vieille culture./ Soyez à la page,/ et distingués/ du même coup./ La peinture, c'est fini./ Autant donner le coup de grâce./ Détournez./ Vive la peinture<sup>361</sup>.

Elle affirme que le ton d'Asger Jorn est ironique – et rejoint ce qui est affirmé par l'*Internationale situationniste* au même moment – lorsqu'il conseille aux « collectionneurs » et aux « musées » l'idée de mettre à la mode leurs anciennes toiles, pour prétendre être de l'avant-garde<sup>362</sup>. Dans le tableau *L'avantgarde se rend pas* Karen Kurczynski voit cette distance ironique dans la juxtaposition du message revendicatif et de la jeune communiant, position qui les présente sur un pied d'égalité : Asger Jorn souhaiterait ainsi montrer que les deux formes sont une expression conventionnelle. L'iconoclasme de l'avant-garde de Marcel Duchamp a été absorbé par l'art commercial – le spectacle pour reprendre les termes de l'*Internationale situationniste* – et les artistes qui n'en font pas partie tente également de dépasser cet état, notamment en la pointant du

<sup>358</sup> La question de la spécialisation soulève certains débats, comme lors des tentatives de synthèses des arts.

<sup>359</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 17.

<sup>360</sup> Il développe particulièrement ces idées dans le cadre de *Helhesten*. Pour approfondir la question du populaire voir Kerry Greaves, « Smile at the World, and It Will Laugh at You – *Helhesten's* Folkelig Avant-Garde », Benedikt Hjartason et al., *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*, p. 266-278.

<sup>361</sup> Asger Jorn, « Peinture détournée », Catalogue, Exposition, *Vingt peintures modifiées par Asger Jorn*, Paris, Galerie Rive Gauche, mai 1959. Reproduit dans Asger Jorn, « Peinture détournée », *Discours*, p. 214.

<sup>362</sup> Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, p. 4. Notons que dans ce cas de marchandisation il s'agirait également d'un phénomène d'imitation : certaines caractéristiques artistiques engendreraient une ressemblance avec les œuvres connues comme étant d'avant-garde sans pour autant en avoir la nouveauté ou l'intention politique ou esthétique.

doigt<sup>363</sup>. Cette hypothèse est intéressante dans la mesure où elle met en perspective la création et la connaissance par les artistes eux-mêmes de l'histoire de l'art, de sa chronologie et de la manière dont les œuvres s'insèrent, dans leur processus de création, leur exposition et le discours qui les entoure. Le jeu de référence, d'imitation est ici essentiel pour placer l'œuvre, dans l'esprit du spectateur, critique, amateur ou historien de l'art dans une certaine temporalité.

Un point important est tout de même à noter, concernant le public et la relativité de l'histoire dans la perspective d'une émulation. Face à une œuvre telle que *L.H.O.O.Q.*, si nous n'avons pas connaissance de la *Joconde* de Léonard de Vinci, ni de celle de Marcel Duchamp ou que nous n'avons aucune idée de l'ordre d'apparition chronologique, de création de ces images, la *Joconde* à moustache peut tout à fait être la première et Léonard de Vinci l'imitateur. Dans ce cas, l'observateur, qui aura découvert le tableau de Marcel Duchamp en premier, ne verra celui du peintre italien qu'en tant que second – même après avoir appris la successivité des œuvres<sup>364</sup>. Cela satisfait donc parfaitement l'approche de l'émulation telle qu'elle était décrite par Michel Foucault : l'abolition – ici la transgression même – d'une historicité des œuvres, car les rapports de hiérarchie disparaissent et seule reste l'existence d'un rapport de similarité entre les œuvres. La limite du concept d'imitation se trouve dans sa référence à un modèle, avec l'émulation nous échappons à cette nécessité, si toutes les œuvres existent bien, elles sont au même niveau, elle crée cette liaison dans l'esprit, les œuvres charrient avec elles leurs ascendances et leurs descendances sans distinction.

Du point de vue de la théorie, comme souvent chez Asger Jorn, on trouve des écrits sur les concepts qui sont actifs au sein de sa propre œuvre. Ainsi, on pourrait poser l'hypothèse, dans l'ambition de trouver une forme d'imitation, que certaines œuvres d'Asger Jorn par exemple veulent dépeindre,

---

<sup>363</sup> Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, p. 3.

<sup>364</sup> Sur cette question de la temporalité, on peut comme Pierre Bayard remettre en cause la linéarité à sens unique de la création des œuvres, ainsi qu'il l'explore en littérature avec la notion de plagiat par anticipation : l'œuvre majeure étant toujours celle étant plagiée, si l'on en trouve des traces chez des précurseurs, ce sont ces derniers qui ont plagié, dans l'esprit du lecteur ayant eu accès aux deux œuvres par exemple. Marc Décimo propose en histoire de l'art le mouvement de pensée inverse, à savoir la re-contextualisation de l'œuvre seconde pour déterminer si elle ne contiendrait pas une forme d'interprétation voire de révélation de la première, et par là même serait peut-être paradoxalement plus authentique que l'original. Dans le cas de *La Joconde* face à *L.H.O.O.Q.*, il pose la question « Qui de Léonard de Vinci ou de Marcel Duchamp fait de la *Joconde* un portrait fallacieux ? ». Arguant d'un côté que Marcel Duchamp en vient à douter du genre de *Mona Lisa*, une fois qu'il découvre les interprétations de Freud vis-à-vis de Léonard de Vinci, et de l'autre que *L.H.O.O.Q.* est, suppose Marc Décimo comme les autres *Joconde* à moustache et barbe présentes dans les caricatures de l'époque, une manière de prendre en considération les nouveaux droits accordés aux femmes au début du XX<sup>e</sup> siècle et donc leur nouveau statut dans la société – même si l'auteur se concentre plus, maladroitement, sur la question de la sexualité féminine. Marc Décimo, « Qui de Léonard de Vinci ou de Marcel Duchamp fait de la *Joconde* un portrait fallacieux ? », p.230, 240 ; Robert Solé, « “Le Plagiat par anticipation”, de Pierre Bayard ».

imiter la vie – dans toute sa complexité. En 1941, il affirme fortement que l’artiste lui, est dans cette relation intime au monde, vis-à-vis de la connaissance comme de sa fonction.

Il ne peut en aucune manière s’agir d’un choix mais au contraire de pénétrer dans tout le système cosmique des lois qui régissent les rythmes, les énergies et la substance qui font la réalité du monde et cela du plus laid au plus beau, tout ce qui a un caractère et une expression, que ce soit le plus grossier et le plus brutal ou le plus fin et le plus tendre, tout ce qui nous parle parce que c’est la vie même<sup>365</sup>.

Du point de vue de la relation directe au tableau, la recherche d’une émulation vitale est partiellement réelle, si l’on s’attache à des processus, à la question de l’expression, de l’intention. Il est alors nécessaire de quitter la forme pour le fond. Mais, Asger Jorn conclut ce même article pour *Helhesten* en défendant qu’il n’est pas si aisé de différencier l’une de l’autre et que c’est peut-être justement ce qui rend une œuvre semblable aux phénomènes vitaux.

Ce qu’il faut comprendre c’est qu’il est impossible de distinguer entre la forme d’un tableau et son contenu. (...) C’est le contenu qui crée sa tension. *La forme et le contenu sont de nature identique*. La forme, c’est le phénomène vital et le contenu le tableau vivant<sup>366</sup>.

Mais si l’on continue de suivre les traces laissées par Asger Jorn, il semblerait que le fond et la forme soient interchangeable et que souligner leur différence n’apporterait rien de plus ; les œuvres sont des groupes entre supports, moyens, théories, images qui s’assemblent de multiples façons. Chercher des motifs qui reviennent dans les cultures et par-delà le temps et l’espace par exemple est une autre manière, dans la théorie et dans les images – l’une et l’autre étant inséparables pour Asger Jorn – de s’interroger pour l’artiste sur les questions d’imitation au-delà du cercle strict des théoriciens esthétiques. Il trouve en effet dans des propositions d’un archéologue norvégien, Gutorm Gjessing, des observations et une hypothèse qui le fascine : des motifs, des structures, des formes graphiques anciennes réapparaissent lorsque certains peuples se déplacent et les expriment dans des cultures et des lieux qui leur sont étrangers. Du point de vue de l’histoire des mentalités cela signifierait qu’il y a certaines idées et figures qui sont persistantes et qui reviennent selon certaines conditions même si elles semblent alors anachroniques<sup>367</sup>. Vu à travers l’histoire de l’art, c’est une hypothèse pour expliquer par exemple que des graffitis d’époques différentes observés sur des églises normandes médiévales soient similaires à des gravures rupestres nordiques. Cette

---

<sup>365</sup> Asger Jorn, « Intime Banaliteter », *Helhesten*, vol.1/2, 1941. Traduction du titre par Hanne Martinet en français, et reproduit dans Asger Jorn, « Banalités Intimes », *Discours*, p. 16.

<sup>366</sup> Asger Jorn, « Intime Banaliteter », *Helhesten*, vol.1, n°2, 1941. Traduction du titre par Hanne Martinet en français, et reproduit dans Asger Jorn, « Banalités Intimes », *Discours*, p. 17-18.

<sup>367</sup> Au-delà de leur collaboration ou de l’influence que le chercheur a eu sur l’artiste, Asger Jorn consacre spécifiquement un article à cette hypothèse en 1969. Asger Jorn, « Gjessings Regel. Hyldest til en stro nordman », *Politiken*, 5 août 1969. Traduit et édité en français dans Asger Jorn, « La règle de Gjessing, hommage à un grand Norvégien », *Discours*, p. 355-363.



découverte défiant l'espace et le temps a d'ailleurs été un enjeu pour Asger Jorn dans ses recherches notamment sur le vandalisme et donneront lieu à la création, dès 1962, à l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé<sup>368</sup>.

Que cela soit explicitement dans la théorie ou implicitement dans les peintures, il y a dans cette question de l'imitation, une tendance à systématiquement présenter un stade supplémentaire : vandalisme, transformation, modification, détournement, défiguration, caricature, etc. Dans tous les cas, l'émulation que l'on trouve dans les groupes observés semble se développer dans le jeu et la transgression. Nous retrouvons, en sortant du sens restreint d'imitation à l'identique ou d'un modèle, le miroir de Michel Foucault mais déformant.

Le tableau *L'Avantgarde se rend pas* fait partie de la seconde série des tableaux modifiés, défigurés par Asger Jorn et ils suivent tous le même processus : acheter des peintures peu considérées, intervenir dessus de manière plus ou moins visible en se jouant des couleurs, des stéréotypes, des formes, des proportions mais toujours avec une grande conscience de la composition – ce qui explique d'ailleurs peut-être leurs bonnes réceptions de nos jours dans les musées et auprès des publics<sup>369</sup>. Malgré le côté ludique, expérimental, polémiste, cela n'en reste pas moins de nouvelles œuvres – qui rappellent par ailleurs de manière un peu crue notre propre rapport à ce qui est acceptable dans un musée, ce qui est de l'iconoclasme, ce qui est du spectacle voire ce qui de l'ordre du délit. Devant de telles œuvres ces distinctions deviennent plus délicates à affirmer, car les toiles – et ce qu'elles portaient comme qualités attendues – ont été détournées de leur ambition divine, de leur essence esthétique, de leur valeur marchande, de leurs attentes institutionnelles.

Dans son texte d'introduction au catalogue de l'exposition de 1959, Asger Jorn place ce groupe d'œuvres et ce processus dans le cadre d'une réappropriation de l'histoire – comme on se réapproprie les lieux et les concepts dans l'histoire révolutionnaire et militante – et de l'art et explicite ainsi la nécessité pour avancer de reprendre des peintures populaires, oubliées, dénigrées, ratées, etc.

---

<sup>368</sup> Nous abordons plus spécifiquement cet Institut Scandinave de Vandalisme Comparé dans le Chapitre 3.

<sup>369</sup> En 1959, Asger Jorn décrit à Guy Debord la réception de son exposition comme un « désastre commercial » [« commercial 'disaster' », Notre traduction]. Pour ne prendre que deux exemples contemporains, la réception actuelle est bien différente. Par exemple, suite à l'exposition de nombreuses œuvres d'Asger Jorn à la Fondation de l'Hermitage en Suisse en 2012, la critique d'art Laurence Chauvy pour *Le Temps* témoigne que parmi toutes les œuvres « c'est la série des « modifications », à l'aube des années soixante, qui retient particulièrement l'attention. ». À l'inverse, dans son communiqué de presse, la galerie new-yorkaise Petzel qui expose quelques tableaux retouchés par Asger Jorn en 2019 avec d'autres artistes plus récents affirme en évoquant l'exposition de 1959 que « L'exposition n'est pas bien reçue. Néanmoins, elle est depuis devenue légendaire. » [« The exhibition is not well received. However, it has since become legendary. », notre traduction.] Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, p. 173 ; Laurence Chauvy, « Asger Jorn flambe, sauvage et joyeux », en ligne. Axel Heil et Roberto Ohrt, « Strategic Vandalism: The Legacy of Asger Jorn's Modification Paintings », en ligne.

L'objet, réalité ou présence, ne prend de valeur que comme agent de devenir. Mais il est impossible d'établir un futur sans un passé. Le futur se fait par l'abandon ou le sacrifice du passé. Celui qui possède le passé d'un phénomène possède les sources de son devenir. (...) Le détournement est un jeu dû à la capacité de dévalorisation. Celui qui est capable de dévaloriser peut seul créer de nouvelles valeurs. Et seulement là où il y a quelque chose à dévaloriser, c'est-à-dire une valeur déjà établie, on peut faire une dévalorisation<sup>370</sup>.

Dans l'*Internationale situationniste*, il est clairement écrit, affirmé et mis en acte, que détourner est un des outils à disposition des groupes situationnistes pour mener à bien leurs actions. En effet, selon la logique des mouvements d'avant-garde – qui doivent prôner une obsolescence des structures déjà présentes<sup>371</sup> – et selon la ligne révolutionnaire présentée par l'*Internationale situationniste*, détourner des éléments connus du public, les rends visibles et pointent leur vacuité : par exemple une fois le message de la publicité modifié dans toute son absurdité, impossible de ne pas prendre conscience des mécanismes de manipulation mis en place par la société de consommation, notamment *via* les images.

S'emploie par abréviation de la formule : détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères<sup>372</sup>.

Nous remarquons d'ailleurs dans la revue une forme d'imitation de certains styles d'écriture politiques<sup>373</sup>, comme celle des comptes-rendus systématiques d'actions et positions, des manifestes<sup>374</sup>, mais également dans l'organisation interne même de l'activité des groupes situationnistes : par exemple une articulation autour de sections internationales<sup>375</sup> et une certaine méthode engageant à la scission, à l'exclusion de certains membres à grand renfort de déclarations

<sup>370</sup> Asger Jorn, « Peinture détournée », Catalogue, Exposition, *Vingt peintures modifiées par Asger Jorn*, Paris, Galerie Rive Gauche, mai 1959. Reproduit dans Asger Jorn, « Peinture détournée », *Discours*, p. 216.

<sup>371</sup> La question de cette obsolescence des groupes est abordé pour la théorie dans le cadre des stratégies mises en place par les groupes selon Bruno Latour et dans le Chapitre 3 en tant que stratégie appliquée par les groupes dits d'avant-garde.

<sup>372</sup> « Définitions », *Internationale situationniste*, n°1, p. 13.

<sup>373</sup> Si l'on suit Emmanuel Guy, au-delà du politique, ce qui est fédérateur dans la mise en forme comme dans les actions entreprises est le concept de stratégie : « La stratégie, et son application pratique dans la tactique, fournissent une perspective depuis laquelle on peut envisager le nouage entre artistique et politique, que les situationnistes (...) entendaient réaliser. » Emmanuel Guy, « « Ludimus effigiem belli » », p. 124.

<sup>374</sup> S'il ne s'agit pas d'un manifeste à proprement parler – en termes de mise en valeur et d'effet d'annonce – l'article de Guy Debord dans le premier numéro de la revue reprend la structure numérotée et affirmative des textes politiques constituants. Le paragraphe n°4, l'auteur fait un parallèle direct entre ce nouveau groupe et les syndicats : « Une association internationale de situationnistes peut être considérée comme une union des travailleurs d'un secteur avancé de la culture (...) donc comme une tentative d'organisation de révolutionnaires professionnels dans la culture. » Guy Debord, « Thèses sur la révolution culturelle », *Internationale situationniste*, n°1, p. 20.

<sup>375</sup> Voir par exemple la référence à l'action collective des « sections algérienne, allemande, belge, française, italienne et scandinave ». « Nouvelles de l'Internationale », *Internationale situationniste*, n°1, p. 29.

qui ressemblent entre autres aux manières du parti communiste ou à d'autres organisations politiques<sup>376</sup>. Si cela rejoint effectivement une manière typique de faire groupe, nous avons souhaité mettre en exergue cet exemple parce qu'il s'agit ici d'un acte volontaire d'imitation. Dans la mesure où l'*Internationale situationniste* et ses membres fonctionnent ouvertement stylistiquement et structurellement ainsi, en l'actant dans leur revue. Or ce journal est une publication et à cet égard elle est destinée à un lectorat, c'est donc une mise en scène volontaire – et nécessaire de surcroît à la création de la mythologie propre aux situationnistes<sup>377</sup>, c'est-à-dire à la création de nouvelles valeurs si l'on reprend Asger Jorn lorsqu'il écrivait sur sa série de modifications<sup>378</sup>.

Dans la définition de détournement de l'*Internationale situationniste* est exprimée l'idée de la reprise de « moyens » : stylistique, organisationnel... Nous retrouvons d'ailleurs ce procédé hors du cadre de la revue, dans un ouvrage réalisé à quatre mains avec Noël Arnaud où Asger Jorn reprend précisément plusieurs moyens d'expression et par là même, les détourne et se les réapproprie pour créer une œuvre unique. Le livre intitulé *La Langue verte et la cuite*<sup>379</sup> et publié aux éditions Jean-Jacques Pauvert en 1968 est déjà, dans son titre une imitation, entre la parodie, la pastiche et l'hommage, de l'essai de Claude Lévi-Strauss *Le Cru et le Cuit* (1964)<sup>380</sup>, l'anthropologue et ethnologue était d'ailleurs au courant de cette publication et s'en était amusé<sup>381</sup>. Mais le procédé d'imitation et de détournement ne s'arrête pas là, en effet, les textes écrits sont des exercices de style reprenant une sorte de jargon universitaire qui est également un jeu poétique<sup>382</sup>, et qui détourne notre attente d'une compréhension immédiate et d'un discours à visée éducative ou universitaire ; le sous-titre en donne un avant-goût : *Etude gastrophonique sur la marmythologie musiculinaire*. Il est également remarquable que les fonctions des auteurs soient ainsi décrites : « linguophilée par Asger Jorn (...) linguophagée et postpharyngée par Noël Arnaud<sup>383</sup>. » Les images sont au moins aussi présentes que les textes et contribuent à une lecture des signes qui s'y trouvent ; la couverture joue sur la typographie en annonçant le nom de l'éditeur en miroir exact de la vitrine : « Jean Jacques Pauvert Editeur / Tripes Bouillon Portions A Emporter ». Les images présentées ont une

---

<sup>376</sup> Dès le premier numéro, on apprend « l'épuration de la section italienne dans laquelle une fraction avait soutenu des thèses idéalistes et réactionnaires (...) La conférence a ainsi décidé de l'exclusion de W. Olmo, P. Simondo, E. Verrone. » « Nouvelles de l'Internationale », *Internationale situationniste*, n°1, p. 27.

<sup>377</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 9.

<sup>378</sup> Asger Jorn, « Peinture détournée », *Discours*, p. 216.

<sup>379</sup> Asger Jorn, Noël Arnaud, *La Langue verte et la cuite*, 343 p.

<sup>380</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, 1964.

<sup>381</sup> Claude Lévi-Strauss envoie deux lettres à ce propos, une aux deux auteurs le 26 janvier 1959 puis une autre le 5 février à Noël Arnaud. Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne*, p. 63.

<sup>382</sup> Lévi-Strauss lui-même jouait avec les mots, par exemple dans la série de livres « Mythologiques ». G.B. Milner, « [Reviews:] Asger Jorn and Noël Arnaud : La Langue Verte et La Cuite », p. 689.

<sup>383</sup> Asger Jorn, Noël Arnaud, *La Langue verte et la cuite*, page de garde.

thématique : des animaux, des personnes tirant la langue, à quelques exceptions près les photographies sont en noir et blanc et seule la langue est colorée – rendant parfaitement claire l’objet de la collection de ces images et la récurrence du motif. En termes d’imitation, les rapports ont plusieurs dimensions : tout d’abord, le titre l’annonçait, la référence directe au livre de Claude Lévi-Strauss se renforce par l’alliance entre la musique et l’objet livre. Ainsi, l’anthropologue et ethnologue a constitué son sommaire selon un vocabulaire et une structure musicale, comme un opéra<sup>384</sup> – Ouverture, Thèmes et Variations, Symphonie, etc.<sup>385</sup> ce qui constitue déjà un rapport entre la pensée, son articulation par l’écrit et la musique. Asger Jorn et Noël Arnaud présentent eux « La Grande table d’écoute de Notre Menu Gastrophonique », imitant à la fois les menus de restaurant<sup>386</sup> et les livrets d’opéra<sup>387</sup>. Nous nous apercevons que les différents sens – et arts associés – sont mêlés à la fois dans les créations littéraires et dans les références de mises en page et de compréhension. Nous lisons un ouvrage sur le thème des langues, qui en soi recèle déjà ces nombreuses significations : la langue humaine, qui s’entend et peut se voir si on l’écrit, la langue comme organe sensoriel, qui mange, se mange et peut se voir si on la tire. Il y a dans la polysémie<sup>388</sup> des termes une forme d’imitation qui renvoie aussi aux arts qui s’empare de cette langue : musique, poésie et gastronomie – et peinture ou photographie, avec la dimension de représentation. Cette œuvre est donc d’abord un jeu, elle imite les formats des grands livres illustrés de découvertes ethnologiques, reprends leurs codes, avec des associations mystérieuses entre des concepts, des langues et des images qui devraient nous être inconnues et qui pourtant, comme dans l’image d’une langue tirée ou les mots utilisés dans les mots-valises, font partie de notre quotidien. Sur un autre plan, elle sert plusieurs discours, d’abord sur la manière dont les institutions ont tendance à être hermétiques – Noël Arnaud est très actif dans le Collège de Pataphysique<sup>389</sup>, qui mime par ses grades et sa structure la grandiloquence et l’absurdité de la bureaucratie – et par ailleurs sur la

<sup>384</sup> « Et c’est comme ça que *Tristes Tropiques* un peu à la façon d’un opéra essaye de faire avec des significations ce que je suis incapable de faire avec des accords musicaux. » a-t-il confié sur l’écriture de son livre. Pierre Assouline, *Le siècle de Lévi-Strauss*, 31’50”. Par ailleurs, il développe sa pensée autour de la musique, des mythes et du concept d’imitation – en refusant à la peinture toute possibilité de sortir totalement d’un processus imitatif de la nature. Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, p. 26-34.

<sup>385</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, p. 401.

<sup>386</sup> La mise en page présente les pages comme on aligne les prix et l’on nous propose de lire, comme de goûter à un « sermon fumé » ou à un « pupitre à concombres ». Asger Jorn, Noël Arnaud, *La Langue verte et la cuite*, p. 329.

<sup>387</sup> Le « Premier service » est divisé en « Prélude aux fines herbes », « Ouverture gastrophonique » et « Sonate en sole meunière ». Asger Jorn, Noël Arnaud, *La Langue verte et la cuite*, p. 329.

<sup>388</sup> Ce jeu entre les significations est remarqué par G. B. Milner dans sa critique de l’ouvrage d’Asger Jorn et Noël Arnaud, il souligne également l’intérêt de Claude Lévi-Strauss pour la linguistique et qu’il joue également avec les multiples significations que peuvent prendre certains mots. G.B. Milner, « [Reviews:] Asger Jorn and Noël Arnaud : *La Langue Verte et La Cuite* », p. 688.

<sup>389</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 444.

manière de construire des livres<sup>390</sup>, la grande importance de la mise en relation, de la composition et du choix des images et du texte. De plus, la référence à Claude Lévi-Strauss – outre l’inspiration directe de la forme du livre – n’est pas innocente, dans la mesure où Asger Jorn est passionné par la recherche de motifs récurrents dans l’histoire des cultures, à la recherche d’une certaine universalité – ce qui rejoint entre autres les travaux de l’anthropologue et ethnologue. Cet intérêt prend d’ailleurs plusieurs formes d’où la grande admiration de la part d’Asger Jorn pour le travail de Gutorm Gjessing en archéologie. Cette recherche rejoint donc également un rapport aux arts et aux choses sur le mode de l’imitation et l’émulation dans la mesure où elles seraient un phénomène humain, universel.

Imiter, emprunter les codes, les moyens, les supports, les manières de penser et de créer d’autres arts, d’autres pratiques, d’autres groupes est un phénomène que l’on retrouve dans beaucoup de recherches artistiques, notamment au XX<sup>e</sup> siècle.

Au sortir de la Première Guerre mondiale, une conception nouvelle de l’architecture voit le jour en Europe, fondée d’une part sur l’étroitesse des liens entre fonction, plan et intégration urbaine de l’édifice, d’autre part sur une distribution de la lumière qui ne se limite plus à révéler l’édifice du regard, mais contribue à son unité structurelle. (...) Dans le même temps, nombre d’artistes s’interrogent sur la détermination de rapports neufs à établir entre espace et temps dans la perception des objets sensibles. Si Mondrian reste persuadé que le but commun du musicien et du plasticien est l’exclusion de la nature, Klee, sceptique quant à l’éventualité d’une durée visuelle, pratique une polygraphie parente de la polyphonie par établissement simultané de plusieurs plans visuels (*Ad Parnassum*, 1932), cependant que Kupka cherche un principe de construction pictural issu de la théorie musicale<sup>391</sup>.

Que ce soit des jeux entre les arts ou non, l’important dans toutes ces pratiques est qu’il y a un rapport au monde. Cela implique que l’aspect spatial et l’aspect temporel s’efface devant un objectif qui dépasse ces simples notions.

### **2.2.3 Le Musée imaginaire : rendre explicite les liens**

Lorsque les peintres et les poètes collaborent pour une même œuvre, il n’y a pas de processus d’imitation des uns et des autres – si ce n’est l’emprunt de moyen équivalent : l’écriture comme tracé d’une ligne, la peinture comme expression. En dépassant l’émulation, on pourrait penser aux travaux communs de Asger Jorn et Christian Dotremont comme étant, selon la typologie des ressemblances de Michel Foucault, une analogie entre les arts, c’est-à-dire que le lien et le fonctionnement d’un tableau ou d’un poème est identique et est rendu explicite. L’œuvre *Il y a plus*

---

<sup>390</sup> On retrouve cette volonté de relation, équilibre et égalité entre les discours par les mots et par les images dans les livres particulièrement, chez Asger Jorn, dans ses ouvrages et plans d’ouvrages liés à l’Institut Scandinave de Vandalisme Comparé.

<sup>391</sup> Gérard Denizeau, *Le Dialogue des arts*, p. 218.

*de choses dans la terre d'un tableau / que dans le ciel de la théorie esthétique* (1947)<sup>392</sup> est peut être une œuvre qui est la plus représentative à ce sujet : elle n'est pas signée, les deux arts sont présents sur la toile, le texte proposé par Christian Dotremont est presque une phrase manifeste et elle est en deux parties, placées respectivement en haut – dans le ciel du tableau – et en bas – dans la terre. L'image peinte par Asger Jorn peut être figurative si l'on souhaite y voir des visages et emprunte au spontané en ce qui concerne les formes et les couleurs utilisées. La « terre » est dans le ciel et le « ciel » dans la terre, le jeu entre le sens des mots et leur place est un effet que seules les lignes du tableau permettent, par leur jeu avec l'espace. Si le mot poésie n'est pas utilisé, ils parlent toutefois de « la théorie esthétique » et en affirmant le vide de cette théorie – et donc de la position d'exégète – renforce le pouvoir de la peinture par le biais des mots.

C'est ce lien explicite, cette rencontre et ces allers-retours, cette mise en évidence qui décrit ce qu'est l'analogie dans notre contexte. Cette dynamique, loin de se limiter à des manifestations au sein d'œuvres individuelles, trouve une expression encore plus présente, d'un côté dans les valeurs de certains groupes, comme Cobra<sup>393</sup> et d'un autre côté dans une forme de collection particulière : le principe du Musée imaginaire. Asger Jorn tout comme les membres de Cobra, indique Evgenia Theodoropoulou, ont un rapport à l'imagination qui est très proche de celle du philosophe Gaston Bachelard, qu'ils connaissaient et admiraient. Ce rapport est de l'ordre de l'analogie, il parle des liens entre les choses : « L'imagination, peut-on lire dans *La Psychanalyse du feu*, ne produit pas elle-même des images, mais des réseaux, des transitions, des transformations permettant de passer d'une représentation à une autre<sup>394</sup>. » Dans cette optique et en conservant cette définition et ce fonctionnement de l'imagination, il n'est pas incongru de penser certaines œuvres et initiatives d'Asger Jorn comme des volontés de réaliser des analogies où les liens en sont peut-être l'aspect le plus important et le plus créatif ; du point de vue de la théorie, considérer les œuvres comme des liens est exactement la manière dont Karen Kurczynski synthétise la pensée d'Asger Jorn : « Le texte de Jorn décrit les objets de l'art non comme des fins en soi mais comme des “liens entre les sujets”<sup>395</sup>. »

---

<sup>392</sup> Asger Jorn, Christian Dotremont, *Il y a plus de choses dans la terre d'un tableau que dans le ciel de la théorie esthétique*, 1947, huile sur toile, 100 x 129,5 cm, non signé. Collection particulière, Belgique. Exposition « La fin et les Moyens », mars 1949, Bruxelles, exposition Cobra octobre-novembre 1951, Liège. Reproduite dans Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, ill.97.

<sup>393</sup> Il y a la volonté commune parmi les membres fondateurs de Cobra de « rétablir le lien perdu entre la vie quotidienne, la réalité, la matière et l'imagination » Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 42.

<sup>394</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 43.

<sup>395</sup> « Jorn's text describes art objects not as ends in themselves but as a 'link between subjects' » [Notre traduction] Il critique à partir de cette position l'action painting américaine en dénonçant sa tendance à être tournée vers elle-même empêchant ainsi tout lien avec le spectateur voire plus. Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger*

Quoi de plus concret que l'établissement d'une collection, que la constitution d'un musée quand il s'agit de mettre des œuvres en groupe, en lien ? Asger Jorn était lui-même collectionneur et a participé à la construction d'un musée à Silkeborg<sup>396</sup>, mais décrites en tant que telles ces initiatives ne démontrent pas pour autant le fonctionnement en analogie entre différents arts, disciplines et supports. En revanche, leur point commun est le rapport aux images : nous trouvons de manière particulièrement visible dans certains livres réalisés par Asger Jorn leur mise en lien. Il y a trois dimensions dans cet élan analogique : physique, fictive et théorique. Elles ne se contredisent pas, se complètent et parfois se croisent. En reprenant le développement d'André Malraux sur l'évolution du statut de l'œuvre d'art depuis la création des musées, ce qui l'amène à la conceptualisation du musée imaginaire, nous évoquons en parallèle les créations, actions et réflexions d'Asger Jorn avec comme objectif d'y lire une nouvelle façon de faire groupe. Une manière effective de présenter les types de collection auxquelles Asger Jorn a contribué est de les considérer du point de vue du transport, donc du déplacement. Dans la perspective de l'analogie, c'est-à-dire de la similarité des choses, dans leur rapport par et pour l'homme, cela signifie que nous ne nous intéressons pas uniquement à l'acte de rassembler mais aussi à la raison de le faire.

Le premier type de transport est physique, il consiste à trouver ou créer un endroit pour réunir les œuvres et qu'elles soient accessibles, comme un tout, à un public. L'effet de collection est alors une façon de mettre des éléments hétérogènes en rapport. Asger Jorn a fait don au Museum Jorn à Silkeborg<sup>397</sup> d'une grande partie de ses propres œuvres ainsi que des œuvres que lui-même avait collectionnées – par don, échange ou achat. A partir de l'index KID<sup>398</sup> en ne prenant en compte que les dons qu'Asger Jorn a fait de son vivant, avant 1972, nous nous rendons compte de l'hétérogénéité de cette collection : sur les 571 œuvres données au Museum Jorn, 246 sont d'Asger Jorn lui-même et 325 ont été créées par 62 artistes différents représentant 19 nationalités différentes. Du point de vue des dates de création, la fourchette est plutôt large et indique l'étendue de l'intérêt d'Asger Jorn dans ses choix, puisque les œuvres s'étalent entre 1779 et 1972 – avec un pic notable d'œuvres datées de 1953. Enfin, le support des œuvres, en respectant toujours la classification du KID souligne parmi les neuf types d'œuvres, l'écrasante majorité de celles classées comme travaux sur papier (474), tandis que, derrière, seules 34 peintures ont été données suivi par 20 sculptures, 20 estampes, 12 céramiques et moins de 5 collages, décollages, dessins, reliefs et aquarelles<sup>399</sup>. En

---

Jorn, p. 4.

<sup>396</sup> Troels Andersen, *Silkeborg Kunstmuseums historie*.

<sup>397</sup> Troels Andersen, *Silkeborg Kunstmuseums historie*, p. 63-64.

<sup>398</sup> Kulturarv, « Kunstindeks Danmark », Base de donnée en ligne.

<sup>399</sup> Kulturarv, « Kunstindeks Danmark », Base de donnée en ligne.

examinant ainsi la diversité des dates de production, le nombre d'artistes différents et la variété des supports, leur hétérogénéité n'est compensée que par l'idée d'homogénéité contenue dans le concept de collection, c'est-à-dire un groupe fait par un artiste : l'action même d'Asger Jorn provoque donc ici inéluctablement une analogie entre les œuvres.

Cela correspond presque dans l'analyse d'André Malraux à un stade de développement de la collection d'art, qui s'installe dans les musées. Ces nouveaux lieux de rassemblement provoquent selon lui un changement de statut de l'œuvre d'art, car sortant du cadre de l'imitation, du contexte de création, l'œuvre existe en tant que telle et non comme copie.

Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, toutes les œuvres d'art ont été l'image de quelque chose qui existait ou qui n'existait pas, avant d'être des œuvres d'art. Aux yeux du peintre seul, la peinture était peinture ; encore était-elle souvent aussi poésie. Et le musée supprime de presque tous les portraits (le fussent-ils d'un rêve), presque tous leurs modèles, en même temps qu'il arrache leur fonction aux œuvres d'art : il ne connaît plus ni palladium, ni saint, ni Christ, ni objet de vénération, de ressemblance, d'imagination, de décor, de possession ; mais des images des choses, différentes des choses mêmes, et titrant de cette différence spécifique leur raison d'être. Il est une confrontation de métamorphoses<sup>400</sup>.

Seules les pièces trop grandes ou impossibles à être hébergées dans les musées, comme les monuments par exemple, restent dans leurs lieux de création ou de commande<sup>401</sup>. Les musées sont évidemment encore incomplets et seul « le voyage d'art le complète au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>402</sup> » mais le public est restreint, les déplacements et les endroits visités également<sup>403</sup>. La connaissance directe de l'art ou des images produites ailleurs était donc limitée. Les liens que l'on étudiait entre les œuvres, les images, les représentations se faisaient donc par les spécialistes ou personnes de culture – le problème de la mémoire s'imposant alors – ou sur une certaine contingence de représentation dont on a du mal à retracer les contacts ou la potentielle universalité. Cette seconde hypothèse, d'une coïncidence de représentations, intéresse beaucoup Asger Jorn dans sa recherche à la fois d'une spécificité de l'art nordique, d'abord hors du cadre européen, et ensuite selon ses points de contacts et d'échanges évidents avec d'autres cultures<sup>404</sup>. La première problématique, celle des amateurs et critiques d'art, interroge André Malraux, en effet cet accès limité à une connaissance empirique a certainement eu des conséquences sur ce que proposent les théoriciens de l'art sur qui l'on s'appuie volontiers.

Qu'avaient vu, jusqu'en 1900, ceux dont les réflexions sur l'art demeurent pour nous révélatrices ou significatives, et dont nous supposons qu'ils parlent des *mêmes œuvres* que nous ; que leurs

---

<sup>400</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire*, p. 12.

<sup>401</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire*, p. 14.

<sup>402</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire*, p. 14.

<sup>403</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire*, p. 14.

<sup>404</sup> Intérêt particulièrement développé dans l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé.



références sont les nôtres ? (...) Il y avait alors, dans les connaissances artistiques, une zone floue qui tenait à ce que la confrontation d'un tableau du Louvre et d'un tableau de Florence, de Rome, de Madrid, était celle d'un tableau et d'un souvenir<sup>405</sup>.

En réponse, le deuxième type de transport observé chez Asger Jorn est virtuel, au sens où il s'agit de contourner le problème d'un lieu physique géographique qui oblige *de facto* le public à se déplacer. Pour pallier donc à cette contrainte, les œuvres gagnant à être montrées au monde entier, doivent être rassemblées et reproduites, Asger Jorn comme beaucoup d'autres fait appel à l'association de la photographie et de l'imprimerie. Il conçoit, compose et fait financer et imprimer plusieurs livres qui associent des images, des textes – collections d'œuvres et d'idées<sup>406</sup>. La particularité de ces éditions, est, d'abord de donner accès à des reproductions de qualité – *Signes gravés* en est la production la plus aboutie<sup>407</sup>, et d'autres volumes de la même qualité devant d'ailleurs suivre<sup>408</sup> – qualité qui manquait cruellement au Danemark, ainsi que Asger Jorn l'avait fait remarqué en découvrant et chroniquant les beaux livres sur l'histoire de l'architecture du suédois Erik Lundberg. Dans le journal *Dansk Kunsthåndværk* en juin 1950, Asger Jorn en écrit un compte-rendu particulièrement élogieux, la qualité de production des ouvrages étant tout spécialement relevée, il s'interroge donc sur ce que

Si on compare les ouvrages que distribuent les historiens, après de nombreuses années d'études sur l'histoire culturelle de notre peuple, aux catalogues de lingerie féminines ou à ceux de n'importe quel magasin, on serait porté à croire que le rouge à lèvres « Miss Florence » et la Ford de 1950 font partie des trésors nationaux danois alors que les reproductions de découvertes archéologiques et l'art du Moyen Âge ont plus leur place dans le registre d'identification des objets volés de la police<sup>409</sup>.

Ce manque éditorial créerait aussi une forme d'invisibilisation de la culture nordique auprès du public danois, si nous nous en tenons aux conclusions de l'article – qui serait réduite, selon Asger Jorn, à ce que les éditions internationales daignerait montrer d'elles : il s'agit donc d'une question

---

<sup>405</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire*, p. 15.

<sup>406</sup> Asger Jorn, *Guldhorn og lykkehjul* ; Asger Jorn, *Signes gravés* ; Erik Cinthio, *Skånes stensulptur under 1100-talet* ; Asger Jorn, Noël Arnaud, *La Langue verte et la cuite* ; Asger Jorn, Armin Tuulse, *Gotlands Didrek*.

<sup>407</sup> Dans le sens où Asger Jorn a pour cet ouvrage explicitement souhaité offrir des textes et reproductions photographiques de qualité des sculptures, gravures et bas-relief – par nature intransportables car partie intégrante de monuments religieux. En parallèle, *Guldhorn og lykkehjul* et *La Langue verte et la cuite* ont un aspect plus artistique et proposent des reproductions photographiques mais aussi des collages ou des copies d'œuvres et de dessins dont l'intérêt réside plus dans leurs formes, leurs histoires et leurs évocations que dans la qualité de leur reproduction par le travail éditorial.

<sup>408</sup> *Gotlands Didrek* est un ouvrage publié à titre posthume en 1978 à partir des nombreuses notes, photographies et maquettes laissées par Asger Jorn.

<sup>409</sup> Asger Jorn, « Tidehvervet i stilforskningen », *Dansk Kunsthåndværk*, année 23, n°6, 1950, p.120-123. Traduction en français dans Asger Jorn, « Changement d'époque dans la recherche stylistique », *Discours*, p.110-111.

culturelle et politique pour l'artiste<sup>410</sup>. En 1965, dans sa « Description préliminaire du dispositif et du plan pour la publication de 10 000 ans d'art populaire nordique », il constate en effet que

nous avons été incapables de produire ces grands livres d'art somptueux (...) [mais] notre isolement concerne notre production, pas notre consommation. La production de beaux livres d'art va progressivement dominer également le monde de l'édition en Scandinavie. (...) les ouvrages illustrés internationaux (...) sont conçus de telle sorte que le matériel iconographique y est centralisé alors que les textes d'accompagnement sont le plus souvent confiés à des spécialistes locaux des différents pays. De ce fait, le livre publié semble apparemment être l'expression d'une conception artistique familière, alors que par le choix iconographique, il établit un certain jugement de valeur sur lequel l'auteur n'a aucune influence<sup>411</sup>.

Outre la question du rapport entre local et international<sup>412</sup>, l'effet immédiat de la production de tels ouvrages génériques est une décorrélation entre l'image, le texte voire la culture, le contexte dont les images et idées sont issues et où elles seront reçues. Cette dissonance n'est pas neutre et Asger Jorn avec ses livres tentent d'y remédier. Sans le rapport créé entre les œuvres physiques et leurs reproductions dans un livre, la culture dont elles sont issues ne peut s'en nourrir. L'analogie que nous souhaitons mettre en lumière pourrait fonctionner ici comme une sorte de cercle vertueux : nous comprenons le rapport entre les œuvres et leur environnement grâce au livre puis nous créons, nous rassemblons ces œuvres en tant que culture commune que l'on peut à nouveau mettre en valeur dans un autre livre. De plus ces livres sont singuliers également par le contenu qu'ils proposent, car ils possèdent un discours de prime abord de par la mise en page, puis par le choix des éléments iconographiques sur l'histoire de l'art voire sur la culture en général. L'analogie est donc dans l'objet livre, mais elle est également réfléchie dans l'intention même de la publication de l'ouvrage, puisque proposant, selon nos termes tirés de Michel Foucault et Alexandre de Siqueira Freitas, une culture de l'image fonctionnant par analogie et émulation.

Le passage par l'édition est d'ailleurs soulignée par André Malraux, en effet l'enjeu de la mémoire et de ses défaillances, avance-t-il, est palliée par l'arrivée de la photographie et des reproductions en couleurs des œuvres classiques ou non, occidentales ou non<sup>413</sup>. Cet accès facilité aux images vient compléter les collections des grands musées – voire entrer en concurrence avec elles lorsqu'elles représentent une certaine forme d'« art officiel<sup>414</sup> ». Il en conclut qu'« un Musée Imaginaire s'est

---

<sup>410</sup> Nous développons plus précisément cette question dans la dernière partie du Chapitre 3 ainsi que dans notre article Raphaëlle Jamet, « Asger Jorn et l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé : la création d'un boréalisme endogène », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 233-253.

<sup>411</sup> Asger Jorn, *Forberedende beskrivelse af disposition og plan for udgivelsen af værket 10000 årns nordisk folkekunst*, Copenhague, 1965. Traduit en français dans Asger Jorn, « Descriptif préliminaire du dispositif et du plan pour la publication de 10 000 ans d'art populaire nordique », *Discours*, p. 338.

<sup>412</sup> La dimension spatiale des stratégies de groupe est abordée dans le Chapitre 3.

<sup>413</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire*, p. 15.

<sup>414</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire*, p. 17.

ouvert, qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées<sup>415</sup> ». L'analyse historique d'André Malraux s'arrête pour laisser la place à l'émergence d'un musée imaginaire comme le résultat d'une perte de la fonction de l'image face à l'idée d'œuvre muséifiée et la constitution consécutive d'un musée imaginaire alternatif et donc imaginé grâce à la technique ; Asger Jorn contribue à ceci d'une manière encore plus théorique. Il formalise – dans le sens de concrétiser – un musée imaginaire dans beaucoup de ses ouvrages, sans pour autant utiliser ce terme d'André Malraux explicitement dans les textes que nous avons étudié<sup>416</sup>. On peut ainsi parler d'un transport théorique, une analogie comme thèse, s'interrogeant sur les rapports entre les représentations, mais aussi les symboles, les mythes et leurs réutilisations ainsi que le renouvellement par les arts de certains de ces signes récurrents. Le meilleur exemple étant peut-être à nouveau celui des publications, notamment certains ouvrages utilisant le collage – manière classique de composer qu'ont les revues d'avant-garde auxquelles il a contribué ; comme *Helhesten* (1941-1944) et *Cobra* (1949-1951) revues qui toutes deux par leurs textes et leurs images amorcent ce déplacement de la pensée du lecteur entre les collections de mots, d'images et d'idées.

Si nous éclairons d'une autre manière, selon notre méthode de répétition-avec-variation, ce musée imaginaire tel qu'il est pensé et fait par Asger Jorn, il nous semble entrevoir des parallèles avec une œuvre du début du XX<sup>e</sup> siècle de l'historien et artiste allemand Aby Warburg : *L'Atlas Mnemosyne*<sup>417</sup>. Que cela soit dans les collages prévus dans *Guldhorn og lykkehjul*<sup>418</sup>, dans les reproductions de *La Langue verte et la cuite : étude gastrophonique sur la marmythologie musiculinaire*<sup>419</sup>, dans la composition et les jeux d'échelle photographiques de *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*<sup>420</sup>, on retrouve un même élan, un mouvement de juxtaposition des éléments, hors de leur contexte, pour mieux mettre en lumière certains signes, certains motifs, certaines formes qui sont reprises par différentes cultures – toutes frontières géographiques et temporelles abolies. Les textes reprennent certains de ces éléments, mais constituent parfois eux-mêmes pour le lecteur une forme en soi, un ensemble de signes ajustés de la même manière que des

---

<sup>415</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire*, p. 16.

<sup>416</sup> On trouve effectivement dans la bibliothèque d'Asger Jorn telle qu'elle est conservée au Museum Jorn *Le Musée imaginaire* d'André Malraux dans l'édition en français *Les Voix du silence* de 1953 ainsi que d'autres ouvrages du même auteur tels que *La Condition humaine*, *Les Conquérants*, *L'Espoir* ainsi qu'une version allemande publiée en 1958 du volume 2 de *Psychologie de l'Art*. Il est donc possible qu'il ait lu André Malraux même si aucune annotation de sa main n'a été relevée dans les livres conservés.

<sup>417</sup> Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, trad. S. Zilberfarb, 2012.

<sup>418</sup> Asger Jorn, *Guldhorn og lykkehjul*, 1957.

<sup>419</sup> Asger Jorn et Noël Arnaud, *La Langue verte et la cuite*, 1968.

<sup>420</sup> Asger Jorn, *Signes gravés*, 1964.

images dans le processus de lecture. C'est en effet grâce à la lecture – des images comme des mots – que les théories d'Asger Jorn s'activent et se concrétisent. Ce procédé, s'il est récurrent dans une partie de sa bibliographie, n'est pas nouveau dans l'histoire de l'art et des idées, même s'il prend des formes et des objectifs très différents selon les penseurs qui s'en saisissent. Un des piliers de cette forme – même si ce n'est pas le premier – est Aby Warburg avec son *Atlas Mnémopsyne*, œuvre inachevée à sa mort en 1929<sup>421</sup> mais dont on a pu en publier l'état le plus avancé<sup>422</sup>. Nous ne pouvons pas ici en faire la description complète, ni en détailler les tenants et aboutissants du point de vue esthétique, historique, iconologique, mais nous souhaitons l'évoquer car deux de ses traits permettent de mieux comprendre ce que Asger Jorn tente de faire à son tour dans les années 1960<sup>423</sup>. La première caractéristique est la matière première de l'*Atlas Mnémopsyne*, à savoir des dizaines de grandes planches, sur lesquelles Aby Warburg a agrafé des reproductions d'images de tailles variées ; la manière dont elles sont agencées donne le sens de leur rassemblement. Regroupées par thématiques visuelles – motif récurrent, typologie de représentation malgré la diversité des sources – plutôt que par chronologie scolastique, ces images étaient destinées à soutenir le discours de l'orateur – Aby Warburg donnait en effet des conférences – et à être lues et interprétées par l'auditoire guidé par l'emplacement et la succession des images dans et entre les panneaux. La deuxième caractéristique de cette œuvre est la relation entre l'espace et le contenu, plus précisément l'espace qu'il utilise dans la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW), la bibliothèque<sup>424</sup> d'Aby Warburg dont l'organisation et la construction est à considérer en étroite cohérence avec l'*Atlas*<sup>425</sup>. En effet, son classement en termes d'intérêts, de thèmes plus que de disciplines académiques – visait à guider et nourrir la circulation, la découverte et la compréhension des visiteurs, tout en leur proposant des sujets de réflexion par la simple juxtaposition de deux ouvrages, dont les thèses pouvaient par exemple être en tension<sup>426</sup>. Le fonctionnement par analogie,

<sup>421</sup> Roland Recht, « L'*Atlas Mnémopsyne* d'Aby Warburg », Aby Warburg, *L'Atlas Mnémopsyne*, p. 8.

<sup>422</sup> L'édition française aux éditions de L'Ecarquillé en 2012 est introduite d'un essai de Roland Recht « L'*Atlas Mnémopsyne* d'Aby Warburg » qui développe toutes les facettes et la richesse de l'œuvre d'Aby Warburg.

<sup>423</sup> Ainsi que Teresa Østergaard Pedersen le montre à propos de la généalogie de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, ces recherches formelles et théoriques sont présentes dès *Helhesten*. Teresa Østergaard Pedersen, *Sammenlignende vandalisme*, 2015. Toutefois il est remarquable que dans les années 1960 les publications de livres d'artiste qui portent *a minima* le même type de réflexion sur l'objet livre sont nombreuses. *Fin de Copenhague* (1957) et *Mémoires* (1958) réalisés par Asger Jorn et Guy Debord sont cités comme des précédents. Thomas Hvid Kromann, « Artists' Books in the 1960s », Tania Ørum et Jesper Olsson, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, p. 445-452.

<sup>424</sup> Bibliothèque qui compte plus de 60 000 ouvrages et 25 000 photographies. Roland Recht, « L'*Atlas Mnémopsyne* d'Aby Warburg », Aby Warburg, *L'Atlas Mnémopsyne*, p. 13.

<sup>425</sup> Roland Recht, « L'*Atlas Mnémopsyne* d'Aby Warburg », Aby Warburg, *L'Atlas Mnémopsyne*, p. 43.

<sup>426</sup> Roland Recht, « L'*Atlas Mnémopsyne* d'Aby Warburg », Aby Warburg, *L'Atlas Mnémopsyne*, p. 14. La structure et l'organisation sont régies par d'autres concepts que thématiques, ils s'ajoutent les uns aux autres, créant un système complexe unique comme un modèle de pensée – fondé notamment sur la question de la mémoire.

c'est-à-dire les rapports entre les choses s'exerçant par le passage spécifique de chaque visiteur, est ici assez évident : la place d'une personne dans la bibliothèque, son intérêt pour un ouvrage et la proximité de celui-ci avec d'autres provoquent les liens, les rapports et les réflexions. En ce qui concerne l'œuvre d'Asger Jorn, nous retrouvons dans la première caractéristique iconographique de *L'Atlas Mnémosyne*, ce travail de la composition, c'est-à-dire la manière de considérer l'image comme équivalente au texte dans sa signification combinée à l'intérêt pour une certaine universalité des cultures humaines à travers les siècles. La seconde caractéristique – la bibliothèque comme finalité – a peut-être *a priori* un écho un peu plus éloigné dans les sources qui nous occupent. Néanmoins, nous osons l'hypothèse d'avancer que la conscience et maîtrise d'Asger Jorn de l'espace – dans ses tableaux, ses sculptures, ses collections, ses livres – associée à la richesse thématique de ce que l'on a conservé de sa bibliothèque aurait tout à fait pu prendre une forme équivalente à celle de Aby Warburg<sup>427</sup>. Asger Jorn avait en effet lui-même le projet de faire un centre d'étude dans le cadre de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, centré sur la culture nordique<sup>428</sup>. De plus au regard des liens de l'œuvre d'Asger Jorn avec les réalisations les plus modernes en architecture, la création d'une bibliothèque et iconothèque aurait pu être un aboutissement vraisemblable de son œuvre. À titre posthume, dans une moindre mesure mais en toute logique, ce que propose le Museum Jorn – qui est un ouvrage architectural<sup>429</sup> – aux chercheurs, ainsi que dans certaines expositions, est une première version de réalisation de cette possibilité spatiale de mettre en relation archives, livres, photographies, œuvres d'arts, etc regroupés au même endroit.

Lorsque l'on feuillette *Signes gravés*<sup>430</sup>, n'est-ce pas un nouvel Atlas de la Normandie qui nous est proposé ? Ce serait une forme de guide dans la pierre à travers les âges, les échanges et l'histoire de l'art nordique en Europe. Si, dans notre lecture, nous ne pouvons nous empêcher de chercher dans nos souvenirs, notre mémoire, des liens avec des figures déjà vues ailleurs, ou des procédés identiques, il y va certainement de cet effet d'ouverture que les confluences, émulations et analogies des arts, autres disciplines et idées ont créé au sein des œuvres d'Asger Jorn.

---

<sup>427</sup> Selon le classement personnel de Troels Andersen de la bibliothèque d'Asger telle qu'elle est conservée au musée, se trouvent, en ordre décroissant, des livres pouvant être classés en art, histoire, philosophie, littérature, religion et mythologie, biographie, biologie et mathématique, géographie, vie pratique, folklore, pédagogie et instituts scientifiques.

<sup>428</sup> Asger Jorn, *Forberedende beskrivelse af disposition og plan for udgivelsen af værket 10000 år nordisk folkekunst*, Copenhague, 1965. Traduit en français dans Asger Jorn, « Descriptif préliminaire du dispositif et du plan pour la publication de 10 000 ans d'art populaire nordique », *Discours*, p. 340.

<sup>429</sup> Troels Andersen, *Silkeborg Kunstmuseums historie*, p. 75-117.

<sup>430</sup> Asger Jorn, *Signes gravés*, 1964.

## 2.2.4 Vers une œuvre ouverte ?

Une autre manière d'envisager l'analogie, en reprenant de nouveau le concept de Michel Foucault et Alexandre Siqueira de Freitas – pour expliquer la création de groupes selon les rapports entre les œuvres, les idées *via* l'être humain – est de considérer l'œuvre comme ouverte, signifiant qu'elle est capable d'intégrer toutes les possibilités de regards et d'interactions qu'elle entend provoquer et d'ainsi postuler qu'elle fait de cette ouverture produite une partie de son fonctionnement intrinsèque – et non comme un effet secondaire, une conséquence ou un élément extérieur à l'œuvre elle-même. Cette notion d'œuvre ouverte est notamment théorisée par Umberto Eco dans son recueil d'essais justement nommé *L'Œuvre ouverte*<sup>431</sup> où à partir d'œuvres plastiques, musicales ou littéraires, il propose de les étudier en tant qu'elles sont « un *message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant<sup>432</sup>. » Il entend ici montrer que cette définition du processus artistique contenant de fait une dimension interprétative et plurielle peut correspondre au but des créations d'art moderne, à leur « fin explicite<sup>433</sup> » – il étudie par exemple l'œuvre littéraire de James Joyce en ce sens ; et au-delà Umberto Eco propose de satisfaire avec cette définition l'ensemble des œuvres d'art et plus précisément d'éclairer ce qu'il nomme « les poétiques<sup>434</sup> » des œuvres c'est-à-dire « le programme opératoire que chaque fois l'artiste se propose<sup>435</sup> » de suivre qu'il soit implicite ou explicite, dans une perspective plus large d'histoire de la culture. En effet, son hypothèse est de montrer que les œuvres sont ouvertes également dans les œuvres anciennes, dans leur rapport à l'interprétation du monde qu'elles énoncent – et non seulement les plus récentes des œuvres d'art qui utilisent plus directement cette nature interactionnelle et ouverte pour jouer avec leurs auditeurs, spectateurs, observateurs, etc.

Il semble pertinent d'intégrer cette dimension comme une manière de mieux comprendre l'importance structurelle d'un troisième regard dans les œuvres rencontrées dans nos sources récentes – délimitant ainsi une nouvelle forme de groupe entre les artistes, les arts, l'œuvre, les interactions avec d'autres œuvres, d'autres personnes, d'autres contextes, etc Il nous faudra nous poser la question de la légitimité d'une telle interprétation sur des œuvres plus anciennes et pourquoi cela pourrait présenter un intérêt vis-à-vis des développements et créations d'Asger Jorn. En effet, s'intéresser aux créations d'art contemporain, qui au XX<sup>e</sup> siècle explicitement expriment

---

<sup>431</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*.

<sup>432</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 9.

<sup>433</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 9.

<sup>434</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 10.

<sup>435</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 10.

une ouverture et en même temps élargir ce système par exemple à des créations de la Renaissance<sup>436</sup> appelle à s'interroger sur la nécessité d'une volonté de l'artiste pour que son œuvre soit dite ouverte.

Partant des réflexions d'Umberto Eco et les étendant véritablement aux autres formes d'arts que la littérature – musique, arts de la scène, arts visuels, architecture – Jean-Yves Bosseur traverse un très grand nombre d'œuvres pour en discuter la manière avec laquelle elles manifestent leur ouverture : interaction avec le public, aspect éphémère, rapport à l'espace et au temps... Il problématise et circonscrit l'œuvre ouverte ainsi :

Selon que l'œuvre est destinée à s'inscrire dans le temps et/ou dans l'espace, sur un support fixe ou non, à en appeler à l'intervention d'un tiers (l'interprète) ou pas, la situation peut changer radicalement. Tout d'abord, admettre qu'une œuvre relativement complexe peut se révéler ouverte dans la mesure où elle suppose, de la part de son récepteur, une multitude de lectures ou d'interprétations possibles représente une hypothèse beaucoup trop générale pour rendre compte d'un tel phénomène. Pour cerner celui-ci de plus près, il paraît nécessaire d'envisager cette problématique à partir du moment où l'artiste concerné est pleinement conscient de la part d'ambiguïté, d'imprévisibilité qu'il inscrit dans son projet créateur.

L'ouverture de l'œuvre reste-t-elle une visée utopique, un projet dominé par des principes de nature combinatoire, ou bien contribue-t-elle à réduire l'écart entre celui qui produit et celui qui reçoit<sup>437</sup> ?

La tension qui intéresse Jean-Yves Bosseur suggère que la qualité d'ouverture d'une œuvre doit être volontaire – pour éviter au concept de s'appliquer à tout et donc potentiellement à rien – mais qu'il est plus délicat de décider si, pour reprendre notre perspective, il suffit que l'œuvre se veuille une confluence des arts, des significations, etc, ou s'il y a une véritable dynamique d'analogies qui se met en place entre l'artiste, l'œuvre, les arts, les références, les significations et un tiers qui contribue par ricochet lui-même à cette ouverture. Il nous semble que dans ce cadre, Jean-Yves Bosseur aborde cette question par rapport à l'œuvre et donc du point de vue fixe du groupe et non pas de manière dynamique du *faire* groupe. Le groupe fixe serait ainsi comme un groupe d'arts, de supports, de sens, de volontés, d'arbitraires tandis que la dynamique du groupe serait de considérer qu'il existe des interactions dans tous les cas, ce qui signifie qu'il y a une nécessaire ouverture de l'œuvre à partir du moment où elle se manifeste dans le monde.

---

<sup>436</sup> Daniel Arrasse décrit un tableau de la Renaissance en examinant son usage des perspectives et démontre que seul l'œil de l'observateur peut se rendre compte que seule la figure angélique ne respecte pas les règles de proportion et de perspectives, actant ainsi d'une certaine étrangeté au monde où il apparaît, une divinité. Une telle analyse viendrait peut-être soutenir une partie de ce que Umberto Eco propose. Mais cet effet seul ne suffit peut-être pas à satisfaire la définition d'une œuvre ouverte.

<sup>437</sup> Jean-Yves Bosseur, *L'Œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, p. 8.

Ce rapport d'une œuvre ne pouvant exister hors d'un monde, d'un contexte – même s'il peut changer, selon les déplacements, reproductions et réceptions des œuvres – rejoint en partie une des hypothèses d'Umberto Eco qui consiste à « montrer qu'une certaine conception de l'œuvre d'art [s'est] formée en relation explicite avec l'évolution des méthodes dans le domaine des sciences de la nature, de la psychologie ou de la logique<sup>438</sup>. » Cette relation est analogique par excellence, en effet, le fait que les paradigmes et les modèles de pensées influencent ou se développent en parallèle de l'histoire des arts vient renforcer l'idée d'un lien fort entre les arts, les découvertes et les méthodes scientifiques. Dans ce contexte, la potentialité d'ouverture d'une œuvre est une manière de signaler que ce sont justement ces liens qui sont actifs – au-delà des spécificités de l'œuvre elle-même.

Les découvertes en anthropologie, ethnologie, archéologie et architecture ont fasciné Asger Jorn<sup>439</sup> ; ses lectures et connaissances ont contribué à enrichir et construire certaines de ses propres œuvres en rapport direct avec ces développements scientifiques, souvent de manière quasiment équivalente, comme une possible contribution à l'histoire des sciences<sup>440</sup>. Cette fascination ne signifiant pas qu'il échappe à des positionnements paradoxaux ou, plus souvent, à une évolution critique de sa pensée envers les développements artistiques autant que théoriques qu'il aurait pu soutenir quelques années auparavant. L'article « Strukturalisme og fortjelse » qu'il a publié en 1967 revient par exemple sur certains problèmes, notamment de conservatisme, que peut poser le structuralisme par sa position à mi-chemin entre les sciences et les arts<sup>441</sup>.

La manière qu'a Asger Jorn de lier méthodes scientifiques et artistiques, histoire de l'art et des sciences est cependant un peu différente de ce que Umberto Eco entend. Ayant pris comme objet le projet complexe, ambitieux et presque « utopique<sup>442</sup> » de *Livre* de Stéphane Mallarmé, Umberto Eco expose en effet l'intention du poète d'utiliser l'art comme un outil scientifique d'accéder au réel, à la manière peut-être d'Emile Zola dans *Le Roman Expérimental*<sup>443</sup>. De son côté Asger Jorn, même dans ses réflexions sur les fonctions de l'art, ne paraît pas prétendre utiliser l'art comme une méthode scientifique. Umberto Eco, vis-à-vis de cette position du tournant du siècle, amène une

---

<sup>438</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 10.

<sup>439</sup> Voir notre développement sur l'architecture ainsi que sur Claude Lévi-Strauss et Gutorm Gjessing.

<sup>440</sup> Cette intention est aussi présente dans ses textes, ainsi l'édition privée de 1952 de *Held og hasard* a été soumise à l'Université de Copenhague comme thèse de doctorat, ce qui a été refusé par le Professeur Bent Schultzer avec qui Asger Jorn a ensuite cordialement échangé avant la re-publication en 1963 de l'ouvrage. Peter Shield, « Introduction », Asger Jorn, *The Natural Order*, p. xii.

<sup>441</sup> Asger Jorn, « Strukturalisme og fortjelse », *Kriterium*, vol.2/4, septembre 1967. Traduit en français dans Asger Jorn, « Structuralisme et omissions », *Discours*, p. 349.

<sup>442</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 18.

<sup>443</sup> Emile Zola y explicite sa vision du roman, notamment naturaliste, comme l'espace et l'outil d'expérimentation scientifique permettant d'accéder à une meilleure compréhension, à un savoir sur l'humain.



distinction conceptuelle importante entre sciences et arts qui pourrait nous aider à nous confronter à celles que propose Asger Jorn :

L'art a pour fonction non de *connaître* le monde, mais de produire des *compléments* du monde : il crée des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent, et possédant une vie, des lois, qui leur sont propres<sup>444</sup>.

Il faut donc garder en tête cette dichotomie très claire lorsque nous abordons l'œuvre d'Asger Jorn à travers les analyses d'Umberto Eco, car l'artiste danois dans ses articles adopte plusieurs points de vue. D'un côté il attire notre attention sur l'importance de ne pas considérer les arts dans une échelle de valeur où ils se retrouveraient en dessous ou au service des sciences<sup>445</sup> – considérer les arts comme dans une sphère complètement autonome leur fait courir ce risque<sup>446</sup>. D'un autre côté, la notion de complémentarité<sup>447</sup>, évoquée par Umberto Eco, pourrait dans ce cas être en accord avec les intuitions et les écrits d'Asger Jorn, il écrit en 1953 :

*L'art n'est pas une pseudo-science* mais comme le dit très justement le physicien Niels Bohr : « L'art est l'inverse complémentaire de la science et alors que la science observe objectivement, le but de l'art est la conquête subjective et intéressée. » La méthode artistique consiste à faire surgir la qualité humaine<sup>448</sup>.

Les arts ne seraient donc, ni une production d'objets et de formes, ni un ersatz de sciences, mais dans le principe des reflets, ils seraient une relation au monde identique dans son objet et opposée dans sa méthode<sup>449</sup>. Cela rejoindrait une manière de penser proche des théories proposée par Niels Bohr, notamment sur la complémentarité : les arts et les sciences pourraient être des « descriptions nécessaires d'un même phénomène » mais qui seraient « mutuellement exclusives<sup>450</sup>. » Ce

<sup>444</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 18.

<sup>445</sup> Il souligne l'échec des créations de l'Exposition universelle de 1937 dans Asger Jorn, « Ansigt til ansigt », *A5, Meningsblad for unge arkitekter*, vol.2/5, janvier-février 1944. Traduit en français dans Asger Jorn, « Face à Face », *Discours*, p. 43. Il décrit comment les arts ont été des « faire-valoir » sous le « joug de l'évolution scientifique » dans Asger Jorn, « Pittura nucleare – Fare Segno », *Baj, Colombo, Dangelo, Mariani, Rusca, Serpi espongono*, Catalogue, Exposition, Turin, Gallerie Alle quattro pipe, 3 – 16 décembre 1953, n.p. Traduit en français dans Asger Jorn, « Faire signe », *Discours*, p. 173.

<sup>446</sup> Dans la mesure où cela a une conséquence sur les valeurs et fonctions des arts dans la société : décorrélés de la connaissance, on aurait du mal à les considérer comme utiles ou même dignes d'intérêt et de soutien par rapport au monde où ils s'expriment et existent.

<sup>447</sup> Mot utilisé avec le sens dynamique que lui donne en physique Niels Bohr dans son principe de complémentarité. Bernadette Bensaude-Vincent, « L'évolution de la complémentarité dans les textes de Bohr (1927-1939) ».

<sup>448</sup> Asger Jorn, « Pittura nucleare – Fare Segno », *Baj, Colombo, Dangelo, Mariani, Rusca, Serpi espongono*, Catalogue, Exposition, Turin, Gallerie Alle quattro pipe, 3-16 décembre 1953, n.p. Traduit en français dans Asger Jorn, « Faire signe », *Discours*, p. 173.

<sup>449</sup> Sans pour autant nier la possibilité voire la nécessité d'une collaboration entre les sciences et les arts, afin de conserver un équilibre entre l'objectivité qui ne trouve pas de fin et la subjectivité qui devient démagogie, ainsi que Asger Jorn le défend dans son « Descriptif préliminaire du dispositif et du plan pour la publication de 10 000 ans d'art populaire nordique ». *Forberedende beskrivelse af disposition og plan for udgivelsen af værket 10000 år nordisk folkekunst*, Copenhague, 1965. Traduit en français dans Asger Jorn, *Discours*, p. 346.

<sup>450</sup> Pour les deux dernières citations, nous reprenons les mots de Bernadette Bensaude-Vincent dans son étude épistémologique du concept de complémentarité. Elle ne parle alors pas d'art mais reste dans le cadre strict des

rapprochement entre une théorie de physique quantique et la manière dont Asger Jorn articule les fonctions et valeurs des arts dans la société vis-à-vis de la science n'est pas sans rappeler une observation que fait Umberto Eco dans son essai. En effet, il reconnaît à l'art une fonction dans l'histoire de la pensée :

on peut [voir dans la forme artistique] en revanche une *métaphore épistémologique* : à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont la science, ou, en tout cas, la culture contemporaine voient la réalité<sup>451</sup>.

Cela nous amène à nous demander si les propositions et œuvres d'Asger Jorn s'inscrivent effectivement dans une telle synergie et selon quel degré – il nous apparaît de surcroît qu'un tel phénomène est tout à fait descriptible selon notre définition d'analogie. Les artistes emprunteraient aux sciences, et se faisant vecteurs, en feraient une restitution sous forme d'œuvres, non sans y avoir entremêlés un ensemble d'autres influences et formes ; l'analogie est l'expression et le mouvement de ces relations. Selon Umberto Eco, les auteurs médiévaux retranscrivent par leur ordre et leur régularité une cosmogonie fixe, les artistes baroques se jouent des nouveautés apportées par l'empirisme et décentrent leurs sujets ou perspectives et « [accompagnent la] vision copernicienne de l'univers<sup>452</sup> » tandis que les « symbolistes décadents (...) évoquent l'univers des géométries non-euclidiennes<sup>453</sup> » Pour ce qui est des œuvres des périodes qui suivent, les avancées en physique, notamment quantique<sup>454</sup> et en épistémologie des sciences sur la question du statut de l'observateur – qui n'est pas neutre –, sur la complémentarité, c'est-à-dire la coexistence simultanée de plusieurs modèles d'explication *a priori* contradictoires mais qui se complètent *in fine* pour expliquer un phénomène et ce de manière nécessairement incomplète<sup>455</sup>, ont été singulièrement marquantes pour nombre d'artistes, dans leurs méthodes, dans leurs langages et dans leurs œuvres. Asger Jorn est particulièrement intéressé par les dernières avancées scientifiques notamment celles de la physique quantique mais également celles de la géométrie, de la chimie ou de la biologie. Certaines œuvres présentent effectivement des caractères qui pourraient les relier aux œuvres ouvertes telles que présentées par Umberto Eco – reflétant alors d'une manière ou d'une autre l'état

---

expériences du physicien, nous formulons nous-mêmes cette hypothèse, y trouvant une certaine similarité entre la pensée d'Asger Jorn – qui a lui-même intégré certaines notions de Niels Bohr. Bernadette Bensaude-Vincent, « L'évolution de la complémentarité dans les textes de Bohr (1927-1939) », p. 235.

<sup>451</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 18.

<sup>452</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 19.

<sup>453</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 19.

<sup>454</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 19-20, 33-34. L'épistémologie d'Albert Einstein est décrite par Umberto Eco comme particulièrement pertinente pour l'œuvre ouverte, car elle propose un univers certes discontinu et indéterminé mais dont certaines lois – celles qui régulent les relations, la relativité – peuvent être établies ; à l'image donc des œuvres ouvertes dont l'artiste a pu orienter sa création.

<sup>455</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 30-31.

de la science à son époque. Nous remarquons toutefois que la majorité des interactions entre sciences et arts que nous pouvons relever dans nos sources se manifestent le plus souvent dans les écrits d'Asger Jorn. On retrouve par exemple de nombreuses références aux principes de complémentarité de Niels Bohr et nous savons qu'il possédait des livres très pointus de logique non-aristotélicienne d'un niveau très élevé tels que ceux de Stéphane Lupasco<sup>456</sup>. L'étude de sa bibliothèque – telle que conservée par le Museum Jorn – nous apprend que sur les plus de 2000 ouvrages qui ont été classés thématiquement par Troels Andersen, il possédait 97 livres sur les sciences et les mathématiques, 5 sur la logique, 3 publications émanant d'instituts scientifiques sans compter les centaines d'ouvrages classés en biographie ou en philosophie ou histoire générale qui traitent souvent de personnes ou de notions liées aux sciences et à l'épistémologie<sup>457</sup>. En relation avec les différentes théories en physique, Asger Jorn a développé dans plusieurs textes ce qu'il a appelé la complémentarité trilectique, dont on trouve en 1964 des schémas<sup>458</sup> et une première définition dans *Signes gravés*<sup>459</sup> qui est une manière de formaliser la volonté d'une sortie de la pensée binaire, manichéenne en faveur de la prise en considération d'une troisième idée qui est toujours présente dans les systèmes avancés d'explications du monde. Il souhaite appliquer cette description dynamique, sous forme de triangles à des domaines aussi variés que la philosophie, la religion, les couleurs, ou encore l'économie ou la politique. On peut aussi compter parmi les applications artistiques de ce concept qui fait œuvre un jeu de football trilectique impliquant trois équipes et un ballon sur un terrain en hexagone, sortant ainsi de l'affrontement compétitif binaire : à la recherche d'une troisième voie, d'une nouvelle dynamique faisant la place au hasard, à la stratégie et à la collaboration. Nous pouvons trouver un petit terrain à cet effet à l'entrée du Museum Jorn à Silkeborg et plusieurs matchs ont déjà été organisés ailleurs dans le monde notamment par le Spartak lillois<sup>460</sup> qui est un club de sport populaire accessible au plus grand nombre. Chaque événement lié à ce jeu est une nouvelle expression de l'œuvre, de nouveaux groupes, de nouvelles expériences internes – pour les personnes participant comme les équipes

---

<sup>456</sup> Il cite et utilise explicitement notamment les théories de Stéphane Lupasco dans son développement sur la trilectique. Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 202-218.

<sup>457</sup> Nous trouvons notamment dans les autres thématiques, pour ne citer que quelques noms connus, des livres de Gaston Bachelard, Benedetto Croce, Bertrand Russel ou Auguste Comte et des ouvrages sur les vies ou les découvertes d'Albert Einstein, Tycho Brahe ou Novalis sans compter les manuels de physique.

<sup>458</sup> Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 202, 206.

<sup>459</sup> Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 202-218. Une brochure a été publiée par l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé contenant uniquement ce qui concernait la trilectique dans Asger Jorn, *De la Méthode trilectique : dans ses applications en situlogie générale*. Mais l'on comprend bien que l'intégration de ce développement dans un livre qui fait le lien par les images comme les textes entre les signes gravés, la science, les époques passées et présentes n'est pas étranger à la recherche d'explications philosophiques de certains phénomènes humains qui est un des objets de l'ouvrage.

<sup>460</sup> Spartak Lillois, « Trilectique », en ligne.

organisatrices – et externes – notamment du côté médiatique de la mise en place d'une telle œuvre. Tout membre du public y est d'autant plus impliqué, qu'il participe en apprenant, observant les règles, l'espace, les actions, voir y contribue directement par ses cris ou son silence. Il semble bien s'agir ici d'une œuvre ouverte – et d'un rapport analogique entre art, sport et science – au sens d'Umberto Eco d'une œuvre correspondant aux avancées scientifiques de son époque, d'une réalisation interdépendante de son public et de ses acteurs, d'un réseau de références constituant et s'enrichissant perpétuellement.

Au-delà de la question de l'histoire des idées, il nous semble que le concept d'œuvre ouverte dans ce qu'il caractérise dans les œuvres individuelles pourrait effectivement parfois correspondre à certaines propositions d'Asger Jorn. Il est en effet particulièrement adapté aux œuvres d'Asger Jorn dans son point de départ quant à la définition de l'œuvre, car précisément Umberto Eco étudie non pas le résultat du processus artistique mais le « projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives<sup>461</sup> » c'est-à-dire ce que l'artiste a souhaité réaliser, les réceptions et interprétations qu'il a envisagées et celles qui sont créées par l'œuvre elle-même. Cela inclut donc à la fois le destinataire – d'où le concept de « message » et l'utilisation par Umberto Eco des théories de la communication et de l'information pour réaliser son étude – mais également la simple intention de réalisation : que l'œuvre soit considérée comme inachevée ou même comme un échec n'en fait pas moins une œuvre.

Asger Jorn reconnaît d'ailleurs parfois ses échecs sans pour autant nier la pertinence voire l'efficacité de certaines de ses initiatives. Le projet d'édition par exemple pour lequel l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé a pris la forme de 32 volumes artistiques et scientifiques de « 10 000 ans d'art populaire nordique<sup>462</sup> » n'a pas abouti comme il le souhaitait, il écrit en 1967 : « Le projet fut un échec, mais cela n'empêche pas que, en tant qu'échec, il soit devenu un événement *historique* exceptionnel<sup>463</sup>. » Il le replace ici dans son contexte philosophique – vis-à-vis de l'existentialisme et du structuralisme – et contemporain sans nier son existence – d'autant qu'au moins un livre à tirage limité de la série a été produit en 1965 : *Skånes stensulptur under 1100-talet* [Les Sculptures en pierre de Skaane dans les années 1100]<sup>464</sup>. Dans notre perspective d'œuvre comme groupe, les archives, les correspondances, le fonds photographique et même l'ensemble des

---

<sup>461</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 11.

<sup>462</sup> « 10000 års nordisk folkekunst » terme traduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 338.

<sup>463</sup> Asger Jorn, « Strukturalisme og fortielse », *Kriterium*, vol.2, n°4, septembre 1967. Traduit en français dans Asger Jorn, « Structuralisme et omissions », *Discours*, p. 352.

<sup>464</sup> Erik Cinthio, *Skånes stensulptur under 1100-talet*, 1965. Avec une préface de Per Vilhelm Glob, une composition par Asger Jorn et les photographies de Gérard Franceschi. Titre traduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 352.

articles et des écrits qu'il a pu produire en vue de cette réalisation donnent effectivement une forme en tant que traces d'une *œuvre ouverte* dans ses dimensions comme dans ses fins.

En effet, si nous tentons d'appliquer la définition d'Umberto Eco, nous nous trouvons devant un « projet de message<sup>465</sup> » – c'est-à-dire des livres d'art et de science s'adressant à l'ensemble du peuple toutes classes sociales et éducations confondues<sup>466</sup> – « ayant de larges possibilités interprétatives<sup>467</sup> » qui sont remarquables à plusieurs niveaux : l'importance égale en termes d'apports de l'iconographie et du texte, les liens entre les images ou entre les concepts créés par les lecteurs eux-mêmes, la constitution d'un fonds culturel nordique commun, la réflexion sur la hiérarchie imposée des cultures face à une certaine universalité mythologique, la volonté de guider notre regard ou de le renouveler sur des figures, des symboles... Ce à quoi l'on pourrait rajouter la sensibilité picturale et la passion d'Asger Jorn pour ces questions<sup>468</sup> sans qui ces livres ne seraient que des encyclopédies illustrées. Ces encyclopédies seraient bien *ouvertes* dans l'infinie possibilité qu'elles offriraient, mais point des *œuvres* d'art si l'on suit toujours le raisonnement d'Umberto Eco, qui prenant un dictionnaire en exemple dit qu'

il n'est précisément pas une *œuvre*. L'« ouverture » et le dynamisme d'une œuvre sont tout autre chose : son aptitude à s'intégrer des compléments divers, en les faisant entrer dans le jeu de sa vitalité organique ; une vitalité qui ne signifie pas achèvement, mais subsistance au travers de formes variées<sup>469</sup>.

Cette dimension vitale et dynamique fait également partie des caractéristiques qu'Umberto Eco s'emploie à discerner dans son étude de l'œuvre ouverte en regard de ce qu'il appelle l'art Informel, qu'il prend volontairement au sens le plus large d'une tendance de l'art contemporain – l'ouvrage sort en Italie en 1962 – alliant les *tachistes* comme l'art *brut* et l'*action painting*<sup>470</sup>. On pourrait, pour l'auteur italien, assembler toutes ces œuvres sous le terme d'œuvres ouvertes, notamment dans leurs rapports à la discontinuité et leur place dans notre pensée. Ainsi l'œuvre

---

<sup>465</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 11.

<sup>466</sup> En 1953 Asger Jorn rappelle la nécessité du rôle social de l'art, et que l'art populaire est l'art par et pour le peuple. Le plan éditorial de 1964 prend la suite de ces positions. Asger Jorn, « Pittura nucleare – Fare Segno », *Baj, Colombo, Dangelo, Mariani, Rusca, Serpi espongono*, Catalogue, Exposition, Turin, Gallerie Alle quattro pipe, 3-16 décembre 1953. Traduit en français dans Asger Jorn, « Faire signe », *Discours*, p. 174. Asger Jorn, « Om Chresten Hull og folkekunstens postulerede død i Norden », *Dansk Kunsthandsværk*, vol. 26, n°3, p. 38-43. Traduit en français dans Asger Jorn, « Sur Chresten Hull et sur la mort présumée de l'art populaire dans le Nord », *Discours*, p.132.

<sup>467</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 11.

<sup>468</sup> Tous ces éléments sont synthétisés dans *Forberedende beskrivelse af disposition og plan for udgivelsen af værket 10000 årsnordisk folkekunst*, Copenhague, 1965. Traduit en français dans Asger Jorn, « Descriptif préliminaire du dispositif et du plan pour la publication de 10 000 ans d'art populaire nordique », *Discours*, p. 346.

<sup>469</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 33.

<sup>470</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 117.

elle ne la raconte pas, elle *est* cette discontinuité. Elle se pose en médiatrice, entre les catégories abstraites de la science et de la matière vivante de notre sensibilité, c'est comme une sorte de schéma transcendantal qui nous permet de saisir de nouveaux aspects du monde<sup>471</sup>.

Ce qui rejoint ici à la fois l'histoire de la culture dans laquelle l'œuvre ouverte se nourrit et s'incarne tout en donnant à l'artiste et à ses destinataires l'opportunité d'un dialogue : cette figure de médiation devient alors la fonction de l'œuvre, ce qui est particulièrement intéressant dans notre optique d'analogie, comme de groupes pris dans leurs synergies et leurs dynamiques.

Après avoir examiné l'intention de l'artiste puis la fonction de l'œuvre, il reste à observer la place de l'interprète – au sens le plus large possible. Partant de la musique, Umberto Eco reprenant la musique aléatoire du compositeur Henri Pousseur, décrit l'interprète comme celui qui

fait de [lui-même] le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une *nécessité* dérivant de l'organisation même de l'œuvre<sup>472</sup>.

En effet, l'instrumentiste doit décider, au moment même où il joue soit créer, à partir des morceaux fragmentaires proposés par Henri Pousseur ce qu'il va interpréter, dans quel ordre etc. Cette description souligne le rôle central de l'interprète qui peut également être le lecteur d'un roman ou bien l'observateur d'un tableau mais ne vient aucunement nier l'importance ou la présence de l'artiste ou de l'auteur, mais bien plutôt la compléter<sup>473</sup>. Cela rejoint également ce que nous avons tenté de décrire au mieux comme une analogie. Au regard de l'œuvre d'Asger Jorn, nous remarquons que cette présence, cet échange, cette reconnaissance du rapport multiple et en mouvement de l'œuvre dans le monde, se signale aussi dans le jeu entre les titres et les tableaux. Dans « Asger Jorn om sig selv » [« Asger Jorn sur lui-même »]<sup>474</sup>, il décrit un des processus menant aux titres de ces tableaux : « Le tableau n'est pas peint en fonction du titre, c'est le titre qui est créé pour le tableau<sup>475</sup>. » Nous comprenons ainsi que c'est le geste et l'image qui s'imposent dans sa création. Néanmoins, dans la mesure où un titre possède un ensemble de significations, d'interprétations, de pistes possibles, il ne faudrait pas selon Asger Jorn réduire le potentiel d'appropriation qu'un spectateur pourrait faire d'une œuvre. Dans le cadre d'une conversation en 1972, qui a été retranscrite et publiée, Asger Jorn se confie ainsi :

---

<sup>471</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 124.

<sup>472</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 18. Voir aussi p. 24 pour une citation plus explicite sur les actions et intentions de l'interprète, qui utilise un vocabulaire dynamique très proche de nos descriptions de groupe.

<sup>473</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 18.

<sup>474</sup> Asger Jorn « Asger Jorn om sig selv », *Kunst*, septembre 1953, vol.1/1. Titre traduit en français dans Asger Jorn, *Discours*, p. 141.

<sup>475</sup> Asger Jorn, « Asger Jorn om sig selv », *Kunst*, septembre 1953, vol.1/1. Traduit en français dans Asger Jorn, « Asger Jorn sur lui-même », *Discours*, p. 146.

Quand j'ai fait une image, peu importe laquelle, je la quitte (...) je la lance dans le monde (...) je dis que la véritable valeur artistique d'une image est celle qui est dans la fascination du spectateur qui ne sait pas d'où ça vient, quand ça a été fait, et par qui, et rien du tout, et rien que l'objet en soi lui ouvre des horizons (...) [Les titres ce] sont seulement des noms, c'est l'objet en soi [qui compte]<sup>476</sup>.

Mais il ne faudrait pas non plus que le titre vienne influencer l'interprétation, la vision que quelqu'un pourrait avoir de l'œuvre, il faut laisser une forme d'ouverture – idée qui rejoint tout à fait l'importance donnée à des tiers, ainsi que l'existence autonome de tout contexte de l'œuvre qui si elle ne se fige pas, continue de vivre et de se laisser traverser et enrichir.

C'est pour ça que j'ai souvent, très souvent, laissé aux autres artistes, aux autres gens le soin de donner des titres à mes tableaux, pas parce que je crois qu'ils ont donné le titre juste, pas du tout, parce que je pense que la valeur d'une image c'est la possibilité d'adapter cette image à des interprétations multiples<sup>477</sup>.

Afin d'éviter, selon Asger Jorn, de fixer l'œuvre et le regard, il faut garder une « ambivalence »<sup>478</sup> et accepter que plusieurs interprétations, explications, expressions paradoxales ou contradictoires coexistent autour et au sein d'une même œuvre. Il nous semble qu'ainsi dans ces écrits il porte un regard introspectif, rétrospectif ou même prédictif envers sa propre œuvre et la met en mouvement tout comme le ferait un interprète et non seulement comme un artiste ayant explicitement souhaité son œuvre ainsi ouverte. Cette double dimension d'artiste et de théoricien paraît s'incarner dans cette conscience et cette ouverture face à sa propre œuvre qui laisse la place à d'autres lectures de celle-ci.

Dans l'émulation comme dans l'analogie, c'est-à-dire dans les reflets, ainsi qu'Alexandre de Siqueira Freitas les nomment, il y a cette part absolument paradoxale de subjectivité mêlée à celle de l'absolu : l'œuvre est unique, mais les interprétations multiples lorsque le regard des spectateurs fait partie de l'œuvre. Ne serait-ce pas contradictoire avec l'idée passive et extérieure attachée au concept de spectateur<sup>479</sup> ? Asger Jorn lui-même l'affirme dans un article de 1941 intitulé « Intime

---

<sup>476</sup> Asger Jorn, « À plus d'un titre », *Études et surprises*, Paris, Editions Atelier Clot, 1972. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 372.

<sup>477</sup> Asger Jorn, « À plus d'un titre », *Études et surprises*, Paris, Editions Atelier Clot, 1972. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 373.

<sup>478</sup> Asger Jorn, « À plus d'un titre », *Études et surprises*, Paris, Editions Atelier Clot, 1972. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 373.

<sup>479</sup> Ce concept de spectateur passif pourrait également rejoindre la question politique à partir des années 1960 avec notamment les concepts apportés par Guy Debord dans *La Société du spectacle* (1967), où l'aliénation de la société de production, puis de consommation vient se renforcer par le biais du spectacle qui vient enlever toute puissance aux individus qui vivent leur vie comme spectateur à travers le divertissement et la publicité par exemple. Sortir de sa position de spectateur devient donc absolument nécessaire.

banaliteter » [« Banalités Intimes »]<sup>480</sup> « Le spectateur n'existe et ne peut pas exister aujourd'hui<sup>481</sup>. » Il s'agit de sa conclusion après avoir développé notamment la nécessité fondamentale, pour la vitalité de l'art, de l'existence des arts dit de mauvais goût, des petites choses populaires, des banalités, etc. Il présente l'analogie profonde entre le peintre et son tableau : « Le contenu du tableau reflète ce que contient le peintre. Il révèle ce qu'il a pu pressentir de lui-même et de son temps, ce qu'il a pu appréhender par l'esprit et par le cœur<sup>482</sup>. » De là, il universalise cette expérience intime, dans la mesure où tout comme dans l'art, l'être humain dans le monde ne doit pas subir les ambitions et conséquences des générations précédentes « C'est au contraire son devoir à [elles] de nous aider là où nous avons besoin d'aide<sup>483</sup>. » Car se placer dans un « aujourd'hui » temporel, vers le futur, sans faire l'impasse sur tout ce qui a déjà été fait, ce que cela nous a apporté, concerne tout le monde, et pas uniquement les artistes ; le public est donc lui aussi impliqué. Cette conclusion nous rappelle dans quelle mesure l'émulation comme l'analogie sont des similitudes liées au temps, et sont des phénomènes qui ouvrent la possibilité à des œuvres, des groupes de s'assembler, de s'actualiser, de s'affronter, de se transformer à un instant précis, grâce à des intermédiaires, eux-mêmes situés dans une certaine temporalité et avec un certain rapport au temps – en se plaçant comme avant-garde ou découvreur par exemple. Ces rapports laissent donc une grande place au public, tout aussi présent et actif que la production artistique elle-même, le peintre ou la galerie.

Tant d'implications dans la relation aux œuvres feraient-elles donc des spectateurs des artistes ? La tentation serait forte de résoudre la tension en assimilant tout dans un relatif universel. Mais conserver une distinction absolue entre artiste et public, nous semble également problématique notamment dans les œuvres collectives ou dans une interprétation plus ouverte de la notion d'œuvre... Aucun des mouvements extrêmes n'est spécialement faux, ils révèlent une facette des groupes et de leurs dynamiques différentes. Afin de mieux comprendre la nécessité d'accepter ces changements de perspective, il nous faut observer comment cela nécessite finalement l'ajout d'un troisième terme qui permettrait ainsi de faire varier les angles entre l'immensité du tout et son infinie variété. Et si l'artiste était aussi théoricien ?

---

<sup>480</sup> Asger Jorn, « Intime Banaliteter », *Helhesten*, vol.1/2, 1941. Traduction du titre par Hanne Martinet en français, et reproduit dans Asger Jorn, « Banalités Intimes », *Discours*, p. 11.

<sup>481</sup> Asger Jorn, « Intime Banaliteter », *Helhesten*, vol.1/2, 1941. Traduit en français dans Asger Jorn, « Banalités Intimes », *Discours*, p. 18.

<sup>482</sup> Asger Jorn, « Intime Banaliteter », *Helhesten*, vol.1/2, 1941. Traduit en français dans Asger Jorn, « Banalités Intimes », *Discours*, p. 18.

<sup>483</sup> Asger Jorn, « Intime Banaliteter », *Helhesten*, vol.1/2, 1941. Traduit en français dans Asger Jorn, « Banalités Intimes », *Discours*, p. 18.



## 2.3 Unifier une pensée mouvante et multiple

### 2.3.1 Sympathie et antipathie : assimiler et distinguer

S'interroger sur la tension entre une œuvre qui engloberait artiste, forme, intention, processus, public et contexte et une œuvre circonscrite à sa manifestation empirique (tableau, symphonie, sculpture, etc) revient à se préoccuper de deux mouvements *a priori* contradictoires et de leur jeu : que se passe-t-il entre l'assimilation d'un tout dans un même concept et la distinction absolue de ses différents objets ? Ce qui est ainsi traité n'a pourtant pas changé dans son essence – nous parlons assurément toujours de la même œuvre, les phénomènes d'assimilation et de distinction ont véritablement eu lieu dans la pensée. Cette dynamique paradoxale que nous envisageons de faire apparaître dans nos matériaux de recherche nous a été inspirée d'un couple de ressemblances que Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses* nomme la sympathie et l'antipathie.

La sympathie transforme. Elle altère, mais dans la direction de l'identique (...) C'est pourquoi la sympathie est compensée par sa figure jumelle, l'antipathie. Celle-ci maintient les choses en leur isolement et empêche l'assimilation<sup>484</sup>.

Cela ressemble à une dialectique ou à une nouvelle manière d'affirmer un dualisme du monde et de son fonctionnement, toutefois la notion essentielle dans cet extrait est celle de direction, c'est-à-dire de mouvement. Cette dynamique laisse place à la fois au déséquilibre potentiel et à l'équilibre permanent entre les deux pôles accompagné de la possibilité du changement, de la transformation.

L'identité des choses, le fait qu'elles peuvent ressembler aux autres et s'approcher d'elles, mais sans s'y engoutir et en préservant leur singularité, – c'est le balancement constant de la sympathie et de l'antipathie qui en répond. Il explique que les choses croissent, se développent, se mélangent, disparaissent, meurent mais indéfiniment se retrouvent ; bref, qu'il y ait un espace (...) et un temps<sup>485</sup>.

Cette description *a priori* paradoxale correspond semble-t-il à la sorte de compromis – moins à une quelconque concession qu'à une recherche d'équilibre – que Asger Jorn affirme sur ses œuvres et leurs titres, à la fin de sa vie : « je joue toujours avec un titre qui englobe de plus en plus de possibilités d'interprétation, et en même temps le détermine comme tel objet précis<sup>486</sup>. » On y retrouve effectivement cette idée de complémentarité entre l'aspect unique d'une œuvre et le nombre infini d'interprétations qui peut en être tiré.

---

<sup>484</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, p. 38-39.

<sup>485</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, p. 39-40.

<sup>486</sup> Asger Jorn, « À plus d'un titre », *Études et surprises*, Paris, Editions Atelier Clot, 1972. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 373.

En cherchant à l'appliquer à son analyse des différentes rencontres des arts Alexandre Siqueira de Freitas l'a situé au niveau de l'observateur, du critique. Notons néanmoins que Michel Foucault affirme que la sympathie et l'antipathie sont un mouvement profond présent et actif dans toutes les dimensions, ce qui inclut les autres ressemblances qui nous ont guidées dans notre analyse : confluence, émulation, et analogie<sup>487</sup>. Cela ne contredit pas complètement Alexandre Siqueira de Freitas évidemment :

*Résonances* : la rencontre est proposée par le récepteur/analyste. C'est celui-ci qui approche des œuvres autonomes et tisse des liens entre elles, indépendamment de l'intention de l'artiste. Prédomine la similitude sympathie<sup>488</sup>.

Dans son interprétation du concept de Michel Foucault il s'intéresse particulièrement aux fonctions des discours sur les œuvres, c'est-à-dire les groupes particuliers qu'ils forment :

Pour que nous puissions nommer une rencontre des arts *résonance*, il faut que cette rencontre soit proposée par le récepteur, sans que l'artiste ait déclaré avoir traduit ou s'inspirer de l'art distinct. Ces *résonances* s'occupent des « rencontres virtuelles ». Les œuvres se touchent seulement à travers le discours à leur sujet<sup>489</sup>.

En étudiant les groupes liés à Asger Jorn, nous avons souhaité étendre ce cadre de pensée à une autre dimension qu'à la simple mise en relation d'arts différents : nous avons voulu prendre les réalisations tout comme le discours d'Asger Jorn lui-même en considération, en tant que théoricien et observateur de son temps comme de ses propres œuvres. Or il nous est apparu que dans ses textes il ne présentait pas seulement des liens entre divers arts, mais aussi entre des temporalités, des espaces, des concepts et des supports différents. Ce sont ces liens – inclusifs ou exclusifs – que nous avons pris en compte pour montrer combien il s'agit d'une dynamique qui fait écho à la tension intrinsèque de notre problématique sur le *faire* groupe. En effet, selon quels critères distingue-t-on un groupe d'un autre, ou ce qui y entre ou non ? Dans ces deux simples questions se discerne clairement le double mouvement d'assimiler et de distinguer. Du point de vue des réflexions d'Asger Jorn, sa recherche d'une application dans la sphère de l'art du principe de complémentarité de Niels Bohr est, sous cet éclairage, particulièrement parlante ; il aboutit à ce qu'il nomme la trielectique en assumant l'aspect dynamique de la question et la présence d'une force tierce dans toutes les interactions binaires – sortant ainsi de la dialectique.

Alexandre Siqueira de Freitas souligne bien l'importance, dans le couple de ressemblances qui nous guide, du regard du récepteur et de sa potentielle relativité. Ce regard serait peut-être une des expressions de cette troisième place, position autour de laquelle Asger Jorn a beaucoup écrit et créé,

<sup>487</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, p. 40.

<sup>488</sup> Alexandre Siqueira de Freitas, *Rencontre des arts*, p. 18.

<sup>489</sup> Alexandre Siqueira de Freitas, *Rencontre des arts*, p. 82.

sans compter que l'évocation de cette relativité du regard et de sa portée, se retrouve notamment dans le cadre d'œuvres ouvertes. Inspirée de l'idée en sciences physiques d'un observateur qui ne peut être neutre dans les résultats de son expérience – car il y intervient par sa simple présence, de manière volontaire ou non – le discours sur l'œuvre par un tiers remet en cause la nécessaire extériorité du spectateur sans pour autant l'intégrer totalement comme une part de l'œuvre : comment alors conserver la sympathie, c'est-à-dire l'identité œuvre, artiste, spectateur tout en reconnaissant l'antipathie, à savoir la différence absolue entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur ?

Lire et comprendre l'artiste comme théoricien de sa propre œuvre devient une manière de lier en un discours, une œuvre et un individu – et ses intentions – autour de cette tension existentielle. Asger Jorn s'est effectivement exprimé sur ces problématiques, car elles se répercutent sur différents débats artistiques : symétrie, couleurs, unité des œuvres, variabilités des points de vue, etc

Contrairement à la confluence qui se manifestait dans l'espace, à l'émulation et l'analogie qui s'installaient dans le temps, la sympathie et l'antipathie se situent dans la pensée – la nôtre incluse, en effet, la recherche universitaire n'est-elle pas aussi fondée sur le fait d'assimiler et de distinguer ?

Envisager nos problématiques sous l'angle des résonances – sympathie et antipathie – interroge donc dans un premier temps la place de l'observateur dans l'œuvre et les groupes étudiés, à savoir comment l'artiste pense le regard – subjectivité et objectivité – et comment Asger Jorn construit une pensée artistique autour d'un dépassement de la dialectique. Mais accepter une grande relativité des points de vue, des discours sur une œuvre nous fait encourir le risque d'accepter des liens, des rapports, des résonances qui seraient plus du fait du hasard que de la véritable connexion. Nous souhaitons donc dessiner les limites des discours sur l'art et les œuvres, ce qui concerne donc également notre propre position. Ainsi dans un deuxième temps nous devons étudier notre propre place d'observateur et y circonscrire la part potentielle de hasard et de corrélation qui s'y impose en regard de notre méthodologie.

### **2.3.2 Asger Jorn, théoricien de son œuvre ?**

Johannes Holbek était un peintre penseur. Il cherchait à faire la synthèse entre vision intellectuelle et vision artistique tout comme Henry Heerup, l'artiste danois qui s'en rapproche le plus aujourd'hui<sup>490</sup>.

---

<sup>490</sup> Asger Jorn, « Johannes Holbek og nutidens kunstopfattelse », *Johannes Holbek. Malerier. Tegninger*, Catalogue, Exposition, Silkeborg, Silkeborg Kunstmuseum, 1965. Traduit en français dans Asger Jorn, « Johannes Holbek et la conception actuelle de l'art », *Discours*, p. 319.

Empruntons à Asger Jorn ce terme de « peintre penseur » pour caractériser la position et l'intention que nous lui attribuons dans notre analyse de ses discours relatifs à l'art. Nous essayons d'identifier si certains des concepts qu'il décrit et définit nous offre une nouvelle perspective sur la position de l'art, de l'œuvre et de l'artiste dans le monde. Nous l'avons déjà observé du point de vue de la rencontre des arts dans l'espace et dans le temps, cette forme de groupe constituée essentiellement de lien et son dynamisme évolutif a été pensée par Asger Jorn lui-même. Il nous importe de comprendre comment une réflexion générale sur l'art par l'artiste penseur influence ses œuvres et notre manière de les concevoir et les aborder.

Nous notons une certaine familiarité entre ce qui est décrit par Michel Foucault comme le mouvement entre sympathie et antipathie et ce qui ressort de plusieurs textes d'Asger Jorn à propos de l'art, mais aussi de certaines philosophies et questions métaphysiques qui l'inspirent ou le font réagir. Ainsi, nous observons dans quelques-uns de ses écrits répartis dans le temps, une certaine évolution de sa position qui débute avec une vision dialectique et finit par s'incarner dans ce qu'il nomme notamment la trilectique<sup>491</sup>.

Mais il ne s'agit pas de développer de manière extensive tous les tenants et aboutissants de cette notion ni même de l'ensemble des réflexions et propositions philosophiques et artistiques d'Asger Jorn, nous nous attachons surtout à développer quelques axes autour du regard, de la position du récepteur, spectateur ou observateur qui mènent l'artiste danois à envisager une vision du monde et ses dynamiques autour d'un trio de valeurs, de pôles, de statuts plutôt que d'un duo. Sans chercher particulièrement à synthétiser en profondeur les raisons pour lesquelles il convoque ce chiffre, nous avons relevé une certaine occurrence du trois<sup>492</sup> dans des champs très variés : la recherche de la collaboration entre les trois arts<sup>493</sup> – architecture, peinture, sculpture –, l'analyse des séries de trois concepts « Effet-Cause-Sens, le beau-le bon-le vrai. Esthétique-Ethique-Logique et Expérience-Art-Science (...) Futur-Présent-Passé<sup>494</sup> », le « triple système de coordonnées<sup>495</sup> » dans l'espace, le

---

<sup>491</sup> Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 202-218. Le texte de *Signes gravés* est particulièrement centré sur la trilectique mais déjà, dans *Naturens Orden* en 1962, soit deux ans avant, on en trouve une formulation, Jens Staubrand, qui a étudié les références de cet ouvrage remarque que les influences théoriques ne proviennent pas uniquement de Niels Bohr mais d'un mélange d'auteur et de découvertes scientifiques et philosophiques. Jens Staubrand, *Asger Jorn : on the author Asger Jorn and his five books*, p. 15.

<sup>492</sup> Notons néanmoins que pour la trilectique il souhaite ne pas se limiter à trois, trois étant le minimum pour sortir des mouvements dialectiques stériles ou menant à des impasses. Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 202.

<sup>493</sup> Asger Jorn, « Ansigt til ansigt », *A5 : Meningsblad for unge arkitekter*, Copenhague, vol.2/5, janvier-février 1944. Traduit en français dans Asger Jorn, « Face à face », *Discours*, p. 42.

<sup>494</sup> Asger Jorn, Enrico Baj, « Lettre de novembre 1953 », *Baj-Jorn, Lettres*, p. 35.

<sup>495</sup> Asger Jorn, « Johannes Holbek og nutidens kunstopfattelse », *Johannes Holbek. Malerier. Tegninger*, Catalogue, Exposition, Silkeborg, Silkeborg Kunstmuseum, 1965. Traduit en français dans Asger Jorn, « Johannes Holbek et la conception actuelle de l'art », *Discours*, p. 329.

« triangle culinaire<sup>496</sup> » de Claude Lévi-Strauss, le « triple principe complémentaire<sup>497</sup> » inspiré de Niels Bohr et Hjelmslev, la conceptualisation d'une « trielectique situationniste<sup>498</sup> » en regard de Niels Bohr et Gaston Bachelard.

Nous remarquons que cette pensée structurée en tripartition se fonde sur un développement précis de sa pensée. En effet, en 1947 il publie un article intitulé « Yang-Yin. Det dialektisk-materialistiske livsprincip<sup>499</sup> » où il met en relation l'art, la géométrie, les signes, les symboles et le Tao. De cette traversée dans l'histoire de la pensée, il note des « oppositions intérieures<sup>500</sup> » comme faisant partie du monde et de son fonctionnement et il propose déjà de tenter de sortir du binaire et des apparences, sans toutefois évoquer de troisième voie, mais plutôt des fusions et renversements au sein des choses *a priori* inverses – à l'image du Yin Yang et de ses inclusions de part féminine dans le masculin et réciproquement. Dans « La bête humaine », il exprime selon nous la dynamique sympathie et antipathie en mettant en avant le contraste entre la lumière et l'obscurité tout en affirmant leur interdépendance, l'une ne pouvant exister sans l'autre<sup>501</sup> « la force de cette lumière est conditionnée par la profondeur de l'obscurité<sup>502</sup> ». Dans une de ses lettres à Enrico Baj, en réfléchissant à l'application conceptuelle du dessin de la spirale, comme un modèle de pensée, il décrit comment en combinant deux spirales il peut rendre compte des couples de concepts philosophiques<sup>503</sup> ; il commence ensuite à réfléchir à des trios de notions sans pour autant développer de figuration ou de manière dont il pourrait s'en emparer. Dans « La lisse... jouet d'artistes », il s'interroge sur la position de l'artiste et des œuvres qu'il crée par rapport à la subjectivité et à l'objectivité, couple d'opposition classique, mais il ne propose pas vraiment de troisième alternative si ce n'est l'idée de se placer « dans le jeu<sup>504</sup> » entre les deux. Dans « La création ouverte et ses ennemis », en répondant à la critique lettriste de Maurice Lemaître envers *l'Internationale situationniste*, il oppose deux manières de se saisir de la « variabilité d'une unité » :

<sup>496</sup> Asger Jorn, « Strukturalisme og fortielse », *Kriterium*, vol.2/4, septembre 1967. Traduit en français dans Asger Jorn, « Structuralisme et omissions », *Discours*, p. 349.

<sup>497</sup> Asger Jorn, « Strukturalisme og fortielse », *Kriterium*, vol.2/4, septembre 1967. Traduit en français dans Asger Jorn, « Structuralisme et omissions », *Discours*, p. 351.

<sup>498</sup> Asger Jorn, « Livet er en drom. Gaston Bachelard og ildens billede », *Demokraten*, 20 août 1972. Traduit en français dans Asger Jorn, « La vie est un rêve. Gaston Bachelard et l'image du feu », *Discours*, p. 370.

<sup>499</sup> Asger Jorn, « Yang-Yin. Det dialektisk-materialistiske livsprincip », *A5 Meningsblad for unge arkitekter*, 1947, année 3, n°4. Traduit en français dans Asger Jorn, « Yang-Yin la dialectique de la vie », *Discours*, p. 47-65.

<sup>500</sup> Asger Jorn, « Yang-Yin. Det dialektisk-materialistiske livsprincip », *A5 Meningsblad for unge arkitekter*, 1947, année 3, n°4. Traduit en français dans Asger Jorn, « Yang-Yin la dialectique de la vie », *Discours*, p. 59.

<sup>501</sup> Logique qui rejoint d'ailleurs la proposition de Claude Lévi-Strauss par rapport au concept de cru qui ne peut exister que si le cuit est présent.

<sup>502</sup> Asger Jorn, « Menneskedyret », inédit publié dans Per Hofman Hansen, *Bibliografi*. Traduit en français dans Asger Jorn, *Discours*, p. 120

<sup>503</sup> « jeu, magie, culte et vision, signe, symbole » dans Asger Jorn, Enrico Baj, « Lettre de novembre 1953 », *Baj-Jorn, Lettres*, p. 35.

<sup>504</sup> Asger Jorn, « La lisse... jouet d'artiste... », *Discours*, p. 196.

par la « création des variabilités dans une unité » ainsi qu’opèrent selon Asger Jorn les lettristes qui suivent encore Isidore Isou ou bien par la « la recherche de l’unité entre les variables » comme semblent le faire les situationnistes<sup>505</sup>. Dans ce long article aux multiples références et à l’argumentation particulièrement dense, il ne semble pas se dégager clairement de troisième voie. Conserver la dialectique est peut-être essentielle dans ce contexte pour mener une bataille intellectuelle et artistique contre un autre groupe. Dans son article critique sur le structuralisme, il réfute – aussi étonnant que cela puisse-t-il paraître – la structure en triangle défendue par Claude Lévi-Strauss car « l’être humain, est (...) forcé d’établir des contrastes, c’est-à-dire, des contrastes à deux faces » mais sa démonstration ne s’arrête pas là et nous semble déjà éclairer le passage de la dialectique à la triolectique.

En effet, la suite du texte se présente ainsi : « Mais ces contrastes sont toujours *objectivement vus, à trois faces*. Pour pouvoir établir le contraste nécessaire à deux faces, l’homme est toujours forcé de faire abstraction de la troisième. » Il donne comme exemple les sciences naturelles qui pour s’affirmer se seraient placées en opposition aux mathématiques et à l’empirisme, ainsi taisant du même coup la question de l’humain, de l’humanité qui brouillait le positionnement, en tant que troisième terme de l’équation<sup>506</sup>. Il argumente non pour la disparition d’opération de distinction – antipathie – de ce type mais pour une conscience toujours présente dans ce processus de l’existence d’une troisième facette qui fait partie – sympathie – des notions traitées même s’il est nécessaire de l’ignorer. Cela rejoint selon lui la logique des principes de complémentarité de Niels Bohr permettant à plusieurs modèles d’explication contradictoires du même phénomène d’exister et d’être utile suivant l’objectif de l’expérience scientifique<sup>507</sup>.

Il semblerait donc que le troisième sommet qui fait que deux lignes formant déjà un angle deviennent un triangle, soit un troisième terme souvent oublié dans les équations, ainsi que Asger Jorn le formalise dans ses schémas triolectiques<sup>508</sup> : on voit clairement y apparaître les trois concepts qui s’ajoutant aux forces transformatrices, tout aussi conceptuelles, poussent les sommets des triangles à évoluer<sup>509</sup>. Mais dans les textes d’Asger Jorn que nous avons étudiés, ce tiers semble souvent également être incarné par un processus, une intention, une conscience des échanges et

---

<sup>505</sup> Les quatre citations sont issues de Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n°5, décembre 1960, p. 45.

<sup>506</sup> L’exemple présenté et les deux citations précédentes sont tirées de Asger Jorn, « Strukturalisme og fortielse », *Kriterium*, vol.2/4, septembre 1967. Traduit en français dans Asger Jorn, « Structuralisme et omissions », *Discours*, p. 350.

<sup>507</sup> Asger Jorn, « Strukturalisme og fortielse », *Kriterium*, vol.2/4, septembre 1967. Traduit en français dans Asger Jorn, « Structuralisme et omissions », *Discours*, p. 350.

<sup>508</sup> Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 202-218.

<sup>509</sup> Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 202-203.

mouvements existants entre les deux autres pointes et non une polarisation de plus. Cela correspond certainement à un stade de l'évolution de la pensée d'Asger Jorn, mais cet aspect nous intéresse d'autant plus qu'il souligne la dynamique que nous avons eu l'intuition de lier au phénomène décrit par Michel Foucault par rapport à la sympathie et l'antipathie. En effet, pour reprendre l'article « Menneskedyret » [« La Bête humaine »] où Asger Jorn décrit la nécessité de l'obscurité pour que la lumière brille, il compare les humains aux « étincelles » – lumière fugace mais puissante – et en conclut que « s'éteindre est aussi important que de s'allumer »<sup>510</sup>. L'étincelle serait comme l'espace efficient entre le clair et le sombre. Cet interstice trouve peut-être une autre forme dans celle de la spirale<sup>511</sup> où une ligne tracée, des vides et une figure sont une seule et même spirale – sympathie, tout en ayant des lignes qui jamais ne se croisent – antipathie ; c'est une forme qui engage à une certaine circulation – mouvement qu'Asger Jorn exploite pour penser des concepts philosophiques et qui pourrait bien être représentés par cette synergie entre deux pôles. Nous commençons à discerner qu'il est nécessaire pour que les choses se transforment et interagissent qu'une troisième force s'active, exigeant donc une intention ou *a minima* l'intervention de quelqu'un ou de quelque chose. Asger Jorn, dans « La lisse... jouet d'artiste » décrit sa position comme étant dans le « jeu », « entre objet et sujet », que là « se trouve [son] champ d'action »<sup>512</sup>. En précisant sa pensée, il développe cette position avec l'exemple de la tapisserie.

N'importe quel gris se distingue dans un microscope assez fort, en particules noires et blanches ou en couleurs complémentaires, et n'importe quelle opposition dissymétrique s'harmonise par la distance entre eux et l'observateur<sup>513</sup>.

Nous retrouvons dans cet extrait la distinction de l'antipathie – de près le gris est un noir et un blanc – et de l'harmonie de la sympathie – de loin si l'on perçoit le gris, le noir et le blanc disparaissent – ainsi que le mouvement entre elles – la modification de la focale. La formulation de la conclusion nous offre la clef de ce déplacement conceptuel, visuel, existentiel que nous tentons de saisir dans les écrits et les œuvres de l'artiste : la distance variable de la position de l'observateur est l'instance transformatrice, le troisième terme. C'est donc la conscience et l'intégration volontaire de l'œil de l'observation qui déstabilise la dialectique et l'enrichit d'une circulation *a minima* triangulaire. Lorsque l'œuvre fait groupe, elle ne se fige pas, elle englobe ses propres synergies et changements potentiels.

<sup>510</sup> Les deux citations : Asger Jorn, « Menneskedyret », inédit publié dans Per Hofman Hansen, *Bibliografi*. Traduit en français dans Asger Jorn, « La Bête humaine » *Discours*, p. 120.

<sup>511</sup> Asger Jorn, Enrico Baj, « Lettre de novembre 1953 », *Baj-Jorn, Lettres*, p. 35.

<sup>512</sup> Les trois citations : Asger Jorn, « La lisse... jouet d'artiste... », *Discours*, p.196.

<sup>513</sup> Les trois citations : Asger Jorn, « La lisse... jouet d'artiste... », *Discours*, p.196.

Mais prendre en compte l'observateur dans l'œuvre, n'est-ce pas potentiellement se confronter à une relativité absolue des significations, et aux interprétations les plus hasardeuses ?

Accepter l'artiste comme un penseur, le spectateur comme un critique et acteur et la création comme alors ouverte reflète aussi un mouvement de pensée qui suit les événements et bouleversements qui ont lieu autour de la notion d'œuvre d'art au cours des siècles. Il est même tout à fait possible que notre propre manière d'envisager l'art et de le présenter dans notre recherche soit partiellement influencée par les créations contemporaines. Nous retraçons succinctement, grâce à Hans Belting, les grandes lignes des évolutions du rapport de l'art aux questions de subjectivité, d'objectivité et de relativité pour mieux comprendre ce qui se joue dans les propositions des œuvres et textes d'Asger Jorn ainsi que les limites de nos propres analyses et hypothèses. Tout ceci rejoignant toujours ce double mouvement de sympathie et d'antipathie car reflétant les interactions présentes entre la théorie de l'art, la création et les discours à leur propos.

Asger Jorn effectue sa formation dans les ateliers de Fernand Léger, l'organisation est assez classique, avec la présence d'un maître et de ses élèves. Il explique d'ailleurs ensuite combien il a été long pour lui de se débarrasser de cet enseignement à la française exemplaire mais rigide<sup>514</sup>.

Avec l'effondrement des systèmes de formation artistique dispensée par les maîtres des corporations et par les Académies d'art, la pratique objective et collective fit place à la création artistique solitaire et subjective<sup>515</sup>.

Néanmoins les différents arts avaient déjà largement commencé à se rencontrer et Fernand Léger lui-même se plaçait dans cette optique. De plus, nous remarquons à quel point le type d'organisation de l'entre-deux-guerres se trouve à la charnière entre les travaux collectifs presque anonymes et ceux individuels et signés. Suivre les cours de Fernand Léger ou intégrer les discours de Wassily Kandinsky au Bauhaus dès 1922<sup>516</sup>, n'empêche pas de mener ces enseignements plus loin ou ailleurs par des expériences personnelles et des développements autres tant dans son art<sup>517</sup> que dans sa vie.

Puisque l'art ne suivait plus désormais les critères convenus du jugement, ses praticiens exigèrent une liberté qui entraîna en même temps leur isolement social. Suite au déclin de l'éducation académique où les genres individuels (...) s'ordonnaient de manière hiérarchique (...) chaque

---

<sup>514</sup> Asger Jorn, « Asger Jorn om sig selv », *Kunst*, septembre 1953, vol. 1, n°1. Traduit en français dans Asger Jorn, « Asger Jorn sur lui-même », *Discours*, p. 142.

<sup>515</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 21.

<sup>516</sup> Pierre Hyppolite, « Vers une redéfinition des liens entre l'architecture, la typographie et la peinture », p.102.

<sup>517</sup> Asger Jorn distingue par exemple la manière dont Pierre Wemaëre et lui-même ont évolué après avoir suivi les mêmes enseignements : le premier prenant la voie du « géométrisme (...) jusqu'à l'informel complet », le second « suivant le langage Dada surréaliste (...) pour aboutir (...) à la peinture spontanée. » Asger Jorn, « La lisse... jouet d'artiste... », *Discours*, p. 193.



genre se trouva dorénavant investit de l'entière autorité de l'art et d'une dignité quasi religieuse. L'œuvre devint une « monade » de l'art, pour reprendre l'expression d'Adorno, qui ne pouvait dès lors être évaluée qu'en fonction de ses propres critères immanents, et non de critères extérieurs ou universels<sup>518</sup>.

Du point de vue de la critique, « [l]’appréciation de l’art cessa d’être une affaire d’experts<sup>519</sup> » ce qui entraîne alors un véritable changement dans la manière d’aborder la définition d’une œuvre : l’avis, la critique ou la simple observation de l’œuvre entre dans le discours qui est construit autour d’elle, voire avec elle. Cette modification de l’essence et des réalités d’une œuvre explique aussi pourquoi, lors de nos analyses nous avons senti le besoin d’avoir recours aux textes de l’artiste lui-même, nous avons l’intuition que se trouvait dans chaque œuvre à la fois sa manifestation physique, son historicité, ses tensions et une sorte de manifeste, c’est-à-dire d’argumentaires, de prises de position. Asger Jorn, en tant qu’artiste penseur assumé, se trouverait selon nous tout à fait dans cette optique où les créations ont valeur potentielle d’expérience et de discours sur le monde, l’art et elles-mêmes. Il s’agit d’ailleurs d’un phénomène d’assimilation – sympathie – particulièrement clair.

Hans Belting acte les limites d’une recherche philosophique d’une « ontologie de l’œuvre d’art en termes universels » car

de telles tentatives relevaient par ailleurs de la surestimation du modernisme européen qui consiste à déclarer sa propre pensée comme l’incarnation de critères universels »<sup>520</sup> « La « vérité » que l’on croyait percevoir dans une œuvre d’art changeait donc avec chaque nouvelle époque et devait dès lors constamment être réexaminée<sup>521</sup>.

Il propose de « comprendre notre notion d’œuvre d’art comme un concept moderne » qui évolue du Romantisme, à l’art abstrait et entre en « crise à partir des années 1960<sup>522</sup> ». Si l’on situe ce point de rupture dans la chronologie des groupes dans lesquels Asger Jorn est actif, cela semble correspondre à une plus grande indépendance dans sa parole comme dans ses positions, ainsi qu’à la production d’un grand nombre de textes théoriques. En effet, à partir de 1961 il se désengage progressivement de l’*Internationale situationniste*, groupe et revue qui après son départ quittera de plus en plus le champ artistique pour se consacrer sur l’aspect théorique et politique cher à Guy Debord<sup>523</sup>. C’est pour Asger Jorn les débuts de l’Institut Scandinave de Vandalisme Comparé,

---

<sup>518</sup> Hans Belting, *Le Chef-d’œuvre invisible*, p. 21.

<sup>519</sup> Hans Belting, *Le Chef-d’œuvre invisible*, p. 21.

<sup>520</sup> Hans Belting, *Le Chef-d’œuvre invisible*, p. 21.

<sup>521</sup> Hans Belting, *Le Chef-d’œuvre invisible*, p. 21.

<sup>522</sup> Hans Belting, *Le Chef-d’œuvre invisible*, p. 22.

<sup>523</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 6-7.

notamment avec l'écriture entre 1962 et 1964<sup>524</sup> de cinq ouvrages théoriques sur des sujets aussi variés que les modèles d'explication du monde, l'économie, l'esthétique, la politique et la genèse<sup>525</sup>. Dans la postface au cinquième livre, *Alfa og Omega*, il revient sur cette série de livres – rassemblée sous la collection des « Meddelelse fra Skandinavisk institut for sammenlignende vandalisme » [« Communications de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé »]. Il y affirme à sa manière un peu polémique que « Aucun de ces livres ne concerne l'art<sup>526</sup>. » mais contiennent plutôt ce qu'un artiste peut dire du « monde social<sup>527</sup> », ces textes

montrent seulement comment un artiste voit toute une variété de choses éminemment importantes socialement qui, non pas directement mais seulement indirectement, le concernent. Elles le concernent dans la mesure où il sait qu'il n'a pas passé sa vie isolé dans une tour d'ivoire, même s'il l'a passée dans une tour d'ivoire. Elles tentent d'expliquer pourquoi sa tour d'ivoire a une signification sociale et dans quelles conditions elle existe<sup>528</sup>.

Les artistes comme leurs œuvres et leurs réflexions seraient donc du point de vue d'Asger Jorn, dans une logique de complémentarité des modèles contradictoires, ils sont influencés par le monde qui les entoure d'un côté et de l'autre ce même monde leur est complètement extérieur voire étranger. Cette hypothèse rend le rapport au spectateur, au public, à l'observateur toujours plus paradoxal, l'intégrant et le rejetant à la fois – la tension entre sympathie et antipathie que l'on y discerne à nouveau nous est familière.

Quittant une idée de l'art universelle et transcendantale, comme l'affirme Hans Belting, le rôle du spectateur devient essentiel dans l'expérience du sublime que celui-ci vit. Concept qui « [dépasser] toute définition restrictive au sein d'un système bien ordonné (...) les spectateurs étant dorénavant préparés à redéfinir l'œuvre d'art individuelle comme un monde en soi<sup>529</sup>. » Après la période romantique qui s'était saisie de ce concept, « le culte de l'idée survécut alors dans le culte d'une œuvre, conçue comme chef-d'œuvre absolu<sup>530</sup>. » conclut Hans Belting.

Loin de rechercher le chef-d'œuvre, il paraît cependant important pour Asger Jorn de prêter attention à ce que le public, l'observateur voudrait lui-même voir ou rechercher. Asger Jorn souligne ainsi le danger de vouloir fixer ne serait ce qu'une tendance à l'œuvre d'un artiste, notamment à partir des propos de l'artiste lui-même<sup>531</sup>. En effet, il assure que ce qu'il écrit lui-

<sup>524</sup> Asger Jorn, *Naturens orden*, 1962 ; *Vaerdi og Økonomi*, 1962 ; *Held og Hasard*, 1963, dont une première version avait été publiée à petit tirage en 1952 ; *Ting og Polis*, 1964 ; *Alfa og Omega*, 1980, publication posthume mais dont le manuscrit date de 1963-64.

<sup>525</sup> Jens Staubrand, *Asger Jorn : on the author Asger Jorn and his five books*, p. 14-18.

<sup>526</sup> Asger Jorn, *Alfa og Omega*. Traduit en français dans Asger Jorn, « Postface (Alpha og oméga) », *Discours*, p. 294.

<sup>527</sup> Asger Jorn, *Alfa og Omega*. Traduit en français dans Asger Jorn, « Postface (Alpha og oméga) », *Discours*, p. 294.

<sup>528</sup> Asger Jorn, *Alfa og Omega*. Traduit en français dans Asger Jorn, « Postface (Alpha og oméga) », *Discours*, p. 294.

<sup>529</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 32.

<sup>530</sup> Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, p. 32.

<sup>531</sup> Asger Jorn, *Alfa og Omega*. Traduit en français dans Asger Jorn, « Postface (Alpha og oméga) », *Discours*, p. 295.

même par exemple « a une base purement empirique<sup>532</sup> » et qu'il est possible qu'il soit dans l'erreur. Il est donc conscient du caractère inévitable et actif du regard extérieur sur ses œuvres et de ce que cela pourrait provoquer tout en affirmant qu'il n'y a pas de vérité à chercher dans ses propres dires. Cette relativité n'est pas sans questionner la part de hasard et d'erreurs que nous pourrions nous aussi commettre en mettant en lien, en relation des données qui peut-être ne seraient qu'un biais de notre part.

### **2.3.3 Relativité du regard : hasard et corrélation dans la recherche**

Dans son étude historique, Jean-Yves Bosseur remarque que c'est à partir des années 1980 qu'a lieu l'intégration de la notion de hasard dans la création elle-même. Si cela semble anachronique en ce qui concerne Asger Jorn, qui meurt en 1973, la définition du hasard et surtout les conséquences de celle-ci dans les interactions entre les œuvres en général – dont celles d'Asger Jorn – nous semble éclairante, notamment sur notre position en tant que chercheur et notre manière d'aborder notre sujet de recherche.

S'opposant à la nécessité et au déterminisme qui fait étroitement dépendre l'effet de la cause, le hasard met ainsi en valeur la notion de processus de création plutôt que de résultat et celle de formes ouvertes plutôt que finies, ce qui représente en définitive un des traits les plus aptes à relier en ce sens les différentes disciplines artistiques<sup>533</sup>.

Notre propos n'étant ni de nous focaliser sur les peintures ou sculptures d'Asger Jorn, ni d'interroger pièce après pièce la part de hasard qui y est incluse, mais bien plutôt d'appliquer cette idée d'ouverture et cette prise en considération des processus pour mieux comprendre les mécaniques d'échanges et de création qui rejoignent nos méthodes de description des stratégies et synergies de groupes qui semblent inhérentes aux œuvres d'Asger Jorn, qui vont du tableau, à un mouvement artistique en passant par des écrits, des collections, des correspondances ou même une bibliothèque. Il nous faut accepter notre position limitée, nécessairement arbitraire et non-totalisante en tant que chercheur face à une œuvre complète qui revêt autant de facettes, c'est-à-dire que nous ne pouvons nier que nous avons dû choisir un angle interprétatif, qui est celui de rendre compte de cette multiplicité et de cette complexité dans l'ensemble de l'œuvre. Ce qui nous amène à devoir prendre en compte également la part de hasard qui viendrait à la fois de nous – dans nos lectures et découvertes – en tant qu'observateur et de ce que nous étudions, à savoir les conséquences, tensions et origines de l'œuvre d'Asger Jorn.

---

<sup>532</sup> Asger Jorn, *Alfa og Omega*. Traduit en français dans Asger Jorn, « Postface (Alpha og oméga) », *Discours*, p. 295.

<sup>533</sup> Jean-Yves Bosseur, *L'Œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, p. 203.

Une des limites de la problématique et surtout de la méthode de recherche que nous envisageons, à savoir les relations entre les œuvres, discours, pensées, objets, personnes, événements historiques, lieux etc est *a priori* la part de hasard ou de coïncidence fortuite de ce type de relations, de liens. En effet, notre approche à la fois qualitative et quantitative nous confronte de manière extrêmement visible à notre propre manière de mettre en lien certaines informations et nous enjoint alors à la plus grande prudence concernant le risque de vouloir, par l'analyse du croisement de certains résultats passer d'une simple concomitance, coïncidence de données à un lien de causalité présenté comme authentique.

Par exemple, lorsque nous étudions la bibliothèque d'Asger Jorn, nous pouvons prétendre tirer des conclusions seulement de ce qui nous est effectivement parvenu mais nous ne pouvons en revanche en inférer l'ensemble des lectures d'Asger Jorn. Du point de vue du livre, nous pouvons affirmer que nous avons remarqué qu'Asger Jorn annotait les livres qu'il lisait mais cela ne signifie pas que la réciproque soit vraie, à savoir, qu'il ne l'aurait pas lu si le livre n'est pas annoté : nous n'en savons rien. Du point de vue de la collection de livres que cette bibliothèque conservée au Museum Jorn constitue, nous ne pouvons affirmer qu'elle est du fait uniquement d'Asger Jorn puisque l'ensemble de ces livres sont issus de différents fonds et dons posthumes – sachant de plus à quel point une bibliothèque peut être constituée de choix précis tout comme de livres trouvés par hasard ou offerts à l'occasion d'une rencontre, les dédicaces que nous trouvons dans certains d'entre eux en attestent ainsi en partie le parcours chaotique<sup>534</sup>.

Il nous semblait donc important de rappeler ici une différence essentielle que nous nous employons dans ce travail à ne pas oublier : celle qui distingue, notamment dans les études statistiques et même sociologiques, la corrélation de la causalité. La définition statistique de la corrélation est assez restreinte, « au sens strict, la corrélation désigne la liaison statistique entre deux variables quantitatives<sup>535</sup> » que le chercheur met en avant en proposant un coefficient de dépendance entre ces deux variables. En revanche,

les sociologues ont de la notion de corrélation un usage moins restrictif que les statisticiens. Ils parlent souvent de corrélation entre deux variables s'ils constatent que l'attribution des valeurs de certaines variables ne se fait pas par hasard, c'est-à-dire si les valeurs de l'une dépendent des valeurs de l'autre, ou inversement – et cela aussi bien dans le cas de deux variables qualitatives

---

<sup>534</sup> Il y a par exemple un exemplaire de *Jätten Hymes Bägare : mytologisk studie* de Carl Wilhelm von Sydow publié en 1914 et dédié par l'auteur lui-même à un Pr. Kr. Nyrop, ou encore dans l'édition de 1923 en suédois de *Om järnet* d'Emmanuel Swedenborg on trouve en guise de marque-page un message de Pierre E. Berling à A. C. Andreasen daté du 27 avril 1943.

<sup>535</sup> Pierre Mercklé, « Corrélation », *Sociologie* [En ligne], Les 100 mots de la sociologie, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 24 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/sociologie/526>

que dans le cas de deux variables quantitatives, ou dans le cas de l'analyse de la liaison d'une variable quantitative et d'une variable qualitative<sup>536</sup>.

Nous sortons donc de l'approche exclusivement quantitative et le concept de corrélation s'élargit dans son utilisation puisqu'elle apparaît à partir de l'observation du chercheur ; par contre établir un lien de dépendance n'est pas faire état d'une causalité, c'est-à-dire que dans ces deux variables l'une n'est pas nécessairement la conséquence de l'autre bien qu'elles soient effectivement corrélées.

Un exemple récent et connu tiré de l'histoire des sciences pourrait parfaitement éclairer ce biais. Dans une Note du *New England Journal of Medicine*, Franz H. Messerli<sup>537</sup> propose une étude présentant une très forte corrélation entre la consommation nationale de chocolat, aliment contenant des flavonoïdes supposément associés à de meilleures performances cognitives et la probabilité d'obtenir un prix Nobel. Sa conclusion tend à sur-interpréter ses résultats et a tendance à souligner la possibilité d'une causalité là où il n'y a que corrélation, c'est ce que le contre-article de Pierre Maurage, Alexandre Heeren et Mauro Pesenti démontre dans *The Journal of Nutrition*<sup>538</sup>. Du point de vue méthodologique d'abord, Franz H. Messerli reconnaît ne pas avoir connaissance de la consommation individuelle de chocolat par prix Nobel, un problème d'échelle est relevé par le second article. Du point de vue statistique ensuite, les chercheurs ont utilisé les données de la première étude et démontré par l'absurde qu'on pouvait également trouver une très forte corrélation entre le nombre de prix Nobel et le nombre de magasins Ikea sur le territoire : affirmer que le nombre d'Ikea permet d'améliorer ses capacités cognitives et donc d'augmenter ses chances d'avoir un prix Nobel est une affirmation qui semble immédiatement absurde. Enfin du point de vue logique, se contenter de deux ensembles de données en suggérant fortement un lien de causalité n'est pas suffisant et il est nécessaire de vérifier si des facteurs cachés entrent en ligne de compte. Les chercheurs ont ainsi observé un degré de corrélation fort entre le PIB de chaque pays et respectivement la consommation de chocolat et les prix Nobel<sup>539</sup>.

---

<sup>536</sup> Pierre Mercklé, « Corrélation », 2010.

<sup>537</sup> Franz H. Messerli, « Chocolate Consumption, Cognitive Function, and Nobel Laureates », *the New England Journal of Medicine*, 10 october 2012, [nejm.org](http://nejm.org).

<sup>538</sup> Pierre Maurage, Alexandre Heeren, Mauro Pesenti, « Does Chocolate Consumption Really Boost Nobel Award Chances ? The Peril of Over-Interpreting Correlations in Health Studies », *Journal of Nutrition*, 2013.

<sup>539</sup> Pierre Maurage, Alexandre Heeren, Mauro Pesenti, « Does Chocolate Consumption Really Boost Nobel Award Chances ? The Peril of Over-Interpreting Correlations in Health Studies », 2013.

Nous aboutissons avec cet exemple à une formulation concernant les corrélations qui satisfera notre usage de ce terme. « Les corrélations donnent aux chercheurs le degré du rapport entre les facteurs ; ni plus, ni moins<sup>540</sup>. »

Lorsque les témoignages ou les données que nous avons à disposition nous permettent de dire que les rencontres, les connexions ne sont que le fruit du hasard c'est-à-dire qu'il n'y a eu aucune volonté humaine derrière l'avènement de ces connexions, il s'agit d'un cas différent d'une simple hypothèse de notre part en tant que chercheur – lorsqu'il nous manque des données par exemple. En effet dans ce cas, du dire des acteurs eux-mêmes, le hasard est inscrit dans le témoignage et est alors un acteur à part entière faisant partie des moteurs d'une action observée.

Une illustration exemplaire, où nous devons prendre en compte cette forme de hasard comme acteur, serait celle d'Edouard Jaguer qui selon ses dires dans *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*<sup>541</sup> aurait pu avec les autres artistes signer le manifeste « La cause était entendue » le 8 novembre 1948 s'il avait choisi de les suivre pour boire un verre, ainsi qu'ils le lui avaient proposé, plutôt que de passer la soirée ailleurs ce soir-là. Cela ne l'a pas empêché pour autant de participer à Cobra par la suite.

Nous proposons donc de résoudre cette limite particulière en précisant systématiquement dans nos descriptions de ces connexions s'il peut sembler y avoir une part tenant du hasard dans celles-ci, c'est-à-dire que le hasard serait ici à prendre comme un acteur. Cela sera le cas s'il est présent tel quel dans les documents que nous interrogeons – comme dans le cas du témoignage d'Edouard Jaguer. En revanche, et en accord avec notre définition d'une corrélation et le risque d'en inférer une causalité, nous éviterons dans le cas où nous serions dans un défaut d'information d'émettre l'hypothèse que cet événement, cette rencontre ou ce lien sont le fruit du hasard – en tant qu'acteur. En effet, si nos efforts de rigueur et celle des écrits des chercheurs sur lesquels nous nous appuyons est une première manière de se prémunir contre des affirmations et des mises en liens potentiellement faibles voire fallacieuses, il nous apparaît que donner au hasard la fonction d'un acteur dans certaines de nos descriptions serait la clef pour mieux montrer certaines associations qui ne s'expliquent que par lui – mais qui sont bien réelles.

---

<sup>540</sup> « Correlations tell the researchers the degree of relationship between factors; no more, no less. » [Notre traduction] Pierre Maurage, Alexandre Heeren, Mauro Pesenti, « Does Chocolate Consumption Really Boost Nobel Award Chances ? The Peril of Over-Interpreting Correlations in Health Studies », 2013.

<sup>541</sup> Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*, 1997.

Nous avons proposé, dans ce Chapitre 2 de balayer une première fois nos données en changeant les focales et la manière de décrire les groupes qui s'imposaient à nous. Nous aurions pu intituler cette partie : Où trouve-t-on les groupes ? En effet, grâce à l'articulation conceptuelle offerte par Michel Foucault et Alexandre Siqueira de Freitas, nous avons dégagé les trois grandes lignes de notre problématique. Ainsi, dans la première partie, grâce à la confluence des arts, en étudiant le rapport du groupe à l'espace, nous avons cerné la notion d'œuvre telle que nous devons l'utiliser dans notre recherche, c'est-à-dire en tant que groupe. Dans la deuxième partie, grâce à l'émulation et l'analogie, nous avons mis en lumière l'importance de placer les groupes dans le temps, c'est-à-dire vis-à-vis des autres créations mais aussi des autres sociétés et de l'histoire ainsi que d'accepter qu'il y ait des interactions entre tous ces éléments : le groupe évolue dans le temps. Dans la troisième partie, le couple sympathie et antipathie a exigé que l'on prenne en compte la théorie comme partie prenante des groupes qui font œuvre même si elle présentait certaines contradictions avec d'autres éléments. Le groupe peut donc inclure une pensée sur lui-même. Ces trois résultats ont en commun qu'ils mettent en exergue les rencontres, les liens et les interactions, et ce que nous nommons groupe dans notre perspective sociologique développée dans le Chapitre 1, mais cette notion demande à être caractérisée par son dynamisme et sa mobilité. C'est ici qu'intervient la notion de réseau et donc la nécessité de préciser ce que nous entendons par réticulaire. C'est dans la recherche en littérature et en sémantique, habituée à manier des systèmes complexes de représentations à plusieurs dimensions, que nous en trouvons une clef.

Richard Saint-Gelais explore les mécaniques de la littérature de science-fiction et en interrogeant la relation entre le lectorat et l'univers proposé par une œuvre de fiction, il fait appel à la notion d'encyclopédie chez Umberto Eco.

La notion d'encyclopédie proposée par Umberto Eco (...) qu'on peut définir comme la représentation abstraite d'un (gigantesque) savoir collectif – le "système sémantique global", pour reprendre la formule d'Eco –, autrement dit comme l'ensemble des savoirs partagés par une communauté et se rapportant à un monde. L'encyclopédie, qui ne se confond pas avec la réalité empirique mais constitue un modèle à la fois culturel et sémiotique, couvre des domaines aussi divers que l'histoire, la géographie, la culture, sans compter les savoirs techniques (comment se servir d'un téléphone, à quoi sert un aspirateur, etc) et les « scripts » (Schank et Abelson, 1977), c'est-à-dire les scénarios décrivant des séquences d'événements types (prendre le métro, aller chez le dentiste, manger au restaurant, etc). Il va de soi que l'encyclopédie constitue un réseau mouvant, en perpétuelle transformation et variable selon les communautés (l'encyclopédie d'un Malais du XVII<sup>e</sup> siècle ne recoupe qu'en partie celle d'un Nord-Américain de la fin du XX<sup>e</sup> siècle)<sup>542</sup>.

---

<sup>542</sup> Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo*, p. 138-139. Développement qui vise, pour Richard Saint-Gelais, à développer par la suite la notion de xéno-encyclopédie.

Notre sujet d'étude n'est pas strictement littéraire, en revanche, ce système d'échange, de références, d'un savoir commun rejoint la mécanique de nos mises en relation de différents éléments dans le cadre de ce que nous nommons l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn. Même si nous réinterprétons dans un cadre restreint une pensée qui était beaucoup plus large, nous la prenons en réalité comme un outil définissant à la fois ce que nous entendons par œuvre – cette encyclopédie personnelle dans laquelle Asger Jorn évolue tandis qu'il la constitue et dont on trouve des traces partout – et par réticularité – à savoir la dynamique et les flux d'échange que nous constatons au sein de cette œuvre – qui ne fonctionne pas en vase clos.

Nous proposons donc dans cette étude une forme nécessairement non exhaustive d'une encyclopédie autour, dans et avec l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn : à travers l'organisation, la mise en relation et les définitions de ses stratégies, créations et connexions. Guidés par notre perspective sociologique pour rendre compte des groupes, leurs acteurs et leurs réseaux, nous reprenons dans le Chapitre 3, le développement que nous avons suivi dans ce Chapitre 2, à savoir que nous y décrivons les groupes et leurs stratégies dans le temps, puis dans l'espace et enfin dans la pensée.





## Chapitre 3 Faire groupe ?

### Stratégies de groupe : le cas des avant-gardes

La *doxa* historiographique voudrait que nous considérions *a priori* que notre corpus fait partie de l'avant-garde. Pourtant, certaines positions d'Asger Jorn et des groupes auxquels il a participé revendiquent des influences et mettent en récit leur généalogie par rapport à l'histoire de l'art et de la pensée – ils ne font donc pas véritablement table rase du passé s'éloignant de cette caractéristique dite des avant-gardes, prônent par ailleurs l'importance de l'art hors des capitales parisienne ou berlinoise – loin de l'idéalisation d'une capitale culturelle hégémonique. Et même si ces groupes s'inscrivent dans une période allant de l'entre-deux-guerres aux années 1970, leurs critères ne correspondent pas non plus exactement à ceux relatés dans l'ouvrage *Theorie der Avantgarde* de Peter Bürger (1974) dont les thèses sont très intégrées dans les visions et discours sur l'avant-garde. Selon Harri Veivo, Peter Bürger la définit comme « une révolte progressiste contre la tradition et l'institution de l'art [et affirme] que cette révolte [puisqu'elle a échoué] ne peut être répétée<sup>543</sup>. » Cette définition contient également l'idée que le mouvement Dada né en 1916 est considéré comme un point zéro, d'origine de cette désignation, dans sa volonté même de table rase<sup>544</sup>, perspective tournée vers le futur sans un regard en arrière, exemplifiée antérieurement et à son extrême par le *Manifeste du futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti (1909)<sup>545</sup>. Tous ses éléments participent au grand récit de l'avant-garde historique<sup>546</sup> considérée dans un mouvement destructeur – abolir le passé pour aller vers le futur<sup>547</sup>, mais lui refuse aussi le moindre succès : l'échec contextuel et politique de l'objectif révolutionnaire est vu comme une défaite dans l'histoire de l'art aussi<sup>548</sup>. Un tel discours ne peut laisser que peu de place à ce qui est nommé la neo-avant-garde après 1945, en effet, pourquoi répéter l'échec ? Si l'on doit différencier les avant-gardes avant et après 1945, la proposition de Petra James, du point de vue temporel, nous semble particulièrement utile : les

---

<sup>543</sup> Harri Veivo, « Introduction : de quoi "avant-garde" est-il le nom ? », *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 10.

<sup>544</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945*, p. 14, 30.

<sup>545</sup> Harri Veivo, « Introduction : de quoi "avant-garde" est-il le nom ? », *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 10. Texte que l'on trouve d'ailleurs dans la bibliothèque d'Asger Jorn.

<sup>546</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945*, p. 15, 29.

<sup>547</sup> Harri Veivo, « Introduction : de quoi "avant-garde" est-il le nom ? », *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 10.

<sup>548</sup> Alan Prohm, « Aucun retour possible – an event logic of the avant-garde », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 312.

premières avant-gardes souhaitent sortir de l'histoire alors que les secondes l'intègrent dans leurs rhétoriques et créations<sup>549</sup>.

Dans les études spécifiques à Asger Jorn, notamment sur le plan pictural, la position de Karen Kurczynski sur ce point rejoint tout à fait l'idée qu'un dépassement de l'historiographie classique sur les avant-gardes est nécessaire, entre autres lorsque l'on traite de sujets, temps et lieux comme ceux qui traversent et entourent l'œuvre d'Asger Jorn. Elle récuse l'utilisation du terme de « neo-avant-garde » qui enlève toute originalité à ce qui suivrait une prétendue véridique avant-garde et elle insiste également sur la toute-puissance du théoricien sur la catégorisation des mouvements comme d'avant-garde ou non telle que la tiendrait Peter Bürger depuis la publication en 1974 de *Theorie der Avantgarde* et qui laisse peu de chances aux artistes eux-mêmes de se placer et de créer. Enfin, à partir de la définition – qui nous est contemporaine – de l'art comme une institution sociale et non un objet, elle souhaite rappeler toute la capacité de l'avant-garde à se renouveler en continu et échapper ainsi à toute récupération commerciale et bourgeoise<sup>550</sup>. Elle rappelle également que les échecs de ces mouvements sont souvent relatifs à leurs conditions de pratiques et que les groupes d'après-guerre ont eu un environnement et des contraintes différentes de leurs prédécesseurs. Asger Jorn remplirait donc selon elle tous les critères de remise en question, de création et de renouvellement que le fait de participer aux avant-gardes le suppose<sup>551</sup>. Nous nous positionnons dans ces constats épistémologiques en prenant en compte les évolutions des concepts et la réception critique de certaines analyses des mouvements d'avant-garde. Nous nous positionnons dans notre réflexion et par notre étude en nous nourrissant de cette posture épistémologique critique issue de ces constats historiographiques sur la manière d'étudier, décrire et placer dans le temps, l'espace et la pensée les mouvements pouvant être qualifiés d'avant-garde. Notre perspective autour de la notion de groupe étant réduite au corpus issu de l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn et se réalisant dans le cadre des études nordiques, il nous apparaît important de souligner que nos recherches convergent avec l'actualité scientifique des quinze dernières années que cela soit dans les analyses de réseaux en histoire de l'art ou bien dans le champ de l'histoire culturelle nordique. Anne Perrin Khelissa et Emilie Roffidal dressent ainsi un état des lieux dans leur article « La notion de réseau en histoire de l'art : jalons et enjeux actuels » en 2019 rappelant les différentes définitions de réseaux pouvant être soutenues, avec les limites qu'elles soulignent, suivant les corpus et les visées

---

<sup>549</sup> Petra James, « L'avant-garde redécouverte ou mise à mort ? », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 230.

<sup>550</sup> Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, p. 5-6.

<sup>551</sup> Cette réussite de l'œuvre d'Asger Jorn se manifeste notamment pour elle dans l'exploration créative et théorique que fait l'artiste du kitsch. Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, p. 6.

scientifiques : de la sociologie de l'art aux réseaux construits dans des bases de données informatisées et par l'utilisation de nouveaux outils dans les humanités numériques en passant par l'étude des réseaux sociaux individuels ou de groupe artistique plus large, de ceux du monde de l'art, de son marché ou bien encore de l'établissement de généalogies ; sans oublier l'aspect dynamique des réseaux dans l'attention portée aux déplacements, circulations et aux incidences et transformations que peuvent provoquer les réseaux<sup>552</sup>. Notre recherche se place dans ces réflexions, notamment en s'appuyant en grande partie sur un apport de la sociologie ainsi que notre utilisation, à travers la notion de groupe, de certaines fonctions des réseaux afin d'explorer un corpus hétérogène artistique. Cette prise de position nous aide également à établir une vision horizontale des acteurs et leurs interactions, ce qui en ce qui concerne l'étude d'éléments qui pourraient être liés à l'avant-garde nous apparaît comme utile pour ne pas prendre le risque d'imposer un cadre spatial ou temporel excluant. L'approche de l'histoire culturelle de l'avant-garde nordique comme essentiellement transnationale<sup>553</sup>, transdisciplinaire aux esthétiques et supports très divers et établie par Tania Ørum dans sa préface aux quatre sommes collectives (1900-1925<sup>554</sup> ; 1925-1950<sup>555</sup> ; 1950-1975<sup>556</sup> ; 1975-2000<sup>557</sup>) de la série intitulée *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries* qu'elle dirige, est la perspective que nous adoptons également à notre niveau. Elle note qu'en refusant la chronologie supposée connue et évidente des mouvements artistiques conjuguée à la rhétorique de la rupture prédominante lorsqu'il s'agit de ce qui est appelé l'avant-garde cela a pour effet de provoquer la réhabilitation des initiatives artistiques nordiques comme étant effectivement proches des autres groupes dits d'avant-garde<sup>558</sup>. Elle propose également de considérer l'avant-garde comme un outil théorique, une question posée aux groupes observés et non une définition extérieure que l'on viendrait leur appliquer<sup>559</sup>. Enfin tout en leur reconnaissant certaines caractéristiques nationales, bien que la plupart des œuvres observées soient cosmopolites et internationales, elle met en avant la fluidité de la position des œuvres explorées par rapport à ces

---

<sup>552</sup> Anne Perrin Khelissa et Emilie Roffidal, « La notion de réseau en histoire de l'art », 2019.

<sup>553</sup> L'importance de cette perspective transnationale est approfondie dans l'introduction au second volume de la série par Benedikt Hjartason qui fait également référence aux travaux de Béatrice Joyeux-Prunel sur le sujet. Benedikt Hjartason « Cosiness and Subversion – From Post-Cubism to Functionalism and “Scandinavian Surrealism” », *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*, p. 19-23.

<sup>554</sup> Hubert van den Berg et al., *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, 2012.

<sup>555</sup> Benedikt Hjartason et al., *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*, 2019.

<sup>556</sup> Tania Ørum et Jesper Olsson, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, 2016.

<sup>557</sup> Ce volume est encore à paraître, toutefois un colloque éponyme s'est tenu du 3-5 décembre 2015 à l'Université de Copenhague.

<sup>558</sup> Tania Ørum, « Préface », Tania Ørum et Jesper Olsson, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, p. xix.

<sup>559</sup> Tania Ørum, « Préface », Tania Ørum et Jesper Olsson, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, p. xviii.

questions, selon les artistes, les groupes, les événements géopolitiques et les politiques culturelles nationales par exemple<sup>560</sup>. Cette absence de présupposé qu'elle assume laisse place d'une part à un regard critique sur les concepts de centres et de périphéries et d'autre part à une grande liberté de recherche ainsi que les nombreuses études de cas présentes dans les volumes le démontrent dans leur diversité d'approche et de sujets. Elle regrette, dans un article de 2012 que les sujets des sommes soient si morcelés, que ce soit en termes d'espaces ou de temporalités, restant fermés et donc pas aussi traversants que le suggérait la perspective théorique de cette série d'ouvrages<sup>561</sup> ; selon nous, c'est à la lecture que les liens, s'il y en a, se font. Elle approfondit ce socle théorique par une mise en perspective historique, pour la période d'après 1945, de sa critique de l'historiographie classique de l'avant-garde et de la réception des œuvres d'artistes nordiques<sup>562</sup>.

Nous inscrivons donc nos questionnements et nos hypothèses de recherche dans cette lignée en prenant en considération les lieux, les temporalités et les rhétoriques dans lesquels et par lesquels les groupes se manifestent, en observant les contraintes qui en découlent et qui sont particulières à chacun, afin de pouvoir établir les caractéristiques communes, les typologies, les stratégies spécifiques en relation avec le concept d'avant-garde lorsqu'il est pertinent. Rappelons que nous n'essayons nullement de réduire chaque œuvre unique et singulière à un modèle totalisant de groupe, mais bien de tirer de leur observation les dynamiques stratégiques récurrentes qui s'y trouveraient. Notre hypothèse de recherche consiste également, grâce au concept d'avant-garde porteur de nouveaux indices à mesurer, de partir de l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn pour interroger les débats, ruptures et controverses non comme motif de disparition des groupes mais bien comme un processus fondamental de leur formation.

Force est de constater que certains des traits de ce qui est appelé l'avant-garde – même si elle n'est pas forcément citée comme telle dans les textes d'Asger Jorn – sont bien présents dans les données des groupes que nous étudions, et c'est, de surcroît par ces singularités et apparents paradoxes que nous pouvons identifier le concept d'avant-garde comme un acteur à part entière des dynamiques que nous observons. Notre intuition de recherche s'est donc portée d'un côté sur l'étude et la mise en valeur de certaines tensions et d'un autre côté sur le fait de nous demander si la recherche au sujet de l'avant-garde et plus particulièrement sur les sujets nordiques n'avaient pas proposé de

---

<sup>560</sup> Tania Ørum, « Preface », Tania Ørum et Jesper Olsson, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, p. xvi.

<sup>561</sup> Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 103.

<sup>562</sup> Tania Ørum, « The Post-War Avant-Garde in the Nordic Countries », Tania Ørum et Jesper Olsson, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, p. 3-46.

nouveaux questionnements qui pourraient éclairer notre point de vue ainsi que les ouvrages dirigés par Tania Ørum et Harri Veivo le font.

À travers nos sources diverses (textes, bibliothèque, collections, expositions, voyages, relations interpersonnelles) certaines problématiques reviennent souvent sous des formes diverses. Nous remarquons des prises de position critiques face à des œuvres, des groupes, des discours – par exemple dans « La Création Ouverte et ses ennemis » à charge contre le lettrisme d'Isidore Isou – afin de construire en parallèle une solution propre *via* des manifestes, des articles des débats, des créations – par exemple la publication de l'*Internationale situationniste*. Conjointement, nous constatons une certaine quête de racines, d'influences plus ou moins éloignées dans le temps ou l'espace en vue d'une inscription dans des lignées artistiques, historiques, culturelles tout en gardant un discours voire une perspective révolutionnaire tournée vers un futur radical.

Ces tensions entre construction et destruction sont des dynamiques collectives, vectrices de formation et de désagrégation de groupes différents qui se retrouvent dans les débats essentiels qui animent ce que l'on nomme l'avant-garde : nous le soulignons en nous intéressant à d'autres initiatives artistiques en Europe intermédiaire et du Nord au XX<sup>e</sup> siècle ainsi qu'en rassemblant les différentes synthèses et critiques qui ont pu être réalisées et adressées aux récits que les avant-gardes ont fait d'elles-mêmes mais également sur celui des chercheurs ayant travaillé sur le sujet.

Cette approche temporelle est intimement liée aux problématiques spatiales. Nous ne pouvons ignorer le contexte historique et l'actualité géopolitique qui sont des éléments essentiels dans les décisions, les actions ou même les résultats des initiatives et discours des groupes qui évoluent dans l'entre-deux-guerres, pendant la Seconde guerre mondiale et dans l'immédiate après-guerre suivie de la Guerre froide, en Europe. Savoir si les groupes se trouvaient par exemple en France, au Danemark ou en Italie est un critère déterminant pour comprendre à quels enjeux ils se confrontaient, quelle liberté ils avaient, quels matériaux et sources leur étaient accessibles et quels défis ils avaient à relever par leur existence ou même leur dissolution. Ce contexte spatial est d'autant plus important que nous nous intéressons aux dynamiques, synergies ou circulations dans lesquelles l'espace est lui-même un acteur.

Donnée immédiate de nos sources, l'étendue des lieux d'habitation, de création et de circulation d'Asger Jorn est marquante : ainsi l'artiste danois ne se contente ni du Danemark, ni de la scène scandinave voire nordique et encore moins du magnétisme parisien pour créer, vivre ou participer à des actions collectives. La composante transnationale, c'est-à-dire la circulation et les échanges internationaux est si récurrente entre et dans les groupes observés, comme dans une grande partie de

mouvements dits d'avant-garde qu'elle ne peut être négligée. C'est aussi en tant qu'artiste danois ayant participé à des groupes et mouvements internationaux dits d'avant-garde qu'Asger Jorn et son œuvre se trouvent au cœur d'une tension entre centre et périphérie – en reprenant les termes de certaines recherches notamment développée par Pierre Bourdieu en histoire de la pensée et de l'art qui révèlent les jeux de pouvoir et les déséquilibres suivant les pôles géographiques d'influences, de production, de réception et de valorisation de l'art. Asger Jorn, dans ses actions comme dans ses textes se pose quelques questions cruciales sur sa place dans ce monde dont le cosmopolitisme est aussi l'atout majeur d'un marché de l'art où les dites grandes nations n'ont que de faire des dites petites nations. Il nous faut nous demander, où l'art est-il produit ? Quelle réception est envisagée selon les lieux ? Comment en tirer avantages ou prendre conscience de ses enjeux et déséquilibres inhérents ? Ainsi nous constatons une tentative de sortie d'un mode vertical de pensée et d'agir pour une vision plus horizontale où la voix et les créations des espaces marginalisés sont davantage considérées. De notre côté, du point de vue méthodologique, des projets ambitieux comme l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé autour de l'histoire de la culture populaire nordique ou bien le décentrement du groupe Cobra qui se libérerait de Paris en agissant du Danemark, de Belgique et des Pays-Bas, nous permettent de remettre en question des stéréotypes historiographiques qui voudraient à tout prix des centres novateurs et hégémoniques et des périphéries codépendantes et sclérosées dans leurs nationalismes ou régionalismes et ne laissant à leurs artistes d'avant-garde que le choix entre l'exil ou l'invisibilisation. Nous suivons dans cette voie les études de ces dernières années allant dans ce sens et qui choisit souvent, dans le cas des études de civilisations étrangères, de donner la voix aux concernés et dans le cas de l'histoire de l'art d'inclure un regard critique sur les biais historiographiques de certaines études classiques.

Enfin nous ne pouvons pas faire l'impasse, sur un des aspects les plus fascinants de nos recherches, c'est-à-dire tout ce qui concerne les discours et la mise en pensée et en récit, voire en création et en œuvre de toutes ces problématiques de manière consciente et explicite dans l'œuvre d'Asger Jorn. Ainsi, notre grande question « Pourquoi faire groupe ? », Asger Jorn a lui-même tenté d'y répondre, de différentes manières, tout en *faisant* groupe simultanément. Il pense le groupe, écrit sur l'avant-garde et décrit ses œuvres et sa propre histoire. Cet aspect auto-réflexif s'exprime dans le doute explicite, dans l'aspect expérimental revendiqué de son processus artistique, dans la mise en récit, voire la mythification de l'origine de certaines de ses initiatives ou encore la question de la fusion présente comme théorie et comme œuvres – notamment dans ses livres. Nous retrouvons également, à l'occasion de réflexions sur le marché de l'art et sur la place de l'artiste dans la société, un intérêt

pour la rencontre de plusieurs formes de culture et un attrait certain pour la culture dite populaire – valorisée, réappropriée voire détournée par les artistes radicaux. Or toutes ces manifestations se retrouvent chez de nombreux artistes et groupes d'avant-garde, même si elles prennent des formes individuelles pour chacun d'entre eux. Cette grande conscience qui se pense et s'exprime elle-même, tente de se résoudre de manière singulière dans chaque œuvre, pour chaque artiste, chaque discours. Dans le cas d'Asger Jorn, cela passerait par une synthèse éclairée de tout ce qui le traverse, l'intéresse, le poursuit quelle qu'en soit la nature ou l'origine.

L'approche temporelle, spatiale et théorique de l'avant-garde nous oblige au passage à considérer notre propre vision et place en tant que chercheur mais aussi en tant que spectateur face à une œuvre qui nous englobe et nous pense comme partie prenante et active.

Pour nous interroger sur les groupes hétérogènes qui se forment partout dans nos observations, il paraît nécessaire que nous adoptions une manière de les discriminer selon les termes de la sociologie – pour mieux comprendre et mettre au jour leurs dynamiques – et pour cela reprendre notre méthodologie de départ : à savoir les stratégies employées par les groupes lorsqu'advient la nécessité de se former. Nous avons retenu la nature des porte-paroles, qui agissent au nom du groupe, les anti-groupes et ennemis désignés dans les discours afin de fixer les frontières du groupe vis-à-vis de l'extérieur, avec une forte rhétorique de la distinction et enfin les récits définitoires et la manière de se désigner comme groupe et dans les buts et réalisations. (figure 20)

Dans la mesure où les tensions récurrentes qui animent ces groupes semblent liées à ce que l'on trouve également dans les études sur les avant-gardes, nous entremêlons ce compte-rendu stratégique de parallèles avec les problématiques communes que ces actions possèdent avec d'autres mouvements. Nous nous appuyons majoritairement pour cela sur les articles rassemblés par Harri Veivo dans *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord*<sup>563</sup> car même si les cas qui y sont étudiés ont des espaces et des temporalités parfois différents de ceux de notre recherche, ils rejoignent pourtant directement les définitions et questions que nous avons rencontrées dans nos sources. D'autre part, l'angle scientifique adopté par la direction et les auteurs de la publication nous semble concorder avec notre propre réflexion qui plaide également en faveur d'une vision plus transnationale, plus multi-factorielle et plus horizontale.

---

<sup>563</sup> Harri Veivo (dir.), *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, 2012. L'ouverture vers l'Europe intermédiaire vient compléter, avec la même perspective critique, les travaux dirigés notamment par Tania Ørum dans les trois volumes parus de *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*.



L'analyse des stratégies mises en place par les groupes pour répondre aux défis posés notamment par la politique, les frontières, l'actualité artistique, le marché de l'art ou encore l'écriture de l'histoire s'est distinguée en trois grands axes qui ne cessent de se croiser et que nous suivons. Tout d'abord le rapport au temps passé, présent et futur des groupes étudiés, puis leur relation à l'espace, à la géopolitique, au jeu entre centre et périphérie et enfin la mise en pensée de ses propres œuvres et dynamiques de groupe pour mieux créer, faire sens et donc faire groupe.

## **3.1 Quand faire groupe ? Stratégies et approches temporelles**

### **3.1.1 Analyse stratégique**

Ainsi que nous l'avons dégagé dans notre introduction comme dans le Chapitre 1 à partir de Bruno Latour, des stratégies sont mises en place par les acteurs pour créer, faire exister et maintenir des groupes. Les quatre grands critères que nous avons retenus pour les observer dans l'ensemble de nos sources sont la nature des porte-paroles, les anti-groupes désignés, l'usage de la rhétorique de la distinction, de l'action et de l'exclusion et enfin la nécessité de se définir, de s'auto-désigner pour placer le groupe<sup>564</sup>. Ainsi, il est tout à fait remarquable que ces actions se distinguent comme des relations au temps passé, présent ou futur : les groupes se placent en effet dans un certain rapport à une histoire passée, une actualité présente et une projection dans le futur (figure 20). Dans les définitions, discours et actions de l'avant-garde – qui concernent également des groupes – nous retrouvons ce rapport au temps dans un mouvement assez paradoxal entre d'une part la nécessité et la revendication d'une révolte et d'une rupture avec ce qui précède dans une perspective souvent révolutionnaire et de l'autre une volonté de retrouver voire recréer une généalogie dans l'histoire artistique, politique ou philosophique. Nous proposons d'identifier ces tensions comme des stratégies propres aux groupes que nous étudions dans leur rapport au temps : les porte-paroles – humains ou non humains – portent dans le présent les messages de rupture avec ce qui les précède immédiatement en désignant des anti-groupes contre lesquels le groupe en formation s'élève. Ces limites dessinées, la construction d'une généalogie choisie et affirmée vient renforcer la place du groupe dans le temps présent par rapport à un passé sélectionné, avec du même coup un ensemble de définitions du groupe et de ses buts, c'est-à-dire de sa fonction pour le futur, que cet avenir soit

---

<sup>564</sup> Nous reprenons les éléments explicités dans Bruno Latour, *Changer de société*, p. 47-50.

essentiellement le renversement de l'ordre établi ou qu'il contienne la détermination de construire un modèle alternatif.

Ce sont les rapports au passé, au présent et au futur de ces stratégies de groupe que nous utilisons comme grille de lecture de nos données, dans la mesure où nous en retrouvons des traces dans beaucoup de matériaux et que parfois cette grille est donnée presque telle quelle par les acteurs eux-mêmes. De manière plus ou moins marquée nous retrouvons effectivement ces traits dans les différents travaux liés à Asger Jorn et au sein de certaines controverses et débats dans lesquels il a pris parti. Ses observations nous ont d'ailleurs permis de prendre l'angle de la problématique de la formation, de l'évolution et de l'explosion des groupes pour éclairer la multiplicité des acteurs de nos données et ainsi mettre en valeur ce qui les lie, les fait circuler ou s'activer.

### 3.1.2 Rapport au passé

Pour pouvoir se former, un groupe doit donc désigner ce qu'il n'est pas et pour cela utiliser tous les outils et les porte-paroles possibles pour parvenir à cette fin. Il peut s'agir de personnes référentes et citées, de manifestes, de journaux, d'actions ou bien de créations artistiques – les porte-paroles ne sont pas nécessairement des personnes, ils peuvent être aussi des objets ou des idées dans la mesure où ce sont ces acteurs dont on retrouve des traces comme ayant porté la parole du groupe et non uniquement, comme on aurait pu le penser dans une vision centrée sur l'intentionnalité humaine, la personne ou le groupe de personne qui publie ; le manifeste d'un groupe par exemple sera parfois plus un porte-parole que les personnes qui étaient dans la pièce le jour de sa rédaction. Nous remarquons à ce propos que certaines de ces prises de paroles, de positions sont parfois collectives ou anonymes<sup>565</sup>. Alors que l'on aurait pu croire que ces critiques vives, parfois violentes ou *ad hominem* formulées par les groupes émergents, seraient particulièrement destinées à l'histoire de l'art passée, au classicisme des musées et aux goûts des grands collectionneurs et marchands d'art, nous constatons qu'en réalité la plupart sont dans un premier temps adressées à des groupes qui les précèdent immédiatement. Ainsi, dans « Discours aux pingouins<sup>566</sup> », article paru dans le premier numéro de *Cobra*, Asger Jorn prend parti contre le concept d'automatisme des surréalistes afin d'argumenter en faveur de la nouvelle conception proposée par les artistes évoluant dans le groupe

---

<sup>565</sup> Par exemple dans le cas de « La cause était entendue » en 1948, considéré comme le manifeste de Cobra, un seul texte est signé de plusieurs noms qui représentent qui plus est eux-mêmes des groupes nationaux. « La cause était entendue », 8 novembre 1948, reproduit dans Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 209. Ill. 70. Certains articles de l'*Internationale situationniste* sont eux signés par une entité qui anonymise et prend la voix du groupe : « La Rédaction ».

<sup>566</sup> Asger Jorn, « Discours aux pingouins », *Cobra*, n°1, 1949. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 91-95.

Cobra. Dans leur manifeste s'exprimait de prime abord le rejet d'un surréalisme qu'ils ne considèrent plus comme novateur et qui par la distance qu'il prend avec la politique et l'attachement qu'il maintient à la théorie esthétique plutôt qu'à la pratique ne semble plus du tout correspondre à leur visée<sup>567</sup>. Quant au deuxième numéro de *Helhesten*, dans « Banalités Intimes<sup>568</sup> », il se moque un peu du goût bourgeois en art qui influence celui du marché de l'art. Lorsqu'il écrit et publie contre Max Bill, alors recteur du Bauhaus d'Ulm, c'est pour dénoncer le rationalisme techniciste qui voudrait faire de l'héritage du Bauhaus d'avant-guerre un simple outil pour la société de consommation productiviste au détriment des êtres humains, leur vie et leur imagination. En effet, ce nouveau Bauhaus est décrit comme un projet de formatage, de normalisation et de réduction des objets à leur pure fonction, cette dernière devenant du même coup le seul critère pour décider de leurs formes<sup>569</sup>. Il fondera le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste en 1954 parallèlement à ce débat. Les journaux, notamment danois, dans lesquels il publie laissent également une certaine place à ce type d'échange, ainsi nous avons décompté dans la bibliographie d'Asger Jorn une cinquantaine d'articles qui font officiellement partie de suites d'articles de débats et de réponses publiques – qu'il en soit l'instigateur ou que d'autres en ouvrent la discussion. Ces débats peuvent être au sujet des projets qu'il mène, de fait d'actualité ou encore des critiques artistiques<sup>570</sup>. Le fait qu'il ait « [réalisé] une série de quatre affiches pour le compte de la galerie Jeanne Bucher [dont] les bénéfices des ventes [étaient] destinés à soutenir la révolte étudiante [de mai 1968]<sup>571</sup> » est une autre forme d'exercer la fonction de porte-parole en venant affirmer, par l'œuvre cette fois-ci, la constitution du groupe des contestataires.

Que ce soit sa participation à la fondation d'*Helhesten*, de Cobra, du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, que ce soit sa position comme artiste danois et sa place dans des mouvements internationaux d'avant-garde et expérimentaux, tous ces engagements nécessitent d'appliquer des stratégies de groupes et d'anti-groupes et de se situer dans un rapport au temps particulier. Ce rapport vient en effet adresser directement la question des limites d'un groupe qui s'identifie comme l'avant-garde : a-t-il une fin ? Quelle avance a-t-il et sur qui ? Quelles traces laissera-t-il ? Doit-il même en laisser ? Peut-il se renouveler sans cesse ? Le cas de la relation entre *l'Internationale situationniste* et le lettrisme, deux groupes d'après-guerre, est exemplaire pour ce

<sup>567</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : mouvement artistique*, p. 12.

<sup>568</sup> Asger Jorn, « Intime Banaliteter », *Helhesten*, vol.1/2, 1941. Traduction du titre par Hanne Martinet en français, et reproduit dans Asger Jorn, « Banalités Intimes », *Discours*, p. 11-18.

<sup>569</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 147-153.

<sup>570</sup> Dans la bibliographie, Per Hofman Hansen donne le détail des articles liés à ceux publiés par Asger Jorn. Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988.

<sup>571</sup> Emmanuel Guy, Laurence Le Bras, *Guy Debord : un art de la guerre*, p. 166. D'autres artistes comme Jacqueline de Jong et d'autres galeries ont fait de même.

qu'il contient de débats, de stratégies de groupe mises en place ainsi que, dans leur rhétorique même, de la récurrence des discussions autour de la notion d'avant-garde, notamment dans son rapport au temps et à l'histoire.

Deux figures principales de l'*Internationale situationniste* se distinguent : Asger Jorn et Guy Debord. Parmi les signataires<sup>572</sup>, ils sont particulièrement importants car liés tous deux de manières différentes aux mouvements lettristes et sont, seuls ou en groupe, les porte-paroles de l'*Internationale situationniste* y compris avant sa fondation officielle. Sélectionnons donc quelques éléments biographiques qui peuvent éclairer ce que chacun apporte au groupe. D'un côté, Asger Jorn a déjà fait partie du groupe publiant pendant la guerre la revue danoise *Helhesten*, du groupe danois d'exposition Høst, du surréalisme révolutionnaire avec notamment certains artistes et écrivains belges et a contribué à la fondation de Cobra. Il est depuis 1954 dans un mouvement qu'il a créé alors qu'il habitait entre la Suisse et l'Italie : le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste<sup>573</sup>. De son côté, Guy Debord adolescent à Cannes en 1951 constitue ses références, notamment par ses lectures d'André Breton et des publications surréalistes<sup>574</sup> et ainsi que par la découverte de l'expression cinématographique radicale proposée par Isidore Isou – entre autres par les films et les débats qui y sont liés<sup>575</sup>. En 1952, il entre dans le mouvement lettriste qui existe depuis 1945, mais dès le mois de décembre de la même année, il crée notamment avec Michèle Bernstein, Gil J. Wolman et Jean-Louis Brau une scission du mouvement lettriste nommée l'Internationale Lettriste<sup>576</sup> qui publiera de 1954 à 1957, vingt-neuf numéros d'un journal appelé *Potlatch*<sup>577</sup> dans lequel les prises de position sont particulièrement virulentes – portées contre d'autres artistes, contre le surréalisme ou le lettrisme. André Breton est par exemple renommé « Dédé-les-amourettes » et l'obsolescence jugée de son groupe et ses actions et de son entourage souvent rappelée :

Plus abstraits que les maîtres de l'abstrait, surréalistes-médiums sous la livrée de Dédé-les-Amourettes, aragonisant avec le C.N.E. : ils trottent sans broncher dans les sentiers rebattus et apportent périodiquement le dessin ou la copie d'usage<sup>578</sup>.

---

<sup>572</sup> Emmanuel Guy, Laurence Le Bras, *Guy Debord : un art de la guerre*, p. 104-105. Dans ce catalogue extrêmement riche en documents et en synthèses, une double page est consacrée à la reconstitution de l'ensemble des personnes ayant traversé l'*Internationale situationniste* année par année et jusqu'à quelle date ils sont restés (départ volontaire ou non).

<sup>573</sup> Anna Verstergård Jørgensen, « Biography », Dorthe Aagesen et Helle Brøns, *Asger Jorn*, p. 255-262.

<sup>574</sup> Emmanuel Guy, Laurence Le Bras, *Guy Debord : un art de la guerre*, p. 46. Les fiches de lecture de Guy Debord en témoignent, même si l'idée est au dépassement de ces textes, Guy Debord n'en renie pas son intérêt.

<sup>575</sup> Emmanuel Guy, Laurence Le Bras, *Guy Debord : un art de la guerre*, p. 20.

<sup>576</sup> Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 27.

<sup>577</sup> Internationale Lettriste, *Potlatch*, 1996.

<sup>578</sup> Michèle Bernstein, « La fleur de l'âge », *Potlatch*, n°15, 22 décembre 1954.

Notons que dans ce même numéro de *Potlatch* se trouve un article signé par Asger Jorn<sup>579</sup>. Détail qui montre le début effectif d'une collaboration. Cependant lorsque l'on observe de plus près ces deux figures dans leur rapport à la création et aux différents mouvements auxquels elles ont participé dans leurs parcours, apparaissent finalement des manières assez différentes de faire groupe. D'un côté, Asger Jorn semble créer ou participer à des mouvements, groupes artistiques par réaction – non pas comme réactionnaire conservateur – mais bien plutôt dans le sens d'une action à mener face à une réalité dénoncée. Ainsi, *Helhesten* est lancé en réaction à l'Occupation allemande et à la théorie esthétique national-socialiste du *Entartete Kunst* c'est-à-dire de l'art dégénéré<sup>580</sup>. Le surréalisme révolutionnaire naît en réaction notamment au surréalisme français d'André Breton prônant un art éloigné de la politique – et dans une moindre mesure le groupe d'organisation d'expositions Høst au Danemark qui est le résultat pendant la guerre d'une évolution et d'une adoption autonome et indépendante par certains des artistes qui y participent des premiers textes et œuvres cubistes et surréaliste. Cobra fera d'ailleurs suite à cette réaction, et ce de manière plus internationale, ouverte et construite notamment autour du rejet du parisianisme et de l'académisme de l'art proposé après la guerre<sup>581</sup>. Le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste est lui une réaction face au renouvellement du Bauhaus après-guerre avec la Hochschule für Gestaltung dont Max Bill est le recteur, c'est-à-dire contre l'idée d'un fonctionnalisme pragmatique où l'on recherche « l'adéquation parfaite entre les objets et leur usage [comme le] critère de beauté formelle<sup>582</sup> » ayant oublié l'humain et ce qui lui est essentiel : l'imaginaire. Quant au groupe de *l'Internationale situationniste*, il se forme entre autres en réaction aux limites posées par le lettrisme tout autant que face à l'actualité politique, esthétique et médiatique de la guerre froide avec une société de consommation toujours plus puissante. À chaque fois, nous retrouvons une sorte de schéma de construction de mouvements par Asger Jorn qui pose l'idée avant la réalisation : si un mouvement, un fait historique nécessite une action, Asger Jorn crée un nouveau mouvement, parfois seul, parfois avec d'autres artistes ou d'autres personnes intéressées par l'action. Dans ce rapide aperçu de ces initiatives, nous nous apercevons que le discours critique des faits, groupes ou idées passées est une part importante des raisons de la formation de nouveaux groupes.

De son côté, Guy Debord n'hésite pas à prendre parti et à sortir des groupes quand il en perçoit les limites ou avec lesquels il n'est pas ou plus en accord. Lorsque l'on observe le chemin qui a mené à

<sup>579</sup> Asger Jorn, « Une architecture de la vie », *Potlatch*, n°15, 22 décembre 1954.

<sup>580</sup> Benedikt Hjartarson qui fait également référence aux travaux de Béatrice Joyeux-Prunel sur le sujet. Benedikt Hjartason « Cosiness and Subversion – From Post-Cubism to Functionalism and “Scandinavian Surrealism” », *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*, p. 79.

<sup>581</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : mouvement artistique*, p. 9-11.

<sup>582</sup> Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 22.

sa collaboration avec Asger Jorn, nous pouvons y voir à la fois des parallèles dans ses critiques et des différences dans sa manière de faire. En effet, les stratégies de Guy Debord semblent tournées lorsque cela est possible vers un contrôle des conditions d'intégration de nouveaux acteurs dans les groupes auxquels il participe c'est-à-dire qu'il en fixe les limites de l'intérieur. La rencontre d'Asger Jorn et Guy Debord a abouti notamment à la publication de deux livres – *Fin de Copenhague*<sup>583</sup> et *Mémoires*<sup>584</sup> et à la fondation de l'*Internationale situationniste*. Ainsi, en 1954, Guy Debord, envoie un numéro de *Potlatch* à Enrico Baj, artiste italien lui-même fondateur du groupe des peintres nucléaires. Ce dernier, alors en contact avec Asger Jorn qui vit en Italie, lui transmet la revue<sup>585</sup>, celui-ci la lit et la trouve si intéressante qu'il écrit à Guy Debord et Michèle Bernstein qui lui répondent<sup>586</sup> et acceptent cette même année 1954 de publier un article<sup>587</sup> d'Asger Jorn, extrait d'un texte publié un peu plus tôt en 1954 dans le premier numéro d'*Eristica* intitulé « Immagine e forma » et qui sera ensuite repris dans la compilation *Pour la Forme* en 1958<sup>588</sup>. Ce dernier ouvrage est d'ailleurs une imbrication de textes, de traductions et de publications qui est à l'image de cet espace-temps de transition entre plusieurs groupes. Lorsque nous décrivons ces moments de jonctions entre les groupes, il n'est parfois pas aisé de retracer un historique clair, en effet, par le jeu des publications par exemple, les groupes créent leurs propres chronologies simultanées. Le témoignage de l'artiste italien Enrico Baj à ce sujet montre l'ampleur des imbrications possibles – signes d'intenses émulations :

Avec Jorn, je cherchais à fonder des revues et à faire un groupe avec d'autres artistes ceux avec lesquels je ressentais une certaine empathie de tendances. Et quand en juin 1955, sortit le premier numéro de "Il gesto : rassegna internazionale delle forme libere", Jorn fut très enthousiaste. (...) Il geste numéro 1 donnait aussi la table des matières du second bulletin d'information du "Mouvement international pour un Bauhaus Imaginiste". Le premier bulletin de ce mouvement était représenté par le texte de Jorn "Imagine e forma" texte dont j'avais assuré la publication. (...) En juillet 1956, après un échange de lettres qui enregistrait un certain désaccord entre nous, paraissait la revue "Eristica" qui était aussi le deuxième numéro du bulletin d'information du "Mouvement pour un Bauhaus imaginiste". Bien qu'y figura la reproduction en couleurs d'une de mes céramiques, la publication de cette revue "Eristica" prenait la signification d'un éloignement

<sup>583</sup> Asger Jorn et Guy Debord, *Fin de Copenhague*, 1957. Guy Debord est crédité comme « Conseiller au détournement ».

<sup>584</sup> Guy Debord et Asger Jorn, *Mémoires*, 1958. Le travail d'Asger Jorn est crédité comme « Structures portantes ».

<sup>585</sup> Enrico Baj, « Art par correspondance », trad. Jacqueline Orsega, Enrico Baj et Asger Jorn, *Baj-Jorn, Lettres*. p. 16-17.

<sup>586</sup> Gérard Berreby, « Introduction », Asger Jorn et Guy Debord, *Fin de Copenhague*, 2001, n.p.

<sup>587</sup> Asger Jorn, « Une architecture de la vie », *Potlatch*, n°15, 22 décembre 1954.

<sup>588</sup> Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, p. 82. *Pour la Forme* est décrit par Asger Jorn comme « le carnet de notes d'une démarche expérimentale dont le développement correspond à la transition historique entre l'activité organisée autour de la revue *Cobra* (1948-1951) et les positions définies actuellement, par l'Internationale situationniste ». Asger Jorn, *Pour la forme*, 2001, p.10.

et surtout d'une opposition à "Il gesto", ce même "gesto" qui une année auparavant était apparu justement comme un second bulletin du Mouvement imaginiste<sup>589</sup>.

En 1956 se tient à Alba, en Italie, le Premier Congrès Mondial des Artistes Libres, avec entre autres la participation de Per Vilhelm Glob et de Robert Dahlmann Olsen connus depuis *Helhesten*, de Christian Dotremont ami depuis le surréalisme révolutionnaire et Cobra, d'artistes rencontrés à la Galerie Taptoe comme Walter Korun et d'artistes italiens du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste ainsi que certains de l'Internationale Lettriste – cet événement était comme une nouvelle forme de collaboration alors que l'*Internationale situationniste* n'est pas encore formée<sup>590</sup>. La même année, Asger Jorn est dans le comité directeur de l'Internationale Lettriste et Gil J. Wolman, qui en est un des fondateurs et artiste collabore à *Eristica*, la revue publiée par le Laboratoire d'expériences imaginistes du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste – issu de la fusion du groupe créé par Asger Jorn et du Laboratorio Sperimentale ad Alba mis en place par le pharmacien et artiste amateur Giuseppe Pinot Gallizio après sa rencontre avec l'artiste danois<sup>591</sup>. Concernant les revues, il s'agit d'échange de bons procédés, permettant de renforcer les liens entre les deux groupes sans pour autant penser immédiatement à une fusion, c'est-à-dire en conservant d'un côté, comme de l'autre une indépendance, puisque les raisons de publier et les publics sont plutôt différents. En 1957 est créé et publié *Fin de Copenhague* cosigné par Asger Jorn et Guy Debord, œuvre éditoriale et artistique qui augure déjà certaines formes, de textes, de collages et de détournements<sup>592</sup> que l'on retrouvera dans la période qui s'ouvre en Italie à partir de 1957 lorsque l'*Internationale situationniste* est créée. Lors de sa formation, les critiques de ce groupe envers les autres groupes ne cessent pas, poussé qu'il est la nécessité d'écrire sa propre histoire afin d'affirmer sa position vis-à-vis d'idée et d'actions.

Dans un article de décembre 1960 publié dans le cinquième numéro de l'*Internationale situationniste* Asger Jorn adresse une réponse longue et argumentée à Isidore Isou chef de file du lettrisme parisien, et plus particulièrement contre le lettriste Maurice Lemaître qui vient de signer un long article, « en petits caractères très serrés 136 pages de sa revue, *Poésie Nouvelle* n°13, avec une étude sur l'Internationale situationniste<sup>593</sup> » pour citer les mots d'Asger Jorn. Nous sommes avec cet article au centre d'un débat concernant directement le rapport au temps des groupes se

---

<sup>589</sup> Enrico Baj, « Art par correspondance », trad. J. Orsega, Enrico Baj, Asger Jorn, *Baj-Jorn, Lettres*. p. 16-17.

<sup>590</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 297.

<sup>591</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 155.

<sup>592</sup> Asger Jorn et Guy Debord, *Fin de Copenhague*, 1957. Nous décrivons plus précisément ce que contient cet ouvrage dans la section dédiée aux stratégies théoriques.

<sup>593</sup> Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n°5, décembre 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 231.

déclarant appartenir à l'avant-garde. En effet en juin 1960, dans le numéro précédent de *l'Internationale situationniste*, Asger Jorn avait déjà intitulé un article « Originalité et grandeur (sur le système Isou) » qui critiquait ce qu'il désigne comme les paradoxes d'Isidore Isou qui clame d'un côté la toute-puissance révolutionnaire de la jeunesse et de l'autre son statut de quasi-messie, point d'origine qu'il ne faudrait pas détruire<sup>594</sup>. Au-delà des critiques adressées, nous notons dans cet exemple que l'anti-groupe désigné – le groupe des lettristes suivant Isidore Isou – continue d'exister, ce qui n'empêche pas les membres de *l'Internationale situationniste* de les critiquer, dans la mesure où, chronologiquement, ils arrivent directement après. Les fusions, scissions et créations de mouvements entraînent de nombreux manifestes et publications concernant les prises de position des uns et des autres, il est donc tout à fait normal de trouver ici une polémique qui perdure même au-delà de la rupture des fondateurs de l'Internationale Lettriste puis de l'acte de création de *l'Internationale situationniste* d'avec le groupe lettriste mené par Isidore Isou. Ces mécanismes de formation de groupe sont d'ailleurs tout à fait connus des protagonistes, en effet, Asger Jorn affirme que « chaque « avant-garde » va vers le vieillissement et la mort sans voir ses successeurs, parce que la succession ne s'est pas faite en ligne directe, mais par la contradiction<sup>595</sup>. » Dans cette courte synthèse, nous pouvons résumer en trois grands axes les critiques que Asger Jorn adresse aux lettristes dans ces articles.

Tout d'abord, le lettrisme tel qu'il est mené par Isidore Isou et défendu et pratiqué par Maurice Lemaître serait trop centré sur et autour de la figure d'Isidore Isou, or ce modèle solaire a montré ses limites par le passé dans les mouvements d'avant-garde, notamment avec l'exemple de la position que souhaitait prendre André Breton dans le mouvement surréaliste et qui avait d'ailleurs motivé la création du surréalisme révolutionnaire<sup>596</sup>. De plus, cette position centrale d'un chef de file, décrédibiliserait l'ambition philosophique des lettristes, car elle ne proposerait pas de nouveaux modèles. Ensuite, le mouvement lettriste serait trop limité en nombre de membres, il ne serait représenté que par quelques artistes et personnes encore impliquées dans le mouvement<sup>597</sup>, nous nous permettons de noter sur ce point une limite aux critiques d'Asger Jorn, car il peut sembler un peu de mauvaise foi dans la mesure où certains des groupes qu'il a lui-même fondés ou auxquels il a participé ne rassemblait pas plus d'individus – par exemple le Mouvement international pour un

---

<sup>594</sup> Asger Jorn, « Originalité et grandeur (sur le système Isou) », *Internationale situationniste*, n°4, juin 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 228-229.

<sup>595</sup> Asger Jorn, « Originalité et grandeur (sur le système Isou) », *Internationale situationniste*, n°4, juin 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 224-225.

<sup>596</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : mouvement artistique*, p. 12.

<sup>597</sup> Asger Jorn, « Originalité et grandeur (sur le système Isou) », *Internationale situationniste*, n°4, juin 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 226.



Bauhaus imaginiste. Mais dans un second temps, nous pouvons lui accorder que si l'on appréhende cette position dans le cadre du projet artistique, social et politique de l'*Internationale situationniste*, leur but est de rassembler un maximum de personnes pour mener à un changement, une révolution générale. Rester dans un mouvement de l'entre-soi qui semble mourir à petit feu paraît donc du point de vue de ces ambitions, un véritable échec et une impasse – ce qui vient renforcer cette critique du mouvement lettriste. Ce mouvement serait également limité, comme l'assure Asger Jorn en termes d'espace géographique<sup>598</sup>, c'est-à-dire que les lettristes se cantonneraient à Paris et n'auraient pas plus d'influence que « celle de groupuscule ayant tenu 6 mois sur la Rive gauche<sup>599</sup> » et ceci, même si Isidore Isou est roumain – ce qui aurait pu offrir une image cosmopolite au mouvement. À nouveau, la présence finalement très parisienne de Guy Debord et ce que nous connaissons des suites de l'*Internationale situationniste* – exclusion ou scission d'avec les sections non françaises –, semble amoindrir cet argument, toutefois le projet politique et artistique international est bien présent dans l'*Internationale situationniste* autant que dans les revues et actions issues des différentes sections. On rappellera également la fondation en 1957 de l'Internationale situationniste à Cosio d'Arroscia, en Italie, fait marquant qui entre tout à fait dans les dynamiques de décentrement<sup>600</sup> que l'on retrouve dans toute l'œuvre d'Asger Jorn. Enfin, le mouvement lettriste aurait, toujours selon Asger Jorn, déjà été dépassé dans le passé – par le mouvement Dada – comme dans le futur – par l'*Internationale situationniste*. En effet, Asger Jorn avance que le lettrisme ne serait pas si novateur ou révolutionnaire lorsque l'on se souvient de ce que Dada a pensé et réalisé bien avant eux. Il le prouve en citant un des artistes ayant fait partie du mouvement Dada, Kurt Schwitters :

il y a des imitateurs, par exemple, les lettristes à Paris, qui copient l'*Ursonate* de Hausmann et de moi, et ne nous mentionnent même pas, nous qui l'avons fait vingt-cinq ans avant eux, et avec de meilleures raisons<sup>601</sup>.

---

<sup>598</sup> Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n°5, décembre 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 239.

<sup>599</sup> Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n°5, décembre 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 239.

<sup>600</sup> Voir la partie consacrée aux stratégies spatiales dans ce Chapitre 3.

<sup>601</sup> Kurt Schwitters, « Lettre du 29-3-47 », citée dans *Courrier Dada*. Cité dans Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n°5, décembre 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 236.

Il reconnaît néanmoins à « l'ensemble du mouvement lettriste [d'avoir] tenu quelque temps le rôle d'une réelle avant-garde<sup>602</sup> » mais qu'il lui faut accepter que le temps continue de couler et que les statuts des œuvres et des groupes changent<sup>603</sup>.

La question essentielle, polémique et problématique posée par Asger Jorn lors de la critique déjà évoquée adressée à Maurice Lemaître peut être reformulée sous forme d'interrogations plus centrales : quelle est la définition, la fonction, le rôle d'une avant-garde ? Cette question amène elle-même deux sous-questions.

D'un côté, dans son rapport évident à l'antériorité de Dada, une avant-garde, ici le lettrisme, peut-elle avoir des racines ? Dans cette dynamique internationale de mouvements d'avant-garde qui se suivent, se chevauchent et se contredisent, le fait de prétendre à l'absolu nouveauté, à de nouvelles formes, de nouvelles propositions est essentiel. Mais dans cette forme de transcendance volontaire, ne risque-t-on pas de nier, comme le note tristement Kurt Schwitters, les œuvres et les mouvements qui nous ont influencés, fait avancer ? La question des raisons est ici également cruciale, elle rejoint la notion de nécessité de la forme et de l'acte face à une société et à une époque précise. L'exemple du *Manifeste du futurisme* publié dans les journaux en Italie et en France en 1909 par Filippo Tommaso Marinetti, prêchant un certain idéal radical de la table rase tourné vers la modernité, est intéressant dans la mesure où lui-même a paradoxalement « cherché des précurseurs de la pensée futuriste (...) dans le but d'intégrer le passé, le présent et l'avenir dans une durée bergsonienne<sup>604</sup>. » Il nous est nécessaire de sortir d'une vision polarisée par l'historiographie classique du rapport au temps des avant-gardes, car le passé n'est pas forcément à détruire et le futur radieux. En effet, le temps lui-même est un acteur dans la construction des récits historiques : certaines œuvres pourront être davantage perçues et mises en avant comme novatrices dans leur futur qu'au moment de leurs créations.

D'un autre côté, dans son rapport à l'*Internationale situationniste*, la position problématique du lettrisme pose la question du statut d'une avant-garde qui vieillit : est-ce alors une arrière-garde ? Cela préoccupe Asger Jorn tout au long de sa carrière, non pas dans la peur de devenir sclérosé, conventionnel ou même d'incarner la nouvelle norme mais bien dans l'idée qu'une fois que la fonction révolutionnaire du mouvement, de l'art, du groupe créé est dépassée, il faut peut-être aller plus loin, ou ailleurs. Ainsi Asger Jorn déjoue ce piège et évite cet enfermement lié à une

---

<sup>602</sup> Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n°5, décembre 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 239.

<sup>603</sup> Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n°5, décembre 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 238.

<sup>604</sup> Harri Veivo, « Introduction : de quoi "avant-garde" est-il le nom ? », *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 11.

revendication égo-centrée qui fait durer le mouvement plus que le temps nécessaire. Il affirme lui-même que suivant ces évolutions, l'*Internationale situationniste* et le mouvement lettriste se sont juste « croisés [et que] (...) Un jour, je serai probablement employé, quand je serai mort, comme antitroglodyte contre quelqu'un<sup>605</sup>. » Afin de critiquer le lettrisme de manière constructive et apparemment sans polémique le lettrisme, car il le reconnaît comme un mouvement ayant compté<sup>606</sup>, il utilise les ressorts de l'histoire de l'art et de l'étude du dessin et de la peinture, en mettant en relation le mode de fonctionnement d'Isidore Isou au sein du lettrisme et les pré-requis de la perspective qui opposent l'art occidental et l'art chinois. Il considère que le temps est une unité de mesure au même titre que l'espace et la perspective devient alors un outil de visualisation chronologique pour comprendre comment, selon Asger Jorn, Isidore Isou se place dans l'histoire par rapport à d'éventuels ancêtres et descendants. Cette métaphore très originale tirée de l'art lui-même permet de dessiner comment Isidore Isou entreprendrait, construirait et voudrait faire perdurer le lettrisme – ce qui est voué à l'échec selon l'artiste danois, dans la mesure où ce raisonnement comporte de nombreuses contradictions et donc aucune base fiable par défaut de logique. Nous résumons ici ce qu'Asger Jorn propose en mettant en parallèle la perspective chinoise et le lettrisme d'Isidore Isou, car il s'agit bien d'une forme particulière de groupe, de circulation d'idées entre références culturelles et référents sociaux. Il se sert de la perspective, car elle lui offre la possibilité d'interroger la question de la temporalité des groupes avec une visualisation – issue de la perspective picturale. Ainsi, selon où se place Isidore Isou vis-à-vis du passé et du futur il finirait logiquement selon Asger Jorn par prendre au centre de la perspective cette place de prophète ou de messie : effet de représentation qui fait paraître les éléments les plus proches du centre proportionnellement les plus petits, caractéristique de la place que ses ennemis et ses adeptes occupent par rapport à lui, tandis que les ancêtres auxquels il se réfère, sont par ce même effet de perspective éloignés et donc deviennent plus grands, plus imposants. En prenant en compte le déplacement, c'est-à-dire l'avancée du temps, la perspective chinoise permet la représentation simultanée d'actions successives dans une même image, par la répétition et le jeu des échelles. Or, appliqué au cas d'Isidore Isou, selon l'interprétation d'Asger Jorn, l'ambition qu'il a de se placer dans le présent au centre de la perspective est bien de devenir, dans le futur, un des grands ancêtres, héros du passé. Position absurde selon Asger Jorn dans la mesure où cette évolution ne pourrait alors se faire sans passer par un point d'existence zéro, ce que Isidore Isou refuserait d'approcher en

<sup>605</sup> Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n°5, décembre 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 238.

<sup>606</sup> Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n°5, décembre 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 239.

optant pour une perspective fixiste et transcendante, proche de la vision occidentale<sup>607</sup>. Que la démonstration de l'artiste danois soit tout à fait cohérente n'est ici pas le sujet, car il démontre, et c'est ce qui compte dans notre étude, par une facilité de recours à des éléments géométriques, historiques et artistiques une grande conscience des conséquences des stratégies temporelles des groupes.

Dans l'article adressé à Maurice Lemaître en décembre 1960, il dépasse ce débat en s'appuyant sur une association d'idées entre cette métaphore de la perspective chinoise et un débat sur les différents concepts d'espaces et de temps selon que l'on suive les règles de la géométrie euclidienne ou celles de la physique quantique. L'argumentation, au-delà de la vivacité des discussions, attaques et contre-attaques publiques, médiatiques, artistiques voire politiques, points névralgiques de la construction des groupes, ouvre toujours pour Asger Jorn sur des réflexions plus profondes à mener qui touchent à l'essence même de l'art et de l'être humain. En effet, sa curiosité et sa culture ne sont pas isolées et les relations entre les arts et les sciences sont presque aussi fortes à cette époque que celles avec la politique : pour ne donner qu'un exemple la géométrie<sup>608</sup> est prise en compte très tôt par l'abstraction, poussée à son extrême dans la théorie de la peinture par Wassily Kandinsky ou bien dans la théorisation fonctionnaliste de Le Corbusier notamment. Les nouvelles techniques, de peintures, de films, l'industrialisation des processus de production matérielle des œuvres d'art et les possibilités ouvertes par les avancées technologiques et conceptuelles sont évidemment extrêmement importantes pour de nombreux artistes d'avant-garde. Or tout le développement de physique appliquée d'Asger Jorn aboutit aussi dans sa conclusion à un résultat potache et absurde à savoir que l'argumentation et le lettrisme défendu par Maurice Lemaître peut être réduit à une dimension nulle et infinitésimale. En effet, Asger Jorn termine son article par une démonstration visant à trouver des éléments naturels – glace, eau, air – qui ont peu de dimension :

Ceci ferait envisager cette conclusion logique que les gaz ne possèdent qu'une dimension spatiale, compensée par le jeu de leur mouvement. Et qu'il faut chercher un exemple de quelque chose qui ait encore moins de dimensions, pensez à Maurice Lemaître et ses amis<sup>609</sup>.

Ce cas court de débat d'Asger Jorn avec les lettristes, dans le cadre de l'*Internationale situationniste*, est caractéristique des stratégies vis-à-vis du futur que les groupes peuvent mettre en place : s'installer avec des textes et des œuvres face à et contre des pratiques et discours d'autres groupes qui précèdent immédiatement – ce qui engendre potentiellement des débats et donc par

<sup>607</sup> Asger Jorn, « Originalité et grandeur (sur le système Isou) », *Internationale situationniste*, n°4, juin 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 226-229.

<sup>608</sup> Sur la question de la géométrie situationniste, voir Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 71-76.

<sup>609</sup> Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n°5, décembre 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 266.

ricochet la visibilité des porte-paroles du nouveau groupe, dans les limites de leurs chambres d'écho respectives.

### 3.1.3 Rapport au futur

Mais cela n'empêche pas les groupes que nous avons observés de se créer par la voix de leurs porte-paroles – articles, conférences, revues, artistes, œuvres – une généalogie, c'est-à-dire des références, des groupes passés auxquels ils se renvoient, ce qui a éventuellement pour conséquence d'un côté de les mettre en opposition avec les groupes dont ils se sont distancés et de l'autre côté, d'inscrire leur propre existence, leur propre histoire dans les récits futurs<sup>610</sup>.

Nous trouvons parmi les écrits d'Asger Jorn, des articles traitant de sujets contemporains et qui soutiennent par exemple l'art et la pensée de Henri Michaux<sup>611</sup>, Gutorm Gjessing<sup>612</sup> ou Johannes Holbek<sup>613</sup> ; ces défenses et hommages d'artistes et d'œuvres d'une génération qui précède Asger Jorn viennent *a priori* contrecarrer sa position d'artiste révolutionnaire, au sens de porteur de discours de la *tabula rasa* : en reconnaissant la valeur et l'importance d'œuvres qui lui sont antérieures, il place ses propres créations vis-à-vis d'elles, dans une forme de continuité. Nous devons tout de même remarquer que la construction de cette généalogie ne se fait pas sans heurts ni nécessité de rompre avec ces références – sans pour autant dénigrer leur importance, le meilleur exemple en ce sens se trouve dans l'explicitation du rapport d'Asger Jorn à l'apprentissage qu'il a suivi auprès de Fernand Léger et dont il affirme qu'il lui a « fallu dix ans pour [s']en libérer<sup>614</sup> », ce qui ne l'empêche pas de défendre la rigueur et la cohérence théorique et artistique de son maître d'alors lorsqu'il entend bien plus tard des accusations de manipulations et d'utilisation fallacieuse de travaux de ses propres élèves que Fernand Léger se serait permis<sup>615</sup>. Même du point de vue très contemporain de l'artiste, nous trouvons une forme de critique des groupes qui se sclérosent, qui

---

<sup>610</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 9. *L'Internationale situationniste* en est un bon exemple puisqu'ils assurent créer leur propre mythologie. Béatrice Joyeux-Prunel souligne aussi cette tendance des groupes artistiques à se réécrire, participant du grand récit des avant-gardes. Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945*, p. 11.

<sup>611</sup> Asger Jorn, « Hverken abstraktion eller symbol », *Henri Michaux*, Exposition, Silkeborg, Silkeborg Museum, 1962. Traduit en français dans Asger Jorn, « Ni abstraction, ni symbole, Henri Michaux », *Discours*, p. 284-291.

<sup>612</sup> Asger Jorn, « Gjessings Regel. Hyldest til en stor nordman », *Politiken*, 5 août 1969. Traduit en français dans Asger Jorn, « La règle de Gjessing, hommage à un grand Norvégien », *Discours*, p. 355-363.

<sup>613</sup> Asger Jorn, « Johannes Holbek og nutidens kunstopfattelse », *Johannes Holbek. Malerier. Tegninger*, Catalogue, Exposition, Silkeborg, Silkeborg Kunstmuseum, 1965. Traduit en français dans Asger Jorn, « Johannes Holbek et la conception actuelle de l'art », *Discours*, p. 319-337.

<sup>614</sup> Asger Jorn, « Asger Jorn om sig selv », *Kunst*, septembre 1953, vol.1/1, p. 8-11, 14-15. Traduit en français dans Asger Jorn, « Asger Jorn sur lui-même », *Discours*, p. 142.

<sup>615</sup> Troels Andersen, Marianne Schmidt-Mierscher, Johannes Gachnang, « Brief den dänischen Sammler F. C. Boldsen (1952) », *Gedanken und Betrachtungen über Kunst und zur Arbeit einiger seiner Künstlerfreunde*, Exposition, Berne, Kunsthalle, 1981. Traduit en français dans Asger Jorn, « Lettre à Boldsen », *Discours*, p. 121-128.

vieillissent – argument que l’on retrouve notamment contre Isidore Isou « On vieillit, mon ami<sup>616</sup> ! » – ceci parce qu’ils auraient une vision trop centrée sur eux-mêmes et resteraient sourds à l’existence des individus, des œuvres qui transforment – parfois sans le revendiquer – l’art vers ce qu’il devient<sup>617</sup> ou deviendra probablement dans le futur. Les lettristes qui suivent Isidore Isou ne peuvent rester l’incarnation de la jeunesse éternellement – le paradoxe est dans la formulation même ainsi qu’Asger Jorn le fait remarquer<sup>618</sup>. Les groupes d’avant-garde annoncent ce qui va venir – rhétorique prophétique proche des discours révolutionnaires<sup>619</sup> – et pour cela doivent dénoncer, dans un dernier rapport au passé, ce qui est obsolète. Mécanisme que nous avons mis en lumière dans le Chapitre 1 grâce au parallèle quasi symétrique entre la formulation de Bruno Latour et les qualificatifs utilisés par exemple par les auteurs de *Potlatch* ou de l’*Internationale situationniste*. Cette déclaration d’obsolescence, cette proclamation de ce qui est le passé, de ce qui fait l’acte présent et de ce qui déterminera le futur acquiert une dimension supplémentaire – sortant des débats et conflits singuliers de nos sources – car elle incarne une des raisons fondamentales pour laquelle les groupes se terminent, disparaissent, perdent en pouvoir ou encore sur les causes du départ de certains acteurs des groupes qui pourtant semblent encore être à la pointe de l’activité, de la nouveauté, de la création voire de la révolution. En étudiant la chronologie d’Asger Jorn, du point de vue des mouvements, il paraît en effet souvent étrange voire presque un signe d’incohérence ou d’originalité que l’artiste quitte les groupes alors qu’ils ont acquis une reconnaissance financière ou symbolique. Parfois les circonstances historiques peuvent expliquer certaines causes ou raisons, *Helhesten* prend fin avec la fin de l’occupation allemande et de l’autarcie dans laquelle le Danemark est entre 1941 et 1944, mais le groupe Høst actif à la même époque continue, car il y a toujours besoin d’organiser des expositions des derniers développements artistiques au Danemark. Asger Jorn rejoint peu de temps le surréalisme révolutionnaire avant d’être co-signataire de « La cause était entendue<sup>620</sup> » qu’il signe en tant que « Groupe Expérimental danois ». Ce manifeste annoncera le début de Cobra en 1948 qui finira lui-même en 1951, notamment pour raisons de

<sup>616</sup> Asger Jorn, « Originalité et grandeur (sur le système Isou) », *Internationale situationniste*, n°4, juin 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 227.

<sup>617</sup> Les portraits de Pierre Wemaëre et de Wifredo Lam par exemple sont particulièrement élogieux. Asger Jorn, « La lisse... jouet d’artiste... », *Discours*, p.193 ; Asger Jorn, « Nye tendenser i pariserkunsten », *Ny tid*, 8 août 1947. Traduit en français dans Asger Jorn, « Nouvelles tendances de l’art parisien », *Discours*, p. 90.

<sup>618</sup> Asger Jorn, « Originalité et grandeur (sur le système Isou) », *Internationale situationniste*, n°4, juin 1960. Reproduit dans Asger Jorn, *Discours*, p. 227.

<sup>619</sup> Les effets rhétoriques de la construction de ces discours sont particulièrement visibles dans le genre du manifeste. Tiit Hennoste, « Language of Violence and Religion in the Manifestos of the Estonian Avant-garde », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l’avant-garde*, p. 202-203.

<sup>620</sup> « La cause était entendue », 8 novembre 1948, reproduit dans Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 209. Ill. 70.

santé : Asger Jorn comme Christian Dotremont porte-paroles forts du groupe se retrouvent en effet immobilisés au sanatorium de Silkeborg pour soigner leur tuberculose<sup>621</sup>. Cet arrêt brutal du groupe est d'autant plus étonnant vu de l'extérieur que Cobra commence à être connu et éveille l'intérêt de quelques collectionneurs<sup>622</sup>. D'ailleurs les carrières individuelles de certains artistes en ressortent parfois grandies. La controverse avec Max Bill en Suisse engage Asger Jorn à créer en 1953 le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste qu'il associe rapidement au Laboratorio Sperimentale de Giuseppe Pinot Gallizio, pour finalement, dans *Pour la forme* présenter ces initiatives comme des groupes intermédiaires vers la constitution d'un « rassemblement plus avancé<sup>623</sup> » que représente la fondation de l'*Internationale situationniste* issue de la fusion en 1957 avec l'Internationale Lettriste et le London Psychogeographical Comitee – petit groupe dirigé par Ralph Rumney ayant également une durée de vie de moins d'un an. Dès 1961, Asger Jorn démissionne de l'*Internationale situationniste* – tout en continuant d'y collaborer encore quelques années sous le pseudonyme de Georges Keller, tout en aidant financièrement à la publication de la revue<sup>624</sup>. Ce départ, même si l'*Internationale situationniste* a tendance à exclure de nombreux membres, a de quoi surprendre, dans la mesure où Asger Jorn ne se détache pas complètement du projet et continue à correspondre avec Guy Debord qui mettra fin au groupe bien plus tard, en 1972<sup>625</sup>. La création de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé à partir de 1961, structuré pour porter à la fois l'édition d'une collection d'ouvrages, la constitution d'un centre d'archives et d'études ainsi que l'engagement théorique autour des questions de représentations et de réappropriations de sources médiévales nordiques vient parfaire cette chronologie<sup>626</sup> dont le déroulement semble erratique et hétérogène à première vue. Pourquoi Asger Jorn quitte-t-il régulièrement autant les groupes qu'il co-fonde le plus souvent ? Cette dynamique s'explique en réalité aussi du point de vue sociologique, en effet une des limites de fonctionnement des groupes – qui était par exemple particulièrement mise en valeur dans le débat entre les lettristes et l'*Internationale situationniste* – est le critère d'obsolescence, qui n'est pas un simple élément rhétorique pour la formation des groupes, il désigne très spécifiquement un groupe qui n'a plus pour

<sup>621</sup> Le diagnostic de la maladie d'Asger Jorn – ou l'augmentation de ses symptômes – coïncide avec son retour au Danemark et sa nouvelle implication dans le groupe Spiralen. Troels Andersen note la différence entre Asger Jorn qui a déjà acté la fin de Cobra et Christian Dotremont qui n'est pas dans la même dynamique. Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 220-221.

<sup>622</sup> Nous trouvons des échos de cette réception tardive dans plusieurs analyses. Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*, p. 60-61, 81. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 358. Michel Ragon, *50 ans d'art vivant*, p. 114.

<sup>623</sup> Asger Jorn, *Pour la forme*, p. 10.

<sup>624</sup> Anna Verstergård Jørgensen, « Biography », Dorthe Aagesen et Helle Brøns, *Asger Jorn*, p. 264.

<sup>625</sup> Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 13.

<sup>626</sup> Anna Verstergård Jørgensen, « Biography », Dorthe Aagesen et Helle Brøns, *Asger Jorn*, p. 252-267.

seul moteur et raison d'exister que sa propre survie. Ainsi lorsqu'à la question « Pourquoi faire groupe ? » la seule réponse possible est « pour être un groupe » nous atteignons les limites de ce même groupe. Nous formulons, dans ce travail au vu des motifs et stratégies récurrentes, l'hypothèse que cette limite inaliénable est probablement une des causes majeures des départs d'Asger Jorn des différents groupes auxquels il a contribué. Systématiquement, lorsque les causes originelles du rassemblement changent et finissent par devenir caduques voire stériles, Asger Jorn ne participe plus et trouve d'autres moyens de porter les idées et les créations qui lui semblent nécessaires.

L'avant-garde telle qu'elle se définit en acte semble, selon notre étude, prendre cette dynamique de fonctionnement comme une ligne rouge à suivre et un appel à sans cesse se renouveler pour ne pas risquer de se scléroser et de perdre les raisons essentielles, existentielles de sa constitution. Cette volonté d'aller toujours vers l'avant correspond tout à fait à une perspective révolutionnaire : « Il n'y a pour des révolutionnaires, de possible retour en arrière<sup>627</sup>. » ainsi que l'affirme l'*Internationale situationniste* dès décembre 1959. Nous retrouvons ce refus de tout compromis<sup>628</sup> et cette radicalité dans de nombreux groupes d'avant-garde après la Seconde guerre mondiale même si elle se manifeste de différente manière<sup>629</sup>. Cela conduit par exemple l'*Internationale situationniste* à remettre en cause le concept d'art considéré comme daté ou au service du pouvoir bourgeois, notion qui entrave donc du même coup la révolution souhaitée et souhaitable<sup>630</sup>. Cette optique influence aussi la manière dont les groupes d'avant-gardes se présentent et s'expriment, c'est-à-dire leurs outils dans le présent, la publication de revues<sup>631</sup> ou l'usage des manifestes par exemple qui deviennent par ailleurs des critères de reconnaissance pour les recherches historiques sur les avant-gardes<sup>632</sup>. Les premières sont peut-être vues comme des « caisses de résonance et microcosmes

---

<sup>627</sup> Guy Debord (dir.), « Notes Editoriales », *Internationale situationniste*, n°3, décembre 1959, p. 6.

<sup>628</sup> Alan Prohm, « Aucun retour possible – an event logic of the avant-garde », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 311.

<sup>629</sup> Petra James, « L'avant-garde redécouverte ou mise à mort ? », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 222.

<sup>630</sup> Alan Prohm, « Aucun retour possible – an event logic of the avant-garde », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 308.

<sup>631</sup> Dans sa méthode Krisztina Passuth « subordonne la date de naissance de chaque mouvement à la première parution de leurs revues respectives » Krisztina Passuth, « Moyens de transfert des idées d'avant-garde en Europe centrale dans les années vingt », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 22.

<sup>632</sup> Tiit Hennoste donne la référence d'une étude sur le manifeste comme genre sur lequel son propos s'appuie : Galia Yanoshevsky, « Three Decades of Writing on Manifesto: The Making of a Genre », *Poetics Today*, 30/2, 2009, p. 287-315. Cité dans Tiit Hennoste, « Language of Violence and Religion in the Manifestos of the Estonian Avant-garde », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 201.



de l'expérimentation propre aux avant-gardes<sup>633</sup> » tandis que les seconds – aux formes et natures différentes – ont des fonctions similaires à des rhétoriques militaires selon Tiit Hennoste dont les recherches portent plus précisément sur les manifestes de l'avant-garde estonienne. Son article retrace l'évolution du genre qui est passé des proclamations officielles des groupes dominants, régnants à celle des groupes révolutionnaires, radicaux qui souhaitent renverser les pouvoirs plutôt que de les asseoir. Les manifestes artistiques se trouvent, du point de vue rhétorique aussi, dans cette lignée : écrits au nom du groupe, ils déclarent une guerre, sont tournés vers le futur et ils peuvent ou non être explicitement publiés comme manifestes ou simplement être reçus comme tels<sup>634</sup>. Cet héritage du manifeste politique vient influencer le vocabulaire qui est volontiers guerrier, violent ou militaire, avec des phrases courtes appelant à l'action<sup>635</sup>. Leur étude vient renforcer cette idée de combat et de formation de groupe et d'anti-groupe avec la caractéristique d'un regard résolument tourné vers le futur et l'action.

Pourtant cette radicalité et ces remises en question n'empêchent pas de considérer la recherche d'un futur transformé et meilleur et que l'on peut trouver par exemple dans les propositions plus optimistes et tournées vers de meilleures conditions de vie émises par le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, ou dans la défense d'un fonctionnalisme mettant les progrès au service du peuple et non de son asservissement<sup>636</sup>. Guy Debord également, avec le concept de situation et son application, s'inscrit dans cette démarche vers une meilleure vie ainsi que Patrick Marcolini le synthétise « le programme situationniste est résumé là en quelques mots : il s'agit de donner à la vie une texture poétique, de la rendre plus intense, en agissant sur les facteurs qui la déterminent<sup>637</sup>. » Les progrès scientifiques ayant démontré leur potentiel meurtrier notamment avec l'usage de la bombe atomique, cet événement a bouleversé et marqué définitivement la différence du rapport au progrès des avant-gardes avant la Seconde guerre mondiale et après 1945<sup>638</sup>.

Par ailleurs et comme c'est le cas du lettrisme d'Isidore Isou entrant en conflit avec l'*Internationale situationniste* les stratégies tournées vers le futur s'appuient aussi sur un positionnement du groupe

---

<sup>633</sup> Carole Ksiazienicer-Matheron, « Une revue yiddish d'avant-garde : *Khaliastra – La Bande* (Varsovie 1922 - Paris 1924) », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 135.

<sup>634</sup> Tiit Hennoste, « Language of Violence and Religion in the Manifestos of the Estonian Avant-garde », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 202-203.

<sup>635</sup> Tiit Hennoste, « Language of Violence and Religion in the Manifestos of the Estonian Avant-garde », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 203, 213-215.

<sup>636</sup> Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 24-25.

<sup>637</sup> Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 62. Il fait référence au texte de Guy Debord *Rapport sur la construction des situations* (1957) dont une ébauche avait été écrite en 1953 sous la forme d'un *Manifeste pour une construction de situations*.

<sup>638</sup> Petra James, « L'avant-garde redécouverte ou mise à mort ? », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 224.

vis-à-vis d'un certain passé, mais choisi, réécrit et revendiqué. La création de cette généalogie peut se jouer dans l'écriture de l'histoire du groupe en cours – au plus proche du temps présent, dans l'intégration de la position du groupe dans des notions ayant déjà leur propre historique – dans une relation au passé proche et également dans le désir de renouer avec certaines racines culturelles. Asger Jorn et Guy Debord constituent la Bibliothèque Situationniste de Silkeborg, dont on trouve dans les archives de Guy Debord le plan thématique ainsi que le détail des documents versés. Le plan des archives est divisé en quatre sections chronologiques : la section pré-situationniste – comprenant les divisions sur Cobra, le Lettrisme après 1952, le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste et l'Internationale Lettriste ; la section situationniste – avec « toutes les publications faites par l'I.S. elle-même<sup>639</sup> » ; la section historique – regroupant les études réalisées sur l'*Internationale situationniste* et ses membres c'est-à-dire sur « la polémique anti-situationniste (...) la série de la bibliothèque d'Alexandrie [et d'] autres ouvrages consacrés à des situationnistes (...) les études objectives concernant l'I.S.<sup>640</sup> » ; et la dernière section est celle des copies des œuvres des deux premières sections dont le détail de ses liens avec l'*Internationale situationniste* doit être joint<sup>641</sup>. Passé, présent, futur sont les trois paramètres dans lesquels sont inclus à la fois les critiques du groupe, les textes écrits autour du groupe ainsi que les réutilisations des travaux produits dans de nouveaux cadres. Le plan de cette Bibliothèque Situationniste de Silkeborg, située donc loin de Paris, au Danemark, est une image de ce que nous développons en termes de stratégies temporelles. Cette initiative est donc celle d'un groupe qui constitue ses propres archives et donc potentiellement étaye son propre récit pour projeter le futur.

Cette stratégie peut prendre une autre forme, par exemple dans un article concernant l'art abstrait, Asger Jorn met en place un récit qui souhaite démontrer que l'art abstrait trouve ses ancrages dans une tradition picturale coloriste danoise et même suédoise et norvégienne<sup>642</sup>. Cela inscrit ainsi les œuvres abstraites dans une continuité de tradition culturelle. Enfin, il est possible de faire remonter encore plus loin ses racines, pour aller au-delà des frontières géo-politiques et retrouver certaines aires culturelles, par exemple en réfléchissant sur l'actualité du folklore populaire<sup>643</sup> ou bien en recherchant, écrivant et créant autour de sujets puisés dans des sources médiévales. Ce type d'initiatives d'après-guerre penchant pour un retour à des sources médiévales par des groupes

---

<sup>639</sup> Guy Debord, *Œuvres*, p. 566.

<sup>640</sup> Guy Debord, *Œuvres*, p. 566.

<sup>641</sup> Guy Debord, *Œuvres*, p. 567.

<sup>642</sup> Asger Jorn, « Abstrakt konst », *Konst og Kultur : Tidskrift för föreningen Konsten och Folket*, Stockholm, vol.2/1, janvier 1946, p. 8-11. Traduit en français par A. Nilsson dans Asger Jorn, « Art abstrait », *Discours*, p. 67.

<sup>643</sup> Asger Jorn, « Om Chresten Hull og folkekunstens postulerede død i Norden », *Dansk Kunsthåndværk*, XXVI, n°3, mars 1953, p. 38-43.

artistiques révèle bien la contradiction, qui intéresse ici notre étude, avec l'image attendue de l'avant-garde iconoclaste et destructrice ; on retrouve toujours bien cette tension présente sous des formes différentes dans les groupes d'avant-gardes de l'Europe intermédiaire et du Nord dont les actes dirigés par Harri Veivo en expose plusieurs. Nous trouvons en effet par exemple en Géorgie<sup>644</sup> ou en Bulgarie<sup>645</sup> dès les années 1930 des groupes ou des artistes allant quérir dans des sources médiévales, des mémoires et des patrimoines oubliés voire réécrits dans l'optique d'inscrire pratiques et créations contemporaines dans des histoires culturelles plus vastes et potentiellement plus prestigieuses au lieu qu'elles soient considérées comme de simples activités locales<sup>646</sup>. Le passé byzantin recherché par exemple par Bogdan Filov afin de l'inclure dans une filiation avec l'avant-garde<sup>647</sup> fait fortement écho aux recherches que mènent Asger Jorn dans le cadre de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé notamment en cherchant à produire à destination du grand public nordique des ouvrages de qualité à propos de la culture nordique qui bénéficie ainsi directement des réflexions des groupes d'avant-garde.

Cette stratégie d'avoir recours au passé pour laisser une meilleure trace dans le futur, trouve une formulation dans une des volontés de l'écrivain Geo Milev au début du XX<sup>e</sup> siècle qui était d'inscrire sa littérature dans l'histoire comme une « stratégie d'asseoir l'art post-symboliste dans l'éternité plutôt que l'immédiate contemporanéité<sup>648</sup>. » À ce propos la structure même de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, son nom, son histoire et la personne d'Asger Jorn pousse à interpréter cette création comme une œuvre d'avant-garde ou *a minima* comme issue d'un contexte d'art contemporain des années 1960. Toutefois, il ne semble pas y avoir de recherche rhétorique explicite pour l'inscrire comme une œuvre d'avant-garde au sein d'une grande histoire linéaire, ce qui aurait fait de ce projet une véritable recherche généalogique stratégique pour inscrire sa création dans la droite ligne des sculptures sur pierre des églises scaniennes<sup>649</sup>. Toutefois, nous ne pouvons exclure la réception actuelle – comme œuvre de son temps – qui en a été faite ainsi que les textes de sa main liant le vandalisme<sup>650</sup> des temps passés aux esprits révolutionnaires et volontiers

<sup>644</sup> Yordan Lyutskanov, « Notes on How Avant-garde Could Recall Non-Modernity on a European Periphery », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 188.

<sup>645</sup> Yordan Lyutskanov, « Notes on How Avant-garde Could Recall Non-Modernity on a European Periphery », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 186.

<sup>646</sup> Yordan Lyutskanov, « Notes on How Avant-garde Could Recall Non-Modernity on a European Periphery », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 186.

<sup>647</sup> Yordan Lyutskanov, « Notes on How Avant-garde Could Recall Non-Modernity on a European Periphery », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 190.

<sup>648</sup> « a strategy of firming post-symbolist art in Eternity rather than in the immediate contemporaneity » [Notre traduction] Yordan Lyutskanov, « Notes on How Avant-garde Could Recall Non-Modernity on a European Periphery », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 198.

<sup>649</sup> Erik Cinthio, *Skånes stensulptur*, 1995. Une édition privée a été imprimée en 1965.

<sup>650</sup> Asger Jorn, *Signes gravés*, 1964.

iconoclastes des avant-gardes que nous avons étudiées. Il est à noter qu'il y a néanmoins une différence majeure entre ces initiatives danoises et bulgares, car ces émergences apparaissent après 1945 et dans un contexte de guerre froide – l'Est et l'Ouest se distinguent fortement en Europe et ainsi que le fait remarquer Petra James si l'Europe de l'Est et l'Europe centrale, alors soviétiques voient apparaître des avant-gardes qui doivent se positionner politiquement – le rôle des racines peut alors se révéler crucial<sup>651</sup>. Tandis que l'Europe de l'Ouest et l'occident doivent se positionner face au marché et aux dynamiques financières. Cela peut expliquer pourquoi par exemple le nationalisme de certaines avant-gardes vient contredire l'internationalisme des autres<sup>652</sup>.

L'intervention d'éléments de contextes géopolitiques, comme facteur agissant dans les raisons et les actions des groupes s'impose comme un élément d'importance et qui nécessiterait donc de s'interroger sur les événements et les contraintes historiques précises de chacun des groupes décrits. Or, dans notre recherche de critères, de mécaniques, de stratégies et de dynamiques communs aux groupes d'avant-gardes, nous avons aussi bien évoqué – ne serait-ce que par les articles cités – des mouvements du début du XX<sup>e</sup> siècle que certaines initiatives prises après 1970. Le but n'était pas de nier la singularité de chacune de ces expériences, dont les enjeux notamment historiques peuvent être très différents, mais bien de démontrer un rapport à la temporalité identique et stratégique dans le cadre de la formation des groupes. La nature et la fonction de ce que l'on nomme contexte dans ce cadre reste néanmoins à définir, et nous ne pouvons évidemment pas en faire l'économie.

Nous semblons parler de l'actualité immédiate des artistes et acteurs des groupes qui nous intéressent, mais cet intérêt nécessite parfois un détour par une actualité plus ancienne et la prise en compte d'une histoire pour mieux répondre à l'urgence des nouveaux défis. Nous trouvons dans une réponse d'Ole Sarvig, écrivain danois, à propos d'*Helhesten*, dont il a fait partie, un premier élément de réponse sur la notion de contexte telle qu'elle est comprise par les acteurs eux-mêmes : « Nous ne pourrions jamais devenir des primitifs puisque nous avons hérités d'un bagage culturel de plus de deux mille ans<sup>653</sup>. » Ainsi l'intérêt pour ce qui était primitif pour l'art moderne avant et pendant la Seconde guerre mondiale notamment est en elle-même une manière de se placer dans le temps : *Helhesten* est sur ce point une initiative éloquente de réappropriation par les artistes

---

<sup>651</sup> On ne peut pas par exemple prôner la destruction des musées lorsqu'ils sont en pleine construction. Petra James, « L'avant-garde redécouverte ou mise à mort ? », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 222.

<sup>652</sup> Harri Veivo, « Introduction : de quoi "avant-garde" est-il le nom ? », *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 12-13.

<sup>653</sup> « We can never become primitive since we are burdened with a cultural inheritance of more than two thousands years. » Cité par Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 27.

d'éléments parfois étrangers, parfois anciens pour se définir comme groupe face à leur propre actualité. Ainsi, la reprise d'éléments anciens n'est pas caractéristique de l'art des années trente et quarante, en revanche leur utilisation pour penser la modernité de l'art dans ce qu'elle contient d'essentiel, de vivant, de vestige primitif actif est peut être une approche plus précise de ce qui pousse notamment *Helhesten* à s'intéresser à ce qu'ils nomment « primitifs », aussi bien les dessins d'enfants, que les découvertes anthropologiques et les avancées en psychanalyse en font partie<sup>654</sup>. Le journal étant le porte-parole, son titre, qui donne le nom au groupe qui nous intéresse, était peut-être une manière de se situer contre le régime nazi qui occupe alors le Danemark et de se positionner comme groupe se réappropriant sa propre culture, face à un discours sur l'art dégénéré qui reprend aussi à d'autres fins certaines représentations issues de la mythologie nordique ou germanique<sup>655</sup>.

Ce cas est exemplaire dans la mesure où il décrit parfaitement l'implication que peut avoir un contexte géopolitique sur un intérêt *a priori* hors du temps – le goût pour les arts et cultures dites primitives de bons nombres d'artistes du XX<sup>e</sup> siècle. Harri Veivo souligne que parfois ces mêmes conditions géopolitiques peuvent être la raison d'un relatif échec de certains groupes d'avant-garde<sup>656</sup>, dans leurs perspectives révolutionnaires par exemple ou par rapport à une fonction de cette même avant-garde qui est très différente de ce que l'on peut observer dans d'autres contextes, comme dans les pays sous un régime totalitaire<sup>657</sup> ou construits autour des libertés individuelles. Du point de vue plus particulier des œuvres et actions d'Asger Jorn lui-même, nous nous retrouvons devant cette perspective autre que nous offre la prise en compte d'un contexte au-delà d'un positionnement face à une actualité. Nous trouvons beaucoup de points communs entre nos descriptions et observations de nos sources et ce qui est de manière plus globale exprimé par les recherches sur l'avant-garde sur la même période que celle d'Asger Jorn, voire des périodes antérieures ou postérieures : s'il y a une singularité essentielle de l'œuvre, ses mécanismes ou ses manifestations ne sont pas sans équivalent. La formation de groupes et de réseaux, l'intérêt pour la science physique, pour le structuralisme et le fonctionnalisme, les discours révolutionnaires,

---

<sup>654</sup> Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 24-27. Sur la question du primitivisme notamment utilisé par l'idéologie Nazi, voir notamment la distinction entre un primitivisme tourné vers une meilleure compréhension de l'humain opposé à un primitivisme prônant un retour vers le passé. Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 28-31.

<sup>655</sup> Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 28-29. Voir également le développement de Kerry Greaves, « Smile at the World, and It Will Laugh at You – *Helhesten*'s Folkelig Avant-Garde », Benedikt Hjartason et al., *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*, p. 266-278.

<sup>656</sup> Harri Veivo, « Introduction : de quoi "avant-garde" est-il le nom ? », *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 11.

<sup>657</sup> Harri Veivo, « Introduction : de quoi "avant-garde" est-il le nom ? », *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 12.

l'importance de l'expérimentation dans le processus de création artistique, le retour à des sources médiévales ou l'utilisation de références populaires, tous ces éléments se retrouvent à la fois dans l'histoire culturelle, politique et économique du XX<sup>e</sup> siècle artistique européen. Ce constat vide-t-il notre sujet de sa singularité qui ne ferait qu'être un des nombreux catalyseur, participant d'une certaine époque ? Cette question présente l'intérêt de sortir d'une focale trop individuelle et personnelle qui correspondrait à dresser le portrait d'Asger Jorn comme artiste inspiré ou comme médiateur génial. Toutefois, cela ne nous satisfait pas, car nous retrouvons *via* ce contexte, une sorte d'« air du temps » qui primerait sur tout et finirait par fondre dans une même image figée un ensemble hétéroclite sans cesse en mouvement, en croisement et en permanente évolution ; aspect dynamique qui nous semblait être une des caractéristiques primordiales dans nos sources. Comment alors définir et placer dans nos descriptions de groupes ce concept de contexte, d'environnement collectif, d'événements cruciaux, de points communs généraux ?

En partant des mêmes méthodologies et questionnements fondamentaux que Sylvain Briens dans son article sur le fonds Prozor et son interrogation sur la place et la fonction du contexte de réception et de création du théâtre scandinave à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour les auteurs de la percée moderne<sup>658</sup>, nous sommes amenés à poser le contexte de l'avant-garde scientifique, politique et esthétique d'entre-deux-guerres et d'après 1945 comme un acteur-réseau à part entière. Nous ne trouvons pas pertinent de nous contenter de considérer le contexte comme un bloc monolithique et une toile de fond qui viendrait nier la pluralité des formes prises par les groupes mais aussi leurs tentatives de dépasser ou de renouveler, de transformer des contraintes. Cela offre ainsi la possibilité de nous intéresser à ces contextes – car ils sont multiples – uniquement lorsqu'ils sont partie prenante, réellement actifs dans les dynamiques de groupes que nous décrivons. Lorsque nous parlons des contextes au pluriel, c'est parce que dans le cadre de nos descriptions, il peut être particularisé, par exemple 'l'entre-deux guerres' ou 'le marché de l'art de l'après-guerre' ou encore 'la situation familiale' et il existe alors quand il apparaît dans les compte-rendus, témoignages et sources décrites. Il deviendrait alors un acteur-réseau à part entière ou bien et c'est ce qui nous semble être souvent le cas, un médiateur dont l'importance est nécessaire à notre étude. Nous entendons médiateur au sens de Bruno Latour, c'est-à-dire lorsque les *inputs* sont différents des *outputs* : le médiateur transforme ce qui passe par lui alors l'intermédiaire ne fait que transmettre – *inputs* et *outputs* sont identiques<sup>659</sup>. Les œuvres de *Helhesten* n'auraient pas eu la même forme et réception s'il n'avait pas été créé dans le contexte de l'occupation du Danemark pendant la Seconde

---

<sup>658</sup> Sylvain Briens, « La Mondialisation du théâtre nordique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », p. 137-150.

<sup>659</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 58.

guerre mondiale. Qu'il soit acteur ou médiateur, le contexte ne peut donc pas être assumé, utilisé et affirmé comme une catégorie transcendante<sup>660</sup>. Cela irait en effet à l'encontre de l'ensemble de notre démarche de recherche. Cette approche pourrait par ailleurs tout à fait convenir au concept d'avant-garde : acteur lorsqu'il est explicitement nommé et efficient, médiateur lorsqu'il transforme création, réflexion et réception<sup>661</sup>. Ce glissement est d'autant plus important que souvent l'avant-garde est utilisée dans notre recherche comme une synecdoque désignant une partie du contexte comme un tout, ou bien comme un contexte particularisé.

Si la part historique n'est pas à nier comme nous avons pu le constater, elle est très fortement liée à des circulations et des rapports de force spatiaux. Où les groupes se forment-ils ? Dans quels espaces ? Est-ce que les lieux de leurs naissances, de leurs rassemblements et de leurs activités correspondent aux frontières géographiques ? Quelle importance ont-elles ?

## **3.2 Où faire groupe ? Stratégies et approches spatiales**

### **3.2.1 Introduction à l'espace**

L'espace en tant que concept n'est pas une notion transcendante aux stratégies de groupes, ni même aux groupes eux-mêmes, nous ne pouvons nous y intéresser que s'il y a dans les groupes décrits ou dans leurs interactions, des impulsions précises, des éléments de ces groupes que l'on peut relier à la catégorie de l'espace : tous de nature différente avec des fonctions spécifiques selon les nécessités qui ont mené à la constitution des groupes. Cet état de fait préliminaire nous conduit à développer plusieurs grands axes dans lesquels ces éléments spatiaux semblent jouer un rôle : géopolitique et circulation, traductions et rapports de force et jeux de réappropriation et de création.

Espaces, lieux, pays, nationalités, il existe une multitude de termes désignant les objets, les environnements et les sujets de ce qui est en jeu lorsque nous parlons de stratégies spatiales. L'aspect le plus évident – et le plus présent dans les sources que nous avons consultées – est le contexte géopolitique, c'est-à-dire pour nous la combinaison d'un rapport au temps, à l'espace et à la société, et plus précisément des événements locaux qui engendrent des conséquences sur des

---

<sup>660</sup> Nous nous appuyons ici sur les réflexions engagées par Bruno Latour sur l'usage du 'social' comme catégorie. Bruno Latour, *Changer de société*, p. 93-94.

<sup>661</sup> Le terme de néo avant-garde par exemple n'est nommé ainsi que dans une approche et une réception historique.

décisions, des frontières, des prises de positions qui ont un impact sur l'organisation de la société ou les projections qu'on y fait et sur la manière dont on va circuler, créer et se regrouper dans certains espaces – villes, régions, pays, continents. C'est cet aspect de circulation – ou d'immobilisation – des personnes, des objets et des idées qui vont particulièrement nous intéresser ainsi que l'influence que cela peut potentiellement avoir dans la création des groupes auxquels Asger Jorn participe. Il est d'autant plus important de prendre ces critères en compte que d'une part, les groupes s'expriment souvent sur ces questions-là, par exemple en prenant position politiquement<sup>662</sup> – et d'autre part qu'en ce qui concerne les mouvements d'avant-garde l'endroit d'où l'on vient, où l'on est et d'où l'on est perçu sont des éléments très parlants et peuvent mener à des expressions et positions différentes : un gouvernement totalitaire empêchera ou retardera certaines initiatives ou volonté de modernisation par exemple<sup>663</sup>.

S'interroger sur les croisements, influences et importances des pays dans différentes actualités laisse la possibilité aux traces laissées par les groupes d'intégrer des éléments que l'on n'aurait pas forcément pris en compte dans leur description *a priori*. Ainsi en compilant et synthétisant les différentes références à des pays, nationalités ou événements géopolitiques, dans les articles publiés par Asger Jorn entre 1932 et 1939 – correspondant à sa période de formation et à l'entre-deux-guerres – nous avons mis au jour dans un article publié en 2015 consacré à l'origine aux réseaux entre l'Allemagne, le Danemark et la France qu'il était nécessaire pour bien décrire les dynamiques de l'époque telles qu'Asger Jorn les place dans ses articles en danois, de

faire appel aux acteurs espagnols, soviétiques et italiens. L'internationalisation des crises et des réseaux est telle que lorsque la guerre d'Espagne se déclare en 1936, la péninsule ibérique devient le lieu où toutes les luttes et les espoirs se concentrent<sup>664</sup>.

La guerre d'Espagne est en effet un catalyseur de nombreuses luttes et prises de position, ainsi qu'Artur London en témoigne : « À Madrid, le Tchecoslovaque luttait pour Prague, le Français pour Paris, l'Autrichien pour Vienne, l'Allemand combattait pour libérer son pays d'Hitler et l'Italien pour chasser Mussolini<sup>665</sup>. » et l'oublier en se concentrant sur la présentation des groupes telle qu'ils se montrent à nous serait une erreur – s'intéresser à l'art abstrait danois c'est aussi intégrer les liens

---

<sup>662</sup> Asger Jorn par exemple prend parti pour expliquer sa position, en tant qu'artiste, contre l'idéologie nazie dans Asger Jorn, « Abstrakt Konstt », *Konst och Kultur, Tidskrift för foreningen Konsten och Folket*, Stockholm, vol.2/1, janvier 1946. Traduit en français par Agneta Nilsson dans Asger Jorn, « Art abstrait », p. 66-73. Il le fait également de manière plus subtile en publiant dans un journal danois un compte-rendu d'actualité alors qu'il séjourne en France, sur les congés payés et le Front Populaire dans Asger Jorn, « Frankrig under folkefronten », *Arbejderbladet*, 26 novembre 1937, n.p.

<sup>663</sup> Harri Veivo, « Introduction : de quoi "avant-garde" est-il le nom ? », *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 12.

<sup>664</sup> Raphaëlle Jamet, « Le jeune Asger Jorn et ses réseaux », p. 281.

<sup>665</sup> Artur London, *Espagne...*, p. 12.



avec l'Allemagne, l'Espagne et la France (figure 26). Mais du point de vue du développement de l'art aussi ce qui se passe autour des groupes d'artistes a une influence sur les œuvres et la manière dont les différents groupes se forment, se distinguent et évoluent. Asger Jorn lui-même le constate, en effet, au sortir de la Seconde guerre mondiale qui l'a maintenu dans les frontières au Danemark, il publie un article qui réalise l'état des lieux des mouvements d'avant-garde, qu'il avait côtoyés, dont il était proche ou qu'il connaissait, à Paris depuis la fin de la guerre. Selon lui, notamment en raison des conditions extérieures, les surréalistes, les cubistes ou les coloristes ont restreint leurs activités et évolués de manière très indépendante les uns des autres. Il conclut :

C'est comme si les Espagnols avaient le squelette, les surréalistes les muscles et les coloristes français avaient la peau et les poils de l'art qu'on devrait produire. On ne peut se passer d'aucun d'eux, et aucun ne peut être isolé, mais il n'y a pourtant encore aucun signe d'une fusion, aucun système circulatoire commun<sup>666</sup>.

Cette forte pression extérieure peut ainsi être vue comme une force contraignante à laquelle les groupes se retrouvent confrontés et qui peut se constituer comme un véritable obstacle. La vision d'Asger Jorn pour résoudre cette situation un peu figée est de rétablir la communication et la circulation entre les différents groupes. Cette perspective est d'une part révélatrice de sa manière d'envisager les groupes artistiques et ses évolutions – la fusion ou la collaboration – dès 1947 et d'autre part, sur un plan plus large, en accord avec certaines caractéristiques des mouvements d'avant-garde où les échanges, collaborations et positions qui se jouent des frontières sont une des plus importantes, que cela soit sous le nom de cosmopolitisme, d'international et de transnational. Du point de vue des stratégies, les critères spatiaux d'origine, de lieux d'action et de réception font partie des groupes en tant qu'ils les activent, les dirigent parfois et souvent les marquent : *a priori* l'*Internationale situationniste* serait française et Cobra un groupe nordique – avec toute l'imprécision que ce terme contient. Ainsi les stratégies spatiales mises en places sont visibles dans les discours des groupes et leurs manières de se placer ainsi que dans les références qu'ils intègrent et qu'ils manifestent. Dans les études sur l'avant-garde, cette question du « où » est le point commun à toutes les méthodes, même si les conclusions diffèrent : on la retrouve dans l'opinion classique qui met en avant certaines capitales culturelles, également lorsque les études adoptent la perspective du marché de l'art et de ses rapports de force internationaux ou bien lorsqu'elles cherchent à mettre en lumière un angle de vue horizontal pour sortir de la binarité entre centres et périphéries.

---

<sup>666</sup> Asger Jorn, « Nye tendenser i pariserkunsten », *Ny tid*, 8 août 1947. Traduit en français et reproduit dans Asger Jorn, « Nouvelles tendances de l'art parisien », *Discours*, p. 90.

### 3.2.2 Circulation dans les espaces

Ne serait-ce que du point de vue de la description, face à un corpus tel que celui que nous avons rassemblé à travers les diverses sources à notre disposition, il est impossible de faire l'impasse sur les circulations entre les espaces qu'elle contient et qui lient de nombreux éléments entre eux : artistes, livres, œuvres, idées, ... Ainsi en examinant exclusivement les critères géographiques – premier critère de relation à la spatialité – des données que nous avons à disposition, la carte de l'Europe voire du monde que cela dresse montre un espace d'influence et de croisements particulièrement large et cosmopolite (figure 21). Ainsi, dans la bibliothèque d'Asger Jorn, nous avons compté 18 langues, dans sa collection d'œuvres<sup>667</sup> 19 nationalités sont représentées, il a voyagé dans 21 pays, les expositions de ses œuvres ont été organisées dans 20 pays et ses textes ont été publiés en 9 langues et traduits dans 11 langues (figure 23).

Si toutes ses données sont déjà des groupes d'idées, d'influences, de références, de rencontres, cette dimension internationale participe également souvent à la formation et l'activité de groupes. Ainsi, Cobra a été fondé à Paris par des artistes danois, belges, néerlandais et français ; Drakabygget est le lieu de vie et le quartier général de la section scandinave dissidente de l'*Internationale situationniste*, il consiste en un corps de ferme en Suède et y vivent notamment des artistes danois dont Jørgen Nash qui est à l'initiative de la création de ce lieu<sup>668</sup>. Le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste prend racine en Italie, dans ses activités à Albisola<sup>669</sup> mais est pensé alors que l'artiste habite en Suisse, à Villars-sur-Ollon, comme une « plateforme internationale où les représentants de différentes disciplines pourraient mener des “recherches sur les images”<sup>670</sup> », ceci afin de contrer la manière dont Max Bill dirige le nouveau Bauhaus à la Hochschule für Gestaltung Ulm<sup>671</sup> en Allemagne. Outre une correspondance fournie pour fonder ce projet, Asger Jorn édite en

<sup>667</sup> Nous avons bien conscience qu'adopter comme critère la nationalité des artistes collectionnés possède ses limites dans la mesure où le contexte géo-politique ou personnel peut amener une personne à vivre et poursuivre sa carrière ailleurs que dans sa terre natale. Nous avons pris dans la mesure du possible en compte les double voire triple nationalités, même si les parcours internationaux de chacun des individus ne sont pas nécessairement officialisés par l'obtention d'un passeport.

<sup>668</sup> Pour plus de détails sur Drakabygget, ses expériences et créations ainsi que sur le conflit entre Guy Debord et la section allemande SPUR, alors rattachée à l'*Internationale situationniste*, et sur le soutien apporté à celle-ci par la section scandinave et les raisons de leur exclusion qui a amené à la création de Drakabygget. voir les deux articles de Mikkel Bolt Rasmussen « The Situationist Offensive in Scandinavia » et « Raping the Whole World in a Warm Embrace of Fascination – Drakabygget's Anti-Authoritarian Artistic Endeavours », Tania Ørum et Jesper Olsson, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, p. 303-310, 593-602. Pour une série d'essais et d'entretiens autour du développement des situationnistes en Scandinavie, Mikkel Bolt Rasmussen, Jakob Jakobsen et Peter Laugesen, *Expect Anything, Fear Nothing*, 2011.

<sup>669</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 153-155.

<sup>670</sup> « international platform wherer representatives of different disciplines could engage in 'image research' » [Notre traduction] Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 153.

<sup>671</sup> Nous proposons comme traduction, la Haute Ecole de Design de Ulm. La distinction entre l'ancien Bauhaus de Wimar et Dessau et du nouveau Bauhaus de Ulm vient des textes d'Asger Jorn lui-même et a été adopté par Ruth

1954 du papier à lettre qui indique une adresse en Suisse ainsi que des contacts – comme un véritable réseau politique – à Nice, Marseille, Paris, Milan, Francfort et Malmö<sup>672</sup>. Nous pourrions citer aussi les nombreuses sections de l'*Internationale situationniste* : française, allemande, scandinave, algérienne, italienne, belge, hollandaise, anglaise et américaine<sup>673</sup> qui sont des structures de groupe auxquelles s'ajoute la perspective internationaliste révolutionnaire visible notamment dans certains articles qu'ils publient et qui s'intéressent à l'Algérie, au Vietnam ou bien aux Etats-Unis par exemple.

La dimension spatiale dans les dynamiques de groupe est aussi importante que leurs positionnements par rapport à l'échelle temporelle. Toutefois, afin de pouvoir identifier ces circulations, ces mouvements comme des stratégies, il est nécessaire de s'interroger sur la part d'intentionnalité dans les groupes. Autrement dit, un groupe est dans une position, vient d'un endroit et veut aller quelque part. Cette volonté peut se manifester dans l'importance de revendiquer une certaine identité, une certaine origine ou bien tout à l'inverse de se tourner vers une perspective internationale, qui traverse les frontières ou qui crée d'autres espaces de réunion et de création. Ces différentes positions pourraient bénéficier d'un éclairage littéraire issu notamment de la sociologie politique, tel que le propose Pascale Casanova<sup>674</sup> notamment, qui réfléchit en termes de rapports de force et de domination et de centralisation et marginalisation des capitaux culturels.

Ces rapports inégaux entre espaces ont des effets et conséquences sur l'existence et les fonctionnements des groupes, ainsi qu'ils sont mis en valeur dans leurs différences mais aussi dans la récurrence de leurs motifs dans les articles de *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord*. Nous y comprenons que certains « se rencontrent (...) dans des lieux en dehors de leurs pays respectifs<sup>675</sup> » et que du point de vue de la stratégie de groupe, déclarer la nouveauté et créer un milieu transnational c'est aussi mieux accueillir, et plus facilement les artistes, les personnes qui ne sont pas dans les champs nationaux où ces groupes se forment de par leurs origines<sup>676</sup>. Cet aspect dynamique est essentiel pour certains, dans le cas de la Hongrie par exemple, la migration est vécue comme un exil d'un état fixe vers un espace en

---

Baumeister dans ses descriptions, comme nous l'adoptons également. Ruth Baumeister, Note 2, *L'Architecture sauvage*, p. 147.

<sup>672</sup> Les noms et adresses cités sur ce papier à en-tête sont ceux de Claude Serbanne, René Renne, Pierre Alechinsky, Karel Appel, Enrico Baj, K. Ö. Götz et Anders Österlin. « Bauhaus Imaginiste letterhead » reproduit dans Ruth Baumeister, Figure 10, *L'Architecture sauvage*, p. 154.

<sup>673</sup> Emmanuel Guy et Laurence Le Bras, *Guy Debord : un art de la guerre*, p. 104-105.

<sup>674</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, 1999.

<sup>675</sup> Krisztina Passuth, « Moyens de transfert des idées d'avant-garde en Europe centrale dans les années vingt », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 27.

<sup>676</sup> Harri Veivo, « Introduction : de quoi "avant-garde" est-il le nom ? », *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 13.

mouvement<sup>677</sup>. Tandis que du point de vue des créations, les circulations spatiales favorisent celles des idées et on assiste par exemple à des fusions d'influence dans les créations yiddish avec les voyages entre l'Est et l'Ouest<sup>678</sup>. Si l'on considère ces échanges du point de vue des idées et de l'importance de certaines œuvres, il est même nécessaire de prendre en considération non pas là où elles sont créées, mais là où elles jouent un rôle de porte-parole pour des groupes. Les réseaux internationaux deviennent la clef de certains groupes, par exemple les artistes Tristan Tzara et Marcel Janco malgré leur position géographique en Suisse et en France « sont pleinement considérés [comme] des créateurs du mouvement roumain d'avant-garde<sup>679</sup> ». Que cela soit dans les espaces d'actions, dans les circulations entre les lieux et les créations ou dans les stratégies des groupes eux-mêmes, ces différentes tensions se retrouvent à plusieurs niveaux dans les sources que nous avons étudiées et se révèlent d'autant plus si l'on souligne les rapports de force et de domination qui semblent y être explicités, dénoncés et détournés.

### 3.2.3 Trois cas qui jouent avec l'espace : fonder, publier, traduire

De manière récurrente, l'œuvre artistique et théorique d'Asger Jorn par certains aspects interroge les notions de centre et de périphérie dans les rapports de pouvoir ou bien d'influence essentiellement dans le domaine artistique. Ainsi en est-il sur le plan artistique de l'intention de décentrement du groupe Cobra (1948-1951) qui, fondé à Paris, expose et publie au Danemark, en Belgique et aux Pays-Bas ; sur le plan théorique, l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, dont le projet germe dès 1962, a notamment comme objectif la réappropriation du discours et de la production éditoriale sur l'art populaire nordique : initiative révélant une conscience accrue d'une hégémonie culturelle centralisatrice ; sur le plan bibliographique, bien que la majorité des articles et ouvrages d'Asger Jorn aient été écrits en danois, une partie a été publiée dans d'autres langues, notamment le français pour être ensuite traduits en danois : cette stratégie éditoriale et linguistique souligne la tension entre une œuvre artistique européenne et un discours critique danois.

Ces trois cas, et bien que des tensions et réflexions similaires se retrouvent dans d'autres événements et mouvements dont Asger Jorn a fait partie, nous ont semblé par la variété de leurs

---

<sup>677</sup> Károly Kókai, « The Impact of Migration on the Hungarian Avant-Garde », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 87.

<sup>678</sup> Emilia David propose de nommer ce type de déplacement des « transferts esthétiques ». Ce phénomène est décrit par Carole Ksiazenicer-Matheron. Emilia David, « Des avant-gardes historiques aux postmodernismes roumains et européens. Les enjeux de l'intertexte » et Carole Ksiazenicer-Matheron, « Une revue yiddish d'avant-garde : Khaliastra – La Bande (Varsovie 1922-Paris 1924) » respectivement dans Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 273 et p. 133-134.

<sup>679</sup> Emilia David, « Des avant-gardes historiques aux postmodernismes roumains et européens. Les enjeux de l'intertexte », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 278.

objets – groupe artistique, projet et publications – représenter combien et comment les artistes prennent position sur les relations de pouvoir qui existent entre les institutions culturelles, entre les pays ou bien encore entre les langues utilisées dans les publications. Ce qui est frappant dans nos sources est que ces réflexions ne viennent pas uniquement de l’œil du chercheur, mais bien des réflexions des acteurs eux-mêmes – même si leurs créations sont loin de se réduire à ce seul questionnement : quelle est la place, la fonction et le pouvoir des artistes et des créations dans un monde aux inégalités culturelles flagrantes ? En partant des circulations dans l’espace géographique et linguistique que nous observons dans nos sources, nous avons dégagé que les données bibliographiques d’Asger Jorn, le groupe Cobra et l’aspect éditorial de l’Institut Scandinave de Vandalisme Comparé seraient des cas dignes d’intérêt en ce qui concerne les rapports de force qu’ils explicitent, subissent et transgressent. Afin d’étudier, à l’aide des éclairages apportés par la sociologie littéraire de Pascale Casanova, les transferts culturels de Michel Espagne et la grille de lecture du boréalisme tel que proposée par Sylvain Briens<sup>680</sup> – l’aspect nordique de l’œuvre réticulaire d’Asger Jorn jouant un rôle dans le cas des stratégies spatiales – les relations à des centres, des périphéries, des capitaux et des logiques d’import, d’export et de représentations, nous devons commencer par la description plus détaillée – mais orientée par notre problématique – des trois cas d’étude que nous avons choisis.

Lorsque les artistes néerlandais, danois et belges signent *La Cause était entendue* en 1948 à Paris, on observe déjà un jeu entre les différentes capitales artistiques et une certaine réappropriation de la part des artistes de leur rôle de porte-parole artistique et de représentant d’une certaine nationalité. Le manifeste dénonce ce qui se passe à Paris et met en exergue leurs points communs, qui ne sont pas nationaux mais artistiques ; seules leurs signatures annoncent leurs différentes origines. Dans leurs actions, on pourra ainsi signaler un partage des tâches, des lieux d’édition et d’expositions tout à fait équilibré, vu le peu d’années et de moyens qu’ils avaient à disposition. En termes d’expositions, la première eût lieu entre novembre et décembre 1948 à Copenhague, sur invitation de l’association d’artistes – organisation d’expositions – Høst avec notamment la présence des artistes néerlandais. En mars 1949, les artistes belges coordonnent une exposition internationale Cobra à Bruxelles. En novembre 1949, c’est au Stedelijk Museum d’Amsterdam que les Néerlandais montent une deuxième exposition de plus grande envergure. De même grandeur, la

---

<sup>680</sup> Sylvain Briens, « Boréalisme. Pour un atlas sensible du Nord », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 151-176.

troisième aura lieu entre octobre et novembre 1951 au Palais des Beaux-Arts de Liège<sup>681</sup>. S'ajoutent à cela des expositions qui sans être estampillées Cobra ont donné à voir des artistes qui lui sont proches ou partie prenantes. Au Danemark, nous retrouvons les artistes Cobra à la galerie Birch ainsi que dans les expositions du groupe Spiralen – rejoint par celles et ceux qui trouvent des limites à Høst, dont Asger Jorn ; aux Pays-Bas, c'est à la galerie Kuntzall Van Lier (Amsterdam) que l'on rencontre le Groupe Expérimental Hollandais et « quelques camarades étrangers » ; en Belgique, les expositions liées à Cobra ne sont pas nécessairement internationales mais la Galerie Apollo à Bruxelles accueille le lancement de *Cobra* n°6 en avril 1950, dans la même ville, certains exposent à la Galerie Saint Laurent tandis que le groupe Réalité expose à Liège ; en Suède, le groupe des Imaginisterna invitent Pierre Alechinsky à Lund en 1949 ; enfin à Paris, la plus importante des expositions fut organisée par Michel Ragon à la Librairie en février 1951, la galerie de Colette Alendy, la Galerie Maeght, la Galerie Breteau exposent régulièrement certains d'entre eux entre 1949 et 1951. On notera également leur présence individuelle au Salon des Surindépendants et Salon de Mai<sup>682</sup>. Le jeu du collectif et de l'individuel reste permanent et correspond aux possibilités, connaissances et œuvres de chacun des artistes.

En ce qui concerne les publications, le groupe Cobra a publié huit numéros de la revue *Cobra* dont les trois premiers ont comme sous-titre *Bulletin pour la coordination des investigations artistiques. Lien souple des groupes expérimentaux danois (Høst), belge (surréaliste révolutionnaire), hollandais (Reflex)* mais, note Willemijn Stokvis, « dès le quatrième, on ne se limite plus à ces trois pays et le sous-titre change : *Organe du front international des artistes expérimentaux d'avant-garde*<sup>683</sup> » Sous-titres qui informent donc immédiatement le lectorat des places que les émetteurs de la revue ont choisies : de plusieurs groupes liés à une nation à un seul international lié à une notion. Les lieux de publication et de coordination des différents numéros sont, à l'image des expositions, la responsabilité de plusieurs groupes et villes : le n°1 a été conçu et publié à Copenhague où devaient également naître les n°8 et 9 qui sont restés à l'état d'épreuves ; le n°2, 3, 6, 7, 10 ont vu le jour à Bruxelles, à Amsterdam fut réalisé le n°4 et enfin la responsabilité du n°5 fut confiée<sup>684</sup> avec succès à l'Allemagne<sup>685</sup>. Outre la revue, une série de quinze fascicules intitulée *Artistes libres* et intégrée à une collection nommée *Bibliothèque de Cobra* où pour chaque numéro arborant sa lithographie unique en couverture, un membre du groupe en présente un autre, a été publiée par les

<sup>681</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : mouvement artistique*, p. 16-18.

<sup>682</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 256-258.

<sup>683</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 211.

<sup>684</sup> Plus particulièrement à Karl Otto Götz, rédacteur de la revue *Meta*.

<sup>685</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 211.

éditions Munksgaard à Copenhague en deux éditions séparées, une en danois et une en français<sup>686</sup>. Enfin deux revues à la réalisation moins coûteuse et plus légère (stencil) s'ajoutent aux publications régulières du mouvement Cobra : *Le Petit Cobra* qui compte quatre numéros édités à Bruxelles par Christian Dotremont et *Le Tout Petit Cobra* sur feuillets libres conçus par Joseph Noiret en Belgique<sup>687</sup>. La répartition du travail éditorial, des villes d'éditions malgré le choix de la langue française est remarquable. D'ailleurs, ce choix linguistique est très important en termes de diffusion<sup>688</sup> et le parti pris de réaliser ces revues collectivement a été « l'une des principales raisons de la mise sur pied d'un réseau étendu de contacts qui (...) couvrit toute l'Europe<sup>689</sup>. » Willemijn Stokvis affirme que la revue *Cobra* a été le « pivot du mouvement Cobra (...) qui, *a posteriori*, a permis au groupe de concrétiser cette collaboration internationale à laquelle elle aspirait tant<sup>690</sup>. » Si distinguer les différentes initiatives par pays peut paraître une première approche intéressante, elles ne semblent compréhensibles dans leurs globalités uniquement *via* une perspective artistique plus globale et centrée sur les circulations des idées et des objets ainsi que sur la formation de réseaux qu'elle met en valeur.

À partir de 1961, Asger Jorn entreprend de mettre en place un vaste projet intitulé l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé<sup>691</sup> dont l'un des textes les plus synthétiques en termes d'explication de la démarche d'Asger Jorn date de 1965 : « Forberedende beskrivelse af disposition og plan for udgivelsen af værket 10 000 års nordisk folkekunst<sup>692</sup> ». Asger Jorn y développe cette fois-ci une argumentation stratégique autour de la culture nordique dans un contexte international. Conscient des rapports de force visibles, notamment dans les publications de beaux livres à l'intention du grand public, il propose d'y apporter sa contribution afin de changer, à son échelle, ce déséquilibre majeur qu'il perçoit entre la culture nordique telle qu'elle est promue par les centres de production culturelle internationaux et cette même culture ayant pourtant les moyens de produire un discours sur elle-même. Asger Jorn, fidèle à son idée de l'importance équivalente de l'image et du texte<sup>693</sup>, commence dans cet article par faire le constat que la Scandinavie subit un import de beaux livres d'art, censés représenter les différentes cultures du monde, dans lesquelles les représentations graphiques sont choisies par les maisons d'éditions internationales. Les textes sont quant à eux

<sup>686</sup> Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, p. 75.

<sup>687</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 230.

<sup>688</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 211.

<sup>689</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 211.

<sup>690</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 211.

<sup>691</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 375-374, 386-387.

<sup>692</sup> Copenhague, 1965. Traduit en français dans Asger Jorn, « Descriptif préliminaire du dispositif et du plan pour la publication de 10 000 ans d'art populaire nordique », *Discours*, p. 338-347.

<sup>693</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 11.

écrits par des auteurs locaux, c'est-à-dire des pays dont les livres décrivent la culture. La présence de ces auteurs donne une certaine légitimité scientifique à ces publications, choix des images inclus. Or les représentations picturales ont été sélectionnées selon des critères et des représentations tout à fait extérieures aux pays et aux auteurs, et ce décalage n'est pas visible voire masqué selon Asger Jorn, par la présence même des auteurs des textes. Ayant un certain monopole sur le marché, ces livres constatent ainsi Asger Jorn projettent et figent une certaine image de la culture nordique, sans en révéler la richesse, l'ancienneté et la spécificité ni même s'y intéresser. L'idée d'Asger Jorn, pour répondre à cet état de fait est de se réapproprier non seulement l'écriture et la production de ces beaux ouvrages – il planifie l'édition de 28 volumes « d'une série intitulée *10 000 ans d'art populaire nordique*<sup>694</sup> » – mais également la diffusion à l'international – le marché local, premier destinataire, ne serait qu'une solution à court terme. Or ceci n'est possible selon lui que si les pays ayant une culture commune et étant touchés par les mêmes problématiques collaborent, il en appelle donc à un projet de recherche, d'édition, de valorisation et de diffusion qui soit pan-nordique<sup>695</sup>. Il adresse ses demandes de soutien au Danemark, à la Suède, la Norvège, la Finlande et l'Islande et souhaite par ailleurs inclure les étudiants de ces mêmes pays dans le projet complémentaire à cette entreprise de publication : la création d'un véritable centre de recherche, de création et de collection sur l'art nordique, l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, à Silkeborg au Danemark<sup>696</sup>. Cet Institut joue avec les notions de centres et de périphéries tout en paraissant marquer une volonté claire de ne pas y participer entièrement afin que sa propre culture – nordique se raconte et se développe pour elle-même et par elle-même. Dans quelle mesure cela implique-t-il un rapport différent à ces enjeux, voire une étape de plus par rapport aux actions menées pendant les années de Cobra ?

En réalisant la bibliographie<sup>697</sup> des écrits d'Asger Jorn, Per Hofman Hansen, a distingué 565 références d'articles, ouvrages, extraits, anthologies, catalogues – contenant au moins un texte de l'artiste – publiés avant sa mort en 1973 (figure 9 à 19). Nous pouvons répartir ces publications entre écrits originaux, réédités et traduits, cette division étant loin d'être égale. On notera ainsi que seuls 9 % (53) des textes d'Asger Jorn sont des traductions, toutes langues confondues<sup>698</sup> tandis que

---

<sup>694</sup> Asger Jorn, « Description préliminaire du dispositif... », *Discours aux...*, 2001, p. 340.

<sup>695</sup> Asger Jorn, « Description préliminaire du dispositif... », *Discours aux...*, 2001, p. 338-339.

<sup>696</sup> Asger Jorn, « Description préliminaire du dispositif... », *Discours aux...*, 2001, p. 340.

<sup>697</sup> Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988.

<sup>698</sup> A noter que nous n'avons pas compté comme « traduction » les trois articles en danois d'Asger Jorn dans *Helhesten* qui sont en réalité les traductions de nouvelles de Franz Kafka qu'il a réalisées probablement à partir de versions françaises, sans que l'on ait de mention explicite de ses sources. Voir Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988. Nous les considérons donc, pour cette étude de cas, comme des publications en danois – dans tous les cas il ne s'agit pas de traductions de textes d'Asger Jorn lui-même et cela risquerait donc de fausser notre étude. Mais ce travail de



les rééditions – dans la même langue que la première publication donc – représentent 18 % (103). Cela signifie que 72 % (409) des écrits d'Asger Jorn sont des textes originaux, qu'ils aient par la suite été traduits, réédités ou non. Néanmoins ils n'ont pas été tous écrits originellement en danois même s'il s'agit d'une des langues majoritaires de ses publications<sup>699</sup> (306), mais également en français (52), en suédois (17), en italien (13), en allemand (11), en anglais (7) et en islandais, néerlandais et norvégien (un dans chaque langue). Le travail d'analyse que nous proposons se porte uniquement sur les traductions et les enjeux qu'elles représentent et ne portent donc finalement que sur une toute petite partie de l'ensemble de son œuvre écrite – une cinquantaine de textes. Les écrits d'Asger Jorn ont été réédités dans six langues différentes – c'est-à-dire que des articles ou des extraits déjà publiés dans ces langues l'ont été à nouveau – le danois se distingue avec 44 rééditions tandis que l'allemand et le français en comptabilisent chacun 19, suivent l'italien (10), l'anglais (6) et le suédois (5). En ce qui concerne les traductions, le nombre de langues différentes est plutôt important : les textes ont été traduits dans dix langues cibles. Le danois étant la langue dans laquelle des textes ont été le plus traduits (16), puis l'anglais (9), le français (6), le néerlandais (6), l'allemand (5), le suédois (4), l'italien (3), le portugais (2), l'espagnol (1) et le tchèque (1). Particularité de l'œuvre écrite d'Asger Jorn, les textes sources ne sont pas uniquement en danois, sa langue maternelle, ils se répartissent en cinq langues : le français (31 textes traduits) et le danois (17) étant les langues originales des textes les plus traduits complétés par quelques textes publiés à l'origine en allemand (2), en italien (2) et en norvégien (1). La diversité de ces langues dessine une carte de l'Europe particulièrement intéressante qu'il nous faut étoffer en l'informant du sens de circulations de ces textes (figure 18).

En effet, les métadonnées des rééditions et traductions nous offrent peut-être certaines clefs de compréhension sur l'actualité et l'actualisation de certains textes suivant leurs contextes de réception : en France, au Danemark, en Italie, etc. vis-à-vis du parcours géographique et artistique d'Asger Jorn. Plus particulièrement, du point de vue stratégique, les dates et les langues utilisées dans ces traductions et rééditions semblent un élément déterminant pour l'étude des intentions éditoriales d'Asger Jorn. Ainsi cela pose la question du sens – à la fois comme signification et comme direction – dans lequel se produisent ces éditions : assiste-t-on à une promotion internationale des idées d'Asger Jorn, vers les capitales culturelles et économiques ? Ou bien à une valorisation nationale d'un parcours européen, tel que nous l'observons dans sa biographie ? Les actualisations *via* rééditions et traductions ne serviraient-elles pas plutôt un projet artistique en

---

médiateur de la part de Asger Jorn entre les pays et les langues reste à souligner, surtout dans ce cas précis.

<sup>699</sup> Sans compter les rééditions.

cours ? Cela serait alors la troisième voie d'interprétation : au service de l'art avant tout et non en raison d'enjeux de reconnaissance et de pouvoir.

### 3.2.4 Rapports de force

Nous proposons de discuter ces trois cas de nature différente à partir de notions issues des études littéraires et de l'histoire des idées car il nous semble que le vocabulaire employé pour décrire ces initiatives artistiques rejoint les concepts de capital littéraire et de rapports de force tels que décrits par Pascale Casanova notamment dans *La République mondiale des Lettres*<sup>700</sup> ainsi que ceux liés aux études des transferts culturels telles qu'elles sont réalisées par Michel Espagne entre autres dans *Les Transferts culturels franco-allemands*<sup>701</sup>. En effet, les concepts de centre et périphérie par exemple paraissent un bon moyen de décrire les dynamiques éditoriales, théoriques et artistiques à l'œuvre à la fois dans le mouvement artistique Cobra, dans l'ambition éditoriale de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé et dans les traductions des écrits d'Asger Jorn. Néanmoins, ces analyses trouvent également dans leur confrontation aux réflexions d'Asger Jorn leurs limites – car il les a lui-même pensées en ses propres termes – il serait alors possible que l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn nous indique plutôt une autre voie que cette binarité – aussi complexe soit-elle – de rapports de force s'incarnant dans une tentative de les résoudre par une troisième solution, un détournement. Sans nier qu'il y a des dynamiques particulières d'actions, de créations et de regroupements lorsque l'on vient de zones dites périphériques ou dites centres, Tania Ørum dans son article<sup>702</sup> plaide en faveur d'une histoire de l'art qui sortirait de la vision purement dialectique de l'international et du local, elle reprend Hiroko Ikegami pour proposer que « Nous devons envisager les scènes artistiques, les institutions et les histoires locales et internationales comme hétérogènes et conflictuelles et adopter ainsi une perspective plus large et comparative<sup>703</sup>. » Dans cette optique, il faut dresser les liens et limites auxquelles l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn nous confronte lorsque l'on s'intéresse à la manière particulière qu'elle a de se situer vis-à-vis de ces tensions entre centre et périphérie.

---

<sup>700</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, 2008 (1999).

<sup>701</sup> Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, 1999.

<sup>702</sup> Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 105-116. Elle s'appuie dans son développement sur Hiroko Ikegami, *The Great Migrator; Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2010.

<sup>703</sup> « we have to see local and global art scenes, institutions and histories as heterogenous and conflictual, and to adopt a broader, comparative perspective. » [Notre traduction] Hiroko Ikegami, *The Great Migrator; Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*, p.14. Cité dans Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 105.

Dans un article<sup>704</sup> consacré à la traduction étudiée dans le cadre strict des rapports de force des capitaux littéraires avec une perspective internationale, Pascale Casanova distingue, comme en sociologie politique, plusieurs champs : strictement nationaux et internationaux. Elle approfondit son analyse puisque au sein même des champs nationaux elle distingue, en termes de capital littéraire, c'est-à-dire de reconnaissance et d'importance des auteurs et leurs écrits, des pôles qui ont également cette dichotomie.

On peut repérer une homologie de structure entre chaque champ national et le champ littéraire international : les champs nationaux se structurent aussi selon l'opposition entre un pôle autonome et cosmopolite, et un pôle hétéronome, national et politique. Cette opposition s'incarne notamment dans la rivalité entre les écrivains "nationaux" et les écrivains "internationaux"<sup>705</sup>.

Cette analyse nuance une certaine binarité de l'approche entre centre et périphérie, entre nation et international, entre autonomie et dépendance et cette dynamique et ce jeu d'échelle pourrait mettre en valeur les différentes tensions présentes dans l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé. Dans la mesure où Pascale Casanova a pris pour objet la traduction dans cet article, son analyse semble pertinente en ce qui concerne le projet d'Asger Jorn d'éditer « 10 000 ans d'art populaire nordique<sup>706</sup> » et qui est une partie de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé. En effet, Asger Jorn souhaite mettre en valeur une culture populaire pan-nordique dans une collection de beaux livres. Il souhaite donc faire sortir du Danemark – dimension géographique – et des couches populaires – dimension sociale – une tradition iconographique hétérogène mais commune, afin de valoriser le pays – dimension nationale – et les pays associés – entre communautarisme et nationalisme – et aider, par conséquent, à la participation de cette culture ainsi mise en avant à l'histoire culturelle mondiale. Afin de devenir réellement internationale – selon les critères de Pascale Casanova – il faut que ces livres soient lus en tant qu'un élément de cette histoire culturelle mondiale, sans pour autant être découverts dans leur dimension de revalorisation d'un élément jusque-là négligé – le soupçon pourrait alors être que l'on tente d'importer des connaissances effectivement négligeables. Il faut que cela soit, pour les lecteurs et les lectrices comme un éclairage supplémentaire à une histoire qu'ils connaissent déjà. Le projet d'Asger Jorn est plutôt national puisque même s'il ne cache pas son ambition d'avoir peut-être une certaine influence sur la culture européenne grâce à ce travail, il le fait d'abord pour les champs nationaux : la Scandinavie a

---

<sup>704</sup> Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », 2002.

<sup>705</sup> Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », p. 8.

<sup>706</sup> Asger Jorn, *Forberedende beskrivelse af disposition og plan for udgivelsen af værket 10000 års nordisk folkekunst*, København, 1965, 16 p. Traduit en français dans Asger Jorn, « Description préliminaire du dispositif et du plan pour la publication de 10 000 ans d'art populaire nordique », *Discours*, p. 338.

*minima*, les pays nordiques à plus grande échelle, car c'est la vision intrinsèque des Scandinaves et nordiques eux-mêmes qu'Asger Jorn souhaite nourrir.

Par ailleurs, Pascale Casanova, dans son article énonce clairement dans son choix conceptuel de ne pas utiliser les termes de « centre » et de « périphérie » issus des analyses de sociologie politique qu'elle fait siennes dans sa propre étude littéraire. Ainsi, elle affirme :

Pour mesurer le volume propre de ce capital, je propose de transposer à l'univers littéraire les critères utilisés par la sociologie politique, à condition de remplacer les termes opposés "entre/périphérie" – qui n'ont d'autre implication que spatiale ou simplement hiérarchique – par l'opposition "dominant/dominé", qui suppose une structure de domination et des rapports de force<sup>707</sup>.

Ce choix est en effet particulièrement fort et si la notion de domination peut être pertinente en terme politique ou dans le cadre de sa méthodologie, notre approche volontairement spatiale rend plus pratique l'utilisation des termes « centre » et « périphérie » dans l'explicitation de certaines idées et de certains jeux que Asger Jorn met en place. De plus, si la balance entre dominant et dominé peut être potentiellement à tout moment renversée, l'usage des notions géographiques rend parfois mieux compte d'une vision horizontale de l'ensemble des groupes et des acteurs. Toutefois, il est évidemment essentiel d'avoir conscience des structures en place et de l'ensemble des rapports de force qui peuvent de manière puissante être impliqués dans les actions, décisions voire créations d'Asger Jorn. Notre utilisation de ces concepts géographiques, également mis en valeur par les études des transferts culturels notamment de Michel Espagne<sup>708</sup>, est donc utile pour mieux décrire les différentes actions de décentrement qu'opère Asger Jorn au cours de son œuvre et dans ce qu'elles disent de sa fine compréhension de ces structures de domination et des actions qu'il entreprend, seul ou souvent collectivement, vis-à-vis d'elles.

Du point de vue quantitatif, pour étudier ses textes, nous avons toutefois conservé le vocabulaire utilisé par Pascale Casanova dans la mesure où son domaine de recherche porte avant tout et essentiellement sur la littérature.

Pour se donner une chance de comprendre les enjeux véritables (et le plus souvent déniés) de la traduction d'un texte, il est donc nécessaire de décrire au préalable la position qu'occupent et la langue de départ et la langue d'arrivée dans l'univers des langues littéraires ; de situer ensuite l'auteur traduit dans le champ littéraire mondial, et ce deux fois : une fois selon la place qu'il occupe dans son champ littéraire national et une fois selon la place que cet espace occupe dans le champ littéraire international ; d'analyser enfin la position du traducteur et des divers agents consacrant qui participent au processus de consécration de l'œuvre. Selon la position respective des trois niveaux et leur « distance » objective dans l'espace littéraire, on pourra montrer que

---

<sup>707</sup> Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », p. 8.

<sup>708</sup> Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », 2013 ; Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, 1999.

l'enjeu de la traduction diffère et que sous cet unique vocable se dissimule en réalité une série d'« opérations-fonctions » tout à fait distinctes les unes des autres : elle peut être notamment « traduction-accumulation » – lorsque, par une stratégie collective, les espaces littéraires nationaux dominés cherchent à importer du capital littéraire ; ou bien « traduction consécration » – lorsque les consacrans dominants importent un texte venu d'un espace littéraire dominé<sup>709</sup>.

Si nous reprenons les données des écrits d'Asger Jorn et en considérant le français, l'allemand, l'italien, l'anglais et l'espagnol comme des langues dominantes – littérairement – seulement 161 textes ont été publiés dans ces langues – qu'il s'agisse de publication originale, de réédition ou de traductions ; alors que dans les langues dites dominées – danois, suédois, néerlandais, portugais, tchèque, norvégien, islandais – Asger Jorn a signé 404 textes, dont 366 en danois. Nous pouvons constater ici, au moins en terme quantitatif, qu'il a essentiellement publié dans sa langue maternelle et qu'en termes de proportion les 38 textes des langues dominées restantes sont certes intéressants du point de vue de la variété mais sont sans commune mesure avec l'investissement dans les textes publiés en français (77) et en allemand (35). Cela serait en effet peut-être un peu expéditif que de s'arrêter au compte total et d'affirmer que Asger Jorn a souhaité publier dans des langues dominées plutôt que dans des langues dominantes, surtout que la question des publications peut également avoir des contraintes extérieures qui ne dépendent pas entièrement de la volonté de l'auteur. D'ailleurs, le fait qu'il ait publié essentiellement en danois – tout type de textes confondu – a eu un impact certain sur sa réception et sur les recherches qui ont pu être menées sur son œuvre, en effet, le chercheur Graham Birtwistle en réalisant un état de la recherche en 1986, remarque que l'on ne peut pas nier complètement un léger intérêt pour les chercheurs autour de l'œuvre d'Asger Jorn pour l'ensemble de ses écrits. Son constat est néanmoins mitigé puisque ces études si elles ont le mérite d'exister donnent souvent une image inégale de la complexité théorique développée par Asger Jorn<sup>710</sup>. Ceci étant dû en partie à une mauvaise réception internationale de ses textes : les chercheurs étrangers utilisant de préférence les textes traduits en français, allemands, italiens – langue dominante dans l'univers académique – qui sont donc souvent des articles tandis que l'essentiel des publications plus denses et complètes sur les théories d'Asger Jorn nécessitent une lecture de ses monographies en danois et en suédois – langues dominées, corpus dont certains chercheurs nordiques se sont effectivement emparés. Cette séparation a créé une image à double face de l'œuvre d'Asger Jorn : un artiste international d'un côté et « Jorn comme penseur nordique<sup>711</sup> » de l'autre. Toutefois nous nous attachons dans ce travail à établir les intentions

<sup>709</sup> Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », p. 9.

<sup>710</sup> Graham Birtwistle parle d'une « image fragmentée de son développement comme théoricien. » [Notre traduction] « A fragmented picture of his development as a theorist » Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 2.

<sup>711</sup> « Jorn as a Nordic thinker » [Notre traduction] Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 3.

d'Asger Jorn lui-même, les résultats qu'ont produit ces mises en circulation, de ces publications à notre époque contemporaine sont certes importantes mais ne doivent pas rendre caduques les activités et prises de position d'Asger Jorn lui-même tout en gardant en tête cette ambivalence entre l'artiste et le philosophe. Guy Atkins qui a connu Asger Jorn et qui a réalisé une première version d'une bibliographie de ses écrits<sup>712</sup>, considère, lui, que « de nombreux textes publiés par Jorn avaient seulement une valeur privée<sup>713</sup>. puisqu'ils n'ont pas bénéficié d'une diffusion dans les champs internationaux. Ce point de vue, peut-être très anglais<sup>714</sup>, n'est pas partagé par Graham Birtwistle qui considère qu'Asger Jorn est plus dans l'optique de publier les textes qu'il écrit.

Dans cette perspective proche de ce que l'artiste a écrit, le sens des traductions de ses textes pourrait peut-être – malgré un échantillon réduit – nous donner un meilleur indicateur des stratégies qu'il a mises en place en ce qui concerne la circulation des textes et des idées<sup>715</sup> qu'il souhaite importer ou exporter suivant la position qu'il occupe dans les différents champs.

En suivant partiellement pour cela la méthodologie présentée par Pascale Casanova, nous devons donc situer notamment la langue danoise qu'elle cite comme un des quatre types de langues dominées, en effet :

Les langues de culture ou de tradition ancienne liées à de « petits » pays, comme le néerlandais ou le danois, le grec ou le persan, forment le troisième ensemble de langues dominées. Elles ont une histoire et un crédit relativement importants, mais peu de locuteurs, sont peu pratiquées par les polyglottes et sont peu reconnues en dehors des frontières nationales, c'est-à-dire peu valorisées sur le marché littéraire mondial<sup>716</sup>.

En revanche, le français, deuxième langue des textes d'Asger Jorn, est, elle une langue dominante selon les critères mis au jour par la chercheuse. Nous serions donc *a priori* dans une relation inégale entre un auteur de langue dominée qui chercherait à construire une certaine légitimité pour sa langue en faisant traduire ses textes dans une langue à fort capital littéraire – fonction de

---

<sup>712</sup> Guy Atkins et Erik Schmidt, *Bibliografi over Asger Jorns skrifter til 1963, 1964*.

<sup>713</sup> « many of Jorn's published writings had only a private value » [Notre traduction] avis rapporté dans Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 3.

<sup>714</sup> Guy Atkins est anglais.

<sup>715</sup> Nous sommes conscients que les textes dont Pascale Casanova part et qu'elle analyse sont littéraires et qu'elle ne se prononce pas directement sur la question de la circulation ou du transfert des idées.

<sup>716</sup> Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », p. 9. Les trois autres types de langues dominées sont les langues orales ou très récemment écrites comme certains créoles, les re-créations récentes (comme le néo-norvégien ou le catalan) et les langues de grande diffusion avec peu de reconnaissance mondiale comme le chinois, l'hindi ou l'arabe. Notons que les exemples donnés sont ceux de l'article qui date de 2002, et sont donc amenés à avoir évolué suivant les processus de consécration, accumulation et grâce aux efforts de traduction et reconnaissance réalisés. De plus, il est peut-être nécessaire de se poser la question de la position du chercheur qui laisse, de part son propre bagage, parfois dans ses théories peu de place aux cultures extra-européennes qui peuvent se développer dans des dynamiques complètement extérieures et indépendantes des débats européens ou occidentaux, à l'image des limites envisagées par Michel Espagne vis-à-vis du comparatisme.

consécration<sup>717</sup> – ou bien un auteur qui importerait dans son propre pays un certain nombre d'idées venant de langues dominantes – processus d'accumulation<sup>718</sup> – afin d'en faire bénéficier sa propre culture *in fine*. Asger Jorn, en tant qu'auteur et artiste est perçu au Danemark, qui est son champ national, comme impliqué dans la vie artistique danoise mais surtout en tant qu'artiste international ; c'est en effet l'image qu'il donne dès ses premiers articles et tout au long de son œuvre : présenté comme celui qui a participé à l'exposition universelle et qui a été formé à Paris<sup>719</sup>, qui écrit de Paris sur l'avant-garde<sup>720</sup> et l'actualité politique<sup>721</sup>, qui introduit Franz Kafka<sup>722</sup>, Henri Michaux<sup>723</sup> ou même Jean Dubuffet<sup>724</sup> au Danemark par exemple. Quant au Danemark, dans sa dimension artistique au sein du champ international, des chercheurs comme Piotr Piotrowski ont mis en avant un phénomène d'auto-marginalisation de certains pays dominés ou considérés comme tel, et le Danemark en est un exemple parfait relève Tania Ørum<sup>725</sup> puisque les corpus nationaux écrivent leur propre histoire de l'art comme étant en retard et peu revendicative. Dans cette position d'artiste autonome et international au sein d'un champ essentiellement national et hétéronome lorsqu'il écrit au Danemark, que nous enseignent les chiffres et sens des traductions qui ont été faites de son vivant ?

<sup>717</sup> Pascale Casanova souligne que cette consécration peut venir des champs dominants directement mais peut aussi être très activement recherchée par les auteurs des langues dominées eux-mêmes qui vont donc avoir une double fonction avec le même but ultime : sortir de la domination. « Ils importent des œuvres internationales et légitimes au pôle autonome pour détourner des ressources littéraires et contribuer ainsi au processus d'autonomisation de leur champ national ; ils peuvent aussi, exactement dans le même mouvement, être "exportateurs" et lutter pour que leurs propres textes soient traduits, c'est-à-dire légitimés et consacrés dans les centres. » Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », p. 13-14.

<sup>718</sup> Pascale Casanova explicite le processus d'accumulation de capital : « Les écrivains issus de champs littéraires nationaux dominés doivent, s'ils veulent entrer dans la concurrence littéraire mondiale, travailler à importer du capital, à gagner de l'ancienneté et de la noblesse en "nationalisant" (c'est-à-dire ici, très précisément, en traduisant dans la langue nationale) les grands textes universels, soit ceux qui sont reconnus comme capital universel dans l'univers littéraire. » Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », p. 10.

<sup>719</sup> Asger Jorn, « Hjem fra Paris, Silkeborg-maleren Asger Jørgensen tilbage efter endt arbejde på Verdensudstilling », *Silkeborg Avis*, 10 août 1937 ; Asger Jorn, « 10 måneders kunst-studier i Paris, Samtale med maleren Asger Jørgensen », *Silkeborg venstreblad*, 10 août 1937 ; Eljer Bille, « Samtale med to elever af Fernand Léger », *Ekko, Kritisk Tidsskrift*, Copenhague, février 1938.

<sup>720</sup> Asger Jorn et Robert Dahmann Olsen, « Menneskets museum - opdeling og indretning af det nyåbnede Musée de l'Homme i Trocadero, Paris. » [« Le Musée de l'Homme – organisation et design du Musée de l'Homme récemment rouvert au Trocadéro à Paris »], *Ny Tidsskrift for Kunstindustri*, 12, Copenhague, 1939. Asger Jorn, « Nye tendenser i pariserkunsten », *Ny tid*, 8 août 1947. Traduit en français et reproduit dans Asger Jorn, « Nouvelles tendances de l'art parisien », *Discours*, p. 90.

<sup>721</sup> Asger Jorn, « Frankrig og dets befolkning under folkefronten », *Arbejderbladet*, 19 nov. 1937 ; Asger Jorn, « Den spanske republik og kunsten », *Arbejderbladet*, 30 avril 1938.

<sup>722</sup> Les traductions en danois de nouvelles de Franz Kafka portées au crédit d'Asger Jorn sont publiées dans trois numéros de *Helhesten* : en mai 1941, en novembre 1941 et juin 1942.

<sup>723</sup> Asger Jorn, « Hverken abstraktion eller symbol », *Henri Michaux*, Exposition, Silkeborg, Silkeborg Museum, 1962. Traduit en français dans Asger Jorn, « Ni abstraction, ni symbole, Henri Michaux », *Discours*, p. 284-291.

<sup>724</sup> Asger Jorn, « Nogle iagttagelser angående fænomenet Jean Dubuffet », *Konstrevy*, Stockholm, vol.43/1, 1967. Traduit dans « Quelques observations sur le phénomène Jean Dubuffet », *Discours*, p. 379-383.

<sup>725</sup> Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 107.

Pour considérer les 53 textes traduits présents dans sa bibliographie, nous continuons de les envisager avec l'aide des distinctions de Pascale Casanova :

Pour décrire les diverses positions possibles des langues dans l'espace linguistico-littéraire, on peut distinguer : la traduction d'un texte écrit dans une langue dominante vers une langue dominée ; la même opération dans le sens inverse – d'une langue dominée vers une langue dominante ; puis d'une langue dominante vers une langue dominante ; et enfin d'une langue dominée vers une langue dominée (cas très rare)<sup>726</sup>.

Le premier cas – d'une langue dominante à une langue dominée – représente un peu moins de la moitié des textes (23) et se répartissent entre deux langues : le français vers le danois (15), le néerlandais (3), le portugais (2) et le tchèque (1) et l'allemand vers le danois et le suédois – avec un texte dans chaque langue. Le second cas – d'une langue dominée à une langue dominante représente environ le quart des textes (12) avec essentiellement des textes danois traduits en anglais (6), en français (3) et en allemand (2) et un texte norvégien traduit en français. Cela signifierait donc que la manière dont l'œuvre écrite d'Asger Jorn se déploie dans l'espace dynamique des traductions correspond à un import important de ses propres textes écrits et publiés dans des champs internationaux dominants afin de peut-être autonomiser le champ national danois par cet apport de textes consacrés par les instances des champs dominants. Le fait d'écrire directement – quitte à peut-être être relu et corrigé – dans des langues dominantes, le libère de devoir multiplier les traductions de ses propres textes dans ces mêmes langues – même si cela a pu avoir un impact sur la réception des textes théoriques plus longs qu'il a produit et qui n'ont pour la majorité pas été traduits. Certains des articles ainsi écrits en français et en italien (12) ont très bien circulé vers les autres langues dominantes, c'est le troisième cas de figure présenté par Pascale Casanova : de langue dominante à langue dominante on compte du français, des traductions vers l'italien (3), l'allemand (3), l'anglais (3) et l'espagnol (1) tandis que deux textes en italien ont été traduits en français. Enfin un petit champ nordique – au sens très large du Nord de l'Europe – semble se dégager lorsque l'on observe des textes danois traduits vers le suédois (3) et vers le néerlandais (3), même si ce quatrième cas de figure de langue dominée à langue dominée ne représente qu'un huitième du total des traductions. Néanmoins nous pouvons observer que du point de vue nordique, en appliquant à nouveau ce modèle, une hiérarchie interne pourrait être dessinée : le suédois et le danois seraient alors considérés comme des langues dominantes par rapport au norvégien, au finnois et à l'islandais.

---

<sup>726</sup> Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », p. 9-10.



En termes de contenu notons que de nombreuses traductions<sup>727</sup> sont des textes de catalogues – ce qui peut expliquer le sens de certaines des traductions, qui suivent le parcours des expositions lorsqu’elles voyagent. Le fait d’avoir publié certains articles dans les revues de *Cobra* ou de *l’Internationale situationniste* influence également les résultats quantitatifs que nous avons : en effet la première témoignait de l’activité, la composition et la diffusion du groupe essentiellement internationale tandis que la seconde avait une perspective internationale de diffusion des idées. L’activité de réédition et de traduction de ses propres textes est une forme de stratégie qui, sur le fond, ré-actualise certaines idées, créations, positions et sur la forme serait une manière d’obtenir plus de consécration : par le champ dans lequel ils sont publiés et également dans le cas des rééditions, par les nouvelles instances d’édition, qui se posent en médiatrices dans les rapports de force que l’on décrit<sup>728</sup>. Le dernier critère d’analyse que Pascale Casanova propose est l’étude de la fonction des traducteurs et médiateurs pour la consécration des textes dans le champ national des champs internationaux.

Ces médiateurs jouent, en quelque sorte, un rôle inverse de celui des internationaux des grandes capitales : ils n’introduisent pas la périphérie au centre pour la consacrer, ils importent la modernité décrétée au méridien de Greenwich littéraire, et ils la font connaître dans leur champ national<sup>729</sup>.

Lorsque Asger Jorn joue les traducteurs et publie en danois des nouvelles de Franz Kafka – probablement grâce, pour certains textes, à des versions traduites en français dans la revue surréaliste *Minotaure*<sup>730</sup> – ou qu’il affirme être fier d’avoir traduit et publié en français un texte de Gutorm Gjessing<sup>731</sup> et d’avoir ainsi contribué à une meilleure diffusion de ses idées, il exécute donc les deux fonctions à la fois en tant qu’artiste danois qui vit et s’adapte dans plusieurs pays et langues. Dans le cas des rééditions, on trouve ainsi des textes publiés une première fois en tirage limité – comme certains articles publiés dans *Potlatch* –, des fac-similés plusieurs années plus tard

---

<sup>727</sup> Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988.

<sup>728</sup> « Du fait que la traduction est l’une des formes de transfert de capital littéraire, la valeur de la traduction et son degré de légitimité dépendent du capital du traducteur-consacrant lui-même, et du capital linguistico-littéraire de la langue d’arrivée (auxquels il faudrait ajouter aussi celui de l’éditeur, le prestige de la collection ou de la revue dans laquelle le texte paraît, etc.). Autrement dit, (...) Plus le prestige du médiateur est grand, plus la traduction est noble, plus elle consacre. Comprendre véritablement le rôle du traducteur suppose de le réinsérer au sein d’un ensemble, d’un continuum de fonctions et d’agents : il n’est pas un découvreur ou un consacrant unique, il entre dans une chaîne très complexe de médiateurs, qui comprend lecteurs bilingues, voyageurs, agents de renseignements spécifiques, éditeurs, critiques, agents littéraires, etc. » Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », p. 17.

<sup>729</sup> Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », p. 12.

<sup>730</sup> C’est en tous cas l’hypothèse que fait Per Hofman Hansen même si l’origine des textes sources n’est pas certaine. Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, p. 58-60.

<sup>731</sup> Asger Jorn, « Gjessings Regel. Hyldest til en stro nordman », *Politiken*, 5 août 1969. Traduit en français dans Asger Jorn, « La règle de Gjessing, hommage à un grand Norvégien », *Discours*, p. 362.

ou bien des textes repris dans des anthologies. Varier les supports et les contextes de publication est stratégiquement une manière de transporter des idées issues de champs parfois différents pour les rendre opérants dans d'autres ou bien de continuer à être présent même lorsque les groupes d'origine ont cessé d'exister. Cela signifie que lorsque des articles publiés dans *Potlatch* sont réédités dans l'*Internationale situationniste*, cela crée d'une part un lien entre les deux groupes, étend le lectorat potentiel et ouvre même à la possibilité que ces textes soient mieux diffusés voire traduits, dans la mesure où l'*Internationale situationniste* pratique ce genre d'échange alors que *Potlatch* se donnait de la main à la main. De la même manière, lorsque notamment les écrits issus du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste sont publiés avec comme éditeur l'*Internationale situationniste* sous le titre de *Pour la forme*<sup>732</sup> – en plus de certains textes inédits, nous assistons à une potentielle re-sémantisation d'articles déjà publiés par exemple en italien ou dans un catalogue français pour un musée à Dijon. Réédition de textes d'autant plus intéressante lorsque l'on ajoute à cette équation le fait qu'en réalité ces idées et ce qui est publié est en gestation dans la pensée et les brouillons d'Asger Jorn avant que Cobra ne démarre et pendant l'activité du groupe avant même que l'*Internationale situationniste* n'advienne<sup>733</sup>. Asger Jorn lui-même indique dans l'avertissement à *Pour la forme* en 1958 que

Les textes recueillis dans ce livre ont été écrits et publiés isolément en diverses langues, entre 1954 et 1957. Ils constituent donc le carnet de notes d'une démarche expérimentale dont le développement correspond à la transition historique entre l'activité organisée autour de la revue Cobra (1948-1951) et les positions définies actuellement, par l'Internationale situationniste. Ce travail peut être considéré comme le résumé des conclusions théoriques du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (1953-1957) qui s'était justement donné pour tâche de préparer un rassemblement plus avancé<sup>734</sup>.

L'apport du point de vue des transferts culturels pour ce cas précis pourrait tout à fait être éclairant, en effet, il ne s'agit pas simplement d'une actualisation ou de la création de nouvelles idées, mais de l'élaboration et de la transformation d'une contribution théorique et artistique qui vient fonder les débuts d'un nouveau groupe, il y a une intersection des dynamiques de groupe tout à fait intéressante qui n'est pas explicitement dans un conflit. Si nous parlons de transformation, c'est parce que c'est exactement le processus que l'on peut observer. Ainsi les idées auparavant publiées en 1954 en Italie par exemple<sup>735</sup>, se retrouvent reçues, lues, interprétées en 1958 par un public francophone, si ce n'est français et parisien – en fonction de la diffusion de l'ouvrage, ce qui est

<sup>732</sup> Asger Jorn, *Pour la forme*, 1958.

<sup>733</sup> Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 2.

<sup>734</sup> Asger Jorn, *Pour la forme*, 2001, p. 10.

<sup>735</sup> C'est le cas de Asger Jorn, « Immagine e forma », Milano, Editoriale Periodici, 1954. qui constituait aussi un des textes de la revue *Eristica*. Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, p. 82.

tout à fait différent de la réception que pourrait avoir un public lisant non un ensemble de texte, une anthologie maîtrisée et éditée comme un ouvrage unique mais simplement un texte publié dans un contexte complètement différent. Malgré l'introduction d'Asger Jorn au contexte d'écriture et de publication des textes réunis dans *Pour la forme*, qui participe elle aussi à la manière dont l'ouvrage sera interprété, cela serait une expérience de lecture bien différente que de découvrir le texte « La lisse, jouet d'artiste...<sup>736</sup> » en tant que francophone ayant visité l'exposition de tapisserie de Pierre Wemaëre et Asger Jorn à Dijon<sup>737</sup> et qui en lirait le catalogue et quelqu'un prenant connaissance du texte renommé « Actualité d'un art structuré<sup>738</sup> » en parcourant le livre *Pour la forme* après l'avoir obtenu via l'*Internationale situationniste*. Cette modification d'un objet, comme dans le cadre d'une traduction, d'une réédition, est le sujet des études sur les transferts culturels. Michel Espagne les définit ainsi :

Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage. (...) Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu<sup>739</sup>.

Ainsi, dans le cas de *Pour la Forme* ce n'est pas simplement l'adoption et la modification dans un nouvel espace mais plus largement un nouvel espace-temps. Ce qui est intéressant c'est que c'est cette anthologie qui donnera lieu à son tour à des nouvelles rééditions et traductions du vivant d'Asger Jorn et même de manière posthume. « La recherche sur les transferts culturels n'est pas une investigation synchronique, mais une tentative de comprendre des processus<sup>740</sup>. » Ce processus donc de réédition et de traduction, a créé un nouvel ouvrage pour des nouveaux transferts culturels, parce qu'il y a eu une autre et peut-être meilleure diffusion et réception grâce à cette resémantisation. Nous constatons qu'il y a en 1962 un pic dans la bibliographie des publications, des rééditions et des traductions – notamment du français vers le danois (figure 17 et 19). Cette année-là il a déjà officiellement quitté en 1961 l'*Internationale situationniste* et commence à construire l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé<sup>741</sup>. Stratégiquement, par ces écrits pour la plupart théoriques, il se placerait donc simultanément comme un penseur international, autonome – reconnu et actif de part ses publications dans des cercles consacrés et du point de vue de son projet artistique, comme

---

<sup>736</sup> Asger Jorn, « La lisse... jouet d'artiste... », *Discours*, p. 189-197.

<sup>737</sup> *La Tapisserie française à travers les âges*, Exposition, Cellier de Clairvaux, Dijon, 5 octobre – 17 novembre 1957.

<sup>738</sup> Asger Jorn, *Pour la forme*, 1958, p. 87-92.

<sup>739</sup> Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », en ligne.

<sup>740</sup> Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, p. 26.

<sup>741</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 275.

un artiste nordique – créateur de nouveaux capitaux culturels et valorisation de ce qui est présent dans sa propre culture. Le portrait dressé au début de notre étude, où il était présenté dans sa réception selon Graham Birtwistle comme un penseur nordique et un artiste international se verrait donc inversé selon les intentions portées dans les traductions, rééditions et multiplications de ses publications.

Une des limites de considérer les échanges, les oppositions et autres clivages entre les groupes de centres, de périphéries, voire de le distinguer uniquement sur la base d'un critère de nation, est de finir par adopter une idée fixiste des groupes, étudiés comme des blocs inaliénables, alors que leur évolution, leur fluidité est pourtant essentielle. Michel Espagne adresse notamment une critique proche de cette tendance à la recherche comparatiste :

L'histoire des sciences sociales et humaines dans l'espace franco-allemand ne peut que constater des formes d'incommunicabilité lorsqu'elle met en premier plan les termes d'une comparaison et non l'interrelation entre ces termes et leur évanescence<sup>742</sup>.

Du point de vue des nations, et donc d'une partie du développement de Pascale Casanova – bien que les frontières qu'elle trace soient d'abord et avant tout littéraires – il ajoute que

Les comparaisons s'opèrent toujours d'un point de vue national. La multiplication des comparaisons ne peut que conforter le concept de nation. La tâche de l'historien devrait plutôt consister à analyser les moments étrangers dans le processus de constitution des différents concepts de la nation<sup>743</sup>.

Cette manière d'envisager les groupes, leurs dynamiques et leurs processus correspond à l'approche que nous mettons en place dans notre étude lorsque cela s'avère nécessaire. Toutefois Pascale Casanova détaille de manière subtile et nuancée les mouvements entre les groupes – qu'ils aient une fonction consacrant ou non – en détaillant l'homologie des champs nationaux et du champ mondial, c'est-à-dire qu'à la manière des poupées gigognes, il existe des champs autonomes et hétéronomes également au sein des champs nationaux et hétéronomes. Elle va plus loin dans cette description en établissant qu'il y a également un phénomène de rapport de nécessité, si ce n'est de force, pour les champs consacrant de s'appuyer sur l'existence des pôles autonomes au sein des champs nationaux.

Ainsi, non seulement chaque champ se constitue à partir du modèle et grâce aux instances consacrant autonomes, mais encore le champ mondial lui-même tend à s'autonomiser à travers la constitution de pôles autonomes dans chaque espace national<sup>744</sup>.

---

<sup>742</sup> Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, p. 45.

<sup>743</sup> Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, p. 46.

<sup>744</sup> Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », p. 13.

Ces distinctions et ces analyses encore plus fines, nous amènent à tenter de sortir d'une binarité entre dominants et dominés et de comprendre les interactions et les jeux de pouvoir, d'échange, de collaboration, de regroupement ou de distinction qui s'opèrent entre les groupes qu'ils soient nationaux, internationaux ou difficilement catégorisables. La recherche de Hiroko Ikegami sur laquelle Tania Ørum s'appuie dans une partie de son article, s'intéresse à l'artiste américain Robert Rauschenberg. Elle a mis au jour l'importance et le rôle de villes, zones considérées comme périphériques par rapport à New York par exemple, dans l'existence, la reconnaissance puis la consécration de l'artiste comme symbole de l'art moderne américain<sup>745</sup>. Elle a ainsi souligné l'importance du Moderna Museet à Stockholm qui a mis très tôt à l'honneur dans ses expositions l'art américain contemporain, ce rôle de précurseur – alors que les Etats-Unis soutenaient très peu voire pas du tout ses artistes – l'a constitué comme un « centre nordique<sup>746</sup> » mais cela ne lui a pas servi à mettre en valeur, comme internationale, les œuvres de ses artistes nationaux, ici suédois, car d'une part ils n'ont pas été mis en avant dans les expositions au même niveau que les artistes américains dans une sorte d'auto-marginalisation<sup>747</sup>, et d'autre part, le rapport de force était inégal : si Stockholm avait besoin de New York pour être placée sur la carte de l'avant-garde artistique mondiale, la « « connexion Stockholm » était seulement une, même importante, parmi toutes les autres relations de New York [dans le monde] dans les années 1960<sup>748</sup>. » Cela paraît illustrer l'idée d'une part que les notions de centres et de périphéries sont parfois dépassées même si les rapports de domination restent sur certaines périodes et d'autre part que la position *a priori* en marge n'empêche en rien l'innovation, l'indépendance ainsi que d'œuvrer avec les mêmes outils et dans les mêmes buts consacrant que les centres. Il nous faut donc renverser nos points de vue et écouter – sans nier la présence des rapports de force toujours présents mais toujours mouvants – la voix des marges, dans leurs intentions comme dans leurs réalisations qu'elles instaurent un certain lien avec les centres ou non. Changer notre regard en nous concentrant sur les dites-marges ou périphéries ouvre à la possibilité d'analyser, comme le fait Tania Ørum notamment, la position des artistes après la Seconde guerre mondiale et de comprendre que s'ils recherchent bien les contacts avec des

---

<sup>745</sup> Hiroko Ikegami, *The Great Migrator; Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*, 2010 cité dans Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 105-116.

<sup>746</sup> « Nordic centre » [Notre traduction] Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 111-112.

<sup>747</sup> Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 109.

<sup>748</sup> « the 'Stockholm connection' was only one, although an important one, of many relationships for New York in the 1960s. » [Notre traduction] Elle fait référence à l'étude de Hiroko Ikegami. Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 113.

groupes à l'extérieur de leurs zones, ce n'est pas pour imiter ce qui se fait ailleurs mais pour trouver des arts et des artistes expérimentaux similaires à ce qu'ils font et sont eux-mêmes<sup>749</sup>.

Il nous faut nuancer l'ensemble des résultats obtenus en relation avec l'étude quantitative des textes d'Asger Jorn, en effet, notre corpus de travail étant uniquement constitué des propres textes de l'artiste, cela signifie que s'il sert une stratégie collective – ainsi que Pascale Casanova le souligne – c'est uniquement lorsque ses écrits ou lui-même sont les porte-paroles de certains groupes et que quand ce n'est pas le cas, il ne peut s'agir que de positions individuelles. Il faudrait donc, pour prendre en considération réellement toute la portée d'une analyse selon des rapports de force se demander si Asger Jorn par ses œuvres, textes, positions et même groupes sert à l'accumulation ou à la consécration de capitaux littéraires – que nous oserions étendre à une forme de capitaux plus artistiques voire culturels – au Danemark ou s'il est une figure complètement autonome et assimilé aux centres.

### 3.2.5 Stratégies collectives

Ainsi si nous réinterrogeons toutes ces constatations du point de vue des dites marges – puisque notre corpus en est issu de par sa réception, en nous appuyant encore sur le travail de Tania Ørum, il devient plus clair que certaines dynamiques sont propres à ces espaces décentrés et loin d'y voir une créativité entravée ou minorée, ces spécificités pourraient être à la fois une force et une richesse pour les groupes qui s'y forment. Pascale Casanova s'est intéressée aux stratégies particulières mises en place par les auteurs, elle distingue notamment deux catégories : les assimilés et les révoltés. En ce qui concerne la première position, elle ne semble pas correspondre complètement ni aux positions d'Asger Jorn – bien que le fait d'avoir changé son nom de famille en 1945<sup>750</sup> pour être plus facilement nommé hors du Danemark puisse en être une manifestation, même minime.

[Les assimilés] acceptent (...) comme seule identité, la définition infériorisée d'eux-mêmes imposée par ceux qui les ont assujettis. C'est ainsi qu'on peut comprendre pourquoi l'assimilation est un enjeu fondamental des espaces naissants : elle est à la fois la première voie d'accès à la littérature pour ceux qui sont démunis de toute ressource nationale ; elle est aussi la forme

---

<sup>749</sup> Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 114. Remarquons que Pascale Casanova ne semble pas nier qu'il y ait des alliances entre les champs périphériques, mais elle décrit cet élan comme issu d'un « commun dénuement littéraire [qui] les conduit à se prendre mutuellement pour modèles ou références historiques. » Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 351. Position qui nous semble prendre le parti de toujours observer le monde littéraire ou artistique selon les centres, vision verticale et hiérarchisante dont les auteurs de *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde* tentent de se départir. Nuancions tout de même cette critique dans la mesure où elle consacre des chapitres aux stratégies spécifiques menées par les auteurs issus des périphéries pour exister et créer aussi librement que possible.

<sup>750</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 275.

spécifique de la « trahison » dans les univers littéraires émergents. Les artistes qui s'assimilent au centre disparaissent comme « nationaux » et « trahissent » la cause littéraire nationale<sup>751</sup>.

L'exemple le plus proche d'Asger Jorn que Pascale Casanova donne pour la première catégorie est Henri Michaux<sup>752</sup>, elle évoque par cet intermédiaire le cas de la Belgique – pays dont est aussi originaire notamment Christian Dotremont. Henri Michaux

n'est pas issu d'un espace dominé politiquement mais linguistiquement : la Belgique francophone reste sous la dépendance linguistique de la France. (...) Comme wallon, Henri Michaux avait le choix entre la voie de la dissimilation, c'est-à-dire la revendication de l'identité régionale ou nationale belge, et celle de l'assimilation à l'espace littéraire français<sup>753</sup>.

Pour aller plus loin dans le cas de la Belgique, nous observons que dans son champ national son bilinguisme crée des polarisations, en se trouvant à l'intersection de l'intercompréhension avec le néerlandais et le français, antagonisme qui a contribué à déclencher entre autres un intense débat, des scissions et une première réception révolutionnaire de Cobra. En effet, à l'occasion d'une grande exposition Cobra au Stedelijk Museum à Amsterdam du 3 au 28 novembre 1949, une soirée de poésie expérimentale<sup>754</sup> est organisée par Christian Dotremont, Karel Appel, Corneille, Jacques Doucet et Pierre Alechinsky. Christian Dotremont prend la parole, alors libérée par Lucebert, il lit en français la deuxième partie de son grand texte théorique *Le Grand rendez-vous naturel* – publié dans le quatrième numéro de *Cobra* – le public néerlandophone ne comprend pas et Lucebert l'interrompt pour qu'il s'exprime en néerlandais. Christian Dotremont finit raconte-t-il en « traduisant à vue dans un néerlandais du tonnerre. Mais je l'achève dans un tumulte indescriptible où se mélangeaient les insultes anti-soviétiques et les insultes anti-francophones<sup>755</sup>. » Le public s'est en effet scindé en deux camps et commencent à en venir aux mains. La salle est vidée et Christian Dotremont déclame dans les couloirs un pamphlet « qu'[il avait] écrit une demi-heure avant et qui se termine par ce trait prophétique : “Et je ne vais dans les musées que pour enlever les muselières”<sup>756</sup>. » La raison principale de cet événement vient d'une part de l'usage du français par Christian Dotremont, bien qu'il soit dans un environnement néerlandophone, toutefois il s'exprime alors dans sa langue d'écriture et de communication dans un environnement autonome et donc cosmopolite constitué par le groupe Cobra ; d'autre part alors qu'une partie du public ne comprend

---

<sup>751</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 300.

<sup>752</sup> Asger Jorn, « Hverken abstraktion eller symbol », *Henri Michaux*, Exposition, Silkeborg, Silkeborg Museum, 1962. Traduit en français dans Asger Jorn, « Ni abstraction, ni symbole, Henri Michaux », *Discours*, p. 284-291.

<sup>753</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 304-305.

<sup>754</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : the history*, p. 148.

<sup>755</sup> Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*, p. 57. Ce témoignage est rapporté d'après une lettre de Christian Dotremont citée dans le livre d'Edouard Jaguer.

<sup>756</sup> Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*, p. 57.

pas le français, certains mots ressortent et sont compris isolément et mal interprétés comme « soviétique » qui donne à penser que le poète belge fait l'éloge du régime de Staline sur scène, alors que le texte de Christian Dotremont au contraire traite de cette divergence entre l'idée communiste partagée par beaucoup et la version de plus en plus violente et totalitaire de l'URSS dans les faits<sup>757</sup>. Cet épisode aura un grand écho dans la presse qui s'en saisira pour démontrer l'irresponsabilité de la direction du musée d'exposer de tels artistes turbulents et dont l'art ne serait pas au goût de l'élite bourgeoise en place<sup>758</sup>. Le résultat est que Lucebert et d'autres poètes spontanés du Groupe expérimental hollandais quittent Cobra à la suite de cette soirée, avec Jan Elburg, Gerrit Kouwenaar « en entraînant deux peintres : Eugen Brands et Anton Rooskens<sup>759</sup>. » (figure 6 et 20) Du point de vue des champs, il semblerait que le discours de Christian Dotremont donné dans une langue dominante, associée à un centre, bien que lui-même fasse partie des marges, a été reçu comme une agression envers un groupe périphérique dont la langue, le néerlandais, est dominée – et aurait pu être partagée et utilisée par Christian Dotremont, le flamand en étant proche ; schéma amplifié par la suspicion de porter en plus un discours qui validerait la position dominante politique et artistique d'un autre centre, l'URSS. Les éléments linguistiques, politiques et géographiques sont ici tous entrés en ligne de compte dans la création de l'événement. Tout ceci dans un contexte où Cobra fait le pari d'être un groupe qui réunit autour de pratiques et non d'identités, dans la mesure où Paris n'en occupe plus le centre. Les expériences, activités et prises de positions de Cobra, en tant que groupe – bien que ses membres soient fluctuants – issu des espaces périphériques placent volontairement leurs créations loin des attentes et des intérêts des centres. Michel Ragon découvre avec surprise cette liberté et cette indépendance que manifestent les jeunes artistes avant même que Cobra ne soit officiellement fondé :

Lorsque je me rendis pour la première fois au Danemark en 1947, mon étonnement fut grand de trouver à une époque, où à Paris l'abstraction était florissante, un groupe de peintres obsédés par la spirale, les animaux fabuleux, nourris d'art populaire et de souvenirs vikings, éclaboussant leurs tableaux de couleurs vives, joyeuses, ivres d'une exubérance de pâte, de signes, de taches. Ce baroque, en un temps où il n'était question que de classicisme postcubiste (ou postnéoplasticiste, mais ceci découle de cela), cet humour, ce rire, ces éclats de voix, ce côté rabelaisien, ce goût de l'énorme et de la caricature, ce désir de choquer, cette agressivité parfois naïve, ce culte du modern style (je me souviens de l'enthousiasme de Jorn pour le décor floral des entrées de métro de Guimard, à Paris, et pour Gaudi, bien sûr), tout cela était inattendu, inespéré et tout à fait captivant<sup>760</sup>.

<sup>757</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : mouvement artistique*, p. 18.

<sup>758</sup> Willemine Stokvis, *Cobra : mouvement artistique*, p. 17.

<sup>759</sup> Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*, p. 58.

<sup>760</sup> Michel Ragon, *50 ans d'art vivant*, p. 114.



Tous ces actes, partant également d'un manifeste « La cause était entendue<sup>761</sup> » où les artistes ont signé comme représentant des groupes belges, danois et hollandais les placeraient donc plutôt du côté des révoltés. À ceci s'ajoute la lucidité que les avant-gardes se développant dans les marges acquiert selon les croisements observés par Tania Ørum, « l'avantage d'être capable de voir que le centre est fissuré [ce qui leur permet] de déconstruire le canon unilinéaire de l'histoire de l'art occidentale<sup>762</sup>. » De plus la chercheuse met en avant le fait que les avant-gardes autonomes et peu institutionnalisées comme les situationnistes, les sections allemandes comme SPUR ou nordiques comme Drakabygget et par leur suite les groupes autour de Fluxus<sup>763</sup> continuent de créer des événements et même d'élaborer des collaborations internationales alors qu'ils ne bénéficient pas nécessairement d'un soutien par les pôles dominants<sup>764</sup>. Ainsi sur le modèle des homologues de structure à plusieurs niveaux entre être en périphérie au sein même des espaces déjà globalement marginalisés semble donner encore plus de liberté que d'essayer d'être consacré par ses propres instances au sein des espaces marginalisés – comme les artistes suédois qui n'ont pas été mis en avant par le Moderna Museet au moment de ses échanges avec New York<sup>765</sup>.

Occuper cette position de révoltés signifie que leur action consiste à refuser cet état des choses qui donnerait le choix entre être dominé et disparaître et à signifier que l'on est effectivement différent et indépendants :

La seconde grande “famille” de stratégies littéraires est celle de différenciation ou de la dissimilation, toujours à la fois, au moins dans les temps de fondation, littéraire et nationale. (...) La tâche principale des fondateurs de littérature c'est, en quelque sorte, de “fabriquer de la différence<sup>766</sup>”.

Dans les stratégies élaborées par les groupes qui se situent ainsi hors des centres, outre l'appropriation des textes des grandes traditions, Pascale Casanova énumère entre autres un moyen

<sup>761</sup> « La cause était entendue », 8 novembre 1948, reproduit dans Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p. 209. Ill. 70.

<sup>762</sup> « has the advantage of being able to see that the centre is cracked » ce qui leur permet de « deconstruct the unilinear canonical western art history » [Notre traduction] Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 107. Pascale Casanova souligne de son côté la prise de conscience essentielle des périphéries de leur place dominées dans les rapports de force du monde littéraire : Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 262-263.

<sup>763</sup> Pour aborder Fluxus en Suède voir Bengt af Klintberg, *Svensk fluxus*, 2006. Voir également Peter van der Meijden, « Fluxus, Eric Andersen and the Communist East », Tania Ørum et Jesper Olsson, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, p. 324-335, 593-602.

<sup>764</sup> Même s'ils bénéficient d'un soutien structurel par les musées, collections ou galeries qui les accueillent. Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 114-115.

<sup>765</sup> Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 114.

<sup>766</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 313-314.

particulier mis en place : la « désignation de nouvelles capitales littéraires nationales<sup>767</sup> » Cette action se manifeste effectivement lorsque en 1916 en Géorgie, les jeunes artistes affirment faire de Tbilisi un nouveau centre culturel de l'avant-garde<sup>768</sup> ou quand par la formation de son nom même à l'aide de l'habile mot valise de Christian Dotremont, Cobra place sur la carte de l'avant-garde artistique européenne les capitales danoises, belges et néerlandaises et par là souhaite

former une sorte de Bénélux artistique nordique : Copenhague, Bruxelles, Amsterdam. C'est de Copenhague qu'est venue d'abord l'inspiration. Puis Bruxelles a été le centre administratif, cependant qu'Amsterdam revigorait la famille danoise d'un apport de sang frais<sup>769</sup>.

« Le premier pôle de notre observation des interférences se situe dans le champ politique, car c'est là que les artistes de *Cobra* vont se regrouper pour se démarquer<sup>770</sup>. » Cette phrase, pourtant simple introduction des rapports entre le surréalisme et Cobra, issue de la thèse de Danielle Le Bricquoir, est presque déjà une réponse à la manière dont Cobra fait groupe et surtout par quels moyens, par la différence, ce qui correspond assez bien à ce que nous avons démontré jusque-là en termes de stratégies de groupe. Il y a également une dimension novatrice puissante, outre les processus d'intégration des patrimoines des centres par les périphéries, qui est une manière supplémentaire de se distinguer tout en le revendiquant. Cobra n'y fait pas défaut et Pascale Casanova en établissant un parallèle entre la littérature et les autres arts – notons que Cobra, à l'intersection de plusieurs arts dont la poésie, la peinture et la sculpture est un cas approprié pour élargir son corpus d'analyse – avance que la stratégie spatiale entendue comme géographique et dans le cadre du rapport des forces des centres et périphéries est très présent et même revendiqué par les artistes et œuvres qui participent au groupe :

La mise en cause radicale de la centralité de Paris peut expliquer, en partie, l'insistance des Cobras<sup>771</sup> sur l'éclatement géographique du mouvement qui se veut, dans son nom même, comme une figure de l'internationalisme en acte par opposition à la centralisation autoritaire des instances parisiennes<sup>772</sup>.

Ces actes entre en accord avec l'idée d'un pouvoir des marges et d'une force dont les centres sont dépourvus, ainsi que le constate entre autres Tania Ørum en voyant émerger un motif paraissant

---

<sup>767</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 317.

<sup>768</sup> Bela Tsipuria, « Transferring Avant-garde to Georgia / Transferring Georgia to Avant-garde », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 174.

<sup>769</sup> Michel Ragon, *50 ans d'art vivant*, p. 114.

<sup>770</sup> Danielle Le Bricquoir, *Le groupe pictural "Cobra" et l'écriture*, p. 81.

<sup>771</sup> Une des premières occurrences rencontrées de Cobra comme un substantif pouvant être mis au pluriel, ce n'est pas encore les cobraïstes mais nous n'en sommes pas loin pourtant la genèse du nom Cobra comprend une volonté d'échapper au -ismes.

<sup>772</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 356.

paradoxal où « les pays dominants sont aussi les plus provinciaux<sup>773</sup> », au sens où ils ne sont au courant d'aucune des initiatives ou des groupes qui se forment et créent à l'extérieur de leurs frontières<sup>774</sup> alors que la réciproque n'est pas vraie – même si l'on a vu avec Pascale Casanova qu'il peut aussi s'agir d'une question de survie pour les périphéries de savoir ce qui est reconnu et d'actualité dans les centres. Dans cette perspective, Cobra naissant à Paris d'un différend avec les surréalistes et le petit monde de l'avant-garde parisienne d'après-guerre, Pascale Casanova décrit son avènement comme

L'alliance de trois petits pays qui se reconnaissent non seulement une parenté culturelle mais surtout une position similaire de marginaux et d'éternels refusés (ou tolérés) dans les centres, va donner à ces artistes la force de tourner le dos aux injonctions de l'avant-garde parisienne obligée<sup>775</sup>.

En se distinguant, en désignant des anti-groupes et en étant ouvertement un réseau transnational – qualité que l'on retrouve dans de nombreuses avant-gardes<sup>776</sup> – le groupe Cobra est libre de faire des choix différents des artistes cherchant l'assimilation ou de ceux déjà établis dans les centres :

Cobra se construit dans une opposition presque terme à terme avec la doctrine surréaliste et les autres choix esthétiques alors reconnus à Paris (...) notion de l'œuvre comme expérience, toujours ouverte (...) innovations techniques (...) matières quelquefois dérisoires (...) refus de choisir entre abstraction et figuration<sup>777</sup>.

Cette liberté et ces créations viennent du fait qu'être révolté mène à être révolutionnaire, au sens où à la suite de la première génération fondatrice une seconde génération se dégage et les recherches allant vers la modernité – puisque nous traitons ici d'une période où ce concept est particulièrement utilisé et pertinent en littérature comme en peinture – et trouver de nouvelles formes est la ligne directrice de ces groupes périphériques que Pascale Casanova renomme excentriques – et à qui elle a dédié la démonstration de son ouvrage<sup>778</sup> :

“Excentriques” au plein sens du mot, ces écrivains de “seconde génération” vont devenir les artisans des grandes révolutions littéraires : ils luttent, avec des armes spécifiques, pour changer l'ordre littéraire établi. Ils innovent et bouleversent les formes, les styles, les codes littéraires les mieux admis (...) contribuant ainsi à changer en profondeur, à renouveler et même à bouleverser les critères de la modernité (...) le capital constitué de toutes les nouvelles solutions à la

<sup>773</sup> « the dominant countries are also the most provincial ones » [Notre traduction] Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 106.

<sup>774</sup> Elle prend comme étude de cas les pays nordiques d'Europe : la Suède et le Danemark sont aveugles aux créations de la Norvège, de la Finlande et de l'Islande, alors que ces derniers sont au courant. Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 106.

<sup>775</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 356.

<sup>776</sup> Tania Ørum, « Beyond Nation-Based Frameworks », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 106.

<sup>777</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, 2008, p. 356.

<sup>778</sup> Elle conclut ainsi son livre « tenter de rendre sa raison d'être et sa cohérence esthétique et politique au projet littéraire des écrivains excentriques. » Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 489.

domination permet aux écrivains dominés de raffiner et de complexifier de plus en plus les voies de leurs révoltes et de leur libération littéraires<sup>779</sup>.

Ce qui peut sembler paradoxal *a priori* mais en accord avec ce que nous avons compris du fonctionnement des groupes lorsque nous les avons analysés du point de vue temporel, c'est-à-dire qu'ils deviennent obsolètes lorsqu'ils n'ont plus de raison d'être et sont désignés comme tels par les groupes suivant ou concurrents. En adoptant la perspective de l'espace, cette obsolescence et donc la dynamique de création, d'évolution et de fin des groupes passe par la consécration par les centres auxquels ils se réfèrent et les groupes contre lesquels ils s'étaient opposés pour mieux se constituer.

Les grands révolutionnaires, une fois consacrés, sont eux-mêmes à leur tour détournés par les plus subversifs des écrivains venus d'espaces démunis, et intégrés aux ressources transnationales de tous les novateurs littéraires<sup>780</sup>.

Ainsi que l'affirme Pascale Casanova en évoquant la fin décidée de Cobra dès 1951 :

l'invention progressive de propositions communes qui fédéraient et rationalisaient leur contestation du centre donna peu à peu au mouvement Cobra une existence esthétique véritable. Tous ces peintres seront peu après accueillis et exposés à Paris. Parce qu'ils avaient osé s'allier transnationalement et culturellement contre la toute-puissance de Paris en matière d'art, ils recevront finalement la consécration des instances critiques parisiennes<sup>781</sup>.

Consécration également constatée par Michel Ragon qui compare la réception immédiate de Cobra à celle un peu plus tardive, après la fin du groupe ; au début le groupe était considéré comme un « groupe de jeunes, on ne lui accorda guère d'attention au moment de son activité<sup>782</sup>. » Mais des expositions rétrospectives, intéressées se multiplient à partir des années 1960 comme Asger Jorn, Corneille et Pierre Alechinsky exposé à la galerie John Lefèbre à New York en 1961 ou encore au musée d'art moderne Louisiana en 1966 à Humlebæk près de Copenhague – où une salle entière est actuellement dédiée à Asger Jorn. À partir de 1985, Karel Van Stuyvenberg, un riche vénézuélien d'origine néerlandaise a décidé, par amour pour les œuvres Cobra d'en rassembler « la plus grande collection qui ait jamais existé<sup>783</sup> » qu'il finit par vouloir montrer en un seul et même lieu, le Cobra Museum sort alors de terre à Amstelveen aux Pays-Bas. À ce propos Edouard Jaguer discute le paradoxe d'une telle muséification en faisant référence à la phrase de Christian Dotremont « Et je ne vais dans les musées que pour enlever les muselières<sup>784</sup>. » et en affirmant que « Ainsi se trouve

---

<sup>779</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 453-454.

<sup>780</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 455.

<sup>781</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 358.

<sup>782</sup> Michel Ragon, *50 ans d'art vivant*, p. 114.

<sup>783</sup> Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*, p. 81.

<sup>784</sup> Cité dans Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*, p. 57.

réalisée la revanche du musée sur le mouvement spontané. (...) La main mise, la dépossession, sont parachavées : désormais c'est Cobra qui porte une muselière<sup>785</sup>. »

### 3.2.6 Vers le décentrement

Face à ces dynamiques de centres et périphéries, nous voyons ainsi se déployer un grand nombre d'initiatives, d'expériences et de groupes qui sont actifs dans leur volonté de décentrement. Cela signifie que réfléchir à sa construction en tant que groupe – par exclusion, par inclusion – c'est aussi comprendre que nous sommes inclus dans d'autres groupes. La prise de conscience que l'on fait partie des marges demande des recours à une multitude d'outils, de stratégies, de positions et de regroupements pour agir directement sur cet état de fait. Comment s'approprier, se détacher, détourner les notions de centres et de périphéries ? En sortant des binarités stéréotypées souvent maintenues par les centres – car leur permettant potentiellement de conserver leur pouvoir – nous assistons à l'émergence de solutions *a priori* paradoxales dans l'histoire des avant-gardes au XX<sup>e</sup> siècle : l'adaptation et l'évolution des actions des groupes selon les contraintes et les expériences du jeu entre national et international. Ainsi, dans le jeu des décentrement, Cobra dans son nom affirme les nouvelles capitales et ni Paris, ni Berlin, ni New York n'en font partie. La revue *Helhesten* publiée pendant la Seconde guerre mondiale au Danemark devient, dans les faits, une forme d'expression d'un nationalisme danois qui fait évoluer son avant-garde – en autarcie – contre l'avis et les exactions des occupants du régime nazi et sa théorie se présentant comme universelle de l'art dégénéré<sup>786</sup>. Enfin l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé est dans l'origine et le cœur de son projet une manière de revaloriser et se réapproprier un patrimoine culturel populaire national – ou pan-national, avec l'ouverture sur les autres pays scandinaves voire nordiques – afin d'en constituer une base fiable, centrale qui bénéficierait au rayonnement de ce nouveau centre nordique, qui n'aurait alors pas besoin des apports des centres non-nordiques pour écrire, connaître et diffuser sa propre culture. Si cette dernière affirmation paraît évidente elle est en réalité la source même des interrogations et des innovations d'Asger Jorn en ce sens.

Ainsi que nous l'avons décrit en détail dans un article paru en 2018, Asger Jorn déplore d'une part l'image négative et romantique que Paris a des artistes scandinaves, alors que nombre d'entre eux officient en France ; d'autre part il constate que les collections de beaux livres sur l'art et l'architecture nordiques manquent cruellement au Danemark et que les seules grandes publications

---

<sup>785</sup> Edouard Jaguer, *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*, p. 81.

<sup>786</sup> Karen Kurczynski, « Asger Jorn and Cobra – A Many-Headed Beast », Benedikt Hjartason et al., *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*, p. 176-177.

existantes sont internationales et n'ont pas été produites par les Danois eux-mêmes<sup>787</sup>. En contraste de cet amer sentiment de ne pas avoir le pouvoir sur les discours portant sur sa propre identité et son propre passé, il découvre les possibles traces, sous forme de graffitis, laissées par des expéditions vikings sur des églises dans l'Eure et la Normandie. Cette découverte ouvre à la possibilité d'une porosité entre les espaces et à la trace d'une forme de domination ou de réappropriation par des actes de vandalisme de lieux consacrés.

Ces dynamiques, toujours dans un rapport de force entre centre et périphérie, peuvent être comprises, du point de vue des représentations, puisqu'il s'agit ici de discours, comme des ensembles discursifs d'images et de pensées qui sont projetées sur un espace : le Nord. Sylvain Briens en a dressé certaines modalités, récurrences, manifestations et avec le terme de boréalisme propose une grille de lecture singulière sur un espace qui devient un objet discursif, imaginaire plutôt qu'une réalité topographique, géographique, politique<sup>788</sup>. Le fait que les Danois, Suédois, Norvégiens, Finlandais, Islandais soient considérés comme un groupe unique nommé « nordiques » sans nationalités ni langues individuelles, venant du froid et que dans un processus d'auto-marginalisation, ils soient privés d'un intérêt pour leurs propres histoires, dans une forme d'invisibilisation sont quelques-unes des manifestations de ce boréalisme. Nous comprenons d'ores et déjà que deux processus sont ici à l'œuvre : une vision de l'extérieur et projetée qu'Alessandra Balloti nomme *exogène*, et une position de l'intérieur et vécue qu'elle nomme *endogène*. Ces dynamiques peuvent rester hermétiques l'une à l'autre ou bien avoir des échanges à sens unique ou encore trouver des espaces de partage<sup>789</sup>.

Avec cette perspective, les enjeux du décentrement, c'est-à-dire la création des centres et la décision de quels groupes leurs sont périphériques, dont Asger Jorn se saisit dans l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé trouvent une matrice d'explication au plus proche de ses problématiques internes, puisque Asger Jorn lui-même s'interroge sur ces stéréotypes et sur la place de la Scandinavie dans l'histoire. L'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé est alors un ensemble de réponses à ce boréalisme subi – c'est-à-dire exogène – pour se le réapproprier et créer un nouveau discours émanant des marges elles-mêmes – discours endogène. Parmi les propositions et actions de l'Institut qui sont particulièrement dans cette perspective, il y a la volonté de créer un véritable Centre de recherche à Silkeborg au Danemark afin de faire venir des chercheurs, des étudiants et

---

<sup>787</sup> Raphaëlle Jamet, « Asger Jorn et l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé. La création d'un boréalisme endogène », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 239, 245..

<sup>788</sup> Sylvain Briens, « Boréalisme. Pour un atlas sensible du Nord », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 151-176.

<sup>789</sup> Alessandra Ballotti, « Analyse des processus d'interaction et de réception du boréalisme », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 181-184.

artistes étrangers pour étudier autant les sources nordiques que l'avant-garde internationale – projet accolé à la constitution d'une collection d'œuvres d'art moderne de référence. Il affirme ainsi Silkeborg comme un nouveau centre – sortant de la périphérie puisqu'attrayant pour un public international. Dans le projet d'édition des « 10 000 ans d'art populaire nordique<sup>790</sup> », s'exprime la volonté de se constituer une culture endogène, à partir de ses propres fonds théoriques – par le recours aux chercheurs nordiques experts en histoire, archéologie – et iconographiques – par la réalisation de milliers de photographies des traces de cet art populaire nordique. D'autre part les livres à proprement parler ont pour objectif d'être exportés, traduits et d'ainsi contre-balancer les discours exogènes voire les nourrir avec une représentation contrôlée par les personnes concernées par ces discours. Enfin il y a dans ce projet, une forte volonté de mener des recherches sur des motifs communs, universels, des structures identiques, qui paraissent sortir de cette vision entre centre et périphérie – notions qui désignent des espaces qui eux-mêmes évoluent au fil du temps et des frontières. Cette recherche d'une forme d'universel ouvre à trois hypothèses : soit comme dans la mentalité d'un centre hégémonique, l'idée est de trouver ce qui nous semble universel et supposer que si cela l'est pour nous, cela l'est pour tous ; soit trouver de l'universel permettrait d'abolir pour de bon la dichotomie centre et périphérie ; soit dans le cadre d'une position de périphérie, c'est une manière de vouloir intégrer sa propre culture dans une plus grande culture, universelle et partagée avec celle des centres et ainsi d'en faire partie.

Toutefois pour mieux en comprendre les tenants et aboutissants, il est nécessaire de quitter le champ strict des approches spatiales. En effet dans ce groupe qui fait œuvre que représente l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, l'ensemble de ces dynamiques sont en fait particulièrement exemplaires d'un phénomène présent à la fois dans les avant-gardes mais aussi dans toute l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn : la dimension auto-réflexive, c'est-à-dire la production de discours, théories, réponses autour du sujet même, soit de la création – pour Asger Jorn – soit des questions dont nous traitons nous aussi dans cette étude – pour nous, sans oublier que nos problématiques sont directement issues de l'analyse de l'œuvre d'Asger Jorn. Cette nouvelle manière d'envisager l'œuvre, dans son déploiement théorique, est une forme de résolution des limites rencontrées dans l'étude et la représentation stricte des phénomènes temporels et spatiaux : cela aiderait à sortir d'une

---

<sup>790</sup> Asger Jorn, *Forberedende beskrivelse af disposition og plan for udgivelsen af værket 10000 års nordisk folkekunst*, København, 1965, 16 p. Traduit en français dans Asger Jorn, « Description préliminaire du dispositif et du plan pour la publication de 10 000 ans d'art populaire nordique », *Discours*, p. 338-347.

succession de moments – problème posé par la chronologie – et d’une juxtaposition d’espaces – problème de la cartographie – car tout est en lien et pensé et créé ainsi.

### 3.3 Pourquoi faire groupe ? Stratégies et approches théoriques

Aborder l’ensemble des théories, idées et réflexions qu’Asger Jorn a construit et publié dans le cadre de notre étude n’est ni possible, ni à propos. En effet, nous avons choisi de rendre la réticularité de l’œuvre d’Asger Jorn en adoptant la perspective des groupes dans leurs tensions, fonctions, manifestations et raisons d’être. Dans ce cadre, envisager une approche théorique a fait émerger trois grandes lignes thématiques : le récit des groupes par eux-mêmes, la notion de processus dans et autour des groupes et celle de la fusion comme un élément de regroupement mais aussi de fonction de transformation voire de création. Nous nous appuyons largement sur les interprétations et présentations de la philosophie d’Asger Jorn qui ont été réalisées par Graham Birtwistle<sup>791</sup> pour la période entre *Helhesten* et *Cobra* (1946-1949) et par Peter Shield<sup>792</sup> pour tout ce qui a été publié après 1961, c’est-à-dire entre autres dans le cadre de l’Institut Scandinave de Vandalisme Comparé. Ces études riches et détaillées contiennent bien plus que les quelques idées que nous avons eu besoin de sélectionner pour notre recherche et notre angle de vue restreint, elles offrent en effet plusieurs portes d’entrée aux théories métaphysiques et pratiques d’Asger Jorn.

Pourquoi faire groupe ? Pour répondre à cette large question, il est nécessaire de s’intéresser aux mouvements internes, aux glissements théoriques, aux impulsions philosophiques et aux prises de positions dynamiques qui se trouvent dans les groupes observés. Une troisième dimension des groupes pourrait être alors celle de l’art, au sens limité par la nature de nos sources – celles d’un artiste – et au sens large d’une intention vers la création et la transformation. De cette dimension artistique, nous avons tiré une formule, que nous proposons de mettre à l’essai, de confronter avec nos sources mais aussi avec les réflexions sur les avant-gardes et avec l’aspect stratégique constitutif des groupes : faire groupe c’est faire – créer – et faire sens – penser.

Pour cela nous nous interrogeons sur la récurrence avec laquelle les groupes observés se pensent et se racontent eux-mêmes – penser le groupe pour faire groupe. Cette pensée est souvent le fruit d’une prise de conscience du groupe comme processus et par ce biais amène de nouveaux éléments

---

<sup>791</sup> Graham Birtwistle, *Living Art*, 1986.

<sup>792</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, 1998.



à faire partie du groupe pour le stabiliser – faire groupe en pensant le groupe. Cette intention semble prendre encore une autre puissance lorsque le groupe devient le déclencheur et le sujet même de la création – le groupe fait œuvre. Ces stratégies bien que souvent appuyées sur des constructions théoriques textuelles, sont, dans les sources qui nous occupent tout autant présentes par le biais des images – concept pris dans son sens large de forme de représentation non-textuelle. Stratégie et réflexion visuelles que l'on retrouve également affirmées et mises en acte par Asger Jorn.

Pour mieux apprécier comment les groupes se composent, s'allient et s'évanouissent dans cette dimension théorique réflexive – au sens où elle provient des groupes eux-mêmes – nous nous intéresserons à la notion et à la pratique de la dérive par l'*Internationale situationniste*, aux analyses et schématisations des groupes de sens – sous la forme de trilectique – dans les textes d'Asger Jorn, à *Fin de Copenhague* comme un cas d'école des fusions qui peuvent être opérées dans une œuvre, à *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados* comme une des manifestations de la création d'un boréalisme endogène dans les recherches et créations d'Asger Jorn avec en filigrane les multiples expériences autour de la valeur, de la fonction et de l'importance de l'image qui traversent toute l'œuvre d'Asger Jorn.

### **3.3.1 Le groupe comme récit : penser, écrire et créer le groupe**

Nous avons remarqué la propension des discours des groupes, notamment dans l'avant-garde, à parler d'eux-mêmes<sup>793</sup>, à se situer sur une ligne temporelle et dans un certain espace ; ces mises en récit sont une stratégie, ainsi que Bruno Latour le distingue, pour se former, se définir et se placer derrière et hors de certaines frontières qu'elles soient spatiales, temporelles ou théoriques<sup>794</sup>. Ainsi cette recherche de la définition des groupes par eux-mêmes pour mieux stabiliser leur existence et leur formation pourrait être une explication pour le fait que nous trouvons de nombreux témoignages et traces qui nous semblent en quelque sorte auto-réflexifs – un peu comme lorsque le quatrième mur est brisé au cinéma et que les acteurs s'adressent soudain en tant que personnages, à nous, spectateurs. De manière moins directe, c'est exactement le sentiment de surprise qui nous saisit lorsque nous découvrons, en comparant différentes sources, des incohérences entre les théories clamées haut et fort par les groupes et leurs actes hors des textes. Nous devons prendre en compte l'interprétation selon laquelle il s'agit d'une forme de réécriture mythique de l'histoire des mouvements par eux-mêmes, tout comme le remarque Béatrice Joyeux-Prunel en introduction de

---

<sup>793</sup> Rappelons que le terme d'avant-garde n'est pas nécessairement utilisé par les groupes que nous désignons comme tel, il a été popularisé par les études en lettres, arts et sciences humaines et sociales. Harri Veivo, « Introduction : de quoi "avant-garde" est-il le nom ? », *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 10.

<sup>794</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 47-50.

son imposant ouvrage *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945* : l'historien « doit se coller en effet avec un grand récit, dicté par les avant-gardes elles-mêmes<sup>795</sup>. » Elle parle ici de la période qu'elle étudie avant 1945, qui concerne seulement une petite partie de nos sources, mais nous retrouvons *a minima* ces discours. Elle note surtout, la distance entre un discours postérieur des groupes sur eux-mêmes, le « grand récit » et les actes relevés qui sont bien plus hétérogènes que le laisserait supposer la réécriture générale qui en a été faite. De surcroît, il semble y avoir une spécificité supplémentaire dans les discours des avant-gardes, il s'agit de la présence et de la construction même de théories et de l'interaction parfois simultanée qu'il y a entre les actions et ces récits construits, ainsi que l'explique Harri Veivo :

L'avant-garde n'a pas hésité à créer tensions et ruptures entre sa pratique artistique et la théorie qu'elle a développée pour comprendre cette pratique, et l'historien retrouve les mêmes incompatibilités dans son propre travail, selon qu'il s'oriente vers les archives ou vers la théorie<sup>796</sup>.

Cela pourrait d'ailleurs s'appliquer comme caractéristique à tout groupe, car dans sa démonstration – hors de l'histoire de l'art – Bruno Latour constate qu'il existe des éléments paradoxaux dans les discours des acteurs eux-mêmes :

Les acteurs sont constamment sollicités par d'autres pour entrer ou sortir de groupes en formation (première incertitude), ils n'arrêtent pas de proposer des comptes rendus contradictoires pour rendre compte de leur action et de celle des autres<sup>797</sup>.

Cet écart entre archives, théorie et compte-rendus est un élément présent dans nos recherches, du fait même de nos sources composées d'archives de nature différente d'un artiste qui a également un corpus théorique à son actif et dont les idées ont été une des clefs de voûte de notre problématique autour des groupes – ajouté à cela qu'une méthodologie peut en découler pour aborder la réticularité d'une œuvre. De surcroît Patrick Marcolini introduit son ouvrage dédié à une partie de l'histoire de *l'Internationale situationniste* en affirmant, par son parti pris éditorial, le lien entre la théorie et la dimension dynamique, évolutive de la pensée en train de se faire :

Il s'agit donc d'une histoire *intellectuelle* qui, dans la trajectoire des idées, accorde plus d'importance aux mouvements de surgissement ou d'inflexion qu'aux phases de stabilisation, voire de pétrification idéologique<sup>798</sup>.

Dès lors, mettre en avant cette caractéristique particulière de se mettre en récit – autour ou avec la construction parallèle de théories – pour faire groupe nous semble importante dans la mesure où, au

---

<sup>795</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945*, p. 11.

<sup>796</sup> Harri Veivo, « Introduction : de quoi "avant-garde" est-il le nom ? », *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 14.

<sup>797</sup> Bruno Latour, *Changer de société*, p. 68.

<sup>798</sup> Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 6.

sein même de nos sources, nous la trouvons dans des détails qui peuvent sembler anecdotiques. Il en est ainsi de la dissonance qui existe entre le compte-rendu du Congrès à Alba en 1957, publié dans *Potlatch*<sup>799</sup> et le témoignage apporté par Enrico Baj, ayant vécu cet événement que nous trouvons dans une introduction à la correspondance que l'artiste italien a entretenu avec Asger Jorn. Les signataires du texte écrivent, de manière joueuse et dans leur style un peu moqueur que

Enrico Baj, représentant du "mouvement d'art nucléaire", dut se retirer dès le premier jour ; et le Congrès consacra la rupture avec les nucléaires en publiant l'avertissement suivant : "Acculé devant des faits précis, Baj a quitté le Congrès. Il n'a pas emporté la caisse."<sup>800</sup>

Ce texte est une forme de publication de l'exclusion d'Enrico Baj des activités de ce qui deviendra ensuite l'*Internationale situationniste* alors encore en gestation et qui correspond à la rencontre du Laboratoire d'expériences imaginistes du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, de l'Internationale Lettriste. Enrico Baj témoigne de ce moment et explique :

Ce jeu de mots sur la « caisse » délayait en ironie pataphysique le style lénino-stalinien. De toutes les excommunications celle-ci fut la plus courtoise. Évidemment mon amitié avec Jorn valait quelque chose face à l'Internationale. Comme les surréalistes, je n'aimais pas la manière de politiser le mouvement artistique<sup>801</sup>.

C'est en fait la phrase sur la politisation de l'art qui donne la meilleure raison de son départ – raison transformée par les mots du compte-rendu en simple exclusion, c'est-à-dire comme émanant d'une volonté du groupe et non de celle de l'individu sortant. Compte-rendu qui, contrairement aux souvenirs s'ils ne sont pas publiés, reste archivé, publié et reproduit. On le trouve par exemple dans les ressources mises en ligne par les éditions Allia, dans la mesure où cette rencontre de plusieurs groupes et artistes à Alba est considérée comme faisant partie de la genèse de l'*Internationale situationniste* – groupe dont la réception a été bien meilleure en France notamment que le mouvement des artistes nucléaires ou le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, ce qui explique la bonne publicité qui a pu en résulter. Nous devons également noter qu'Enrico Baj est associé, dans un rôle de porte-parole par défaut, à être un groupe celui des « nucléaires ». Cela donne ainsi une consécration théorique, un poids conceptuel à cette scission – que l'on peut voir comme la stratégie de faire groupe en désignant un anti-groupe, bien qu'elle ne se soit jouée dans les faits que par une simple décision de la part d'Enrico Baj. Ainsi, il raconte qu'alors que les conférences se multipliaient et que « grâce à Gallizio [elles atteignaient] de très hauts niveaux de réthorique (sic) verbeuse. Ne désirant pas rester plus longtemps, je repris mes céramiques, les remis

---

<sup>799</sup> « La plate-forme d'Alba », *Potlatch*, 2 novembre 1956, n°27.

<sup>800</sup> « La plate-forme d'Alba », *Potlatch*, 2 novembre 1956, n°27.

<sup>801</sup> Enrico Baj, « Art par correspondance », trad. J. Orsega, Enrico Baj, Asger Jorn, *Baj-Jorn, Lettres*, p. 18.

dans la caisse et m'en allai<sup>802</sup>. » Étonnamment la caisse se trouve donc être une caisse de sculptures et non celle du congrès contrairement à ce qui aurait pu être interprété vu le style très politique, syndical du compte-rendu. Cette rupture telle que présentée par *Poilatch*, n'est pourtant pas finale et Asger Jorn et Enrico Baj continuent, avec moins d'intensité, de collaborer ; comme avec une exposition qu'ils montèrent ensemble du « poète et peintre futuriste Farfa<sup>803</sup> » en 1959. C'est leur dialogue qui a pu faiblir, car les artistes ont pris des chemins différents, notamment sur le plan théorique.

En quittant le champ de la confrontation directe entre faits et archives – contraste qui sert un discours de formation de groupe par la désignation d'une altérité – nous souhaitons développer en quoi le concept et la pratique de la dérive<sup>804</sup>, notamment par les lettristes, puis les participants de l'*Internationale situationniste*, était dans toutes ses dimensions caractéristiques de cette imbrication entre action, création et théorie.

La dérive est en elle-même une lutte contre cette rationalisation des trajets dans l'espace urbain : son principe n'est pas la ligne droite, elle ne veut pas économiser le temps, elle refuse les destinations obligatoires. Au-delà de l'anecdote, le fait que la plupart des dérives aient été faites sous l'emprise de l'alcool ne doit pas être négligé : comme le fait remarquer avec humour Jean-Michel Mension, «il ne faut pas oublier qu'on était soûls, et les distances ne sont pas les mêmes quand on est soûl : on ne marche pas droit, c'est beaucoup plus long<sup>805</sup>».

Cette reconstitution de Patrick Marcolini montre un des jeux que contient la dérive et participe ainsi à la mise en récit du groupe et à la mise en place d'une théorie fondatrice. En effet, nous pourrions soit nous arrêter sur l'aspect philosophique, théorique, politique de la dérive, c'est-à-dire ses discours avec ce que nous soufflent les textes de Guy Debord ou les compte-rendus au ton très sérieux, scientifiques, presque neutres dans leur description de certaines dérives<sup>806</sup> ; soit pourrions-nous tout aussi bien nous contenter de ce que l'on trouve dans des témoignages, comme celui de Jean-Michel Mension, qui y a participé, qui redonne leur place à l'idée que ce sont des promenades d'ivrognes – critique souvent entendue lorsque l'on aborde la question de la dérive. L'un comme l'autre sont réels, le premier remet en cause la manière dont l'urbanisme tente de guider les pas des citoyens tandis que le second est l'expérience telle qu'elle est vécue et décidée – qui a du même

---

<sup>802</sup> Enrico Baj, « Art par correspondance », Enrico Baj, Asger Jorn, *Baj-Jorn, Lettres*, p. 18. Texte traduit en français par Jacqueline Orsega.

<sup>803</sup> Enrico Baj, « Art par correspondance », Enrico Baj, Asger Jorn, *Baj-Jorn, Lettres*, p. 18. Texte traduit en français par Jacqueline Orsega.

<sup>804</sup> Il y a également des formes de dérives pouvant être lié à des actions politiques radicales. Voir Mikkel Bolt Rasmussen, Jakob Jakobsen et Peter Laugesen, *Expect Anything, Fear Nothing*, p.18-19.

<sup>805</sup> Jean-Michel Mension, *La Tribu*, p.111. Cité par Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 92.

<sup>806</sup> Abdelhafid Khetib, « Essai de description psychogéographique des Halles », *Internationale situationniste*, décembre 1958, n°2, p. 13-17.

coup un impact sur la manière dont elle est présentée : tituber et dénoncer la linéarité imposée sont les deux faces d'une même pièce, dont la mise en récit est informée. Concernant la liberté, concept philosophique par excellence et dans le cadre de la dérive semblant être valeur et moteur des actions, il semblerait que l'approche ne soit pas à la destruction de ce qui pourrait l'empêcher de se manifester, mais bien d'en faire usage en connaissant ses potentiels obstacles :

La liberté ne consiste donc pas dans la destruction des déterminismes, mais dans leur compréhension, afin de les multiplier, de les agencer de manière suffisamment complexe pour créer des *effets de turbulence* situationniste<sup>807</sup>.

Ainsi, tracer des messages à la craie sur les murs de la ville ou bien changer le nom des rues<sup>808</sup> participe à une réappropriation de l'espace, de ses contraintes par l'action, peut-être guidée, peut-être spontanée, mais qui entre ensuite dans le répertoire des outils et théories des membres de l'*Internationale situationniste*. Cela signe aussi l'entrée de l'espace urbain, de certaines villes, rues, quartiers dans le groupe en perpétuel mouvement que la pratique de la dérive constitue au sein de l'*Internationale situationniste* – sa nature dynamique et hétérogène étant reconnue comme essentielle. La mise en récit de ces expériences et théories simultanées est elle-même exigée et devient un élément de réflexion et de création à son tour.

La fixation des résultats de la dérive sous une forme exploitable constitue le stade suivant dans cette entreprise de "domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leurs possibilités"<sup>809</sup>.

Cela aboutit à des essais et recherches de figurations en mélangeant des cartes, des symboles en réalisant des collages, des associations d'images pour tenter de montrer toutes les dimensions spatiales et psychologiques traversées.

Mais ce type de document n'est pas satisfaisant (...) il reste lié à des pratiques artistiques conventionnelles (...) Les futurs situationnistes vont donc délaisser ce type de figuration pour mettre à profit les ressources de la parole, en détournant la forme traditionnelle du récit de voyage (...) [et publient des] compte-rendus<sup>810</sup>.

Patrick Marcolini expose que leur style est le plus impersonnel possible prétendant à l'objectivité sans pour autant fournir une quelconque explication. Cet effort de trouver une forme pour au mieux créer un récit est caractéristique de cette imbrication d'une action, création à partir d'une théorie issue d'un discours, discours qui devient lui-même la création. Création qui est – au moins dans le cas de la dérive – un mouvement, littéralement un déplacement, ainsi qu'une mise en relation et en

<sup>807</sup> Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 96.

<sup>808</sup> Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 96.

<sup>809</sup> Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n°9, novembre 1956. Cité par Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 98.

<sup>810</sup> Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste*, p. 98-99.

réseau dynamique d'éléments variés de catégories aussi disparates que des localisations, des souvenirs, des lumières, des rencontres, des événements et des analogies et détournements. Le parallèle entre récit et dérive est d'autant plus fort que narrer est une activité qui elle-même peut prendre des détours ou aller en ligne droite, suivant les contraintes et les volontés de son auteur, et lorsqu'il s'agit d'un mouvement dans l'espace, la narration qui lui correspond est aussi un déplacement dans la pensée et l'imaginaire.

Il est fondamental pour les groupes<sup>811</sup>, d'affirmer une position, d'écrire leur histoire et leur perspective, de prendre place dans et vis-à-vis de certains espaces ; mais cette existence ne saurait se passer de ce pourquoi les groupes se font, c'est-à-dire les actions et créations, troisième terme qui rend aux groupes leur aspect mouvant et mobile – et peut passer, en une triade parfaite, par la mise en récit. En réalité, plus qu'une mise en récit, nous assistons à une mise en concept et en action d'une création. Les trois pôles agissant de manière simultanée et en circulation.

### 3.3.2 Le groupe comme processus

Cette recherche de la construction d'une théorie, d'une explication du monde, à partir de sa position d'artiste – Peter Shield désigne Asger Jorn comme ayant une « attitude artistique face à la vie<sup>812</sup> » – paraît être une autre caractéristique de la conscience d'être un groupe, de fonctionner comme tel et de réfléchir sur ce même fonctionnement dans tout ce qu'il implique de transformations, mouvements et interactions avec et au sein d'autres groupes.

« L'avant-garde est un processus de questionnement fondamental<sup>813</sup>. » synthétise Harri Veivo dans son introduction. Béatrice Joyeux-Prunel relève déjà entre les deux guerres, le doute que ressentent les artistes des avant-gardes, quant à leurs propres existences mais aussi de ce qui avait été les prises de parti et les créations des avant-gardes précédentes, doute qui se réfléchit sur les positions à prendre, sur la forme à exprimer, sur l'avenir à espérer<sup>814</sup>. Un processus qu'il soit scientifique, de création ou politique est un mouvement à la fois réflexif et incluant : les groupes se pensent dans ce qui fait leurs propres stratégies et dans cette démarche y intègrent de nouvelles connaissances, des éléments extérieurs, constituant ainsi une base théorique ouverte et en perpétuel enrichissement. Loin de s'arrêter à une forme de cabinet de curiosité philosophique, le fait de s'interroger sur ses propres stratégies et sur les éléments qui forment le monde dans lequel il évolue, engage Asger Jorn

---

<sup>811</sup> Voir Chapitre 1 et l'introduction du Chapitre 3.

<sup>812</sup> « artistic attitude to life » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism : Asger Jorn and the artistic attitude to life*, 1998.

<sup>813</sup> Harri Veivo, « Introduction : de quoi "avant-garde" est-il le nom ? », *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 15.

<sup>814</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945*, p. 25-27.

notamment à mettre en question les dynamiques fondamentales du monde. Nous avons souligné l'importance du rapport au temps pour les groupes en pleine formation, cette réflexion par exemple est très présente dans les démonstrations et réflexions d'Asger Jorn et pas uniquement dans le cadre d'une réponse à Isidore Isou et Maurice Lemaître<sup>815</sup>. Ainsi, dans *Naturens orden*<sup>816</sup>, se trouvent entre autres des variations autour des représentations du temps et de l'implication de celles-ci dans la vision de l'histoire humaine du point de vue de la religion, de la science et de l'art. Il passe en revue la manière religieuse, notamment chrétienne, la ligne du temps<sup>817</sup> puis celle ouverte par les recherches scientifiques et la vision de multiples points d'origine et enfin par les recherches historiques<sup>818</sup>. Nous reconnaissons aussi dans cette analyse des points d'origine ou de différentes perspectives tournée vers le passé ou le futur ce qui a pu engendrer des critiques sur la position de l'artiste, du chef de file, du porte-parole dans les groupes lorsqu'il se pose comme prophète, messie ou révolutionnaire. En effet, ces positions – qui sont des stratégies de groupe – révèlent des définitions ou notions du temps différentes. En utilisant notamment les ressorts de la géométrie et la possibilité offerte par les nouvelles découvertes scientifiques de faire varier les dimensions, il en vient à rechercher la nature du temps :

Jorn fait des hypothèses complexes à propos du temps comme une dimension et arrive à la conclusion que le "temps semble être une forme spéciale de l'expérience ce que nous appelons mouvement, tout comme l'espace paraît être une version spéciale de ce que l'on appelle l'immobilité<sup>819</sup>."

Ces conclusions qui sont amenées à s'affiner et à prouver leur pertinence et efficacité à rendre compte de phénomènes artistiques, historiques, scientifiques ou politiques viennent inscrire la manière de penser d'Asger Jorn à la fois comme faisant groupe : entre les disciplines, entre les systèmes philosophiques et les données empiriques, mais surtout, dans un processus englobant le sujet même sur lequel il réfléchit. Considérer le temps comme un mouvement ou plutôt comme une expérience du mouvement<sup>820</sup> est une manière d'inclure toutes les stratégies temporelles, histoire et chronologie de groupes dans leur dimension fluide, c'est-à-dire celle de la conscience d'évoluer, d'avoir des éléments passés à prendre en compte, des perspectives futures à envisager et un présent

---

<sup>815</sup> « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n°5, décembre 1960, p. 29-50.

<sup>816</sup> Asger Jorn, *Naturens orden*, 1962.

<sup>817</sup> Voir les schémas et explicitations dans Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 114-115.

<sup>818</sup> Reproduction des schémas et explicitations dans Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 114-117.

<sup>819</sup> « Jorn makes some complex speculations about time as a dimension and comes to the conclusion that 'time seems to be a special form of the experience of what we call motion, just as space appears to be a special version of what we call statics.' » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 118.

<sup>820</sup> Ce type de définition n'est pas sans rappeler les développements de Gaston Bachelard à ce propos. Asger Jorn connaissait le philosophe et ses idées et lui a même consacré un texte. Néanmoins le chemin que l'artiste danois prend pour penser ainsi le temps est un peu différent de celui de Gaston Bachelard.

à stabiliser. Nous pourrions mépriser les idées et concepts qu'Asger Jorn associe comme des « spéculations d'alchimistes<sup>821</sup> » parfois au détriment de leur bonne compréhension ou simplement de leur usage hors de leur cadre scientifique d'application, mais ainsi que Peter Shield le rappelle il s'agit pour Asger Jorn de « solution imaginaire, une construction artistique, un point de vue complémentaire<sup>822</sup> », sans que cela soit pour autant du spectacle, du divertissement, il s'agit pour lui d'articulations théoriques avec un « but artistique sérieux<sup>823</sup> ». Ces recherches et ces propositions ne sont pas fondées sur des ouï-dire, il lit beaucoup et la bibliothèque et les références de l'artiste le prouvent : physique, mathématique, histoire, géométrie, politique, géographie, etc.<sup>824</sup> (figure 22) De ses lectures il tire de nombreuses données qui viennent nourrir ses pensées et ses propositions prennent souvent la forme de « vision du monde homeomorphe<sup>825</sup> » c'est-à-dire un système d'explication et de description de différentes dimensions du monde qui partagent les mêmes structures sans pour autant être directement en lien les unes avec les autres<sup>826</sup> ; cette approche n'est par ailleurs pas étrangère avec ce qu'Emmanuel Swedenborg appelle les correspondances, auteur dont Asger Jorn a connaissance<sup>827</sup>, ou ce que Søren Kierkegaard nomme les stades de la vie<sup>828</sup>. *Naturens orden* est le premier d'une série de publications théoriques d'Asger Jorn<sup>829</sup> où de manière plus large, il réalise cet effort de compréhension du monde et des rapports des groupes entre eux et cela prend la forme de dessins, de discours et surtout de textes : ainsi cinq livres seront publiés comme des *Communications de l'Institut scandinave de vandalisme comparé*<sup>830</sup> entre 1962 et 1964 *Naturens orden* (1962), *Værdi og økonomi* (1962), *Held og hasard* (1963), *Ting og Polis* (1964) et le dernier, posthume *Alfa og omega* (1980).

<sup>821</sup> « alchemical speculations » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 121.

<sup>822</sup> « *imaginary solution*, an artistic construct, a complementary view » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 121.

<sup>823</sup> « a serious artistic purpose » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 121.

<sup>824</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 119.

<sup>825</sup> « homeomorphic world-view » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 118.

<sup>826</sup> Dans le Chapitre 2 nous avons abordé certaines configurations de groupes selon cet angle d'interprétation.

<sup>827</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 118, 205.

<sup>828</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 118.

<sup>829</sup> Signalons la publication d'autres livres, qui ne sont pas compris dans cette série et qui développent déjà certains aspects repris et augmentés dans les publications plus tardives. Asger Jorn, *Immagine e forma*, 1954 ; *Guldhorn og lykkehjul*, 1957 ; *Pour la forme*, 1958 – qui reprend des textes précédents ; *Magi og skønne kunster*, 1971 – qui est en fait l'édition de manuscrits inédits datant de 1948, voir Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 2. À ceux-là s'ajoutent d'autres ouvrages parfois collectifs à mi-chemin entre les livres d'art, les beaux livres et les ouvrages théoriques : Asger Jorn et Guy Debord, *Fin de Copenhague*, 1957 ; Asger Jorn et Guy Debord, *Mémoires*, 1959 ; Asger Jorn, *Signes gravés*, 1964 ; Erik Cinthio, *Skånes stensulptur*, 1965 ; Asger Jorn, Noël Arnaud, *La Langue verte et la cuite*, 1968. Pour la liste complète des publications voir Per Hofman Hansen, Bibliografi, p. 44.

<sup>830</sup> « *Meddelelse fra Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme* » Traduit en français dans Asger Jorn, « Postface (Alpha et oméga) », *Discours*, p. 294.



Les dates de publication ne correspondent pas nécessairement aux dates de rédaction de ces écrits, en effet, si la majorité ont été rédigés un ou deux ans avant leur publication effective, *Held og hasard* a été publié de manière privée en 1952 et la version de 1963 a bénéficié d'une introduction et de mises à jour ; sa réception hors du Danemark est due à la version allemande *Gedanken eines Künstlers* (1953) qui correspond en fait à une fusion avec la traduction en allemand également de *Naturens orden*. *Naturens orden* qui comprend en danois quelques pages issues de la première édition de *Held og hasard* et *Værdi og økonomi* est une version augmentée d'un premier texte écrit en français<sup>831</sup>. Le cas d'*Alfa og omega* est particulier puisqu'il s'agit de textes écrits entre 1963 et 1964 dont certains étaient prévus pour *Ting og Polis* mais dont ils ont été extraits pour faire de ce dernier une publication moins longue, Asger Jorn avait alors prévu d'y ajouter quelques autres écrits mais cet ensemble, à l'aspect un peu plus anthologique que les autres *Communications* est paru de manière posthume ; Asger Jorn lui-même n'a pas voulu mener à bout le processus d'édition. Peter Shield propose deux hypothèses à cela : soit que le temps que cette réédition et le travail sur le texte se fassent, le projet d'édition des volumes sur l'art populaire nordique – porté par l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé – s'est avéré ne pas pouvoir se réaliser, et publier alors un dernier livre sous cette étiquette lui aurait alors paru inutile ; soit qu'il avait conscience que le ton – et le fond – très misogyne d'une partie des textes de l'ouvrage<sup>832</sup> n'était pas approprié et avait été écrit dans la fureur<sup>833</sup> alors que s'engageait une violente polémique notamment avec Elsa Gress<sup>834</sup>. Helle Brøns dans son article sur les questions de genre et de masculinité dans l'œuvre d'Asger Jorn<sup>835</sup> contredit toutefois Peter Shield qui, lui, place *Alfa og Omega* hors de la série des *Communications* estimant que les positions qu'il y tient ne complète pas vraiment le reste du corpus. Si effectivement l'aspect compilation et la publication posthume peuvent soutenir l'interprétation de Peter Shield, Helle Brøns met en avant que sur le fond, les réflexions de Asger Jorn sur les questions de genre – et notamment de masculinité – sont présentes dans d'autres œuvres et textes mais prennent aussi le même chemin – et le même style – que les autres *Communications* c'est-à-dire en recourant à de nombreuses sources théoriques issues de disciplines différentes et en

---

<sup>831</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 208.

<sup>832</sup> En français, une partie de l'ouvrage – correspondant à ces passages – a été publiée, sans appareil critique sous le nom de *Genèse naturelle ou de l'origine des espèces*. Le texte est présenté comme avoir été relu par Guy Debord. Cette édition apparaît donc pour le public francophone comme un texte à lire par le prisme des textes issus de l'*Internationale situationniste* et non à prendre en considération dans son contexte danois ou même théorique d'Asger Jorn. De plus nous avons constaté quelques différences entre le texte danois et le texte français, notamment dans la taille, le style et le sommaire.

<sup>833</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 182.

<sup>834</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 196.

<sup>835</sup> Helle Brøns, « Masculine Resistance : Expressions and Experiences of Gender in the Work of Asger Jorn », 2012.

s'intéressant aux conséquences que cela peut avoir sur la position et la fonction artistique dans le monde, ce qui l'amène effectivement à exprimer des positions misogynes et finalement très conservatrices<sup>836</sup>. La genèse de cette série de livres souligne le phénomène de réédition et des décalages temporels entre la parution, les mouvements et l'écriture ; ce fait est important pour comprendre la manière dont les idées, théories et prises de positions de l'artiste telles que nous les présentons peuvent avoir évoluées au cours du temps et comment elles sont elles-mêmes dynamiques. Ce processus de réécriture, réédition explique aussi pourquoi le travail d'analyse de Peter Shield se fait l'écho de celui de Graham Birtwistle outre leur sujet principal commun : les idées publiées en 1953 trouvent leurs genèses dans les brouillons et réécritures d'Asger Jorn entre 1946 et 1949 soit entre *Helhesten* et *Cobra*<sup>837</sup>. Nous avons fait le choix de nous appuyer essentiellement sur ce qui est développé après 1961, soit la période sur laquelle Peter Shield a écrit mais le travail de Graham Birtwistle et la période qu'il a étudié est particulièrement fournie et détaillée et nous y faisons référence, notamment en ce qui concerne les questions artistiques autour de la psychologie, du primitivisme, de la religion et de la recherche de la fusion entre l'art et la vie<sup>838</sup>.

En reprenant les grands axes théoriques dont Asger Jorn traite dans ces cinq *Communications*, Peter Shield liste le premier comme traitant de biologie et recherche d'un ordre cosmique structuré, le second comme concernant le concept de valeur – économique – et de ses rapports à l'« élite créative<sup>839</sup> », le troisième traite d'esthétique et des questions de hasard, le quatrième s'interroge sur le jeu entre « identité personnelle, nationale et politique<sup>840</sup> » et enfin le dernier est consacré aux théories de l'évolution et à ses relations sociales et cosmiques sur les différences entre les genres féminins et masculins<sup>841</sup>. Alors qu'il commence à être connu sur le marché de l'art international, Asger Jorn, pour éviter de voir « [son identité menacée en lui] imposant des pressions commerciales<sup>842</sup> », a mis en place une stratégie qui peut surprendre mais qui influe la réticularité de son œuvre, en effet : « Sa réponse a été un programme de diversification perpétuelle<sup>843</sup> » : expositions dans plusieurs pays, publications de livres – dont la série des *Communications de*

---

<sup>836</sup> Helle Brøns, « Masculine Resistance », p. 134-135.

<sup>837</sup> Graham Birtwistle, *Living Art*, p. 2.

<sup>838</sup> Graham Birtwistle, *Living Art*, 1986.

<sup>839</sup> « creative elite » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 12.

<sup>840</sup> « personal, national and political identity » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 12.

<sup>841</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 12.

<sup>842</sup> « threaten his identity by imposing commercial pressures upon him » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 13.

<sup>843</sup> « His response was a programme of perpetual diversification. » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 13.

*l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé*, collections d'œuvres et de livres à conserver au Silkeborg Kunstmuseum d'alors, le suivi de contact avec de nombreux groupes et artistes différents sont quelques-unes de ses actions en faveur de cette tentative d'échapper à la muséification et au risque d'instrumentalisation de son art. De cette multiplicité naissent plusieurs ensembles théoriques ainsi qu'une proposition de système circulatoire pour les lier entre eux : la triolectique. Du point de vue des groupes, même si les sujets sont différents, les structures sont parallèles, et cela nous semble être construit autour de tensions et questions inhérentes aux groupes, dans leurs manières de se penser et ainsi de mettre en valeur cette facette de processus.

Avant même de publier les cinq livres, certains grands principes et traits de ses théories avaient été écrits et pensés, avec une dialectique personnelle dont le renversement des perspectives et le point de focus sur l'art sont peut-être les deux caractéristiques clefs. Ainsi depuis 1948 il a déjà élaboré une critique de Karl Marx – sur la place de l'artiste dans sa dialectique et dans l'économie et le système de création de valeurs – une approche de l'esthétique par ses extrêmes et une première vision en trois dimensions du monde ce qui le pousse à tenter de figurer un premier modèle du monde dynamique suivant la forme de la spirale<sup>844</sup>. Dans les cinq *Communications*, il s'intéresse respectivement à « l'ordre naturel, l'économie, l'esthétique, la différence culturelle, l'évolution humaine<sup>845</sup> » où l'on retrouve donc également des idées développées précédemment, des évolutions d'hypothèses et même parfois quelques contradictions. À la fin de son étude, Peter Shield décrit le mode de pensée, le processus d'écriture et la création théorique d'Asger Jorn comme un mouvement particulier, moissonnant partout où il passe les idées et les modèles qui l'intéressent pour mieux construire. En utilisant le terme issu des pratiques définies par l'*Internationale situationniste*, il parle de cette écriture d'Asger Jorn comme d'une dérive à travers les idées, groupes en mouvement permanent qui associent, excluent, transforment et créent des théories à partir du passé, dans l'instant présent et vers le futur.

De plus, [dans les textes de Jorn] des sources de toutes les périodes, disciplines et langues sont utilisées de manière ambivalente, parfois comme les points de départ de nouvelles idées, parfois comme des *a priori* évidents, parfois rejetées ou transformées. Il m'apparaît que ces effets combinés fondent l'œuvre situationniste ultime, une *dérive* continue (...) non pas à travers les champs physiques mais intellectuels, couplés à un *détournement* (...) de textes tirés de partout et nulle part à la fois<sup>846</sup>.

---

<sup>844</sup> Synthèse d'après le résumé de Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 204.

<sup>845</sup> « natural order, economics, aesthetics, cultural difference, human evolution » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 205.

<sup>846</sup> « In addition, sources from all periods, disciplines and languages are used ambivalently, sometimes as starting points for new ideas, sometimes as obvious a priori, sometimes rejected or transformed. It occurs to me that the collected effect is the ultimate situationist work, a continuous derive (...), not across physical but intellectual domains, coupled with a *détournement* (...) of texts drawn from anywhere and everywhere. » [Notre traduction] Peter Shield,

Ce qui pourrait sembler particulier et paraître paradoxal lorsque l'on essaye de rendre une pensée et sa structure – ce que la recherche universitaire a tendance à faire – est qu'Asger Jorn lui-même ne souhaite pas trouver, mettre de l'ordre dans le chaos dans lequel le monde se présente mais cherche un « moyen de naviguer cette interface entre le chaos et l'ordre<sup>847</sup> » en trouvant des « points de focale dynamiques<sup>848</sup> » en partant du chaos et non des catégories ordonnées. Cette manière d'envisager le monde et de le penser intègre une variabilité des perspectives et une réflexion épistémologique sur la manière dont on pense. Or cette vision du « chaosmos<sup>849</sup> » ajoute une présence, une distance supplémentaire entre le monde et ce dont parle et ce qui préoccupe Asger Jorn : la subjectivité<sup>850</sup>. En effet, qu'elle soit réduite à décrire nos expériences sensorielles comme première forme d'accès au monde<sup>851</sup>, qu'elle vienne caractériser la position du chercheur lorsqu'il observe et que l'on ne peut lui accorder une totale neutralité dans les résultats et le déroulé de l'expérience, qu'elle s'exprime au travers de l'intérêt unique de Asger Jorn à placer l'art et l'artiste dans le monde<sup>852</sup> ou enfin montre que ses recherches s'intéressent à la manière dont le cerveau humain fonctionne et pense, catégorise le monde ; cette subjectivité est essentielle et se trouve derrière toutes les théories qu'il propose et la manière dont il les écrit et les présente. Cette subjectivité amène donc à percevoir le monde et la conception de celui-ci comme un grand groupe héraclitéen, qui absorbe tout et qui est sans cesse irrigué ou confronté à des flux contradictoires : sensations, débats éthiques, politiques, esthétique. Il n'y a alors pas de recherche d'un monde extérieur en soi mais simplement l'étude et la description des interfaces qui nous en donnent une ou plusieurs visions. De là, aboutir à des propositions comme la trielectique n'est pas anodin : il présente des modèles équivalents représentant des dynamiques et prenant en compte des forces associatives ou de rejet et de distinction. De ses lectures sur les développements de la physique jusqu'aux propositions quantiques, il tire une image pour appliquer à l'art les variations de ces modèles scientifiques en décrivant la matière comme unité variable puis comme processus de création et enfin comme processus de libération. Il utilise à cet effet l'image d'un bloc de glaise

---

*Comparative Vandalism*, p. 205.

<sup>847</sup> « a means to navigate this interface between chaos and order » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 21.

<sup>848</sup> « dynamic focal points » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 21

<sup>849</sup> Terme qu'il utilise notamment dans le cadre de ses expériences et créations musicales phénoménales avec Jean Dubuffet – qui donnera lieu à l'enregistrement de *Claque-dent*. Toutefois le néologisme est d'abord apparu sous la plume de James Joyce, que l'artiste danois avait lu. Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 20-21.

<sup>850</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 34.

<sup>851</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 53.

<sup>852</sup> Lorsque Willemine Stokvis décrit l'état d'esprit des membres de Cobra et des débats qui préoccupaient les sphères artistiques depuis le début de l'industrialisation, elle note que ce qui est souvent discuté est la place de l'artiste dans la société qui se trouve en effet de plus en plus marginalisé. Asger Jorn participe donc de ce mouvement de réflexion. Willemine Stokvis, *Cobra : la conquête*, p.12.

dans *Naturens orden*<sup>853</sup> : la première manière de voir le monde est présentée comme l'action de prendre un morceau de glaise et de lui donner une forme avec l'ensemble de cette matière ni plus, ni moins, la deuxième manière serait comme ajouter des particules de glaise et de les placer les unes par rapport aux autres jusqu'à ce que l'image soit formée, enfin la troisième manière correspondrait au fait de soustraire des petits morceaux de glaise de la matière jusqu'à ce que l'image apparaisse. Ces trois manières correspondent en fait aux modèles en physique atomique de l'ondulatoire, du particulaire et au phénomène de la création d'une fission. Il fait en effet souvent appel au principe de complémentarité de Niels Bohr<sup>854</sup> notamment sur la possibilité d'existence de plusieurs modèles concurrents par exemple au sujet des relations entre les observations de Gaston Bachelard et les positions situationnistes<sup>855</sup>. Toutefois dans ses rapports aux sciences, même s'il prône comme essentielle la collaboration au moins intellectuelle – Niels Bohr lui-même est cité par Asger Jorn pour affirmer que la science a inspiré l'art : « L'art n'est pas une pseudo-science<sup>856</sup>. » Asger Jorn émet des réserves sur cette connexion, car il lui semble nécessaire de toujours conserver un équilibre. Si l'art prend le dessus le risque serait de créer une pseudo-science<sup>857</sup>, si la science se place comme une discipline supérieure à l'art, les créations selon lui sont des échecs<sup>858</sup>. Ainsi ses propositions théoriques qui semblent parfois caractérisées par des « sauts conceptuels<sup>859</sup> » sont construites volontairement qu'il s'exprime du point de vue artistique et pour l'art – il développe d'ailleurs cette différence de subjectivité – manière d'articuler et se représenter le monde – qui existe entre les artistes, les scientifiques et les techniciens<sup>860</sup>. Sa lecture de Stéphane Lupasco lui amenant la complémentarité contradictoire<sup>861</sup> venant ainsi ajouter un troisième terme antagoniste à la dialectique des modèles de Niels Bohr qui l'intéressait bien qu'il en avait dressé certaines

<sup>853</sup> Asger Jorn, *Naturens orden*, 1962. Nous reprenons la synthèse de Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 42.

<sup>854</sup> Asger Jorn, « Strukturalisme og fortielse », *Kriterium*, vol.2/4, septembre 1967. Traduit en français dans Asger Jorn, « Structuralisme et omissions », *Discours*, p. 350-351.

<sup>855</sup> Asger Jorn, « Livet er en drøm. Gaston Bachelard og ildens billede », *Demokraten*, 20 août 1972. Traduit en français dans Asger Jorn, « La vie est un rêve. Gaston Bachelard et l'image du feu », *Discours*, p. 370.

<sup>856</sup> Asger Jorn, « Pittura nucleare – Fare Segno », *Baj, Colombo, Dangelo, Mariani, Rusca, Serpi espongono*, Catalogue, Exposition, Turin, Gallerie Alle quattro pipe, 3-16 décembre 1953, n.p. Traduit en français dans Asger Jorn, « Faire signe », *Discours*, p. 173.

<sup>857</sup> C'est d'ailleurs un de ses reproches de ce que deviendrait le structuralisme. Asger Jorn, « Strukturalisme og fortielse », *Kriterium*, vol.2/4, septembre 1967. Traduit en français dans Asger Jorn, « Structuralisme et omissions », *Discours*, p. 349.

<sup>858</sup> L'exemple le plus parlant pour lui seraient les créations de l'Exposition universelle de 1937 lorsqu'il visite les autres pavillons après avoir participé à celui des Temps Nouveaux pour aider Le Corbusier. Asger Jorn, « Ansigt til ansigt », *A5, Meningsblad for unge arkitekter*, vol.2/5, janvier-février 1944. Traduit en français dans Asger Jorn, « Face à Face », *Discours*, p. 43.

<sup>859</sup> « conceptual jump » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 131.

<sup>860</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 118.

<sup>861</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 49.

limites<sup>862</sup>, sera un élément important pour le développement et le perfectionnement de la trielectique<sup>863</sup>. Même si les dessins schématiques qu'il fait de la trielectique, publiés notamment dans *Signes gravés*<sup>864</sup>, semblent les figer, les triangles et les cercles qui synthétisent cette trielectique – prenant en compte la complémentarité nécessaire à toute dialectique, antagoniste ou non – représentent bien des circulations et des équivalences entre les différentes applications de ces modèles artistique, politique, scientifique, etc. Il s'agit aussi également, dans notre perspective, des formes qu'il propose pour symboliser et expliquer des groupes et leurs synergies.

Toutes ces théories ne pourraient pas se construire sans une base chaotique, sans l'apport très important de toutes les sources consultées par Asger Jorn ; il ne fait pas de distinction entre les disciplines qu'il traverse dans ses lectures, à tel point que lorsqu'il a fallu ranger et classer sa bibliothèque au Museum Jorn, de nombreux ouvrages qu'il avait choisis et abondamment annotés –, soulignement, annotation et parfois découpage sont des pratiques courantes de lecture pour l'artiste – se trouvaient à l'intersection de plusieurs catégories<sup>865</sup>. Par ailleurs ce désir de faire groupe ne concerne pas uniquement les idées ainsi par exemple, de manière à élaborer des pratiques, des historiques et des vues différents dans les groupes auxquels il participe, il impose une certaine ouverture ou en fait largement profiter ses réseaux. Peter Shield note par exemple sa sortie du groupe d'organisation d'exposition Høst en 1948 entre autres parce qu'il contestait l'exclusion de deux peintres naturalistes par les autres artistes plus modernes ou bien sa condition pour entrer dans le groupe danois Spiralen – qui se crée à la suite de Høst – en 1949 qui était d'intégrer également des surréalistes afin d'élargir au maximum les cercles<sup>866</sup>.

Par conséquent ses idées et théories ne pourraient pas faire groupe sans l'effet de fusion provoquée par sa volonté existentielle de savoir et de rassembler.

### 3.3.3 Le groupe comme fusion

Cette élaboration transgresse par la synthèse, notamment dans les textes théoriques et les actions artistiques d'Asger Jorn, les frontières des disciplines, des supports, des lignes temporelles et linguistiques. Son caractère encyclopédiste<sup>867</sup> et son approche éclectique sont ainsi très souvent mis en avant, mais révèle du même coup sa propension à se réapproprier voire à détourner les idées et

---

<sup>862</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 32.

<sup>863</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 57.

<sup>864</sup> Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 202-218.

<sup>865</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 14-15.

<sup>866</sup> Peter Shield, Note 15, *Comparative Vandalism*, p. 207.

<sup>867</sup> Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne*, p. 133.

les citations pour les insérer dans son propre discours<sup>868</sup>. Cette richesse et cette recherche de la multiplicité des sources, des ressources et des contacts comme lien prennent des formes de groupe qui deviennent ensuite des manières de créer de nouveaux groupes – c'est-à-dire de faire jaillir de nouvelles nécessités de former des groupes. En extrayant, en subvertissant des pensées, des images, des références, cela les réactualise et cela les diffuse et les partage dans une forme modifiée par le groupe dans lequel elles sont intégrées – qui ainsi se les réapproprie. Un cas exemplaire de ce phénomène pourrait être le livre *Fin de Copenhague*<sup>869</sup> (figure 24 et figure 25). On trouve dans ce groupe qui fait œuvre un fourmillement d'idées, d'images, d'actions, de textes qui dans sa dimension de livre d'art représente bien à la fois la mobilité et la fusion comme des caractéristiques, voire des causes, des formations de groupe.

Publié à 200 exemplaires, en mai 1957, alors que l'*Internationale situationniste* est encore en gestation, d'une collaboration entre Asger Jorn et Guy Debord, il est déjà symbole de ce moment d'intense effusion entre les groupes déjà en place et les groupes plus stables qui suivront. En effet, il est indiqué que *Fin de Copenhague* a comme auteur Asger Jorn, Guy Debord – crédité comme G.-E. Debord en accord avec sa signature dans *Potlatch* – étant le « Conseiller Technique pour le Détournement » et l'ensemble est édité par le « Bauhaus (sic) Imaginiste », imprimé au Danemark par Permild & Rosengren à Copenhague. On trouve dans la dernière page une adresse de contact elle-même mise en récit avec le collage d'une petite annonce cherchant à obtenir l'identité et les photographies des plus belles filles :

« Psychogeographical Comitee og London

(especially Debord and Jorn)

c/o Institute of Contemporay Arts

17,18, Dover Street London W 1 »

Tous ces groupes – Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, Internationale Lettriste et Comité Psychogéographique de Londres – ont ensuite fusionné pour l'*Internationale situationniste*. Nous assistons donc déjà en œuvre, à une première fusion des intentions et des groupes que chacun apporte sans que des concurrences ne s'installent, simplement il s'agit des jeux entre les références trouvées habituellement dans tout livre d'art et les espaces conceptuels évoqués par ces noms de groupes qui tout à coup s'associent sans même le déclarer, juste dans l'action de la réunion, dans la création. Cette rencontre est également visible dans le nombre de langues présentes dans l'ouvrage

<sup>868</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 18.

<sup>869</sup> Asger Jorn et Guy Debord, *Fin de Copenhague*, 1957.

et de leur répartition selon les pages, nous avons décompté en tout six langues différentes, réparties sur 33 pages, 23 présentent du français, 14 du danois, 13 de l'anglais, 6 de l'allemand, 3 du suédois et une ne contient que des images sans aucun texte. La répartition est plutôt dispersée puisque plusieurs langues sont collées sur les mêmes pages – sans jamais excéder trois simultanément. La lecture ne passant pas forcément par la compréhension des mots dans ce livre, cela n'impacte pas nécessairement la réception de l'ouvrage, bien que certains jeux de mots et mises en page poétique puissent alors échapper à certains lectorats. Ce multilinguisme révélerait également que les sources utilisées ne proviennent probablement pas du même endroit et pourraient être le résultat d'échange et de voyages. Cela provoque un effet de fusion par juxtaposition dans la mise en page des langues et donc par extension des éventuelles frontières culturelles ou géopolitiques dont ces langues sont porteuses. (figure 24 et 25)

Du point de vue temporel et matériel également cet ouvrage est particulier, Laurent Gervereau décrit ainsi sa fabrication :

[En 1957] est édité, toujours à Copenhague dans le cadre des activités du Bauhaus imaginiste dont s'occupe Jorn, *Fin de Copenhague*. Debord et Jorn, 24 heures dans l'atelier lithographique Verner Permild à Copenhague, agencent cet ouvrage avec une couverture en « flans » d'imprimerie (éléments en relief servant à imprimer les journaux) et un intérieur combinant des détournements de textes et dessins en noir effectués par Debord avec des éléments colorés peints par Jorn. (...) Ce dialogue complémentaire (qui se retrouvera dans *Mémoires*) entre bribes de phrases, bouts d'images, de cartes, compose un véritable film, une exploration des yeux<sup>870</sup>.

Outre les interprétations possibles des collages comme portant une critique du capitalisme, le simple fait de réutiliser les images et les textes parus ailleurs est une forme d'atteinte au droit d'auteur – la réutilisation, même avec modification, des textes de *Potlatch* et de l'*Internationale situationniste* est aussi autorisée par écrit dans chacun des numéros, il s'agit donc d'un processus tout à fait conscient de la part des équipes de rédactions<sup>871</sup>. De plus comme ces réappropriations sont aussi des détournements, il est impossible de deviner les origines des images et textes publiés, car d'éventuelles retouches ont pu leur être apportées ; de nouveaux groupes de sens, de lecture, d'interprétation sont donc créés. Sur le plan de la peinture, l'utilisation des machines et de la reproduction est une première approche de l'industrialisation des œuvres d'art tout en contenant des éléments uniques : retouches par Asger Jorn *in situ*, également des couvertures uniques du fait du recyclage des matériaux – ici les anciens flans des quotidiens danois imprimés les jours précédents

<sup>870</sup> Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne*, p. 110, 112.

<sup>871</sup> Chaque numéro de l'Internationale Situationniste possède cette phrase sur la page de garde : « Tous les textes publiés dans INTERNATIONALE SITUATIONNISTE peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés même sans indication d'origine. » Guy Debord (dir.), *Internationale situationniste*, page de garde.



constituent les couvertures<sup>872</sup>. Nous observons donc une fusion entre l'original et la copie, entre deux techniques tentant de résoudre, au moins temporairement, par la fusion, la querelle entre l'artisan, l'artiste face à la machine. Enfin, l'objet, dans son tirage limité, se présente comme un livre d'artistes, un objet d'art *a priori* peu accessible à des classes populaires, mais peut-être l'usage de sources populaires a-t-il été pensé et exercé pour permettre à l'objet d'être abordé sans crainte même par les personnes peu ou pas au fait des dernières avancées esthétiques et théoriques de l'avant-garde moderne. Cela viendrait donc ici transgresser, par la fusion des sources et du format, les classes sociales et les différents niveaux de consécration des cultures<sup>873</sup>. L'aspect visuel et les images sont d'une importance capitale dans la mesure où il n'y a pas de texte suivi, simplement des bribes de phrases, coupures de presse, bandes dessinées et publicités ; quant aux images où aucun mot n'est présent se mélangent des objets, des personnages et des morceaux de cartographies. À propos de la peinture effectuée dans ce livre par Asger Jorn, elle a été réalisée avant le collage des découpages sur des grandes planches qui ont ensuite été massicotées et assemblées en pages selon les techniques traditionnelles de l'industrie du livre. Karen Kurczynski insiste sur l'aspect pastiche de la peinture de Jackson Pollock artiste américain emblématique de la technique du *dripping* puisqu'elle serait reproduite et déconstruite par Asger Jorn grâce au découpage des planches en pages ; c'est le geste du peintre, le processus qui serait mis en avant par l'américain et que les coulures d'Asger Jorn détournerait ainsi<sup>874</sup>. Ruth Baumeister, avec sa perspective urbaniste, a quant à elle mis en parallèle le fait qu'il n'y ait pas de marge, la tranche du papier étant celle de l'image, comme rendant encore plus visible la manière dont la composition et la fabrication ont été effectuées, en même temps qu'est alimenté le propos sur la cartographie et l'urbanisation. En effet, l'Europe est alors encore dans un mouvement de Reconstruction après-guerre et les villes s'étendent en banlieues, élargissant et transformant leurs limites spatiales et cartographiques. Elle s'interroge ainsi sur la relation entre les centres urbains qui s'étendent à perte de vue, la définition à l'emporte-pièce des frontières des villes et des banlieues et la manière dont les pages semblent être arbitrairement et froidement créées par la coupe : les paysages pourraient continuer au-delà<sup>875</sup>.

Dans les différentes études sur l'avant-garde rassemblées par Harri Veivo, nous trouvons de nombreuses traces et explications, notamment dans les corpus littéraires, de ces mouvements et

---

<sup>872</sup> Gérard Berreby, « Introduction », Asger Jorn et Guy Debord, *Fin de Copenhague*, 2001, n.p.

<sup>873</sup> Notons toutefois que *Fin de Copenhague* était un tirage limité donc potentiellement peu accessible à un large public.

<sup>874</sup> Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, p. 152.

<sup>875</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 174-184.

créations de fusions, traversées, réappropriations qui transgressent les frontières qu'elles soient physiques, culturelles ou conceptuelles. La modernité pourrait, selon Petra James, impliquer que le rôle de l'artiste est de rechercher, recréer l'unité du monde<sup>876</sup>. Cet objectif d'une unité peut par exemple mener à réinterroger le lien entre le spectateur et l'art, venant créer un ensemble cohérent d'échanges. Le théâtre d'avant-garde de Erzsébet Gaál en Hongrie créé et poursuivi dans des conditions de semi-clandestinité entre-deux-guerres a ainsi changé le « spectateur muet [en] spectateur militant<sup>877</sup> ». Dans les œuvres littéraires, l'intertextualité pourrait être une manière de comprendre les interactions entre œuvres composites et spectateurs et lecteurs en la considérant comme un « dialogue intertextuel qui [révèle] une tension perpétuelle entre (...) phénomène de l'écriture et/ou (...) effet de lecture<sup>878</sup>. » propose ainsi Emilia David dans son étude sur les avant-gardes roumaines. Utiliser l'intertextualité finalement c'est aussi faire groupe, entre l'artiste, la vie, la littérature d'avant-garde, le lecteur, les jeux de références et de détournement. Dans *Fin de Copenhague* l'intertextualité en ce sens est très forte dans la mesure où tous les textes et toutes les images sont privés de leur paratexte, de leur sens de référence originel et par la lecture, la vision des collages et donc de nouvelles juxtapositions, de nouvelles significations peuvent leur être attribuées. Même dans le cas où l'on reconnaît l'origine de l'extrait, l'interprétation reste ouverte et plusieurs niveaux de compréhensions ont la possibilité d'en être tirés. À propos des réclames utilisées, Karen Kurczynski écrit que « *Fin de Copenhague* détache littéralement les publicités de leur fonction idéologique, les rendant disponibles à de nouvelles significations<sup>879</sup>. » La même chose peut être dite des extraits de titres de journaux, de fictions, des cartes géographiques qui composent les sources du livre. Ruth Baumeister en décrit ainsi les conséquences politiques :

La technique du collage appelle à une réévaluation critique qui, dans ce cas, entraîne la déconstruction et la reconstruction des images et textes trouvés dans les journaux. Le produit fini est un palimpseste et donc une critique de la méthode de la *tabula rasa* avec son détachement de l'histoire et de la tradition de la planification urbaine moderne<sup>880</sup>.

<sup>876</sup> Petra James, « L'avant-garde redécouverte ou mise à mort ? », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 221.

<sup>877</sup> Magdolna Jakfalvi, « Le transfert d'une parole politique. Le théâtre d'avant-garde en Hongrie sous le régime communiste », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 269.

<sup>878</sup> Emilia David, « Des avant-gardes historiques aux postmodernismes roumains et européens. Les enjeux de l'intertexte », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 280.

<sup>879</sup> « Fin de Copenhague literally detaches ads from their ideological function, making them available for new significations. » [Notre traduction] Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, p. 154.

<sup>880</sup> « Collage technique calls for a critical reevaluation which in this case entailed the de- and reconstruction of the images and texts found in the newspapers. The end product is a palimpsest and hence a critique of the tabula rasa method with its detachment from the history and tradition of modern urban planning. » [Notre traduction] Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 174.

Ainsi, à l'encontre de l'*a priori* d'une avant-garde révolutionnaire qui oublierait ou même détruirait le passé, c'est une matière déjà produite qui est utilisée et renouvelée dans cette œuvre. Cet effet de passage entre le connu et l'inconnu crée des liens avec des éléments issus de plusieurs classes et cultures. Dans leur article sur l'avant-garde grecque, Elena Hamalidi, Maria Nikolopoulou et Rea Wallden proposent des critères pour qualifier les artistes, œuvres d'avant-gardistes qui rejoignent en partie ce que nous observons et décrivons : les références à l'avant-garde historique du début du XX<sup>e</sup> siècle, le fait de penser les formes et les expériences comme politiques, la « [fusion de] l'art et de la vie » et la « fusion entre l'art consacré et l'art populaire<sup>881</sup> ». Cette dernière caractéristique portant sur le populaire constitue un point important à aborder, car les œuvres comme *Fin de Copenhague* ou celles issues de certains groupes d'avant-garde jouent en effet avec les images et codes des deux sphères artistiques. Cette fusion se matérialise par exemple dans la réutilisation de la pop culture hors de son champ d'origine par exemple un livre d'art, ce qui participe par ricochet à l'émergence par les mots et les images de contre-culture, c'est-à-dire une culture se positionnant contre les institutions, et cela enjoint par là-même à éviter que cette réappropriation de la culture populaire se fasse par les discours populistes<sup>882</sup> – dans des affiches de propagande politique ou dans des publicités par exemple. *Fin de Copenhague* pourrait proposer dans cet état d'esprit une critique, sous forme de parodie, du rapport entre l'importation de pop culture américaine et l'essor de la société de consommation, et dans un mouvement de fusion des débats d'actualité, de l'aspect inhumain de certaines écoles fonctionnalistes qui construisent des villes sans imagination<sup>883</sup>.

Le mélange, la fusion dans *Fin de Copenhague* d'art populaire, de langues, de publicités, de textes, et de collages<sup>884</sup> crée la jonction entre les groupes d'avant-garde, leurs productions et ce qui est considéré comme la culture populaire. Cela rejoint, dans les textes théoriques d'Asger Jorn la question de la place de ce qu'il nomme l'élite créative. À partir d'un contexte d'analyse de la société selon les rapports de force et les luttes de classe, majoritairement dans *Værði og økonomi*, Asger Jorn s'interroge sur la place et la fonction de l'art et de l'artiste par rapport aux classes

---

<sup>881</sup> « merging art with life », « fusion between high and low art » [Notre traduction], Elena Hamalidi, Maria Nikolopoulou, Rea Wallden « Mapping the Greek Avant-Garde. The Function of Transfers between Aesthetic and Political Dualisms », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 236.

<sup>882</sup> Elena Hamalidi, Maria Nikolopoulou, Rea Wallden « Mapping the Greek Avant-Garde. The Function of Transfers between Aesthetic and Political Dualisms », Harri Veivo, *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde*, p. 257.

<sup>883</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 184.

<sup>884</sup> Notons au sujet des collages que l'*Internationale situationniste* utilise ce mode de création en collant notamment en vis-à-vis ou dans le fil des articles qui sont eux mis en page de manière austère en petits caractères, des images de femmes dénudées issues du *soft porn* et des magazines érotiques. Si cela permet effectivement comme ils le souhaitent de créer une dissonance entre les textes artistiques et révolutionnaires, par le peu de détournement de ces images, les éditeurs de la revue continuent d'en perpétuer le message sexiste objectifiant des corps féminins.

financières dominantes et aux classes ouvrières. Bien qu'étant considérée telle une élite, il propose l'élite créative comme étant au même niveau d'oppression que le prolétariat, car partageant les mêmes moyens de lutte, dans les mêmes rapports de force aux élites au pouvoir que les ouvriers – en arrêtant leurs actions, ils peuvent arrêter la production de valeur<sup>885</sup>.

Une des grandes différences toutefois tient en sa fonction au sein des dynamiques sociales qui se répartissent en la « conservation, [la] répartition, [le] renouveau<sup>886</sup> », c'est la fonction de renouvellement, de recherche et d'expériences tournées vers l'inconnu qui met en mouvement l'élite créative<sup>887</sup>. Dans la mesure où cette fonction transgresse toutes les normes et l'ordre établi, les forces de conservation vont s'y opposer et c'est cette puissance antagoniste qui donne à l'art une indépendance qu'il se doit de conserver ainsi qu'Asger Jorn l'écrit dans *Held og Hasard*<sup>888</sup>. Cette force, dans le système de valeurs qu'il étudie ne crée pas un surplus de valeur pour nourrir le divertissement<sup>889</sup> – le spectacle, pour reprendre les termes de l'*Internationale situationniste* – mais réalise de la contre-valeur<sup>890</sup>. À l'objection selon laquelle souvent le peuple, ou *a minima* son opinion manifestée en groupe et en public – l'opinion publique – est parfois peu tendre envers les artistes et tout ce qui peut sortir de la norme, Asger Jorn reste nuancé, sans mépris et la considère plus comme un des signes de l'aliénation de la société plutôt que d'un « manque de valeur [intrinsèque] aux individus<sup>891</sup> ». Dans « Banalités Intimes<sup>892</sup> » se trouve déjà une défense de l'art populaire comme d'une manifestation de ce qui est essentiel à l'art hors de cette dimension du divertissement et du marché de l'art bourgeois.

Cet art populaire tel qu'il est compris et mis en valeur notamment par les artistes et œuvres de *Helhesten* et Cobra selon Karen Kurczynski<sup>893</sup>, est lui-même dans une dynamique de fusion et d'échange :

---

<sup>885</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 88.

<sup>886</sup> « maintenance, distribution, renewal » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 91.

<sup>887</sup> Notons que Asger Jorn y inclut aussi les inventeurs et les scientifiques. À ce propos dans un entretien de 1948 il en formule déjà l'idée inclusive en jouant sur les mots danois « kunst » et « kunnen » soit art et capacité et en affirmant que « L'art est la capacité. Tout ce que l'humanité peut faire. La science à l'opposé est tout ce que l'humanité sait. » [Notre traduction] Il en conclut que le téléphone comme la bombe atomique sont des œuvres d'art. Otto Gelsted, « Atombomben også et kunstværk », *Land og Folk*, 5 september 1948. Cité en anglais : « Art [kunst] is ability [kunnen]. Everything humanity can do. Science in contrast is everything humanity knows. » Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 84, 92.

<sup>888</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 92.

<sup>889</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 86-88.

<sup>890</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 91.

<sup>891</sup> « a manifestation of a lack of worth in people » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 90.

<sup>892</sup> Asger Jorn, « Intime Banaliteter », *Helhesten*, vol.1/2, 1941. Traduction du titre par Hanne Martinet en français dans Asger Jorn, « Banalités Intimes », *Discours*, p. 16.

<sup>893</sup> Karen Kurczynski a plus particulièrement travaillé sur l'articulation de la notion de kitsch et de celle d'avant-garde dans l'œuvre d'Asger Jorn. Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, 2014.

L'art populaire peut être produit individuellement ou collectivement, mais il porte généralement la marque distinctive de la main créative, souvent combinée à un contenu collectif signifié par des motifs populaires<sup>894</sup>.

La dimension créative populaire comprise de manière utopiste comme originelle, l'utilisation de motifs, signes et sources de nature et d'origine variées, l'aspect politique d'une meilleure considération à la fois de la fonction artistique et de la valeur de la culture populaire – et des conditions de vie des artistes comme des ouvriers, la subversion des symboles de pouvoir ou des moyens d'expression et de divertissement des élites financières, tout concourt à une présence intense de collaborations, rejets, attaques et revendications dans les groupes que nous observons<sup>895</sup>. Ces fusions et cette imbrication de groupes et leurs rapports de force avec une vision, très souvent tripartite et surtout dynamique viennent mettre en lumière dans les théories et créations conçues par Asger Jorn l'aspect subversif des artistes ainsi que leur place dans ce schéma, cette position sort de la production et de la consommation en se plaçant de manière complémentaire dans l'invention. Ainsi en refusant d'être dans la simple reproduction les groupes produisent de nouvelles formes, de nouveaux signes avec entre autres des éléments qu'ils importent et subvertissent en se les réappropriant, en les re-sémantisant. Éléments, pour les cas qui nous occupent, qui peuvent venir de la culture populaire, être lisibles par le plus grand nombre et finalement entrer dans des créations d'avant-garde tout en restant, le public étant actif, disponibles pour de nouvelles œuvres, groupes. Cela présente donc un intérêt d'ouverture, de prise en considération des échanges intenses qui se trouvent dans les groupes et montre également un phénomène présent dans les groupes, dans les œuvres et dans les théories mêmes de nos sources.

### **3.3.4 Le groupe sujet de création et comme action**

C'est par ce biais des arts populaires, qu'Asger Jorn structure son projet de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé et son ambitieux projet de publication des « 10 000 ans d'art populaire

---

<sup>894</sup> « Folk art may be produced either individually or collectively, but generally bears the distinctive marks of the creative hand often combined with a collective content signified by popular motifs. » [Notre traduction] Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, p. 196.

<sup>895</sup> Nous n'avons pas dans le cadre de cette recherche pu développer les détails et toutes les initiatives et idées liées à ce que cette notion de peuple et de populaire peut avoir d'implications dans l'œuvre d'Asger Jorn. Nous renvoyons pour cela aux études spécifiques qui ont été menées sur ces sujets, chacune ayant exploré une des facettes de cette relation au populaire : pour le primitivisme et la reprise des arts populaires dans *Helhesten* et *Cobra* voir Graham Birtwistle, *Living Art*, 1986 ; pour la question du kitsch, du pop art et des interactions politiques et picturales voir Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn*, 2014 ; pour les relations à l'architecture et au fonctionnalisme voir Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, 2014 ; pour les implications politiques et artistiques du peuple dans ses écrits théoriques voir Peter Shield, *Comparative Vandalism*, 1998.

nordique<sup>896</sup>. » En voyageant et en effectuant des lectures sur les différentes cultures et modèles culturels du monde – avec toujours cette conscience et cette recherche de la subjectivité – il formule une grande question : est-il possible de sortir de sa culture, ici scandinave, ou bien faut-il l'accepter et la faire sienne ? Il se rend compte que ce n'est pas possible de s'en extraire complètement selon Peter Shield et Guy Atkins et commence donc à interroger et embrasser les contraintes que cela lui impose. « L'attitude scandinave face au temps, la fusion du passé avec le présent, met l'emphase sur la norme, mais en même temps, en n'ayant aucune perspective future, elle encourage l'action spontanée<sup>897</sup>. » C'est sur ce paradoxe fondamental – entre groupe agraire normé et chasseurs-cueilleurs spontanés – que se fonderait la position ambiguë des artistes Scandinaves au sein de leurs propres sociétés : marginalisés s'ils sortent des normes, moralement jugés s'ils se brident, car ils ne suivent pas alors leur fonction première qui les poussent à la spontanéité<sup>898</sup>.

Acceptant malgré tout cette position et suivant le modèle d'action des groupes dans lesquels il agit et crée, Asger Jorn va, pour la Scandinavie, voire les pays nordiques donc un groupe à l'envergure nettement plus grande et qui est au-delà même de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, prendre cause et parti, en devenir un porte-parole, désigner des anti-groupes, chercher des définitions, créer des liens, effectuer des fusions et participer à son dynamisme. C'est en passant par la création qu'il mettra en place cet ensemble de stratégies.

Mais il ne faudrait pas se méprendre et penser qu'Asger Jorn, par ses projets qui pourraient sembler nationalistes présentés ainsi, souhaite défendre l'existence d'un groupe – danois, scandinave, nordique – car cela irait alors à l'encontre de sa manière de participer aux dynamiques de groupe : faire groupe seulement pour que le groupe se fasse et se maintienne est un symptôme de la fin des groupes. Le groupe tel qu'Asger Jorn le conçoit et pour et dans lequel il agit est ainsi dans une profonde dynamique de création. Création par le rassemblement d'éléments picturaux, de motifs, de textes nordiques et création par l'édification d'un modèle théorique et pictural de pensée

---

<sup>896</sup> Asger Jorn, *Forberedende beskrivelse af disposition og plan for udgivelsen af værket 10000 års nordisk folkekunst*, København, 1965, 16 p. Traduit en français dans Asger Jorn, « Description préliminaire du dispositif et du plan pour la publication de 10 000 ans d'art populaire nordique », *Discours*, p. 338-347.

<sup>897</sup> « The Scandinavian attitude to time, the fusion of the past with present, places the emphasis upon the norm, but also, by having no thought for the future, encourages spontaneous action. » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 200.

<sup>898</sup> Ce sujet rejoint le problème de la pathologisation des artistes, de la vision d'une « pratique de l'art moderne comme une maladie mentale » qui prend son essor au XIX<sup>e</sup> siècle mais trouve de nombreux développements au XX<sup>e</sup> siècle, notamment au Danemark où un bactériologiste danois Carl Julius Salomonsen crée le concept de « dysmorphisme » en 1919. « the practice of modern art as a mental disorder » [Notre traduction] Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 200. Peter Shield fait également référence à une étude particulière sur le sujet : Hanne Abildgaard, « Dysmorphismedebatten. En discussion om sundhed og sygdom i den modernistiske bevægelse omkring første verdenskrig » *Fund og forskning i Det kongelige Biblioteks samlinger XXVII*, Copenhague : The Royal Library, 1984-85, p. 131-158.

spécifiquement issu du groupe. Le mouvement principal de cet ensemble déjà multiple étant que cette fondation vient de manière complémentaire – c’est d’ailleurs la nature de la culture nordique selon lui – contrebalancer les cultures latino-romaines et anglo-germaniques<sup>899</sup> ; l’effort de publication hors de Scandinavie, dans d’autres langues que le danois, par exemple en français dans *Signes gravés*<sup>900</sup> – sans pour autant négliger l’écriture et la création par et pour les Scandinaves eux-mêmes – est une manière de nourrir les stéréotypes qui pourraient circuler et de les renverser du même coup : acceptant la charge d’être le vandale dans ces rapports de force, il en fait le cœur même de sa culture et donc sa fonction antagoniste et puissamment créatrice.

Il met ainsi en œuvre un certain nombre de stratégies pour valoriser ce qui paraît être son groupe – danois, scandinave, nordique : l’étiquette varie un peu suivant les textes et les initiatives. Ruth Baumeister situe et relie déjà cet intérêt pour la culture nordique à l’entre-deux-guerre et aux volontés nationales au Danemark de mettre au point une forme d’architecture danoise. Il poursuit cet intérêt pendant la Seconde guerre mondiale quand il participe à la revue *Helhesten* publié par groupe éponyme travaillant notamment sur ces problématiques de recherche de formes danoises anciennes, ce qui lui a entre autres permis de rencontrer l’archéologue Per Vilhelm Glob avec qui il travaillera régulièrement sur plusieurs projets dont l’Institut Scandinave de Vandalisme Comparé. Ces recherches sont, toujours selon Ruth Baumeister, liées également à la volonté générale danoise de se distinguer de l’Allemagne – surtout pendant l’occupation par le régime nazi, bien que l’on puisse dater cet antagonisme aux guerres autour du territoire du Schleswig-Holstein<sup>901</sup>. Asger Jorn dans ses lectures et écritures cherche à valoriser et utiliser de nombreux théoriciens scandinaves et pose l’hypothèse d’une éventuelle manière de penser qui serait spécifique aux Scandinaves par-delà les siècles ; il se demande s’il y a par exemple dans la façon dont sont articulées les correspondances d’Emmanuel Swedenborg ou les stades de la vie de Søren Kierkegaard, un mode de penser commun avec les scientifiques Tycho Brahe et Niels Bohr<sup>902</sup>. En 1969, il affirme dans un article l’importance des scientifiques que sont l’anatomiste et géologue danois Niels Steno (1638-1686), le naturaliste suédois Carl Linné (1707-1778), l’archéologue danois Jens Jacob Asmussen Worsaae (1821-1885), et l’archéologue suédois Oscar Montelius (1843-1921) dans l’histoire des

---

<sup>899</sup> Asger Jorn, « Johannes Holbek og nutidens kunstopfattelse », *Johannes Holbek. Malerier. Tegninger*, Catalogue, Exposition, Silkeborg, Silkeborg Kunstmuseum, 1965. Traduit en français dans Asger Jorn, « Johannes Holbek et la conception actuelle de l’art », *Discours*, p. 319-321. Il développe cette idée notamment en relation au gothique dont la jonction avec le roman ne pourrait se comprendre sans les éléments architecturaux nordiques.

<sup>900</sup> Asger Jorn, *Signes gravés*, 1964.

<sup>901</sup> Ruth Baumeister, *L’Architecture sauvage*, p. 57.

<sup>902</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 52.

idées et des découvertes scientifiques qui ont mené à la théorie de l'évolution de Charles Darwin<sup>903</sup>. À différents niveaux, que cela soit pour l'architecture lorsqu'il retrace les évolutions stylistiques en les associant à différentes cultures<sup>904</sup>, que cela soit en philosophie lorsqu'il lie et lit August Strindberg, Nikolaj Frederik Severin Grundtvig<sup>905</sup> et qu'il tente de sortir de la dialectique d'un choix binaire entre deux alternatives, en proposant une version trielectique utilisant la formule Les deux... Et...<sup>906</sup>, en publiant une anthologie des grands textes nordiques sur l'esthétique *Nordens teoretiske æstetik*<sup>907</sup> en histoire et littérature, également lorsqu'il s'intéresse à Johannes Vilhelm Jensen, à la réutilisation de la figure mythique du héros danois Holger Danske par les résistants danois et aux échos qu'il y trouve avec la figure d'Ulysse<sup>908</sup>, nous distinguons dans l'œuvre et les écrits d'Asger Jorn de nombreuses expressions de son intérêt et de ses hypothèses concernant la culture danoise, scandinave, nordique. Nous le voyons aussi dans sa création picturale lorsqu'il nomme une peinture *Døddrukne danskere*<sup>909</sup>, qu'il intitule sa tapisserie commune avec Pierre Wemaëre *Le long voyage*, référence directe au titre de l'œuvre littéraire de Johannes Vilhelm Jensen qui retrace l'histoire de l'humanité en y incluant les peuples nordiques<sup>910</sup> ou encore quand Cobra représente une nouvelle configuration artistique européenne nordique hors de Paris. Enfin du point de vue politique, alors que de l'Union Européenne en est à ses fondements<sup>911</sup>, ces questions et cette vaste opération de revalorisation, réappropriation, enrichissement et création d'une culture nordique, vont dans la direction de faire valoir une culture ancestrale et universelle<sup>912</sup> de même valeur que celles des fondateurs de l'Union Européenne et donc par extension d'asseoir une légitimité à la table des négociations diplomatiques<sup>913</sup>. Ann-Charlotte Weimarck décrit le but de la collection des « 10 000

<sup>903</sup> Asger Jorn, « Gjessings Regel. Hyldest til en stor nordman », *Politiken*, 5 août 1969. Traduit en français dans Asger Jorn, « La règle de Gjessing, hommage à un grand Norvégien », *Discours*, p. 359.

<sup>904</sup> Asger Jorn « Tidehvervet i stilforskningen », *Dansk Kunsthåndværk*, vol.23/6, 1950, p.120-123. Traduit en français dans Asger Jorn, « Changement d'époque dans la recherche stylistique », *Discours*, p. 100-111.

<sup>905</sup> Sur la question de l'importance de ce penseur notamment vis-à-vis du concept de populaire au Danemark et de la manière d'y répondre de *Helhesten* voir Il développe particulièrement ces idées dans le cadre de *Helhesten*. Pour approfondir la question du populaire voir Kerry Greaves, « Smile at the World, and It Will Laugh at You – *Helhesten's* Folkelig Avant-Garde », Benedikt Hjartason et al., *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*, p. 266-278.

<sup>906</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 173.

<sup>907</sup> Asger Jorn, *Nordens teoretiske æstetik*, 1967.

<sup>908</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 175.

<sup>909</sup> *Døddrukne danskere*, huile sur toile, 130 x200 cm, 1960. Louisiana Modern Museum of Art. La traduction anglaise du titre du tableau rend mieux le sens et le son : *Dead drunk Danes*.

<sup>910</sup> Ruth Baumeister, *L'Architecture sauvage*, p. 200.

<sup>911</sup> Le Danemark, la Suède et la Norvège sont depuis 1960 membres de l'Association Européenne de Libre-Echange (AELE) créée en réaction à la politique perçue comme de l'ingérence de la CEE. René Schwok, « Association européenne de libre-échange (AELE) », 2009.

<sup>912</sup> Nous ne devons pas exclure ici tout l'intérêt que porte Asger Jorn à la recherche de motifs universels et partagés, bien que des variations locales adviennent nécessairement.

<sup>913</sup> Sur la position, entre autres, d'Asger Jorn vis à vis de l'Europe alors en formation – qui est beaucoup trop fondée sur des principes commerciaux et donc rétablissant les rapports de domination entre les pays plutôt que d'aider à la



ans d'art populaire nordique » comme un vœu d'Asger Jorn « d'élever une Scandinavie oubliée et cachée à sa vraie place dans l'histoire culturelle européenne<sup>914</sup>. »

À l'intersection d'un retrait, retranchement dans ses frontières avec un projet danois et une tentative d'ouvrir le débat en France sur les *a priori* nordiques, projections boréalistes sur la culture scandinave se trouve un livre en français : *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados* publié en 1964 en tant que volume 2 de la Bibliothèque d'Alexandrie en français dans le texte et édité par l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, En termes de proportion de page, les images sont plus présentes que le texte – en moyenne une page de texte pour trois d'images – et sont des tirages pris dans le fonds photographique constitué par le travail de Gérard Franceschi parfois accompagné d'Asger Jorn qui photographie signes, sculptures, détails dans les églises danoises, norvégiennes, suédoises, françaises et espagnoles, des reproductions de gravures anciennes parfois découpées dans d'autres livres d'archéologie<sup>915</sup>. Si l'on explore les données bibliographiques du livre – indiquées dans ses pages donc présentes à la lecture, cela nous donne déjà l'aspect transversal du groupe qui se constitue avec cette publication (figure 27). Du côté nordique, le papier utilisé est du papier finlandais Griffin, les reliures ont été effectuées par Selandia à Copenhague, le traitement des photographies par Permild & Rosengren à Copenhague également, où sont situées aussi les Editions Borgen qui ont porté la publication, tandis que la conception, la composition et les dessins sont mis au crédit d'Asger Jorn, on trouve également de nombreuses reproductions d'églises suédoises. Enfin, concernant les textes, en plus du long texte « Sauvagerie, Barbarie et Civilisation<sup>916</sup> » écrit par Asger Jorn lui-même sont présentés « Nord et Normandie<sup>917</sup> » de l'archéologue norvégien Gutorm Gjessing et « Signes du culte de la fécondité<sup>918</sup> » de l'archéologue danois Per Vilhelm Glob. Du côté français, hors de la langue utilisée, la composition typographique a été réalisée par les Ateliers de Gil (Paris 6<sup>e</sup>), la distribution est assurée par la Librairie « Le Minotaure » (Paris 6<sup>e</sup>) et sont reproduits dans l'ouvrage deux textes en français : « Une Lettre<sup>919</sup> » de Michel de Bouard (professeur à Caen) et « Le Vandalisme imbécile<sup>920</sup> » un extrait d'un livre de Louis Réaud. Entre les deux se trouvent les photographies du français Gérard

---

circulation – l'entretien avec Jacqueline de Jong est éclairant. Jacqueline de Jong, Karen Kurczynski : « A maximum of Openness », Mikkel Bolt Rasmussen, Jakob Jakobsen et Peter Laugesen, *Expect Anything, Fear Nothing*, p. 201-203.

<sup>914</sup> « to elevate a forgotten and hidden Scandinavia to its proper place in European cultural history » [Notre traduction] Ann-Charlotte Weimarck, *Nordisk anarkism*, p. 84.

<sup>915</sup> Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 386.

<sup>916</sup> Asger Jorn, « Sauvagerie, Barbarie et Civilisation » *Signes gravés*, p. 123-313.

<sup>917</sup> Gutorm Gjessing, « Nord et Normandie », Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 35-107.

<sup>918</sup> Per Vilhelm Glob, « Signes du culte de la fécondité », Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 15-31.

<sup>919</sup> Michel de Bouard, « Une Lettre », Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 111.

<sup>920</sup> Louis Réaud, « Le Vandalisme Imbécile », Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 115-119.

Franceschi réalisées à l'aide d'un appareil photo du fabricant suédois Hasselblad. Précisons que toutes ces informations sont données dans le livre et ne sont pas une extrapolation de notre part due à des recherches minutieuses : elles font partie du paratexte et à ce titre du groupe d'idées, de références et d'échange avec le lectorat potentiel. Le livre est déjà dans sa conception un objet composite, d'initiative nordique mais utilisant des fonds extérieurs et distribué en français. Cet ouvrage pose, ainsi reformulé par nos soins, une question : l'essence de la culture nordique se trouve-t-elle dans les graffitis des églises normandes ? Afin d'y répondre l'ouvrage développe trois axes autour du rapport au Nord, tout d'abord la recherche des signes, grattages et gravures qui pourraient être similaires entre les églises normandes et les églises suédoises et danoises, ensuite l'interrogation sur les liens entre ces traces, les connaissances archéologiques scandinaves actuelles et les théories sur leurs relations dans la culture indo-européenne *via* les grands mythes et thèmes fondateurs comme la culture, la fécondité ou le culte solaire et enfin l'étude du concept de graffiti et sa connexion avec une culture gothique, vandale, d'envahisseur – ce qui ramène à l'histoire de la Normandie. Nous commençons par étudier le point de vue endogène – qui reste boréaliste en termes de discours sur le Nord mais particulier en cela qu'il en discute, dans ces textes, les limites. Per Vilhelm Glob en revenant sur le culte de la fécondité et ses signes gravés – creux en forme de coupe, sculptures par exemple – trouve en effet un lien, si ce n'est une corrélation de ressemblance avec les signes trouvés sur les églises en France. Il propose plutôt une interprétation qui irait soutenir l'idée selon laquelle il existe effectivement une relation de la culture nordique mésolithique et paléolithique avec une culture indo-européenne plus vaste. Gutorm Gjessing reprend l'analyse de Per Vilhelm Glob sur cette représentation de signes de mésolithiques et paléolithiques mais ce qui l'intéresse particulièrement est le fait de les retrouver sur des églises médiévales, ce qui briserait les observations chronologiques de l'étude de l'évolution des formes à travers le temps et l'espace. Il compare et analyse des signes qui utilisent les mêmes formes en Normandie et en Scandinavie comme le char solaire, le cheval, les cervidés, les pieds, les mains et le soleil lui-même. En s'appuyant sur des témoignages des traditions populaires qui viennent effectivement confirmer et guider certaines découvertes archéologiques, par exemple les histoires autour du lieu d'une tombe – devenue mythique à force d'ajouts fictifs au fil de la transmission durant parfois des siècles – dont les coordonnées s'avèrent exactes après fouille. En partant de ces observations entre persistance des traditions et déplacement de ces éléments d'expression dans le temps et dans l'espace, il fait une hypothèse : « quand une tradition est transplantée dans un milieu nouveau, elle est souvent marquée

d'une tendance à se scléroser<sup>921</sup>. » Il en tire ainsi une conséquence, celle que les signes gravés trouvés seraient le résultat d'une survivance des représentations préhistoriques nordiques – voire d'un paganisme – une fois déplacée *via* les Danois et les Norvégiens qui se sont implantés sur les territoires normands. Cette hypothèse marque profondément Asger Jorn qui la présente comme un des plus grands aboutissements de ses recherches sur la culture nordique<sup>922</sup> dans son hommage à Gutorm Gjessing paru dans *Politiken* en 1969, il la décrit comme un « règle » dont il explicite l'interrogation originelle : « Mais si une tradition est à ce point persistante, pourquoi ne trouve-t-on pas ces mêmes signes dans le Nord encore aujourd'hui<sup>923</sup> ? », c'est à cette question particulière que Gutorm Gjessing répond en formulant l'idée de la sclérose après que les traditions de cette culture soient établies dans un nouvel espace, une culture différente : « elle est généralement marquée par une tendance à se figer, à se durcir et à se replier sur elle-même sous une forme absolument immuable<sup>924</sup> » C'est ce repli qui intéresse Asger Jorn, car pourrait s'y trouver l'essence d'une forme ancienne de la culture nordique. Dans son propre texte qui occupe presque la moitié de *Signes gravés*, il se penche particulièrement sur la question du graffiti et de ses liens avec une action contre une forme de civilisation. Après étude et lecture, il retrouve dans l'histoire des représentations – majoritairement exogènes – une absence de culture nordique positive : toujours présentée comme destructive, invasive, vandalisante. Il en conclut que les signes gravés deviennent selon lui la véritable expression de la culture nordique et non une création à défaut d'avoir un autre lieu pour s'exprimer. Dans son article de 1969 où il raconte la genèse de sa collaboration avec Gutorm Gjessing, il signale qu'il a voulu pour *Signes gravés* obtenir des textes de chercheurs français et nordiques mais que

les Français n'ont pas voulu s'impliquer dans le projet. Je suppose que c'est parce qu'ils [n'avaient pas remarqué les signes gravés eux-mêmes]. Ce qui, bien sûr, n'explique pas tout, ils ne devaient certainement pas savoir non plus qu'en penser<sup>925</sup>.

C'est donc avec une courte lettre de réponse de Michel de Bouard, Doyen à l'Université de Caen et un petit extrait de Louis Réau que le point de vue français est exprimé – présenté dans le sommaire et le paratexte comme tout à fait équivalent aux autres textes, bien que leur longueur puis leur

<sup>921</sup> Gutorm Gjessing, « Nord et Normandie », Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 83.

<sup>922</sup> Asger Jorn, « Gjessings Regel. Hyldest til en stor nordman », *Politiken*, 5 août 1969. Traduit en français dans Asger Jorn, « La règle de Gjessing, hommage à un grand Norvégien », *Discours*, p. 356.

<sup>923</sup> Asger Jorn, « Gjessings Regel. Hyldest til en stor nordman », *Politiken*, 5 août 1969. Traduit en français dans Asger Jorn, « La règle de Gjessing, hommage à un grand Norvégien », *Discours*, p. 356.

<sup>924</sup> Asger Jorn, « Gjessings Regel. Hyldest til en stor nordman », *Politiken*, 5 août 1969. Traduit en français dans Asger Jorn, « La règle de Gjessing, hommage à un grand Norvégien », *Discours*, p. 356.

<sup>925</sup> Asger Jorn, « Gjessings Regel. Hyldest til en stor nordman », *Politiken*, 5 août 1969. Traduit en français dans Asger Jorn, « La règle de Gjessing, hommage à un grand Norvégien », *Discours*, p. 355.

discours laissent supposer qu'ils ont une moindre importance au moins symbolique. Le premier, en tant qu'autorité scientifique, ne critique pas en soi l'aspect nordique des hypothèses posées mais en passant par une critique de la méthode élimine *a priori* toute hypothèse de rapport à une origine *viking*. « L'hypothèse des survivances du paganisme des Vikings, alléguée par M. Gjessing, est contraire à tout ce que nous apprennent les sources historiques<sup>926</sup>. » Adoptant la méthode du rasoir d'Ockam, qui privilégie l'hypothèse la moins coûteuse, il propose de commencer par s'interroger d'un côté sur les origines de ces pierres et de l'autre côté de se demander si les signes observés ne seraient pas liés aux saints des églises étudiées ou encore s'il ne s'agit pas de l'œuvre de « gens oisifs<sup>927</sup>. » Ce jugement critique vient se renforcer avec l'extrait de trois pages d'un chapitre de Louis Réau « Le Vandalisme imbécile : la graffitomanie », tiré de *l'Histoire du Vandalisme* en 1959 qui s'il ne concerne – étonnamment – pas le Nord directement reprend l'ensemble des jugements destructeurs voire apocalyptiques que cet acte dit de vandalisme peut provoquer. On retrouve d'ailleurs cette utilisation de Louis Réau dans *Ting og Polis*, autre ouvrage publié par Asger Jorn en 1964, pour évoquer la différence entre le vandalisme et d'autres termes et ainsi démontrer tout l'intérêt que Asger Jorn trouve à explorer les discours français, dans sa recherche historique des visions et discours du vandalisme et par extension de la culture nordique – au moins vu de l'extérieur :

Asger Jorn retrace l'histoire du terme « vandalisme » en se référant au créateur du concept : l'Abbé Grégoire, Français qui repris par Louis Réau, définit le vandalisme – à l'occasion de la Révolution française – comme la destruction des œuvres d'intérêt artistique ou historique. Cela ne pouvait être du *teuthonisme*, utilisé en son temps pour le massacre des humains, ni le *gothicisme* associé au jugement de la Renaissance sur l'art considéré comme barbare<sup>928</sup>.

Les deux textes écrits par des Français de *Signes gravés* sont donc, de manière remarquable, critiques, que cela soit par la remise en cause de la thèse de l'ouvrage ou bien que cela expose un point de vue particulièrement négatif sur ce qui est mis en valeur par les auteurs. Du point de vue boréaliste, il s'agirait d'une sorte de mise en valeur des discours exogènes – c'est-à-dire projeté sur le Nord par l'extérieur – alors que l'ouvrage a été publié de manière endogène ; stratégie qui semble paradoxale. Néanmoins, c'est dans l'article écrit par Asger Jorn que nous trouvons une explication à cette mise en valeur des potentielles limites de ses théories : il s'agit, en acte, d'une démonstration

<sup>926</sup> Michel de Bouard, « Une Lettre », Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 111.

<sup>927</sup> Michel de Bouard, « Une Lettre », Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 111.

<sup>928</sup> Asger Jorn, *Ting og Polis*, p. 6-7. Résumé dans Raphaëlle Jamet, « Asger Jorn et l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé : la création d'un boréalisme endogène », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 251.

de l'intérêt d'une pensée fonctionnant par complémentarité – et prenant en considération la force antagoniste nécessaire à toute dynamique dialectique. Il écrit :

l'attitude de M. de Bouard (...) étant donnée la grande clarté de son exposé, permettra au lecteur de se faire une idée des différences d'optique que présentent entre elles les interprétations françaises et nordiques. Ces pensées complémentaires pourraient s'entraider sur maintes questions, car une certaine ivresse narcissique et orgueilleuse de la pensée philosophique nordique équilibre à merveille certains égarements tristement cartésiens de la pensée philosophique française. C'est là un exemple supplémentaire des services que peut rendre l'idée d'une complémentarité voulue et acceptée<sup>929</sup>.

Ce vœu de collaboration s'inscrit en réalité dans le développement, dans le même texte de son concept trielectique, dont il publie les schémas<sup>930</sup> et dont il retrace les sources philosophiques, esthétiques et scientifiques notamment en citant Stéphane Lupasco pour l'introduction du principe de complémentarité antagoniste dont il s'inspire pour sortir d'une dialectique trop restreinte, mais le critiquant également et dénonçant qu'il « s'est borné à l'opposition de l'homogène et de l'hétérogène<sup>931</sup> » sans prendre en compte les possibilités de « mélange » donnant lieu à de nouveaux groupes soumis ensuite aux mêmes dynamiques d'alliances et d'opposition. Notons que malgré une thématique forte et des variations autour de la notion de vandalisme vis-à-vis de la culture nordique, l'ensemble de l'argumentation, des images et des discours présenté par Asger Jorn dans cet article a pour véritable point commun l'étude de la position d'un troisième terme et son éventuelle nécessité pour expliquer des phénomènes physiques, éthiques, politiques, culturels, artistiques et ainsi de suite. Il connaît ainsi les théories et distinctions tripartites de Georges Dumézil, il en présente quelques limites, car selon lui le chercheur « victime sans doute de sa latinité<sup>932</sup> » – critique du discours exogène – a commis une erreur en alliant dans ses descriptions des principes fondateurs nordiques la souveraineté et la force, plutôt que de considérer la souveraineté des Ases et la fécondité des Vanes comme des principes complémentaires ou antagonistes suivant leurs alliances avec le troisième terme, indépendant : la force<sup>933</sup>. Il conclut cette critique de manière très théorique avec cette définition dynamique qui vient formaliser la trielectique : « Il perd de vue que la dynamique dialectique propre à l'action a pour base l'union de deux quelconques de ces principes, et, a pour effet, l'opposition du groupe ainsi formé au troisième principe<sup>934</sup>. » Ainsi tous les termes sont à égalité, ce sont leurs relations et leurs transformations qui sont intéressantes, ce à quoi s'ajoute le sous-texte issu de la physique quantique de Niels Bohr et de l'épistémologie de Stéphane

<sup>929</sup> Asger Jorn, « Sauvagerie, Barbarisme et Civilisation », *Signes gravés*, p. 263.

<sup>930</sup> Asger Jorn, « Sauvagerie, Barbarisme et Civilisation », *Signes gravés*, p. 202-206.

<sup>931</sup> Asger Jorn, « Sauvagerie, Barbarisme et Civilisation », *Signes gravés*, p. 199.

<sup>932</sup> Asger Jorn, « Sauvagerie, Barbarisme et Civilisation », *Signes gravés*, p. 235.

<sup>933</sup> Asger Jorn, « Sauvagerie, Barbarisme et Civilisation », *Signes gravés*, p. 235.

<sup>934</sup> Asger Jorn, « Sauvagerie, Barbarisme et Civilisation », *Signes gravés*, p. 235.

Lupasco sur la possibilité pour des hypothèses d'être toutes valides suivant les modèles appliqués<sup>935</sup> et les raisons de l'observation, qui elle, s'avère n'être pas neutre.

À travers cette étude de cas de *Signes gravés*, nous tentons de rendre le mouvement de pensée d'Asger Jorn qui réalise avec l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé un boréalisme endogène<sup>936</sup> – ensemble d'images, de motifs, de discours sur le Nord par une personne issue de ce groupe et qui adresse cette création aux Scandinaves eux-mêmes et non uniquement comme un mouvement de réponse en réaction face aux idées stéréotypées et imaginaires d'un public qui leur est périphérique par exemple en Allemagne ou en France ou dans les pays anglophones. Ce n'est pas le fruit du hasard mais bien une stratégie qui est ici appliquée par Asger Jorn. En effet, dans un autre cas, dans la préface de la réédition de *Held og hasard* en danois en 1963,

Il rapporte qu'un Français lui a reproché d'écrire ces livres en danois, dans la mesure où il a alors un public international prêt à le lire. Ce à quoi il répond que si l'on doit dans ces textes pouvoir trouver ce qui constitue une pensée nordique, elle ne peut que se construire de l'intérieur, en partant du particulier et non sous la forme d'échos provenant de l'extérieur. Il va même plus loin en disant que s'il publie à nouveau ce texte, toujours en danois, ce n'est peut-être pas pour avoir le plus grand nombre de lecteurs possible, mais plutôt pour pouvoir s'adresser aux moins favorisés, aux moins nombreux. 63 Il se réapproprie donc par ces textes la production de la pensée qu'elle concerne la culture nordique ou non et l'exprime dans sa langue maternelle<sup>937</sup>.

L'édition de *Skånes stensulptur* dans une première édition privée en 1965 – rééditée en 1995<sup>938</sup> – qui allie les textes de Erik Cinthio aux images et photographies sélectionnées par Asger Jorn qui a assuré la composition de l'ouvrage est aussi une manière de faire la promotion de cette culture endogène auprès des Danois et des Suédois eux-mêmes et de venir ainsi nourrir leur propre boréalisme. En revanche, le cas de *Signes gravés*<sup>939</sup> est basé sur la collaboration, la traduction et un fonds commun – malgré les différences scientifiques et culturelles. Il pourrait s'agir d'un cas de boréalisme endogène dont l'interaction ainsi qu'Alessandra Ballotti le propose, dans sa typologie des processus, interactions et postures du boréalisme, serait de type tropique c'est-à-dire l'établissement d'un espace commun – qui n'a pas besoin d'être un lieu – où les discours se

---

<sup>935</sup> Evgenia Theodoropoulou, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, p. 82.

<sup>936</sup> Nous avons plus particulièrement développé la perspective danoise et scandinave dans notre article Raphaëlle Jamet, « Asger Jorn et l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé : la création d'un boréalisme endogène », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 233-253.

<sup>937</sup> Asger Jorn, *Held og Hasard*, p. 2-3. Résumé dans Raphaëlle Jamet, « Asger Jorn et l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé : la création d'un boréalisme endogène », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 245.

<sup>938</sup> Erik Cinthio, *Skånes stensulptur*, 1995.

<sup>939</sup> Asger Jorn, *Signes gravés*, 1964.

confrontent, discutent et partagent leur connaissance<sup>940</sup>. Le Nord devient alors sujet de création et non de simple réaction. Cette interaction, qui peut être le but louable d'Asger Jorn, toutefois n'est pas fixe et peut évoluer dans un sens inclusif – si des éléments de cette interaction sont repris par le lectorat, la recherche nordique – ou complètement exclusif – si les Français en intègrent certaines parties dans leur discours sur le Nord<sup>941</sup>. Ces deux mouvements s'établissant suivant les réceptions de l'ouvrage et les manières de le lire et d'en diffuser le contenu.

Ainsi, si l'on intègre le regard et la subjectivité, le lecteur et le spectateur, l'observateur devient finalement acteur et actif et le groupe fait œuvre. Ce mouvement est visible dans le cadre du boréalisme, si nous comprenons les initiatives et créations d'Asger Jorn à ce propos comme une volonté de créer un groupe – l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé par exemple – à partir des éléments d'un plus grand groupe – culture nordique – pour influencer sur les idées du groupe externe qui projette – la culture latine. Mais ce mouvement passe également par l'établissement ou la découverte d'une spécificité à cette culture nordique à laquelle il contribue, cela pourrait se trouver non dans ses théories, qui bien souvent prennent des chemins détournés ou des raccourcis intellectuels qui demandent à être remises dans leurs contextes, mais dans sa manière de penser l'image vis-à-vis du texte dans cette même problématique entre discours et représentations que l'on crée, que l'on projette ou que l'on subit.

*Skånes stensulptur* était un ouvrage modèle comme un pilote pour trouver des financements et des soutiens afin de produire les plus de trente volumes de la série mettant en avant l'histoire de l'art populaire nordique. Le cœur de la réalisation devait être une « collaboration entre lui et plusieurs universitaires<sup>942</sup> » avec une idée précise dans la manière de les réaliser. Tout d'abord le but premier était que ces « livres d'art mettent en valeur les valeurs artistiques intrinsèques des objets<sup>943</sup> », c'est pourquoi Asger Jorn a tenu à faire et à superviser lui-même la mise en page du livre, afin qu'aucune préconception historique ne viennent formater l'ensemble. Ann-Charlotte Weimarck décrit ainsi le travail conjoint de Erik Cinthio pour les textes, Gérard Franceschi pour les photographies et de Per Vilhelm Glob pour la préface :

---

<sup>940</sup> Alessandra Ballotti, « Analyse des processus d'interaction et de réception du boréalisme », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 186-187.

<sup>941</sup> Alessandra Ballotti, « Analyse des processus d'interaction et de réception du boréalisme », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 188-189.

<sup>942</sup> « collaboration between him and diverse scholar » [Notre traduction] Ann-Charlotte Weimarck, *Nordisk anarkism*, p. 84.

<sup>943</sup> « art books in which the innate the innate artistic values of the objects would stand out » [Notre traduction] Ann-Charlotte Weimarck, *Nordisk anarkism*, p. 84.

Dans ce travail commun, Asger Jorn a démontré sa dissociation de la présentation traditionnelle de l'art scandinave du Moyen Âge : le développement stylistique, la chronologie et la relation au reste de l'art européen n'ont pas été pensés comme le cœur des pages d'images. Les planches ont été conçues pour s'expliquer d'elles-mêmes et les légendes ne donnaient que les faits les plus nécessaires. Ainsi, le « collage d'images » de Jorn et le texte universitaire de Erik Cinthio ne s'illustrent pas l'un l'autre<sup>944</sup>.

Prise de parti réussie dans l'achèvement mais qui a posé problème puisque le critère artistique pour le choix des images et la décorrélation d'avec le texte a probablement fait peur aux potentiels soutiens, notamment universitaires qui craignaient d'être ainsi associés à quelque chose de peu scientifique, selon Ann-Charlotte Weimarck<sup>945</sup>. Cette transgression ultime des disciplines et des traditions éditoriales a pu être un élément de plus dans l'échec de l'aboutissement de ce projet d'édition. Toutefois, ses positions quant à l'image traversent sa réflexion et ses réalisations.

La composition et la mise en page même de *Signes gravés*, avec son alternance de pages de textes, et de pages d'images, de photographies parfois sur une seule page, parfois sur une double page induisent une lecture iconographique de manière indépendante et tout aussi essentielle au propos. Les images ne sont pas là pour illustrer – toujours cette prise de parti très forte, en acte, par Asger Jorn – nous tournons les pages et par associations d'idées malgré les légendes – qui indiquent les lieux où l'on a trouvé ces représentations – grâce aux sélections réalisées, à la qualité des reproductions et à la manière dont les images s'enchaînent nous reconnaissons en effet des motifs similaires, des variations thématiques et stylistiques, des structures qui semblent avoir emprunté des chemins identiques ou très proches. On assiste à une présence particulièrement intense des images, dans un ensemble où finalement le seul texte non-traduit les concerne, puisqu'il s'agit des commentaires sur les photographies par Gutorm Gjessing<sup>946</sup>, qui sont donc en norvégien : cela laisse peu de chance aux lecteurs uniquement francophones de compréhension des références, ils doivent se contenter de lire les images, avec l'aide de leur légende minimale. Les textes présents étant indépendants des photographies, c'est dans l'espace du livre et pendant le processus de lecture que les liens se forment. Cela nous demande donc de réaliser le même travail de mise en lien et en correspondance, par la lecture ; exercice de pensée et de participation guidé par Asger Jorn, les images et les textes. Au-delà donc d'un ouvrage grand public et ouvert au monde, de la mise en place de la triolectique, vient une hypothèse, une proposition qui pourrait être une forme de

<sup>944</sup> « In this joint work, Asger Jorn demonstrated his dissociation from the traditional presentations of Scandinavian art of the Middle Ages : style development, chronology and the relation to the rest of European art were not made the nucleus for the picture pages. The plates were meant to be self-explanatory and the captions gave only the most necessary facts. Thus Jorn's « picture collage » and Erik Cinthio's scholarly text did not illustrate each other. » [Notre traduction] Ann-Charlotte Weimarck, *Nordisk anarkism*, p. 84.

<sup>945</sup> Ann-Charlotte Weimarck, *Nordisk anarkism*, p. 85.

<sup>946</sup> Gutorm Gjessing, « Billedanalyse af Gutorm Gjessing », Asger Jorn, *Signes gravés*, p. 317-328.



réponse : et si l'image était le troisième terme, celui qui caractériserait la culture nordique – qui jusque-là n'aurait pas su se défendre contre les discours boréalistes exogènes avec des mots. Le Nord chez Asger Jorn n'est donc plus sujet de réaction, ni même de création, il est l'action même par laquelle il s'exprime.

Afin de mieux cerner cette position, nous proposons d'examiner certaines mécaniques de représentations boréalistes exogènes et leurs limites, plus précisément dans le cadre de la poétique boréale<sup>947</sup> pour reprendre les mots de Sylvain Briens. La mise en dialogue sur le Nord de quelques écrivains et poètes francophones du XIX<sup>e</sup> siècle avec un artiste danois du XX<sup>e</sup> siècle pourrait ouvrir des débats et pourtant créer des points de convergence. Les dynamiques subtiles présentes dans certains textes littéraires, leurs interactions et leur propre inventivité décorrélée de tout terrain proprement nordique, révèlent en reflet inversé la manière dont l'œuvre d'Asger Jorn se place et agit dans son rapport à ce que la notion de Nord transporte et importe.

On assiste (...) à l'affirmation d'un mouvement esthétique tourné vers le « Nord », d'une poéticité dans lequel le « Nord » se dévoile comme un *topos* poétique, tour à tour creuset d'un imaginaire mythologique, réseau d'évocations picturales, matrice d'un travail figural<sup>948</sup>.

C'est ainsi que Sylvain Briens distingue les trois grands mouvements dans lequel le *topos* poétique qu'est le Nord se manifeste, se rencontre et s'exprime : « le Nord comme métaphore<sup>949</sup> » annonce le sous-titre de son article où il propose l'analyse d'un corpus littéraire francophone à l'aide des outils conceptuels offerts par le prisme du boréalisme. L'élan boréaliste exogène tel qu'il se manifeste dans son propre imaginaire partagé, sa force d'évocation poétique et sa nécessité de nouveaux espaces sensibles ainsi que Sylvain Briens l'analyse se confronterait ici à la recherche dans l'œuvre d'Asger Jorn d'un boréalisme endogène, c'est-à-dire la construction par un artiste nordique d'un discours sur le Nord qui se révélerait dans sa propre puissance.

Toutefois, les groupes d'images, de formules et d'associations d'idées dont nous parlons représentent surtout les intertextualités, les références partagées, les échanges de métaphores et les ouvrages qui se répondent dans la poétique boréale francophone<sup>950</sup> ; ce qui révèle à quel point d'un côté les frontières sont poreuses et de l'autre que les moyens d'action, de création et de réflexion sont diamétralement opposées. La controverse n'est néanmoins pas à comprendre radicalement comme une différence de nature mais bien plutôt dans le sens du même jeu entre sympathie et antipathie que nous avons développé dans le Chapitre 2. Ainsi en regard des poètes français du XIX<sup>e</sup>

<sup>947</sup> Sylvain Briens, « Poétique boréale », 2020.

<sup>948</sup> Sylvain Briens, « Poétique boréale », p. 23.

<sup>949</sup> Sylvain Briens, « Poétique boréale », 2020.

<sup>950</sup> Sylvain Briens, « Poétique boréale », 2020.

siècle qui assimilent les images qu'ils associent à une certaine idée du Nord pour parfaire leurs vers, pour décrire leurs tourments ou pour découvrir de nouveaux territoires inconnus, Asger Jorn, qui a en tant que danois voyageur reçu ces discours, s'efforce par son œuvre théorique et artistique de distinguer les représentations exogènes qui se superposent à sa propre réalité, sa propre vision de sa culture<sup>951</sup>. À travers cette recherche, il développerait une nouvelle place pour une mythologie, une histoire et des pays nordiques qui serait singulière, originale et surtout active<sup>952</sup>.

Par rapport à l'hypothèse de Sylvain Briens d'un discours boréaliste exogène qui, autonome et dépassant même toute projection se place « sous le régime de la métaphore qui se nourrit d'un déficit de référentialité<sup>953</sup> », le cas du discours boréaliste endogène, se construirait avec presque un trop plein de référentialité. En partant de ce constat pour éclairer l'œuvre d'Asger Jorn en ce sens, nous pouvons donc effectuer un parallèle avec l'idée du Nord comme « creuset mythologique, réseau d'évocation poétique et matrice d'un travail figural<sup>954</sup> ». Cette application s'avère finalement, sous l'impulsion des éléments réticulaires de l'œuvre de l'artiste danois, quitter le champ strict de la poétique pour s'établir dans un champ plus matérialiste et vers une assise plus philosophique.

En étudiant les ouvrages présents dans sa bibliothèque ainsi qu'elle est conservée au Museum Jorn, nous pouvons y constater la présence de certains livres qui présentent eux-mêmes soit des discours boréalistes soit qui font partie des sources de références dans la construction d'un imaginaire du Nord partagé. Ainsi, *Illuminations* d'Arthur Rimbaud a été en sa possession, en français, dans une édition de 1936 sur lequel il a simplement marqué son nom, prouvant que cet ouvrage faisait très certainement partie de sa collection. Or c'est dans cet ouvrage que « Rimbaud explore la poéticité du « Nord » (...) dans son poème "Barbare" des *Illuminations*<sup>955</sup> » il a donc probablement connaissance du texte, mais surtout il s'agit selon nous d'un cas exemplaire de l'établissement simultané d'un corpus collectif mouvant où le manichéisme absolu entre ce qui provient des pays nordiques authentiquement et ce qui est projeté ou créé à partir de l'idée du Nord se fragilise et est délicat à maintenir. Sur les corpus nordiques historiques, nous avons trouvé deux anthologies où se trouvent les textes des *Edda* publiées respectivement au Danemark en 1954 par Martin Larsen et une en Norvège en 1961 par Hallvard Magerøy, preuve que même avant ses recherches pour l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, Asger Jorn se tenait à jour des dernières publications

<sup>951</sup> Raphaëlle Jamet, « Asger Jorn et l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé. La création d'un boréalisme endogène », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes Germaniques*, p. 239.

<sup>952</sup> Il n'est pas le seul artiste à avoir ce même mouvement de réflexion. Voir Tania Ørum, « The Post-War Avant-Garde in the Nordic Countries », Tania Ørum et Jesper Olsson, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, p. 18-20.

<sup>953</sup> Sylvain Briens, « Poétique boréale », p. 30.

<sup>954</sup> Sylvain Briens, « Poétique boréale », p. 23.

<sup>955</sup> Sylvain Briens, « Poétique boréale », p. 26.

autour de ces sujets, bien qu'aucun de ces deux ouvrages ne semble annoté. Du point de vue des références mythologiques qu'il possède et avec lesquelles il pense et crée, lorsqu'il évoque les dieux et déesses Ases et Vanes ainsi que les théories de Georges Dumézil en lien, il s'agit finalement de critiquer ce dernier dans *Signes gravés*<sup>956</sup> du fait de sa différence avec les archéologues scandinaves sur la manière de penser<sup>957</sup>. Ils partagent donc les sources<sup>958</sup> mais les usages et analyses en sont différentes. Un troisième ouvrage anthologique des *Eddas*, annoté par Asger Jorn, est en allemand et date de 1920, son titre lui-même reprend le terme classique, pour désigner autant l'Islande qu'une terre mythique, de « Thulé » dans la poétique boréale<sup>959</sup> : *Thule, Altnordische Dichtung und Prosa* dirigé par Felix Niedner et dont l'objet, selon un compte-rendu en 1929 d'André Bley dans la Revue belge de Philologie et d'Histoire – dont le propos lui-même est historique – relève des Allemands à l'époque de se constituer un corpus « antique » dont ils seraient dépourvus à partir des sources scandinaves qu'ils revendiquent<sup>960</sup>. Cet objectif s'il n'est pas partagé par Asger Jorn entre en résonance avec un autre pan de son intérêt et de sa position quant aux sources communes avec les discours boréalistes exogènes, celle de l'ambition de valoriser la parole des chercheurs nordiques sur ces sujets dans un premier temps puis dans un second temps de tenter de démontrer qu'il existe une manière de penser spécifiquement nordique. Pour atteindre le premier objectif, il publie notamment en 1967 une anthologie en danois présentant des extraits de textes philosophiques esthétiques d'auteurs nordiques<sup>961</sup>. Dès 1964, il affirme déjà cette volonté dans *Signes gravés* :

Encore que je ne pense pas que les méthodes des Scandinaves soient susceptibles d'éveiller l'intérêt en France et d'y rencontrer une grande audience, j'ai cependant choisi et décidé de leur permettre de faire valoir leur tentative d'interprétation des graffitis normand<sup>962</sup>.

Ainsi, si l'on souhaitait, pour un projet de recherche consacré, réaliser la petite bibliothèque boréaliste<sup>963</sup> d'Asger Jorn, il faudrait y inclure la part de chercheurs, auteurs et artistes nordiques

<sup>956</sup> Asger Jorn, « Sauvagerie, Barbarisme et Civilisation », *Signes gravés*, p. 227-254.

<sup>957</sup> Il oppose la vision purement chronologique, qui laisse apparaître la récurrence des motifs mythiques et leur répétition tout au long des siècles et la façon de Georges Dumézil de penser l'histoire des peuples selon des thématiques. Asger Jorn, « Sauvagerie, Barbarisme et Civilisation », *Signes gravés*, p. 247.

<sup>958</sup> Sources mythologiques que l'on retrouve dans les textes étudiés dans Sylvain Briens, « Poétique boréale », p. 25.

<sup>959</sup> Sylvain Briens, « Poétique boréale », p. 23.

<sup>960</sup> André Bley, « Thule, Altnordische Dichtung und Prosa », p. 587. Ce compte-rendu de lecture présente en effet du point de vue historiographique un témoignage captivant de la réception française de la réception allemande des sources médiévales islandaises avant la Seconde Guerre mondiale.

<sup>961</sup> Asger Jorn, *Nordens teoretiske æstetik*, 1967.

<sup>962</sup> Asger Jorn, « Sauvagerie, Barbarisme et Civilisation », *Signes gravés*, p. 263.

<sup>963</sup> Dans laquelle pourrait également être incluent les ouvrages portant sur les « Germains » dont Tacite fait notamment partie ainsi que sur la « Laponie » où les créations poétiques et visuelles de Christian Dotremont serait représentée. Sur les relations de l'artiste et poète belge au boréalisme et à cette région du Grand Nord européen voir Maria Walecka-Garbalinska, « Le boréalisme identitaire et esthétique de Christian Dotremont », 2015 ; Harri Veivo,

autant que la littérature poétique et picturale qu'il connaît également. La répartition des livres dans sa bibliothèque laisse à penser que tout ce qui concerne directement le Nord et le Danemark sont majoritairement des ouvrages d'archéologie, d'histoire et de tourisme et dans une moindre mesure des études sur les religions et les mythologies. Le « réseau d'évocation poétique » qui est fondé sur l'idée que « le répertoire que le "Nord" met à disposition du poète est en effet constitué d'images à voir, d'images à lire et d'images mentales mettant en relation les différents discours littéraires énonçant le "Nord"<sup>964</sup>. » s'incarne dans le versant boréaliste endogène de l'œuvre d'Asger Jorn, et ce par des réalisations très concrètes et matérielles dont le propos reste orienté par les visées et les intuitions d'Asger Jorn : ce réseau est ainsi rendu visible dans l'écriture, la composition et la promotion de livres comme *Signes gravés* qui, dans les dialogues qu'ils ouvrent avec le travail photographique et l'abondante documentation citée, pourraient être un point d'entrée dans le réseau des sources nordiques à qui l'on aurait redonné une référentialité et un territoire. Il ne faudrait pas y voir une nouvelle forme de nationalisme rigide, en effet, bien que la réception de l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé puisse être comprise comme essentiellement danoise<sup>965</sup> ainsi qu'Asger Jorn le rappelle à l'aide d'une citation de Harald Giersing dans *Nordens teoretiske æstetik* : « Le bon art est toujours national. L'art national est toujours mauvais<sup>966</sup>. » Cette citation qu'il adopte montre bien la conscience qu'il sait que la création artistique, même lorsqu'elle est préoccupée par des réflexions boréalistes endogènes qui pourrait suggérer un certain repli sur soi-même, servira finalement peut-être dans un cercle vertueux à nourrir la culture nordique elle-même ; ces œuvres ne sont pas formulées et mises en forme pour cette seule raison. Asger Jorn pense toujours dans la dimension artistique. Ainsi, la « matrice d'un travail figural » que peut constituer la métaphore du Nord dans les poèmes et œuvres littéraires francophones, trouve un contre-pied dans une pensée élaborée elle-même comme une œuvre d'art pour parler du Nord, c'est-à-dire que

si l'image vient avant le verbe, il paraît logique que le Nord soit un espace si sensible aux représentations (...) mais c'est là aussi que serait la grande force de la culture nordique, sa

---

« Christian Dotremont's Logogrammes and Logoneiges – European Avant-Garde Inspired by Lapland », Tania Ørum, Jesper Olsson, *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, 231-238.

<sup>964</sup> Sylvain Briens, « Poétique boréale », p. 25.

<sup>965</sup> Notamment dans l'analyse qui en est faite dans Teresa Østergaard Pedersen, *Sammenlignende vandalisme*, p.26-27. Elle le place en droite ligne de la revue *Helhesten*, du manuscrit non publié du livre *Olddansk kunst* (1948-49) avec Per Villhem Glob et de son livre sur les motifs indo-européens *Guldhorn og lykkehjul* (1957). Analyse développée dans Raphaëlle Jamet, « Asger Jorn et l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé : la création d'un boréalisme endogène », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 246.

<sup>966</sup> « God kunst er altid national. Natinal kunst er altid dårlig. » [Notre traduction] Cité dans Asger Jorn, *Nordens teoretiske æstetik*, p. 193-194.

puissance créatrice qui lui permettrait, sans se préoccuper de ce que l'on écrit sur elle, de se tourner vers les images qu'elle produit<sup>967</sup>.

Le dernier projet que Asger Jorn a mené s'est cristallisé autour de l'idée d'un mythe muet<sup>968</sup> c'est-à-dire se racontant et se transmettant d'abord par les images avant même d'être écrite<sup>969</sup>, le mythe dans l'image est muet, car cette dernière n'est pas une illustration<sup>970</sup>. Le silence du Nord tant promu dans les représentations boréalistes, loin de représenter le vide serait donc ici l'incarnation d'une présence qui se voit et se regarde. En réalisant toutes ses recherches Asger Jorn y trouve ainsi peut-être une des pistes pour une réponse à sa question de l'existence d'une manière spécifique nordique de penser, avec toute sa subjectivité d'artiste et de ses savoirs et intuitions accumulées et assumées : il propose l'image, il s'en sert d'ailleurs lui-même pour penser<sup>971</sup>. Dans un livre de Susanne Langer annoté par Asger Jorn, relève Peter Shield, l'artiste a souligné « Toute pensée commence avec le voir<sup>972</sup> » et cela engendrerait donc le regard et l'image comme le déclenchement originel de toute connaissance et subjectivité. Cette réflexion qu'il mène sur l'image se poursuit lorsqu'il conçoit que la grande différence entre le texte et l'image est que le premier est perçu comme un processus – de lecture – tandis qu'à l'opposé l'image est immédiate<sup>973</sup>. De plus, ayant écrit de très nombreux textes lui-même il se rend compte – alors qu'il explore les questions du cerveau humain et sa manière de percevoir le monde – que les mots atteignent une certaine limite tandis qu'un schéma<sup>974</sup> par

<sup>967</sup> Raphaëlle Jamet, « Asger Jorn et l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé : la création d'un boréalisme endogène », Sylvain Briens, Pierre-Brice Stahl, Raphaëlle Jamet, *Etudes germaniques*, p. 253.

<sup>968</sup> On retrouve ce terme dans la lithographie *Af den stumme myte*, opus 4, lithographie couleur, 197 x 447 mm. Un des tirages est conservé au Museum Jorn à Silkeborg. L'oeuvre y présente en vert bleu et noir des figures mythologiques à la croisée de représentations humaines, animales et végétales qui rassemblé en un groupe semble observer une lune dans un ciel noir. Le titre est aussi une référence à l'oeuvre de Johannes V. Jensen.

<sup>969</sup> Cette recherche se concentre sur le cas de la *Didreks saga* qui donnera lieu à la publication posthume de l'ouvrage coordonné par Armin Tuulse et Asger Jorn, *Gotlands Didrek* en 1978. Cette recherche se situe entre histoires transmises oralement, fusion des figures historiques et mythologiques, représentation sur le frontispice d'une église sur l'île de Gotland et arrivée tardive de supports écrits. Troels Andersen, *Asger Jorn - En Biografi*, p. 450-451.

<sup>970</sup> Asger Jorn, « Asger Jorn's speech on the occasion of the presentation of his 3 paintings to the Library of Silkeborg », 1953. Dans ce discours inédit traduit par Guy Atkins sur le site du Museum Jorn, Asger Jorn y explicite cette idée.

<sup>971</sup> Dans son hommage à Gutorm Gjessing, il propose avec humilité de considérer que l'hypothèse de Gutorm Gjessing pourrait être l'occasion par une homologie de pensée de passer de conclusions sur les images à celles sur des mots – linguistiques – à celles sur des faits culturels. Il se demande ainsi par exemple si à l'image des signes gravés, le droit romain qui a été importé en Scandinavie, ne l'aurait pas été sous sa forme repliée, sclérosée qui ne correspondait pas à ce qui était pratiqué à Rome à la même époque. Asger Jorn, « Gjessings Regel. Hyldest til en stor nordman », *Politiken*, 5 août 1969. Traduit en français dans Asger Jorn, « La règle de Gjessing, hommage à un grand Norvégien », *Discours*, p. 356-357.

<sup>972</sup> « All thinking begins with seeing. » [Notre traduction] Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, New York, Mentor, 1951, p. 216. Remarqué et cité par Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 17.

<sup>973</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 21.

<sup>974</sup> De manière plus large, le questionnement que porte Asger Jorn sur l'image est aussi présent dans ses recherches des mythes humains et de la présence et la fonction des signes et des symboles. A ce sujet, voir le chapitre de Graham Birtwistle consacré aux discussions et expériences autour de la relativité des symboles, de leur universalité ou de leur essentielle polysémie, de la relation de l'art à la nature et de l'humain à la nature. Graham Birtwistle, *Living*

exemple, en tant qu'image peut intégrer un nombre complexe d'informations, de relations, de circulations et d'évolutions, qu'un texte ne peut restituer aussi exactement ni aussi efficacement<sup>975</sup>. Les réseaux d'idées, les groupes se transmettraient donc mieux par les images qui elles-mêmes sont pensées en tant que grands ensembles dynamiques mais cohérents, ouverts aux interactions mais formées dans un but précis, donc en tant que groupe.

Au commencement était l'image<sup>976</sup>.

---

*Art*, p. 111-125. Dans ce livre se trouvent également deux reproductions de schémas (en français) très complexes, un qui est une sorte de frise chronologique des différents stades de la culture humaine et un dans lesquels Asger Jorn est intervenu pour y ajouter ses propres idées. Il s'agit d'une charte de l'histoire des religions où les différents courants, penseurs sont intégrés à une chronologie parallèle en y intégrant leurs liens et rencontres. Asger Jorn y a ajouté le fait de passer d'une société de caste à une société socialiste par le monisme matérialiste. Ces idées très complètes n'auraient pu être mieux exprimées que par le biais de ces schémas. Graham Birtwistle, Figure 39-40, *Living Art*, p. 184-185.

<sup>975</sup> Peter Shield, *Comparative Vandalism*, p. 61.

<sup>976</sup> Titre d'un tableau d'Asger Jorn : *In the Beginning was the Image – Im Anfang war das Bild*, huile sur toile, 199 x 301 cm, 1965, Canica Art Collection.



# Conclusion

## Réponses apportées & Actualité de notre étude

La lecture que nous proposons de notre sujet dans cette thèse n'est pas excluante. Elle est simplement une proposition pour saisir l'œuvre complexe qui s'est présentée à nous. D'autres interprétations, méthodes et résultats sont évidemment possibles, mais notre développement ouvre une potentialité de créer un dialogue sur des sujets qui nous apparaissent aujourd'hui dans une extrême actualité : de la puissance apparente des réseaux sociaux dématérialisés et de leur grande volatilité à la pandémie déclarée en 2020 dans un contexte de mondialisation intense. Notre question paraît presque trop fondamentale, alors qu'elle est issue de l'examen et de la problématisation de notre étude portant sur des stratégies, créations et réflexions du milieu du XX<sup>e</sup> siècle confrontées à d'autres contraintes et phénomènes. Pourquoi faire groupe ? Nous pourrions nous contenter d'une conclusion sous une forme d'apparente tautologie : le groupe *fait* et nous *faisons* groupe. Ces deux actions étant simultanées, il n'y a donc pas de prédominance du groupe sur ses acteurs. Pour reformuler, si nous faisons groupe, c'est pour mieux penser ensemble et penser cet ensemble, pour douter, critiquer, expérimenter, faire processus et un avec la pensée et ses ramifications, créer de nouveaux groupes et même pour rétablir des équilibres entre des pouvoirs, des lieux ou des cultures.

Du point de vue de notre apport sur le corpus d'Asger Jorn sur lequel nous nous sommes penché, nous avons travaillé à établir des modèles de bases de données d'une partie de ses archives – établissant ainsi une première forme de groupes par catégorie, de part leur mise en forme dans des tableurs. Cet outil ordonné a été notre soutien pour proposer, en français – alors qu'une grande partie de ses archives sont en danois, une étude qui a tenté de ne pas tomber dans le piège de la section absolue entre la vie et l'œuvre de l'artiste, ni celui de la division aveugle entre des groupes pré-existants ou encore celui de la dissection en tranches chronologiques ou bien en blocs géographiques. En observant les liens et les groupes, des éléments paradoxaux sont apparus et il a été important selon nous de ne pas essayer de les résoudre à tout prix mais bien plutôt d'en avoir conscience, de les intégrer et de les décrire comme les tensions mouvantes qu'ils représentent. Enfin nos recherches ont mis en valeur, ainsi que d'autres avant nous, des motifs et actions récurrents



dans d'autres œuvres que celles d'Asger Jorn mais qui lui sont contemporaines : ces points de rencontre n'existent parfois que dans notre propre mise en relation, mais ils favorisent une interprétation selon laquelle nous devons éviter de faire une recherche qui voudrait à tout prix montrer l'originalité absolue voire le génie hors du commun de son sujet – au mieux pouvons nous en effet affirmer son incommensurabilité au sein des groupes où il est actif, jusqu'à ce qu'il ne le soit plus.

Ce développement sur la figure du génie – qu'il soit médiateur, créateur ou catalyseur – nous a engagé à prendre position sur le fait qu'il nous fallait nous décentrer de celle-ci pour que s'ouvre complètement à nous trois grandes perspectives de recherche. Tout d'abord la mise en avant de l'aspect essentiel de ce qui nous occupe, le dynamisme et l'évolution, c'est-à-dire le mouvement permanent par lequel se manifestent les groupes, les acteurs, les sujets observés. Il est très complexe de rendre par l'écrit et dans une étude universitaire de cette mobilité et de ces éléments simultanés. Notre outil herméneutique pour répondre à ce défi a consisté à répéter des éléments et à en changer l'éclairage en fonction des groupes dans lesquels ils étaient actifs. Ensuite, ne pas construire de piédestal à son sujet humain redonne une part importante aux éléments actifs non-humains, présents dans toutes descriptions de groupe qui sont par là même souvent négligés au bénéfice des personnes bien que d'importances équivalentes dans les groupes. Enfin, nous avons tout du long de notre travail souhaité apporter de meilleures descriptions plutôt que de nous contenter d'attribuer certaines causes de groupes – ou conséquences – à l'explication presque magique, transcendante du contexte, voire de l'influence, qui sont des concepts pouvant au mieux, cacher des explications souvent plus précises et fines, ainsi que l'ont développé depuis quelques décennies plusieurs recherches sur ce sujet.

Ces trois grands axes ont été les lignes vives de notre démonstration tandis que nous développons une première approche pour une méthode qui se voulait adaptée à l'étude de grands ensembles de données. Un des grands défis d'une telle ambition était que nous souhaitions conserver une forme d'hybridité entre le domaine du qualitatif et l'apport de certains outils quantitatifs issus des études sur les *big data*. Nous savons que notre proposition a ses limites dans la mesure où une partie de ce travail est invisible, hors du texte. Néanmoins, il nous a semblé important d'appliquer à des ensembles de données quantitatives, catégorisées, des questions d'ordre qualitatif : peut-on y voir des tensions ? Peut-on y déceler des modèles ? Ces interrogations ont amené à un autre postulat –

issu à l'origine de notre lecture de Bruno Latour – important à la fois pour ce travail mais également, à notre sens, pour toute recherche sur des formes de groupes dont certaines tensions ont du mal à s'expliquer autrement que par l'absurdité ou l'incompréhension. Lorsque nous étudions les groupes, il est nécessaire de considérer le groupe par son début et non par sa fin, cela signifie que nous ne devons pas nous demander pourquoi un groupe disparaît mais en premier lieu pourquoi il apparaît. En effet, si les causes et les motivations disparaissent alors le groupe cesse d'exister, en tous cas sous cette forme et avec ces raisons ; par exemple si la raison de faire groupe était de travailler ensemble, comme pour Cobra, mais qu'en raison de désaccords, de maladie, d'éloignement géographique ou de divergences théoriques diverses cela n'est plus envisageable, alors le groupe se termine : non pas à cause de ces contingences, mais bien plutôt parce que la raison d'être première, affirmée dès le début était bien de travailler de concert.

La clef de cette argumentation et de ce qui a guidé l'ensemble de notre étude réside justement dans ce mouvement de retour aux sources, c'est-à-dire de prendre en compte ce que les groupes disent d'eux-mêmes, de leur donner la parole et les prendre au sérieux, dans tous les récits et les traces qu'ils ont laissés – même si ce n'est pas exhaustif selon les corpus et les époques travaillées, même si cela semble plus facile dans des groupes d'avant-gardes qui ont fait de cette mise en récit un de leurs moteurs. Cette considération des autres comme reflets de nous-mêmes, est en l'occurrence un sujet dont les groupes ont conscience et ont parlé. Ce jeu dans cette interface entre sujets réfléchis, au contraire d'un affrontement entre sujet pensant et objet de recherche, nous a interrogé dans nos propres pratiques et nous avons souhaité livrer quelques-unes de ces réflexions heuristiques comme une forme d'ouverture à cette recherche.

## **Réflexion heuristique : la fabrique de la recherche**

Nous sommes souvent tiraillé entre deux pôles dans la recherche scientifique lorsque nous nous trouvons face à un ensemble de données disparates au volume sans cesse croissant et à la nature ou aux fonctions complexes : soit tout discerner, distinguer et discriminer, soit créer un grand cadre théorique dans lequel cet ensemble se justifie et s'explique tout en y restant contenu. Ces deux extrêmes étant à la limite entre méthode et résultat, nous avons adopté une approche actant de cette tension, la faisant nôtre avec tout l'aspect paradoxal que cela peut représenter. Ainsi d'un côté nous avons étudié en détail nos données que nous avons classifiées en tableurs, décrits en chiffres et établies en grandes catégories d'origine (bibliothèque, collection d'œuvres, voyages, bibliographie, correspondance) ou de fonctions (collections, connexions) ou d'expression (spatial, temporel,

théorique), ou de nature (personnes, langues, villes, articles, tableaux, dates, thèmes). De l'autre côté, nous avons fait émerger un ensemble de systèmes conceptuels issus de diverses disciplines (sociologie, histoire de l'art, littérature, scandinavistique, cartographie, graphisme) – celui des groupes, de leur stratégie et leur fonctionnement – pour rendre compte des connexions, liens et évolutions qui se présentaient entre les données que nous avons auparavant extraites de leurs ensembles significatifs (textes d'Asger Jorn, témoignages, biographies, inventaires). Ce double mouvement entre données et systèmes qui s'est imposé positionne l'approche par les groupes, comme un modèle heuristique, car les groupes s'érigent comme un phénomène visible dès le début de l'exploitation des données que nous avons catégorisées de diverses manières. Si ces éléments ne peuvent se passer de la notion de groupe pour être pleinement expliquées, malgré leur présentation dans des ensembles théoriques – les catégories – c'est peut être parce que ces groupes sont artificiels et nous n'avons besoin que de ceux effectivement présents et acteurs ainsi qu'ils ressortent lorsque nous nous efforçons de les décrire ; faire la liste des voyages de l'artiste importe peu, désigner comme voyage les mouvements qu'il a effectués dans l'espace géographique, surtout lorsque ces déplacements singuliers recouvrent une importance dans ses propres discours paraît présenter davantage d'intérêt.

Grâce à Bruno Latour, nous avons cerné les définitions et stratégies des groupes, tout en réexaminant les catégories de pensée qui auraient pu surcharger notre description – le social, les influences, le contexte – et en ouvrant notre perspective à un renversement des angles pour libérer la vision des groupes de plusieurs entraves : les groupes ne sont pas des monades stables et fixes dans le temps et l'espace, il est plus intéressant de se demander pourquoi ils adviennent plutôt que d'être dans la constante surprise de leur fin ; les éléments invisibles ont peu de pertinence, tandis que les éléments présents, dans les sources étudiées, peuvent être de nature différente et il n'existe pas de hiérarchie entre eux. Ces hypothèses de recherche nous ont préparé à entrer dans la multiplicité essentielle, l'intensité réticulaire et l'impermanence fluide des sources de ce que nous avons innocemment nommé « les réseaux » puis « l'œuvre » d'Asger Jorn.

Grâce à Michel Foucault et l'actualisation qu'Alexandre Siqueira de Freitas en a fait ainsi que les travaux de Evgenia Theodoropoulou, nous avons soumis la variété extrême de nos sources à une exploration à tous les niveaux, du plus petit et anecdotique au plus grand et universel, et présenté ainsi les différentes natures d'échange et d'association en art : juxtaposition, synthèse, imitation, détournement, distinction, assimilation... Cette étude transversale a mis au jour l'aspect rhizomatique – au sens des liens entre les choses mais aussi de la circulation entre elles – sans que

l'on puisse en discerner par définition ni l'origine ni la fin. Les groupes de toutes les dimensions, de toutes les durées d'existence et de toutes les natures – différentes mais équivalentes – sont présents et sont un moyen de restituer les sources qui nous occupent et par là l'œuvre d'Asger Jorn.

Grâce aux recherches de Harri Veivo et Tania Ørum, Pascale Casanova, Graham Birtwistle et Peter Shield et même Asger Jorn lui-même, nous avons développé, le long d'une trame temps, espace et idée, la mobilité élémentaire et les intersections entre pratiques, théories et discours dans ces groupes qui se présentent à nous. Le surgissement dans cette partie de notre étude du nord, sa place, sa définition et ses liens dans les actions et les réflexions des groupes vient renforcer l'idée développée par Sylvain Briens du boréalisme comme la description fonctionnelle du Nord comme métaphore et de notre côté de son usage appliqué et subverti par Asger Jorn. Comprendre les groupes dans leurs fonctions même auto-désignées, leurs stratégies qu'elles soient pour se placer dans le temps et l'histoire ou pour trouver une position dans des espaces en tensions nous a amené à concevoir ces groupes comme des éruptions, des moments de nécessité absolue, avant l'évanescence et l'évanouissement contingent de leur existence. Cela signifie que *faire groupe* consiste avant tout à *faire* ; le groupe qui est issu de cet acte et qui, nous nous employons à le démontrer notamment dans le cadre de l'avant-garde, met tout en œuvre pour exister en tant que tel et agir – même s'il s'agit d'agencer un ensemble d'idées dans un livre, de monter une exposition ou bien de remettre en cause l'histoire de l'art gréco-latine – et pour cela il mobilise des discours, des auto-réflexions et des réseaux c'est-à-dire fait lien entre des groupes.

Chacune de ces recherches, chacun de ces développements complétés par les études particulières des éléments acteurs des groupes abordés ont finalement fait émerger une sorte de patron, de matrice de description des agissements des groupes ; ceci bien qu'ayant dans notre méthodologie toujours respecté la grande variété et les différences et limites des groupes abordés. Cela non sans paradoxes puisque nous avons choisi, à partir des sources, d'adopter la perspective des groupes tout en conservant le point de départ de nos recherches, à savoir ne pas assumer, ne pas considérer que les groupes sont pré-existants à notre description. Toutefois, même si nous connaissons les dangers de la corrélation, nous devons admettre que les groupes n'ont pas cessé d'apparaître et de disparaître alors que nous compilions les données issues de nos sources et que nous souhaitons les décrire.

Comment expliquer alors que nous nous retrouvons parfois à expliquer la création d'un groupe par son propre discours ? C'est la parole des artistes, la réalité des œuvres, des groupes étudiés que nous

souhaitons toujours mettre en avant comme performatif, d'autant plus que s'y expriment les thématiques, problématiques et tensions que nous observons, décrivons et analysons. Accepter cette porosité dans la recherche et éviter les hiérarchies des catégories de pensée tout en respectant et analysant la parole des personnes ou groupes concernés est une nécessité pour prendre conscience et garder cette distance scientifique de rigueur dans un travail académique. Cette attention et cette défense des discours internes à nos sources plutôt qu'externes sont également un parti pris considérant que la visée de notre sujet est la manière dont les groupes, les stratégies, les théories se forment, s'expliquent, disparaissent décrites et vécues par eux-mêmes. Cette position a d'ailleurs réduit considérablement le bénéfice pour notre étude d'intégrer les interprétations artistiques des tableaux, céramiques, dessins d'Asger Jorn – à quelques exceptions près, quand ces œuvres concernaient certains groupes dont nous abordions l'existence. L'artiste lui-même se détache de ses tableaux, mais beaucoup plus rarement de ses écrits et encore moins des groupes dont il a fait partie – même après leur dissolution, la réécriture, l'histoire des groupes peut continuer d'être formulée, les discours d'être produits soit par les acteurs eux-mêmes soit par les traces que l'on peut en trouver. La recherche de la subjectivité qu'Asger Jorn a amorcée, nous avons dû finalement en partie la transposer à notre propre recherche : avoir conscience des biais et de l'aspect singulier des discours et approches pour mieux comprendre leur manière de s'articuler, sous forme de groupes. Nous nous sommes efforcés tout du long de cette étude de ne pas tomber dans l'erreur tautologique facile qui viendrait à prouver qu'il y a des groupes fonctionnant selon certaines stratégies dans l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn avec les éléments même de cette œuvre dont la problématique des groupes a en fait émergé. L'un des grands résultats même s'il a l'air d'une évidence absolue, afin de se pencher sur la question de la représentation de toute sa complexité, est que la présence d'une intention et d'une volonté est essentielle, c'est elle qui nous préserve de toute tentative de placage théorique – néanmoins, cela ne se restreint pas à l'exercice direct d'une volonté humaine, un texte, un tableau, un voyage ou un événement peuvent tout autant faire groupe. Est groupe ce qui se dit tel, quelle que soit la manière de le faire, quelles que soient les stratégies employées pour se constituer. Le groupe serait donc manifeste.

Face à un corpus hétérogène, à des milliers de données fragmentées – fruit d'une première tentative de raisonner ces sources – et à des éléments qui en amènent d'autres de manière infinie, plutôt que de nous accrocher pied à pied à la méthode sociologique, nous avons cherché à voir comment nous en inspirer afin de créer un léger décentrement du regard propre à en adopter les caractéristiques

adaptées à notre sujet. Ainsi au lieu de risquer de nous restreindre de manière limitative aux multiples liens ou aux objets seuls, optique ratiocinante qui n'apportait rien de plus que la disparition du lien entre ces objets, au sens de l'impulsion qui s'y trouve, nous avons porté notre regard sur l'action de regroupement, dans tout ce qu'il a de fulgurant, de mouvant et de dynamique. En outre, ne pas se résoudre à garder un seul point de vue et avoir conscience des biais que représente cette approche en les utilisant à l'avantage de l'étude et adopter comme méthode d'écriture et de réflexion la répétition-avec-variation, ouvre la possibilité d'accéder et de reconnaître à des œuvres et des individus leur dynamisme et leurs qualités. Dans le processus de notre écriture, de nos analyses nous n'avons pas cherché à conclure à la présence concrète et existentielle de groupes dans l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn, nous avons plutôt lentement fait tourner les groupes sous toutes ses formes, toutes ses manifestations en prenant comme terrain d'observation kaléidoscopique les sources issues des archives d'Asger Jorn. Cette vision nous a demandé de nous abstraire d'un objectif positiviste d'un discours sur la réalité historique et de son adéquation avec un monde réel que nous décrivons autrement. Dans cette démarche, nous nous sommes retrouvés sans forcément le souhaiter à écrire une étude reflétant et ressemblant sensiblement à une forme de la phénoménologie. Cette rencontre est d'autant plus inattendue que nous avons veillé tout au long de notre étude à être au plus proche de nos sources, c'est donc dans la manifestation même de ce monde mouvant et constellaire de l'œuvre d'Asger Jorn que nous avons effectué nos observations. Ainsi dans une interprétation libre de la méthode de la variation eidétique pratiquée par certaines études phénoménologiques, nous avons plutôt observé toutes les variations, mobilités, transformations que l'objet groupe semblait prendre dans l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn et avons tenté d'en extraire quelques invariants et modèles récurrents : les conclusions que nous tirons portent ainsi sur le phénomène actif et complexe des groupes.

Nous avons, pour rendre compte autrement et en complément de cette variation, cherché à exprimer, à mettre en valeur, à donner des formes à sa complexité multi-dimensionnelle en la sortant du texte, en créant à notre niveau quelques images ; il s'agit là de stratégies qui maintiennent actives la création de lien ainsi que la curiosité tout en ouvrant un discours à un plus large public – une image fera toujours moins peur qu'une thèse.

En résumé, ainsi que la poésie lyrique danoise l'exige,

Dites-le, avec des fleurs.



## **Annexe : Schémas, diagrammes et cartes**

### **Note d'intention : sortir du texte, approcher l'image**

Afin de donner une vue différente des groupes toujours en mouvement tels que nous les avons observés dans les sources, il nous a semblé nécessaire de faire appel à un autre moyen que ce que nous propose l'écriture linéaire et textuelle d'une thèse. En effet, chacune des données ne peut être énumérée dans le texte et la recherche d'une telle exhaustivité présenterait finalement peu de pertinence problématique. Néanmoins rendre compte de la présence des données rassemblées et des sources traversées nous paraît utile sinon essentiel. Les images sont donc proposées ici pour offrir une vision de l'œuvre qui se veut complémentaire aux éléments mis en avant et décrits dans le texte de la thèse, afin de poursuivre l'étude de l'œuvre d'Asger Jorn dans toute sa réticularité *via* le prisme des groupes et leurs stratégies s'exerçant dans le temps, l'espace et la pensée.

Les schémas, diagrammes, cartes géographiques, cartes heuristiques et infographies présentées dans cette annexe sont le fruit de notre travail de synthèse à partir des données que nous avons dû traiter et traverser lors de notre recherche. Nous avons eu besoin d'utiliser ces outils pour visualiser, exploiter et rendre compte des grands ensembles de chiffres, lieux, personnes, dates, œuvres et circulations qui constituent notre corpus. Comment rendre compte de l'immense quantité de données présentes ainsi que de la dimension visuelle d'un sujet ? Comment sortir du texte qui atteint ses limites lorsque le nombre de paramètres à présenter et à synthétiser excède un certain nombre et lorsque les phénomènes observés évoluent dans le temps et dans l'espace et s'y réfléchissent ? Les représentations graphiques créées à partir de ces données nous apportent-elles des lectures différentes ou complémentaires de l'analyse textuelle ? Nous tentons d'offrir ici une approche d'une certaine méthodologie de recherche qui se *fait* et qui se voit autant qu'elle se lit.

Nous y présentons des formes diverses qui nous ont paru appropriées pour la nature des données dont elles sont l'image tout en étant un résultat des réflexions autour de la notion de groupe dans l'œuvre d'Asger Jorn. Vouloir schématiser des données nombreuses et complexes réinterroge *via* les groupes notre manière de décrire les espaces, les temporalités et leurs interactions. La recherche des



formes adéquates est un défi méthodologique car celles-ci impliquent de rendre visible simultanément plusieurs de ces dimensions. Les cadres supports doivent-ils être temporels – comme dans une frise chronologique ? Doivent-ils être spatiaux – comme dans une carte géographique ? Existe-t-il des schémas permettant de mettre en valeur les liens et leurs évolutions ? Nous avons dû pour répondre à ces questions nous inspirer de ce que d'autres disciplines ont pu réaliser pour rendre compte de leurs recherches : géographie, histoire, sciences politiques, virologie, anthropologie, didactique, etc.

Incidentement, mener cette formalisation révèle aussi les limites de la représentation par image. En effet, mettre en valeur en extrapolant visuellement – ou en minimisant certaines choses – cache parfois certaines proportions existantes dans les données manipulées. Un bon exemple en ce sens dans nos représentations est la différence flagrante entre le nombre de publications totales en danois par rapport aux autres langues (366 sur 565 au total), ce qui n'entre pas en contradiction avec le fait que sa bibliographie est particulièrement plurilingue toutefois ainsi que nous le montrons dans nos différentes cartes de ses publications, le danois reste malgré tout sa langue principale. De surcroît certaines de nos figures sont des formes correspondant à l'état actuel des archives consultées ainsi que de nos bases de données, ce qui pour certaines sources, la bibliothèque par exemple, suppose que nous avons travaillé, en toute connaissance de cause, sur des données non-exhaustives, ce qui peut influencer les résultats présentés.

Ces images qui viennent compléter, par leur aspect synthétique, le texte de notre thèse et présenter certaines données ou éléments qui n'ont pas pu, par leur quantité, y être développées ou inventoriées, ouvre également de nouvelles pistes pour approfondir la question de la relation entre l'image et le texte dans la recherche scientifique. Sur ce point, les études ces dernières décennies en humanités numériques – en relation aux *big data* et à la *data visualisation* – sont particulièrement éclairantes, car en plus d'être des moyens de développer des outils pour traiter de manière computationnelle des grands corpus<sup>977</sup>, elles sont aussi l'occasion de se demander ce que peuvent apporter ces nouvelles formes et figurations aux analyses dans des domaines littéraires ou d'histoire de la pensée. Cela engage également à mener ces questionnements en collaborant d'une part avec les autres sciences qui utilisent de manière plus courante ce type d'outils et de visualisations – géographie, sociologie, génie civil, sciences naturelles, physique, chimie par exemple – et d'autre

---

<sup>977</sup> Voir notamment les recherches de Franco Moretti et le Stanford Literary Lab dirigé par Mark Algee-Hewitt et en histoire de l'art, Artl@s coordonné par Béatrice Joyeux-Prunel.

part de réfléchir à ce que pourrait apporter une ouverture et un travail – puisque l’on parle d’images et d’art – avec des artistes<sup>978</sup>, souvent eux-mêmes spécialistes des images et de leurs problématiques. Tout cela serait une nouvelle manière de faire groupe, avec notre sujet même puisque Asger Jorn, rappelons-le soutient à l’écrit ou en peinture l’idée d’une équivalence de l’image et du texte en sens et en importance.

Nous avons construit notre annexe en trois grandes parties : pour commencer, les schémas et diagrammes qui sont des modélisations de groupe et des figurations de résultat, ensuite les cartes et infographies de synthèse qui représentent et problématissent les grands ensembles de données et enfin les images d’analyse qui proposent un rendu visuel pour des données issues de la lecture proche (éléments d’un lot d’articles, métadonnées d’un ouvrage, contenu des pages d’un livre).

Nous avons tenu à utiliser un maximum des outils informatiques simples et libres pour la réalisation des figures que nous présentons dans cette annexe. Ainsi, les données ont été calculées grâce à Calc de la suite bureautique Libre Office, outil qui a également permis de générer les diagrammes. Les fonds de cartes ont été convertis et travaillés en svg dans à Inkscape, outil de dessin vectoriel puissant que nous avons utilisé pour la Figure 26. Pour la réalisation des autres cartes, nous avons préféré utiliser Draw dans la suite Libre Office qui nous a également été utile pour les modélisations des schémas de réseaux, groupes et collectifs. La carte heuristique de la bibliothèque a été générée grâce à un outil en ligne Text2Mindmap<sup>979</sup> et l’infographie de l’œuvre réticulaire à l’aide du freemium en ligne Canva. Enfin nous avons eu recours au logiciel libre de retouche d’image Gimp pour les questions de formats et de conversions.

---

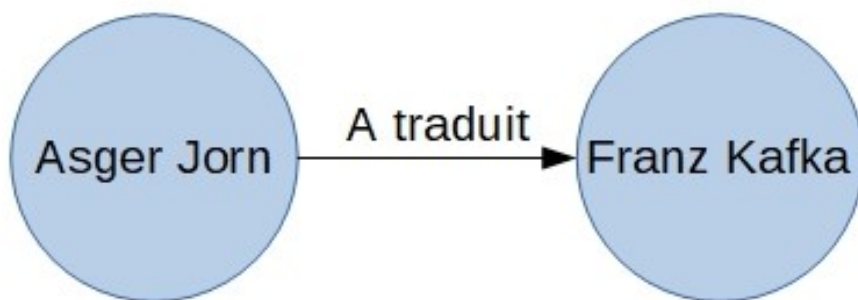
<sup>978</sup> La revue *Octopus note* par exemple conçoit ses numéros en publiant un mémoire de recherche, des entretiens avec des artistes et une œuvre originale d’un artiste. *VIS* quant à elle est une revue nordique pour la recherche artistique qui propose à des chercheurs-artistes de publier certaines de leur création-résultat.

<sup>979</sup> Text2Mindmap, Outil numérique. [En ligne : <https://tobloef.com/text2mindmap/>] (Consulté en novembre 2020).

## A. Modélisation et figuration

### Figures et modélisations des réseaux, collectifs et groupes

Ces neuf figures représentent les différentes manières de décrire les réseaux, les collectifs et les groupes. Il s'agit de modèles où nous pouvons faire varier un même ensemble de données afin de visualiser de leurs interactions de différentes façons. Les exemples donnés correspondent à ceux explicités dans le Chapitre 1.



*Figure 1: Lien simple*

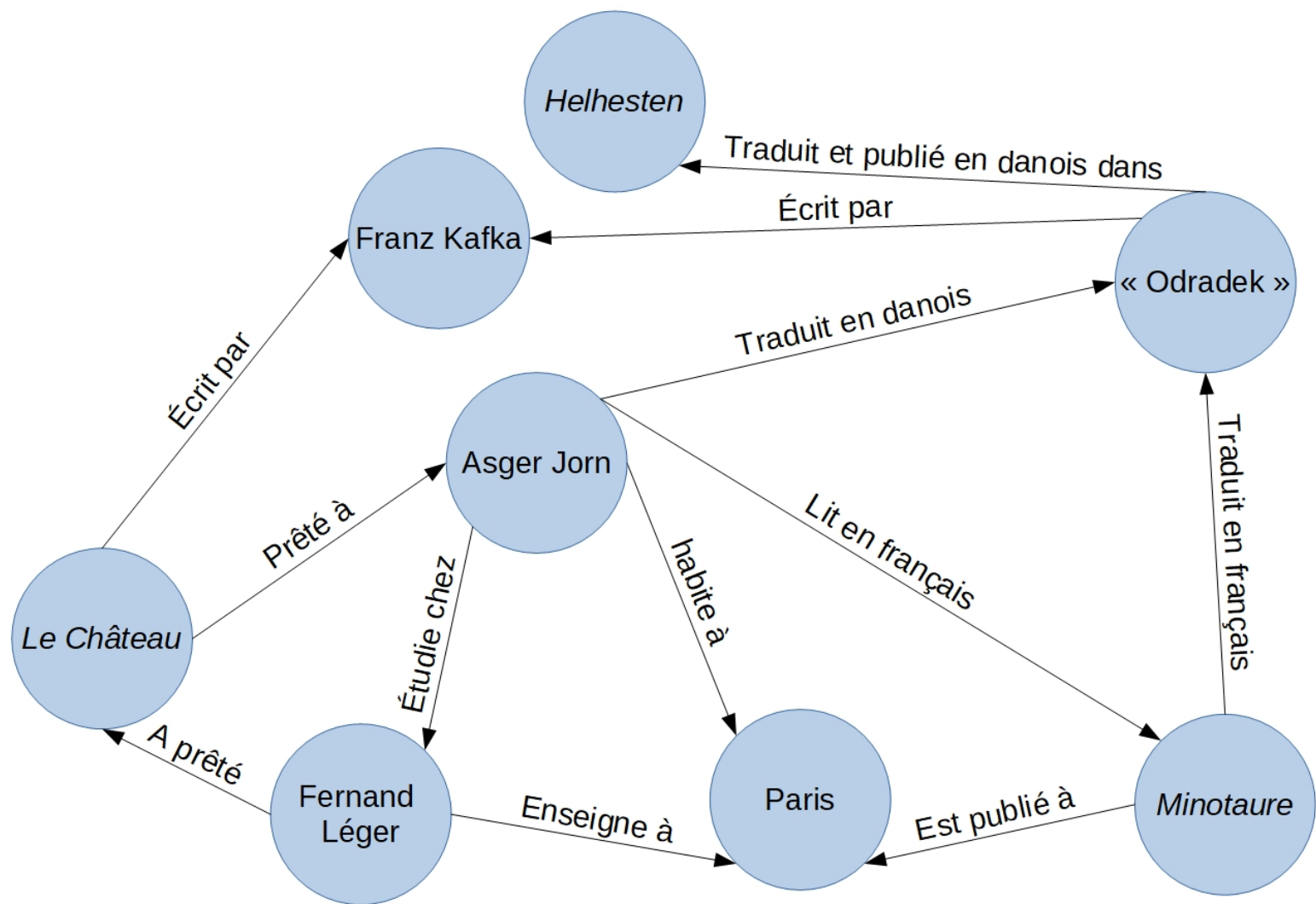


Figure 2: Réseau

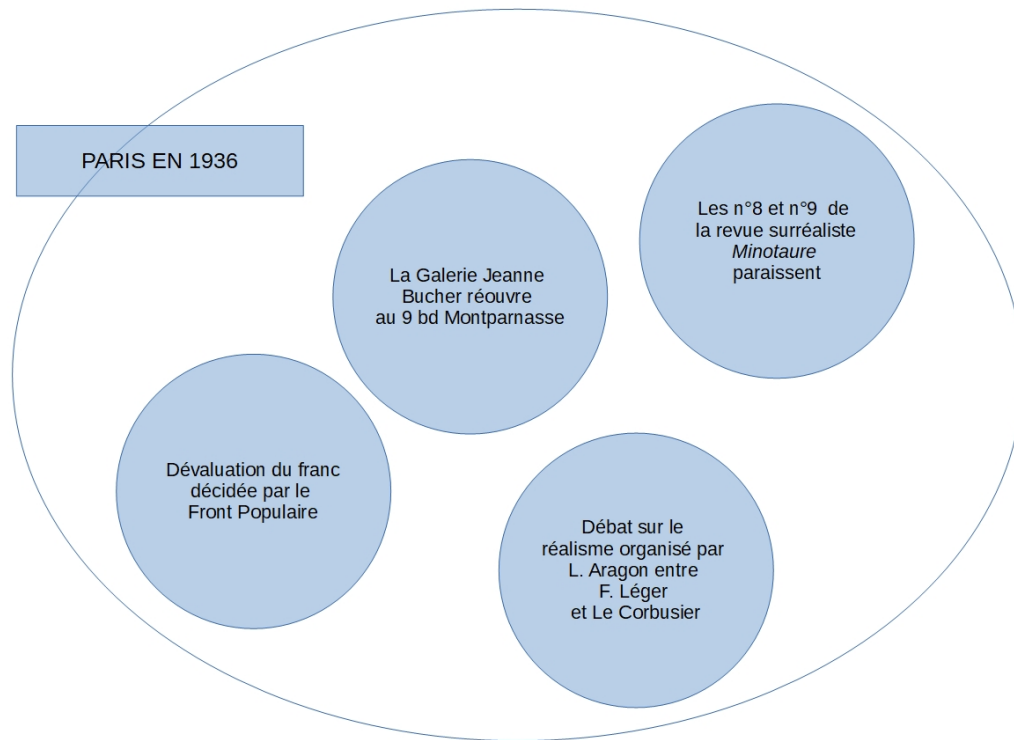


Figure 3: Groupe englobant

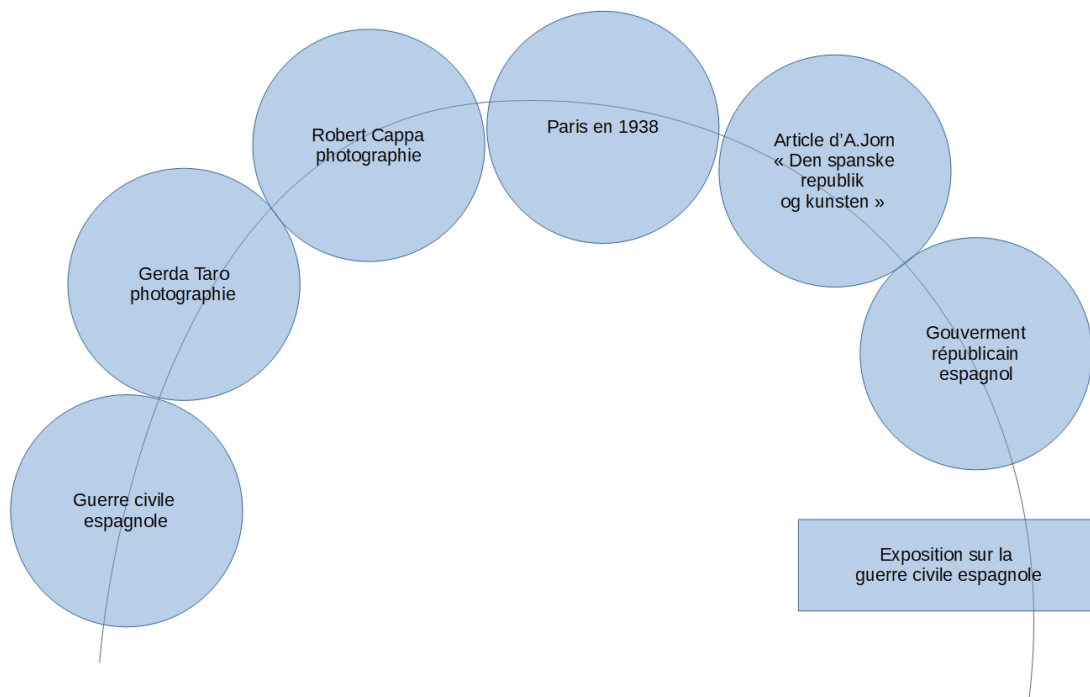


Figure 4: Groupe traversant

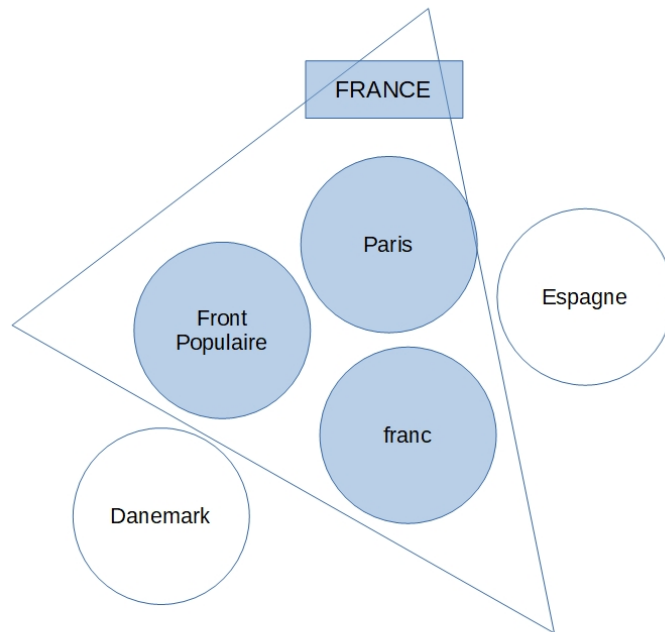


Figure 5: Aire de partage de caractéristiques communes

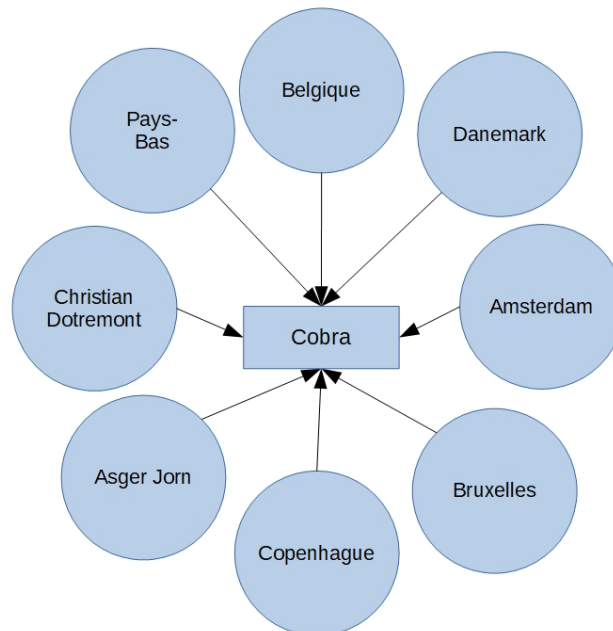


Figure 6: Groupe autour d'un centre commun

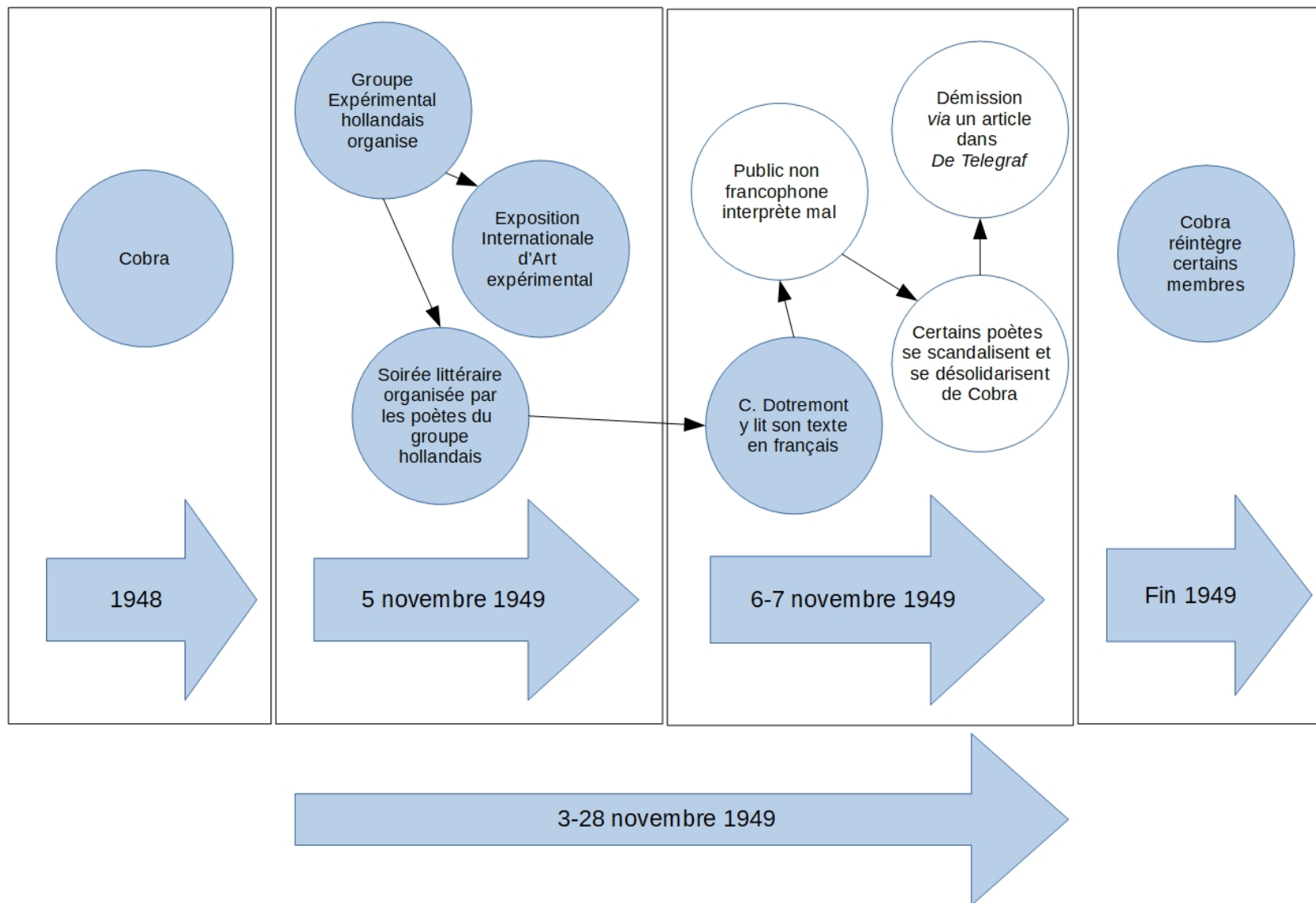


Figure 7: Evolution du groupe dans le temps

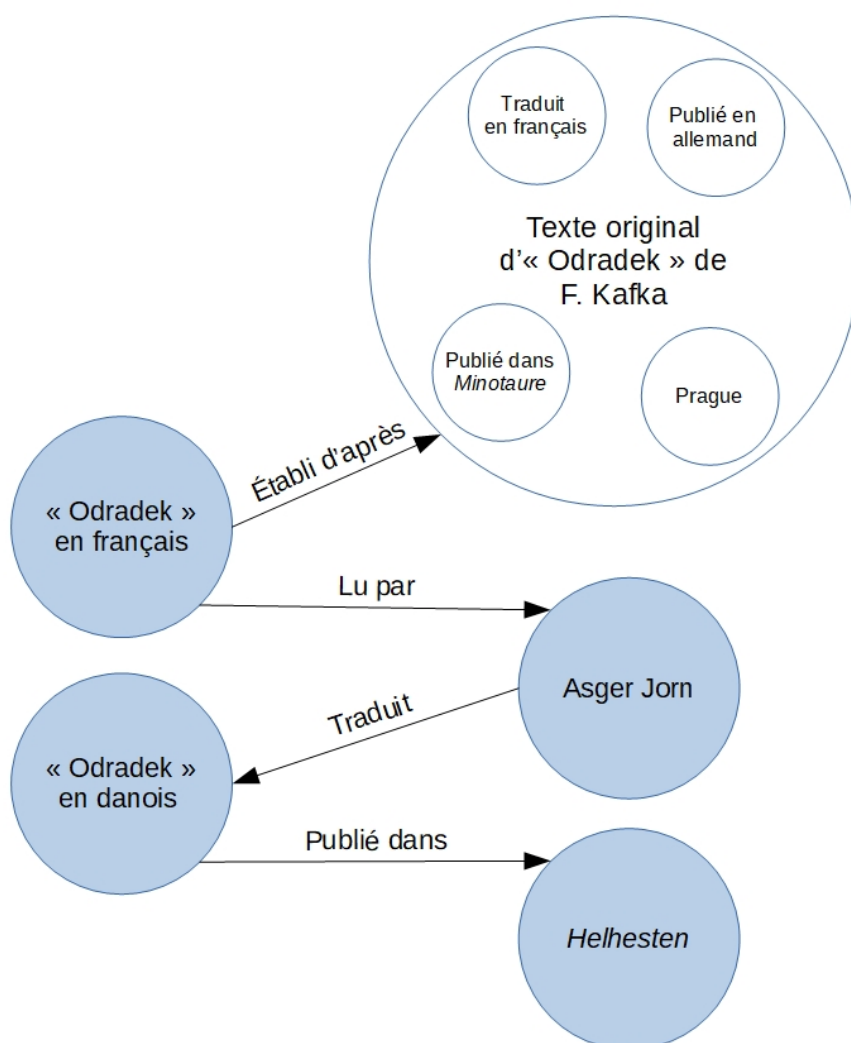


Figure 8: Réseau secondaire imbriqué dans un réseau



## **Diagrammes de répartition des publications, traductions, rééditions**

**Source** : Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988.

Les diagrammes présentés dans cette annexe correspondent aux données, issues de la bibliographie d'Asger Jorn, analysées dans la deuxième partie du Chapitre 3. La visualisation de la répartition quantitative ou chronologique des langues de publication, des choix de rééditions, des traductions et avec leurs sens aident à comprendre les stratégies mises en œuvre par Asger Jorn dans son œuvre écrite.

## Répartition des publications de A. Jorn

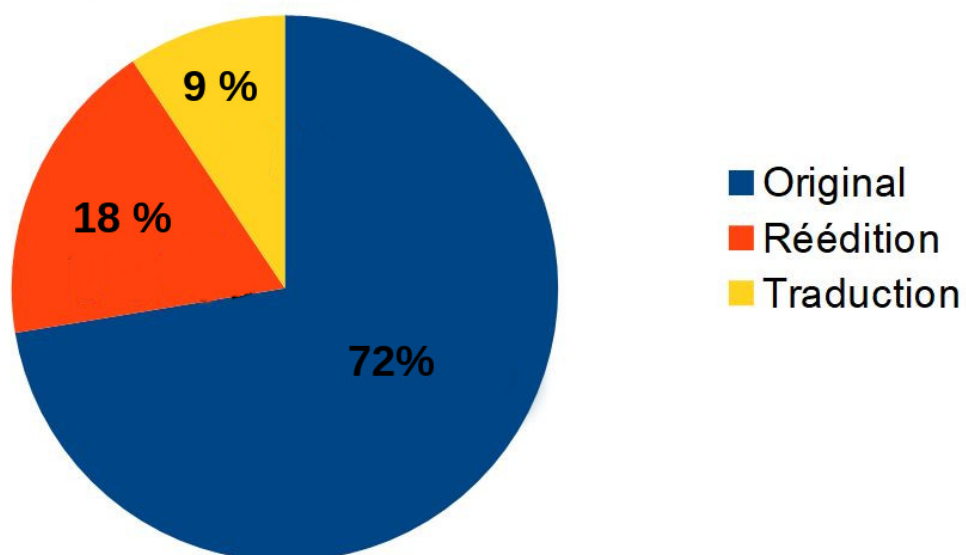


Figure 9: Diagramme circulaire de répartition des publications

## Répartition des écrits d'Asger Jorn ( - 1973)

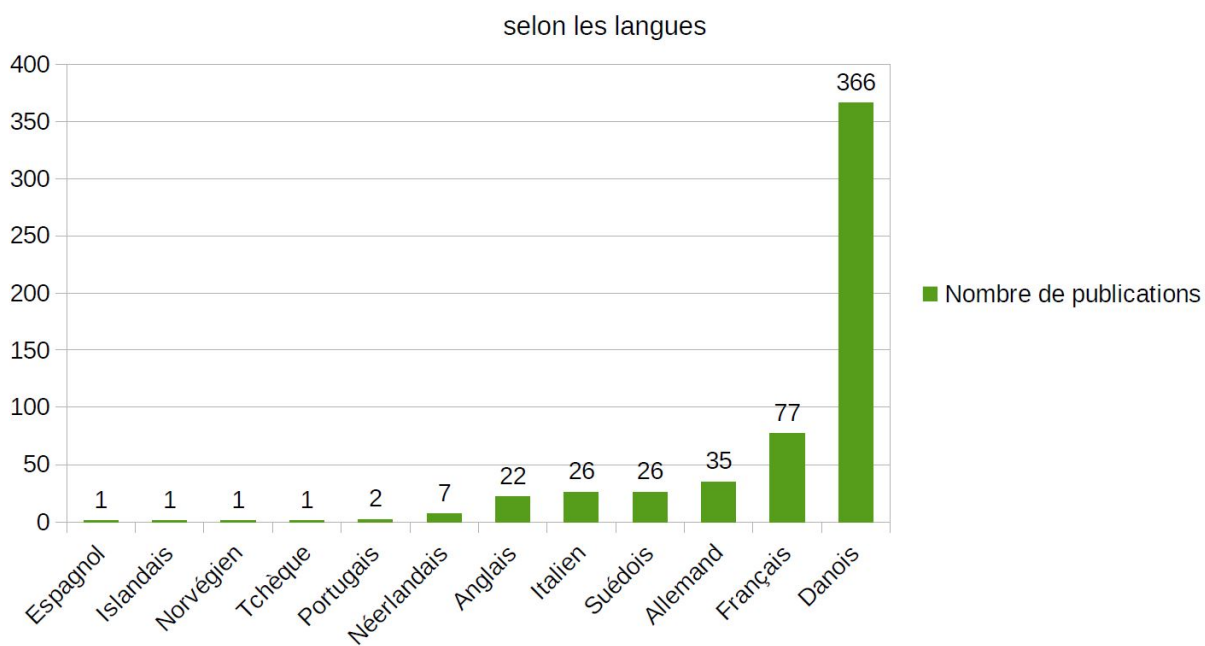


Figure 10: Diagramme en barres de répartition des écrits selon les langues

Répartition chronologique des publications d'Asger Jorn  
selon la langue

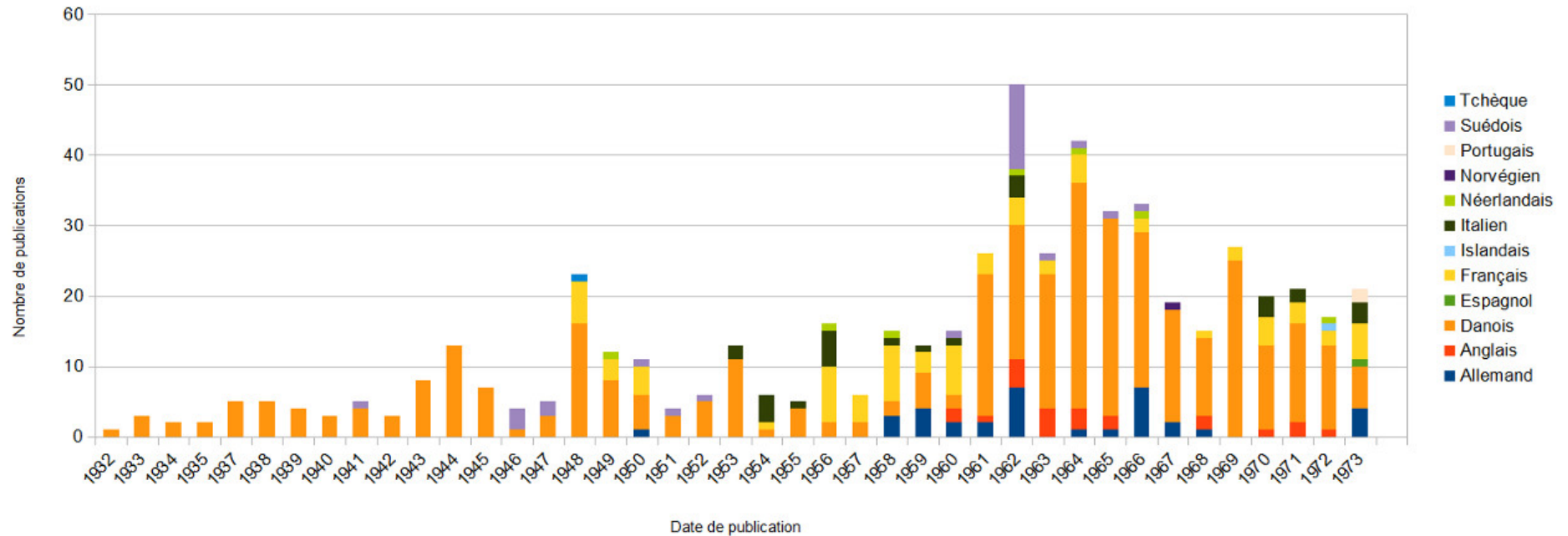


Figure 11: Diagramme en barres de répartition chronologique des publications selon les langues

### Répartition des traductions d'A. Jorn

selon les langues cibles

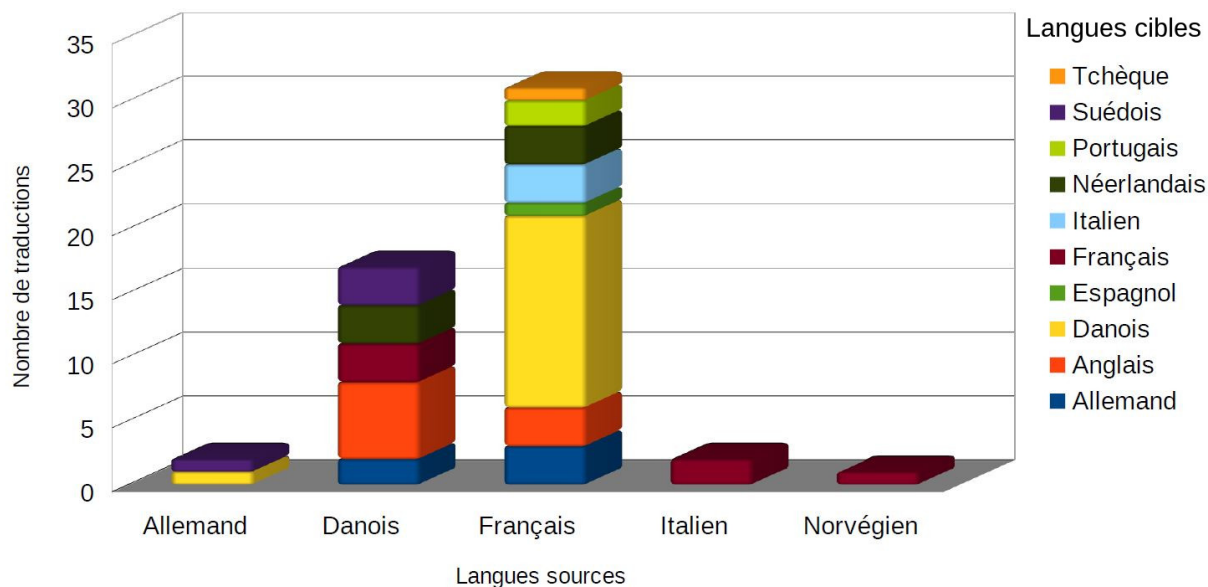


Figure 12: Diagramme en barres de répartition des traductions selon les langues cibles

### Répartition des traductions d'A. Jorn

selon les langues sources

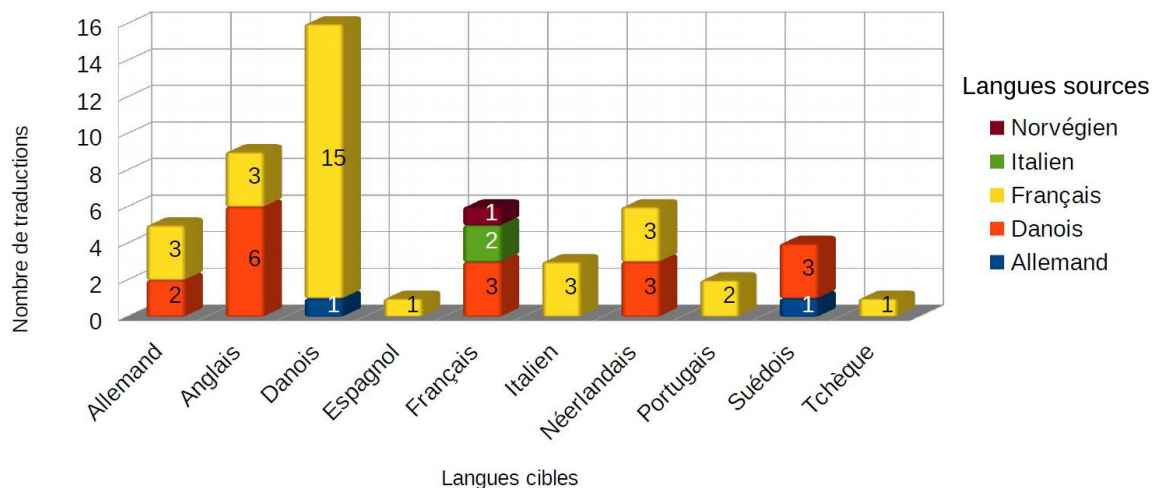


Figure 13: Diagramme en barres de répartition des traductions selon les langues sources

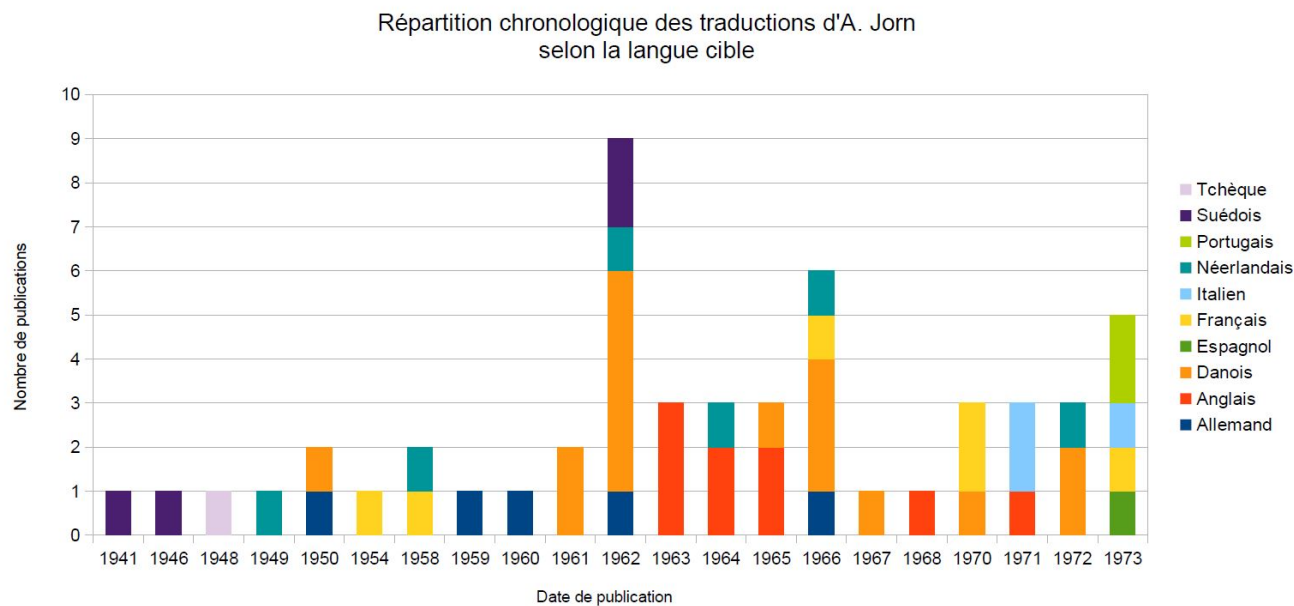


Figure 14: Diagramme de répartition chronologique des traductions selon la langue cible

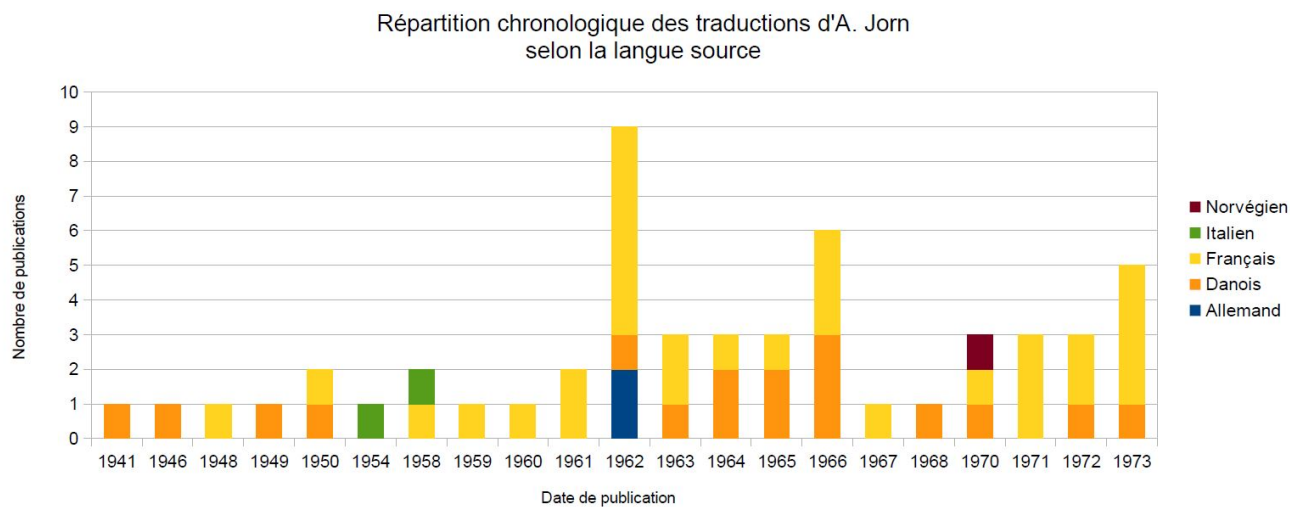


Figure 15: Diagramme de répartition chronologique des traductions selon la langue source

Répartition des rééditions des textes d'A. Jorn  
selon les langues

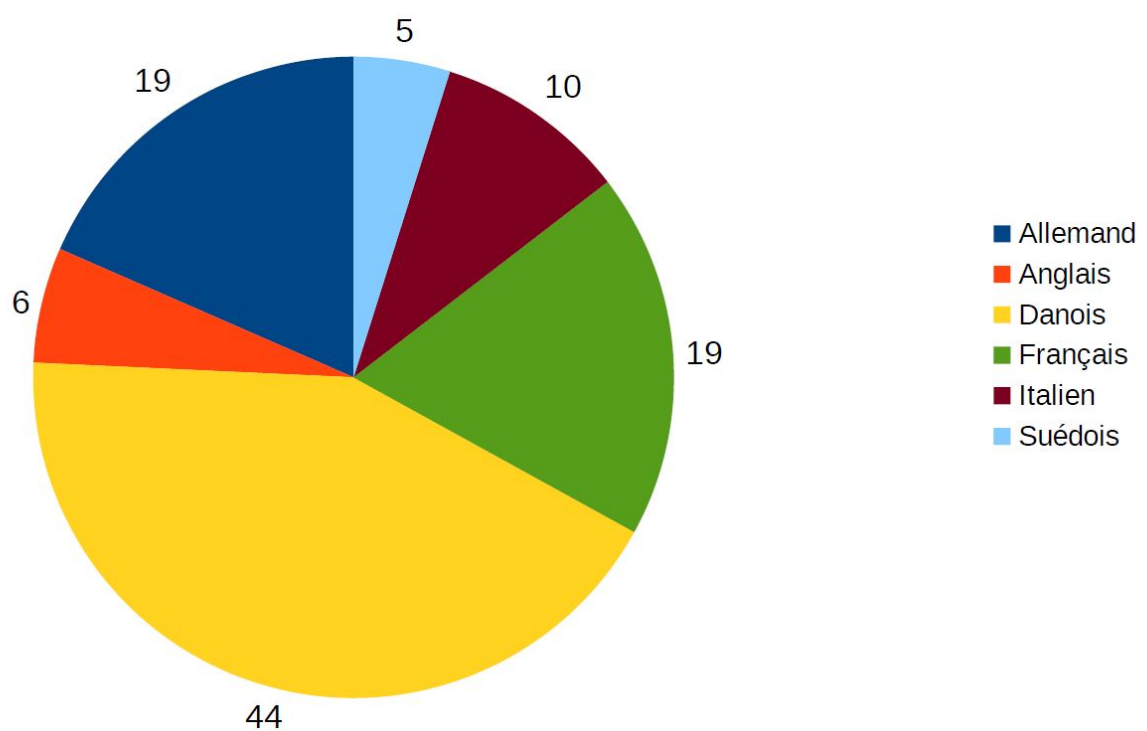


Figure 16: Diagramme circulaire de répartition des rééditions selon les langues

Répartition chronologique des rééditions des textes d'A. Jorn  
selon la langue

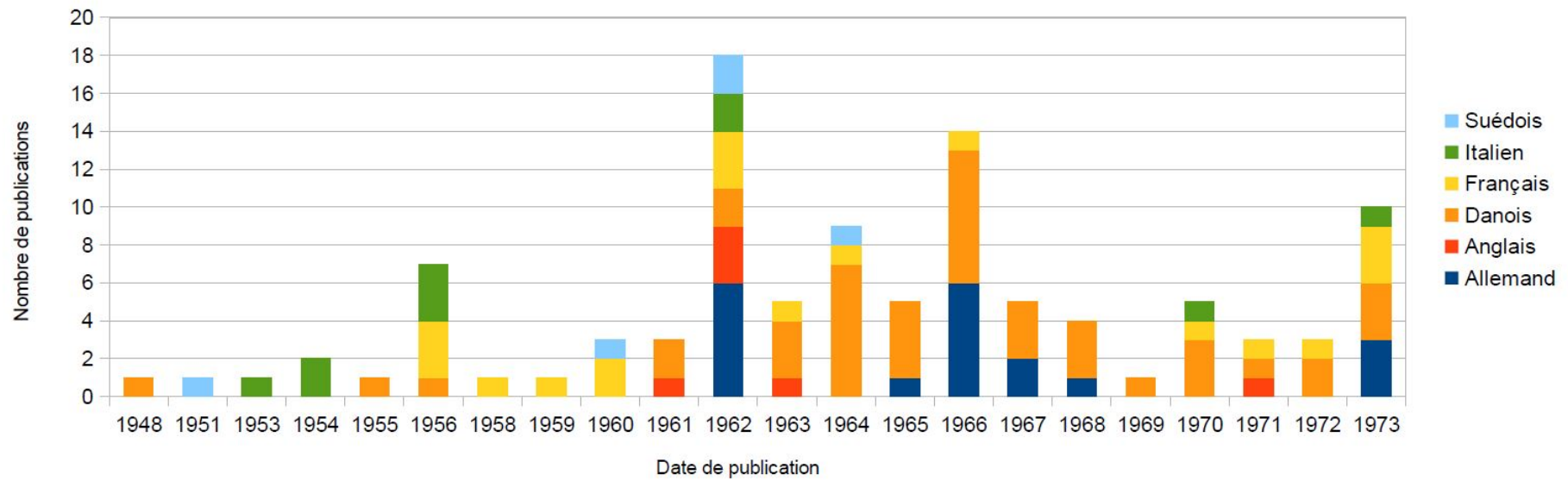


Figure 17: Diagramme de répartition chronologique des rééditions selon la langue

## **B. Représentation et problématisation**

### **Cartes de circulation des traductions**

**Source :** Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988.

À partir des mêmes données que celles des figures présentant les données des textes traduits, nous avons souhaité mettre en valeur la circulation spatiale à l'œuvre lorsque l'on parle de traduction. Rappelons qu'il s'agit d'une petite part seulement de l'œuvre écrite d'Asger Jorn. L'intensité des sens de traduction est montrée par la taille des flèches. Le français semble jouer le rôle de langue intermédiaire à partir de laquelle les textes se diffusent à d'autres langues majoritairement non germaniques tandis que le danois occupe une place centrale d'import de textes traduits du français comme d'export de textes vers les langues scandinaves et germaniques. Il s'agit d'une carte imaginaire de ce que les traductions de Asger Jorn projettent comme Europe, au sens où les pays qui n'apparaissent pas dans nos données ont été effacés du fonds de carte. Rappelons que pour la majorité des langues présentes sur cette carte, elles sont parlées dans d'autres pays, contrairement à ce que notre représentation laisse supposer (Suisse, Belgique, Finlande, Irlande par exemple) ce qui constitue au passage une des limites à l'utilisation d'un fond de carte pour ce type de données.



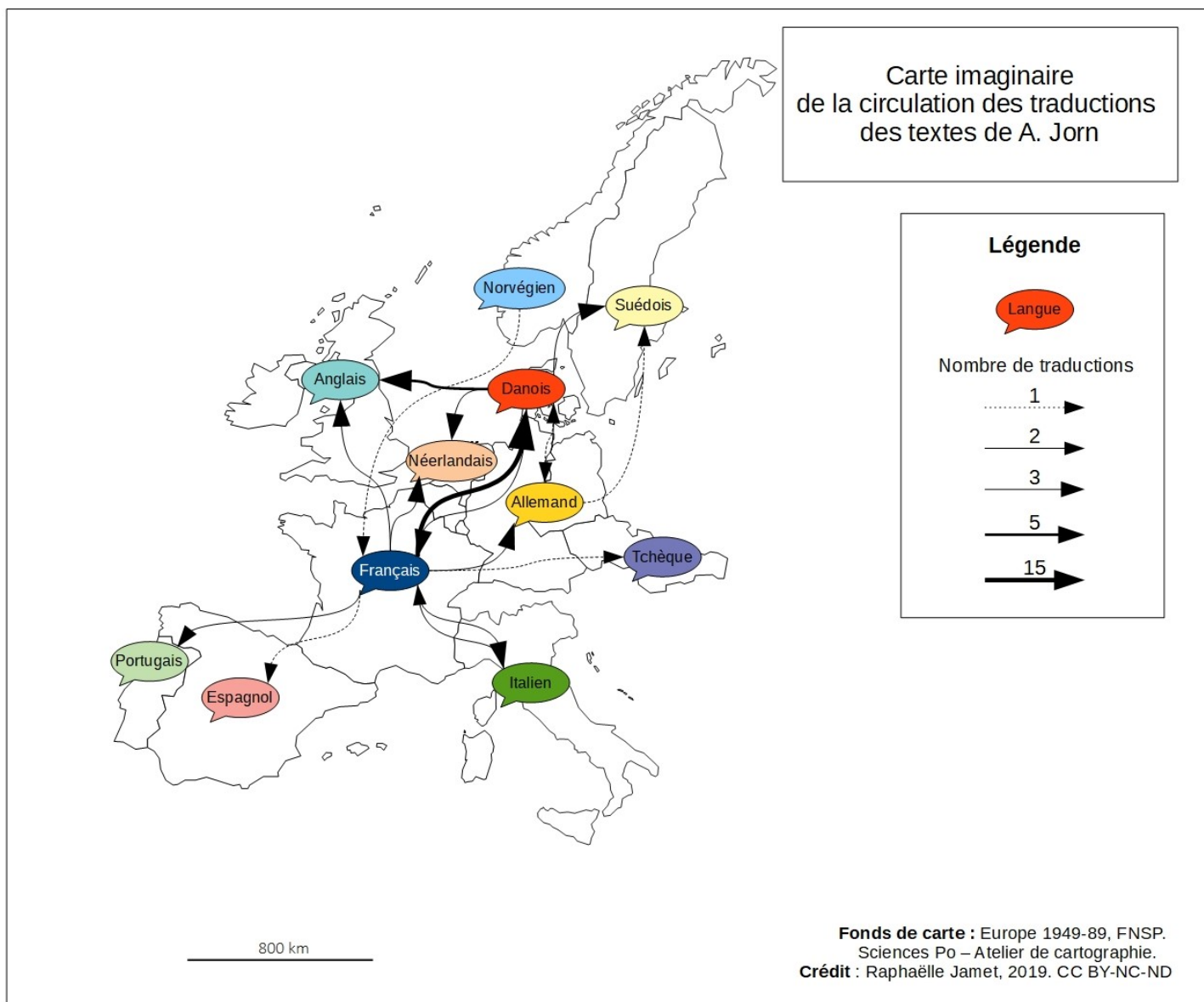


Figure 18: Carte imaginaire de la circulation des traductions

## Chronologie spatiale des publications

**Sources** : Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988.

Nous avons pris comme point de départ pour cette carte la division chronologique des déplacements d'Asger Jorn selon les répartitions en périodes ; ainsi à chaque arrêt spatial significatif (séjour en sanatorium ou occupation allemande par exemple), une nouvelle période est déterminée – cela correspond à chaque nouvelle carte. Ainsi nous avons souhaité créer une image visuelle pouvant montrer l'évolution au cours du temps y compris dans l'espace grâce aux fonds de carte. Nous utilisons ici la manière classique de présenter des évolutions dans un même espace grâce à la juxtaposition d'un même espace à différents moments. Afin de constater l'évolution et la répartition des publications au cours du temps, nous avons placé le nombre des écrits d'Asger Jorn de manière cumulative sur ses cartes. L'évolution est claire, avec la mise en valeur de zones où les publications s'intensifient de manière exponentielle – comme par exemple le nombre d'articles et de livres publiés en danois qui ne cesse de croître.

Les changements de frontières qui adviennent à plusieurs reprises entre 1914 et 1973 représentent une des difficultés de la période étudiée. Nous avons tenté de les respecter au mieux en utilisant des fonds de carte historiques différents. L'usage du planisphère pose de manière très concrète cette limite de la représentation des frontières et de leur entière dépendance de l'histoire géopolitique.

### Chronologie spatiale de l'évolution du nombre de publications d'Asger Jorn (1914 - 1973)

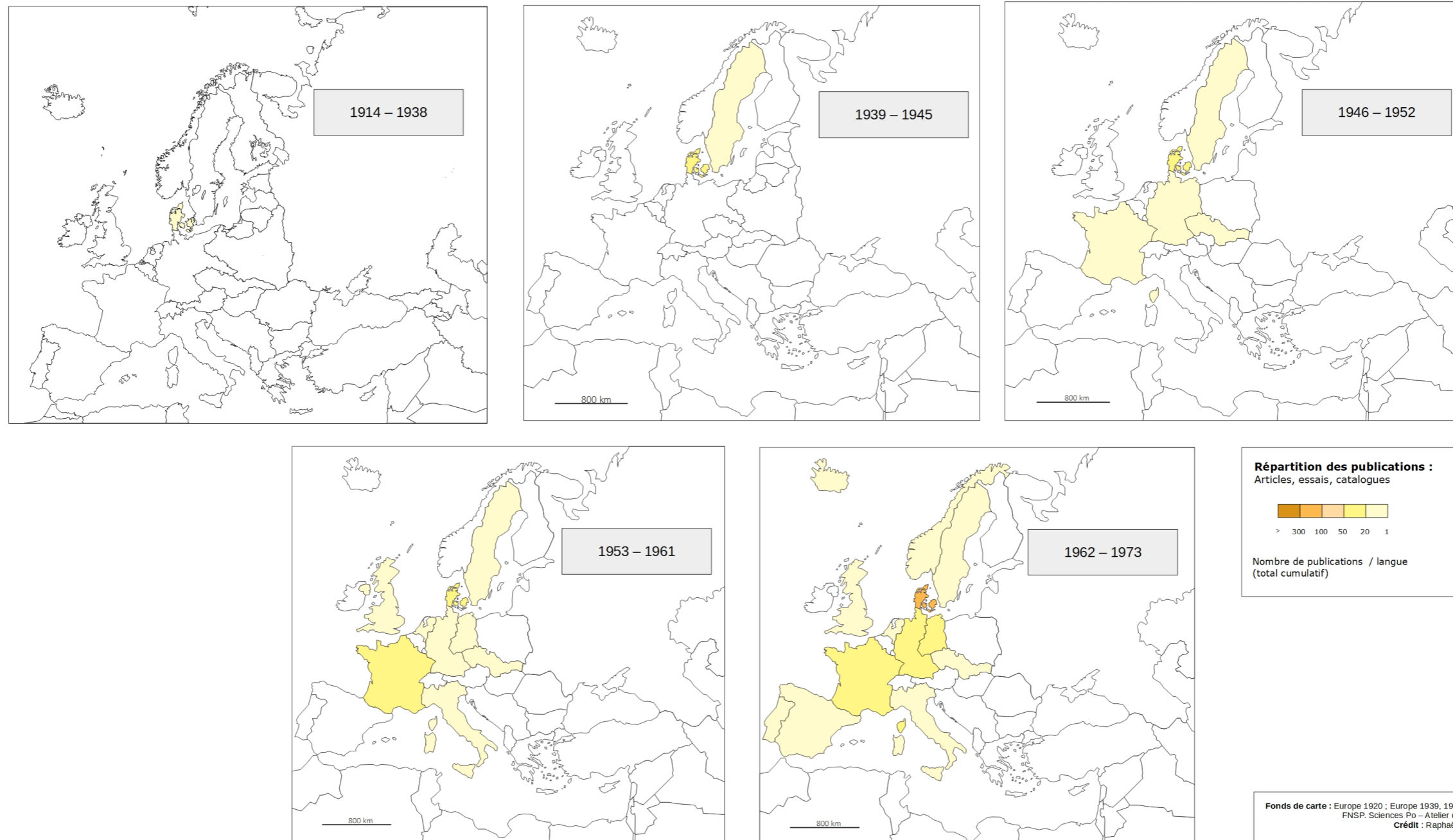


Figure 19: Chronologie spatiale de l'évolution du nombre de publications

## Carte stratégique du mouvement Cobra

**Source :** Willemine Stokvis, *Cobra : Mouvement artistique*, 1988.

Nous avons voulu dans cette figure que nous avons nommé « carte stratégique » reprendre les éléments d'analyse stratégique de groupe proposé par Bruno Latour (porte-parole, anti-groupe, définition) et tenter de concilier les trois grandes dimensions de la représentation de nos sources : temporel, spatial et théorique tout en rendant compte de l'aspect évolutif et dynamique de l'ensemble. Dans la mesure où Cobra présente dans son histoire, telle qu'elle est écrite par Willemine Stokvis, scissions, fondations, créations collectives, porte-parole, manifestes, critiques, le sujet s'est révélé adéquat pour cette figure et inversement. Nous avons également cherché à respecter dans les formes employées la valeur équivalente de chaque élément des groupes observés, par l'usage des pictogrammes. Le texte de la chercheuse qui nous a servi de source était le plus synthétique et le plus complet que nous ayons pu trouver, c'est-à-dire contenant le plus d'acteurs, de médiateurs et de controverses.

En prenant en compte le facteur espace-temps de départ et en y inscrivant le dynamisme et les éléments de Cobra, nous avons conservé l'idée d'une évolution non linéaire – avec des ruptures et des associations. En dehors du contexte artistique, nous pouvons observer le même type de narration dans les mutations et la transmission d'un virus à travers le temps et l'espace. En 2017, Sciences et Avenirs reproduit en ligne une carte sur le virus Zika réalisée à l'aide du logiciel Nextstain. Cette carte utilise des cercles concentriques pour chaque année qui passe et place sur ce cercle au fur et à mesure des mutations génomiques les différentes branches du virus. Les différentes couleurs des lignes montrent les espaces géographiques concernés et un planisphère y est ajouté pour plus de précisions sur les transmissions<sup>980</sup>.

Nous pouvons suivre sur notre carte l'évolution chronologique de gauche à droite et du centre vers l'extérieur. Les couleurs indiquant les pays sont visuellement très présentes et distinguables. Nous avons dû décider d'une couleur spécifique pour les actions et créations collectives et internationales

---

<sup>980</sup> Richard Neher et Trevor Bedford, « La propagation de Zika et les mutations que l'agent pathogène a connu », Reproduit par Hugo Jalinière, « Cartographie et génomique : traquer les virus pour combattre les pandémies », *Sciences et Avenir*, 10 mars 2017, [En ligne : [https://www.sciencesetavenir.fr/sante/cartographie-et-genomique-traquer-les-virus-pour-combattre-les-pandemies\\_111184](https://www.sciencesetavenir.fr/sante/cartographie-et-genomique-traquer-les-virus-pour-combattre-les-pandemies_111184)] Consulté le 15 janvier 2019.

de Cobra, tout en conservant les spécificités de chaque action (exposition organisée par le groupe hollandais par exemple), la couleur des bulles indique ainsi si les acteurs d'un pays étaient plus impliqués (lieux, personnes, responsabilité...) que les autres. L'attribution d'une couleur Cobra, s'est imposée lors de la création de la légende, l'effet graphique est la création d'un nouvel espace artistique hors des frontières géographiques.

Nous pouvons lire deux résultats sur cette carte. D'un côté, l'importance des périodes d'occupation pendant la Seconde guerre mondiale pour le rythme des activités et l'intensité des échanges à la fin de la guerre – ce qui vient en fait du texte même de Willemine Stokvis. D'un autre côté la nature des différents pôles de Cobra se distinguent clairement : les Hollandais semblent démarrer tardivement leurs expériences, les Danois ont été très actifs et indépendants très tôt tandis que les Belges jouent – et c'est rendu visible par la répartition des couleurs – comme le rôle d'une trame de tissage, toujours présente aux moments clés, sur laquelle les fils de Cobra viennent s'ajouter pour former l'intense tapisserie que l'on connaît.

Arrivé sur le bord extrême du cercle, en haut, la fin de Cobra est déclarée et nous voyons que la nature des stratégies se réduit : les expositions sont le dernier type d'actions que l'on observe, ce qui vient suggérer la fonction de l'exposition comme un lieu d'institutionnalisation et de conservation.

Carte stratégique du mouvement CoBrA jusqu'en 1951



Crédit : Raphaëlle Jamet, 2019. CC-BY-NC-ND

Figure 20: Carte stratégique du mouvement Cobra



## Carte des créations, collections et déplacements

**Sources** : Archives Museum Jorn, Silkeborg (bibliothèque) ; Rikke Houggard Szalay, Museum Jorn (déplacements) ; Kunstindeks Danmark & Weilbachs kunstnerleksikon (collection) ; Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988 (publications) ; Guy Atkins, *Asger Jorn*, 1968, 1977, 1980 (expositions).

Cette carte présente, en l'état actuel de nos bases de données la répartition et la proportion des langues des livres de la bibliothèque d'Asger Jorn, de ses déplacements, des nationalités des artistes de sa collection, des langues de ses publications et des lieux de ses expositions. Nous présentons ainsi une synthèse de plusieurs milliers de données.

En termes de répartition thématique nous proposons l'interprétation de nos données selon l'angle de la totalité, de l'aboutissement de l'œuvre – dans le cadre des sources exploitées – ainsi la première zone correspond à la zone de réception des expositions et publications d'Asger Jorn, la seconde zone correspond à ce que Asger Jorn reçoit de la part des livres qu'il lit – nous n'avons pas les données nécessaires pour savoir si les ouvrages lus sont des traductions ou non, il peut donc s'agir de la réception par Asger Jorn de la réception française de Franz Kafka, puisqu'il lit *Le Château* en français par exemple. Enfin la dernière zone est hybride et correspond à une double réception : Asger Jorn choisit les œuvres qu'il collectionne mais en les donnant aux collections du Museum Jorn, il en crée une certaine réception au Danemark, d'autant que parmi les dons une grande partie des œuvres sont les siennes. Quant aux aplats de couleurs pour des déplacements ils représentent la présence d'Asger Jorn – ainsi que la régularité de ses allers-retours dans les pays concernés – cumulées au fil des années et nous avons considéré que ces zones avaient reçu d'Asger Jorn tout autant qu'il en avait reçu d'elles.

Toutes ses sources ont en commun d'avoir un critère géographique, même si nous comparons des nationalités – sujette à modification vis-à-vis de la vie menée par les personnes concernées – avec des lieux et des langues qui pour le cas du français comme de l'anglais ne devraient pas être représentés sur un seul pays : il y a en effet dans la bibliographie et la bibliothèque d'Asger Jorn, des publications aux États-Unis et en Irlande et des livres publiés en Suisse et en Belgique francophones. Néanmoins, nous sommes dans le traitement des données confrontés à un dilemme entre des sources : les langues de publication sont parfois différentes des pays des éditeurs et les

métadonnées d'édition ne sont pas toutes complètes dans l'inventaire de la bibliothèque. Nous avons donc dû faire un choix qui nous semblait porteur de sens à savoir de considérer la langue comme critère de comparaison. Nous sommes contraint d'utiliser un seul fonds de carte afin de conserver l'aspect synthétique de cette figure, notons toutefois, que dans la mesure où les frontières changent beaucoup au cours du XX<sup>e</sup> siècle nous avons dû faire le choix arbitraire de montrer les données sur une carte de l'Europe telle qu'elle se présente entre 1949 et 1989.



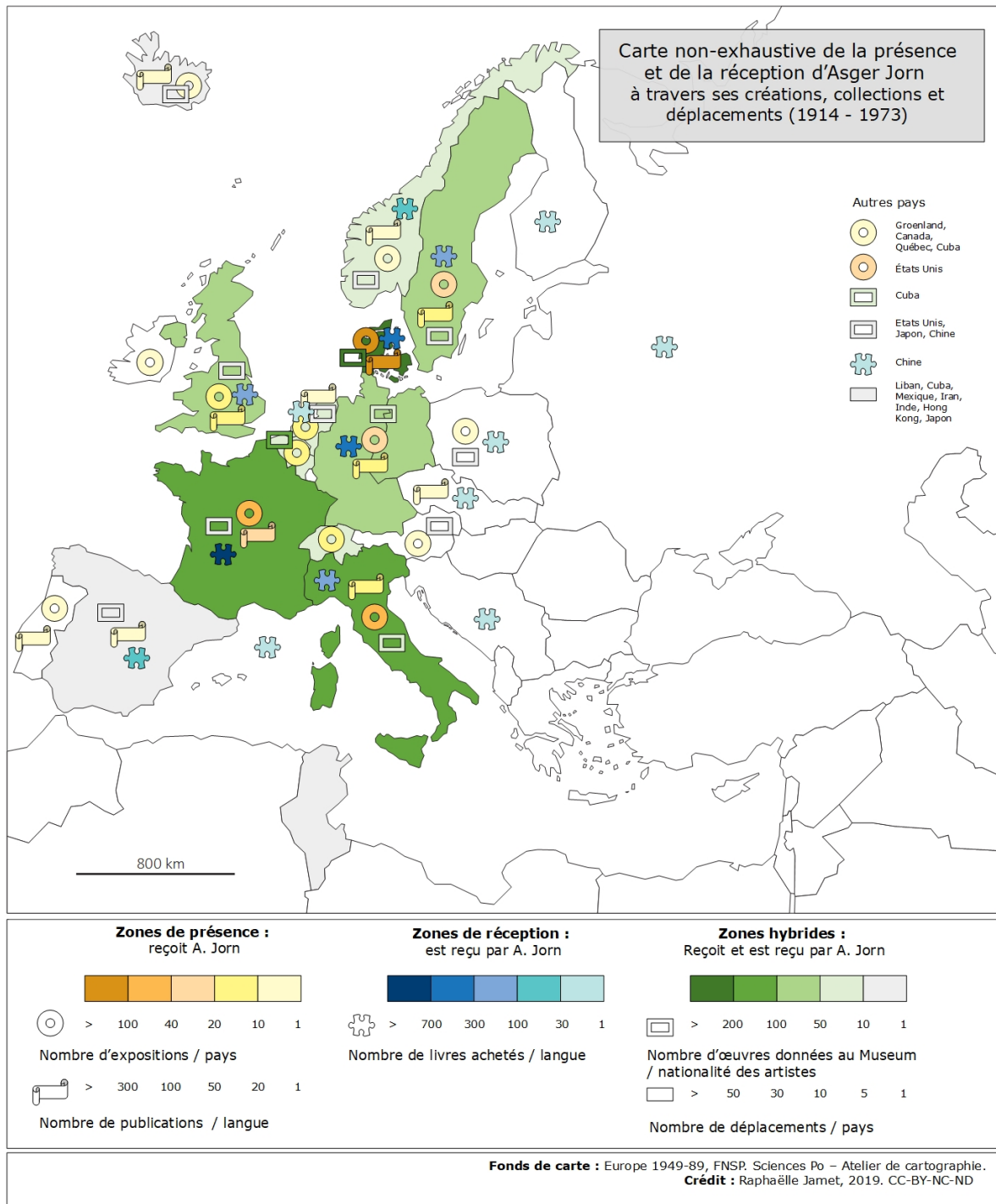


Figure 21: Carte des créations, collections et déplacements

## Carte heuristique des thématiques de la bibliothèque

**Source :** Bibliothèque d'Asger Jorn conservée au Museum Jorn ; classement établi par Troels Andersen.

Cette carte mentale est une manière de présenter en une seule et même image à la fois la quantité des livres contenue dans la bibliothèque d'Asger Jorn mais également de donner un aperçu de la manière dont elle est répartie thématiquement. Troels Andersen, ancien directeur du Museum Jorn, a classé l'inventaire de cette collection avec un système personnel, peut-être en cherchant une manière de rendre au mieux la manière dont Asger Jorn utilisait ses fonds documentaires – le chercheur a en effet collaboré avec Asger Jorn lui-même, dont il a écrit la biographie qui fait référence aujourd'hui. Cette figure rend compte de la variété des thématiques de la bibliothèque d'Asger Jorn et de son caractère encyclopédique. En revanche, d'un côté les données chiffrées sont encore sujettes à modification, la base de données possédant des lacunes et certains documents n'étant pas référencés et de l'autre, une bibliothèque étant un groupe de livres extrêmement mouvant, dont les ajouts et les retraits dépendent de plusieurs facteurs extérieurs (déménagements, ouvrage prêtés, empruntés, revendus, fonds restant privés, etc) ; cela signifie que même conservée au mieux elle ne peut être vraiment complète et son authenticité absolue impossible à démontrer.

Crédit : Raphaëlle Jamet 2019  
 Schéma réalisé avec l'aide de Text2MindMap

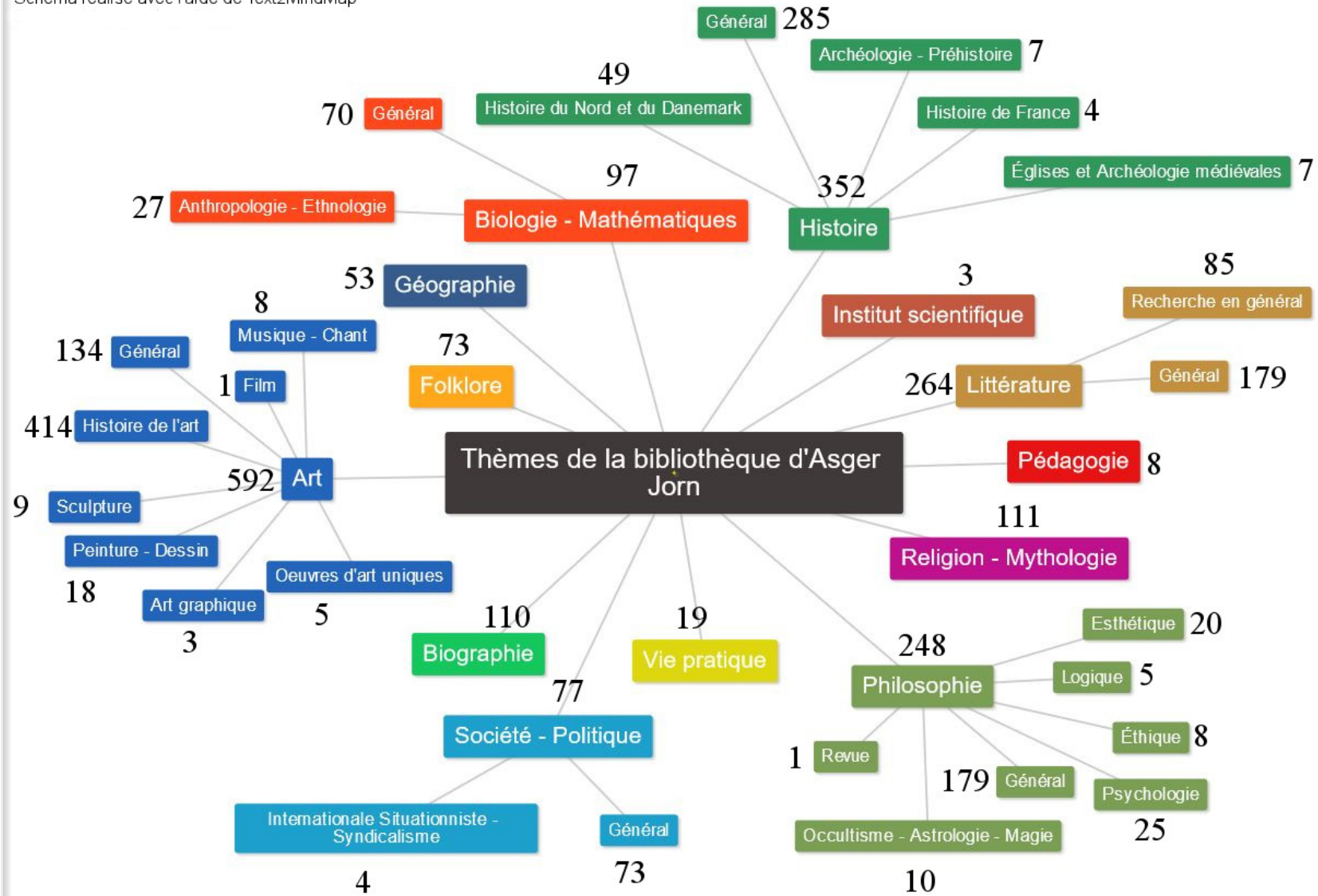


Figure 22: Carte heuristique des thèmes de la bibliothèque

## Infographie de l'œuvre réticulaire

**Sources** : Archives Museum Jorn, Silkeborg (bibliothèque) ; Rikke Hougaard Szalay, Museum Jorn (déplacements) ; Kunstindeks Danmark & Weilbachs kunstnerleksikon (collection) ; Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988 (publications) ; Guy Atkins, *Asger Jorn*, 1968, 1977, 1980 (expositions).

Cette infographie a été réalisée pour synthétiser la quantité de données et les différentes natures des sources que nous avons utilisées pour fonder nos recherches. Nous avons cherché à mettre l'œuvre au centre. Cette figure a la fonction de présentation et non de problématisation de cet ensemble complexe que nous pouvons ainsi appréhender.

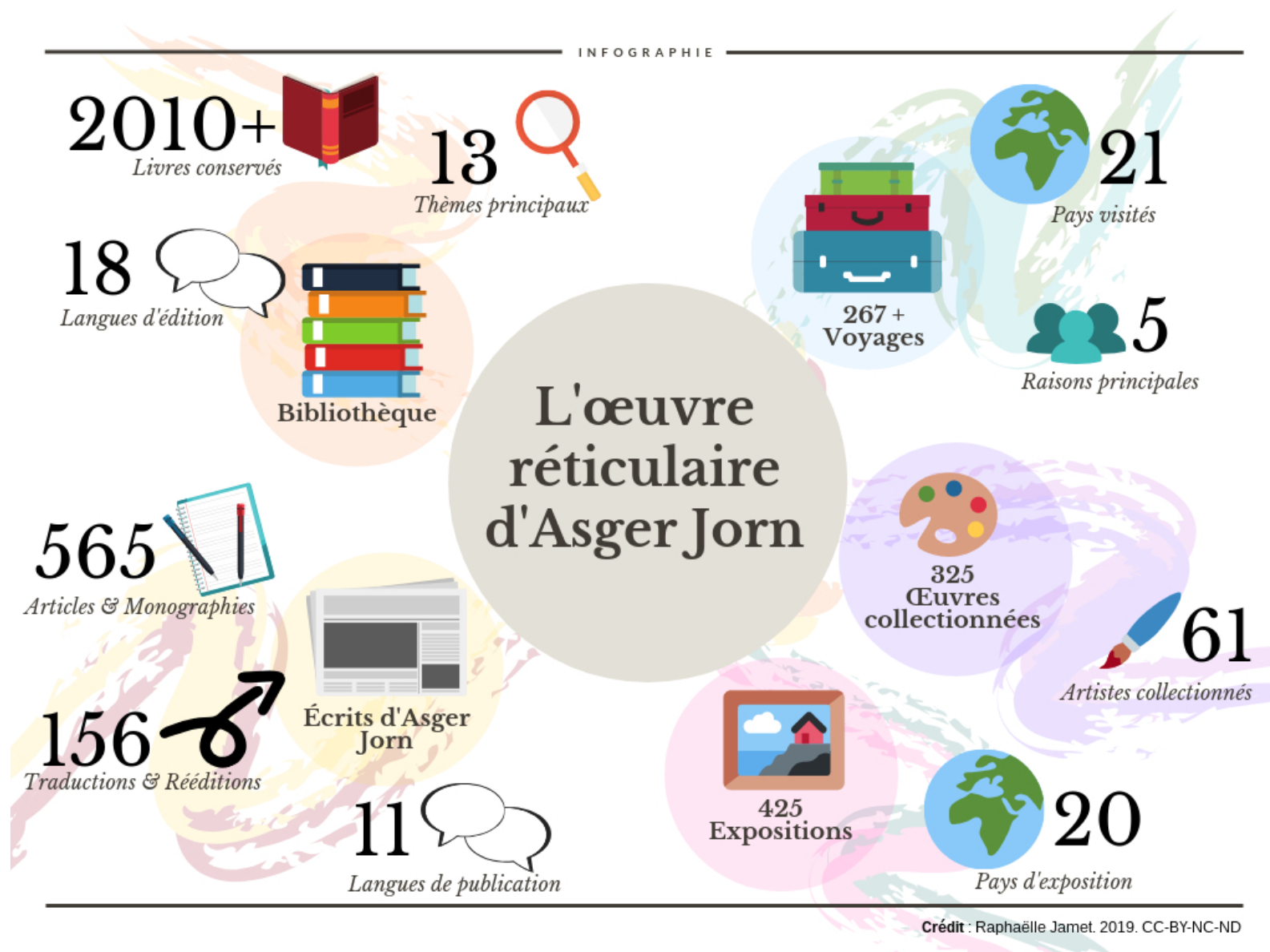


Figure 23: Infographie de l'œuvre réticulaire

## C. Extraction et visualisation

### Répartition des langues dans *Fin de Copenhague*

**Source :** Asger Jorn et Guy Debord, *Fin de Copenhague*, 1957.

Ces deux diagrammes présentent une manière de figurer certaines caractéristiques – ici linguistique – d’un livre. Dans les collages de ce livre d’art nous avons cherché et relevé par page la présence d’une langue. Ainsi *Fin de Copenhague* qui a été réalisé en 24h au Danemark, révèle peut-être par ses composantes le parcours des artistes et les sources qu’ils ont utilisées pour sa création. Chaque page – sauf une – contient des collages de romans, publicités, cartes etc dont les mots proviennent d’une langue. La proportion d’extraits en français indique un fort investissement de Asger Jorn et Guy Debord dans l’apport de matériels qu’ils ont dû transporter de France au Danemark – et même si cela date peut-être de voyages antérieurs, le suédois, l’anglais et l’allemand pourraient venir d’autres déplacements ou bien même de documents présents dans les locaux de l’imprimerie où ils ont produit l’ouvrage. La répartition de ces langues dans le livre met en valeur le fait que trois langues maximum sont présentées simultanément et que de nombreuses pages sont jumelles en répétant les mêmes associations de langues.

Proportion des langues  
dans *Fin de Copenhague*

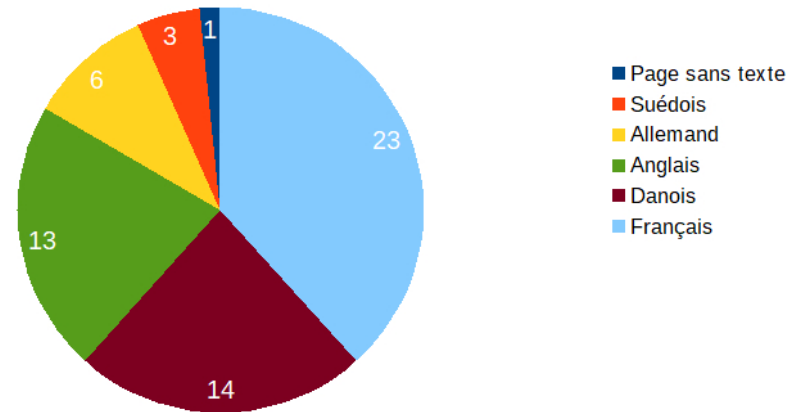


Figure 24: Diagramme circulaire de proportion des langues dans un livre

Répartition des langues par page  
dans *Fin de Copenhague*

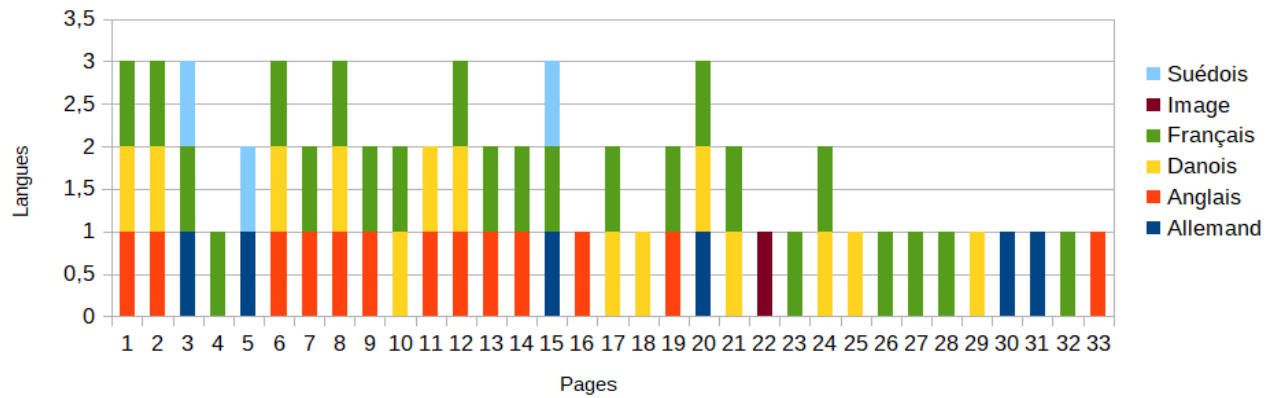


Figure 25: Répartition des langues par page d'un livre

## Carte imaginaire des éléments cités par Asger Jorn dans ses textes de jeunesse

**Source :** Articles de 1932 à 1939 référencés dans Per Hofman Hansen, *Bibliografi*, 1988.

Cette carte imaginaire a été publiée en 2016 dans notre article « Le jeune Asger Jorn et ses réseaux ». Elle a été réalisée à partir d'une analyse qualitative des éléments cités par Asger Jorn dans ses articles entre 1932 et 1939 – dont on trouvera le détail dans l'article ainsi que les références dans la Bibliographie établie par Per Hofman Hansen. À chaque élément cité (personnes, lieux, événement) a été attribué une zone géographique, ce qui a permis d'obtenir cette carte où seuls les pays cités d'une manière ou d'une autre apparaissent. La quantité des citations est indiquée par le gradient d'intensité. Le lien implicite consiste à prendre en compte les liens secondaires présents dans un réseau (par exemple l'Autriche lorsque la crise des Sudètes est évoquée). Nous remarquons qu'apparaissent essentiellement les acteurs nationaux qui ont été impliqués dans le début de la Seconde Guerre mondiale, alors que les textes d'Asger Jorn n'abordent pas nécessairement les questions d'actualités et il publie surtout sur l'art, l'élément politique pouvant intervenir *via* ce prisme (par exemple la Guerre d'Espagne en relation avec *Guernica* de Pablo Picasso). Nous pouvons noter également l'absence de toute référence aux pays nordiques – à part le Danemark.



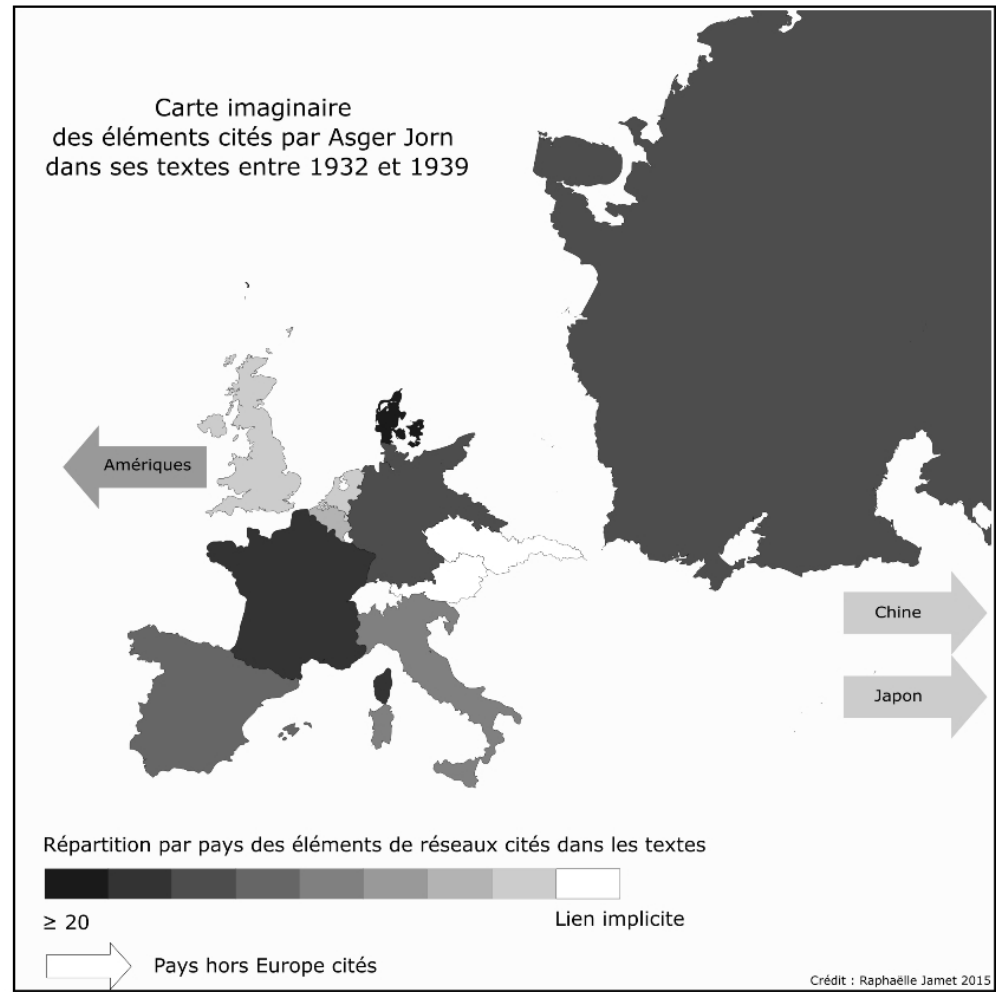
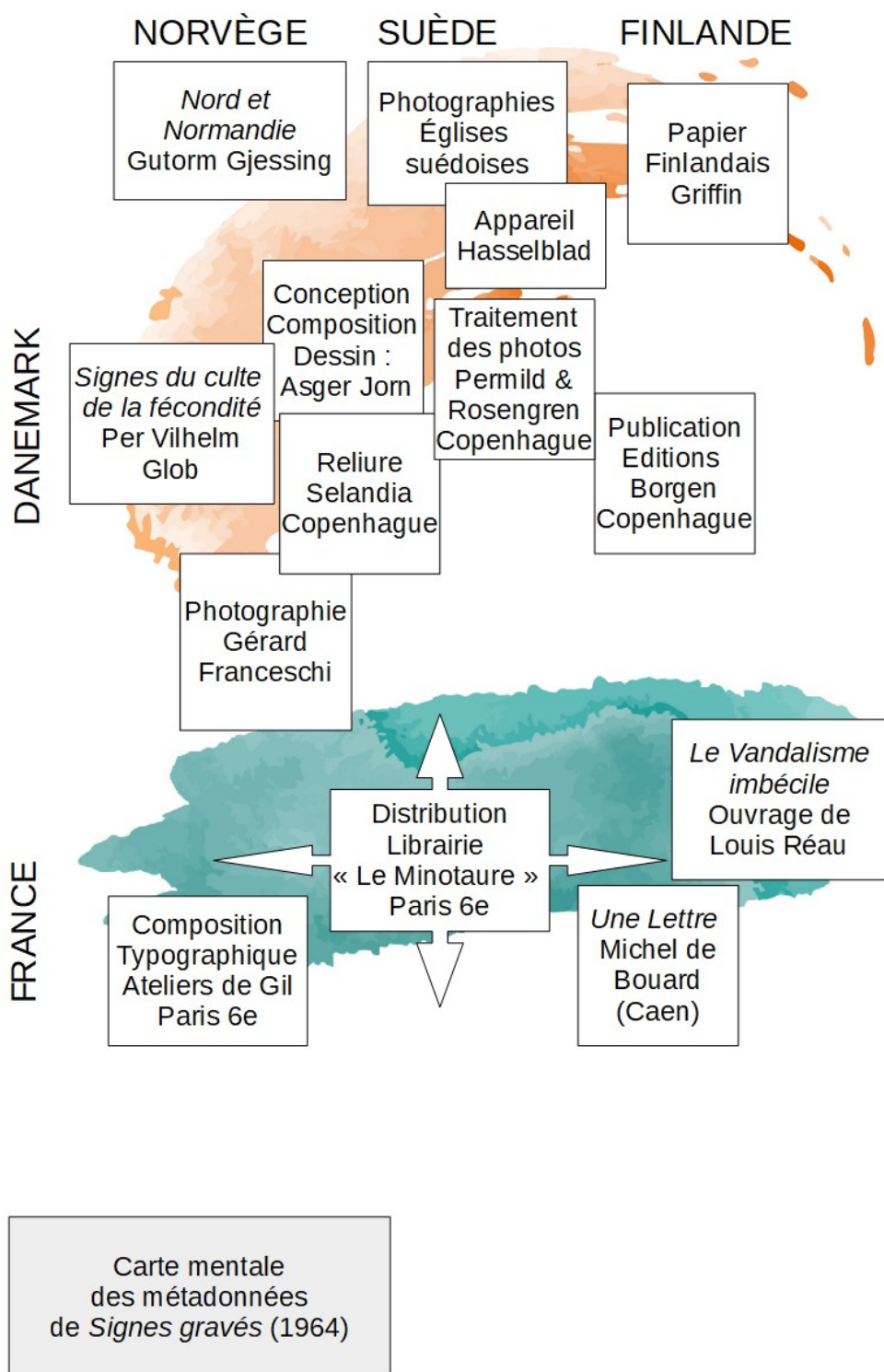


Figure 26: Carte imaginaire des éléments spatiaux d'un corpus d'articles

## **Carte des métadonnées de *Signes gravés***

**Source :** Asger Jorn, *Signes gravés*, 1964.

Cette carte mentale organise dans l'espace en respectant l'image des différents éléments qui constituent *Signes gravés* c'est-à-dire ses métadonnées telles qu'elles sont mentionnées dans l'ouvrage sans en ajouter une seule : nous pouvons ainsi en une seule image comprendre l'effort de collaboration nordique – jusqu'au matériel employé – pour réaliser un ouvrage à destination de l'espace francophone.



**Crédit :** Raphaëlle Jamet, 2019.  
CC-BY-NC-ND

Figure 27: Carte mentale des métadonnées d'un ouvrage collectif

# Bibliographie

## A. Ouvrages d'Asger Jorn

### Livres

- CINTHIO, Erik, *Skånes stensulptur under 1100-talet*, éd. Asger Jorn, Valby, Borgen, 1995, 349 p.
- DEBORD, Guy et JORN, Asger, *Mémoires*, Paris, Internationale situationniste, 1958, 58 p.
- DEBORD, Guy et JORN, Asger, *Mémoires*, Paris, Editions Allia, 2004, 110 p.
- JORN, Asger, *Alfa og Omega : second to none*, Copenhague, Borgen, 1980, 174 p.
- JORN, Asger, « Asger Jorn's speech on the occasion of the presentation of his 3 paintings to the Library of Silkeborg », [En ligne : [https://www.museumjorn.dk/en/text\\_presentation.asp1/?AjrDcmntId=260](https://www.museumjorn.dk/en/text_presentation.asp1/?AjrDcmntId=260)]. Consulté le 2 novembre 2020.
- JORN, Asger, *De la Méthode trielectique : dans ses applications en situlogie générale*, Aarhus, Institut scandinave de vandalisme comparé, 1964, 11 p.
- JORN, Asger, *Folkekunstens Didrek*, Copenhague, Permild & Rosengreen, 1978, 238 p.
- JORN, Asger, *Guldhorn og lykkehjul - La roue de la fortune: méthodologie des cultes*, trad. Matie Van Domselaer et Michel Ragon, Copenhague, Bogtrykkeriet Selandia, 1957, 103 p.
- JORN, Asger, *Held og hasard : dolk og guitar*, Silkeborg, Privattræk, 1952, 96 p.
- JORN, Asger, *Held og hasard : dolk og guitar*, Copenhague, Borgen, 1963, 176 p.
- JORN, Asger, *Indfald og udfald : om billedtematiske sammenhæng mellem nordisk oldtids- og middelalderkunst*, Copenhague, Borgen, 1972, 148 p.
- JORN, Asger, *La Genèse naturelle : sur la situation singulière qu'occupent dans l'humanité les mâles*, Paris, Editions Allia, 2001, 86 p.
- JORN, Asger, *Les Cornes d'or et la roue de la fortune : méthodologie des cultes*, trad. Matie Van Domselaer et Michel Ragon, Paris, Farandola, 2005, 44 p.
- JORN, Asger, *Magi og skønne kunster*, Copenhague, Borgen, 1971, 139 p.
- JORN, Asger, *Naturens orden : de divisione naturae*, Copenhague, Borgen, 1962, 155 p.
- JORN, Asger, *Nordens teoretiske æstetik : fra Julius Lange til Yrjö Hirn*, Copenhague, Borgen, 1967, 225 p.
- JORN, Asger, *Pour la forme : ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris, Internationale situationniste, 1958, 136 p.
- JORN, Asger, *Pour la forme : ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris, Editions Allia, 2001, 156 p.
- JORN, Asger, *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, Copenhague, Borgen, 1964, 327 p.

JORN, Asger, *Tegn og underlige gerninger : nogle tanker om middelalderlig kunst i Norden og hvad dertil hører*, Århus, Borgen, 1970, 105 p.

JORN, Asger, *Ting og Polis: Komplementariteten mellem sandhedskrav og retskrav i vesteuropæisk kultur*, Copenhagen, Borgen, 1964, 206 p.

JORN, Asger, *Værdi og Økonomi: Kritik af den økonomiske politik og udbytningen af det enestående*, Copenhagen, Borgen, 1962, 144 p.

JORN, Asger et ARNAUD, Noël, *La Langue verte et la cuite : étude gastrophonique sur la marmythologie musiculinaire*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1968, 343 p.

JORN, Asger et DEBORD, Guy, *Fin de Copenhague*, Copenhagen, Permild & Rosengren, 1957, n. p.

JORN, Asger et DEBORD, Guy, *Fin de Copenhague, Contributions à l'histoire de l'Internationale Situationniste et son temps*, Paris, Editions Allia, 2001, 44 p.

TUULSE, Armin et JORN, Asger, *Gotlands Didrek*, Valby ; Silkeborg, Permild & Rosengreen ; Silkeborg Kunstmuseum, 1978, 300-176 p.

## **Compilations et anthologies**

BAJ, Enrico et JORN, Asger, *Baj-Jorn, Lettres 1953 – 1961*, éd. Maurice Fréchuret, Saint-Etienne, Musée d'art moderne Saint-Etienne, 1989, 193 p.

INTERNATIONALE LETTRISTE, « *Potlatch* »: 1954 – 1957, Paris, Editions Allia, 1996, 154 p.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, *Internationale Situationniste : bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste*, Paris, Champ Libre, 1975, 692 p.

JORN, Asger, *Discours aux pingouins et autres écrits*, trad. Anne-Catherine Abecassis, éd. Marie-Anne Sichère, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, 387 p.

JORN, Asger, *Fraternité avant tout: Asger Jorn's writings on art and architecture, 1938-1957*, trad. Paul Larkin, éd. Ruth Baumeister, Rotterdam, nai010 publishers, 2011, 303 p.

JORN, Asger, *Lettres à plus jeune*, Paris, L'échoppe, 1998, 110 p.

JORN, Asger, *The Natural Order and Other Texts*, trad. Peter Shield, Aldershot, Ashgate Publishing, 2002, xiv-368 p.

## B. Ouvrages théoriques sur Asger Jorn

### Études biographiques et bibliographiques

ANDERSEN, Troels, *Asger Jorn - En Biografi*, Rødovre, Sohn, 2011, 523 p.

ANDERSEN, Troels, *Asger Jorn, en biografi : Årene 1914-53*, vol. 1, Valby, Borgen, 1994, 271 p.

ANDERSEN, Troels, *Asger Jorn, en biografi : Årene 1953-73*, vol. 2, Valby, Borgen, 1997, 256 p.

ATKINS, Guy, *Asger Jorn – revised supplement to the oeuvre catalogue of his paintings from 1930 to 1973*, Valby, Borgen, 2006, 76 p.

ATKINS, Guy, *Asger Jorn – supplement to the œuvre catalogue of his paintings from 1930 to 1973*, Silkeborg, The Asger Jorn Foundation, 1986, 70 p.

ATKINS, Guy, *Jorn in Scandinavia 1930-1953 : a study of Asger Jorn's artistic development from 1930 to 1953 and a catalogue of his oil paintings from that period*, Copenhagen, Borgen, 1968, 418 p.

ATKINS, Guy, *Asger Jorn – the crucial years 1954-1964 : a study of Asger Jorn's artistic development from 1954 to 1964 and a catalogue of his oil paintings from that period*, Copenhagen, Borgen, 1977, 396 p.

ATKINS, Guy, *Asger Jorn – the final years 1965-1973 : a study of Asger Jorn's artistic development from 1965 to 1973 and a catalogue of his oil paintings from that period*, Copenhagen, Borgen, 1980, 241 p.

ATKINS, Guy et SCHMIDT, Erik, *Bibliografi over Asger Jorns skrifter til 1963 – A bibliography of Asger Jorn's writings to 1963*, Copenhagen, Permild & Rosengren, 1964, 46 p.

HOFMAN HANSEN, Per, *Bibliografi over Asger Jorns skrifter – A bibliography of Asger Jorn's writing*, Silkeborg, Silkeborg Kunstmuseum, 1988, 190 p.

### Catalogues, inventaires et bases de données

AAGESEN, Dorthe et BRØNS, Helle (éds.), *Asger Jorn : Restless Rebel*, Exposition, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 28 Février – 15 Juin 2014, Munich, Prestel, 2014, 279 p.

BAUMEISTER, Ruth (éd.), *What moves us ? Le Corbusier and Asger Jorn in art and architecture*, Exposition, Museum Jorn, Silkeborg, 12 septembre – 13 décembre 2015, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2015, 210 p.

BOLLAËRT, Bénédicte et CROCHET, Alexandre (éds.), *Wemaëre & Jorn : la force des contraires*, Exposition, La Piscine, Roubaix, 12 octobre 2013 – 12 janvier 2014, Paris, Maison du Danemark, 23 janvier – 2 mars 2014, éds. La Piscine – Musée d'art et d'industrie André-Diligent et Maison du Danemark, Paris, G. Gradenigo, 2013, 144 p.

GJESSING, Oda Wildhagen (éd.), *Jorn+Munch*, Exposition, Munch Museum, Oslo, 15 octobre 2016 – 15 janvier 2017, Museum Jorn, Silkeborg, 11 février – 28 mai 2017, New Haven, Conn, Yale Univeristy Press, 2016, 240 p.

HOUGAARD SZALAY, Rikke, « Matrix : Jorn », Fichier interne pour l'exposition « What Moves Us? Le Corbusier & Asger Jorn », Museum Jorn, Silkeborg, 12 septembre – 13 décembre 2015, 2015.

JORN, Asger et AUGUSTINCI, R. A., *Vingt Peintures modifiées par Asger Jorn*, Exposition, Galerie Rive Gauche, Paris, 6 – 28 mai 1959, Paris, Galerie Rive Gauche, 1959, n. p.

JORN, Asger et WEMAËRE, Pierre, *Le Long Voyage : Tapisseries : Asger Jorn et Pierre Wemaëre*, Exposition, Musée du Petit Palais, Paris, 25 mai – 9 juillet 2000, Paris ; Silkeborg, Demos ; Silkeborg Museum, 2000, 29 p.

JUUL HOLM, Michael et KOLD, Anders (éds.), *Jorn & Pollock : revolutionære veje*, Exposition, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 15 novembre 2013 – 23 février 2014, Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art, 2013, 199 p.

KULTURARV, « Kunstindeks Danmark », [En ligne : <https://www.kulturarv.dk/kid>]. Consulté le 30 mai 2018.

KURCZYNSKI, Karen et FRIIS HERBSLEB, Karen (éds.), *Expo Jorn : Art is a festival*, Exposition, Statens Museum for Kunst, Copenhague, 28 Février – 15 Juin 2014, Museum Jorn, Silkeborg, 1 Mars – 14 septembre 2014, Silkeborg, Museum Jorn, 2014, 255 p.

LEHMANN-BROCKHAUS, Ursula (éd.), *Asger Jorn i Italien : værker i keramik, bronze og marmor*, Exposition, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg 17 février – 29 avril 2007, Museum Villa Stuck, Munich, 17 mai – 22 juillet 2007, Kunsthalle, Emden, 4 août – 14 octobre 2007, Silkeborg, Silkeborg Kunstmuseum, 2006, 287 p.

ØSTERGAARD PEDERSEN, Teresa (éd.), *Jorn – Picasso : myter og møde - myths and meetings.*, Exposition, Museum Jorn, Silkeborg, 7 septembre – 8 décembre 2013, éd. Museum Jorn, Silkeborg, Museum Jorn, 2013, 224 p.

## Études spécifiques

ANDERSEN, Troels, *Jorn i Havana – Jorn in Havana – Jorn en La Habana.*, Rødovre, Sohn, 2011, 112 p.

BAUMEISTER, Ruth, *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*, Rotterdam, nai010 publishers, 2014, 280 p.

BIRTWISTLE, Graham, *Living art : Asger Jorn's comprehensive theory of art between Helhesten and Cobra, 1946-1949*, Utrecht, Reflex, 1986, viii-258 p.

BOLT RASMUSSEN, Mikkel, JAKOBSEN, Jakob et LAUGESEN, Peter (éds.), *Expect anything, Fear nothing : the Situationist movement in Scandinavia and elsewhere*, Copenhague, Nebulabooks, 2011, 288 p.

BRØNS, Helle, « Masculine resistance : expressions and experiences of gender in the works of Asger Jorn », *October*, vol. 141, 2012, p. 133-154.

CHAUVY, Laurence, « Asger Jorn flambe, sauvage et joyeux », *Le Temps*, 24 juin 2012, [En ligne : <https://www.letemps.ch/culture/asger-jorn-flambe-sauvage-joyeux>]. Consulté le 15 août 2019.

FUCHS, Anneli, « Asger Jorn and art history », *Hafnia*, vol. 10, 1985, p. 128-146.

GERVEREAU, Laurent, *Critique de l'image quotidienne : Asger Jorn*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2001, 223 p.

GREAVES, Kerry, *Mobilizing The Collective: Helhesten And The Danish Avant-Garde, 1934-1946*, Thèse de doctorat sous la direction d'Emily Braun, City University of New York, 2015, 330 p.

GREAVES, Kerry, *The Danish Avant-Garde and World War II: the Helhesten Collective*, New York, Routledge, 2019, xxix-208 p.

HEIL, Axel et OHRT, Roberto, « Strategic Vandalism : The Legacy of Asger Jorn's Modification Paintings », [En ligne : <https://www.petzel.com/exhibitions/strategic-vandalism-the-legacy-of-asger-jorn-s-modification-paintings/press-release>]. Consulté le 26 juillet 2020.

HENRIKSEN, Niels, « Asger Jorn and the Photographic Essay on Scandinavian Vandalism », *Inferno*, vol. 8, 2003, [En ligne : <http://hdl.handle.net/10023/616>]. Consulté le 14 septembre 2018.

JAMET, Raphaëlle, « Le jeune Asger Jorn et ses réseaux : L'Allemagne, la France et l'Espagne dans la formation d'un jeune Danois entre les deux guerres », in Karin Hoff, Udo Schöning, Frédéric Weinmann (éds.), *Internationale Netzwerke. Literarische und ästhetische Transfers im Dreieck Deutschland, Frankreich und Skandinavien zwischen 1870 und 1945*, vol. 2, Königshausen&Neumann, 2016, p. 273-286.

JESPERSEN, Gunnar, *De abstrakte : Linien. Helhesten. Høstudstillingen. Cobra*, Copenhagen, Berlingske Forlag, 1967, 212 p.

KURCZYNSKI, Karen, *The Art and Politics of Asger Jorn : the Avant-Garde Won't Give up*, Burlington, Ashgate, 2014, xii-261 p.

LE BRICQUIR, Danielle, *Le groupe pictural « Cobra » et l'écriture*, Thèse de doctorat sous la direction de René Démoris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1998, 541 p.

LHOTE, Pierre, *Essai sur le mouvement Cobra : l'emploi de la couleur chez Asger Jorn, Karel Appel et Pierre Alechinsky*, Berne, Peter Lang, 1996, 170 p.

MARCOLINI, Patrick, *Esthétique et politique du mouvement situationniste : pour une généalogie de ses pratiques et de ses théories (1952-1972)*, Thèse de doctorat sous la direction d'André Tosel, Université de Nice, 2009, 446 p.

MILNER, G. B., « [Reviews:] Asger Jorn and Noël Arnaud : La Langue verte et la cuite : étude gastrophonique sur la marmythologie musiculinaire. (Bibliothèque d'Alexandrie, Vol. III.) 343 pp. [Paris]: Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1968 », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 33 / 3, Cambridge University Press, octobre 1970, p. 687-689.

ØSTERGAARD PEDERSEN, Teresa, *Sammenlignende vandalisme : Asger Jorn, den nordiske folkekunst og arkæologien*, Højbjerg ; Silkeborg, Moesgaard Museum ; Silkeborg Museum, 2015, 120 p.

PEZOLET, Nicola, « Reconstruction and the synthesis of the arts in France, 1944-1962 », Londres ; New York, Routledge, 2018, xiii-241-12 p.

POPESCU, Carmen, « "L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace", Autour de quelques textes d'Asger Jorn », *In Situ. Revue des patrimoines*, juillet 2017, [En ligne : <http://journals.openedition.org/insitu/14733>].

SHIELD, Peter, *Comparative Vandalism – Asger Jorn and the artistic attitude to life : a study of Asger Jorn's attempt to formulate « the first complete revision of the existing philosophical system » from the standpoint of the artist in the period 1961-67*, Hants, Ashgate, 1998, 224 p.

SPARTAK Lillois, « Triolectique », [En ligne : <https://spartaklillois.org/tag/triolectique/>]. Consulté le 2 novembre 2020.



STAUBRAND, Jens, *Asger Jorn – On the author Asger Jorn and his five books from the Scandinavian Institute of Comparative Vandalism: Index to Asger Jorn's five books from the Scandinavian Institute of Comparative Vandalism*, Frederiksberg, Hinge Kulturproduktion, 2009, 203 p.

THEODOROPOULOU, Evgenia, *L'Internationale situationniste : un projet d'art total*, Thèse de doctorat sous la direction de Philippe Dagen, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2008, 570 p.

WEIMARCK, Ann-Charlotte, *Nordisk anarkism : Asger Jorn och projektet 10.000 års nordisk folkkonst*, Åhus, Kalejdoskop, 1980, 103 p.

## C. Littérature secondaire

AKRICH, Madeleine, CALLON, Michel et LATOUR, Bruno, *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs*, Paris, Presses des Mines, 2006, 401 p., [En ligne : <http://books.openedition.org/pressesmines/1181>]. Consulté le 15 septembre 2020.

ALECHINSKY, Pierre, *Cobra et le bassin parisien*, Paris, L'Échoppe, 1997, 21 p.

ANDERSEN, Troels, *Silkeborg Kunstmuseums historie 1940-2005*, Silkeborg, Anagram, 2008, 176 p.

ASSOULINE, Pierre, « Le siècle de Lévi-Strauss », 53 min, Arte, 2015.

BABLET, Denis et KONIGSON, Élie (éds.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, CNRS Editions, 1995, 369-8 p.

BELTING, Hans, *Le Chef-d'œuvre invisible*, trad. Marie-Noëlle Ryan, Nîmes, J. Chambon, 2003, 613 p.

BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, « L'évolution de la complémentarité dans les textes de Bohr (1927-1939) », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 38 / 3, 1985, p. 231-250.

BLEY, André, « Thule, Altnordische Dichtung und Prosa. 23. Band. Islands Besiedlung und älteste Geschichte. », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 8 / 2, 1929, p. 586-591.

BOSSEUR, Jean-Yves, *L'Œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2013, 221 p.

BRIENS, Sylvain, « La Mondialisation du théâtre nordique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le fonds Prozor de la Bibliothèque nordique de Paris lu au prisme de la sociologie de l'acteur-réseau », *Revue de Littérature Comparée*, vol. 89 / 2, juin 2015, p. 137-150.

BRIENS, Sylvain, « Poétique boréale. Le « Nord » comme métaphore dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle », *Nordic Journal of Francophone Studies/ Revue nordique des études francophones*, vol. 3 / 1, Stockholm University Press, 2020, p. 22-31.

BRIENS, Sylvain, STAHL, Pierre-Brice et JAMET, Raphaëlle (éds.), *Études Germaniques*, vol. 73/2, Paris, Klincksieck, 2018, 329 p.

CALATRAVA, Juan, « Un autre Le Corbusier : l'idée de la synthèse des arts majeurs », *La Lettre du Collège de France*, Collège de France, avril 2010, p. 17-18.

CASANOVA, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 144 / 4, 2002, p. 7-20.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 2008, xv-504 p.

DEBORD, Guy, *Correspondance. Volume « 0 », Septembre 1951 – juillet 1957 : complété des « lettres retrouvées » et de l'index général des noms cités*, Paris, A. Fayard, 2010, 445 p.

DEBORD, Guy, *Correspondance. Volume I, Juin 1957 – août 1960*, éds. Alice Debord et Patrick Mosconi, Paris, A. Fayard, 1999, 380 p.

DEBORD, Guy, *Correspondance. Volume II, Septembre 1960 – décembre 1964*, éd. Alice Debord, Paris, A. Fayard, 2001, 315 p.

- DEBORD, Guy, *Correspondance. Volume III, janvier 1965 – décembre 1968*, éd. Alice Debord et Patrick Mosconi, Paris, A. Fayard, 2002, 299 p.
- DEBORD, Guy, *Correspondance. Volume IV, Janvier 1969 – décembre 1972*, éd. Patrick Mosconi, Paris, A. Fayard, 2004, 621 p.
- DEBORD, Guy, *Œuvres*, éd. Jean-Louis Rançon, Paris, Gallimard, 2006, 1901 p.
- DÉCIMO, Marc, « Qui de Léonard de Vinci ou de Marcel Duchamp fait de la Joconde un portrait fallacieux ? », *Cahiers d'Études Germaniques*, vol. 68 / 2, juin 2015, p. 229-240.
- DENIZEAU, Gérard, *Le Dialogue des arts : architecture, peinture, sculpture, littérature, musique*, Paris, Larousse, 2008, 239 p.
- DOSSE, François, « La course des avant-gardes », *Le Débat*, vol. 171 / 4, septembre 2012, p. 139-157.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Points, 2015, 313 p.
- ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, vol. 1, 2013, [En ligne : <http://journals.openedition.org/rs/219>]. Consulté le 18 novembre 2019.
- ESPAGNE, Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 286 p.
- FAURE, Sylvia, « Académisme et modernités au début du XX<sup>e</sup> siècle », in *Corps, savoir et pouvoir : Sociologie historique du champ chorégraphique*, Chapitre 3, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2019, p. 77-100, [En ligne : <http://books.openedition.org/pul/10185>]. Consulté le 2 septembre 2020.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, 400 p.
- GUY, Emmanuel, « “Ludimus effigiem belli”, Guy Debord stratège et cartographe », *Artl@s Bulletin*, vol. 1 / 1, 2012, p. 123-136.
- GUY, Emmanuel et LE BRAS, Laurence (éd.), *Guy Debord : un art de la guerre*, Catalogue, Exposition, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 27 mars – 13 juillet 2013, Paris, Bibliothèque Nationale de France ; Gallimard, 2013, 223 p.
- HJARTASON, Benedikt, KOLLNITZ, Andrea, STOUNBJERG, Per, ØRUM, Tania (éd.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*, Leiden, Brill Rodopi, 2019, xxiv-968 p.
- HULAK, Florence, « En avons-nous fini avec l'histoire des mentalités ? », *Philonsorbonne*, vol. 2, École doctorale de philosophie de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, avril 2008, p. 89-109.
- HYPPOLITE, Pierre, « Vers une redéfinition des liens entre l'architecture, la typographie et la peinture », in Myriam Boucharenc, Claude Leroy (éd.), *L'année 1925 : L'esprit d'une époque*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 95-106, [En ligne : <http://books.openedition.org/pupo/2426>]. Consulté le 15 août 2019.
- JAGUER, Edouard, *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Galilée, 1997, 201 p.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017, 1186-16 p.

- KLINTBERG, Bengt af, *Svensk fluxus – Swedish fluxus*, Stockholm, Rönnells antikvariat, 2006, 127 p.
- KRISTENSEN, Jens Tang, « Patrie et peuples frères : le mythe de la nordicité dans la politique et dans l'art danois », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, vol. 1, Institut national d'histoire de l'art, 2019, p. 211-226.
- LATOURE, Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, trad. Nicolas Guilhot, Paris, France, la Découverte, 2006, 400 p.
- LE MEN, Ségolène, « Les bibliothèques d'artistes : une ressource pour l'histoire de l'art », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, vol. 2, Institut national d'histoire de l'art, 2016, p. 111-132.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le Cuit*, Mythologiques 1, Paris, Plon, 1964, 402-4 p.
- LONDON, Artur, *Espagne...*, trad. Lise London, Bruxelles, Éditions Tribord, 2003, 477 p.
- MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1996, 285 p.
- MARCOLINI, Patrick, *Le Mouvement Situationniste : une histoire intellectuelle*, Montreuil, L'échappée, 2013, 337 p.
- MOREL JOURNAL, Guillemette, « Le Corbusier et Léger face à face, face au mur », *In Situ. Revue des patrimoines*, vol. 32, juillet 2017, [En ligne : <http://journals.openedition.org/insitu/15402>]. Consulté le 15 août 2019.
- ØRUM, Tania et OLSSON, Jesper (éds.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, Rodopi, Leiden, Brill Rodopi, 2016, xxii-858 p.
- PERRIN KHELISSA, Anne et ROFFIDAL, Émilie, « La notion de réseau en histoire de l'art : jalons et enjeux actuels », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, vol. 1, Institut national d'histoire de l'art, 2019, p. 241-262.
- RAGON, Michel, *50 ans d'art vivant : chronique vécue de la peinture et de la sculpture, 1950-2000 : Abstraction, Informel, Tachisme, Cobra, Art brut, Nouvelle figuration, Nouveau réalisme, Lettrisme, Ecole de New York, Ecole de Londres, Pop art, Cinétisme, etc.*, Paris, Fayard, 2001, 509-16 p.
- ROBERTS, David, *The Total Work of Art in European modernism*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2011, viii-292 p.
- SAINT-GELAIS, Richard, *L'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Québec, Editions Nota bene, 1999, 399 p.
- SCHWOK, René, « Association européenne de libre-échange (AELE) », *Dictionnaire historique de la Suisse*, 2009, [En ligne : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F13812.php>]. Consulté le 16 mai 2020.
- SIQUEIRA DE FREITAS, Alexandre, *Rencontre des arts : correspondances entre oeuvres sonores et visuelles au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, l'Harmattan, 2015, 171 p.
- SOLÉ, Robert, « “Le Plagiat par anticipation”, de Pierre Bayard : plagiaires à rebrousse-temps », *Le Monde.fr*, 30 janvier 2009, [En ligne : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/01/30/le-plagiat-par-anticipation-de-pierre-bayard\\_1148380\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/01/30/le-plagiat-par-anticipation-de-pierre-bayard_1148380_3260.html)]. Consulté le 5 septembre 2020.
- STOKVIS, Willemine Leonore, « Cobra : la conquête de la spontanéité », trad. Mireille Cohendy, Daniel Cunin, Danielle Losman et Jean Raoul Mengarduque, Paris, Gallimard, 2001, 472 p.

STOKVIS, Willemine Leonore, *Cobra : mouvement artistique international de la seconde après-guerre mondiale*, trad. Robert Marrast, Paris, Albin Michel, 1988, 128 p.

STOKVIS, Willemine Leonore, *Cobra : the history of a European Avant-Garde movement, 1948-1951*, Rotterdam, nai010 publishers, 2017, 416 p.

TLFI, « Collectif », *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 1994, [En ligne : <http://www.atilf.fr/tlfi>]. Consulté le 5 septembre 2020.

van den BERG, Hubert, HAUTAMÄKI, Irmeli, HJARTARSON, Benedikt, JELSBÄK, Torben, SCHÖNSTRÖM, Rikard, STOUNBJERG, Per et ØRUM, Tania (éds.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, Amsterdam, Brill Rodopi, 2012, 680 p.

VEIVO, Harri (éd.), *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord*, Paris, l'Harmattan, 2012, 324 p.

WALECKA-GARBALINSKA, Maria, « Le boréalisme identitaire et esthétique de Christian Dotremont », *Nordiques*, vol. 30, 2015, p. 45-58.

WARBURG, Aby Moritz et RECHT, Roland, *L'Atlas Mnémosyne*, trad. Sacha Zilberfarb, Dijon, l'Écarquillé, 2012, 197 p.

# Index des concepts, mouvements et personnes

## Concepts.....

art total.....	21, 68, 70, 72, 82, 83, 86, 90, 97, 300
boréalisme.....	184, 209, 212, 241, 242, 244, 255, 304
détournement.....	58, 95, 103, 108-110, 189, 222, 229, 254
musée imaginaire.....	71, 114, 118
principe de complémentarité.....	133, 224, 240
psychogéographie.....	58, 92, 94
synthèse des arts.....	21, 67, 68, 72-76, 78-81, 83, 86, 90, 93, 97, 301
trioletique.....	14, 68, 126, 133, 135-137, 212, 222, 223, 225, 235, 240, 243, 295, 299
urbanisme unitaire.....	90, 91, 93, 94
œuvre ouverte.....	21, 65, 68, 71, 103, 121, 122, 127-129

## Groupes et Mouvements.....

Cobra.....	13, 18, 22, 29, 31, 33-35, 38, 40, 41, 45-49, 52, 55, 57, 68, 74, 75, 88, 96, 104, 113, 118, 145, 154, 157-160, 162, 169, 170, 173, 180, 181, 183-187, 189, 196, 197, 202, 203, 205-208, 211, 221, 231, 235, 253, 298, 299, 301-304
Drakabygget.....	181, 204
Eristica.....	91, 161, 162
Fluxus.....	204
Helhesten.....	13, 17, 18, 29, 35, 40, 76, 107, 118, 158-160, 162, 169, 175-177, 208, 211, 221, 231, 234, 298, 299
Høst.....	13, 17, 41, 159, 160, 169, 184, 185, 225
Institut Scandinave de Vandalisme Comparé.....	17, 18, 22, 35, 43, 56, 58, 108, 120, 127, 140, 141, 154, 170, 174, 183, 184, 186, 187, 189, 190, 198, 208-211, 220, 222, 232-234, 236, 241, 242, 245, 247
Internationale Lettriste.....	36, 41, 42, 56, 91, 93, 159, 162, 163, 170, 173, 214, 226
Internationale situationniste.....	13, 18, 28, 33, 35, 36, 38, 39, 55-58, 68, 72, 89, 91-96, 98, 105, 109, 110, 136, 140, 153, 158-167, 169-173, 180-182, 196-198, 212-216, 222, 226, 227, 231, 295, 296, 300
Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste.....	13, 18, 34, 35, 41, 42, 57, 68, 79, 80, 91-93, 158-160, 162, 163, 170, 172, 173, 181, 197, 214, 226
Potlatch.....	36, 42, 56-58, 91, 159-161, 169, 196, 197, 214, 215, 226, 227, 296
Spiralen.....	185, 225
SPUR.....	204

## Personnes.....

Alechinsky, Pierre.....	45-47, 64, 185, 202, 207
Alfelt, Else.....	75
Andersen, Troels.....	16, 60, 64, 65, 76, 85, 86, 126
Appel, Karel.....	33, 34, 40, 57, 104, 202
Arnaud, Noël.....	45, 110, 111
Atkins, Guy.....	17, 61, 193, 233
Baj, Enrico.....	19, 65, 136, 161, 214, 215
Bentzon, Niels Viggo.....	85
Bernstein, Michèle.....	34, 36, 42, 159, 161
Bill, Max.....	79, 80, 158, 160, 170, 181
Bille, Eljer.....	75
Bohr, Niels.....	124, 126, 133, 136, 137, 224, 234, 240

Bouard, Michel de.....	236, 238
Brahe, Tycho.....	234
Brands, Eugène.....	32
Brau, Jean-Louis.....	57, 159
Breton, André.....	40, 41, 45, 159, 160, 163
Cappa, Robert.....	30
Cinthio, Erik.....	241-243
Constant.....	34, 39, 40, 57, 90, 93, 104
Corneille.....	33, 34, 40, 45, 57, 104, 202, 207
Darwin, Charles.....	235
Debord, Guy.....	19, 33, 36, 41, 42, 56, 64, 82, 90, 92, 140, 159-162, 164, 170, 172, 173, 215, 226
Dotremont, Christian.....	32, 33, 40, 47, 55, 57, 112, 113, 162, 170, 186, 202, 203, 205, 207
Doucet, Jacques.....	202
Dubuffet, Jean.....	194
Duchamp, Marcel.....	104-106
Dumézil, Georges.....	240, 246
Elburg, Jan.....	203
Enzensberger, Nanna.....	63
Fonnesbech-Sandberg, Elna.....	76
Franceschi, Gérard.....	43, 236, 242
Gallizio, Giuseppe Pinot.....	34, 39, 80, 162, 170
Giersing, Harald.....	247
Gjessing, Gutorm.....	107, 112, 168, 196, 236-238, 243
Gorki, Maxime.....	45
Grekoff, Élie.....	73
Grundtvig, Nikolaj Frederik Severin.....	235
Heerup, Henry.....	75, 134
Holbek, Johannes.....	168
Isou, Isidore.....	36, 55-57, 137, 153, 159, 162-164, 166, 169, 172, 218
Ivain, Gilles.....	34, 57
Jaguer, Edouard.....	45, 46, 145, 207
Jensen, Johannes Vilhelm.....	235
Jorn, Asger. 11-23, 25, 27, 29-44, 47, 50-65, 67-73, 75-87, 89, 90, 98, 99, 103-108, 110-121, 123-130, 132-135, 137-143, 147, 149, 150, 152-155, 157-171, 173, 174, 176, 177, 179-181, 183-198, 201, 202, 207-212, 214, 215, 217-228, 230-236, 238-248, 251, 252, 254-257, 259, 261, 310	
Kafka, Franz.....	29, 31, 194, 196, 282
Kandinsky, Wassily.....	86, 87, 167
Kierkegaard, Søren.....	219, 234
Kjærholm, Hans.....	63
Kjelstrup, Olaf.....	76
Kouwenaar, Gerrit.....	32, 203
Langer, Susanne.....	248
Larsen, Svend Aaage.....	85
Le Corbusier.....	30, 73, 77, 78, 84, 167
Léger, Fernand.....	29, 30, 73, 77, 82, 139, 168
Lemaître, Maurice.....	56, 57, 136, 162, 163, 165, 167, 218
Lévi-Strauss, Claude.....	110-112, 136, 137

Lucebert.....	32, 202, 203
Lundberg, Erik.....	81, 116
Lupasco, Stéphane.....	126, 224, 240
Lurçat, Jean.....	77
Malraux, André.....	114, 115, 117, 118
Marinetti, Filippo Tommaso.....	149, 165
Marx, Karl.....	222
Matta, Roberto.....	33
Michaux, Henri.....	168, 194, 202
Montelius, Oscar.....	234
Mortensen, Richard.....	34, 76, 104
Nash, Jørgen.....	85, 181
Noiret, Joseph.....	40, 57, 186
Nyholm, Erik.....	34
Pedersen, Carl-Henning.....	75
Picasso, Pablo.....	77
Pollock, Jackson.....	228
Ragon, Michel.....	11-13, 45-48, 84, 185, 203, 207
Ralov, Børge.....	85
Réaud, Louis.....	236
Rimbaud, Arthur.....	245
Rooskens, Anton.....	32, 203
Rumney, Ralph.....	93, 170
Sandberg, Willem.....	96
Sarvig, Ole.....	175
Schade, Jens-August.....	85
Schierbeek, Bert.....	32
Schwitters, Kurt.....	164, 165
Sigsgaard, Jens.....	76
Simondo, Piero.....	34
Steno, Niels.....	234
Strindberg, August.....	235
Swedenborg, Emmanuel.....	219, 234
Taro, Gerda.....	30
Therkildsen, Agnete.....	75
Thommesen, Erik.....	75
van Domselaer, Matie.....	34
Verrone, Elena.....	34
Vilhelm Glob, Per.....	43, 162, 234, 236, 237, 242
Wagner, Richard.....	83-85, 87, 88, 97
Wemaëre, Pierre.....	35, 73, 77, 78, 99, 198, 235
Winther, Richard.....	75
Wolman, Gil J.....	56, 91, 159, 162
Wolvecamp, Théo.....	32
Worsaae, Jens Jacob Asmussen.....	234



## Table des figures

Figure 1: Lien simple.....	262
Figure 2: Réseau.....	263
Figure 3: Groupe englobant.....	264
Figure 4: Groupe traversant.....	264
Figure 5: Aire de partage de caractéristiques communes.....	265
Figure 6: Groupe autour d'un centre commun.....	265
Figure 7: Evolution du groupe dans le temps.....	266
Figure 8: Réseau secondaire imbriqué dans un réseau.....	267
Figure 9: Diagramme circulaire de répartition des publications.....	269
Figure 10: Diagramme en barres de répartition des écrits selon les langues.....	269
Figure 11: Diagramme en barres de répartition chronologique des publications selon les langues.....	270
Figure 12: Diagramme en barres de répartition des traductions selon les langues cibles.....	271
Figure 13: Diagramme en barres de répartition des traductions selon les langues sources.....	271
Figure 14: Diagramme de répartition chronologique des traductions selon la langue cible.....	272
Figure 15: Diagramme de répartition chronologique des traductions selon la langue source.....	272
Figure 16: Diagramme circulaire de répartition des rééditions selon les langues.....	273
Figure 17: Diagramme de répartition chronologique des rééditions selon la langue.....	274
Figure 18: Carte imaginaire de la circulation des traductions.....	276
Figure 19: Chronologie spatiale de l'évolution du nombre de publications.....	278
Figure 20: Carte stratégique du mouvement Cobra.....	281
Figure 21: Carte des créations, collections et déplacements.....	284
Figure 22: Carte heuristique des thèmes de la bibliothèque.....	286
Figure 23: Infographie de l'œuvre réticulaire.....	288
Figure 24: Diagramme circulaire de proportion des langues dans un livre.....	290
Figure 25: Répartition des langues par page d'un livre.....	290
Figure 26: Carte imaginaire des éléments spatiaux d'un corpus d'articles.....	292
Figure 27: Carte mentale des métadonnées d'un ouvrage collectif.....	294



## **Pourquoi faire groupe ? Stratégies, créations et réflexions dans l'œuvre réticulaire d'Asger Jorn**

### **Résumé**

L'étude et la compilation des sources hétérogènes – collections d'œuvres et de livres, publications d'articles et de monographies en danois et en français, voyages, expositions – disponibles sur l'œuvre de l'artiste danois Asger Jorn (1914-1973) mettent au jour un ensemble de dynamiques et de positions prises par l'artiste – à la fois dans ses initiatives et expériences artistiques dans l'avant-garde et dans ses écrits esthétiques, politiques et philosophiques – qui par leur infinie multiplicité demande de prendre une perspective différente de celle proposée par l'histoire de l'art classique ou l'approche strictement biographique. En nous inspirant de réflexions sociologiques proches de celle des acteurs-réseaux, c'est-à-dire en ne présupposant aucun groupe ou mouvement avant d'étudier les faits, nous nous intéressons aux stratégies de groupes temporelles, spatiales et théoriques et aux controverses qui en résultent. Ces synergies se révèlent si présentes dans l'œuvre d'Asger Jorn que cette dernière prend alors la forme de réseaux de groupes qui évoluent sans cesse. Une telle vision au plus près des créations et réflexions de l'artiste danois lui-même dresse un portrait qui fait ressortir toute la puissance et la cohérence de cette œuvre qui échappe à toute catégorisation figée.

**Mots-clés :** [Asger Jorn (1914-1973) ; histoire de l'art ; réseaux ; groupes d'artistes ; art danois ; Helhesten ; Cobra ; Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste ; Internationale situationniste ; Internationale Lettriste ; Institut Scandinave de Vandalisme Comparé ; scandinave ; écrits d'artiste ; avant-garde ; 20e siècle ; nordique ; acteur-réseau ; boréalisme ; stratégie de groupe ; études nordiques ; Europe]

## **Why groups? Strategies, creations and thinking in Asger Jorn's reticular work**

### **Summary**

The study and compilation of heterogeneous sources – collections of artworks and books, publications of articles and monographs in Danish and French, travels, exhibitions – available on the work of the Danish artist Asger Jorn (1914-1973) reveal an ensemble of dynamics and stances taken by the artist – both in his avant-garde artistic initiatives and experiences and in his aesthetic, political and philosophical writings – which in their infinite multiplicity require adopting another perspective than that of classical art history or of a strictly biographical method. Taking a sociological approach inspired by the Actor Network Theory, that is to say without presupposing any group or movement before studying the facts, we focus on the temporal, spacial and theoretical group strategies, and the resulting controversies. Those synergies show themselves to be so significant in Asger Jorn's work that the latter takes the form of endlessly evolving group networks. Closely adhering to the creations and thinking of the Danish artist himself, this view draws a portrait which brings out the full potency and coherence of this œuvre that evades all fixed categorization.

**Keywords :** [Asger Jorn (1914-1973) ; art history ; networks ; artist groups ; danish art ; Helhesten ; Cobra ; Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste ; Internationale situationniste ; Internationale Lettriste ; Institut Scandinave de Vandalisme Comparé ; scandinavian ; artist writings ; avant-garde ; 20th century ; nordic ; actor network ; borealism ; group strategy ; nordic studies ; Europe]

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

### **ÉCOLE DOCTORALE :**

ED 4 – Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

**DISCIPLINE :** Études germaniques