

Sommaire

<u>Introduction.....</u>	<u>2</u>
<u>Kaare Klint et ses prédécesseurs.....</u>	<u>4</u>
Le Danemark au début du 20e siècle.	4
Le design avant Kaare Klint	6
Kaare Klint – la diversité d’un talent.	16
Klint - créateur de lampes	18
Klint - créateur de monuments commémoratifs	18
Klint - architecte	19
Klint – créateur de meubles.....	24
<u>Kaare Klint et l’école du meuble.....</u>	<u>48</u>
L’Académie des beaux-arts de Copenhague.....	48
L’enseignement de Klint à l’école du meuble.	53
Les expositions de la guilde des ébénistes de Copenhague.	78
<u>Les continuateurs de Kaare Klint.</u>	<u>83</u>
Mogens Koch (1898-1992)	84
Ole Wanscher (1903-1985)	86
Hans J. Wegner (né 1914).....	88
Børge Mogensen (1914-1972)	90
Poul Kjaerholm (1929-1980)	101
Jørgen Gammelgaard (1938-1991).....	105
Ces derniers 30 ans	108
Fiskars et les premiers ciseaux ergonomiques	111
« Balans », « Stokke » et Peter Opsvik – les sièges ergonomiques.....	114
Kompan – les jouets ergonomiques qui changent le monde des enfants	119
L’ergonomie au service des handicapés.....	123
<u>Conclusion</u>	<u>128</u>
<u>Bibliographie</u>	<u>131</u>

Introduction

Le design danois des années 1950 et 1960 est bien connu à l'étranger. Qui ne connaît pas Verner Panton ou encore Arne Jacobsen et son fameux siège « Fourmi » vendu à plus de 4 millions d'exemplaires et encore en production aujourd'hui chez Rud. Rasmussen à Copenhague. En allant visiter le « show-room » de trois étages chez Rud. Rasmussen, on s'aperçoit que la plupart des meubles exposés ne sont pas d'Arne Jacobsen, mais de Kaare Klint (1888-1954), fameux architecte et ébéniste du début du XXe siècle qui, encore aujourd'hui, est malheureusement trop peu connu à l'extérieur de la Scandinavie. Il manque encore aujourd'hui l'ouvrage rassemblant l'œuvre complet de Kaare Klint, Par contre, l'architecte Gorm Harkjaer travaille sur ce projet qui devrait sortir l'année prochaine. Jusqu'à maintenant l'œuvre la plus complète sur Kaare Klint, en ce qui concerne ses meubles, date de 1979, et a été faite par la collaboratrice et secrétaire de Klint, Rigmor Andersen. Plus récemment (1993), l'architecte et professeur Arne Karlsen décrit en 60 pages toute la carrière de Kaare Klint dans son ouvrage en deux volumes sur les meubles danois au XXe siècle. Mais on pourrait peut-être reprocher à Arne Karlsen de ne pas prendre en compte la création des 20 dernières années. Mais il est vrai qu'aussi bien Rigmor Andersen que Arne Karlsen ont été des élèves de Kaare Klint à la section du meuble à l'Académie des beaux-arts de Copenhague et leurs écrits sont devenus des témoignages précieux sur la manière dont Klint travaillait. Il est vrai que l'importance de Kaare Klint se voit beaucoup moins dans le design plus récent. Mais toute fois on peut voir une certaine tendance de ses idées encore aujourd'hui, même si certains, comme Gorm Harkjaer, pensent que l'influence de Kaare Klint s'arrête avec Jørgen Gammelgaard, dernier professeur de l'Ecole du meuble des beaux arts de Copenhague..

Plusieurs questions peuvent venir à l'esprit. Dans quelle mesure peut-on dire que Kaare Klint est le pionnier du design danois, et dans une certaine limite, du design scandinave? Et si on parle de Kaare Klint, comme pionnier du design danois, où réside la nouveauté ou l'aspect d'avant-garde dans son oeuvre? Est-ce vraiment ses propres créations qui sont révolutionnaires ou est-ce plutôt par ses théories et son enseignement qu'on le considère aujourd'hui comme le pionnier du design danois ?

Pourrait-on parler de Kaare Klint comme le père du fonctionnalisme danois ? Il est vrai que contrairement au Bauhaus, Kaare Klint ne veut pas faire table rase, mais trouve plutôt qu'on devrait prendre ce qui est de meilleur dans les créations antérieures pour s'en inspirer et en faire de nouvelles. Devrait-on peut être alors plutôt parler de fonctionnalisme traditionnel ? Comment Kaare Klint a-t-il pu influencer toute la lignée des pionniers du design danois des années 1950 ? Et dans quelle mesure peut-on encore aujourd'hui parler d'une influence des recherches de Kaare Klint dans la création actuelle en Scandinavie ?

Ce sont ces questions qui vont construire notre travail. De même, nous allons essayer de replacer, tout au long de notre développement, le travail de Kaare Klint dans le contexte européen de l'époque, quelque chose qui aurait pu être souhaitable dans les publications que nous avons pu trouver sur Kaare Klint. C'est-à-dire dans le livre de Rigmor Andersen et l'ouvrage de Arne Karlsen sur les meubles danois au XXe siècle, où les auteurs ont préféré se consacrer uniquement sur le travail de Kaare Klint sans faire de lien, ou très peu, avec le contexte européen.

La difficulté du sujet ne réside pas tellement dans le sujet lui-même, mais plutôt dans la limite de celui-ci, car Kaare Klint était un créateur aux talents multiples. Nous nous sommes limités à la création de meuble de Klint sans toute fois traiter la totalité de sa carrière de créateur de meuble, mais nous avons souhaité mettre l'accent sur l'enseignement de Klint.

Nous avons choisi de consacrer une grande partie aux citations de Kaare Klint, et ceci raison des plusieurs facteurs : il y a eu peu d'écrits de la main de Klint ajoutant à cela une méconnaissance de ces écrits due à une faible publication de ceux-ci.

Les archives de Kaare Klint sont conservées à l'Académie des beaux-arts de Copenhague dans la section des dessins architecturaux. Tandis que les lettres manuscrites sont conservées à la Bibliothèque Royale, également située à Copenhague.

Avant d'aborder la carrière et le travail de Klint il est assez important, pour une meilleure compréhension, de connaître le contexte socio-culturel de l'époque en Scandinavie et plus spécifiquement celui du Danemark, pays de Klint.

Kaare Klint et ses prédécesseurs

Le Danemark au début du 20e siècle.

Le Danemark au début du XXe siècle est encore un pays largement agricole. C'est à partir de 1955 que la part de l'industrie du produit national net s'élève au même niveau que celui de l'agriculture. Une des raisons pour laquelle le Danemark est resté aussi longtemps un pays, que l'on peut considérer comme agricole, est que l'agriculture fonctionnait remarquablement grâce à l'exportation pour l'Angleterre et l'Allemagne. A un moment donné on remarque un changement dans la production, c'est-à-dire que, d'une production végétale (le blé), le pays est passé à une production animale (le porc). A partir des années 1920-1930, on assistait de plus en plus à une mécanisation du secteur agricole. Le secteur était si fort qu'il pouvait utiliser le système politique à son avantage, notamment avec la création du parti Venstre¹.

A partir de la fin du XIXe siècle, comme partout ailleurs, suite à l'industrialisation², et à une faible demande de main-d'œuvre à la campagne, des migrations commencent vers la ville, et on remarque l'apparition d'une classe de travailleurs, largement constituée de gens venant des milieux ruraux cherchant du travail et le bonheur à la ville, ainsi qu'un salaire plus élevé. Bien sûr de telles migrations de gens ne se faisaient pas sans problèmes. L'apparition de cette classe de travailleurs entraînait un réel manque de logements, surtout à Copenhague. On voyait l'apparition de véritables quartiers de travailleurs et la pression sur le secteur de construction, était grande. Les nouvelles constructions se transformaient rapidement en spéculation pour certains constructeurs et entraînaient des constructions de petits immeubles où le terrain était utilisé jusqu'au dernier millimètre-carré. Nous pouvons facilement nous imaginer que ces petits appartements n'avaient rien de comparable avec ceux qui

¹ Venstre veut dire Gauche. Aujourd'hui considéré comme un parti de droite, comme le RPR en France, mais était à l'origine à gauche d'où son nom. Ce parti avait été fondé par des agriculteurs en 1870.

² Quand on parle d'industrialisation au Danemark à la fin du 19^e siècle, il faut prendre cette expression avec modération, car elle ne peut en aucun cas être comparée au phénomène d'industrialisation qu'a connu par exemple l'Angleterre.

constituaient la majorité de la ville, comme les appartements de la bourgeoisie où chaque pièce avait une fonction spécifique, nous allons y revenir plus tard. Dans ces logements de travailleurs on voyait jusqu'à dix personnes dans un « studio ». Il va de soit qu'un changement dans les appartements et leur taille entraînait forcément un changement dans la conception des meubles.

Mais ceci n'a rien de particulier pour le Danemark, ni d'ailleurs pour la Scandinavie, ou le reste de l'Europe car, au moment de l'industrialisation nous observons ces changements partout.

Souvent on a tendance, en parlant du Danemark, à l'inclure avec les autres pays du Nord, sous le terme de la Scandinavie, sans prendre en compte les très grandes diversités de ces pays. Mais la différence, entre l'Islande et la Finlande au nord, et le Danemark plus au sud, est très grande. Il est vrai que la différence entre le Danemark et le sud de la Suède n'est pas vraiment perceptible. On ne peut en aucun cas, en parlant d'art décoratif ou design, généraliser les idées de tous ces pays. Le Danemark, étant relativement proche de l'Angleterre, y puise beaucoup de ses inspirations créatives. Tandis que la Suède, par exemple, était plutôt tournée vers l'Allemagne, comme à pu le démontrer la fameuse exposition des métiers d'arts à Stockholm en 1930³. La Finlande, quant à elle trouvait plutôt son inspiration dans son passé national traditionnel.

Bien sûr, on peut aussi parler de ressemblances entre les différents pays constituant la Scandinavie.

Comprenons bien qu'il n'est en aucun cas question de révolution en Scandinavie mais plutôt d'évolution et ce, dans tous les domaines, car le terme révolution consiste plutôt en une rupture contrairement au terme d'évolution. Aujourd'hui on ne parle pas de révolution industrielle, mais d'évolution industrielle. Même d'un point de vue politique, nous n'avons pas connu de révolution comme en France. Le Danemark, la Suède et la Norvège conservent encore aujourd'hui leurs monarchies. Et puisque le sujet ici est les arts décoratifs et le design, même dans ce domaine nous ne pouvons pas, en tout cas pour la période qui nous concerne ici, parler de révolution. Au Danemark, comme dans le reste de la Scandinavie, les changements se font petit à petit sans grande envergure. Ce qui n'empêche pas une certaine mise en question et réflexion. Cette évolution, qui n'est pas révolution, crée un continuum qui

³ Exposition à Stockholm en 1930. La plus grande exposition de métiers d'art qu'ait jusque-là connue la Suède. L'exposition avait été visité par cinq millions de visiteurs. Elle est généralement considérée comme le moment où apparaît au grand publique les idées fonctionnalistes en Scandinavie.

se traduit par un sentiment de traditionalisme dans la création ce qui peut rendre difficile de voir la nouveauté.

Pour bien comprendre cette nouveauté, il est bien sûr indispensable de retourner quelques années en arrière, pour bien avoir en tête l'évolution de la création à partir de la fin du XVIII^e siècle.

Le design avant Kaare Klint

Il faut retourner dans les années 1770, où le néoclassicisme supplante le Rococo au Danemark. C'est aussi les années où était créée la réserve royale des meubles (1777)⁴. Dans la première moitié du XIX^e siècle, le classicisme prend deux directions, chacune avec ses défenseurs à l'intérieur de l'Académie Royale des beaux-arts de Copenhague. D'un côté représenté par les architectes C.F Hansen (1756-1845)⁵, G.F. Hetsch (1788-1864) et Jörgen Hansen Koch (1787-1860), ceux qui recevaient les grandes commandes officielles.

Le classicisme qu'ils représentaient était basé sur le style Empire de Percier, ainsi que sur les travaux à Berlin et Potsdam de l'architecte allemand Friedrich Schinkel, c'est-à-dire qu'il s'apparentait aux styles néoclassiques du reste de l'Europe très influencé par l'architecture classique. L'autre courant du classicisme était représenté par Nicolai Abildgaard (1743-1809), le sculpteur H.E. Freund (1786-1840) et l'architecte Gottlieb Bindesböll (1800-1856). Tous les trois s'étaient appropriés les valeurs de l'Antiquité classique (cf. annexe pp.1-6). Ils se sont inspirés des études directes des meubles de l'Antiquité et non de l'architecture. Gottlieb Bindesböll créa avec le musée de Thorvaldsen, la création antique la plus originale au Danemark. Aussi bien Freund que Bindesböll dessinaient des meubles, soit des copies directes soit des créations libres d'après des modèles antiques. Mais la création de meubles de Gottlieb Bindesböll était une création accessoire produite par son aversion contre le conventionnel classicisme des ébénistes de l'époque.

La chaise « Klismos » était la chaise antique la plus prisée de l'époque, connue à partir des motifs sur des vases et des sculptures. En même temps que chez Nicolai Abilgaard (cf. annexe p.1, ill. 1), nous retrouvons ces chaises sur certains tableaux de David, Canova et certains

⁴ La réserve royale des meubles a été créée en 1777. Son premier directeur était l'architecte G.E. Rosenberg (1739-88) élève de Jardin.

⁵ Pour les biographies d'artistes vous référez au annexe.

dessinateurs anglais. On trouve notamment des chaises exécutées en Angleterre, certaines dessinées par le fameux collectionneur d'art Thomas Hope. Ce type de siège aura une très longue vie au Danemark et nous le retrouvons bien plus tard dans d'autres variantes chez Kaare Klint et même jusque dans les années 1960-1970 chez certains designers danois, comme par exemple Poul Kjaerholm.

Même si les influences de la création française, allemande et anglaise étaient facilement perceptibles dans la création danoise de l'époque, les meubles danois conservaient une autonomie caractérisée par une certaine simplicité. On a parfois tendance à nommer les meubles de cette époque par le nom français Empire, mais ceci est seulement correct pour une petite partie des meubles officiels de l'époque créés par les architectes C. F. Hansen et G.F. Hetsch et liés à la création française de l'époque sous l'Empire. Hetsch allait continuer à influencer la création dans le deuxième quart du XIX^e siècle à travers son enseignement et la publication entre 1839-43 de « modèles de dessins pour l'artisan ».

Le résultat fut l'apparition du style nommé « Christian VIII »⁶, où sans un très grand déploiement artistique, on prenait en compte le raisonnable, le juste, le confort et l'utilisation. Style que l'on dit parfois être le style de la bourgeoisie.

Déjà à partir de là, nous notons une certaine tendance à la multiplication des styles et de leur mélange, ce qui sera encore plus perceptible à partir du milieu du XIX^e siècle.

Au même moment nous trouvons une autre tendance, différente de celle dont nous avons parlé auparavant. Ce sont des créations de meubles, qu'on nomme parfois « Meubles d'Artistes »⁷ dessinés notamment par H.E.Freund, Constantin Hansen (1804-1880), Christian Köbke (1810-1848) et Gottlieb Bindesböll (1800-1856) pour leur maison, dans un style d'influence antique, qui s'approche de ceux d'Abildgaard. Mais ces meubles avaient peu d'influences sur le reste de la création artistique, contrairement à ceux faits par Abildgaard (cf. annexe, pp. 3-6).

⁶ L'appellation « Christian VIII » désigne le roi danois (1786-1848) qui était roi de 1839-48. Mais aussi un style (1820-1840) de meuble influencé par le néo-classicisme souvent considéré comme le style bourgeois par excellence du moment.

⁷ Il paraît avec les recherches plus récentes que l'appellation « meubles d'artistes » est peut-être quelque peu fautive, car leur production de meuble paraît beaucoup plus large que ce qu'on avait cru jusqu'alors.

A part une production très limitée de meubles de haute qualité pour les palais danois, les meubles fabriqués au Danemark pendant la première moitié du XIX^e siècle étaient de caractère plutôt anonyme. Le goût était bourgeois, influencé en partie par les meubles anglais du XVII^e siècle, et un peu plus tard par le Biedermeier allemand.

Mais certains artistes, comme Gottlieb Bindesböll, commençaient donc à dessiner des meubles pour eux-mêmes et quelques proches, dans un style, que l'on pourrait nommer classique, en tout cas pour la plupart. G. Bindesböll ne dessinait pas seulement des meubles pour lui-même et ses amis mais aussi des meubles pour sa grande création architecturale le musée de Thorvaldsen. De même, il avait fait les vitrines de présentation pour exposer la collection de livres, de dessins et d'art antique de B. Thorvaldsen. Et cela ne fait aucun doute quand on regarde ces meubles, que les études de Bindesböll à Pompéi avaient exercé une influence décisive sur certaines de ses œuvres (cf. annexe pp.5-6).

A partir de 1850 environ jusqu'à la fin du siècle, en ce qui concerne l'architecture, les décorations d'intérieurs et les créations de meubles, on trouve un mélange de styles, ou encore pire une confusion de style - mauvais goût et mauvais travail sont les caractéristiques qui ont été employées pour caractériser cette période. Mots utilisés au début du XX^e siècle peut être pour essayer de rehausser le début de la création moderne⁸.

En ce qui concerne le XIX^e siècle, on note une demande de plus en plus forte de meubles. Les différentes classes sociales avaient besoin de meubles et en de plus en plus grande quantité. Nous conservons beaucoup de meubles de cette époque et bien sûr les premiers n'étaient ni au niveau esthétique ni au niveau de la qualité comparable à ceux faits pour le roi. On devrait peut-être s'intéresser aux meubles de cette période, dite d'expérimentation, en fonction des changements économiques, du développement de nouvelles techniques, des nouvelles organisations des métiers artistiques, mais aussi par rapport à un début de production de masse, et autres changements sociaux, pour ne pas oublier les changements politiques. Ces changements concernent toute l'Europe, ainsi que le Danemark.

Autour de 1850, on remarque l'apparition du néo-rococo. L'emploi de l'acajou était dominant, mais on note aussi l'emploi de plus en plus grandissant d'autres bois nobles, notamment le palissandre. Les meubles sont décorés d'incrustations et de découpages de

⁸ Hans Lassen in Christiansen, Poul, *Haandvaerket viser vej: Danske møbler gennem 40 aar*, København, 1966, p. 25.

motifs décoratifs. Mais ce qui domine le plus sont les formes galbées, qui ressemblent à celles du rococo. Avec le rococo commence les expérimentations.

Le plus important n'est pas tellement de savoir si le néo-rococo ressemble plus ou moins au rococo d'origine du XVIII^e siècle, mais plutôt de savoir qu'avec le néo-rococo, on rejetait le schéma sévère du classicisme et qu'on commençait, alors à créer le siège par rapport au corps humain. Les meubles du néo-rococo étaient larges et spacieux et relativement raisonnables au niveau du prix pour la bourgeoisie et les gens plus riches.

Le néo-rococo avait ouvert la voie à des formes de meubles plus vivantes dans les années 1850 et 1860. Ces meubles étaient audacieux en comparaison aux meubles néo-classiques. On voyait apparaître des meubles beaucoup plus libres, les soit disant meubles rembourrés. Ces meubles rembourrés étaient faits pour être vus de tous les côtés, contrairement aux meubles faits auparavant. Ceci est un changement capital, jusque-là les chaises étaient faites pour être alignées contre le mur et étaient seulement mis en groupe quand cela était nécessaire. Après emploi elles étaient de nouveau « emmagasinées » contre le mur. Ces nouvelles solutions avec des meubles beaucoup plus libres étaient inspirés par d'autres cultures que ceux dont on avait l'habitude de s'inspirer, notamment des meubles turcs.

Ces meubles sculpturaux et rembourrés avaient besoin de tables, de cabinets et de rangements aux formes beaucoup plus élégantes et légères, quelque chose de très différent du néo-classicisme tardif de l'Académie. Pour ces nouveaux meubles, on cherchait l'inspiration dans d'autres époques et styles ainsi que dans d'autres cultures de l'Orient, mais surtout dans la Renaissance et la période baroque.

De même, les habitations étaient en train de changer. On remarque l'apparition de la différenciation des pièces et de leur fonction : salle à manger, salon, cabinet, fumoir, chambre de monsieur, chambre de madame etc. L'apparition de ces pièces à fonction spécifique entraînait bien sûr la création d'ameublements entiers.

C'était la Renaissance avec un grain de baroque (français) qui, dans un premier temps d'expérimentation, influençait la création de ces meubles. Avec les meubles à partir des années 1860 et 1870 on était très loin des formes sévères du néo-classicisme, et ceci avait ouvert une nouvelle manière de regarder les meubles. Ce style néo-rococo allait persister jusqu'à la fin du XIX^e siècle sous l'appellation « Klunkestil »⁹ (cf. annexe p.7).

⁹ Klunkestil ; style danois jusqu'en 1900 avec des meubles rembourrés. Le mot klunke qui vient de l'allemand et signifie la passementerie qu'on retrouve partout sur le bas des meubles ainsi que sur les rideaux.

Dans les mêmes années en Angleterre, William Morris, nourri par les idées de l'architecte et théoricien A.W.N. Pugin (1812-1852) et le critique John Ruskin (1819-1900), développe des nouvelles idées. Mécontent de la nouvelle création « industrielle » que lui et ses amis considèrent « laide », il voulait revenir aux sources du Moyen-âge, de préférence l'époque Gothique. Ses idées, autour du travail de l'ébéniste et du travail manuel comme la base de tout travail d'ébénisterie et ses nombreuses expériences, trouvent ses échos partout en Europe, et sont soutenues par un nouvel intérêt pour l'Orient, notamment l'art japonais. Morris jette les bases de l'Art Nouveau en France et en Belgique ou du Jugendstil en Allemagne. Les formes et l'ornementation de l'Art Nouveau trouvent peu d'échos au Danemark, et il en est de même en ce qui concerne le Jugendstil. Mais ce n'est pas pour cela que les danois ne vont pas être influencés par les idées de William Morris, surtout celle de puiser ses sources dans un passé national ou encore l'importance accordée au travail manuel et le respect des matériaux qui vont être suivis en Scandinavie et surtout au Danemark, sans toutefois conduire à un art nouveau inspiré par le monde végétal¹⁰.

Dans les années 1880 et 1890 ce sont surtout des personnes isolées qui vont influencer la création des meubles danois. En même temps que la production danoise de meuble continue sur la même voie (Klunkestil), certains commençaient à expérimenter. Ces résultats étaient connus de très peu de personnes. C'est peut-être ici que l'on peut noter une certaine influence des idées et des expressions de William Morris.

Un de ces exemples est Lorenz Frølich (1820-1908), peintre et dessinateur, peut-être plus connu comme l'illustrateur des comtes de H. C. Andersen. Frølich dessinait, dans les années 1880, des meubles pour lui-même, de la même manière que le faisaient les peintres de l'Age d'Or Danois (comme par exemple Abildgaard) au XVIII^e siècle. Un exemple de l'un de ses placards se trouve aujourd'hui au Musée des arts décoratifs à Copenhague. L'aspect artisanal est largement souligné. Ce sont plutôt des meubles dans la lignée de ceux qui se faisaient en Angleterre sous l'influence des idées et des théories de William Morris, avec en plus des décorations peintes (cf. annexe p. 8).

¹⁰ L'Art Nouveau aura très peu d'influence au Danemark. On peut toutefois remarquer une certaine influence notamment dans l'argenterie ou dans la céramique par exemple chez Thorvald Bindesbøll. De même dans une partie de la production de meuble chez Bindesbøll on pourrait peut-être parler d'art nouveau modéré.

Vers la fin du siècle des nouveaux artistes entrent en scène, notamment Thorvald Bindesböll (1846-1908), le fils de Gottlieb Bindesböll, l'architecte du musée de Thorvaldsen. Bindesböll fils est lui-même architecte, mais plutôt connu comme céramiste. Thorvald Bindesböll n'était malheureusement pas très bien compris de son temps, et était seulement connu par un petit groupe d'amateurs pour qui il dessinait des meubles. La plupart de ses meubles sont un peu robustes et monumentaux, mais avec une dignité qui, selon certains s'approche du baroque¹¹ et selon d'autre du classicisme¹² (cf. annexe p.9). Ils sont pour la plupart, faits avec des décorations découpées dans un style si personnel que l'on a pu parler « d'ornementation à la Bølle »¹³.

On pourrait se demander pourquoi le courant fin de siècle « l'Art Nouveau » ne s'était pas vraiment implanté au Danemark. Une des raisons principales se trouve du côté de l'architecte Martin Nyrop (1849-1921) et de son influence capitale au Danemark à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

Les idées de Martin Nyrop était d'influence « populaire » et surtout nationale mélangées avec parfois un certain classicisme. Cet aspect était une notion tout à fait dans l'air du temps en Scandinavie à la fin du XIX^e siècle. Ce courant s'était surtout développé dans les autres pays scandinaves. C'est le courant que certains nomment le Romantisme Nationale, développé à la fin du XIX^e siècle, au moment où chaque pays Scandinave s'était un peu replié sur lui-même, cherchait son identité, et les sources pour sa création dans son patrimoine national.

L'un des artistes le plus remarquable de ce romantisme national est certainement l'artiste finlandais Akseli Gallen-Kallela qui cherchait l'inspiration pour des séries de peintures dans les anciennes épopées finlandaises, comme le *Kalevala* (édité en par Elias Lönnrot) et le *Kanteletar* (recueil de poésie populaire également édité en 1840 par Elias Lönnrot)

Au Danemark, pays toujours modeste et mesuré dans son expression, aucun artiste ne va aussi loin.

Martin Nyrop n'était pas vraiment créateur de meuble. Tout ses meubles, sauf un seul, ont été créés comme mobilier pour ses réalisations architecturales.

¹¹ Selon Poul Christiansen in *Haandvaerket viser vej : danske møbler gennem 40 aar*, Copenhague, 1966, p. 30

¹² Selon Mme Gelfer-Jørgensen in *Dansk Kunsthåndværk fra 1850 til vor tid*, Nyt nordisk forlag Arnold Busk, Voyens, 1982, p.194.

¹³ Pour plus de renseignement sur les meubles de Thorvald Bindesböll, on peut se référer à la mémoire de Master d'Iben Brown : *Thorvald Bindesbølls møbler*, 1983, Université de Copenhague. Mlle Brown a partagé les meubles fait par Bindesböll en 3 groupes ; ceux qui sont dans la tradition d'Abildgaard, ceux qui sont de style historique et ceux où on peut parler d'une certaine forme d'Art Nouveau/Skönvirke.

Petit à petit c'était devenu une tradition de dessiner, fabriquer et produire le mobilier chaque fois qu'une grande construction publique était construite¹⁴.

On cherchait ainsi une parfaite harmonie entre la construction et les meubles. Un exemple était l'Hôtel de Ville de Copenhague construit par Martin Nyrop entre 1892-1905 (compétition 1888 et 1889). On avait aussi demandé à Nyrop de faire les meubles. C'est l'idée de l'œuvre d'art totale ou le « Gesamtkunstwerk » qu'on retrouve partout en Europe au début du XX^e siècle. L'exemple le plus connu est certainement le Palais Stoclai construit à Bruxelles entre 1905-1911 par l'architecte Josef Hoffman et décoré par Gustav Klimt.

Au même moment en Europe, on était en pleine période d'Art Nouveau, mais ni l'Hôtel de Ville de Copenhague ni ses meubles étaient spécialement influencés par ce style.

En plus des fonctions représentatives qu'un hôtel de ville à toujours à contenir, l'Hôtel de Ville de Copenhague contenait en plus les autorités administratives. Nyrop dessinait une série de meubles pratiques pour les nombreux bureaux, meubles qui servent encore aujourd'hui. Ce sont ces meubles de Martin Nyrop pour le Hôtel de Ville de Copenhague qui va marquer les décennies qui suivent (cf. annexe pp.10-11).

Les meubles de Martin Nyrop sont surtout des meubles pratiques. Les formes étaient simples, fortes, et un peu raides, quelques fois même un peu anguleux, et au premier coup d'œil, ils n'étaient pas sans certaines ressemblances avec les meubles populaires des paysans¹⁵ (almue-meubles). En regardant de plus près, ils avaient surtout une forte empreinte des créations et des idées de William Morris dans, par exemple, son respect pour les matériaux ou dans ce principe de laisser la construction perceptible¹⁶.

Le succès populaire de Martin Nyrop était donc surtout en rapport avec des meubles de « tous les jours ».

Un aspect très intéressant dans les meubles pour l'Hôtel de Ville était, par exemple, que les dimensions des placards étaient basées sur les dimensions des boîtes d'archives qu'ils devaient contenir. De même, les bureaux étaient faits de plusieurs éléments différents de rangement (cassiers et tiroirs) et pouvaient ainsi être assemblés de diverses façons. Cet aspect fonctionnel était nouveau au début du siècle et contribue au succès de Nyrop (cf. annexe, p.10, ill.18).

¹⁴ Ceci se fait encore plus récemment. On peut notamment nommer, dans cette année d'anniversaire du grand architecte Arne Jacobsen (1902-1971), Son Hôtel SAS construit à Copenhague entre 1956 et 1961, et où tout a été dessiné par A. Jacobsen, jusqu'au poignées de portes et aux couverts.

¹⁵ Au Danemark on appelle le style des meubles paysans, *almuemöbler*. *Almue* veut dire « le petit peuple » ou les paysans.

¹⁶ Hans Nörsgaard in Gelfer-Jørgensen, Mirjam (dir.), *Herculanum paa Sjaelland :Klassicisme og Nyantik, dansk møbeltradition*, Copenhague, Rhodos, 1988, p. 280.

Les meubles de Martin Nyrop pour l'Hôtel de Ville sont un exemple précoce de la standardisation de meubles pour bureaux, qui devait devenir très commun dans l'avenir.

Et on remarque déjà ici certaines idées et manières de réfléchir qui seront reprise et développées beaucoup plus loin par Kaare Klint.

Un autre « Gesamtkunstwerk » construit dans les mêmes années, et étant en contraste avec l'œuvre de Nyrop, semble être les meubles faits par Aage Rafn (1890-1953) pour la Station de Police de Copenhague. Cette construction monumentale fut construite entre 1918 et 1924 par Hack Kampmann (1856-1920) en collaboration avec Aage Rafn (qui le terminera après la mort de Kampmann).

Le malheur de cette construction est d'avoir été construite pendant la période où l'on essayait de faire revivre l'architecture classique monumentale en réaction contre le romantisme nationale, mais elle fut seulement terminée à l'époque où les nouvelles idées fonctionnelles en matière d'architecture commençaient à faire leur apparition. Les différents meubles dessinés pour la Station de Police par Rafn apparaissaient déjà dépassés et les contemporains avaient du mal à les apprécier.

On retrouve au même moment la dominance d'un aspect d'artiste, qui était proche du travail de l'artisan (cf. annexe p.12). Au Danemark nous nommons le style de cette époque « Skönvirke ». On ne peut trouver de traduction directe de ce terme, mais il est souvent traduit par le terme « Style fin de siècle »¹⁷.

Une confusion peut peut-être alors s'installer, mais souvent on trouve deux styles en même temps. C'est-à-dire que nous avons d'un côté ce style « Skönvirke » qui est très influencé par les idées des Arts and Crafts anglais et de l'autre côté nous commençons à apercevoir le début de l'émergence du nouveau néo-classicisme, peut-être dû à une réaction contre le style « Skönvirke » ou les différents styles historicistes à la fin du XIX^e siècle. Et troisièmement le style « Klunkestil » dérivé du néo-rococo.

La période de recherche et d'expérimentation trouve son aboutissement autour de 1910. On cherchait des solutions qui pouvaient réunir à la fois des formes artistiquement satisfaisantes

¹⁷ La notion de style fin de siècle, ne renseigne en rien, sur le style lui-même, et n'a d'ailleurs rien à voir avec le mot Skönvirke. Il est vrai qu'il peut être difficile de traduire le mot « skön » qui s'apparente au « beau », et « virke » à l'aspect d'agir. On est donc dans quelque chose d'un peu abstrait, qu'on pourrait traduire par « agir pour le beau ». On peut d'une certaine façon parler d'art nouveau, mais plutôt influencé par les arts and crafts anglais et non pas par le monde végétale.

avec les nouveaux besoins de confort, de simplicité, économiques, fonctionnels, qui s'étaient déjà fait sentir à partir de 1860-1890. C'est pendant cette période de transition que nous trouvons le tout jeune Kaare Klint (1888-1954).

L'une des premières œuvres dans ce nouveau style néo-classique était un petit musée construit entre 1912 et 1915 à Faaborg sur l'île de Fyn par l'architecte Carl Petersen (1874-1923) : petit musée d'art destiné à abriter les œuvres des peintres qu'on appelle « l'Ecole de Fyn »¹⁸. Carl Petersen avait choisi un style classique peu sévère. Petersen avait demandé au tout jeune Kaare Klint de l'aider à concevoir les meubles pour ce nouveau musée. Même si ces meubles ont un aspect plutôt classique, ils sont sans cet aspect architectural qu'avaient les meubles de Rafn, qui commençait à être dépassé à l'époque. C'est l'un des premiers grands travaux de Kaare Klint et nous allons bien sûr y revenir plus tard.

On peut donc comprendre que au tournant du siècle on était dans une période d'expérimentation. Au début du XX^e siècle nous retrouvons le classicisme, et c'est ce classicisme qui va nous aider à aller, entre les deux guerres mondiales, vers le fonctionnalisme pur. Selon Miriam Gelfer-Jørgensen le design danois ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui sans le renouveau du classicisme des années 1910-1920¹⁹.

De même, selon Mme Gelfer-Jørgensen ce retour au classicisme s'explique par le désir d'un retour aux formes simples, après l'influence de l'exotisme et de la nature de la fin du siècle. Mais le néo-classicisme était aussi une manière de s'éloigner de l'influence anti-classique du Moyen-Age et du Romantisme National.

Le retour au néo-classicisme se faisait dans tous les domaines, et non seulement dans celui du meuble, mais aussi dans les domaines de l'architecture, de la céramique, du verre où encore dans le domaine de l'argenterie, où nous avons surtout remarqué les réalisations de Johan

¹⁸ « Ecole de Fyn ». Les principaux artistes étaient Johannes Larsen (1867-1961), Peter Hansen (1868-1928), Fritz Syberg (1862-1939), Jens Birkholm (1869-1939) et Poul S. Christiansen (1855-1933). Ils étaient tous originaires de l'île de Fyn. Ils constituaient la nouvelle génération de peintres à la fin du 19^e siècle et étaient tous plus ou moins influencés par l'école de « Zahrtmann ». Souvent qualifiés de peinture de « paysan » certainement en raison du forte attachement à la nature et des sujets réalistes liée à la vie quotidienne.

¹⁹ Dr. Phil. Miriam Gelfer-Jørgensen est l'une des grandes spécialistes du meuble danois. Elle a été la responsable du musée des arts décoratifs à Copenhague pendant de nombreuses années, et est aujourd'hui conservatrice en chef à la bibliothèque du musée des arts décoratifs. Elle a écrit de nombreux ouvrages sur les meubles danois, voir notamment la bibliographie ci-joint.

Rohde (1856-1935). Il aura une influence capitale pour le design de l'argenterie au Danemark. Seulement la peinture a pu dans une certaine mesure échapper à ce retour au classicisme²⁰.

Mme Gelfer-Jørgensen inscrit le début du néo-classicisme au Danemark dans la lignée des simplifications qu'on remarque ailleurs en Europe au même moment, notamment à Vienne (Wiener Werkstätte) ou à Glasgow chez Mackintosh, où là aussi on laisse la forme libre sans trop d'artifice, surtout pas d'artifice sans but justifié.

Au Danemark c'est surtout le débat autour de la nouvelle flèche sur l'Eglise de la Vierge (Vor Frue Kirke) à Copenhague, qui fait démarrer la polémique autour du néo-classicisme en 1910. Après que l'Eglise St. Nicolai ait reçu une « copie » de sa flèche d'origine, le brasseur Jacobsen avait proposé de financer une copie de la vieille flèche d'origine de L'Eglise de la Vierge (une église de style classique fait par C. F. Hansen). Après de longs débats dans tous les milieux intellectuels, on avait été obligé d'oublier cette idée. Mais c'est avec ce débat qu'on se rend compte pour la première fois qu'il y avait de nouveau un retour au classicisme au Danemark.

C'est dans le contexte d'un nouveau retour au classicisme qu'on retrouve les débuts du tout jeune Kaare Klint.

²⁰ Nous parlons très peu de la peinture dans ce travail, non pas par manque d'intérêt, mais parce que le développement de la peinture dans le premier quart du 20^e siècle, a été très influencé par la peinture impressionniste et post-impressionniste français.

Kaare Klint – la diversité d'un talent.

Kaare Jensen Klint est né le 15 décembre 1888 à Copenhague. Son père était le fameux ingénieur et plus tard architecte Peder Vilhelm Jensen-Klint.

Kaare voulait être peintre, et il était rentré comme apprenti chez Niels Termansen, un peintre de moindre importance, à Kalundborg en 1903. Il a poursuivi ses études à l'école de peinture de Jens Möller-Jensen, et même dans « Kunsternes Studiekreds », l'école de P.S Krøyer (1851-1909) où il y avait notamment le fameux Johan Rodhe comme professeur. A 16 ans il assista Jens Möller Jensen sur les décorations de l'Hôtel de Ville de Martin Nyrop, et en même temps, il peignit, comme artiste indépendant, presque 100 peintures d'huile sur toile²¹. Les peintures de Kaare Klint se situent dans la tradition de la peinture danoise, c'est-à-dire que c'était une peinture fortement influencé par la nature, et en même temps, comme la plupart des peintres de son époque, influencée par la peinture française au point de vue formel. Nous remarquons aussi la manière que Kaare Klint arrive à représenter la nature avec beaucoup de profondeur et une grande vision sculpturale.

C'est dans un milieu d'artistes que se déroula son enfance, et c'est sûrement sous l'influence de son père qu'il se tourne vers l'architecture. C'est un exemple de ce qu'on va trouver chez d'autres artistes au même moment, c'est-à-dire cet abandon de la peinture pour se tourner vers l'architecture. On trouve la même chose par exemple chez Henri Van de Velde, Le Corbusier ou encore chez Francis Jourdain.

Kaare Klint ne s'est jamais prononcé sur les raisons de ce soudain changement, peut-être est-ce suite à une impasse face à la peinture, où peut-être parce qu'il sentait qu'il y avait plus de choses possible à changer en se tournant vers l'architecture et les arts décoratifs.

L'ancien élève et collaborateur de Klint, Wilhelm Wohler a dit :

²¹ Pratiquement tous les peintures de Klint sont aujourd'hui conservé dans la famille de Klint.

*Il commentait parfois sa relation avec la peinture de son temps et jetait la faute sur Matisse et le modernisme qu'il s'était tourné vers l'architecture*²²

Peut-être que Klint pensait par-là que la peinture s'était éloignée de l'ancienne façon, plus réaliste, de représenter les choses.

Klint ne suivit point les cours à la section d'architecture aux beaux-arts de Copenhague. Son éducation architecturale venait en partie de l'école Technique, et en partie en travaillant avec son père. C'est peut-être en raison de l'aversion de son père envers l'Académie des beaux-arts, qu'il n'a pas suivi l'enseignement, ni en peinture ni en architecture, de l'Académie des beaux-arts de Copenhague.

Contrairement à son père qui prenait plaisir à s'engager dans de nombreux débats sur l'architecture, la plupart du temps par le biais d'articles publiés, pour la plus large partie, dans le magazine mensuel « Arkitekten », Kaare Klint s'exprimait rarement. Nous conservons en tout qu'une dizaine d'articles, pour la plupart des notes non publiées et aujourd'hui conservées dans les archives de la section d'architecture de l'Ecole des beaux-arts à Copenhague.

Selon Arne Karlsen²³, Kaare Klint était très admiratif envers son père, et il aurait toute sa vie utilisé ou formulé autrement les pensées de ce dernier.²⁴ C'est peut-être aussi une des raisons pour laquelle l'architecte Kay Fisker parle de « l'Ecole de Klint » dans l'article du même nom, datant de 1963, faisant référence à Jensen-Klint et son attachement à une tradition de construction particulièrement nationale qui va être reprise notamment par Kaare, Ivar Bentsen et d'autres élèves comme Mogens Koch.

Kaare Klint avait le plus grand respect pour Thorvald Bindesböll, les frères Joakim (1856-1933), Niels Skovgaard (1858-1938), J.F. Willumsen (1863-1958), Johan Rodhe ainsi que Georg Jensen (1866-1935).

Il était aussi admiratif envers beaucoup de leurs créations qu'il trouvait d'une haute valeur esthétique, mais il les jugeait un peu trop individualistes, et donc incapables de faire école²⁵.

²² Vilhelm Wohlert in Zahle, Karen (dir.), *De gamle mestre: Carl Petersen, Ivar Bentsen, Kaj Gottlob, Kaare Klíngt, Kay Fisker*, Copenhague, Arkitektens Forlag, 2000, p. 94.

²³ Arne Karlsen, lui-même architecte et professeur à l'école d'architecture à Aarhus, à entre autre suivi l'enseignement de Kaare Klint à l'école de Beaux-Art de Copenhague. Arne Karlsen a dessiné quelques meubles, mais est surtout connu pour ses très nombreux livres sur les meubles danois, et notamment les deux volumes sur les meubles danois au XX^e siècle publiés en 1992.

²⁴ Karlsen, Arne: *Dansk møbelkunst i det 20. aarhundrede*, s.l., Christian Ejlers, 1993 vol. I, p. 1.

²⁵ Klint, Kaare, *Foran mig ligger Rodins testamente...*, non daté, Académie des beaux-arts de Copenhague, archives Kaare Klint, code 611.

Dans ses dernières années, Kaare Klint était très pris par le « testament de Rodin », un testament de sept pages qui perpétuait les expériences artistiques du vieux maître à ses élèves²⁶. Arne Karlsen avance l'idée que Klint, qui avait tant de mal à s'exprimer, et qui était étranger à la plupart des théories d'architecture, a pu trouver dans les expressions et les idées de Rodin, la confirmation de ses idées, de ses expériences et de ses pratiques²⁷.

Klint - créateur de lampes

Jusqu'à maintenant nous avons parlé du talent de peintre de Kaare Klint et nous avons mentionné son début d'architecte avec son père. Le talent de Kaare Klint était beaucoup plus diversifié que cela, tout comme les créateurs qu'il admirait : T. Bindesböll, J.F Willumsen, Johan Rodhe Kaare Klint n'hésitait pas à jongler avec les différents genres de créations.

L'aspect le plus connu de Kaare Klint est peut être finalement ses lampes, qui sont distribuées par la boutique et la firme « Le Klint » qui existe encore aujourd'hui. Les lampes plissées étaient à l'origine faites en papier, mais aujourd'hui, elles sont constituées de plastique couvert de tissu (lampes qu'on retrouve partout au Danemark). A l'origine, c'était le père de Kaare qui avait inventé le principe de l'abat-jour fait en papier plissé. L'idée avait été reprise par Kaare qui avait fait de nombreuses expériences en famille notamment pendant la guerre quand il y avait un évident manque de matériaux (cf. annexe p.13).

Klint - créateur de monuments commémoratifs

Un autre aspect de la grande diversité du talent de Kaare Klint est le monument commémoratif. Comme ceci n'est pas le sujet de notre travail, nous n'allons donner qu'un seul exemple, celui du monument commémoratif de l'Expédition Danemark²⁸, monument installé en 1912, et fait en collaboration avec le sculpteur Kai Nielsen (1882-1924), quand Kaare Klint n'avait que 23 ans (cf. annexe p.14).

Kaare Klint cherchait quelque chose produisant un effet grandiose, mais avec des lignes simples et un message clair. La pierre en granit a été taillée de telle manière qu'elle a gardé sa forme naturelle d'origine, faisant ainsi presque référence aux petites sculptures groenlandaises

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Karlsen, Arne: *Dansk Möbelkunst i det 20. aarhundrede*, s.l., Christian Ejlers, 1993, vol.1, p.18.

²⁸ L'expédition du Danemark eu lieu entre 1906 et 1908 au Groenland. Le but était de cartographier le Groenland.

faites dans du pierre de gras (fedtsten²⁹) . Comme dans la peinture de Kaare Klint, on retrouve ici son attachement à la nature et à l'aspect de naturel, attachement qu'on va retrouver dans ses meubles.

L'inscription gravée sur la pierre est extraite des dernières lignes du journal intime de Jörgen Brönlund, où il nous informe sur la mort de ses compagnons, et sa propre mort prochaine. Ce qui caractérise Kaare Klint dans ce genre de travail est la précision des renseignements sur les faits liés aux événements qu'il va devoir représenter. Comment les marins sont-ils morts? Il va lire des explications, consulter le rapport du ministère de navigation et ainsi de suite. C'est cette volonté chez Klint de bien comprendre la situation, de lire les textes et les citations, d'analyser les informations, mais pas sans sentiment. C'est cette même méthode de travail que l'on va retrouver lorsqu'il travaillera ses meubles : cette prise en compte de l'environnement, pour une meilleure compréhension de la situation pour laquelle l'objet doit être créé.

D'une certaine manière ce monument de Klint peut faire penser à la « Pierre de Rosette », pierre contenant un décret de Ptolémée V Epiphane (205-180) qui joua un rôle capital dans le déchiffrement de l'écriture égyptienne. Toutefois rien nous permet de dire que Klint c'était inspiré de ce fragment de stèle conservé au British Museum à Londres.

Klint - architecte

Les constructions architecturales de Kaare Klint sont moins connues que ses meubles, en tout cas par le grand public. Sur son aspect architectural, il existe encore moins de documentation que sur ses meubles, donc nous sommes pratiquement au stade zéro. Nous espérons que le livre très attendu de Gorm Harkjaer va améliorer cela. Un manuscrit très précieux écrit par Kaare Klint, relate ses travaux personnels pour une conférence³⁰. Dans ce manuscrit, Klint commente ses travaux personnels les moins connus, en même temps cela lui a permis de faire une certaine mise au point de sa vie créative. C'est l'un des seuls moment où Kaare Klint commente lui-même son travail, et c'est donc un document très précieux.

La raison pour laquelle nous souhaitons consacrer quelques pages à l'architecture de Kaare Klint, même si cette architecture aura peu de postérité, est que dans sa création architecturale,

²⁹ « Fedtsten » est une pierre qui se taille très facilement utilisée par le groenlandais pour faire des petites sculptures.

³⁰ Klint, Kaare, *Manuscrit til forelaesning om egne arbejder*, utilisé en novembre 1940 et avril 1942, non publié et conservé à l'Académie Royale des beaux-arts de Copenhague, code 611.

nous pouvons voir l'émergence de certaines caractéristiques et d'idées que Kaare Klint poussent plus loin dans ses créations de mobilier.

Après la mort de son père en 1940, c'est Kaare qui va terminer l'Eglise de Grundtvig à Copenhague, mais c'est lui seul qui va construire l'Eglise de Bethléem, au centre de Copenhague, en suivant en partie les idées de son père.

C'était Kaare qui allait donner l'unité à l'Eglise de Grundtvig (cf. annexe pp.16), entièrement faite en brique jaune. C'est l'amour pour la pierre pure qu'on voit ici chez Kaare Klint qu'il préférait au mur polis, qui en même temps était utilisée aussi bien par C.F. Hansen et les fonctionnalistes. Il avait donc cet amour pour le matériau pur, non couvert ou simulé sous autre chose. On peut ici parler de la vérité des matériaux, notion qu'on trouve aussi chez les frères Perret ou encore chez Le Corbusier au même moment. Aspect qu'on retrouve dans les créations de meubles, c'est-à-dire cette préférence pour le matériau laissé libre sans recouvrement ni décoration, un véritable respect des matériaux. L'idée qui trouve ses racines dans les théories des Arts and Crafts anglais qui avait été mise en pratique dans le « Red House », construit entre 1859 et 1860 par Philip Webb pour William Morris et devant son nom à la brique rouge avec laquelle elle fut construite. En même temps, le choix de l'utilisation de la brique chez Klint-Jensen fait aussi référence à toute une tradition nationale encore largement perpétuée au Danemark où la brique est encore le matériau principal lors de la construction de maisons ou d'immeubles.

Selon Kaare Klint, son père avait le 7 janvier 1930 fait un projet pour l'Eglise de Bethléem³¹ (cf. annexe p.15). Après sa mort, ce travail avait été transmis à Kaare Klint, pour qu'il le termine, mais sous condition de garder la façade comme Klint-Jensen l'avait prévue, c'est-à-dire une façade tripartite de style gothique. Par contre la forme du reste de l'église était complètement libre. On pourrait croire que cela était une contrainte pour Kaare de devoir garder la façade initialement planifiée par son père, mais cela n'était pas le cas. Dans son fameux manuscrit il nous dit :

*Cela n'a donné lieu à aucune contrainte de devoir maintenir ce motif traditionnel, car premièrement je pense que la "fonction" de l'église de toute façon doit reposer sur la tradition, et deuxièmement parce que j'avais trouvé une raison constructive pour l'utiliser.*³²

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

Intéressant cette remarque de Kaare Klint où sont employés les deux leitmotifs de Kaare – tradition et raison constructive.

Dans le projet de mon père, la façade était au niveau de la rue. Ma première proposition était de construire la façade de manière à ce qu'elle soit retirée au milieu de la profondeur des maisons voisines. Pour pouvoir faire ainsi, il était nécessaire qu'un atelier sur l'arrière du terrain soit démoli. Même en ayant utilisé beaucoup d'énergie pour défendre cette idée, il ne m'était pas possible de la faire accepter. Ceci était malheureux, car avec mon premier projet j'avais réussi à faire l'accès de l'église sur une petite place tranquille devant, en même temps que les pignons libres des maisons avoisinants puissent être liés aux pignons de l'église. Ceci donnait la possibilité d'un riche sens de l'espace extérieur³³.

Comme nous pouvons le constater la reprise du projet n'allait pas sans quelques difficultés.

En parlant de l'église de Bethléem, Kaare Klint parle d'inspirations et d'influences extérieurs qu'il a reçu. Il parle notamment de l'architecture de la Perse, et l'intérêt qu'il porte aux mosquées maçonnées de la Perse, car il trouve une certaine parenté entre l'architecture de brique en Perse et l'architecture gothique fait en brique dans les pays nordiques. Il nous fait part de sa réflexion :

... je sais que les vieilles constructions de la Perse sont beaucoup plus vieilles que les plus vieilles constructions gothiques, ceci m'a fait penser que "le seul style indépendant en Europe", comme on nomme parfois le style gothique, a peut-être son origine au Proche Orient³⁴.

Cette idée, chez Kaare Klint, de trouver des influences dans d'autres cultures ou d'autre pays pour s'en inspirer dans les créations, se retrouve dans ses créations de meubles.

On pourra facilement conclure que l'église de Bethléem est de style gothique. Mais ce n'était pas la façon dont le voyait Kaare Klint. Il ne considérait pas l'arc ogival comme un phénomène de style, mais comme une construction logique quand on construit en brique.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

Même en construisant monumentalement, Kaare Klint prenait largement en compte l'économie des matériaux et la construction rationnelle.

En parlant de L'Eglise de Bethléem, Kaare Klint nous dit que le problème avec cette église était qu'elle donne l'impression d'être un fragment d'une cathédrale, et pour cela il ne la trouvait pas réussie, et il dit :

...donne-moi une nouvelle église, et je peux le faire beaucoup mieux³⁵.

L'Eglise a l'air compliqué, mais elle est construite autour des proportions 1:2:4, aussi bien, en ce qui concerne la surface, que le rapport entre les ouvertures, qui sont donc tout simplement le double des surfaces symétriques.

Kaare nous dit, encore une fois, quelque chose d'intéressant par rapport à sa vision de la théorie d'architecture :

Quand on parle de théorie, il faut que je dise, qu'aussi simple que cela soit que deux échelles de notes faites de manière symétrique, ne donne pas ce que nous comprenons par de la musique, de la même manière la théorie d'architecture seule ne nous conduit pas à l'architecture. Tous les deux sont seulement considérés comme des manières à faciliter la voie vers le but³⁶.

Comme toujours chez Klint la théorie n'est pas une fin en soi. Les expériences pratiques étaient encore plus importantes pour Klint. Cela va être la base même dans son enseignement à l'Académie des beaux-arts où l'aspect théorique est toujours souligné par des exercices pratiques. Klint n'aimait pas du tout que les choses restent dans l'abstraction.

Mais l'Eglise de Grundtvig et l'Eglise de Bethléem sont surtout restées dans la mémoire publique comme des œuvres de son père.

Avant de se tourner surtout vers la conception de meubles, Kaare Klint va réaliser quelques travaux et restaurations architecturales personnels.

Kaare Klint nous dit dans son manuscrit que l'un des ses premiers travaux autonomes était la restauration et transformation de "Schaeffersgaard" à Jaegersborg. La maison avait été

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

construite autour de 1750 par l'ébéniste royal Schaeffer, qui avait, entre autre, fait des travaux d'ébénisterie au palais du roi Christian VII. A l'origine c'était une très belle maison de style Rococo, qui avait été transformée par Dahlerup en 1890 aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur en quelque chose de méconnaissable. Le travail de Klint consistait à restaurer la maison dans sa forme initiale. Klint nous dit que ce travail lui avait permis pour la première fois de faire connaissance avec une maison typique du XVII^e–XVIII^e siècle danois, et surtout d'étudier la construction d'une maison en travées ou en modules. Ceci va beaucoup l'aider en 1920 quand il commence les travaux pour la transformation de l'hôpital de Frederik en musée des Arts décoratifs.

Kaare Klint nous cite souvent d'anciens maîtres qui ont pu l'inspirer ou chez qui il étudiait leurs travaux et a pu trouver des solutions à ses propres questions. Ainsi il donne une très grande importance à la tradition. Mais en parlant ici de l'organisation intérieure du musée des Arts décoratifs, l'attention de Klint était particulièrement portée sur l'organisation des collections. On pourrait facilement faire un certain lien avec d'autres architectes contemporains comme Auguste Perret ou encore Le Corbusier, qui eux aussi réfléchissaient sur la meilleure façon d'organiser des collections de musées ou de galeries. Mais c'était aussi typique chez Klint qu'avant de s'occuper de ce qui était autour, il allait premièrement essayer de résoudre les questions intérieures.

Selon Arne Karlsen, Kaare Klint souhaitait et trouvait que cela pouvait être très pratique d'établir des normes pour la construction de maisons, mais il soulignait que cela devrait être des normes établies par rapport à la vie et par rapport à l'aspect pratique, et non pas par rapport aux abstractions comme par exemple le nombre d'or ou d'autres notions plus au moins vagues³⁷.

³⁷ Karlsen, Arne, *Dansk Möbelkunst i det 20 Aarhundrede*, s.l., Christian Ejlers, 1993, vol. 1, p. 27.

Klint – créateur de meubles

Même si Kaare Klint à l'origine était peintre et architecte, il est plus connu pour ses meubles, et certains sont encore en production aujourd'hui chez Rud. Rasmussen³⁸. En même temps que la peinture, Kaare Klint commençait dans les années 1910 à envoyer, avec succès d'ailleurs, des dessins de meubles à des concours. Par exemple en 1913, il gagne une deuxième place dans un concours fait par le journal « Politiken » avec un projet de meubles peu chers pour des maisons de vacances (cf. annexe p.29, ill.43-44). On peut se demander comment il passe de la peinture, à l'architecture et ensuite à la création de meubles.

En Europe, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les écoles des beaux-arts étaient en crise. Une crise de l'enseignement principalement puisque ce dernier n'avait, en général, tenu aucun compte des questionnements nés par exemple en art de la révolution impressionnistes (« impressions » et « lumière ») et en architecture de s'affranchir de la répétition des ordres classiques et de saisir les possibilités qu'offraient les avancées techniques dans le domaine des matériaux (principalement le béton).

Déjà au temps de Thorvald Bindesböll, on était en présence d'artistes avec de multiples facettes. T. Bindesböll, par exemple, faisait aussi bien dans le dessin de meubles que dans la céramique. Le père même de Kaare Klint, Klint-Jensen était, comme nous l'avons déjà vu, architecte, mais en même temps il dessinait aussi des meubles (cf. annexe p.12). C'est un trait caractéristique chez beaucoup d'architectes danois encore plus récemment, prenons juste l'exemple de Poul Kjaerholm ou encore Arne Jacobsen, qui eux dessinaient non seulement les constructions architecturales, mais aussi souvent les meubles qui les accompagnaient.

Une des raisons chez les architectes plus récents est bien sûr aussi que pour la plupart ils ont suivi les cours de constructions de meubles de Kaare Klint à l'Académie des beaux-Arts de Copenhague qui dépendait de la section d'architecture, donc ils ont à la fois une formation d'architecte, tout en ayant suivi des cours sur les meubles.

Comme nous l'avons déjà mentionné nous pensons aussi pouvoir faire un lien avec beaucoup d'autres artistes qui, dans les mêmes années, se détournent de la peinture pour se consacrer aux arts décoratifs. Une des raisons pourrait être l'engagement social de plus en plus fort et un

³⁸ L'ébénisterie Rud. Rasmussen a été fondé en 1869 par Rudolf Rasmussen. C'est aujourd'hui l'un des plus anciens fabricants de meubles au Danemark.

sentiment de ne pas pouvoir faire quelque chose d'utile avec la peinture, contrairement aux meubles.

Chez Kaare Klint ceci est donc tout à fait normal, de se tourner tour à tour vers différents genres de création artistique. Il faut aussi dire que vu le milieu artistique dans lequel il avait grandi, c'était tout à fait compréhensible de vouloir aussi se consacrer à la création de meubles.

Le mobilier pour le Musée de Faaborg.

Concernant ces premiers meubles Kaare Klint dit :

Pendant quelques années j'avais avec succès participé à plusieurs concours de meubles et le résultat était que l'architecte Carl Petersen m'avait proposé de travailler avec lui pour la conception des meubles pour le musée de Faaborg³⁹.



Fauteuil pour le Musée de Faaborg (1914).

Exemplaire conservé au Musée des arts décoratifs de Copenhague.

Encore en production chez Rud. Rasmussen.

³⁹ Klint, Kaare, *Manuscrit til forelaesning om egne arbejder* », utilisé en novembre 1940 et avril 1942, non publié, conservé à l'Académie Royale des beaux-arts à Copenhague, code 611.

Kaare Klint nous renseigne lui-même sur la forme et le style même des meubles pour le musée de Faaborg (cf. annexe pp.18-20), une architecture à la fois influencé par les constructions de C.F. Hansen et par le musée de Thorvaldsen fait par Gottlieb Bindesböll :

La forme de base des meubles était mon idée, mais le profilage porte l’empreinte de la grande culture de « Calle⁴⁰ ». Pour moi ce travail était une grande expérience, à part mon père, il n’y a personne qui m’ait appris autant que « Calle ». Au moment où ce travail était fait, en 1913-14, il y avait un courant très fort qui cherchait ses racines dans des cultures précédentes, un mouvement qui m’a marqué pour la vie. Dans les meubles pour le musée de Faaborg, on peut dans certains cas voir un rattachement aux vieux meubles d’artistes dessinés par Abildgaard, Gottlieb Bindesböll, Freund et Roed. Mais l’attachement aux meubles anglais est aussi visible, et surtout ce dernier amour je l’ai conservé à travers les années⁴¹.

Il est intéressant de remarquer que Kaare Klint est très conscient de la provenance de ses propres influences en ce qui trait aux meubles, surtout de la forte composante classique dans ses premiers meubles. On note aussi l’influence anglaise qui persistera tout au long des années.

Mme Gelfer-Jørgensen et d’ailleurs tous les spécialistes du meuble danois soulignent que c’est un nouveau chapitre dans l’histoire du meuble danois qui commence avec Kaare Klint, non pas dans le sens d’une rupture, car la force de Kaare Klint était avant tout dans la continuité de la tradition danoise⁴². Il est vrai que Kaare Klint avait grandi dans un milieu où l’importance de la tradition était la base de tout renouvellement.

Ce n’est certainement pas un hasard si Kaare Klint et Carl Petersen se sont retrouvés autour de la conception des meubles pour le musée de Faaborg. Et peut-être n’était-ce pas non plus un hasard le fait qu’on demande au classiciste Carl Petersen de construire ce musée pour l’art moderne danois. Cela a peut-être encore compté en choisissant Kaare Klint. Tous les deux étaient à ce moment précis occupés par le désir d’exprimer quelque-chose de spécialement national dans leurs travaux. On peut voir dans le musée de Faaborg quelque chose de

⁴⁰ Carl Petersen.

⁴¹ Klint, Kaare, *Manuscrit til forelaesning om egne arbejder*, utilisé en novembre 1940 et avril 1942, non publié et conservé à l’Académie Royale des beaux-arts de Copenhague, code 611.

⁴² Miriam Gelfer-Jørgensen, *Dansk kunsthåndværk fra 1850 til vor tid*, Voyens, Nyt nordisk forlag, 1982, pp. 220-221.

spécialement danois selon Mirijam Gelfer-Jørgensen⁴³. Elle dit qu'on peut interpréter le musée de Faaborg comme un monument spécifiquement danois qui à des racines jusque dans l'Age d'Or danois, notamment dans les intérieurs avec des sols en mosaïques (faisant ici référence au musée de Thorvaldsen), et aussi les murs qui sont rouges et verts, comme cela était préféré par P.C. Skovgaard (1817-1875).

C'est donc ensemble que Kaare Klint et Carl Petersen créent, en 1914, les meubles, la grande salle de peinture (cf. annexe pp.18-19) et les archives (cf. annexe p.20) du musée de Faaborg, et entre cela, le fameux fauteuil (cf. annexe p.19), appelé « le fauteuil de Faaborg ». Rigmor Andersen⁴⁴ nous informe qu'en plus du fameux « Fauteuil de Faaborg », qui devait servir de fauteuil de repos dans les différentes salles de peintures, il y avait aussi des canapés, des cabinets, des étagères et des tables. Le « Fauteuil de Faaborg » est léger, fait en chêne et cannage qui fait clairement apparaître sa construction. Le dossier se prolonge en accoudoirs selon une large courbe circulaire jusqu'aux pieds de devant qui sont droits. Par contre, ceux de l'arrière sont légèrement cambrés vers l'arrière, ce qui peut nous faire penser à la chaise « Klismos ». Ce fauteuil est le meuble le plus connu de Klint du grand public et ceci grâce à la Poste danoise qui en 1997 avait fait éditer une série de timbres sur le design danois où elle figurait.

Nous remarquons déjà ici certaines caractéristiques des futurs meubles de Kaare Klint, comme par exemple les formes simples et claires, l'utilisation des très beaux matériaux, le tout fait dans une tradition de parfaite ébénisterie. Le fauteuil peut encore aujourd'hui être édité chez Rud. Rasmussen.

C'est avec Kaare Klint que commence la grande aventure du meuble danois. C'est le début de ce qui devait garantir une place majeure des meubles danois sur le marché européen et même américain, surtout à partir des années 1950. C'est le moment où le marché de l'art européen cherchait une réponse aux modèles simplifiés dans des nouveaux matériaux faits par l'industrie.

Donc il est assez étonnant que Kaare Klint soit si peu connu, même au Danemark. En France on fait connaissance avec les meubles danois pour la première fois lors de l'exposition

⁴³ *Ibid.*, p.223.

⁴⁴ Rigmor Andersen, *Kaare Klint möbler*, Copenhague, Kunstakademiet, 1979, p. 26.

Rigmor Andersen était élève et secrétaire de Kaare Klint. Elle a écrit le dernier ouvrage consacré à Kaare Klint édité en 1979. Petit ouvrage d'environ 80 pages consacré aux meubles de Kaare Klint. Elle a aussi dessiné des meubles très influencés par Kaare Klint, non seulement au point de vue théorique, mais surtout au point de vue formel.

« Formes Scandinaves » organisée par le musée des Arts décoratifs de Paris en 1958, et en 1968 encore une fois au musée des Arts décoratifs avec l'exposition « Les assises du siège contemporain », où Kaare Klint est représenté par un seul fauteuil : « La Safari ». Le musée des Arts décoratifs de Paris conserve encore aujourd'hui un exemplaire de cette chaise. En 1978 quand le ministère royal des Affaires Etrangères du Danemark organise une exposition à l'Espace Pierre Cardin à Paris appelée « Design Danois », Klint est totalement absent.

Les Etats Unis connaissent le même engouement pour le design danois et Scandinave dans les années 1950, ce qui se traduit par une série d'expositions qui allait faire le tour des Etats Unis⁴⁵. Mais même si l'importance de Kaare Klint est capitale pour le développement du « Danish Modern » des années 1950 et 1960, il est peu mentionné dans les différents catalogues. Une des raisons pourrait être l'importance primordiale que Kaare Klint accorde à la tradition dans ses créations.

Que Kaare Klint souligne l'importance de la tradition, c'est peut-être cela qui le différencie le plus des autres designers ou créateurs comme Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, le Corbusier et bien d'autre, et selon Miriam Gelfer-Jørgensen c'est la tradition danoise qui l'intéressait. Tradition danoise dans le sens d'appartenir à un mélange de tradition classique et de tradition romantique nationale. Mais c'est avant tout une tradition d'ébénisterie de grande qualité. La qualité est l'un des maîtres mots de la tradition danoise et il l'est resté jusqu'à aujourd'hui. Mais ce n'est pas seulement dans la tradition danoise que Kaare Klint trouve son inspiration, selon lui-même, il dit : « pourquoi rejeter toute la tradition » (ici il pense notamment aux idées des fonctionnalistes comme Poul Henningsen et le Bauhaus, qui eux essayent plutôt de faire table rase). Kaare Klint ne comprend pas très bien pourquoi il faut tout recommencer à zéro. Pourquoi ne peut-on pas bénéficier des découvertes que d'autres ont faits ? Pourquoi ne pas bénéficier de leurs connaissances et garder le meilleur, ce qui nous permettra d'avancer plus vite, au lieu de chaque fois recommencer à zéro. Nous allons revenir à cet aspect plus tard.

Les fauteuils conçus pour le musée de Faaborg sont plutôt d'aspect classique et s'inscrivent ainsi dans la tradition danoise. Mais il est vrai aussi qu'en outre des références à certains

⁴⁵ Le MOMA consacre en 1960 une exposition à l'art danois intitulé *The Arts of Denmark* mise en scène par l'architecte et designer danois Finn Juhl. Mais déjà en 1954 les Américains avaient pu faire connaissance avec le design scandinave lors de l'exposition itinérante *Design in Scandinavia*. Cette exposition avait débuté en 1954 au musée de Richmond (Virginie) et tourna ensuite dans vingt-trois musées des Etats-Unis et du Canada.

meubles antiques que ce soit de références grecques ou romaines, on peut peut-être aussi voir une certaine référence aux meubles anglais et peut-être même chinois. Mais ce n'est pas pour cette raison qu'on doit absolument parler d'historicisme. Aussi bien les meubles en entier que dans les détails sont originaux et conçus spécialement en accord avec l'espace dans lequel ils devraient être placés. On pourra peut-être parler ici d'une œuvre d'art totale. Ici c'était la prise en compte de l'environnement qui comptait quand Klint déterminait le dessin d'un meuble. Notons que nous l'avons déjà constaté chez Klint lors de ses autres créations.

Les fauteuils sont légers ce qui permet aux visiteurs de les déplacer, et par exemple de s'asseoir devant un tableau pour l'admirer ou le contempler plus en détail. Ici transparait, quoique timidement, l'idée de prendre en compte l'homme pour qui il crée : aspect fondamental que Kaare Klint va beaucoup développer, surtout dans son enseignement dans la classe de meuble à l'Académie de beaux-arts à Copenhague. De même, les fauteuils sont parfaitement adaptés au lieu, ici les salles du musée, dans lesquelles ils sont placés. Siège et dossier sont horizontaux et suivent le plan du sol pour ne pas interférer avec les lignes obliques de la pièce très paisible. De même l'emploi de cannage, fait comme un treillage de rotin, sur l'assise et le dossier, nous permet d'apercevoir les couleurs de la mosaïque du sol à travers. Les pieds sont en légères pointes, de manière à ce qu'ils soient adaptés aux petits morceaux de mosaïque du sol.

Ce fauteuil pour le musée de Faaborg était tellement réussie, que Kaare Klint l'a repris plusieurs fois, dans des formes plus ou moins retravaillées.

Pendant un séjour à Java⁴⁶ entre 1914 et 1916 quand il avait 27 ans, il fit la connaissance d'un médecin danois, Knud Gjellerup, vivant sur l'île. Pour lui, il fait exécuter par des artisans chinois, quelques exemples du « Fauteuil de Faaborg », mais cette fois-ci dans du bois de teck au lieu de chêne comme cela avait été le cas à Faaborg (cf. annexe p.21, ill.30). En rentrant au Danemark, le docteur Gjellerup apporte les meubles, où ils vont faire partie, avec d'autres, du mobilier de la maison que Kaare Klint va lui construire sur l'île de Bornholm en 1936.

Un autre exemple, peut-être plus intéressant, est le fauteuil qui s'apparente au fauteuil du musée de Faaborg, mais avec des proportions différentes. De même, au lieu de cannage sur le dossier, ce fauteuil-ci a un remplissage en bois, et l'assise est couverte de cuir.

⁴⁶ Pour plus d'information sur le séjour de Kaare Klint à Java il faut regarder la lettre écrite par Kaare Klint à sa famille (datant du 20 septembre 1915) pendant son séjour. Cette lettre a été publiée dans le magazine « Tilskueren » en 1939, et publiée par l'Académie des beaux-arts de Copenhague en 1960, sous le titre *Borobudur*.

Il est dessiné en 1916 pour la boutique de cigare d'Hirschspung à Copenhague ainsi que pour une villa, les deux ayant Poul Baumann (1878-1963) comme architecte.

En 1917 le fauteuil est exécuté en acajou pour Dansk Kunsthandel (la maison du commerce de l'art danois) à Copenhague, où on retrouve encore une fois Kaare Klint travaillant avec Carl Petersen (cf. annexe p.21, ill. 31).

Kaare Klint nous dit lui-même :

Avec Dansk Kunsthandel je travaillais encore une fois avec Carl Petersen. Le plafond était dessiné par Carl Petersen et l'ornementation blanche était faite par le peintre Bög [...]. Le temps 1917-1918 quand « Dansk Kunsthandel » était construit et dans les quelques années qui suivent, c'était le second néo-classicisme qui dominait au Danemark, oui, il s'est même étendue jusqu'en Suède, ce qui ressort du cinéma-théâtre d'Asplund et la bibliothèque (Stadsbiblioteket) de Stockholm. Le mouvement a commencé avec l'opposition contre une pauvre flèche de style renaissance sur l'église de la Vierge, où les architectes Hans Kock et Carl Petersen étaient les meneurs. Avec ceci l'intérêt pour les créations de C. F. Hansen était renouvelé, et nous étions tous, plus ou moins contaminés par le néo-classicisme. Pourtant, moi, je préférais Bindesböll⁴⁷ à C.F. Hansen. La photo⁴⁸ de la « boutique de sculpture » montre qu'en plus, en ce qui me concerne, il y avait comme une légère influence chinoise.

Il est intéressant de remarquer ici que Kaare Klint est très au courant des influences néo-classiques de l'époque, mais surtout il est très conscient de ce qui le différencie des autres, notamment sa préférence pour Gottlieb Bindesböll c'est-à-dire une tradition classique influencée par l'étude directe des meubles de l'antiquité. Outre de cette influence classique, il cherchait des influences dans d'autres cultures, ici en l'occurrence chinoise. L'influence anglaise et celle des meubles chinois sont les deux principales sources d'inspiration de Klint pour la création de ses meubles.

En 1923, il reprend pour la troisième fois le « fauteuil de Faaborg » (cf. annexe p. 22-23).

⁴⁷ Klint fait ici référence à Gottlieb Bindesböll.

⁴⁸ Il faut ici se rappeler, que cet extrait fait partie de la conférence que Kaare Klint faisait en 1940 devant des élèves, et où il commentait des diapositives de ses travaux personnels.

Carl Petersen était, pendant une période, architecte pour le musée de Thorvaldsen. Après sa mort en 1923, c'est Kaare Klint qui le remplace, et qui va diriger les grandes restaurations pendant plus de trente ans. Le travail impliquait aussi d'ajouter de nouveaux types de meubles à ceux dessinés par Gottlieb Bindesböll selon des modèles de Pompéi.

Selon Arne Karlsen c'est à partir de là que Klint commença à développer des formes plus simples, et commença à s'intéresser plus à une rigueur ou une précision mathématique qui vont devenir des caractéristiques de son travail ⁴⁹. Selon Karlsen, il cherchait à créer une forme dirigée par la géométrie de l'espace. Ceci est peut-être plus correct quand on parle du « Fauteuil de Faaborg » au moment où il est créé pour l'espace du Musée de Faaborg que lorsqu'il est repris.

Il reprend donc le fauteuil pour le bureau du directeur du Musée de Thorvaldsen (cf. annexe p.22-23, ill.32-34). Pour le même musée, il va aussi dessiner des tables pour conserver des photos et des catalogues notamment pour les archives. Pour l'antichambre du bureau du directeur, il fait de même des vitrines, à l'origine destinées à conserver des petites statues de Thorvaldsen, ainsi qu'une table de conférence avec des sièges.

Les meubles de Klint vont très bien avec ceux dessinés par Gottlieb Bindesböll selon la tradition d'Abildgaard. Un très bel exemple est cette petite table d'archives où Klint a fait des pieds ressemblant à ceux qu'on trouve sur un certain nombre de « meubles d'artistes », mais avant tout ils ressemblent aux pieds des meubles de Bindesböll (cf. annexe p.24 ill.36). En même temps, on peut encore voir une vague influence du japonisme dans les charnières.

On remarque déjà ici que la plupart des premiers meubles dessinés par Kaare Klint ont été faits dans le contexte d'une conception pour un musée, comme le fauteuil pour le musée de Faaborg repris pour le bureau du directeur du musée de Thorvaldsen. En effet la notion de musée ou encore la mise en place et organisation de collections était quelque chose qui intéressait Kaare Klint tout particulièrement.

⁴⁹ Karlsen, Arne, *Kaare Klint*, in *Arkitekten*, 1973, pp. 424-429.

Le Musée des arts décoratifs de Copenhague.

Nous avons déjà vu que la première expérience architecturale de Klint était la restauration de « Schaeffergaarden » à Jaegersborg. Cette expérience le mettait, selon Arne Karlsen, en opposition avec Carl Petersen et son beau-frère Ivar Bentsen qui avaient un point de vue beaucoup plus esthétique et unilatéral des proportions, tandis que Klint cherchait des notions plus universelles qui pouvait être employées sur maintes constructions⁵⁰. Mais cela devait être des modèles basés sur quelque chose de plus pratique et plus près de la vie, et non sur des abstractions. Ce que Klint cherchait était presque comme un genre de module universel qui pourrait être employé partout. C'est l'idée de normalisation qu'on trouve partout dans le travail de Klint.

Cette expérience avec la restauration de Schaeffergaarden va beaucoup l'aider en 1920 quand, après le concours (1920), il commence sa grande création architecturale qu'est la transformation de l'hôpital de Frederik en musée des Arts décoratifs⁵¹. Les bâtiments du musée des Arts décoratifs sur la place de l'Hôtel de Ville à Copenhague commençaient à être trop étroits pour des collections qui ne cessaient de s'agrandir. On avait donc donné l'ancien hôpital de Frederik pour en faire un nouveau musée, et en 1920 on lance un concours pour la transformation de l'hôpital en musée des Arts décoratifs.

Les gagnants étaient les classicistes Ivar Bentsen (1884-1943), Thorkild Henningsen (1884-1931), de même que Kaare Klint. La transformation eut lieu pendant la période 1920-1926.

L'aspect le plus intéressant dans cet ancien hôpital construit par Nicolai Eigtved (1701-1754) en 1752 était, selon Kaare Klint, la manière dont l'espace avait été construit, on dirait presque des modules, car les pièces étaient dimensionnées en fonction de leur utilisation. Ainsi dans l'une des deux ailes latérales du bâtiment, les différentes pièces étaient faites en fonction de la taille d'un lit de malade. En rénovant l'ancien hôpital, Klint va accentuer l'aspect fonctionnel, pratique et créer des proportions simples en introduisant par exemple du carrelage de pierres brutes carrées posées en diagonale (cf. annexe, p.24-25, ill.37-38).

Avec la construction, le placement des vitrines et le mobilier pour le nouveau musée, Klint a essayé de créer la même relation entre l'intérieur et l'extérieur qu'avait fait Eigtved.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Sur Kaare Klint et les transformations de l'ancien hôpital de Frederik en musée des arts et métiers, regardez le petit ouvrage publié par le musée des arts et métiers écrit par Gorm Harkjaer et non daté. Ou Kaare Klint, *De museumsmaessige forhold* in *Arkitekten*, 1927, pp. 11-21.

Pour ses espaces de module, Klint crée dans les années suivantes une suite de vitrines, de tables, de placards et de sièges, qui sont tous subordonnés aux pièces et aux œuvres qui y sont exposés. Ce mobilier est, comme toujours chez Klint, caractérisé par des formes claires et de très beaux profilages qu'on aperçoit seulement en regardant les meubles de plus près.

Kaare Klint nous en parle lui-même :

Le travail et l'étude de l'hôpital de Frederik m'a appris comment Eigtved avait travaillé avec le même problème de manière varié et sans désinvolture, le partage en modules de l'extérieur était fait en fonction de l'utilisation des différentes pièces et leurs tailles, tandis que les murs naturellement étaient mis comme une coquille autour du noyau de chambres préétablis. Ainsi on pouvait indirectement lire sur la façade la taille des pièces qui dominaient à l'intérieur ainsi que l'épaisseur des murs. On ne se contentait pas seulement d'une taille de module, mais de plusieurs variations selon leur utilisation.

Il poursuit :

Des plans il transparaît qu'on a utilisé trois tailles de modules différents, un dans les bâtiments latéraux où les lits ont une taille spécifique et deux autres dans les pavillons. », « j'ai entendu des architectes dire qu'ils le ressentaient comme un très grand soulagement quand ils ont réussi à échapper à la camisole du module (...) mais en raison des études que j'ai faites des plans/esquisse/projets de Eigtved, je ne l'ai jamais ressenti comme une entrave, au contraire je suis reconnaissant que pendant mes années d'apprentissage j'ai eu l'occasion de prendre part aux règles simples de la construction qui étaient la base de la séparation rythmique des espaces d'Eigtved. La culture de construction japonaise, qui a eu une influence non négligeable sur les architectes modernes, est malgré sa grande indépendance, construite sur certaines règles. Avec l'étude autodidacte des intérieurs d'Eigtved j'ai aussi appris des choses qui me servent toujours. Je ne me contentais pas seulement des travaux d'Eigtved, mais je suis retourné aux sources, qu'il avait lui-même utilisées. Ici je pense notamment aux livres de l'architecte français Blondel sur la construction civile, qui entre autre contiennent des détails d'ébénisterie très digne d'admiration⁵².

⁵² Kaare Klint, *Manuscrit til forelaesning om egne arbejder*, non daté, non publié, conservé à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, code 611.

Cette très longue citation est intéressante puisqu'elle nous renseigne sur la vision de l'architecture de Klint et nous dit qui ont été ses maîtres, car il faut se souvenir que Klint n'a pas suivi de réel enseignement sur l'architecture, mais a tout appris sur le tas avec son père, et qu'il était sans cesse à la recherche d'anciennes traditions et maîtres chez qui il pouvait puiser son inspiration.

Nous notons en même temps l'importance que Klint accordait à la construction autour de modules.

Nous pourrions faire un lien avec les idées de Philipp Webb quand il a construit la fameuse « Red House » pour William Morris ou encore John Sullivan et sa fameuse phrase « Form Follows Function ».

On retrouve des idées similaires chez un autre grand architecte du début du XX^e siècle, Le Corbusier, qui lui aussi était inspiré par l'étude de l'architecture classique⁵³. Il commençait à peu près au même moment d'élaborer un autre genre de système de proportions, c'est le système terminé plus tard et appelé le système Modulor.

Mais le système de proportions ou l'inspiration classique n'étaient pas les seules choses que Klint partageait avec Le Corbusier. Tous les deux étaient aussi très préoccupés par les musées et leur organisation, un grand sujet de discussion de l'époque, qu'on retrouve aussi chez d'autres architectes de l'époque, par exemple chez Auguste Perret.

Klint nous dit que c'était en étudiant, et avec le souhait de conserver les salles dans leur forme initiale, qu'il avait commencé à réfléchir sur la manière dont les collections d'un musée pouvaient être présentées. Il nous dit que l'organisation d'origine était à peu de chose près basé sur ce qu'il nomme le « système d'intérieur ».

A l'intérieur de ce système, on trouve plusieurs genres de dispositions. Il nous dit que le plus utilisé est celui des « intérieurs encastrés ». Ce qui veut dire que les murs, plafonds et sols étaient couverts par des « morceaux » qui viennent d'autres endroits, par exemple des lambris et le plafond d'un ancien hôtel particulier, dans le but de créer une certaine atmosphère. Dans ces pièces plus ou moins réelles, on place des objets de la même époque ou du même style. Klint donne l'exemple du musée national à Copenhague. Un exemple, en France, se trouve au musée Jacquemart-André, où Edouard André et Nélie Jacquemart ont fait un « musée italien » à l'étage de leur hôtel particulier construit entre 1869 et 1875 par l'architecte Henri Parent.

⁵³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, coll° architecture, 1995.

L'idée était de créer des « period rooms » donnant l'impression d'un palais italien de la Renaissance pour y exposer des œuvres du XIV^e-XVI^e siècle italien.

Klint poursuit, en nous expliquant qu'un autre genre de système d'intérieur est l'espace créé de façon personnelle. Ce n'est pas une copie directe d'un style mais un espace qui est créé sous l'influence d'un certain style en relation avec les pièces. Klint donne l'exemple de la grande salle antique à la Glyptotek à Copenhague où la pièce a été faite « à l'antique », mais sans emploi direct de murs ou colonnes de l'Antiquité.

Il poursuit en nous expliquant une troisième façon d'arranger les collections de musée, où les espaces d'exposition ne sont pas faits en relation avec le style des pièces exposées, mais où les objets sont comme un genre d'ameublement de la pièce :

Si la pièce est formée comme un salon, on ne peut presque pas, aussi bien qu'on le voudrait, éviter un ameublement d'habitation. Les œuvres sont alignées comme des pendants, et on compare des choses qui ne sont peut-être pas comparables, et ceci peut même conduire à ce que les achats soient dépendants de l'arrangement. Si on pense au véritable intérieur au sens propre, c'est-à-dire la pièce utile dans toutes ces variations, une grande part de la beauté se trouve dans l'aspect que les objets soient placés dans un dessein esthétique et dans des buts utilitaires. Si les objets sont déplacés de leur environnement initial pour aller dans un musée, leurs fonctions initiales ne seraient plus là⁵⁴.

Tous les genres de « système d'intérieur » se basent sur l'idée que dans les musées, on veut plus ou moins montrer la relation entre l'espace et les objets :

Si on pousse cette réflexion à sa limite, la conséquence de ce point de vue doit conduire à conserver les objets dans leur environnement initial. Sinon il faut essayer de les exposer de façon séparée, une fois qu'ils sont arrachés de leur environnement initial, c'est-à-dire mettre un objet ou une œuvre dans chaque pièce, « disposition en couchette⁵⁵ » comme nous le connaissons au musée de Thorvaldsen où chaque sculpture est placée isolément dans une pièce. L'autre possibilité se trouve dans la relation inverse où l'espace est dominant par rapport aux pièces exposées, la « disposition en galerie » comme nous la connaissons au

⁵⁴ Kaare Klint, *Forelaesning om egne arbejder*”, manuscrit, utilisé en 1940 et 1942, notamment à l'Académie de Stockholm, non daté, non publié, conservé à l'Académie des beaux-arts à Copenhague, code 611.

⁵⁵ Par « disposition en couchette » Klint veut dire que chaque œuvre d'art est exposé de façon isolé dans des pièces séparés, ce que l'oppose à la « disposition en galerie ».

musée du Louvre ou à Copenhague dans le musée du vêtement ou dans les couloirs du musée de Thorvaldsen. Ici on ne mesure pas les objets par rapport à l'espace. En raison de la grande longueur de la pièce on ne retrouve pas la disposition symétrique en pendant, et de même disparaît le plus flagrant désir de comparaison entre les différentes œuvres. « Couchette » et « galerie », les deux sont, dans leur conception et leur utilisation, loin de la pièce d'habitation, et les deux sont, à un degré prononcé des espaces de musée⁵⁶.

Pour Klint l'idéal était bien sûr de garder les pièces dans leur environnement initial pour ainsi ne pas comparer des choses non comparables.

Après ses réflexions sur les différents systèmes d'exposition dans les musées, Klint nous dit :

D'après nos recherches il se révèle que Eigtved avait projeté deux grandes salles pour les malades dans chaque aile en retrait, respectivement au nord et sud, avec des grandes dimensions (9 x 141 aune⁵⁷). La concordance entre ces pièces et la « disposition en galerie » me faisait penser qu'une réunion entre les deux salles était spécialement préférable. Mais malheureusement, comme dans la plupart des cas, la direction du musée choisit une solution de compromis, qui n'était ni intérieure ni galerie. Les longues ailes étaient séparées en 3 pièces de taille égale. Mais la corniche ainsi que le plancher ont été faits de telle manière que ces légères cloisons puissent être enlevées sans difficulté quand la réflexion sur l'espace sera plus avancée⁵⁸.

Dans cette citation, il est très intéressant de remarquer que Klint est parfaitement conscient qu'il est en avance par rapport à son temps, et qu'il ne se laisse pas décourager quand la direction du musée des Arts décoratifs, ne le suit pas dans sa manière de voir les choses. C'est encore l'aspect pratique, simple et fonctionnel et bien sûr logique qui ressort des propos de Kaare Klint.

La question de la mise en espace des collections de musées était quelque chose qui intéressait beaucoup Klint. Il avait notamment, en 1922, fait un voyage en Allemagne, en Autriche et en France pour étudier la mise en espace de différents musées⁵⁹.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ 5,63m sur 88,40 m.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Selon Gorm Harkjaer, *Kaare Klint og Kunstindustrimuséet*, Copenhague, Musée des arts décoratifs, s.d., p.1.

Initialement c'était Ivar Bentsen et Thorkild Henningsen qui avait gagné le concours, mais c'est rapidement Klint qui a pris les commandes aussi bien en ce qui concerne l'architecture que la terminaison finale de l'intérieur selon Gorm Harkjaer.

Klint n'a pas seulement effectué la restauration et les changements architecturaux, il a aussi dessiné beaucoup de mobilier.

Le mobilier pour le Musée des Arts décoratifs allait occuper une bonne partie du temps de Klint pendant les années à venir.

Pour l'exposition des différents objets, il a fait un nombre incalculable de vitrines (cf. annexe p.25). Il est tentant de penser que Klint travaillait avec un genre de système pour ces vitrines, comme il l'avait fait pour l'architecture, mais cela ne paraît pas être le cas. Il faut plutôt les voir comme différents types d'une même famille car les exigences de différentes fonctions de chaque type ont sûrement été trop différentes, pour que la réalisation d'un « système » de vitrines soit satisfaisant selon Gorm Harkjaer.⁶⁰

Les dimensions des différentes vitrines doivent être vues en relation avec l'ergonomie, bien sûr à l'époque on ne parlait pas encore d'ergonomie, mais on disait plutôt les dimensions humaines ou l'aspect humain.

Même après l'ouverture du musée en 1926, Klint continue de créer du mobilier pour le musée, par exemple des meubles pour le jardin et pour la salle de conférence. Il livre, en 1928, 200 chaises fabriquées chez Rudolf Rasmussen. Il s'agit de la fameuse « Chaise Rouge », qui tire son nom du cuir du Niger rouge qui la recouvre (cf. annexe p.26).

⁶⁰ *Ibid.*



La « Chaise Rouge » (1927)
Exemplaire conservée au Musée des arts décoratifs de Copenhague.

Cette chaise est très caractéristique de la conception des meubles de Kaare Klint, pour plusieurs raisons d'ailleurs. Premièrement, au lieu d'inventer une nouvelle chaise à partir de rien, ce que Kaare Klint ne fait jamais, il rassemble plusieurs inspirations dans une même création, et crée ainsi une nouvelle chaise jamais vu. Ici, l'inspiration vient du XVIII^e siècle anglais, référence qui revient souvent dans les créations de Klint. Klint nous décrit lui-même cette chaise⁶¹. Il dit notamment que la partie basse de la chaise avait été inspirée par une chaise typique de Chippendale⁶² avec des pieds droits et des entretoises entre les différents pieds (cf. annexe p.27-28, ill.41-42), et une autre chaise anglaise avec un dossier très simple couvert de cuir, et de cette manière il crée une toute nouvelle chaise⁶³. Nous allons revenir plus tard sur cette manière que Klint a de concevoir un nouveau meuble car c'était aussi l'une des bases de son enseignement.

La « Chaise rouge » était, comme la plupart des meubles de Klint, faite en acajou de Cuba, en bois précieux suivant ainsi la tradition de l'ébénisterie. Mais aussi dans ce domaine il était

⁶¹ *Ibid.*, p.7.

⁶² La réputation de Thomas Chippendale (1718-1779), en tant qu'artisan, repose moins sur sa contribution à l'une des variantes du style rococo anglais, que sur les meubles marquetés qu'il exécuta pour Adam. Son importance plus généralement ne réside pas tant dans l'influence qu'il exerça comme créateur rococo, ni dans sa collaboration avec Adam, mais dans les rapports entre l'industrie du meuble et les principaux créateurs anglais.

⁶³ Selon Rigmor Andersen, *Kaare Klint möbler*, Copenhague, Académie des beaux-arts, 1979. Rigmor Andersen ne cite pas sa source. Mais cela pourrait venir de l'article de Klint, *undervisning paa møbelskolen* où Kaare Klint tient de propos semblables.

pionnier. Le bois, il le traitait seulement avec de la cire, pour ainsi faire valoir la couleur et le matériau⁶⁴. La notion de vérité des matériaux est très importante chez Klint. Ici, il rejoint d'autres artistes et créateurs de son époque, comme par exemple les « Arts and Crafts » anglais ou encore Adolph Loos, qui lui aussi était contre toute dissimulation des matériaux comme on peut le constater dans son fameux manifeste « *Ornement et Crime* » de 1908. Comme souvent Klint va reprendre ce modèle ultérieurement (cf. annexe p.27, ill.40).

Notre principal sujet ici, il est vrai, est les meubles de Kaare Klint, mais il est vrai aussi que pendant ses premières années de création, les meubles de Klint rentrent dans le cadre de constructions architecturales. Après 1924, quand Klint commença à enseigner à l'Académie, il continua bien sûr sa production. Quelques fois, il peut être un peu difficile de distinguer si les meubles de Klint ont été faits dans le contexte de son enseignement à l'école du meuble à l'Académie ou s'ils doivent être vus à part. On peut même parfois se demander si certains meubles auraient vu le jour si Klint n'avait pas bénéficié de l'aide de ses élèves. Il y a certains meubles que nous savons faits avant sans relation avec son enseignement, comme le « Fauteuil de Faaborg » pour le musée de Faaborg (1914), la « Chaise Rouge » pour le Musée des Arts décoratifs de Copenhague (1927), ou encore la chaise qu'on nomme la « Chaise d'église », faite pour l'Eglise de Grundtvig à Copenhague en 1936 (cf. annexe p.17), chaise inspirée par les fameuses chaises à dossier en échelle des Shakers⁶⁵.

⁶⁴ Beaucoup d'autres utilisaient à l'époque ce qu'on appelle la laque de shel.

⁶⁵ Les Shakers : le secte des Shakers a été fondée par la mère Ann Lee en 1774. Le nom « Shakers » leur a été donné en raison des danses « trembleuses » qui faisaient partie de leur rituel. C'est une secte chrétienne qui a mis en pratique l'idéal de propriété collective. Ils se sont retirés du « monde profane » pour pratiquer un communisme chrétien dans des communautés autonomes. Ils ont su intégrer leur foi et leur esthétique, à leur environnement personnel, développer une industrie coopérative privée, et sur le plan esthétique, leurs réalisations sont remarquables. Ils ne prétendaient point modifier la société mais se contentaient d'édifier leur communauté en accord avec les règles qu'ils s'imposaient à eux-mêmes. Toute décoration ou tout embellissement susceptible de distraire l'esprit des aspirations religieuses était rejeté et même vu comme un péché. Seuls l'utile et le fonctionnel répondaient aux idéaux religieux de pureté, de simplicité et d'unité de la secte. Ils avaient développé une production artisanale coopérative et collectiviste basée sur un système de production très moderne, axé sur la division du travail. Un siècle avant la célèbre phrase de Sullivan « la forme suit la fonction », les conceptions des Shakers anticipaient les futurs principes du fonctionnalisme lorsqu'ils affirmaient : « toute forme engendre une forme ».



« Chaise d'église » faite pour l'église de Grundtvig (1936)
Exemplaire conservée au Musée des arts décoratifs de Copenhague.
Encore en production chez Rud. Rasmussen.

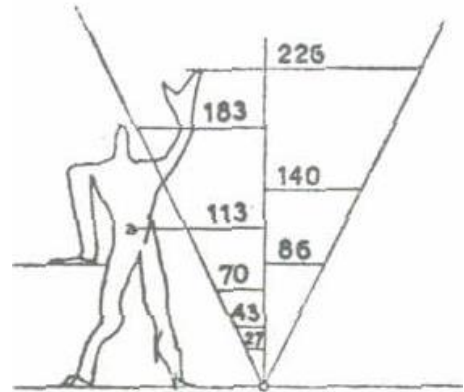
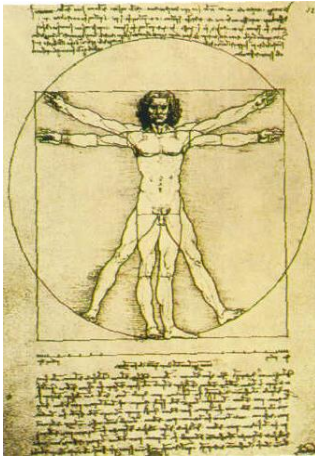
Kaare Klint fonctionnaliste ?

Le travail de Klint autour d'une normalisation des meubles, montre une vision d'ensemble cherchant l'élaboration de l'environnement humain. Le fondement de son vaste effort systématique est la prise d'une série de mesures, avec des tolérances raisonnables, pour établir la hauteur des sièges ainsi qu'une série de mesure de hauteur pour ce que, quelqu'un debout, puisse tendre son bras. Ses recherches étaient déjà mises en place entre 1916 et 1918, selon Rigmor Andersen, à un moment où des recherches semblables sur des points de vue fonctionnels étaient encore inconnues⁶⁶.

Déjà en 1916-1917 Klint fait une série de dessins montrant des dimensions de meubles vus en relation avec la taille de l'humain, debout et assis, l'étendue de l'humain, les distances de son champ d'action, de son champ de vision etc. Nous voyons notamment un système d'étagères établi par rapport à ces mesures. Ces dessins ont été réalisés dans le cadre d'un concours pour des meubles de bureau. Des meubles qui n'ont jamais été réalisés (cf. annexe p.30).

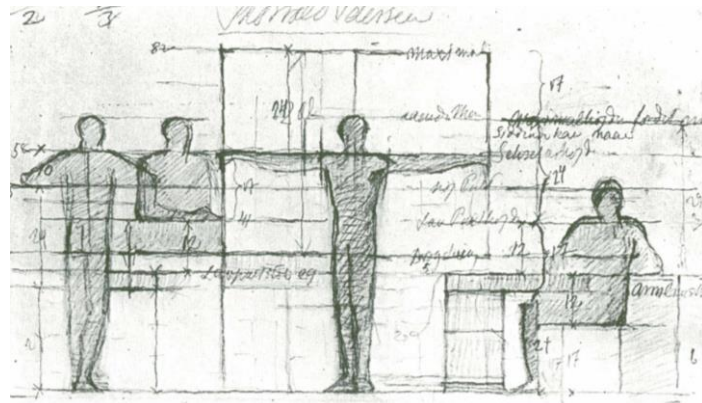
⁶⁶ Rigmor Andersen, *Kaare Klint möbler*, Copenhague, l'Académie des beaux-arts, 1979.

Klint n'était bien entendu pas le premier à mettre l'homme au centre de ses recherches. Déjà à la Renaissance Léonard de Vinci (1452-1519) était préoccupé par l'homme et ses proportions. De même au début du XX^e siècle avec le mouvement moderne quand l'homme revient au centre des discussions ici nous pensons tout particulièrement à Le Corbusier et son fameux système Modulor



A gauche : « L'homme » de Léonard de Vinci, dessin v. 1492, 35 x 25 cm, Académie de Venise.

A droite : Dessin de Le Corbusier. Extrait de son livre *Le Modulor* publié en 1950.



Kaare Klint. Etude préparatoire pour des étagères. Crayon sur papier. 1917. Académie de Copenhague.

Le travail de Klint autour d'une normalisation n'était pas fait dans le but de créer une production industrielle, comme cela était le cas par exemple au Bauhaus. La standardisation des meubles intéressait Klint dans le but de créer de meilleurs meubles adaptés à l'homme. C'est-à-dire que pour Klint, c'était l'ergonomie qui venait en première ligne. Un débat autour d'une fabrication industrielle n'était pas encore actuel aux débuts de Kaare Klint et il ne

mentionne jamais une fabrication industrielle dans ses écrits. Ce n'est pas avant les années 1950-1960 qu'on peut commencer de parler d'une véritable fabrication industrielle au Danemark. Aucun des meubles de Klint a été fabriqué industriellement, le seul projet a été une adaptation de la « Chaise d'église » pour la coopérative des consommateurs (F.D.B.), mais la chaise n'a jamais été mise en fabrication.

Klint pensait que des mesures, qui étaient établis en fonction de l'anatomie de l'humain, devaient être prise en considération au moment de la création d'un meuble, chose qui, il est vrai, nous semble logique aujourd'hui. Ces réflexions, qui selon Rigmor Andersen, rentrent dans le cadre d'un projet pour des meubles de bureaux, vont être reprises en compte quand Klint commence à étudier les formats de papier (cf. annexe p.61). Car Klint étend son étude jusqu'à impliquer ce qu'une feuille de papier devrait satisfaire, des exigences de typographie au moment de la réalisation d'un livre jusqu'à l'échelle de mesure sur des dessins d'architectes. C'est encore Rigmor Andersen qui nous dit que la réalisation de ces dessins n'a pas donné lieu à la réalisation de meubles de bureau, mais qu'ils sont la base des futurs travaux de Klint et qu'ils sont très importants pour son enseignement à l'école de meuble à l'Académie des beaux-arts de Copenhague. Ces premières études qui prennent en compte les mesures du corps humain, Klint va les continuer pendant toute sa vie ⁶⁷.

Nous pensons que la bibliothèque (cf. annexe p.31), datant de 1933, fait partie d'un ensemble développé à partir des meubles de bureau qui, selon Rigmor Andersen étaient dessinés vers les années 1916-1918.

Comme nous allons le voir aussi avec les bureaux et les buffets, nous trouvons, aussi, un très haut degré de lien entre la forme et le contenu comme dans l'architecture de Klint. Les dimensions extérieures sont déterminées par rapport aux études qu'il avait faites sur la taille de l'homme. De même le volume et les divisions prennent en compte l'économie de place ainsi que les différents formats de papier et des désirs de rangement et d'utilisations variables qui peuvent dépendre des besoins de chacun.

Les traits communs entre les différentes bibliothèques sont que la partie intérieure est séparée du reste au niveau d'une commode, et la partie supérieure est à la hauteur maximale de ce qu'un être humain peut atteindre de sa main en étant debout. La bibliothèque est séparée au

⁶⁷*Ibid.*

milieu par une cloison centrale. Sur celle-ci et sur les côtés inférieurs de la bibliothèque, Klint crée un système de fentes, dans la partie inférieure des plateaux avec des fonds en saillie. Le nombre de fentes permettent une séparation en beaucoup d'unités différentes, en accord avec la standardisation des différents objets, et ainsi permettre une utilisation très variée.

La construction nous montre bien l'intérêt de Klint pour faire correspondre les exigences d'utilisation avec des mathématiques parfois compliqués. Nous voyons donc ici comment Klint conciliera les questions d'ergonomie et des questions de pratique et de place.

Il est caractéristique pour Klint de commencer tout début du travail par des études préalables à la réalisation de l'objet c'est-à-dire déterminer ce que l'objet ou la tâche demande : se renseigner sur les proportions humaines par rapport à l'objet, des questions de besoin de place, les possibilités de construction, donner les dimensions, le traitement des matériaux etc. exactement comme nous l'avons déjà vu avec ses monuments funéraires⁶⁸. Et c'est seulement après cela que vient le travail avec la normalisation.

Donc ce n'est pas sans raison qu'on parle de Kaare Klint comme le premier designer au Danemark

Il est vrai que nous ne pouvons parler de Klint comme fonctionnaliste dans le sens où nous l'entendons habituellement, car il n'est pas question d'employer de nouveaux matériaux tels que le métal, Klint préférait le bois traditionnel et se situe ainsi plutôt dans une continuité de la tradition danoise d'ébénisterie. La tendance que représente Klint est parfois nommée : « le fonctionnalisme traditionnel ».

Habituellement, on considère au Danemark que le courant de fonctionnalisme pur est plutôt représenté par Poul Henningsen (1894-1967) et sa revue « *Kritisk Revy* », mais par ces recherches ergonomiques et pratiques sur la normalisation, Kaare Klint appartient lui-aussi au même courant, et par ces mêmes recherches on parle de Kaare Klint comme un moderniste traditionnel.

Les différences entre Poul Henningsen et Kaare Klint se distinguent très bien dans ces deux exemples de piano (cf. annexe p.32). Premièrement il y a bien sûr la question des matériaux, comme nous l'avons déjà vu, Klint préférait les matériaux traditionnels comme le bois, ici

⁶⁸ Nous nous basons ici sur les propos de Rigmor Andersen : *Kaare Klint möbler*, l'Académie des beaux-arts de Copenhague, Copenhague, 1979. En tant qu'élève et secrétaire de Klint pendant de nombreuses années, Rigmor Andersen connaissait mieux que quiconque les méthodes de travail de Kaare Klint.

c'est l'acajou. Pour le piano de Poul Henningsen (construit pour Andreas Christensen en 1930), il est question de matériaux nouveaux, comme le fer et les tubes d'acier. Mais entre les deux c'est non seulement une question de matériaux, mais aussi de forme et d'inspiration. Le piano de Poul Henningsen est sans inspiration évidente, car il se situe plutôt dans la lignée du Bauhaus, où les modèles d'inspirations n'étaient pas tellement bien vus. Par contre Klint, prenait les inspirations là où cela lui paraissait le plus utile pour le développement du meuble en question. C'est ainsi que Arne Karlsen parle d'une inspiration chinoise dans les entretoises de la partie inférieure qui est un support pour la caisse supérieure⁶⁹. Il est certain que dans cet exemple, en comparaison avec Poul Henningsen, Kaare Klint paraît plutôt comme un traditionaliste.

C'est peut-être là que nous trouvons le malheur de Kaare Klint, et une des raisons de son relatif oubli, aussi bien au Danemark que dans le reste du monde, et qui justifie encore plus le travail présenté ici. Klint, qui n'aimait pas trop s'exprimer, que cela soit oralement ou par écrit, n'était pas de taille face à Poul Henningsen, qui lui, ne manquait jamais une occasion pour exprimer son contentement ou, comme la plupart du temps, son mécontentement. Et il est vrai aussi que Henningsen était un grand écrivain, mais aussi un grand provocateur. Donc Klint n'était pas très bien reconnu, et ne l'est toujours pas. Et il est vrai que si on ne connaît pas la dimension novatrice des recherches chez Klint, on peut avoir tendance à voir les meubles de Klint comme quelques chose de très traditionnel et plutôt classique.

Klint répète souvent dans ses notes que cela devrait être « la vraie vie », qui devrait être le point de départ de tout architecte, et il s'occupait de ce qui touchait le social⁷⁰ :

On n'a pas besoin d'être prophète pour constater, que se sont les conditions de vie démocratiques qui sont, et qui vont devenir décisives pour le côté utilitaire, et que ceci de plus en plus va se réunir autour d'une manière de vivre simple et naturel⁷¹.

Il est aussi tout à fait juste de dire que c'est dans les mêmes années (1920-1930), avec la prise de pouvoir du parti socialiste (socialdemokratiet), qu'une notion d'égalité et une

⁶⁹ Arne Karlsen, *Kaare Klint og vore dages møbler*, in *Dansk Kunsthåndværk*, n° 7, 1956, pp. 129-133.

⁷⁰ Selon Karlsen, Arne, *Dansk Møbelkunst i det 20 Aarhundrede*, s.l., Christian Ejlers, 1993, pp.46-48.

⁷¹ *Ibid.*

préoccupation plus large des conditions de vie et de partage va préoccuper de plus en plus de gens.

Une préoccupation qui est déjà présente dans les « Arts and Crafts » anglais. Mais le même conflit entre la théorie très sociale d'un William Morris et sa production, ce retrouvait chez Klint car il est certain que sans une industrialisation de la production, il n'était aucunement possible de trouver une concordance entre les théories socialiste et la production, il faut le dire très précieuse, de Klint. Ce n'est pas du tout un problème nouveau, on le voit aussi avec le Wiener Werkstätte par exemple.

Comme nous pouvons le comprendre, Klint était non seulement, par ses efforts de rationalisation, mais aussi dans sa manière de penser, assez proche des idéaux, qui conduisaient certains architectes vers le fonctionnalisme. Mais ceci ne l'empêchait pas d'être le premier à les critiquer. Klint pensait, en outre que les théoriciens meneurs du mouvement accordaient une trop grande importance à la possible influence des architectes sur la condition sociale du peuple, et aussi que les constructeurs de maisons perdaient trop de temps à chercher un style qui était nouveau et différent. Il les trouvait tout simplement trop superficiels.

Dans un début de mémoire jamais terminé avec le titre « l'art utile » il écrit par exemple⁷² :

Il y a des limites jusqu'où la maison d'habitation peut s'étendre auprès du soleil et de l'air, il y a des limites jusqu'à combien de « jardins suspendus » elle peut contenir. Elle peut se tordre au tant, qu'on finit par dire : n'était pas moins cher, plus beau et mieux d'avoir ces humains sur la terre ensoleillée [...] qu'il désire tant que la maison soit en train d'éclater. Ne serait-il pas plus utile d'avoir des réformes sociales - que d'exercer sur un fondement social qui n'est pas le bon ?

Remarque très intéressante et tout à fait juste, mais comme nous venons de le voir nous avons le même genre de décalage chez Klint lui-même entre théorie et création.

Il est vrai que la question de la place de l'espace habitable occupait de plus en plus l'esprit, au début du XX^e siècle. Les logements commençaient déjà à changer, surtout avec l'implantation

⁷² Kaare Klint, *Den anvendte kunst*, fragment pour conférence, Académie des beaux-art de Copenhague, non publié, s.l.n.d., code 611.

des quartiers entièrement habités par les ouvriers, on parlait même de quartiers d'ouvriers. Il est vrai aussi que les meubles dessinés par Kaare Klint n'étaient aucunement destinés à des familles d'ouvriers, car il ne faut pas oublier, que chez Klint on est souvent en présence de matériaux nobles. Par nobles, nous entendons ici l'acajou que Klint employait très souvent ou encore en cuir, qu'il utilisait pour couvrir ses sièges. De même, il faut prendre en compte le fait que la production de Klint n'est pas une production de série ; très peu de ses meubles ont été faits ainsi. Mais même si ses meubles étaient faits pour des clients plutôt financièrement aisés⁷³, ceci n'empêchait pas Klint de se préoccuper des questions qui se posaient au même moment, sur l'habitation, même si la notion de l'art pour tous n'était point réalisable en raison d'une production trop coûteuse.

Quand Kaare Klint a commencé ses recherches ergonomiques, pratiques et fonctionnelles, la question de « Comment meubler son appartement » ne se posait pas vraiment encore chez les acheteurs. Beaucoup de personnes autour des années 1915-1920, habitaient encore comme dans les années 1880, souvent avec des pièces trop encombrées par des meubles très lourds, et de multiples petits bibelots. Les changements se faisaient petit à petit. C'est avec les constructions de nouveaux immeubles à Copenhague que les questions commençaient à se préciser. Ce n'est pas avant la fin des années 1920, début des années 1930, que la question commence à préoccuper un public plus large, et que commençaient à paraître des articles dans les magazines d'architecture, où la question, « Comment meubler son appartement ? » était posée⁷⁴. Comment les gens doivent-ils vivre dans les appartements qui sont faits aujourd'hui, et comment ces appartements vont-ils avec les meubles ? L'appartement constitué par deux pièces était largement majoritaire au Danemark en 1935 avec 40% de l'ensemble des appartements. Il est certain qu'on avait besoin alors de meubles pratiques et fonctionnels ; cette question va être reprise par Børge Mogensen, l'un des élèves de Klint.

Certains meubles de Klint auraient pu être parfaits pour les appartements constitué de seulement deux pièces (cf. annexe p.33), mais le problème était que les matériaux utilisés et la fabrication étaient trop chers. Klint n'était pas contre une fabrication industrielle, mais cela ne

⁷³ A part quelques exceptions comme le bureau pour bibliothèque de la Reine ou les sièges dessinés pour le bureau du Premier ministre en 1930, la plupart des meubles de Klint étaient faits pour être achetés par un cercle assez restreint d'intellectuels faisant partie du cercle de « grundtvigianisme » (cercle basé sur les idées de Nikolas Grundtvig (1783-1872) écrivain et évêque qui fut le rénovateur de l'esprit national et religieux). On peut nommer l'ingénieur Zedeler, le directeur E. Verner Andersen ou le directeur C.J. Michaelsen parmi ceux qui ont acheté le plus de meubles de Klint.

⁷⁴ Nous reprenons ici quelques idées et questions posés dans l'article de Magnus Laessøe Stephensen, *Den 2-vaerelses lejlighed og møblerne*, in *Nyt tidsskrift for kunstindustri*, 1935.

devait pas être au dépend de la qualité ; il était forcément difficile d'envisager ce mode de fabrication au milieu des années 1910 et au début des années 20. Mais il faut aussi prendre en compte, que les recherches de Klint paraissaient peut-être trop audacieuses ou trop « anormales » à ce moment qu'il était difficile d'envisager une fabrication en grande quantité. Donc si les meubles personnels de Klint ne connaissaient pas un très grand succès au début des années 20, c'est surtout par le biais de son enseignement qu'il va avoir une réputation croissante.

Kaare Klint et l'école du meuble.

L'Académie des beaux-arts de Copenhague

Le 17 novembre 1924, quand Kaare Klint est nommé maître de conférence à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, il a déjà des nombreuses expériences derrière lui, et c'est aussi le moment où il est en train de transformer l'hôpital de Frederik en musée des Arts décoratifs.

Nous avons déjà vu comment au début du XX^e siècle nous notons un retour au néo-classicisme, et ce changement nous le remarquons aussi à la section d'architecture à l'Académie des beaux-arts à Copenhague, où dans les mêmes années vont avoir lieu beaucoup de changements autant au point de vue de l'organisation qu'au niveau de l'inspiration artistique.

L'« Ecole de construction » comme on nommait la section d'architecture à l'Académie, était considérée sur un pied d'égalité avec les sections de peinture et de sculpture. Toutes étaient considérées comme des écoles d'art, et tout ce qui dépendait du domaine technique était du domaine des écoles techniques.

L'emploi correct des différentes compositions de styles historiques permettait de différencier l'art et l'architecture. Au tournant du siècle, on voit l'introduction de quelques libertés dans ce traitement des différents styles historiques. Les styles historiques étaient un moyen de résoudre le vrai but de l'architecture qui était de créer de la beauté. A travers les styles historiques, les grandes constructions pouvaient être exprimées de façon monumentale, et le quotidien était ainsi haussé sur un plan plus élevé. Mais la connaissance des styles historiques dans le domaine de l'architecture commençait à étouffer le désir de créer. Souvent on était plus tourné vers le passé que vers le présent et le futur et la solution des problèmes actuels de la société.

L'école d'architecture à l'Académie des beaux-arts de Copenhague était, au début du XX^e siècle, divisée en trois niveaux : la classe de préparation, suivie de l'école de construction qui était séparée en deux niveaux : la classe de préparation de l'école d'architecture et la classe des anciens. L'étude des styles historiques commençait bien entendu avec l'étude de l'antiquité, et la classe de préparation de l'école d'architecture était presque complètement consacrée à cette étude d'où son nom de la « classe du temple ». Dans la classe des anciens, l'élève commençait enfin à « composer ». Ici il devait dessiner ses trois grands projets de style : en Antiquité, en Moyen Âge et Renaissance. Les exercices étaient la plupart du temps sans lien avec la réalité, et si pour une fois cela avait quelque chose à voir avec la réalité, c'était forcément détruit par le style. Par contre le lien entre le projet et le style était très important. Dans les deux classes, les élèves devaient faire des études de mesurage, qui pour une partie étaient effectuées lors d'excursions et petits voyages, et bien sûr suivre des conférences sur l'histoire de l'architecture et sur l'histoire de l'art en général. Et enfin, pour terminer ses études, le futur architecte devait avoir suivi les deux classes de perspective, et avoir fait quelques travaux à l'école de décoration, là aussi dans des styles historiques. Comme travail de diplôme était demandé un bâtiment dans un style précis. Le dernier but de l'enseignement était bien entendu d'obtenir la médaille d'or.

Il était tout naturel qu'au début du XX^e siècle on commença à débattre autour de ce travail de diplôme, qui effectivement était souvent très loin de la réalité. Certains exigeaient que le travail devait être conçu sans que l'on demande aux élèves de le faire dans un style précis. De même, la construction devait être un bâtiment ou un immeuble ayant une fonction précise, suivant les conditions danoises, comme par exemple un immeuble moderne de 4-5 étages, et on devait avant tout prendre en compte si la construction était réalisable ou non. Cette contestation de l'enseignement à l'Académie était aussi perçue comme une attaque personnelle contre Ferdinand Meldahl(1827-1908). Meldahl avait été professeur pendant 41 ans, et était jusqu'à la fin fidèle envers le programme « européen » éclectique de l'Académie.

A la retraite de Meldahl, en 1905, Martin Nyrop lui succéda. Nyrop était peut-être, comme nous l'avons déjà vu, la plus grande autorité de l'architecture danoise du moment. Nyrop fut professeur de 1906 à 1919. Avec lui le langage des formes devenait plus libre, et l'empreinte danoise devenait plus forte que l'influence italienne. On voyait même l'apparition de nouveaux exercices, comme par exemple une maison de marchand, quelque chose

d'entièrement innovant. Mais encore plus important était peut-être que maintenant des opinions divergentes étaient admises.

Maintenant c'était les esquisses, les prise de mesures, les motifs historiques, mais le tout avec une empreinte danois-italien, et la construction basé sur l'aspect artisanal, qui étaient perçues comme les bases de l'art de l'architecture.

Mais le plus important pendant ces premières années du XX^e siècle, était sûrement le partage en deux de la classe de préparation de l'école architecturale, et par-là la création de la classe qu'on nommait la « classe danoise ». C'était notamment grâce au professeur Hack Kampmann, l'autre grand architecte de l'architecture danoise, que cette classe voyait le jour. Le but de la création de la classe danoise était d'avoir à l'Académie un enseignement dans les constructions nationales d'aspect plus modeste, comme un contrepoids à l'enseignement quelque peu irréal de l'architecture monumentale de l'Académie. C'était alors la première fois qu'on ajoutait à l'Académie un enseignement dans les constructions privées. Le création de cette classe était aussi, bien sûr, un prolongement naturel de l'intérêt du temps pour la tradition nationale.

La création de l'Ecole Technique de Construction à l'Académie même était également importante. Jusque là l'enseignement technique de construction devrait être acquis par l'élève lui-même soit en tant qu'apprenti traditionnel auprès d'un maître maçon soit en suivant des cours à l'école technique, comme Kaare Klint l'avait fait dans sa jeunesse.

Mais dans le domaine de l'architecture les vrais changements ou la rupture ne se faisaient ressentir qu'après la fin de la première guerre mondiale, comme dans beaucoup d'autres domaines.

En 1918 Carl Petersen reprit, après Hack Kampmann, les deux premières classes de l'école d'architecture, et en 1920 c'est Edvard Thomsen qui reprit la classe des anciens après Martin Nyrop. Avec la retraite de Kampmann et Nyrop disparaissaient aussi les compositions suivant les styles historiques. Au lieu de l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance, c'est un seul style qu'on emploie : le nouveau néo-classicisme.

C'était aussi Carl Petersen qui allait introduire la construction d'immeubles d'habitation en tant que travail de diplôme à l'Académie. Edvard Thomsen, lui, était plutôt tourné vers le classicisme anglais venant de Palladio et d'une certaine manière vers une inspiration nationale, qui se traduisait surtout dans ces petites maisons de vacances faites en bois avec toit

de chaume. Edvard Thomsen avait Kay Fisker comme assistant, lui qui était considéré comme l'incarnation de l' « architecte moderne ».

En 1921 Carl Petersen prenait Ivar Bentsen, le collaborateur de Klint pour la transformation du musée des arts décoratifs, comme assistant, et après la mort de Petersen en 1923 c'était Bentsen qui reprenait son titre de professeur jusqu'en 1939. Avant tout c'était la construction d'immeubles d'habitation que intéressait Bentsen, et ceci conduisait à ce que l'un des trois grands projets dans la classe des anciens était consacré à un carré d'immeubles avec un plan d'égouts, le dessin des solives en fer etc. Et comme l'une des nécessité du néo-classicisme était la symétrie, le carré d'immeubles devait bien sûr être fait de manière symétrique. C'était aussi Ivar Bentsen qui enseignait la construction de maison de campagne aux élèves. C'est surtout grâce à lui que la tradition nationale a été conservée dans l'architecture moderne danoise. L'étude des différents styles, était maintenant totalement du domaine de l'assistante de la « classe du temple » Kaj Gottlob et comme le temps était au néo-classicisme, c'était bien sûr largement l'Antiquité qu'on étudiait ici. A part les études à l'école, il était encore obligatoire de faire le relevé d'un bâtiment du Moyen Âge, la plupart du temps c'était une église de campagne, mais aussi des meubles étaient utilisés comme sujet pour les travaux de mesure.

En dépit de l'unanime enthousiasme des étudiants pour le néo-classicisme, au moment de l'entrée en fonction de Carl Petersen, un certain radicalisme et rationalisme se faisaient sentir, comme dans beaucoup de domaines, après la première guerre mondiale.

A partir de l'automne 1920, le béton armé faisait son entrée comme discipline autonome à la section de l'école de techniques de construction à l'Académie, mais depuis longtemps on avait déjà enseigné dans des constructions faites en béton armé.

A partir de 1924 l'enseignement commençait à prendre une direction beaucoup plus sociale. Pour faire face à ce nouvel aspect, deux nouveaux professorats étaient établis dans l'art de construire, ainsi que deux chaires de lecture, une en urbanisme, l'autre dans l'art des jardins, et un maître de conférence dans l'art de l'espace et du meuble fut mis en place.

Les raisons de ces changements à l'Académie étaient en grande partie justifiées par un déplacement et un élargissement du domaine de travail de l'architecte. Maintenant l'architecte faisait la plupart du temps des constructions simples d'immeubles ou de maisons, tandis

qu'auparavant le travail d'architecte était concentré sur la construction publique et les constructions monumentales. A ce moment là, il fut nécessaire que l'architecte ait une grande connaissance des conditions sociales et économiques⁷⁵.

C'est dans ce contexte que Kaare Klint en 1924 est nommé maître de conférence dans l'art de l'espace et du meuble, section qui avec le temps va être nommé « l'Ecole du Meuble », titre que nous utilisons ici.

C'était surtout grâce à « Kritisk Revy »⁷⁶ qu'on avait réussi à se débarrasser du dernier style, le néo-classicisme, pour se tourner vers une architecture qui était plus en phase avec la société. Et c'était dans ce contexte que fut créée la section du meuble à l'Académie.

Qu'apprenaient les futurs architectes à l'école de construction de l'Académie ? Après les changements de 1924, on cherchait surtout à garder le lien avec la réalité de la société, aspect qui pour nous aujourd'hui paraît tellement évidemment qu'on ne peut s'imaginer que cela à été autrement. Et on se tournait de plus en plus vers les travaux des ingénieurs. C'était donc un réalisme radical, appuyé par la technique, que l'on cherchait à transmettre aux futurs architectes.

Nous avons déjà vu comment au début du XX^e siècle il était tout à fait habituel que l'architecte soit la personne qui dominait lors des constructions, non seulement comme le créateur de constructions et d'espaces, mais aussi comme celui qui remplissait les espaces une fois construits avec lampes et mobilier. Nous avons vu comment cela était fait avec l'hôtel de ville de Martin Nyrop ou encore les archives d'Aarhus faites par Hack Kampmann. Cela fut aussi le cas pendant la période du nouveau néoclassicisme, comme pour le musée de Faaborg de Carl Petersen ou la Station de Police à Copenhague de Hack Kampmann et Aage Rafn, ou encore dans l'église de Kaj Gottlob construite à Aarhus.

Aussi dans le domaine des constructions plus simples c'était l'architecte qui jouait un grand rôle. Un exemple est Kay Fisker, qui dessinait un four fait de fer et de fonte pour des petits

⁷⁵ Pour tout renseignement sur l'Académie des beaux-arts à Copenhague consultez l'excellent ouvrage de Millech, Knud, *Det kongelige akademi for de skønne kunster 1904-1954*, Copenhague, Gyldendal, 1954. Les pages 379-494 concernent la section d'architecture.

⁷⁶ « Kritisk Revy » était le magazine créé par Poul Henningsen (PH), le fonctionnaliste danois, surtout connu pour ses lampes.

appartements à Hornbarkhus, l'une des premières constructions de logements sociaux au Danemark.

L'enseignement de Klint à l'école du meuble.

Le 17 novembre 1924 Kaare Klint prend ses fonctions comme professeur en mobilier et meubles, et est en 1925 nommé maître de conférence. Il peut peut-être sembler étonnant de nommer quelqu'un comme Klint, maître de conférence à « l'école du meuble », et non pas, par exemple, Poul Henningsen. Mais PH était sûrement trop radical dans ses pensées et ses conceptions pour pouvoir être considéré comme enseignant dans une institution aussi traditionnelle que l'Académie des beaux-arts. Par contre Kaare Klint était assez traditionnel dans ses conceptions. Il est vrai aussi qu'ayant déjà travaillé avec Carl Petersen ainsi qu'avec Ivar Bentsen, sa candidature était certainement plus facilement acceptée et soutenue.

A l'école du meuble Klint va poursuivre, avec l'aide de ses étudiants, les recherches ergonomiques et fonctionnelles de ses premières années de recherches personnelles. Il va bien sûr pendant son enseignement continuer à dessiner des meubles lui-même, mais souvent il peut être difficile de distinguer la production personnelle de Klint et la production de certains meubles dessinés dans le cadre de son enseignement. Il en est de même pour ses dessins, qui pour certains ne sont pas signés ; il peut donc être difficile de savoir si ces dessins sont faits par un élève ou par Klint lui-même.

Un bon exemple est ce tabouret pliant, fait autour de 1933, et exécuté en bois de frêne chez Rud. Rasmussen (cf. annexe p.34). La signature de Kaare Klint sur le dessin a été faite par Rigmor Andersen, selon Gorm Harkjaer. Mais pourquoi Rigmor Andersen a-t-elle signée à la place de Klint ? Est-ce parce que Klint avait oublié de signer son dessin, ou est-ce parce que Klint voulait s'approprier un dessin, qui à la base avait été fait par un élève ? Nous ne le saurons jamais, mais il faut savoir que cela se faisait souvent dans le cadre de l'Académie, comme cela était aussi le cas dans les ateliers de peinture, où une fois que l'élève avait terminé son oeuvre le maître signait derrière. Il est vrai toutefois que ce petit tabouret pliant doit être mise en parallèle avec d'autres meubles de Klint, comme par exemple la « Chaise

longue de pont » en teck et cannage, qui elle aussi date de 1933 et a été fabriquée à l'ébénisterie de Rud. Rasmussen (cf. annexe p.35), ou encore quelques tables pliantes que Klint avait faites dans les mêmes années qui sont les résultats de son travail sur les meubles pliables. Il souhaitait obtenir des meubles avec une certaine fonction aussi bien quand ils étaient pliés que lorsqu'ils étaient en position d'utilisation. Dans le cadre du petit tabouret pliable, Klint souhaitait obtenir un siège léger utilisable aussi bien en plein air que dans des logements avec peu de place. Ceci ne l'empêchait pas de rechercher une certaine esthétique extérieure, comme ici, où la forme en hélice des pieds permet d'obtenir une forme entière quand le tabouret est plié. Nous sommes en présence de l'esthétique ultime de Klint. En plus du tabouret pliant, Klint travaillait aussi sur une table pliante, qui pouvait être réglée en deux hauteurs, avec des pieds suivant le même principe (cf. annexe p.37). Autre exemple d'un siège pliable (cf. annexe p.36) est le fameux fauteuil « Safari » datant de 1936 (Le musée des Arts décoratifs de Paris en conserve un exemple). C'est le premier fauteuil vendu démonté et expédié dans une petite caisse. Mais dans ce fauteuil c'est moins l'ergonomie qui est prise en compte, que les aspects touchant à l'exportation.

La source la plus précieuse pour la compréhension de l'enseignement de Kaare Klint est son article intitulé « l'enseignement du dessin de meuble à l'Académie des beaux-arts » paru dans le magazine *Arkitektens maanedshæfter* en octobre 1930 et accompagné d'une vingtaine d'illustrations (cf. annexe pp.38-57). Comme il était rare que Klint s'exprimait, c'est un précieux témoignage. Intéressant, sont aussi les différents témoignages des anciens élèves de Klint⁷⁷.

Klint était le fondateur d'un enseignement qui influença toute une génération d'architectes, dessinateurs de meubles et ébénistes qui lui succédèrent et qui vont propulser l'art du meuble danois sur le devant de la scène internationale à partir des années 1950⁷⁸.

Nous avons déjà vu que Kaare Klint n'était pas le premier architecte qui dessinait des meubles, mais avec son école de meuble, apparaît une toute nouvelle manière d'entreprendre et de voir la création de meubles. C'est la création d'une méthode de travail rigoureuse et précise, basée sur la connaissance de l'ergonomie et des études de la fonction et de la

⁷⁷ Arne Karlsen, Vilhelm Wohlert, Rigmor Andersen et Bent Salicath (voir bibliographie p.126-131).

⁷⁸ Salicath, Bent, *Kunsthøgskolens møbelskole og Kaare Klint* in *Dansk kunsthåndværk*, 1954, p.97 – article paru à l'occasion de la mort de Klint et les 30 ans de la création de la section du meubles à l'Académie des beaux art et l'anniversaire des 200 ans de l'Académie.

normalisation. De même, une grande connaissance du bois était une supposition pour le dessin de meuble. Une logique souvent employée comme système mathématique, et réflexion constructive devenaient la base d'une philosophie du meuble. Tout ceci devait influencer les élèves de Klint, puis, la section de création du meuble à l'école des métiers d'arts de Copenhague, où les élèves de Klint devenaient souvent professeurs à leur tour.

Bent Salicath nous enseigne sur le début, pas toujours très facile, de l'école du meuble à l'Académie de Copenhague⁷⁹ sur comment la place consacrée à l'école du meuble était extrêmement modeste, et sur comment l'Académie avait eu du mal à bien intégrer cette section comme un membre légitime de la grande institution. Il est vrai qu'on avait toujours une tendance à voir l'Académie des beaux-arts comme l'institution qui devait promouvoir la peinture, la sculpture et l'architecture et non pas forcément les meubles.

Salicath nous dit :

Une pièce de la taille d'une chambre de bonne, un peu de vieux mobilier usé et un titre de maître de conférence payé aux honoraires mise autour du cou de Klint pour qu'au moins quelque chose doive briller dans le triste noir sous la lampe de cuisine de la table de dessin – c'était tout pendant beaucoup, beaucoup d'années. Klint était caché comme un visionnaire ou alchimiste dans un vieux château. Le pauvre environnement dans lequel il devait enseigner était en aveuglant contraste avec ce qui se passait dans ce laboratoire modeste, qui était loin du tapis rouge et des pièces représentatives, que l'institution a toujours eu un faible pour mettre en avant au lieu des revendications de la vie du travail. Mais c'est étonnant de regarder ainsi en arrière sur ces choses maintenant quand on pense à tout ce à quoi on est parvenu dans cette chambre de bonne.

En même temps que la tempête faisait rage autour des écoles prédominantes de l'Académie, et à un moment où l'école d'architecture était forcée, par l'évolution en dehors de l'Académie même, de changer de direction et de s'occuper des constructions qui se construisaient, la petite pièce de l'école de meuble était un endroit peu apparent, où dès le départ c'était l'école qui produisait et dirigeait le progrès et pas le contraire. Ici c'était l'Académie qui était le meneur, ici c'était l'école de meuble qui anticipait au développement de la profession⁸⁰.

⁷⁹ Salicath, Bent, *Kunstakademiets møbelskole og Kaare Klint* in *Dansk kunsthåndværk*, 1954, p.97.

⁸⁰ *Ibid.*

Il est très intéressant de voir ce propos de Bent Salicath, car aujourd'hui nous avons l'impression qu'avec la création de la section du meuble à l'Académie des beaux-arts, cette école du meuble faisait partie de cette enseigne sur un pied d'égalité avec les autres disciplines, ce qui, apparemment, n'était pas du tout le cas. Et en poursuivant dans l'article de Salicath, nous nous rendons compte, que même 30 ans après sa création, en 1954, au moment des grandes célébrations des 200 ans de l'Académie des beaux arts, l'école de meuble de Kaare Klint n'était toujours pas représentée, même pas par un seul dessin :

Pas une seule photo, pas un seul trait donnait au public une idée de cette école qui avait créé le fondement du redressement de l'art du meuble au Danemark⁸¹.

Mais puisque l'enseignement à l'école de meuble de Klint était tellement important pour le développement du design du meuble au Danemark, nous allons nous pencher un peu plus en détail sur cet enseignement, pour voir en quoi il consistait réellement.

Déjà sa manière d'enseigner était un changement. Selon Arne Karlsen⁸², l'enseignement jusque ici à l'Académie se faisait comme un enseignement libre de chaque élève où le professeur passait de temps en temps pour faire quelques corrections. A partir de 1924, chez Klint, l'enseignement était fait selon un emploi du temps avec un enseignement en équipes. C'était le passage d'un enseignement exclusivement artistique et émotionnel à un enseignement constitué de conseils d'ordre pratique, technique et beaucoup plus proche de la réalité. En même temps on attachait beaucoup plus d'importance au fait que les réponses aux projets prenaient en compte l'aspect sociale.

Klint trouvait fécond pour les élèves d'âge différent et avec des suppositions et des expériences diverses de travailler ensemble. Pour lui il était normal que tout le monde donne et que tout le monde reçoive. Ainsi il pensait qu'il était possible d'aller beaucoup plus loin pour l'ensemble des élèves en travaillant en groupe au lieu d'individuellement.

En pratique Klint organisait l'école de meuble comme si c'était un bureau d'étude où il était le responsable et les élèves les employés, il le dit lui-même :

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Arne Karlsen : *Dansk Möbelkunst i det 20 Aarhundrede*, Christian Ejlers, 1993.

*De la méthode d'enseignement, je peux seulement dire qu'elle se passe comme dans un bureau d'étude ou un atelier, avec un travail en commun pour la résolution des projets*⁸³.

L'enseignement de Klint était très systématique, comme nous le montrent les extraits suivants, toujours du même texte :

*Les élèves qui n'ont jamais dessinés de meubles auparavant, commencent par mesurer un meuble ancien ou nouveau, un meuble dont la forme peut encore être utilisée aujourd'hui*⁸⁴.

Klint nous explique plus loin ce qu'il entendait exactement par des meubles qui peuvent encore être utilisés aujourd'hui. Par-là il voulait dire des meubles dont la forme suit la fonction, et dont l'usage n'a pas changé considérablement avec le temps. Comme exemple il nomme la chaise « Chippendale » (cf. annexe p.27-28, ill.41-42).

*La plupart du temps toutes les conditions d'utilisation sont résolues de manière remarquable. La hauteur de la chaise, la largeur et la profondeur sont exactement comme elles devaient l'être, le dossier supporte au bon endroit etc.*⁸⁵.

Ce n'était donc pas l'aspect formel de la chaise « Chippendale » qui attirait l'attention de Klint mais son aspect fonctionnel et sa bonne construction ergonomique.

En poursuivant nous comprenons très bien comment Klint procède lors de la création de meubles :

Si la chaise que nous avons choisie est une chaise avec des pieds et des entretoises droits, nous observons comment le châssis est construit et formé admirablement, tout à fait correspondant aux exigences que nous avons aujourd'hui. Le dossier par contre, est dans sa beauté ornementale impossible à imiter. Pour des raisons décoratives il est plus haut que nécessaire, donc le dossier de la chaise n'est pas utilisable pour s'adosser. Nous essayons maintenant de trouver une autre chaise, où le dossier est aussi simplement construit, que le châssis de l'autre. De même, pour celle-ci nous pouvons trouver un modèle datant de la même époque. Contrairement à la première chaise qui avait un châssis simple et un dossier très fin,

⁸³ Klint, Kaare, *Undervisningen i møbeltegning ved kunstakademiet*, in Arkitektens maanedeshaefte, octobre 1930, pp. 193-203.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁵ *Ibid.*

sur celle-ci c'est le contraire, puisque c'est une chaise avec un dossier simple seulement couverte de cuir, et avec des jolis pieds rococo [...] ce dont nous avons besoin, est précisément le châssis économique et le dossier confortable. Nous prenons consciencieusement les mesures des deux chaises pour ensuite les marier en espérant que nous obtiendrons un siège qui correspond aux exigences d'aujourd'hui, mais où en même temps nous pouvons voir qu'il est de bonne vieille famille⁸⁶.



Deux chaises du XVIII^e siècle anglais qui accompagnent l'article de Klint pour illustrer ses propos.

Il est tout à fait étonnant de voir ces explications de Klint, car rares sont les créateurs qui expliquent aussi clairement leurs emprunts à d'autres styles de meubles. Il apparaît aussi clairement dans cette citation de Klint que ce qui l'intéressait en empruntant aux meubles anciens étaient leur aspect constructif ou l'aspect purement utilitaire sans artifice décoratif, et non pas l'aspect formel des chaises anglaise.

Ceci nous montre que pour Kaare Klint il n'était aucunement possible de se lancer les yeux fermés dans le dessin de meubles. Ce premier exercice avait une double fonction, car en plus d'être une étude préliminaire pour pouvoir poursuivre un travail au-delà, il servait aussi à

⁸⁶ *Ibid.*, p.194.

favoriser la compréhension de l'élève de la transformation d'un dessin de meuble au meuble réel.

Outre les deux illustrations de chaises anglaise, l'article de Klint comporte plusieurs illustrations et dessins (mesurages) d'élèves pour illustrer ses propos (cf. annexe pp.38-57)⁸⁷.

Klint nous informe qu'après cette étude préliminaire, le point suivant de son enseignement était les :

*conditions ou circonstances universelles qui sont déterminantes pour la taille et l'utilisation des meubles. En premier lieu les mesures d'utilités qui sont déterminées par rapport à la taille et au mouvement de l'humain, servant à des fins différentes*⁸⁸.

Une explication qui peut paraître quelque peu complexe.

Ici pour la première fois, Klint fait une référence directe à sa prise en compte de l'homme, c'est-à-dire la prise en compte de l'ergonomie dans la fabrication des meubles, et dans son enseignement.

Klint revient plus loin sur cet aspect de son enseignement, en nous expliquant plus en détails. Il nous amène ainsi au cœur de ce qui nous intéresse le plus :

Pour commencer, je veux mentionner une série de mesures de hauteur, du sol à la hauteur où on peut, en étant debout, étendre sa main : environ 8-12 pouces du sol est la limite de ce qu'on peut aisément prendre vers le bas tout en étant assis. 16-18 pouces du sol est la hauteur normale de l'assise de la chaise. 22-24 pouces est le bord inférieur d'une table, c'est-à-dire que le genou est libre, assis et debout. En même temps cette hauteur est le maximum de ce qu'on peut atteindre vers le bas en étant debout sans se plier. A environ 28-30 pouces de hauteur est le niveau de la table normale, qui est la même que la hauteur de la chaise de pupitre. A 32-36 pouces est la hauteur des fenêtres basse ou des commodes, des buffets, des tables de cuisines, ainsi que la hauteur des vitrines basses ou en d'autres mots, le niveau auquel on peut aisément mettre ou se débarrasser de quelque chose et que l'on peut visionner aisément. Cette hauteur on la retrouve souvent comme la limite entre les meubles partagés entre un placard en haut et un placard en bas. Ensuite à environ 40-42 pouces du sol c'est le

⁸⁷ Nous avons tenu à représenter la totalité des illustrations accompagnant l'article de Klint pour une meilleure compréhension du travail de Klint. De même, la suite des illustrations suivent celui de l'article où les illustrations venaient en complément à la fin de l'article sans aucun explication.

⁸⁸ Klint, Kaare, *Undervisningen i møbeltegning ved kunstakademiet*, in *Arkitektens maanedeshaefte*, octobre 1930, p. 194.

niveau qui, en étant assis, peut être vu aisément— donc en prenant ceci on compte, on suppose que c'est la hauteur maximum des tiroirs. Au même niveau est le bas du pupitre moderne. A la hauteur de 45-48 pouces est la hauteur du vieux pupitre, là où debout, on a la même distance de l'œil avait jusqu'au niveau du pupitre que l'œil jusqu'au niveau de la table tout en étant assis. A 54-56 pouces nous trouvons la hauteur du vieux secrétaire ou la hauteur maximale du niveau que l'on peut, en étant debout, avoir en vue, ceci correspond à la hauteur maximale à laquelle on place les tiroirs en prenant en compte les mêmes conditions. A 68-72 pouces, qui est la hauteur de l'homme, c'est l'endroit où doivent être placées les patères et la hauteur maximale des armoires. Enfin nous arrivons à la hauteur de 80-84 pouces, qui est le maximum de ce qu'on peut s'étendre en étant debout. Ce n'est bien sûr pas possible d'établir des mesures exactes pour ces hauteurs, mais en prenant en compte aussi bien les petits hommes que les grands on peut constater que c'est à l'intérieur de ces limites que les hauteurs doivent être⁸⁹.

Ces mesures que Klint nomme ici sont basées sur les travaux d'élèves à l'école de meuble, mais il n'y avait aucune illustration pour accompagner cet aspect dans son article de 1930. Par contre cette citation paraît presque comme une explication pour les dessins que Klint avait faits en 1917 (voir *infra* p.40-41).

Pour nous aujourd'hui il paraît normal que les tiroirs de la commode ne doivent pas être placés plus hauts que ce qu'on peut atteindre, ou encore que le plateau de la table ne doit pas être si bas qu'on se ferait mal aux genoux en étant à table, mais ceci n'était pas tellement évident à l'époque, voilà une des raisons pour lesquelles on parle de Kaare Klint comme le père du design scandinave moderne.

Si on veut faire des meubles normaux, on doit dans son projet prendre en considération aussi bien les plus petites normales que les plus grandes normales. Le dessous du plateau de la table doit par exemple être décidé par rapport aux grands, et le bord supérieur du plateau de la table par rapport aux plus petits⁹⁰.

Les recherches de Klint ne se portaient pas seulement sur les hauteurs mais aussi sur les largeurs et profondeurs :

⁸⁹ *Ibid.*, p.195.

⁹⁰ *Ibid.*

Comme pour les hauteurs, il y a des mesures d'intervalle pour la largeur et la profondeur. Les dimensions du plateau d'un bureau normal sont par exemple décidées par rapport à ce que l'on peut aisément pendre avec la main et voir aussi bien en profondeur qu'en longueur.

Ou encore par rapport aux tables à dîners :

Tout le monde connaît le problème de division des places à la table à manger, et on peut mentionner beaucoup d'autres exemples⁹¹.

Apparemment le problème de la table préoccupait beaucoup Klint car il y a neuf illustrations qui accompagnent son article pour illustrer cet aspect (cf. annexe p.38-39, 44-45, 54).

On peut donc voir ces considérations de Klint comme une toute nouvelle façon de concevoir la création du meuble. Certains parlent même de la base de ce qu'on appellera plus tard : la recherche en création de mobilier.

Mais Klint est tout à fait conscient, que ces considérations, que nous trouvons tout à fait naturelles aujourd'hui, n'étaient pas les facteurs les plus importants pour l'ébéniste de l'époque ni pour l'acheteur :

Peut-être veut-on appeler ces observations des évidences, et cela devraient être le cas ; mais pourtant on voit souvent de graves manquements à cela. Je me rappelle d'une salle à manger où tout les meubles, pour des raisons d'harmonie, étaient tenus au même niveau, et cela même s'ils avaient des fonctions très différentes. C'est-à-dire au niveau de la table. Le résultat n'était pas harmonique étant donné qu'on le sentait comme une mutilation du corps. De la même façon, ce n'est pas naturel avec ces étagères modernes, où on doit être à genoux avec une lampe à la main pour lire les titres sur le dos des livres[...] dans un placard de livres ou sur une étagère on doit avoir des livres à partir du niveau du torse et au maximum jusqu'à la limite où l'on peut lever les bras. Dans les placards du bas on doit avoir des magazines, des dossiers etc. posés de façon horizontales⁹².

Ce qui transparaît ici est le facteur ergonomique qui est dominant dans le travail de Klint et qui va être la base de son enseignement.

⁹¹ *Ibid.*, p.196.

⁹² *Ibid.*

On ne peut donner trop d'importance à ces limites d'utilisations naturelles. Dans des projets de grande importance, c'est-à-dire la standardisation d'objets d'utilités, les limites de la taille et du mouvement de l'homme sont les facteurs principaux⁹³.

Ce que Klint essaye de nous faire comprendre ici est aussi, que le but de ces recherches, sur ce qu'il appelle les facteurs humains, c'est-à-dire les mesures de tailles, d'envergures etc. de l'homme, doivent être prises en compte dans la conception des meubles, non seulement dans le but de rendre le mobilier plus ergonomique, donc plus confortable pour l'homme, mais aussi dans le but d'une normalisation du mobilier une fois que les facteurs de mesures sont établis. La base d'une normalisation du mobilier est donc l'ergonomie.

Les citations de Klint peuvent sembler un peu abstraites, mais heureusement il nous donne des exemples précis des travaux effectués à l'école du meuble de l'Académie des beaux-arts de Copenhague, qui nous aident à mieux comprendre.

Il parle notamment du travail avec la normalisation du papier. Au niveau de la recherche de l'époque dans le domaine du papier, il nous donne l'exemple de l'idée de normalisation du papier des allemands, et il le compare avec le changement du système de mesure, c'est-à-dire qu'avant la Révolution Française on mesurait en pied, aune et mesures de toise (environ 2 mètres) et avec la Révolution il y a eu le changement pour le système décimal, que Klint trouvait être une aberration :

Aujourd'hui on n'a pas évolué, puisque le format du papier standard des allemands est décidé à partir d'une abstraction aussi vague que le mètre carré transformé en format 1 x 2. Cela doit être dû à un coup de hasard si ce format de base en continuant de le partager en deux parties égales peut persister d'être une feuille de papier utilisable⁹⁴.

Mais comme toujours Klint a trouvé la solution au problème :

Si on veut essayer de résoudre un problème aussi vaste qu'est la standardisation de papier, il est nécessaire, comme c'est l'homme qui doit utiliser le papier, que ceci soit décidé par rapport aux mesures et aux mouvements humains⁹⁵.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

Mais Klint voit plus loin, car pour lui la normalisation du papier, n'est pas seulement une question de papier. Car tant que la normalisation du papier n'a pas eu lieu il n'est pas non plus possible de faire une normalisation des meubles qui contiennent du papier :

Si on regarde plus loin, et si on veut essayer de résoudre un projet de meuble de dimension, là on ne peut éviter la normalisation du papier⁹⁶.

C'est donc un travail très vaste car il faut prendre en compte tout genre de papier et tout genre de meuble qui est lié au papier.

Il continue :

En continuant de travailler on laisse l'abstraction 1 x 2 et arrive au résultat, qui est proche des expériences. Le format 1 x 2 a, comme on le sait, cette qualité géométrique, que si on le réduit de moitié, il garde son format géométrique, c'est-à-dire que la moitié de la feuille est semblable à la feuille en entière. C'est simple et vrai qu'on doit continuer de réduire à moitié le format. Par contre, on cherche en vain la raison pratique pour laquelle ces formats doivent être semblables. Les vieux formats de papier étaient à l'origine partagés en folio, quart et octave et là les significations correspondaient vraiment à ces mots. Ils avaient cette qualité pratique qu'en se réduisant à moitié, elles donnaient, à tout de rôle, un format court et un format long qui correspondaient vraiment aux variations de la vie, où tout n'est pas semblable. Ici j'ai seulement parlé du format géométrique et de la réduction de celui-ci et non des vraies mesures du format de base. Nous supposons maintenant que nous sommes, à travers différentes exigences pratiques, arrivés à déterminer un format comme le plus utile. Il reste maintenant à déterminer la taille de celui-ci⁹⁷.

Dans les archives de Klint nous avons trouvé une caisse entière consacrée à la normalisation du papier qui a abouti à l'idée exprimée ci-dessus (cf. annexe p.61).

Il peut, comme souvent chez Klint, être un peu difficile de le suivre dans ces réflexions, même dans sa version danoise :

C'est ici que nos expériences avec les hauteurs et les mouvements de l'homme vont nous aider. Dans l'utilisation et la conservation moderne du papier, le mouvement du papier ce fait

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid., p.197.

dans toutes les trois dimensions. Horizontale dans les tiroirs normaux, verticale dans les classeurs et fichiers, et à cela il faut ajouter le placement comme cela ce fait sur les étagères. De plus, il y a deux variations pour chacune des trois dimensions, c'est-à-dire que le format du papier peut être soit allongé soit debout. Maintenant si on se rappelle de mon explication de ce que l'homme normal peut visionner, et jusqu'à où il peut étendre les bras dans les différentes dimensions, là on comprend que le papier doit être adapté à l'intérieur de ces limites⁹⁸.

Maintenant nous comprenons bien comment les recherches de Klint et de ses élèves à l'école de meuble vont beaucoup plus loin que ce qu'on croyait, tout était lié. C'est-à-dire, non seulement les meubles et le mobilier sont adaptés par rapport aux dimensions humaines, mais aussi par rapport au papier, et Klint a très bien compris l'importance et la nouveauté de telles recherches car il nous dit :

Si on comprend entièrement ce matériel, alors là, on a les moyens de résoudre un projet d'une inestimable importance culturelle⁹⁹.

Mais il sait aussi très bien que les changements vont s'opérer dans le futur et non aujourd'hui, car ces connaissances ne sont pas encore véritablement acquises par les autres architectes, cela viendra seulement avec la prochaine génération d'architectes qui a suivi l'enseignement de Klint.

Mais l'enseignement de Klint va encore plus loin, comme il l'explique dans le prochain point de son enseignement, qui consiste à :

Se rendre compte des objets qui peuvent être contenus dans du mobilier d'habitation¹⁰⁰.

C'est l'idée que nous allons retrouver dans les meubles de rangement de Klint, ou encore dans le mobilier, et surtout dans « boligens byggeskabe » (les armoires de construction de l'habitation) développés par l'élève de Klint, Børge Mogensen en collaboration avec Grethe Meyer, que nous allons étudier davantage plus loin (voir *supra* p. 96 et suite).

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.193.

Ces travaux font ensuite l'objet de devoirs écrits, ce qui permettait à l'école du meuble d'avoir tout un fond de renseignements utilisable lors de l'élaboration d'un meuble, c'est ici que l'élève ensuite pouvait trouver des éclaircissements quand le besoin était là.

Mais l'idée de Klint était non seulement de faire une normalisation du papier et des meubles qui le contiennent, mais aussi d'obtenir une standardisation des meubles qui conservent de la vaisselle et du linge de maison (cf. annexe pp.46,50,52-53,55-56).

Dans cette partie de l'enseignement l'idée était de faire un registre des choses qui sont rangées dedans- et qui entrent en compte dans la décision des dimensions des meubles.

Ceci étant pour la première fois élaboré à l'école en 1924 et Klint dit :

C'est avec fierté, qu'on me le pardonne, que j'attire votre attention sur le fait qu'en Allemagne on avait fait un essai pas aussi consciencieux 4 ans après.

Klint nous donne plusieurs fois l'impression que le but de cet enseignement et ces recherches étaient une publication plus large des résultats, mais une telle publication n'a jamais eu lieu. La seule documentation jamais publiée par Klint sur l'école du meuble est l'article de 1930 sur lequel nous nous basons ici.

Ce registre est continuellement complété. Il concerne la porcelaine, les verres, les couverts, le linge de table, les plateaux, les lits et la literie, ainsi que la garde-robe d'un homme. Il y a les mesures de service pour 12, 18 et 24 personnes, mesurés d'après des fabricants nationaux et étrangers. Les mesures sont faites de manière systématique pour qu'on puisse mettre en comparaison le diamètre et la hauteur, ou encore la longueur et la profondeur. Avec une telle comparaison on observe que les variations entre les différents genres s'écartent de très peu. Tout le monde sait qu'il faut si peu pour qu'on trouve qu'une cuillère ou une assiette soit différente de la normale. Nous avons ensuite essayé de mettre différents objets sur des plateaux normaux (dont la taille est d'environ 14 x 21 pouces, et les proportions de 2 à 3). L'essai était fait pour examiner combien d'objets d'utilité de chaque genre le plateau pouvait contenir. Nous avons trouvé qu'il pouvait contenir soit un grand plateau ovale soit un grand plateau circulaire ou deux grandes assiettes ou 2 fois 3 égal 6 assiettes de gâteaux, assiettes de glace ou des sous coupes normales, qui ont toute un diamètre presque égal. Il y avait de la place pour 3 fois 4 rince-doigts, verres de champagne, foglietter (?) ou des tasses de moka. 4 fois 6 verres d'eau ou de whisky, de verres de vin rouge ou verres de vin de rhinsky. 6 fois 9 verres de vin de liqueur, 8 fois 12 verres à liqueur ou d'eau-de-vie (snaps)

etc. Ces expériences étaient la base d'une organisation simple et systématique des tailles des verres et de la porcelaine. C'est-à-dire vraiment la base d'une standardisation¹⁰¹.

Effectivement, Klint envoyait les élèves au Magasin du Nord¹⁰² prendre des mesures de tout genre de vaisselle, linge de table, vêtements et chaussures, pour ensuite établir des tableaux comparatifs de ces mesures.

Toutes ces expériences ont donné lieu à de nombreux dessins, dont le but était de normaliser les meubles de rangements.

Klint nous explique ensuite cette normalisation plus en détail (cf. annexe p.47) :

Dans la plus grande étendue du plateau on place en premier lieu un objet qui prend toute la place, ensuite deux objets et ensuite 3, 4, 6, 8 et 12, c'est à dire que le diamètre des différents objets est dans des rapports aussi simples que 1, 2/3, 1/2, 1/3, 1/4, 1/6, 1/8 et 1/12. Si nous étudions la plus petite étendue nous obtiendrons le même résultat simple quand on se rappelle que la plus petite étendue par rapport au grand était comme 2 à 3. En premier nous avons un objet en largeur ensuite 2, 3, 4, 6 et 8. Les proportions de diamètre qui correspondent à ceci sont les suivants 1, 1/2, 1/3, 1/4, etc. Nous avons ensuite comparé les différentes hauteurs et trouvé que ceux-ci, même sans forcer, pouvaient être classés sous le même système simple, c'est à dire : un objet à la même hauteur que deux d'un autre genre, comme trois d'une troisième sorte etc.

Nous avons trouvé des dessins d'élève (Rigmor Andersen) dans les archives de Klint qui illustrent très bien les mesurages de vaisselle (cf. annexe p.58-60).

C'était donc la base de l'enseignement de Klint :

Pour l'enseignement je considère ce matériel beaucoup plus précieux qu'un compte rendu des finesses esthétiques.

Le style même du meuble ou de l'objet était quelque chose de secondaire par rapport à l'utilité du meuble. Après chacun pouvait prendre le style de meuble qui lui convenait.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.197.

¹⁰² La Samaritaine danoise encore aujourd'hui située en face de l'Académie des beaux-arts de Copenhague.

Sur la base des ces informations un peu sèches on peu apprendre à construire un meuble, chacun peut alors lui donner l'aspect formel artistique qui lui convient et qui correspond à son temps. Je répète, qu'un système plus simple de conservation et de normalisation de beaucoup de genre d'objets peut difficilement être imaginé. En relation avec nos hauteurs d'utilisation naturelle la base pour une série de meubles de conservation est créée¹⁰³.

et Klint donne même un exemple de ce genre de meuble, qui en même temps :

donne le plus de liberté possible à l'utilisateur en l'utilisant¹⁰⁴.

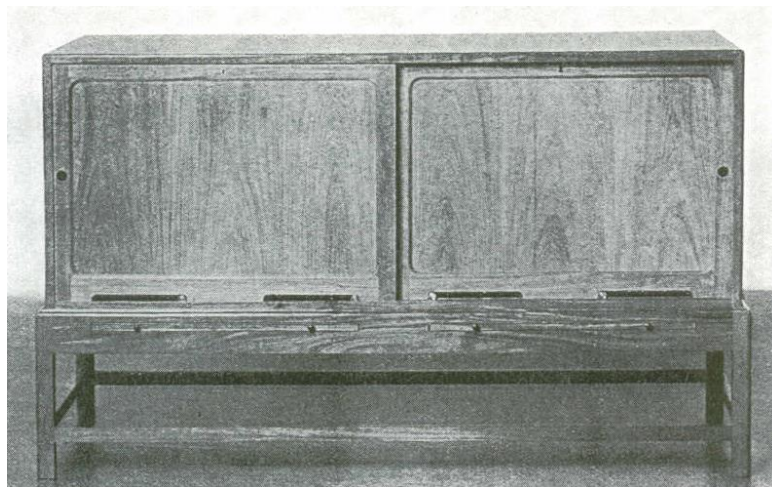


Illustration de buffet en acajou accompagnant l'article de Klint.

Identique à un exemplaire conservé au musée des Arts décoratifs de Copenhague daté de 1938.

Mais encore une fois Klint ne s'arrête pas là, le quatrième point de son enseignement concerne :

L'élaboration de projets de meubles, ici on analyse en premier lieu les conditions d'utilisation mises en relation avec les conditions constructives. C'est-à-dire on étudie les manières d'assemblages les plus commodes, ainsi que le mouvement du bois.

¹⁰³ Klint, Kaare, *Undervisningen i møbeltegning ved kunstakademiet*, in *Arkitektens maanedshæfte*, octobre 1920, p. 200.

¹⁰⁴ *Ibid.*

C'est ici que les élèves vont mettre en rapport les conditions ou la situation dans laquelle l'objet ou le meuble va être utilisé avec les recherches d'ergonomie et de normalisation d'objets.

Le meuble est un buffet [...] les cloisons sont cannelées par des petites barres. Les plateaux s'insèrent dans ces fentes, ainsi peut-on tirer le plateau, ce qui permet de faciliter l'accès aux objets qui sont le plus éloignés, et en même temps ceci permet une utilisation très économique en hauteur. Dans les buffets normaux il est nécessaire soit de bouger tous les objets qui sont devant pour avoir accès à ceux qui sont placés en arrière, soit qu'il y a assez d'espace au-dessus des objets pour pouvoir accéder derrière avec le bras¹⁰⁵.

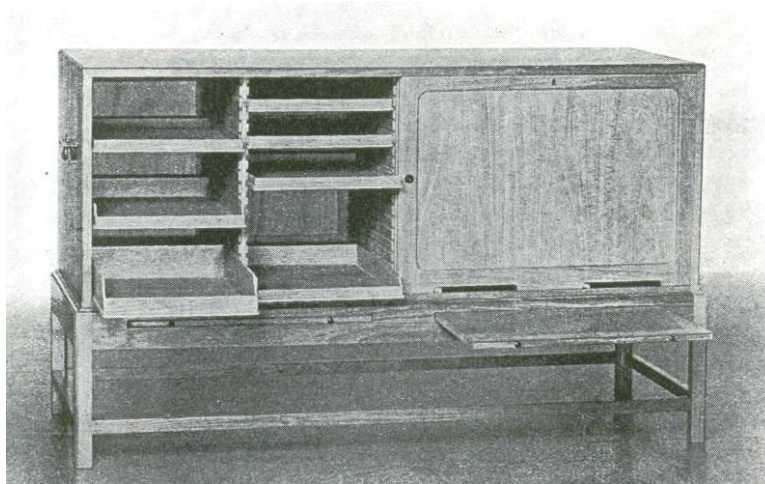


Illustration de buffet accompagnant l'article de Klint.

Ce genre de meuble n'était peut-être pas une vraie nouveauté, mais c'était en tout cas la première fois que ce genre de conception était appliqué aussi systématiquement, et surtout pour des meubles de rangement « ordinaires » de vaisselle.

Le système et l'utilisation de plateaux ont été étudiés longuement auparavant. Les barres mises très proches permettent de placer les plateaux ainsi que des objets de hauteur variables. Il peut y avoir 2, 3, 4, 6, 8 ou 12 distances de barres entre les plateaux correspondant à la hauteur des objets, donc les proportions étaient 1, 2/3, 1/2, 1/3, 1/4 et 1/6. Le

¹⁰⁵ Ibid. p. 200 et p.204.

*nombre global de barres a été choisi comme dénominateur commun pour ces chiffres permettant ainsi une série de variations dans l'utilisation*¹⁰⁶.

Klint nous donne ensuite deux exemples de dessins. L'un est choisi pour économiser des mouvements qui ne sont pas nécessaires, c'est pourquoi le buffet contient seulement des objets qui peuvent être mis directement sur la table, et non des objets qui avant utilisation étaient forcés de passer par la cuisine et seulement ensuite retourner sur la table pour être utilisé (cf. annexe p.47) :

*L'une des solutions a été choisi dans le but d'économiser les mouvements inutiles, c'est pourquoi le buffet contient seulement des objets qui peuvent être mis directement sur la table, et non pas ceux qui, avant l'utilisation, passe par la cuisine avant d'être mis sur la table. Cette solution contient, en prenant compte des suppositions déjà mentionnées, un service complet pour 12 personnes, contenant, entre autre, 60 assiettes. Si je mettais tout ces objets sur une table de 12 personnes à côté du buffet, vous me garantirez qu'ils ne peuvent être dedans. L'autre solution est faite de la même manière, sauf qu'ici on a enlevé les assiettes, ce qui permet au buffet de contenir un service pour 24 personnes, d'où le service pour 6 est utilisé tout les jours, tandis que le reste est seulement utilisé au moment de festivités*¹⁰⁷.

Klint nous précise que ceci était seulement deux solutions possibles de plusieurs suivant des différents besoins, qui peuvent être formés à partir de son système.

Malheureusement les recherches de Klint étaient trop novatrices pour son époque et il en était tout à fait conscient :

*Seulement petit à petit les gens deviennent conscients que les meubles modernes doivent être formés selon le besoin pratique. Heureusement qu'avec le siège nous sommes arrivés au point qu'il doive être confortable. Mais que le buffet soit pratique dans la vie de tous les jours, qu'il procure soulagement et contentement dans son utilisation simple, alors cela leur est égal s'il est beau [...] pourtant c'est ma conviction qu'avec le temps on demande la même exigence envers les meubles qu'on fait pour les maisons modernes*¹⁰⁸.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p 201.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 202-203.

Et finalement après toutes ces études très minutieuses Klint arrive à la conception même, mais juste avant :

avec la construction on étudie les anciens et des nouveaux meubles des musées et des collections privées [...] la littérature [...] et les archives de mesure[...] et les travaux précédents de professeurs et d'élèves [...] étant donné que le majeur but de l'école est un travail continue sur les types généraux de meubles¹⁰⁹.

Si dans son enseignement, Klint met tellement en avant l'étude de meubles « anciens » c'est donc parce que le but même de l'école était de se situer dans la continuité de la tradition et Klint revient dessus à la fin de son article :

En aversion contre tout ce qui est ancien on perd la vue d'ensemble et exclue le meilleur des aides, qui est de construire sur la base des expériences qui ont été apprises à travers les siècles. Les problèmes ne sont pas si nouveaux, dans beaucoup de cas ils ont déjà été résolus avant¹¹⁰.

Pour Klint cela est une question de logique. Il ne comprenait pas pourquoi on doit commencer les recherches à zéro, comme le faisait les fonctionnalistes, alors que, si on regardait en arrière, les bases étaient déjà là.

Il nous montre même un exemple dans un des buffets qui lui sert d'illustration pour son article sur son enseignement :

La forme générale du buffet est influencée par les coffres anglais et chinois, et plusieurs détails viennent également de meubles anglais. Le pied est légèrement plus grand que la « caisse », ainsi on ressent qu'elle repose sur le pied¹¹¹.

C'est la même chose que nous avons vu avec le piano de Klint (voir *infra*. p.43-44).

Il continue : *Le meuble est fait en acajou de Cuba non coloré [...] la surface est cirée¹¹².*

C'est comme nous allons toujours le retrouver chez Klint, ce grand respect des matériaux naturels et sa préférence pour les matériaux nobles.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.193.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.202-203.

¹¹¹ *Ibid.*, p.203.

¹¹² *Ibid.*

Cet exemple de buffet datant de 1926 appartient aux premiers meubles de ce genre que Kaare Klint a dessiné sur les bases des efforts de normalisation fait à l'école du meuble¹¹³ (cf. annexe p.62-64). Il était suivi de toute une série, d'où les meilleurs, selon Arne Karlsen datent des environs de 1930 (cf. annexe pp.67-68), au moment où Klint maîtrisait une si vaste quantité de matériaux théoriques qu'il pouvait sans grande difficulté, et en peu d'années, développer en grande quantité des types extrêmement clarifiés¹¹⁴. Selon Arne Karlsen, les meubles de cette époque :

Devenaient de plus en plus influencés par le volume d'utilisation, et comme conséquence logique de cela l'aspect extérieur devenait de plus en plus simple, plus anonyme. Ces meubles sont des classiques dans le sens qu'on ne peut rien leur ajouter ni leur enlever ; à partir des critères dont ils sont créés, ils sont définitifs¹¹⁵.

Mais on peut aussi remarquer une certaine différence entre le premier buffet (cf. annexe p.64) de Klint et les buffets qui vont suivre (cf. annexe pp.65-68). Ce premier meuble est beaucoup moins grand et large et s'apparente beaucoup plus à l'ameublement pour un appartement de deux-pièces que les autres meubles de rangement. Gorm Harkjaer nous a fait part de sa théorie que ce meuble avait effectivement été fait comme prototype pour un concours pour meubler un deux-pièces. C'est peut-être pour cette raison qu'il diffère des autres buffets.

Même si Klint était plutôt, ce qu'on appelle au Danemark, un fonctionnaliste traditionnel, c'était par choix personnel car il était tout à fait au courant de ce qui se passait à l'étranger au même moment ; regardez seulement cette citation avec laquelle Klint termine son article :

Nos efforts ressemblent à un certain degré à ceux des autres pays, surtout l'Allemagne, mais nous ressentons qu'ils travaillent sur des bases beaucoup plus primitives, autant au niveau de l'utilisation que dans l'élaboration. On a apparemment jeté toute la tradition par dessus bord, on commence sur un terrain vierge. Qu'est-ce qu'une chaise ? demande t'on, où est-elle influencé par la pression ? etc. C'est d'une manière louable, mais aussi d'une manière

¹¹³ Gorm Harkjaer nous a avec gentillesse informé que l'étude préparatoire pour ce meuble a été effectué par Arne Jacobsen pendant son bref passage à l'école du meuble et que c'est lui-même qui a acheté le meuble après. Il est aujourd'hui conservé dans la famille Jacobsen.

¹¹⁴ Karlsen, Arne, *Kaare Klint*, in *Arkitekten*, 1973, p. 427.

¹¹⁵ *Ibid.*

*compliquée que cela est étudié, car apparemment on ne trouve pas de réponse à toutes les questions*¹¹⁶.

Un petit clin d'œil aux recherches qui se faisait au même moment ailleurs en Europe.

Il peut être tentant d'essayer de faire une comparaison entre l'école du meuble de Klint et le Bauhaus, mais cela nous semble quelque peu difficile car le fondement n'était pas du tout le même. L'école du meuble était une section de l'école de beaux-arts de Copenhague, tandis que le Bauhaus était une fusion entre l'école de beaux-arts et l'école des arts appliqués de Weimar. Il est vrai que, dans un premier temps, Van de Velde et Gropius cherchaient à créer une synthèse des arts ainsi qu'une nouvelle unité entre l'artisanat et l'art comme au Moyen Âge, mais rapidement l'enseignement au Bauhaus va se tourner vers l'industrie. La question d'une collaboration avec l'industrie ne se pose pas à l'école du meuble de Klint. Le but de la normalisation et des recherches d'ergonomie n'était pas une collaboration avec l'industrie. De même, l'enseignement à l'école du meuble n'était pas aussi abstrait et surtout pas un enseignement de la forme basé sur les sentiments. Un enseignement comme chez Kandinsky ou chez Paul Klee était hors de question chez Klint, où tout était basé sur la fonctionnalité et les mathématiques. Mais comme nous pouvons aujourd'hui, d'une certaine manière, parler d'une esthétique formelle propre au Bauhaus, nous pouvons aussi parler d'une esthétique commune de l'école du meuble.

Nous avons donc pu voir comment Klint est à la fois pionnier, en prenant compte des mesures humaines et en cherchant une certaine normalisation pour la construction de ses meubles ainsi que dans son enseignement, mais qu'en même temps il tient beaucoup à la tradition, surtout comme inspiration d'un point de vue formel, et pour certains cela peut paraître contradictoire, mais pas du tout pour Kaare Klint.

L'école de meuble, où Klint enseignait, avait une telle importance que tous les futures générations d'architectes ont, d'une manière ou une autre, été influencées par lui et son enseignement.

Mais comme Bent Salicath nous le raconte, la première rencontre d'un jeune étudiant en architecture avec Klint dans les années 1930 pouvait être un peu choquante¹¹⁷ :

¹¹⁶ *Ibid.*

Comme c'était le temps où c'était le fonctionnalisme qui apparaissait aux jeunes comme le mouvement sûr de la victoire, qui nous étaient mis dans les mains pour que nous puissions hardiment et rapidement résoudre l'obligation sociale de l'architecture envers la société [...] alors là on rencontre un homme qui rejette le plus notable résultat de la Révolution Française ; le système métrique. Pour dessiner un bureau il va même faire de profonds examens et considérations sur le format de papier, comment ils étaient et comment ils devraient être – ceci si la Révolution Française n'avait pas détruit la solution la plus raisonnable.[...] il était l'alchimiste troublant de la standardisation. Si la première fois on rigolait un peu embarrassé – d'où venait cet homme ? – c'était trop étrange. Ensuite on quittait Klint pour aller chez ceux qui pouvaient nous obtenir des résultats plus rapidement. Mais les problèmes revenaient quand même tôt ou tard, et là on retournait encore chez Klint. Alors là on commençait à étudier plus en profondeur les problèmes et on comprenait alors la manière tenace et rigoureuse de penser. Les sourires changeaient de caractère, on devenait complice et se rendait compte de la manière dont les choses étaient liées[...]¹¹⁸.

Klint disait avec mépris, comme si c'était une attaque personnelle à son honneur, qu'on n'enseignait vraiment pas l'esthétique à l'école de meuble¹¹⁹.

Il peut paraître paradoxal que Klint se prononce ainsi quand on pense à toute la génération d'architecte et designers qu'il a influencés par son enseignement et même par son esthétisme. Comme Bent Salicath nous dit :

Klint n'enseignait pas en esthétique mais agissait en esthétique avec une telle force que cela devenait presque fatal pour ses élèves et leur évolution¹²⁰.

Il est vrai que certains des élèves de Klint étaient tellement influencé par son esthétique (nous pensons ici tout particulièrement à Rigmor Andersen) qu'ils leur étaient presque impossible d'entamer leur propre carrière professionnelle (cf. annexe p.38-39).

¹¹⁷ Salicath, Bent, *Kunsthakademiets möbelskole og Kaare Klint*, in *Dansk Kunsthåndværk*, 1954 pp. 97-98.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp.97-98.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

Toutes les idées que Klint enseignait à l'école du meuble à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, nous les retrouvons bien sûr dans ses meubles personnels, dont nous allons maintenant voir quelques exemples pour voir plus en détail comment il mettait personnellement en application ses différents principes que nous avons vus à l'école du meuble.

La « Chaise longue de pont » et sa table datant de 1933 sont des exemples (cf. annexe p.35), nous l'avons déjà étudié auparavant (voir *infra* pp.53-54), mais c'est aussi l'un des exemples qui nous montre que l'objectif premier de l'enseignement de Klint était de continuer d'adapter des types de meubles universels. Par exemple, il avait trouvé dans la « Chaise longue de pont », qui au début du siècle était connu sur la plupart des bateaux de passagers, un type qu'il trouvait intéressant de continuer de travailler. En même temps que ses étudiants il cherche à rendre le siège plus confortable et plus facile à plier. C'est la même chose avec la petite table, qui elle aussi apparaît comme une amélioration d'un meuble de bateau bien connu.

Un autre exemple est le bureau avec un placard latéral élaboré autour de 1933 (cf. annexe p.58, ill.80). Klint a ici choisi de partager les fonctions primaires du bureau traditionnel, c'est-à-dire l'écriture et le rangement, en deux meubles distincts. Avec les deux meubles indépendants, Klint réussit à faire une construction simple avec une forme clairement architectonique et un meuble qui permettait une utilisation beaucoup plus libre. Le meuble est caractéristique de l'effort tenace de Klint pour avoir des formes simples mais toutefois marquées avec des masses importantes entourés de surfaces de format simple.

Malgré le souhait d'une expression de précision géométrique, les arrêtes du meuble ne paraissent pas vives d'arête. La rigueur mathématique est laissée de côté chaque fois que l'utilisation impose une forme qui à un toucher accueillant.

Mais c'est surtout dans ses meubles de rangement, qu'on voit le mieux les idées de Klint mises en application.

Dans les nombreuses variantes d'armoires de livres, faites à partir de la fin des années 1920 et du début des années 1930, il y a la même concordance entre les volumes d'utilisation de l'intérieur et la forme extérieure très simple, comme on l'a aussi vu dans ses meubles de bureau. C'est-à-dire qu'ils montrent une grande concordance entre la forme et le contenu, ou comme on dit habituellement – la forme et la fonction.

Les armoires à livres sont habituellement partagées entre un profond placard inférieur pour des livres de grand format et un placard supérieur en retrait pour les livres plus petits. La partie inférieure qui arrive au niveau d'une commode, et le niveau supérieur qui est plus haut. Tout ceci est bien sûr fait par rapport à l'échelle humaine que Klint avait déterminée. Ce type a été retravaillé par Klint depuis son projet de meubles de bureau de 1916 où tout était lié à un souci d'ergonomie et un souhait de normalisation.

La bibliothèque se ferme par des portes coulissantes en verre (cf. annexe p.31). L'encadrement des verres a été fait de telle manière qu'il protège contre la poussière, selon Arne Karlsen¹²¹. De même les poignées sont placées au milieu des portes pour que la traction soit distribuée de manière régulière quand on ouvre ou ferme les portes (la bibliothèque était exposée à l'exposition des corps d'ébénistes en 1933).

Nous avons déjà vu comment les dimensions des bureaux et les bibliothèques dépendaient de la normalisation des feuilles de papiers que Klint avait élaborés.

En ce qui concerne les buffets, le travail de Klint va plus loin, ici les recherches concernent aussi les objets en trois dimensions. Nous n'allons pas revenir sur les théories et recherches de Klint car nous les avons longuement analysées auparavant (voir *infra* pp.54-71). Le but de ces recherches était bien sûr de trouver une manière d'avoir une ultime économie de place, pour qu'aucun espace ne soit perdu.

Ces buffets pour service et linge de table dessinés en 1933 rentrent dans la même série de recherches (cf. annexe p.66-68). Comme la hauteur de la bibliothèque qui était déterminée par la hauteur maximale que l'homme peut atteindre en levant les bras, la hauteur de ce buffet ci a été décidée par rapport à ce que l'homme peut avoir dans son champ de vision en étant debout.

Les méthodes de Klint ont été utilisées par d'autres, ce qui a permis au fur et à mesure au buffet de service de devenir un prototype dans la production du meuble danois.

Klint mesurait ses meubles en « pouces¹²² », en partie parce que le vieil « aune » dérivait directement des mesures humaines, et en partie par ce que le système métrique avec 10 comme nombre cardinal ne pouvait seulement se diviser que par 2 ou par 5 tandis que le nombre cardinal 12 du système d'aune peut être divisé par 2, 3, 4 et 6. La plupart des meubles

¹²¹ Karlsen, Arne, *Dansk Møbelkunst i det 20 Aarhundrede*, s.l., Christian Ejlers, 1993, vol. 1, p.104.

¹²² Pouce = 2,616 cm, 12 pouces = 1 pied, 24 pouces = 1 aune (0,627 m).

de rangement de Klint sont construits autour d'un « plateau normal » mesurant 14 fois 21 pouces. Ainsi le format du plateau est de 2 : 3. En continuant de le partager en moitié ou de le doubler on obtient à tour de rôle les formats 3 : 4 et 2 : 3.

Klint utilisait aussi cette évidence géométrique simple pour construire un système de petits et grands encadrements, qui peuvent être placés de façon très proche les uns aux autres en frise dans un nombre illimité de combinaisons. Tous les encadrements peuvent être placés horizontalement ou verticalement à l'intérieur du dessin d'un rectangle (cf. annexe p.72 en bas).

Les formats 2 : 3 et 3 : 4 résolvent ainsi plusieurs cas concrets de souhaits fonctionnels de pouvoir varier et changer les combinaisons.

Le système de cadres était à l'origine développé pour être utilisé dans des buts d'exposition. C'était le souhait de Klint de créer un ensemble, de réunir les éléments d'exposition en un tout, qui pouvait faire partie intégrante de l'architecture.

En accord avec les principes qu'il avait tiré en travaillant avec le système d'exposition du Musée des Arts décoratifs, il était contre l'idée qu'un mur ou un espace d'exposition devait être partagé en plusieurs tailles au hasard. Comme toujours chez Klint tout était analysé, standardisé selon une mathématique simple.

Avec le système de cadre est créé à la fois une normalisation, c'est-à-dire une organisation du hasard et en même temps il y avait autant de possibilité d'assemblage dans cette normalisation qu'elle élargissait les fonctions au lieu de les limiter. Klint était arrivé aux taille des cadre en faisant des analyses très approfondies des formats de papier et des fonctions des meubles.

Selon Vilhelm Wohler, ancien élève de Klint :

Il est caractéristique pour son enseignement [...] qu'il laissait ses élèves travailler avec des problèmes qui le préoccupaient concrètement¹²³.

Quand nous devons dessiner une bibliothèque il nous laissait commencer par le rangement de livres, rangés de manière économique et où les mesures étaient déterminées par rapport au mouvements et à la possibilité de l'homme de les atteindre et de les voir.

¹²³ Vilhelm Wohlert in Zahle, Karen, *De gamle mestre....*, Copenhague, Arkitektens Forlag, 2000, p. 88.

Klint souhaitait que nous travaillions de manière méthodique avec la conception d'un bâtiment, exactement comme il avait appris à ses élèves à travailler sûr un projet de meuble systématiquement. Il voulait qu'on aille aussi loin que possible sur la route de la logique¹²⁴.

Pendant la deuxième guerre mondiale les activités à l'école du meuble étaient réduites. Le nombre des élèves était minimal. Klint cherchait au même moment à élargir l'horizon de son enseignement. Il arrivait à se faire nommer professeur avec la construction de maison comme spécialité. Cela ne veut pas dire qu'il laissait de côté l'école du meuble, mais il la partageait en deux parties égales, l'une pour l'art de construire et l'autre pour les meubles et l'art de l'espace. Les étudiants des deux sections travaillaient avec la prépondérance dans chacune de leur spécialité, qui étaient enseignés ensemble, et souvent les projets majeurs étaient posés de façon à ce qu'ils doivent être résolus par deux étudiants ensemble : l'un de la section de construction, l'autre de la section du meuble. Le but idéal était un ensemble contenant à la fois la construction architecturale et son mobilier créant ainsi un tout indissociable.

Entre les premiers élèves de Kaare Klint qui se faisaient remarquer nous trouvons entre autres Rigmor Andersen, Arne Jacobsen, Edvard Kindt-Larsen, Mogens Koch, Børge Mogensen, Ole Wancher et bien d'autres.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 94.

Les expositions de la guilde des ébénistes de Copenhague.

L'endroit où Klint et ses élèves se faisait remarquer était aux expositions annuelles de meubles des corporations des ébénistes à Copenhague.

Au Danemark l'industrialisation n'a pas vraiment commencée avant le dernier tiers du XIX^e siècle, donc 100 ans après l'Angleterre et 50 ans après l'Allemagne, et elle arrivait encore plus tardivement dans l'industrie du meuble.

Le pouvoir d'achat de la majeure partie de la population était encore trop faible. Et encore au début du XX^e siècle la plupart des meubles étaient faits sur commande.

Il était caractéristique du métier que c'était premièrement des petites entreprises de famille d'ébénistes qui dominaient. Entre les plus connus, on peut mentionner A.F. Iversen, Erhard Rasmussen et Ludvig Pontoppidan. Johannes Hansen et Rud. Rasmussen existent encore. Johannes Hansen produit presque exclusivement des meubles dessinés par Hans J. Wegner et Rud. Rasmussen seulement des meubles dessinés par Kaare Klint et Mogens Koch.

Mais ceci impliquait aussi que les ébénistes, au point de vue formel, devaient rester dans le goût du public acheteur, c'est-à-dire les commerçants et les gens de l'industrie, les employés de l'état et les intellectuels. C'était la vie dans les nouveaux appartements de luxe à Copenhague qui donnait la forme aux meubles, c'étaient les ambitions des bourgeois que les meubles devaient honorer. La vie dans les petits logements dans les immeubles nouvellement construits ne devrait avoir aucune importance et ne marquaient aucunement la production du meuble au tournant du siècle.

Autour de 1915 on voit paraître les premières boutiques de meubles. Elles étaient mises en place par des commerçants qui n'avaient aucun lien avec les métiers du meuble, mais qui avaient compris les nouvelles possibilités commerciales de servir un nombre de personnes toujours grandissant, avec des payes moyennes, qui souhaitaient mieux meubler leur habitat, mais qui évidemment n'avaient par les moyens de s'offrir des meubles d'ébénistes.

Ce nouveau créneau trouvait une expansion rapide et créait ainsi les conditions pour le développement d'une industrie de meubles primitifs. Ce genre d'industrie était souvent implantée avec peu de machines et une main-d'œuvre d'ouvriers non spécialisée, et également

avec une production peu développée et peu technique. Il va de soi que ces petites industries étaient plutôt mal vues par les ébénistes et architectes, car cela créait de la concurrence.

Déjà en 1913 l'Union des maîtres ébénistes danois avait essayé d'exposer quelques bons meubles à des prix raisonnables, mais sans grand succès.

Il n'y avait pas de doute que beaucoup d'architectes trouvaient que les meubles dans ces expositions étaient inactuels et presque faux. Il y avait surtout l'aspect esthétique et la notion de "fait à la main" quand on les comparaient aux meubles de l'« industrie » mais cela n'était pas tout. Le problème était que ces meubles d'ébénistes ne correspondaient pas du tout aux nouvelles constructions d'immeubles qui se faisaient en même temps et que les architectes avaient finalement réussi à imposer. De même, l'aspect des meubles ne correspondaient plus. Le corps très massif des meubles et les jointures épaisses et très décoratives ne s'adaptaient plus du tout aux maisons construites par Ivar Bentsen par exemple.

En 1927 les maîtres ébénistes de Copenhague sentaient arriver la catastrophe économique et ils étaient forcés de réagir vite.

La concurrence grandissante de « l'industrie » danoise du meuble ainsi que l'import de meubles venant de pays peu riches qui vendaient leurs meubles à bas prix réduisait encore plus le marché des ébénistes. Il faut aussi prendre en compte la tendance à la baisse du pouvoir d'achat du peuple danois. Les salaires étaient très bas et le chômage grandissant à l'approche de la crise économique de 1929.

La mode était aux faux meubles avec des formes antiques venant de l'étranger, donc tout semblait aller contre les ébénistes.

Les ébénistes avaient choisi l'arme de l'exposition en commun qui devrait être un événement annuel. La première exposition du printemps 1927 fut un grand succès avec environ 20000 visiteurs. Les ébénistes avaient sorti plusieurs années de production de leurs réserves pour les exposer.

Les critiques faisaient savoir que bien sûr leurs lecteurs s'intéressaient à l'art du meuble danois actuel et ses conditions difficiles, mais qu'ils ne pouvaient pas à la longue garantir le succès d'une exposition qui était composée de meubles que l'on avait retirés des réserves un peu au hasard et exposé ensemble pour l'occasion, ils leur fallaient plus.

A l'exposition de 1928 on voyait entre autre la participation grandissante d'architectes, comme par exemple Kaare Klint¹²⁵. En 1928 il exposait son premier buffet de service que nous avons déjà étudié, et qui était construit par rapport aux recherches effectuées à l'école du meuble (cf. annexe p.64).

Cette année-là on voyait aussi exposer l'intérieur pour une chambre de fille faite sur les dessins du maître ébéniste Jacob Kjaer (1896-1957). Cet intérieur paraissait beaucoup plus léger et gai, avec ses couleurs jaunes, que les salons habituels un peu sévères et lourds mais aussi beaucoup moins chers que ce que les ébénistes créaient habituellement (cf. annexe p.70). De même, le choix des matériaux était quelque chose de nouveau, avec un emploi du bois de contreplaqué sur bois massif. Même la manière de construire était très novatrice pour un ébéniste. Les matériaux n'étaient pas plus chers, la même chose pour la taille, et ainsi l'utilisation des heures d'apprentis était maintenues minimale, et de plus ces meubles pouvaient être fabriqués industriellement.

Bien sûr ces changements devraient causer des frictions entre les jeunes et les anciens ébénistes, mais les anciens n'avaient pas vraiment le choix s'ils voulaient sauver leur profession.

Chaque année on constatait bien sûr un contraste entre les différents exposants. D'un côté les maîtres ébénistes qui cherchaient à appeler un public qui avait plus de moyens et qui aimait les meubles d'imitation anglais ou encore des variations sur le modernisme venant d'Allemagne et d'Autriche. De l'autre côté il y avait les ébénistes qui employaient tous leurs efforts et moyens à faire des expérimentations qui étaient très proches des nouveaux idéaux de l'art de construire.

Pour illustrer cette deuxième tendance, Viggo Sten Möller (1897-1990) et Hans Hansen (1899-1958) exposaient en 1930 du mobilier pour meubler un appartement 2-pièces. On avait pour l'occasion fait construire un appartement grandeur nature suivant le modèle de l'appartement le plus commun (cf. annexe p.69). Le prix était fixé par rapport au salaire minimum d'une famille danoise. Les matériaux étaient solides, chêne et pin, de même les constructions et les formes étaient simples.

¹²⁵ Jalk, Grete, *Dansk møbelkunst gennem 40 aar: Københavns Snedkerlaugs Möbeludstilling 197-1966*, Copenhagen, Teknologisk instituts forlag, 1987. Excellent ouvrage sur les expositions des ébénistes de Copenhagen rassemblant photos et critiques de l'époque.

Chaque année, à partir de 1933, ils organisaient également un concours d'architecte juste avant l'exposition. Pour la première année, le président du jury était Kaare Klint. On demandait que le projet soit bien travaillé que rien ne soit le fruit du hasard et que tout les choix et considérations soient prises en compte¹²⁶. Nous sommes tentés de dire que c'était tout à fait dans l'esprit de Kaare Klint et il est certain qu'en tant que président du jury il avait largement son mot à dire. Mais on pouvait proposer aussi bien des meubles chers que peu coûteux.

Il n'y a pas de doute que les expositions des corporations d'ébénistes de Copenhague avaient largement élargit le contact entre les ébénistes et les architectes.

C'était aussi le lieu où Klint et ses élèves montraient leurs meubles. De Klint on pouvait par exemple en 1933 voir la fameuse bibliothèque avec les portes en verre que nous avons déjà vu, ainsi que le buffet aux portes coulissantes ou encore la « Chaise longue de pont » avec sa table.

Mais c'était aussi à ces expositions qu'on pouvait voir certains des meubles des élèves de Kaare Klint de l'école de meubles des beaux-arts de Copenhague.

Par exemple cette chaise de salon à dîner faite par O. Mølgaard Nielsen exposée en 1933 (cf. annexe p.71). L'influence de Klint est ici très frappante, car en effet nous sommes en présence d'une chaise qui ressemble à la fameuse « Chaise Rouge », faite par Klint en 1927, mais ici retravaillée. Il est vrai que parallèlement à Klint plusieurs de ses élèves travaillaient sur les mêmes modèles.

Cet ensemble pour salon à dîner comportait aussi un buffet de service. Ici Mølgaard Nielsen a repris les plateaux de dimensions de 14 x 21 que Klint et ses élèves avaient standardisés à l'école du meuble. Mais si Klint utilisait les mêmes plateaux, ils étaient chez Mølgaard Nielsen utilisés dans leurs longueur en profondeur, chez Mølgaard Nielsen le même plateau est employés dans l'autre sens c'est-à-dire le côté le plus long était parallèle à la façade du buffet, ainsi le buffet prenait moins de place sur le sol.

L'exposition de 1933 était tellement dominée par Klint et ses élèves qu'une comparaison entre eux était inévitable. Même après la mort de Klint en 1954 Rud Rasmussen continuait d'exposer ses meubles (cf. annexe p.72).

¹²⁶ Karlsen, Arne, *Dansk Møbelkunst i det 20. aarhundrede*, Christian Ejlers, 1993, vol.1, p.142.

On peut craindre ce qui serait arrivé et à quel niveau on aurait pu trouver l'art du meuble danois au milieu du XX^e siècle s'il n'y avait pas eu ces fameuses expositions.

Si les ébénistes n'avaient point été ouverts aux idées neuves des architectes alors les idées et théories n'auraient pas été essayées en pratique.

Il est vrai que peu de ces modèles exposés ont été transformé en une production en série à l'usine, mais les bases ont été jetées pour aller vers une production de meubles de grande qualité notion qui est encore très importante dans le design du meuble danois.

Avec des arrangements spéciaux comme le « 2-pièces » de Viggo Sten Möller et Hans Hansen en 1930, le « bungalow avec terrasse » de 1938 dessiné par Tove et Edvard Kindt-Larsen ou encore « l'habitation du futur » par Finn Juhl exposée en 1954 et beaucoup d'autre arrangements, l'exposition avait su maintenir l'intérêt du public et mettre en évidence les différents points de vue autour de la manière d'aménager son habitation. Il est aussi important que cette exposition ait crée un point de départ chaque année, pour des discussions publiques concernant l'importance entre l'aspect fonctionnel et l'aspect esthétique du mobilier moderne. L'exposition et les problèmes qu'elle abordait donnaient non seulement lieu à des discussions dans les magazines spécialisés mais étaient aussi longuement discutés dans les revues hebdomadaires et journaux de l'époque¹²⁷.

Nous avons vu que ces expositions étaient la plupart du temps l'endroit où les différents élèves de Klint exposaient pour la première fois leurs créations faites dans le cadre de l'Ecole du meuble des beaux-arts de Copenhague. C'était aussi l'endroit où on se rendait déjà compte de la forte influence de Klint auprès de ses élèves, influence que nous allons maintenant développer plus en détail.

¹²⁷ Jalk, Grete, *Dansk møbelkunst gennem 40 aar: Københavns Snedkerlaugs Möbeludstilling 197-1966*, Copenhague, Teknologisk instituts forlag, 1987.

Les continuateurs de Kaare Klint.

Peu d'élèves suivent l'ensemble des directives et des idées développées par Klint. Certains suivent l'aspect formel en trouvant une inspiration dans des meubles anciens comme par exemple Ole Wancher ou Hans J. Wegner ; d'autres suivent certains aspects des recherches ergonomiques ou recherches de normalisation que Klint avait commencé comme par exemple Mogens Koch. D'autres encore sont entre les deux comme par exemple Finn Juhl qui d'un côté continue des meubles dans la tradition danoise avec des meubles extrêmement bien travaillés en bois et autres matériaux naturels et d'un autre côté il fait des meubles beaucoup plus sculpturaux que certains comparent à des sculptures de Hans Arp ou de Henry Moore, savoir des meubles organiques qui sont peut être plus dans la tradition des meubles que Arne Jacobsen avait pu faire pour l'hôtel SAS à Copenhague à la fin des années 1950 et au début des années 1960.

L'élève qui, finalement, va prendre la vraie relève de Kaare Klint c'est assurément Børge Mogensen, lui aussi malheureusement peu connu encore aujourd'hui à l'étranger.

La plupart des architectes et ébénistes de la génération suivante a été influencé par Kaare Klint car sa notoriété et sa personnalité étaient très grandes. D'un côté il y avait bien sûr ceux qui avaient suivi l'enseignement de Klint à la section de l'école du meuble aux beaux-arts de Copenhague, mais il y avait aussi ceux qui n'avaient pas suivi son enseignement, mais simplement travaillé avec lui, comme par exemple Mogens Koch (1898-1992) ou Ole Wancher (1903-1983) qui tous les deux avaient travaillé avec Klint pendant des périodes plus ou moins longues.

Mogens Koch (1898-1992)

Mogens Koch avait suivi un enseignement d'architecte à l'école des beaux-arts de Copenhague, et a été diplômé en 1925, un ans après l'arrivée de Klint. Il a ensuite été employé chez Ivar Bentsen, avec qui il avait notamment fait le fameux village de travailleurs. De même, il travailla avec lui et Kaare Klint pour la rénovation de l'hôpital de Frederik, pour la transformation de ce lieu en musée d'Arts décoratifs.

Dans le domaine de l'architecture, Mogens Koch était un généraliste. Il faisait aussi bien des plans de maisons, des monuments, des meubles, des textiles, de l'argenterie et des manuscrits ; donc aucun domaine ne lui était inconnu. Déjà en étant étudiant, il était lié à l'Académie des beaux-arts comme assistant et devint ensuite professeur dans le domaine de l'art de construire. Par là, il devait, lui aussi, avoir une grande influence sur les futures générations d'architectes, qui avaient la tradition fonctionnaliste comme leitmotiv. Mais Koch n'allait pas beaucoup construire lui-même. Cependant, grâce à sa grande connaissance de la tradition constructive danoise, on lui donnait beaucoup de projets de restauration.

Mogens Koch était pendant toute sa vie fidèle aux idéaux qu'il avait appris en travaillant avec Ivar Bentsen et Kaare Klint. C'est-à-dire le respect des exigences de fonctionnalité, aussi bien dans la construction des maisons que dans celle des meubles. Ils devaient être sans décorations, pratiques et être résistants à une utilisation quotidienne. Il préférait des matériaux inusables et sans nécessité d'entretien, de même, la forme devait être intemporelle. Comme on a pu le voir chez Klint, il pensait que l'architecte et le designer devaient compter sur les expériences des anciennes générations. On voit bien que ces références sont un peu dans la lignée de celles que l'on peut trouver chez quelqu'un comme William Morris, et c'est cette tradition que Koch reprend.

Selon Arne Karlsen, il est difficile de noter une évolution dans le travail de M. Koch. Aucun travail ne semble marqué de son temps, et rien ne paraît comme un manifeste de son art. Car tout son travail était lié à quelque chose de spécifique, construit pour un projet spécifique¹²⁸.

A partir de son mariage, et jusqu'à sa mort en 1992, il habitait une maison de série dessinée par Poul Baumann dont les idéaux se rapprochaient des siens. Beaucoup des meubles de Koch ont été dessinés pour cette maison. Comme par exemple ces petites caisses de livres dessinées

¹²⁸ Karlsen, Arne, *Dansk Møbelkunst i det 20 Aarhundrede*, s.l., Christian Ejlers, 1993, vol. II, p. 16.

en 1928 où justement le point de départ de l'utilisation était les petites pièces de sa maison (cf. annexe pp.73-74). Ces caisses avaient de nombreuses possibilités d'utilisation et s'adaptèrent surtout parfaitement à des unités avec peu de place. Pour Koch c'était le tout qui était le plus important et non pas le détail. Dans tous ses projets il cherchait à créer une unité entre la maison, le mobilier et les meubles. On peut presque parler d'art total.



Module d'étagère (76cm x 76 cm) par M.Koch.

Encore en production chez Rud.Rasmussen.

Plus que tout autre meuble de rangement, les caisses de Mogens Koch correspondent aux exigences, à la flexibilité et l'utilisation variées formulées par Kaare Klint.

On retrouve non seulement l'idée de fonctionnalité mais aussi l'aspect pratique et multifonctionnel que Mogens Koch avait repris de Kaare Klint. Koch était aussi comme Klint fasciné par les chiffres, la géométrie et les mathématiques, mais tout comme Klint il ne faisait pas des chiffres quelque chose de magique ou de mystique.

Koch utilisait les chiffres dans l'idée de mettre les formes de la nature et celles créées par les humains en concordance les uns avec les autres et de les mettre dans un ordre compréhensible selon Arne Karlsen¹²⁹.

Mogens Koch a comme Kaare Klint fait utilisation des nombreuses possibilités de combinaisons que cache le carré et les formats 2 : 3 et 3 : 4.

Koch a notamment transformé le système de mesure des systèmes d'encadrement de Kaare Klint pour l'utilisation dans ses étagères de construction.

¹²⁹ *Ibid.*, p.22.

Ni les constructions architecturales ni les meubles de Mogens Koch n'ont suscité un grand intérêt sur le moment et n'ont pas non plus créé un point de départ pour de grands débats ou discussions, même s'ils étaient souvent exposés avec les meubles de Klint sur les stands de Rud. Rasmussen lors des expositions annuelles des ébénistes de Copenhague (cf. annexe p.73-74.).

Ole Wanscher (1903-1985)

Ole Wanscher est un autre exemple de quelqu'un qui a travaillé avec Kaare Klint et qui a été influencé par cela. Il était architecte, designer et écrivain.

Ole Wanscher était le fils de l'historien d'art Vilhelm Wanscher. Après avoir suivi l'enseignement notamment à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, il sera entre 1925 et 1927 employé dans le bureau d'étude de Kaare Klint, non pas pendant de longues périodes mais pour des projets spécifiques. Il a notamment pris les mesures de la fameuse chaise « Chippendale » que Kaare Klint avait utilisé comme modèle pour la « Chaise Rouge » (cf. annexe p.28).

A partir de 1928 Ole Wanscher ouvre son propre bureau d'étude .

Dans ses premiers travaux de meubles Wanscher était très influencé par Kaare Klint comme dans son premier fauteuil où les lignes aussi bien constructives qu'esthétiques ont beaucoup en commun avec le canapé de Kaare Klint fait pour le Musée de Faaborg. Mais par contre il est, dans ses travaux architecturaux très différent de Klint.

Ole Wanscher a été, par beaucoup, considéré et décrit comme l'héritier direct de Kaare Klint. L'une des raisons est évidemment, que c'est finalement lui, après concurrence avec Børge Mogensen et Finn Juhl, qui va reprendre la chaire de professeur à l'Académie des beaux-arts de Copenhague après la mort de Kaare Klint en 1954. Mais c'est aussi parce que Ole Wanscher, comme Kaare Klint, était très intéressé par les meubles anglais du XVIII^e siècle (cf. annexe p.75, ill.102) et des meubles historiques venant de l'Asie. De même, on retrouve chez les deux cet intérêt pour les meubles pliables (cf. annexe p.75, ill.101).



O. Wancher, Tabouret pliant daté de 1957.
Musée des arts décoratifs de Copenhague.

Mais selon Arne Karlsen, il y a peut être plus de différences que de ressemblance entre les deux créateurs. Il est vrai que si nous regardons seulement l'aspect formel des meubles des deux créateurs sans aller plus en profondeur, nous pouvons voir une certaine ressemblance¹³⁰.

Tous les deux s'intéressaient aux meubles historiques. Mais si le motif premier de Kaare Klint était de trouver une inspiration pour ses propres meubles, on voit chez O. Wancher plutôt l'intérêt d'essayer d'avoir une vue d'ensemble de l'histoire de l'art du meuble. De même, Klint rejetait ou ne voyait pas les périodes et les sujets qui ne pouvaient pas lui être utiles dans l'immédiat, tandis que Ole Wancher était beaucoup plus neutre dans sa manière de s'exprimer, que cela soit en écrivant ou en parlant.

Selon Arne Karlsen les domaines de recherches de Klint étaient beaucoup plus larges que ceux de O. Wancher. Klint s'inspirait souvent des meubles populaires, par exemple ceux des Shakers. Par contre Wancher était surtout intéressé par les meubles aristocratiques. Un exemple dans le tabouret pliant Klint s'intéressait surtout à la mécanique de pliage tandis que Ole Wancher était surtout intéressé par cette assise en tant que symbole de dignité.

Wancher n'aimait pas les essais de normalisation de Klint qui prenait en compte l'utilité, et il ne comprenait pas l'intérêt de Klint pour les chiffres ainsi que son désir de trouver la forme parfaite – l'archétype - avec l'aide de la géométrie de l'espace.

¹³⁰ Karlsen, Arne, *Dansk Møbelkunst i det 20 Aarhundrede*, s.l., Christian Ejlers, 1993, vol. II, p.36-46.

Ces sont là quelques raisons pour lesquelles Ole Wancher était surtout préoccupé par la chaise et non pas par les meubles de rangement comme l'était Kaare Klint¹³¹.

Mais dans sa production de sièges Wancher était aussi préoccupé par l'idée que la forme et les lignes de la chaise devaient épouser les formes du corps humain, et c'est notamment là qu'il rejoint les idées de Klint.

Comme Mogens Koch, Ole Wancher n'alimentait que très peu l'industrie. En partie en raison de son désir de perfectionnisme, mais aussi parce qu'il était légèrement réticent envers le climat de travail industriel, et finalement il y trouva une certaine distance entre lui et la possibilité d'une production de masse.

Mais comme on le voyait aussi chez Kaare Klint, Ole Wancher avait lui aussi un grand respect pour les matériaux, et comme Klint il travaillait principalement le bois.

Hans J. Wegner (né 1914)

Certains architectes ou designers n'avaient même pas travaillé avec Kaare Klint ni suivi son enseignement à l'École du meuble, mais avaient, quand même, d'une certaine manière subi son influence, comme par exemple le designer de meuble Hans J. Wegner, qu'on appelle fréquemment le maître des sièges, vu que sa production contient principalement des sièges.

Après un apprentissage de menuisier (commencé en 1927), il entre en 1936 à l'École des métiers à Copenhague. En 1938 il expose pour la première fois à l'exposition de la guilde des ébénistes à Copenhague, exposition à laquelle il participait régulièrement jusqu'en 1966 et où il connaissait un franc succès (il a été récompensé 27 fois).

Pendant la guerre il travailla au bureau d'étude d'Arne Jacobsen en tant que dessinateur de mobilier. Il travaillait entre autres à l'Hôtel de ville de Aarhus, mais déjà en 1943 il ouvre son propre bureau de mobiliers.

Après la guerre, en 1946, il commença même à enseigner à l'École des métiers d'art à Copenhague.

¹³¹ *Ibid.*

Il est intéressant de remarquer que Hans J. Wegner n'a pas de formation d'architecte, contrairement à la plupart des créateurs que nous avons vu jusqu'à maintenant.

Effectivement, Hans J. Wegner ainsi que Børge Mogensen, avec qui il liait une grande amitié, faisaient partie d'une nouvelle génération de créateur de meubles. La première génération de designers dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui, sans formation d'architecte¹³².

Prochainement nous allons voir comment Børge Mogensen fut peut-être le seul véritable suiveur de Kaare Klint. Peut-on dire de même pour Hans J. Wegner ?

Il est vrai que Hans J. Wegner, comme Kaare Klint, trouvait beaucoup de ses inspirations dans des créations antérieures et d'autres pays. Un exemple est la chaise « Windsor » dont il s'inspire pour la « Chaise Paon ». De même, pour sa célèbre « Chaise Ronde » il s'est inspiré de modèles chinois (cf. annexe pp.76-77). Des inspirations qui lui permettaient après de réduire le meuble à sa plus simple expression constructive.



Hans J. Wegner.

La Chaise « CH24 » daté de 1949.

L'inspiration chinoise est très perceptible.

Musée des arts décoratifs de Copenhague.

Encore en production chez Rud. Rasmussen.

Mais contrairement à Klint, les meubles de Hans J. Wegner étaient faits dans le but d'une fabrication industrielle. La « Chaise Chinoise » (cf. annexe p.77) est notamment fabriquée en 1944 pour Fritz Hansen. Tandis que la « Chaise Ronde » (1949) a été faite pour PP Möbler. Cette manière de faire fabriquer les meubles permettait de faire face à l'explosion des

¹³² Karlsen, Arne, *Dansk Möbelkunst i det 20 Aarhundrede*, s.l., Christian Ejlers, 1993, vol. II, p.89-94.

demandes pour l'exportation que le Danemark va connaître à partir des années 1950, et surtout Hans J. Wegner était l'un des créateurs dont les meubles connaissent le plus franc succès à l'étranger notamment aux Etats Unis.

Si on peut le rapprocher de Klint dans sa manière de travailler, c'est-à-dire dans une simplification des formes, dans sa grande perfection, mais surtout par son respect de la tradition, et sa préférence pour le bois, il lui arrivait parfois d'avoir une approche beaucoup plus sculpturale de la création.

L'un de ses principes était notamment qu'un meuble ne doit jamais avoir d'envers, car on doit pouvoir le voir de tous les côtés ; il faut alors qu'il « tienne le coup » comme il disait. C'est donc une approche de la création qui s'apparente à celle de la sculpture.

C'est pourquoi, nous pouvons dire que Hans J. Wegner, par sa façon de travailler, se situe dans une tradition de mobilier danoise venant de Kaare Klint, mais que par son approche même de cette création, se situe parfois dans une tradition beaucoup plus sculpturale, comme on peut le voir chez par exemple Finn Juhl (1912-1989), ou encore chez Verner Panton (1926-1998).

Børge Mogensen (1914-1972)

Børge Mogensen termina son apprentissage comme ébéniste en 1934. Ensuite il fut de 1936 à 1938 élève à l'école des arts et métiers à Copenhague pour, plus tard, achever sa formation à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, où il suivait notamment l'enseignement de Kaare Klint, et devint même son assistant de 1945 à 1947.

Børge Mogensen est surtout connu pour avoir été le directeur de la salle de dessins du bureau d'étude du département de mobilier pour la coopérative de consommateurs (F.D.B.)¹³³ à partir de 1942 jusqu'en 1950.

C'est dans les années 1940 que Børge Mogensen fait connaissance avec l'analyse très approfondie presque scientifique de Klint et qui était la base pour établir des projets de meubles et mobilier.

¹³³ F.D.B. (Faellesforeningen for Danske Brugser)

Børge Mogensen était, comme Kaare Klint l'avait été, beaucoup plus intéressé par la correspondance et l'harmonie entre l'homme et les meubles que par des questions de nouvelles formes et de style.

Il avait aussi par le biais de ses études d'ébénisterie acquis un grand respect des matériaux, et c'était également une des raisons pour lesquelles le bois restait son matériau préféré.

Pour le F.D.B. il développait dans les années 1940 de nombreuses séries de meubles. Le but était de fabriquer des meubles pratiques, simples, résistants mais peu coûteux. C'est à partir des années 1940 que va véritablement se développer l'aspect social dans la création, notion qui jusque là avait été quelque peu utopique, comme on a pu le constater avec Kaare Klint.

Beaucoup d'architectes et designers ont trouvé leur inspiration dans l'enseignement de Kaare Klint à l'Académie des beaux art, mais seul Børge Mogensen a réussi à étendre sa production de telle manière que toutes les couches de la population puissent en profiter. Dans la création de Børge Mogensen on trouve, peut-être pour la première fois, l'aspect social qu'on ne retrouve pas nécessairement dans la création des autres architectes et designers, et surtout pas chez Kaare Klint. Chez Kaare Klint c'était les questions pratiques et fonctionnelles qui étaient posées sans prendre en compte l'aspect social. Ici Børge Mogensen va donner un aspect en plus à la création du mobilier danois.

Comme Arne Karlsen nous dit si bien :

Il a su réunir dans ses meubles fabriqués industriellement les idéaux esthétiques et constructifs de l'école de Klint avec la responsabilité sociale qui surgit dans le design après la percée du fonctionnalisme à la fin des années 20¹³⁴.

Nous avons déjà vu comment Kaare Klint, en 1917, avait déjà réalisé des études de proportions à partir du jeu entre l'homme et le meuble. Ses dessins étaient projetés comme une étude pour un système d'étagères et des cabinets faits de caisses produites industriellement selon Arne Karlsen.¹³⁵ Des caisses bien sûr sans décor. Ses contemporains ne comprenaient pas l'importance de ces recherches, découvertes et le projet ne fut jamais réalisé. C'est seulement avec les premières étagères de Børge Mogensen, mises en production trois décennies plus tard que les intentions de Kaare Klint furent réellement exécutées.

¹³⁴ Karlsen, Arne, *Möbler tegnet af Børge Mogensen*, Copenhague, Arkitektens Forlag, 1968. p. 5

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 5-6

Pour Klint l'important n'était pas le style employé, mais la fonctionnalité du meuble. Pour lui c'était la tradition fonctionnelle qui créait le style. Et comme il le disait, en s'opposant à ce qui est ancien on perd la vue d'ensemble. Børge Mogensen était du même avis.

Comme chez Klint, on trouve chez Mogensen des influences formelles de l'histoire ancienne du meuble.

B. Mogensen s'inspirait souvent des anciens meubles et de meubles populaires comme par exemple les meubles Shaker comme on peut le voir dans des meubles pour le F.D.B. Ou encore comme d'autres élèves de Kaare Klint, nous pensons ici tout particulièrement à Hans J. Wegner, des sièges Windsor anglais (cf. annexe pp.78-79). Et dans les meubles de rangement on retrouve comme chez Kaare Klint des très claires influences chinoises et parfois anglaises.

On peut alors penser que les meubles de Børge Mogensen se prêtaient mal à la façon, plus moderne, de vivre et à la nouvelle construction d'immeubles, mais pas du tout. Car comme le spécifie Arne Karlsen¹³⁶, Børge Mogensen ne se laissait pas influencer par des courants de mode et il ne cherchait pas à faire quelque chose de novateur ou d'intéressant d'un point de vue formel. Il cherchait surtout à faire quelque chose de pratique, de fonctionnel et de peu coûteux pour les gens, mais toujours de bonne qualité.

La raison se trouve peut-être aussi ailleurs, car Børge Mogensen était de formation ébéniste et non de formation d'architecte comme beaucoup d'autres, dont il avait forcément ce grand respect de matériaux et l'amour du bois qu'on trouve chez la plupart des ébénistes. Il était rare que Mogensen travaillait avec des matériaux plus « modernes » comme par exemple l'acier et le polyuréthane pourtant tellement à la mode à l'époque chez beaucoup d'autres créateurs et architectes comme par exemple Arne Jacobsen. Mais par contre il utilisait avec plaisir les nouvelles manières de production.

Dans les années 1920 et 1930 nous avons déjà vu que l'engagement social des architectes était très fort, mais cet engagement social ne devait étrangement pas entraîner des meubles bon marché fabriqués industriellement. Nous avons déjà étudié comment les ébénistes en travaillant avec des architectes devaient révolutionner la création de meubles destinés aux nouveaux appartements, comme le montrait les expositions de la guilde des ébénistes à Copenhague (voir *infra* p.75-79). Mais si la création des meubles dans leur aspect formel

¹³⁶ *Ibid.*, p.6.

était très novatrice les meubles étaient encore trop coûteux pour les familles à revenus modérés. Et c'était principalement en raison du mode de fabrication que les meubles restaient chers. S'il y avait eu une fabrication industrielle de ces meubles les prix auraient pu être beaucoup plus abordables.

Déjà en tant qu'étudiant chez Kaare Klint à l'école du meuble, Børge Mogensen exposait à l'exposition de la guilde des ébénistes de Copenhague. La première fois en 1939. Avec Aage Windeleff il avait créé des meubles très simples destinés à meubler une chambre d'étudiant. Comme les deux hommes étaient encore élèves à l'école du meuble de Kaare Klint tout était bien sûr surveillé et corrigé par ce dernier¹³⁷.

A la même exposition (cf. annexe p.80) Mogensen exposait seul des meubles destinés à meubler une pièce faisant à la fois salle à manger et espace pour travailler (bureau). Les meubles, aussi bien ceux pour l'espace d'étudiant que ceux pour l'espace à manger et à travailler, étaient des meubles créés pour une utilisation quotidienne et qui offraient des possibilités de combinaisons variées suivant l'utilité dont on avait besoin. Ce fut avec ces meubles qu'il mettait en avant le thème fonctionnel qui devait devenir l'aspect principal de sa production future (cf. annexe p.80).

Pour illustrer cet aspect nous montrons la table de travail. Cette table de travail était équipée d'un meuble à tiroir indépendant (comme l'avait fait Klint). La table était également équipée d'un abattant. La table à dîner était circulaire, mais partagée en deux morceaux identiques. En plaçant la table de travail entre les deux morceaux de celle à dîners on pouvait y augmenter le nombre de places, c'est-à-dire qu'au lieu d'avoir 6 place on pouvait en avoir 10.

Au début des années 1940 le directeur de la coopérative des consommateurs (F.D.B.) Frederik Nielsen eu l'idée que la grande coopérative devait suppléer le manque de meubles produits industriellement et essayer de correspondre plus à leur temps. L'idée était de commencer une grande production de types de meubles de bonne qualité et à des prix raisonnables que pouvaient accepter les membres de la coopérative. Ils se sont alliés avec Steen Eiler Rasmussen qui devait formuler les idées plus clairement et même aider à les mettre en place. C'est aussi Steen Eiler Rasmussen qui prend l'initiative d'engager Børge Mogensen en 1942

¹³⁷ Jalk, Grete, *Dansk møbelkunst gennem 40 aar: Københavns Snedkerlaugs Möbeludstilling 197-1966*, Copenhague, Teknologisk instituts forlag, 1987.

comme directeur du bureau d'étude des meubles sous la direction du bureau d'architecture de la coopérative.

Pendant seulement deux ans Børge Mogensen et ses collaborateurs vont développer une série de meubles correspondant aux besoins pratiques d'une famille moyenne. Les meubles étaient créés comme des meubles séparés mais le but objectif, les formes et les matériaux étaient adaptés les uns par rapport aux autres, ainsi ils pouvaient être mis ensembles et de cette manière créer des ensembles harmonieux.

Le réalisme et le sérieux du programme s'appuyait sur deux appartements type, qui, en ce qui concernent leurs tailles et équipements, correspondaient à des vrais appartements à louer, respectivement en ville et à la campagne. C'était dans ces deux appartements de « laboratoire » qu'on essayait les différents meubles avant de les mettre en production (cf. annexe p.84).

Pendant la seconde guerre mondiale le choix des matériaux était limité. On était forcé de se limiter aux pins suédois et au hêtre danois, et de se passer de couverture et de rembourrage pour les meubles. C'est pourquoi ils peuvent paraître quelque peu « primitifs » ou simples au premier regard.

Une des nécessités du projet était aussi que les meubles devaient résister à l'usage du temps, prendre aussi peu de place que possible et de plus, être légers.

Il était donc tout à fait naturel de la part de Børge Mogensen de recourir à la méthode que Kaare Klint avait développée, et qui avait déjà fait ses preuves.

En ce qui concerne les chaises, le modèle était la chaise anglaise « Windsor » ou les simples chaises à bâtons suédois. Ce qui l'intéressait dans ces chaises traditionnelles étaient qu'elles avaient un schéma constructif qui liait solidité avec légèreté. De plus leurs bâtons très simples étaient facilement productibles industriellement en grandes séries. L'intérêt de Mogensen pour ces meubles simples était donc le même que celui de Klint (cf. annexe p.79).

Il faut savoir que Børge Mogensen travaillait aussi pour certains maîtres ébénistes pour leurs expositions annuelles. Là les meubles étaient du même genre. C'est-à-dire des meubles très légers. Les matériaux étaient bien sûr les différents bois danois très clairs comme le hêtre, le cerisier, le pin et le mélèze (cf. annexe pp.80-83.).

Mogensen va même jusqu'à retravailler certains meubles de Kaare Klint comme par exemple la chaise que Klint avait dessinée pour l'Eglise de Grundtvig. Dans le cadre de son travail pour le F.D.B. Mogensen simplifie encore plus le modèle. Il garde le dessous sans entretoise et l'assise faite de cannage tressé, mais il change le haut pour permettre un meilleur support pour le dos (cf. annexe p.79, ill.108). La table à dîner qu'on voit avec la chaise (cf. annexe p.84), est aussi influencée par des meubles simples et populaires. Ici le modèle est un type de table développée au XIX^e siècle par les menuisiers Shakers. On note que les références sont les mêmes chez Klint.

En Allemagne on s'intéressait justement dans ces années-là à faire de la production quelque chose de plus effectif. C'est ainsi que Franz Schuster créa une série de meubles d'éléments, où à partir de 12 éléments de base pouvait être formés plus de 100 meubles de rangement différents.

Au Danemark Fritz Schlegel dessinait en 1932 une série de modèles à bon marché pour l'industrie pour les suiveurs de Fritz Hansen, et quand Børge Mogensen en 1936 travaillait au bureau d'étude de Mogens Koch, il travaillait sur des meubles pour le bâtiment administratif de l'hôpital de Skive où il aidait à développer une série de meubles modulaires de combinaison du même genre.

Børge Mogensen continuait ce travail de développement chez F.D.B., et déjà dans la première production lancée par le F.D.B il y avait une série de meubles en pin.

En 1950 la série était poussée plus loin et cette fois fabriquée en hêtre. Les détails ont été encore plus simplifiés et la construction est fait encore moins coûteuse.

Avec les meubles que Børge Mogensen dessinait pour F.D.B. il avait essayé d'allier une production rationaliste avec le travail théorique de l'école de Klint. Contrairement aux travaux de meubles de Schulsters et Schegels, chez F.D.B. ils travaillaient non seulement avec une simplification de la production, mais chaque élément était aussi mesuré et divisé d'après les besoins normaux qu'ils avaient constatés (cf. annexe pp. 85-89).

On prenait aussi en compte les mesures humaines. La hauteur normale de la table rentre dans la division horizontale, et les hauteurs sont adaptées en fonction de la hauteur normale à laquelle l'homme peut étendre ses bras. De plus, on prenait également en compte que la hauteur maximale, une fois mise en place, correspondait à la hauteur d'une porte normale.

Ainsi la série « Les armoires de construction de l'habitation » est le premier système de mobilier qui cherche une relation architectonique entre les meubles et l'espace.

Dans les éléments de armoires on pouvait selon ses besoins, mettre des plateaux ou tablettes amovibles. Les tablettes pouvaient être combinées comme on le souhaitaient. Nous sommes donc en présence de meubles qui rentrent tout à fait dans l'aspect théorique que Kaare Klint avait développé à l'école du meuble à l'Académie des beaux-arts de Copenhague.

Tous les éléments mesuraient 122 cm en largeur. La profondeur des placards était de 43,5 cm, les étagères de 26 cm et de 33,5 cm. La hauteur des éléments était de 65 cm, 85 cm et de 131,5 cm. Ainsi on avait aussi obtenu une standardisation des différents éléments ainsi que leurs différentes hauteurs une fois assemblés. Chose que Klint n'avait pas pu faire (cf. annexe p.87).

En 1950 Børge Mogensen quitta le F.D.B. et ouvrit son propre bureau d'étude. Le premier projet qu'il obtint est celui d'une série de meubles à bas prix destinés à une fabrication industrielle. La nouvelle série était un genre de série plus avancé de ces précédentes séries faites pour le F.D.B. Ici venait s'ajouter des tables de bureau ou de travail, de tables à dîner, différents genres de chaises ainsi que des lits superposables tous dans une construction et une forme très simple.

Les meubles que Mogensen avait créé pour le F.D.B au début des années 1940 étaient principalement utilisés séparés ou dans des moindres groupements. Certains éléments d'étagères et de cabinets de la série pouvaient être utilisés pour créer des « murs » d'étagères, mais cela était très rare. En cela le besoin de rangement et de stockage de la population était encore trop limité. Mais cela allait changer dans les années qui suivront la fin de la deuxième guerre mondiale, ou le niveau de vie allait grandissant. Les gens s'équipaient de plus en plus d'objets et de toute nature, même ceux qui habitaient des petits espaces. Petit à petit les gens commençaient à acheter des radios, des magnétophones, des électrophones et même des télévisions, et tout ceci avait besoin de place.

Après la guerre, Mogensen fut conseiller auprès de l'Institut de recherche sur la construction et il y travailla, entre autres avec l'architecte Grethe Meyer, sur des systèmes de meubles anticipant l'avenir.

Cette recherche de normalisation et le souci de l'organisation rationnelle du foyer préoccupaient les architectes et designers « modernes » depuis le début du XX^e siècle. On

pense, en France, aux travaux de Francis Jourdain dans les années 10. Elle s'amplifie et se concrétise après la seconde guerre mondiale lorsque les pays doivent faire face à d'urgents problèmes de reconstruction. Même si le Danemark est moins touché que la France, l'Allemagne ou la Grande-Bretagne, ses architectes et designers tels que Kay Fiskar, Viggo Sten Möller et Børge Mogensen participent à cet important courant. En France, il est par exemple représenté, dans le design, par une personnalité comme Marcel Gascoin et ses fameux « rangements Gascoin » qui équipèrent un nombre important s'habitations nouvelles.

La demande de plus en plus forte de rangement d'objets de tout genre était le point de départ pour le travail en commun entre Børge Mogensen et Grethe Meyer à partir de 1952. Ils voulaient essayer de développer une série de meubles modulaires qui pouvaient aller au-devant de toutes nécessités de rangement, c'est-à-dire des meubles qui pouvaient à la fois contenir la télévision, la radio, le gramophone, les livres etc. mais aussi des meubles capables d'utiliser chaque centimètre disponible du sol jusqu'au plafond et d'un mur à l'autre bien sûr pour gagner de la place (cf. annexe p.88-89)

Avec ce nouveau système on quitte les murs faits d'étagères ou de caisses assemblées, comme on a pu le voir chez Mogens Koch pour un système de placards encastré dans le mur.

Avec ce système d'armoires appelé « Boligens Byggeskabe » (Placards de construction de l'habitation), le meuble habituel de rangement arrêta d'être un meuble dans le sens duquel on le comprend habituellement. Ces placards ont les qualités techniques d'un meuble habituel, mais ils ne sont plus mobiles, ils sont devenus une part intégrée à l'intérieur. Le devant est devenu comme les boiseries et les lambris. Le meuble et l'espace sont confondus. Ce sont des meubles « immeubles ».

Dans un premier temps, ils avaient été conçus comme un projet pour satisfaire une suite de besoins actuels.

Les armoires-penderies sont dans leur tout, mais aussi dans les détails, faites à partir d'une très large étude de mesures de standard d'habits et basés sur un compte du nombre de vêtements que possédaient les différents groupes d'âge. Etude qui a été publiée dans *Le livre de la construction* (1962).

Comme exemple de l'objectif, de la solidité et pour illustrer le niveau de hauteur de normalisation on peut noter que quatre tailles de tiroirs différents couvrent toutes les tailles d'étagères et de cabinets de la très large série. Les côtés inférieurs des tiroirs étaient équipés de lamelles permettant ainsi de partager les tiroirs en plusieurs compartiments si on le souhaitait. Compartiments qui bien sûr étaient pensés en fonction des mesures de tout type de

vêtements pliés. La construction de cette série se situe tout à fait dans la lignée des recherches que Klint avaient effectuées avec ses élèves à l'École du meuble autour des mesures faites sur la vaisselle. Ici B. Mogensen et Grethe Meyer renouvellent les recherches de Klint, en se concentrant sur les vêtements.

La série des « Placards de construction de l'habitation » est dans un premier temps fait pour satisfaire un grand nombre de besoins du moment que l'on avait réellement constaté. Mais le système montre en même temps un nouvel aspect du mobilier : avec la projection de meubles de rangements comme les « Placards de construction de l'habitation » le travail de l'architecte ou du designer n'est pas identique au travail qu'il faisait en construisant un meuble traditionnel comme par exemple une chaise. La chaise est un tout terminée, et le but final est l'œuvre classique ou rien ne peut ni être ajouté ni enlevé. Avec ce genre de meubles que Børge Mogensen nous montre avec les « Placards de construction de l'habitation » rien n'est jamais terminé. Certains parlent de cette idée comme « la forme ouverte »¹³⁸.

Le système de mesure de la série des placards permet que la série puisse à tout moment être complétée avec d'autres éléments qui vont à la rencontre de nouveaux besoins de rangement inconnus encore à cette époque. La série pouvait même être adaptée à une utilisation dans les écoles.

Enfin le système peut être complété avec des types de meubles qu'on utilise habituellement comme prolongation dans ce genre de mobilier c'est-à-dire bureau de travail, canapé et une étagère-secrétaire.

En ce qui concerne le principe de construction, la série des « Placards de construction de l'habitation » était différente de ce qu'on avait vu jusque là. Chaque placard était habituellement fait comme une caisse construite et stable. Maintenant les différents éléments des placards sont assemblés sur place, comme cela se faisait aussi avec des maisons fabriquées industriellement (cf. annexe p.89). Concept que nous connaissons très bien aujourd'hui par exemple chez IKEA. Idée qui réduit considérablement les dépenses d'exportation grâce à un énorme gain de place.

Comme Kaare Klint, ses élèves élaboraient aussi des meubles de rangement avec beaucoup de plaisir. Et comme ils ont continué ses principes théoriques des meubles de rangement il a été

¹³⁸ Karlsen, Arne, *Möbler tegnet af Børge Mogensen*, Copenhague, Arkitektens Forlag, 1968.

aussi naturel pour plusieurs d'entre eux de continuer de construire en suivant ses idéaux esthétiques. Ainsi Rigmor Andersen, Mogens Koch et Børge Mogensen ont retravaillé les motifs de leurs étagères et placards, où l'aspect artistique est seulement dû aux très belles dimensions d'un bloc ne et du très beau travail du bois (cf. annexe pp.89-90, ill.119-120).

Dans ces buffets Børge Mogensen a repris le partage très clair de Klint en deux corps et il a transposé le travail d'ébéniste à la fabrication industrielle de très haute qualité et de haut niveau technique.



Børge Mogensen

Buffet en teck daté de 1957.

Un exemple est un buffet datant de 1957 (ci-dessus), fait en teck avec des charnières en cuivre. En partageant les portillons en deux ceci permet de réduire la place libre nécessaire devant le meuble, et ainsi de gagner de l'espace (cf. annexe p.89, ill.119).

En plus du buffet et la commode, les meubles de rangement datant de 1957 contiennent aussi une bibliothèque qui d'un point vu constructif est faite comme les autres meubles de la série et équipées des même charnières. Il était possible d'avoir le devant soit en bois soit en verre. Les bibliothèques pouvaient être équipés avec des plateaux et tablettes maniables et déplaçables en fonction de la hauteur des livres (cf. annexe p.90, ill.120).

Entre 1955 et 1967 il créa une nouvelle série « Öresund » ou il réutilisait les expériences acquises avec Grethe Meyer lorsqu'ils réunissaient les études de mesures (cf. annexe p.90, ill.121). Ici il pousse encore plus loin les possibilités d'une utilisation flexible de leur intérieur pour que la série puisse non seulement prendre en compte les ajouts de nouveaux éléments mais aussi changer ceux qui existaient déjà. La série devenait ainsi très vaste et pouvait ainsi répondre à tout besoin de rangement imaginable.

Comme avec les autres séries, les éléments de la série « Öresund » pouvaient aussi être utilisés séparément ou dans des moindres assemblages, mais il était tout à fait caractéristique du temps que les différents éléments de la série soient surtout utilisés en mur d'étagères ou en cabinets.

En créant la série « Öresund » Børge Mogensen était conscient qu'il était important que les meubles gardent une certaine « neutralité » d'un point de vue formel car la plupart du temps les clients qui achetaient les meubles de Mogensen avaient un tout autre style de meuble dans leurs maisons. Voilà pourquoi ce sont seulement le design des poignées et charnières qui donnent un aspect particulier, et très discret, aux placards de Mogensen. Donc il est intéressant de voir comment Mogensen a su, tout en gardant une petite touche personnelle, faire un meuble qui s'approche des idées des années 1930 et des produits « anonymes » de tous les jours.

Après la mort de Kaare Klint en 1954 Børge Mogensen prend la relève au musée des Arts décoratifs de Copenhague en tant qu'architecte pour le mobilier du musée. Il devait notamment dessiner le mobilier pour l'exposition de la collection de textiles du musée (cf. annexe p.91).

La hauteur maximale des vitrines (110,2 cm) avait été décidée en fonction qu'un homme de la taille moyenne devait pouvoir visionner le dessus. Le dernier tiroir du bas est à une hauteur où il est encore possible à une personne âgée de l'actionner.

Les vitrines ont été faites en teck de Bangkok identique à celui que Kaare Klint avait utilisé pour la grande majorité de son mobilier pour le musée.

Il est normal que Mogensen cherchait dans la poursuite de création du mobilier du musée des Arts décoratifs, à garder un certain lien avec les créations de Klint de la même manière que Klint lui-même avait cherché à rester proche des premières conceptions, pour le musée, de Bindsböll.

Børge Mogensen était peut être le meilleur continuateur des idées de Kaare Klint et sûrement le seul à faire vivre ses idées et idéaux.

Avec les générations suivantes, le changement par rapport aux idées et créations de Kaare Klint vont paraître plus grandes, ce qui est tout à fait naturel avec l'avancement du temps. Mais certains designers des années 1960-70 vont quand même, dans leur manière de comprendre et apercevoir la création, poursuivre dans la lignée de Kaare Klint, comme par exemple Poul Kjaerholm ou Preben Gammelgaard.

Poul Kjaerholm (1929-1980)

Après Arne Jacobsen, Poul Kjaerholm est peut être le designer danois qui est aujourd'hui le plus connu à l'étranger. Notamment en France comme le témoigne le récent article paru dans *Intramuros*¹³⁹, ou encore la grande place qui lui était consacrée à l'exposition d'Arne Jacobsen à la Maison du Danemark à Paris au mois de février 2002.

Après un apprentissage en tant que menuisier il poursuit ses études à l'école des métiers d'art de Copenhague dont il est diplômé en 1952.

A partir de 1955 il travaillait exclusivement pour la firme de Kold Christensen¹⁴⁰, marchand de design inspiré, qui partageait ses idées et pour qui il a développé un vaste programme de meubles, qui sont aujourd'hui faits chez Fritz Hansen, le grand fabricant danois qui continue aussi d'éditer les meubles d'Arne Jacobsen. Le tandem Kjaerholm-Christensen était un bon exemple de l'étroite collaboration réussie entre un chef d'entreprise et un créateur, telle qu'on le voit souvent dans les années 1950 au moment le plus fort du « danish modern ».

C'est aussi à partir de 1955 que Kjaerholm commença à enseigner à l'Académie des beaux-arts où il est ensuite nommé professeur en l'art de l'espace en 1976. C'est-à-dire au même poste que celui que Klint avait occupé autrefois.

Représentant d'une deuxième génération de designers, il a contribué, par toute une série de créations sans compromis, à consolider la bonne réputation des meubles danois.

N'ayant pas suivi une formation à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, Kjaerholm n'a donc suivi ni l'enseignement de Kaare Klint ni travaillé avec lui pendant sa vie

¹³⁹ Vedrenne, Elisabeth, *Poul Kjaerholm : la poursuite de l'équilibre* in *Intramuros*, n° 99, février/mars 2002, pp.78-81.

¹⁴⁰ Kold Christensen a fabriqué les meubles de Poul Kjaerholm jusqu'en 1982, année où l'entreprise fut rachetée par Fritz Hansen qui continue encore aujourd'hui sa production.

professionnelle. Il peut donc être difficile de parler d'une influence directe de ce dernier sur Poul Kjaerholm. Mais ayant poursuivi ses études à l'école des métiers d'art de Copenhague, il a pu recevoir l'influence des idées de Klint par le biais de ses anciens élèves qui enseignaient dans cette institution.

Tandis que la plupart des meubles danois de style moderne sont en bois, ceux de Kjaerholm privilégient l'acier, profilé bien souvent, avec des chaises et fauteuils en cuir, en rotin tressé ou en tissus. Il rompt donc avec la tradition danoise du bois massif.

Mais il travaillait l'aluminium et l'acier aussi consciencieusement et d'une manière aussi conséquente que la génération précédente avait travaillé le bois.

Contrairement à la plupart de ces prédécesseurs et de ces contemporains, Poul Kjaerholm considérait l'aluminium et l'acier comme un matériau naturee possédant les mêmes caractéristiques artistiques que le bois ou le cuir.

C'est aussi pour cette raison qu'il travaillait délibérément artistiquement avec la réfraction de la lumière sur la surface du matériau.

A part la toile de Poméranie, Kjaerholm n'utilisait jamais de couverture en tissu sur ses meubles. Il préférait le cuir et de préférence non coloré. Au plus profond de lui, il était contre tout genre de coloration et préférait le naturel. Là il rejoint Kaare Klint qui lui aussi était un homme de la nature.

Très tôt, ce perfectionniste s'attaquait à des matériaux insolites comme l'aluminium et le fil de fer. Il combinait souvent un cadre en acier avec du cuir, de la vannerie ou du tissu.

Un exemple est la chaise longue « PK24 » datant de 1965, avec un piétement discret en acier plat, du rotin tressé et un mécanisme progressif. Cette construction légère rappelant la célèbre chaise longue de le Corbusier, mais peut être aussi la « Chaise longue de pont » pliable de Kaare Klint. Sa silhouette se réduit à une ligné pure. C'est à la fois un meuble très élégant mais aussi très discret. Il était d'ailleurs caractéristique de Poul Kjaerholm de penser que l'espace ne devait pas être perturbé par un encombrement d'objets.

Il a cela en commun avec son contemporain Arne Jacobsen, dont par ailleurs il se tient éloigné, quoique tous deux s'inspirent du modernisme classique européen.

Mais à la différence de Jacobsen l'improvisateur, un aspect que Kjaerholm n'aimait pas du tout chez Jacobsen, Kjaerholm procédait méthodiquement. Ses projets étaient calculés jusqu'au moindre détail. Il refusait tout compromis dans son travail, exactement comme Klint.

Ses projets se fondaient sur des expérimentations et se caractérisaient par la clarté de l'idée et la probité de la construction¹⁴¹.

C'est peut être ici que Poul Kjaerholm rejoint le plus les idées de Kaare Klint qui, comme nous le savons, n'aimait pas du tout que les choses soient non réfléchies ou hasardeuses. Et nous avons déjà vu comment tous les meubles de Klint ont seulement été projetés après de nombreuses réflexions et expérimentations.

Tous les meubles de Kjaerholm sont discrets aussi bien en proportions que dans leur expression, comme chez Klint où la simplicité était le mot d'ordre.

Dans beaucoup des meubles de Kjaerholm il y avait des références très claires aux meubles égyptiens ou grecs, c'est-à-dire une recherche vers des formes archaïques claires (cf. annexe p.92-93). Justement cette occupation par les meubles et archétypes anciens il la partageait avec l'école de Klint et avec cette génération qui dans les années 1940 et 1950 avait formulé les idées autour de la tradition fonctionnelle.

En même temps il était fortement attiré par les pionniers autour des années 20. Surtout Gerrit Rietveld et Ludwig Mies van der Rohe et par de nouvelles interprétations et de ce côté là il s'approchait de Poul Henningsen et d'Arne Jacobsen.

La création de archétype était l'une des notions où Kjaerholm tournait autour constamment. Il disait que la création d'un archétype de meuble nouveau et significatif était tellement rare et ainsi tellement convoitée. Dans son travail de designer de meubles, il cherchait constamment une synthèse des types où le résultat serait aussi clair qu'on ne pourrait rien enlever sans rompre l'intégrité du meuble (cf. annexe p.92-94).

Si Kjaerholm s'intéressait tellement à la créations de archétypes c'était aussi en raison de son refus de participer à la discussion sur le thème « forme-fonction ». Il trouvait cette polémique banale et peu intéressante. L'aspect utilitaire était pour Kjaerholm une évidence et l'une des bases de tout art du meuble. Pour lui il y avait une relation intime et organique entre l'utilité et la forme. Kjaerholm était donc à la fois classique et radicalement nouveau¹⁴².

Il cherchait, comme le faisait aussi Arne Jacobsen, à faire de l'espace et des meubles une unité, mais Poul Kjaerholm apparaissait comme une alternative aux meubles expressifs d'un Finn Juhl ou d'un Arne Jacobsen.

¹⁴¹ Helmer, Christoffer, *Poul Kjaerholm*, Copenhague, Arkitektens Forlag, 1999.

¹⁴² *Ibid.*

Poul Kjaerholm et Finn Juhl sont parmi les premiers designers de meubles danois qui placent leurs travaux dans un cadre architectonique précis. Le meuble devait soutenir l'architecture et la compléter.

Dans les 20 ans de sa carrière, Poul Kjaerholm a surtout dessiné des chaises, des canapés et des tables ; nous n'avons pas connaissance de réalisations d'étagères ou de cabinets venant de sa main.

Le grand soin avec lequel il travaillait explique pourquoi sa production n'était pas plus grande. Mais aucun autre architecte de meubles à eu une production aussi homogène que celle Poul Kjaerholm.

Poul Kjaerholm était surtout préoccupé par la géométrie et la régularité, mais pas de manière aussi « maniaque » que dans la tradition de Klint. La magie des chiffres ne devait pas remplacer la souplesse artistique ou la possibilité de recherches. La régularité se trouvait avant tout dans le dialogue entre les matériaux et les possibilités constructives et technologiques.

Le but était toujours de produire quelque chose de clair, d'ordonné et d'apaisé, comme un archétype peut l'être. Si on pense au petit tabouret et comment il peut être empilé, à la chaise et comment elle peut être pliée, ou comment la table ronde peut être complétée de manière si simple, on a une vision juste de ses recherches et de ses productions.

Son talent s'affirme par le connu, la sérénité et la retenue. On peut dire que Poul Kjaerholm suivait les traces de Kaare Klint. Un point de départ commun était l'observation des créations des générations précédentes. Il s'intéressait peu aux courants de mode. Le travail suivait plutôt le leitmotiv de Mies van der Rohe « to be good rather than interesting ».

L'usage et l'obsolescence étaient travaillés. Les matériaux devaient être solides et résistés au temps. Ceci conduisait à l'usage du cuir au lieu de tissu, de cannage, de corde et de ficelle comme produits standardisés.

On peut aussi noter l'audace qui consiste à souder des métaux différents ensemble pour une construction et à rassembler les différentes pièces avec des vis.

A la différence de ses confrères, et bien qu'il fut maître ébéniste, ses meubles étaient presque sans exception tous conçus pour une construction en série.

Ses meubles pouvaient ainsi être emballés et exportés à des prix très modiques. C'est un pionnier dans l'industrie du meuble danois.

Il est vrai qu'à partir de Poul Kjaerholm il paraît difficile encore de parler de continuateurs directs de Kaare Klint. Certains, comme Gorm Harkjaer, pensent même que l'influence de Klint s'arrête avec Jörgen Gammelgaard, l'un des derniers créateurs à se situer dans une tradition d'ébénisterie¹⁴³.

Jörgen Gammelgaard (1938-1991)

En 1957 il fut diplômé en tant qu'ébéniste chez C.B. Hansen Etablissement de meuble. De 1958 à 1962, il poursuit ses études à la section de meuble à l'Ecole des arts et métiers, et suit ensuite l'enseignement de Poul Kjaerholm et Ole Wancher à la section de meubles et de l'art de l'espace à la section d'architecture à l'Académie des beaux-arts de Copenhague. En même temps, il est employé chez l'architecte Grethe Jalk ainsi que chez les architectes Steen Eiler Rasmussen et Mogens Koch.

Par ses études, on remarque qu'il a été en contact avec certains des plus grands designers de leurs temps, qui pour la plupart, ont suivi l'enseignement de Kaare Klint à l'Ecole du meuble. Il n'est pas étonnant qu'on puisse encore, dans le travail de Jörgen Gammelgaard, parler d'une certaine survivance des principes de Klint, dans l'ancienne tradition d'ébénisterie.

Une grande partie des créations de Gammelgaard va entrer dans le cadre de projets humanitaires, comme de 1965 à 1967 où il est stationné par l'ONU à Samoa en tant qu'enseignant en ébénisterie et designer de meubles.

De 1967 à 1968, il est soldat dans l'armée de l'air, mais de 1968 à 1969 il travaille pour Arne Jacobsen et est en même temps employé en tant que consultant au près de l'UNESCO au Soudan et en Ceylan. En 1970, il est employé chez les architectes Jörgen Bo et Bernt.

En 1971 il devient professeur à la section du meuble à l'école des arts et métiers, et ouvre enfin en 1973 son propre bureau d'étude.

¹⁴³ Conversation avec l'architecte Gorm Harkjaer à l'Académie de beaux-arts de Copenhague le 7 novembre 2001.

Le point culminant de sa carrière se situe en 1987 quand il est nommé professeur de la section « meuble et d'art de l'espace » à l'Académie des beaux-arts de Copenhague. Il devient en même temps le dernier professeur de la section du meuble, section qui disparaît avec sa mort.

Là où beaucoup de fonctionnalistes ne se préoccupaient que de l'aspect esthétique de la fonction, Jørgen Gammelgaard analysait, allait en profondeur et cherchait d'abord la fonction pour seulement après s'intéresser à l'aspect formel.

Par exemple, entre 1965 et 1967, il mesure 5000 écoliers du Samoa pour l'ONU afin de pouvoir appliquer une normalisation pour le design de meubles pour les écoles. Recherches qui peuvent être comparés avec celles faites par Klint à l'école du meuble.

La chaise « Karm » est aussi lisible dans sa fonction qu'un fonctionnaliste pourrait le souhaiter : ici ce sont les éléments porteurs, là ceux qui sont portés (cf. annexe p.95, ill.128).

Les pieds en triangles allient légèreté et force. Sa reprise de la chaise « Klismos » arrive via l'Egypte ancienne, Nicolai Abildgaard, Kaare Klint à Børge Mogensen, Kaare Klint.

Gammelgaard allait également s'intéresser au tabouret pliant, comme Klint, Wancher, Mogensen et Kjaerholm l'avaient faits avant lui (cf. annexe p.95, ill.129).

Jørgen Gammelgaard n'aimait pas qu'on le dise designer, il se préférait « dessinateur d'outils ». Ici il est clair qu'il n'est pas question d'affichage ou de tout autre enjeu à caractère de spectaculaire.

Chez Gammelgaard, comme chez Kaare Klint et chez Poul Kjaerholm c'est la fonction qui donne les arguments formels. Un exemple est un bureau faisant parti de la série des meubles d'additions dessinées par Gammelgaard en 1974 (cf. annexe p.96). Comme Klint, Gammelgaard ajouta un meuble de conservation à la table pour créer un ensemble d'éléments distinct.



Il est intéressant de remarquer cette « reprise » de certains archétypes à travers les générations. Le plus utilisé et retravaillé est certainement la chaise « Klismos » qui existe dans la création de meubles danois depuis N.A. Abildgaard (cf. annexe p.1) en passant par H.E.Freund (cf. annexe p.3), G. Bindesböll (cf. annexe p.4), T. Bindesböll (cf. annexe p.9),

Martin Nyrop (cf. annexe p.10) et qui a été retravaillée par Kaare Klint pour sa « Chaise de Faaborg » (cf. annexe p. 19) et ensuite reprise encore par Hans J.Wegner (cf. annexe p.77) et finalement transposée dans les matériaux « modernes » par Poul Kjaerholm (cf. annexe p.93). Par contre Jörgen Gammelgaard retourne au bois quand lui aussi s'essaye à cet ancien modèle antique (cf. annexe p.95).

De même le tabouret a suscité l'intérêt des créateurs danois comme chez H.E. Freund (cf. annexe p.3). Kaare Klint reprend le tabouret en 1933 (cf. annexe p.34) en s'intéressant surtout au mécanisme de pliage. Poul Kjaerholm (cf. annexe p.92) ainsi que Jörgen Gammelgaard (cf. annexe p.95) font avec les tabourets des créations exceptionnelles en acier de part leur simplicité et leurs élégances.

L'autre meuble qui a su intéresser les designers danois est le bureau. Kaare Klint fait en 1933 un bureau en acajou (cf. annexe p.58) où il a partagé le meuble en deux unités avec d'un côté le meuble à écrire et de l'autre le meuble de rangement. Cette idée d'une séparation en deux unités sera reprise par Børge Mogensen (cf. annexe p.80) ou encore par Jörgen Gammelgaard (cf. annexe p.96).

Ces derniers 30 ans

Après avoir vu les élèves qui ont directement suivi l'enseignement de Kaare Klint à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, la difficulté réside dans le fait de savoir si, mis à part Børge Mogensen, on peut véritablement parler d'une survivance des idées de Kaare Klint. On peut facilement voir une certaine référence chez des gens comme Poul Kjaerholm ou encore chez Preben Gammelgaard. Mais peut être Børge Mogensen est finalement le seul à avoir suivi à la lettre les idéaux d'ergonomie et de fonctionnalité de Klint. Il est certain que la plupart des élèves de Kaare Klint ont perpétué un ou plusieurs aspects de sa création, à savoir par exemple le respect des matériaux ou l'aspect formel (influence de la Chine, de l'Angleterre etc). Mais peu se sont attachés comme Børge Mogensen à tous les aspect de la pratique de Klint aussi bien théoriques que formels.

Après Jörgen Gammelgaard, peut-on encore parler d'une importance des travaux de Kaare Klint ou des ses principes ? Selon Gorm Harkjaer, qui travaille sur un livre très attendu sur l'œuvre de Klint, la tradition de l'école de Klint s'éteint avec Jörgen Gammelgaard qui était aussi le dernier professeur de la section du meuble à l'Académie des beaux-arts de Copenhague. Parce qu'avec lui s'éteint également l'enseignement de la construction du meuble et du dessin de meubles tel que Kaare Klint l'avait imaginé pour développer désormais un enseignement beaucoup plus orienté vers le design. Comme le souligne Gorm Harkjaer, lui-même architecte-ébéniste ayant suivi l'enseignement de la section de meuble, il n'y aurait plus aujourd'hui de formation de créateurs de meubles selon l'ancienne tradition¹⁴⁴. Cela est sûrement vrai, mais cela ne suffit pas pour que la tradition de création danoise et la poursuite de la tradition initiée par Kaare Klint ne puisse se transmettre à un autre niveau. Nous avons vu précédemment comment l'usage du métal et des matériaux nouveaux chez Poul Kjaerholm et Jörgen Gammelgaard par exemple n'étaient aucunement un obstacle à la poursuite des idéaux établis par Kaare Klint.

¹⁴⁴ Conversation avec l'architecte Gorm Harkjaer à l'Académie de beaux-arts de Copenhague le 7 novembre 2001.

Il nous faut bien sûr être prudent car aujourd'hui, la tendance est à vouloir positionner le design danois et même scandinave à un niveau plus haut qu'il n'est réellement.

Il aura été intéressant de comparer la création d'aujourd'hui avec celle des années 1950 et 1960. Mais cela n'est pas possible. Depuis bien des années, malheureusement, la création scandinave et surtout le design danois à peut-être tendance à s'endormir. Il suffit de penser à la récente exposition organisée pour le centenaire de la naissance d'Arne Jacobsen à la Maison du Danemark sur les Champs-Élysées à Paris où l'on remarquait que la plupart des créations récentes ne faisaient pas du tout le poids exposés à côté des meubles faits par Arne Jacobsen, Finn Juhl, Hans J. Wegner, Ole Wancher, Verner Panton, Poul Kjaerholm ou encore Jørgen Gammelgaard. Bien sûr nous déplorons l'absence de Kaare Klint. Heureusement quelques exceptions se sont introduites. Nous avons été admirablement surpris par les créations de Louise Campbell (né 1970) et de Hans Sandgren Jacobsen (né 1963) qui ont réellement cherchés à proposer de nouvelles alternatives. Au début de ce nouveau millénaire, plus de 40 ans après les créations d'Arne Jacobsen ou de Verner Panton mondialement reconnues il serait temps de trouver une solution car la création aujourd'hui dans les pays scandinaves, est malheureusement stagnante.

Bien sûr, et heureusement, certains créateurs ou designers ont su assurer la relève ; mais peut-on encore parler d'une influence telle que celle de Kaare Klint exerça ; où sont les autres références ? Ce sont les question auxquelles nous allons essayer de répondre, question. L'influence du design scandinave se situe aujourd'hui peut-être ailleurs, notamment dans la création d'électroménager et de téléphones portables par exemple, et beaucoup moins dans la création de meubles. La plupart des recherches novatrices tournent aujourd'hui autour de la technologie, ce qui, bien sûr, n'était pas le cas au début du siècle précédent.

Depuis les années 1980, l'ergonomie et la fonctionnalité prennent de plus en plus d'importance dans le travail des designers scandinaves, surtout en ce qui concerne la création pour les handicapés ou encore la création de mobilier de bureau. Il est vrai que les entreprises scandinaves, et surtout danoises, ont dans ce domaine une politique très différente de celle des autres pays européens. En Scandinavie le soutien actif des entreprises aux designers est de plus en plus grand. Cet aspect mériterait peut être même une étude particulière, car il est vrai que depuis les années 1980 environ, l'engouement des grandes entreprises pour la création et surtout pour l'aménagement et les créations dans le domaine de l'ameublement connaît un franc développement.

A la fin des années 1960 et tout au long des années 1970, les fondements nécessaires à une production de qualité glissent petit à petit.

Les meubles n'étaient plus l'équipement le plus important dans l'habitation d'une famille. Ceux-ci n'étaient plus achetés en premier, l'achat du mobilier venait après l'équipement électronique, et comme celui-ci ne cessait de se développer et que les gens, comme aujourd'hui, éprouvaient toujours le besoin de posséder les dernières nouveautés, il ne restait plus grand chose réservé à l'achat de meubles de qualité.

En 1966, après la fermeture des expositions de la Guilde des ébénistes de Copenhague, l'exposition de meubles se tient presque exclusivement dans des salons de vente pour professionnels. Ainsi les grandes discussions du public autour du mobilier ne se faisaient plus. Auparavant, le lien entre l'architecture, les meubles et même les autres professions artistiques était très fort ; à présent ce lien est restreint. De même, l'union entre les différentes organisations de métiers disparaît peu à peu.

L'école d'architecture de Copenhague et celle d'Aarhus ne renonçaient autant à l'héritage de Kaare Klint, mais il y avait des changements notables dans l'enseignement. On ne devenait plus ébéniste ou architecte de meubles, mais designer.

Aujourd'hui le produit de vente idéal, est un meuble de designer adapté au monde des affaires et à la fonction publique ; ce sont pratiquement les seuls qui s'intéressent encore à la création de meubles.

Etrangement, aujourd'hui même, il est difficile de parler de toutes les créations comme étant ergonomiques, et donc difficile de voir une descendance directe depuis Kaare Klint, considéré généralement comme le pionnier des méthodes ergonomiques.

Jusqu'à maintenant nous avons seulement vu des designers et créateurs de mobiliers danois ; à partir des années 1970, nous sommes obligés d'étendre notre étude à toute la Scandinavie, car si le Danemark avait largement dominé la création du meuble depuis Kaare Klint jusqu'à la fin des années 1970, ceci ne va plus être le cas à partir des années 1970.

La question de l'ergonomie était massivement entrée dans le vocabulaire du design pendant la seconde guerre mondiale, quand il s'agissait d'optimiser les armes et d'améliorer leur maniement. Dans la vie civile, ce genre de design efficace est malheureusement encore rare même aujourd'hui. A quelques exceptions près comme par exemple la société Fiskars, avec les fameux ciseaux finlandais.

Fiskars et les premiers ciseaux ergonomiques

Les précurseurs, dans le domaine du design ergonomique furent des firmes comme Fiskars, firme finlandaise, qui dans les années 1960 donnait une forme plus maniable à nos ciseaux. Enfin il y existait des ciseaux pour gauchers.

La fonderie Fiskars a été fondée en 1649 dans le sud de la Finlande. Au début du XX^e siècle, la fonderie développait une production plus diversifiée constituée de ciseaux, couteaux, couverts, haches et des charrues.

De nos jours Fiskars est surtout connu comme le producteur prédominant de ciseaux. Le « Fiskars Classic » avec ses poignées ergonomiques un peu « pop », en orange clair mis sur le marché en 1967 est devenu un symbole. Aujourd'hui Fiskars a étendu sa production à beaucoup d'autres produits : assortiment d'objets utiles pour l'école, le bureau, la maison, les loisirs, le jardinage ainsi que pour différentes activités de plein air (cf. annexe p.97).

« Fiskars Classic » est le premier de toute une famille de produits basé sur la problématique du découpage.

On comprend facilement que le maniement d'un outil est facilité par une poignée ou une fourche ergonomique. L'importance du travail de Olavi Lindén, designer en chef chez Fiskars, et de son équipe, était le développement de la transmission de la force. La meilleure force de coupe dans les ciseaux – que cela soit des ciseaux de cuisine ou de jardinage – réside habituellement dans la pointe de la lame et dans la partie du milieu. La question était et l'est encore : comment transmettre la puissance jusqu'au bout du ciseau, jusqu'à la pointe de la lame ?

Olavi Lindén a étudié les fonctions de la musculature de l'homme et des accidents de surcharge en relation avec les mécanismes de transmission de force en expérimentant avec des transmissions qui nécessitent force de muscles.

De l'idée au produit final il peut s'écouler plusieurs années, puisque ici il est aussi question de choix des matériaux et de techniques de production. Des outils très anciens vont avoir de nouvelles valeurs grâce aux nouveaux matériaux, en particulier les plastiques nouveaux et très résistants. C'est un domaine où les recherches continuent de se développer vers des matériaux de plus en plus performants.

Le design des outils commence dans l'atelier de Lindén, où il taille ses prototypes en bois pour les essayer lui-même avant même de les présenter à d'autres.

Pour Lindén, il est important que le message qu'envoie l'aspect extérieur de l'outil soit si convaincant, que le but ou l'utilisation même en soit évident au premier regard. Là, nous trouvons l'ancienne idée de « Form Follows Function ».

Leur aspect trop « avant-garde » n'impressionne guère, quand cela concerne des objets d'utilité en majorité pour la maison et le jardin. L'ergonomie peut aussi avoir ses limites. Si la solution fonctionnelle est trop extrême, l'objet peut avoir l'air si étrange que les utilisateurs potentiels ne voudront pas l'utiliser. D'après Lindén un produit réussi est un produit simple et honnête. Il dit :

Si quelqu'un dit « j'aurais pu le faire moi-même » alors je considère que mon design est réussi¹⁴⁵.

De plus, l'équipe de Lindén crée des produits pour une compagnie qui est sur un marché très concurrentiel ; donc il n'est pas question de créer des produits trop influencés par la mode du moment :

Nous ne pouvons créer des objets qui impressionnent mais dont personne n'a besoin. Notre concept de production est exactement le contraire. Il est important pour nous que les produits restent en production pendant 10-30 ans, et que les utilisateurs les veulent. C'est un travail de renouvellement¹⁴⁶.

¹⁴⁵ *Extending Handpower – made by Fiskars*, in Design DK n° 2 Juin-Juillet, 2001

¹⁴⁶ *Ibid.*

Les utilisateurs des différents outils ont des besoins individuels. En faisant la comparaison de la taille des mains des enfants et de celle des adultes avec leur différences de force musculaire, on constate que les besoins de produits sont véritablement différents.

Les personnes gauchères (environ 8 % de la population) ont eux aussi besoin de ciseaux qui sont littéralement faits dans le sens contraire de ceux élaborés pour les droitiers.

Les fonctions principales d'une paire de ciseaux sont leur capacité de coup et leur ergonomie. Mais de même, le choix des matériaux, dans ce cas le plastique, est important. Il faut que les produits puissent supporter un lavage en machine et supporter des charges.

Parmi les créations majeures de la société Fiskars, on peut nommer, par exemple, en 1990 les bêches et fourches ergonomiques, en 1994, des ciseaux de poches pliables et en 1995 ils réinventent la hache (cf. annexe p.97).

Jusqu'à là les haches avaient un manche pris dans le pied de la lame. La hache Fiskars a au contraire sa lame prise dans le manche en plastique pour plus de solidité. De même, le point d'équilibre est dans la tête de la hache et non dans le manche ce qui donne une hache très équilibrée ergonomiquement.

En 1996 c'est l'invention des outils de jardinage « Planters » et des sécateurs et cisailles « Clippers » élaborés à partir de nombreuses études ergonomiques comme par exemple mesurer la puissance des différents muscles utilisés lors de l'élagage. C'est ainsi que Fiskars a développé une cisaille de jardin, nommée « Pro-ciseau de branche », qui a besoin de beaucoup moins de force pour couper les branches. De même, il est possible d'ajuster le ciseau en fonction des grandes et des petites mains.

Contrairement à beaucoup d'autres marques, il n'y a pas de designer « star » chez Fiskars ; tout le monde travaille à l'amélioration de la marque sans forcément se mettre en avant.

Le succès de Fiskars est mondial, mais ils ne sont pas seuls sur le marché scandinave du design ergonomique. D'autres créateurs connaissent un très grand succès avec des produits ergonomiques, notamment le Norvégien Peter Opsvik et ses fameux sièges.

Quand nous avons demandé à Peter Opsvik s'il avait été influencé par les théories de Klint, sa réponse a bien sûr été non. Mais pourtant, sans avoir été influencé par Klint, il est quand même le plus illustre représentant de la prise en compte de l'homme et de son environnement en créant des meubles aujourd'hui en Scandinavie.

« Balans », « Stokke » et Peter Opsvik – les sièges ergonomiques.

Dans les années 1970, on voit le premier siège à bascule moderne chez le groupe norvégien Balans, qui construit des sièges qui vont inaugurer une nouvelle façon de s'asseoir. Avec « Balans » c'est aussi l'entrée en scène de Peter Opsvik, l'un des grands maîtres de l'ergonomie du design scandinave depuis les années 1970.

C'est peut être en Norvège qu'on a le mieux su adapter les principes initiés par Kaare Klint. Notamment le groupe Balans, créé en 1978 par 4 designers norvégiens, Sven Gusrud (né en 1944), Hans Christian Mengshoel (né en 1946), Oddvin Rykken et Peter Opsvik (nés en 1939).

C'était Hans Christian Mengshoel qui eut l'idée que la forme traditionnelle des sièges et la façon qu'on avait de s'asseoir devaient pouvoir être radicalement réformées. De même, c'est à lui qu'appartient le brevet de base et le « copyright » de la marque Balans. L'initiative d'appliquer ces idées revient au designer de meubles Oddvin Rykken et ces deux vont avec les deux autres constituer le groupe Balansgruppen. Ensemble ils vont faire 25 modèles de sièges qui vont révolutionner la façon de s'asseoir.

En appliquant les principes automatiquement, les créations donnent parfois lieu à des meubles forts complexes et souvent avec des formes assez zoomorphiques. Ici on est vraiment en présence de créateurs d'outils pour l'homme (cf. annexe pp.98-100).



La chaise « Variable balans », créée en 1979, est à l'origine du concept Balans (image ci-dessus). Elle encourage le mouvement naturel et les fréquents changements de position tout

en étant assis grâce à sa base courbée. La chaise est d'ailleurs excellente pour la colonne vertébrale.

C'est en 1979 que pour la première fois, le public fait connaissance avec ces nouveaux sièges révolutionnaires au Danemark, lorsque le premier prototype est présenté à la Foire du meuble de Copenhague où il connaît un vif succès.

C'est surtout sur le marché des chaises de bureau que ces sièges sont remarqués. Aujourd'hui, les sièges « Balans » ont été vendus à plus d'un millions d'exemplaires.

La marque la plus connue est celle produit par Stokke, elle est d'ailleurs tellement connue que l'un des grands problèmes de Balans sont les copies de leurs chaises qui inondent le marché. Le dernier projet de Balans est de faire entrer les sièges ergonomiques dans les transports publics.

Le designer vedette de Balans est certainement Peter Opsvik qui est aussi le designer en chef chez Stokke où sa propre production se confond avec celle de Balans.

Il est certain que nous ne pouvons parler d'un lien direct entre les créations ergonomiques de Peter Opsvik et les créations de Kaare Klint. Quand nous lui avons posé la question, de savoir si dans son travail il avait été influencé par les recherches ergonomiques établies par Kaare Klint dans les années 1930, il a bien sûr répondu non, même si comme tout designer scandinave il connaissait très bien les travaux de Kaare Klint¹⁴⁷.

Stokke est le plus gros fabricant et exportateur de meubles de la Norvège fondé en 1932. A partir de 1986, Stokke va exclusivement créer des meubles ergonomiques. Stokke a continué, dans la collaboration avec Peter Opsvik, de développer le concept de Balans c'est-à-dire l'idée que la position assise est une activité : l'homme assis est sans cesse en mouvement. Un siège doit donc permettre les mouvements sans efforts.

Stokke définit ainsi la philosophie de ses produits :

Ces cents dernières années, l'homme marche de moins en moins et fait de moins en moins travailler son corps. La plupart des personnes assises subissent les conséquences d'une assise

¹⁴⁷ Correspondance par mail avec Peter Opsvik le 6 mars 2002.

passive, des postures restrictives, avec un manque de mobilité et d'activité. Les sièges Stokke sont conçus pour les besoins de l'homme moderne : bouger lorsqu'on est assis, réduire les risques de tension et de stress. Lorsque nous sommes à table en famille, avec nos amis ou pour d'autres activités, les sièges Stokke vous apportent un maximum de confort avec un design moderne. Les designers de nos sièges ont basé leur travail sur des observations faites sur notre comportement lorsque nous parlons, écoutons, travaillons ou mangeons. Nos sièges offrent une infinie variété de positions et ne comportent aucun mécanisme de réglage, tout repose uniquement sur les mouvements du corps¹⁴⁸.

L'un des sièges le plus connu de Peter Opsvik est certainement, le siège pour enfant « Tripp Trapp » datant de 1972, aussi connue sous le nom de « la chaise qui grandit avec votre enfant ». C'est certainement aussi l'un des sièges, avec la « Fourmi » d'Arne Jacobsen, qui est le plus copié. Ce que nous avons pu constater à l'exposition sur les contrefaçons dans le design, organisée à l'automne dernier au musée des Arts décoratifs de Copenhague. Ce siège est conçu pour que son repose pied et son assise soient réglables en hauteur et en profondeur. « Tripp Trapp » rehausse l'enfant, lui permettant ainsi de participer à la vie sociale autour de la table. Les enfants peuvent commencer à s'asseoir dans ce siège entre 6 et 12 mois et l'utiliser jusqu'à 8 ans. Mais il convient tout aussi bien aux adultes. Le repose-pied donne à l'enfant l'appui nécessaire qui est la base de tout mouvement. Le siège « Tripp Trapp » est fabriqué en hêtre de culture.



« TrippTrapp » : le siège qui grandit avec votre enfant, dessiné par P.Opsvik produit par Stokke.

¹⁴⁸ Source : www.stokke.dk

Opsvik va plus tard continuer avec un autre siège pour enfant appelé « Sitti ». Il offre une véritable plate-forme de développement individuel. Du fait que ce siège soit très facilement adaptable – sans l'utilisation d'un seul outil – il est le siège idéal qui peut être partagé par des enfants d'âges différents (cf. annexe p.98, ill. 134).

Tous les chaises Stokke sont en hêtre de culture, massif ou lamellé. Afin de protéger le bois, un traitement de surface est appliqué, il tient également lieu de couche de finition et facilite son entretien. Les finitions sont en bois vernies, cérusées ou huilées. Le bois peut aussi être livré brut.

« Pendulum » est une chaise à usages multiples qui invite au mouvement et à la variation (cf. annexe p.98, ill.135 gauche.). Sa base courbée permet de bouger aisément vers l'avant ou l'arrière, elle suit le mouvement du corps. Elle s'adapte aux tables standards de 75 cm de hauteur. Cette chaise fonctionnel, fabriquée en bois massif est très robuste, elle convient très bien aux postes de travail, dans les bibliothèques ou salles de conférences.

Le fauteuil « Actulum » suit les mêmes principes que « Pendulum » (cf. annexe p.98, ill. 135 droite). Mais ici Opsvik a ajouté des accoudoirs et le design devient ainsi plus classique. Sa structure est fabriquée en bois lamellé. A l'arrière du dossier est fixée une pièce en caoutchouc qui permet une plus grande souplesse en s'adossant vers l'arrière. Les coussins du dossier et l'assise s'enlèvent facilement et peuvent ainsi facilement être nettoyés.

Une chaise un peu différente est « Motion » qui est une chaise beaucoup plus sculpturale (cf. annexe p.99, ill.136). Elle offre le mouvement et la variation lorsque nous sommes assis, de plus, le système de ressorts lui donne un caractère différent des autres chaises.

Mais la plus grande partie de la production de chez Stokke est bien sûr ceux de Balans, notamment le « Variable balans » crée en 1979, qui est à l'origine même du concept balans.

« Dou balans » est peut être le plus complet des sièges de travail produit par Stokke (cf. annexe p.99, ill.137). On remarque qu'il à été adapté à partir du siège « Variable ». L'appui tête et le repose-tibias sont réglables en fonction de la taille de l'utilisateur. Confort est le mot clé pour ce modèle où l'utilisateur peut adopter une position de détente idéale pour les conversations téléphoniques, la réflexion, ou une position penchée vers l'avant pour travailler devant son ordinateur.

Avec le « Thatsit balans », le dossier offre un appui supplémentaire pour le dos et les coudes pour des personnes assises plusieurs heures dans la journée (cf. annexe, p.99, ill.137 droite).

Avec le « Multi balans » on peut régler simultanément sa hauteur et son inclinaison en fonction de la hauteur du plan de travail (cf. annexe, p.99, ill.138 gauche).

Il y a aussi le « Wing balans » – un siège de bureau sur roulettes peu ordinaire, qui est réglable en hauteur (cf. annexe p.99, ill.138 droite).

« Gravity balans » est un grand classique qui permet à travers ses 4 positions d'assises d'harmoniser les périodes d'activités aux instants de relaxation. Il s'adapte à tous types d'activités. On peut dormir, travailler, regarder la télévision, lire, discuter avec les amis. A la différence des autres chaises longs, les repose pieds basculent avec le fauteuil vers le haut et vers l'arrière, par un léger déplacement du corps. L'appui-tête est réglable en hauteur. Le fauteuil existe en finition avec ou sans accoudoirs garnis (cf. annexe p.100, ill.139 gauche).

La plus grande partie de la production de chez Stokke sont des chaises et des fauteuils, une exception est cette table « Arena » qui est à la fois plan de travail et une table destinée au matériel informatique (cf. annexe p.100, ill.139 droite). Il y a possibilité d'ajouter des postes de travail de chaque côté ou sur l'un des côtés. L'écran peut être encastré dans la table avec plan incliné ce qui réduit la tension de la nuque, la position de travail est ainsi optimale. La table est réglable en hauteur selon les besoins de chacun en ajoutant des rehausseurs.

La nouveauté de chez Stokke cette année est le « Stokke Peel TM ». Cette fois non pas dessiné par Peter Opsvik, mais par Olav Eldøy autre designer norvégien travaillant chez Stokke. Ici Eldøy abandonne le traditionnel bois et s'inspire d'une peau d'orange. Le résultat est tout à fait étonnant. Ce siège avec une combinaison optimale entre forme et fonction a été présenté cette année au Salon de Cologne (cf. annexe p.100, ill.140).



Ce qu'on peut conclure sur Balans, Stokke et Peter Opsvik c'est que, de la même façon que Kaare Klint créait des meubles fonctionnels et ergonomiques adaptés aux questions de son temps, ce qui dans le cas de Kaare Klint voulait principalement dire des meubles de rangement, de la même manière que Børge Mogensen et Mogens Koch créaient des étagères et cabinets encastrés dans l'espace de l'architecture en question, de la même manière Peter Opsvik crée des meubles fonctionnels et ergonomiques pour son propre temps. Maintenant les questions qui se posent en créant des meubles ne sont plus les mêmes, ce ne sont plus des problèmes de rangement d'objets, mais plutôt des questions autour de notre façon d'être assis

souvent liée au travail et principalement au travail devant l'ordinateur. On peut dire que Opsvik poursuit la tradition de Klint, avec des résultats forcément différents puisque les questions posées ne sont plus les mêmes.

Ce ne sont plus seulement les adultes qui vont pouvoir bénéficier du design ergonomique et fonctionnel des designers scandinaves ; les enfants ont aussi leur design ergonomique qu'on trouve notamment chez KOMPAN.

Kompan – les jouets ergonomiques qui changent le monde des enfants

Les jouets ergonomiques Kompan sont connus et appréciés dans les pays du monde occidental. Ils équipent un nombre important de squares ou jardins publics.

La fondation de Kompan A/S a eu lieu en 1970 à Ringe au Danemark par Tom Lindhardt Wils et Hans Mogens Fredriksen.

Tout a commencé à la fin des années 1960 quand l'artiste et horloger Tom Lindhardt Wils créait des sculptures aux couleurs très claires avec des formes abstraites. L'un des projets dont il était chargé était de créer des sculptures de jeux pour une cité constituée d'immeubles d'habitation. Les sculptures avaient deux objectifs : l'un était d'apporter quelques couleurs à l'environnement un peu gris et triste autour des immeubles, l'autre était de fournir des repères aux enfants qui pouvaient ainsi plus facilement retrouver leur immeuble. C'était vraiment une nécessité car tous les immeubles se ressemblaient plus ou moins. Dans les années 1960, le centre de la ville était souvent gris et triste et manquait de stimulations sensibles pour les enfants. Lignes droites et béton froid et gris dominaient la perception de la ville.

Tom Lindhardt voulait créer un contraste à ce monde. Il souhaitait utiliser des couleurs « gentilles » et claires et des formes rondes, douces et chaotiques. Les formes organiques adoucissaient le monde « carré » des immeubles.

Ce fut aussi le moment où un grand besoin de bonnes aires de jeu pour les enfants apparut; les enfants jouaient sur les sculptures que Lindhardt avait créées.

Lindhardt travaillait selon le leitmotiv « La forme suit la fonction », et c'est suivant ces idées que la philosophie de Kompan a été bâtie.

Kompan exprime encore aujourd'hui sa philosophie de cette manière¹⁴⁹ :

Notre philosophie est simple. Chez Kompan l'enfant est au centre. Tout ce que nous entreprenons, dessinons et construisons doit être amusant et éducatif pour les enfants. Les expériences qu'on fait en tant qu'enfant vont influencer le reste de la vie.

Pendant les premières années de la vie l'enfant découvre le monde à travers le jeu, il essaye de trouver ses limites physiques et acquerra petit à petit la confiance en soi et touche au monde.

Le monde autour de nous est rempli de formes et couleurs, pour les enfants celles-ci sont une partie importante de ce qu'ils découvrent. Kompan a développé son propre langage, qui est rempli de formes douces et arrondies, et de couleurs très claires que les enfants instinctivement aiment et comprennent.

L'un des principes les plus importants est que « la forme suit la fonction ». Nous trouvons important que la forme et la couleur donnent les caractéristiques de chaque produit et qu'en même temps ils appuient chaque tranche d'âge et leur esthétique propre. C'est pourquoi le sens esthétique de chaque tranche d'âge se reflète dans le design des différents groupes de produits.

Pour réaliser des produits selon cette philosophie, Kompan est aussi systématique dans sa recherche sur les enfants et leurs manières de jouer et leurs préférences de couleurs que Kaare Klint l'était en mesurant de la vaisselle pour « normaliser » ses buffets.

En visitant le site d'Internet de Kompan on se rend compte que Kompan adapte ses jeux selon la différence d'âge des enfants.

C'est au début des années 1970 que Kompan avait lancé ces balançoires peu encombrantes, puis développé un concept inédit d'accessoires de plein air montés sur ressort adaptés aux enfants, qui s'imposent partout (cf. annexe p.101, ill. 141). Depuis, le ressort existe aussi avec moto (et side-car) ou planche de surf. Egalement un jeu de construction en éléments de bois stratifiés et laqués combinables selon la taille du terrain et la classe d'âge. Des formes organiques, des couleurs primaires indémodables et des appareils simplifiés créent un univers de jeu que les enfants ont plaisir à retrouver, un langage simple qu'ils comprennent partout.

¹⁴⁹ Extrait du site internet de Kompan (www.kompan.com)

Mais comment peut-on aujourd'hui parler d'ergonomie en parlant des jeux Kompan? Nous avons vu comment la base du travail ergonomique de Kaare Klint était une série de mesures prises à partir de l'homme. Chez Børge Mogensen la base était les vêtements conservés par l'homme. Chez Kompan la base est les enfants, leur manière de voir les couleurs, et de concevoir le jeu suivant les différents âges.

Un bon exemple des recherches chez Kompan sont les couleurs. Effectivement les couleurs jouent un très grande rôle dans le design chez Kompan. Ils recherchent par les couleurs un contraste à l'environnement et en même temps de signaler aux enfants par l'emploi de couleurs sur l'aire de jeu, qu'ici se trouve un bon endroit pour jouer.

Le choix des couleurs chez Kompan se base sur la théorie des couleurs. L'idée que les couleurs sont des courbes avec des ondes plus ou moins longues qui déterminent la vitesse à laquelle l'œil perçoit la couleur. Le rouge et l'orange, par exemple, sont les couleurs que l'œil aperçoit en premier, tandis que le violet est celui qu'on remarque en dernier.

De la même façon nous savons que les yeux des enfants ne sont pas complètement développés avant l'âge de 12 ans.

Chez Kompan ils prennent aussi en compte que la vue est l'une de bases du mouvement, de même que le mouvement des enfants est plus rapide que ceux des adultes.

Voilà pourquoi les enfants ont besoin d'une influence de couleurs beaucoup plus forte pour pouvoir apercevoir les choses.

Les couleurs signalent aussi aux enfants jusqu'où l'espace environnant va. De même les couleurs aident à définir la forme et la limiter. Les couleurs créent de la profondeur et de la perspective dans l'environnement.

C'est aussi pour cette raison que Kompan utilise beaucoup de contrastes dans ses jeux, ainsi les enfants peuvent plus facilement distinguer entre les différents éléments de leur environnement.

Il y a aussi le fait que les enfants préfèrent des couleurs claires et d'intensité forte tandis que nous les adultes, la plupart du temps nous préférons des couleurs calmes et moins fortes.

De même que les designers de chez Kompan se sont penchés sur l'impact des couleurs sur les enfants et leur manière de les percevoir, ils se sont intéressés à la façon qu'ont les enfants d'âges différents de jouer.

Par exemple nous savons que les petits enfants, la plupart du temps, jouent en parallèle, c'est-à-dire les uns à côté des autres sans jouer ensemble mais en s'observant attentivement. C'est pourquoi il est très important pour eux d'avoir quelque chose sur l'aire de jeux qui

n'appartient qu'à eux. De même, les enfants entre 2 et 6 ans aiment reconnaître quelque chose sur l'aire de jeu, comme par exemple un bateau ou une voiture.

Par contre les enfants de 6 à 12 ans sont très curieux, ils veulent tout découvrir eux-mêmes. Ils ont donc besoin d'un environnement où toutes les réponses n'ont pas déjà été données.

A partir de 10 ans les enfants et jeunes adolescents ont besoin d'un endroit où ils peuvent courir, grimper etc. Ils ont besoin d'utiliser leur corps, et ils aiment bien quand le jeu devient un peu dangereux.

Chez Kompan les designers ont donc développés des jeux d'extérieur pour chaque tranche d'âge. Par exemple la série « Classique » avec les fameux animaux à ressort, ou plus récemment la série « Little Clown » où les jeux lient la forme avec la fonction et la couleur adaptés pour les tous petits avec des formes très arrondies (cf. annexe p.101). La série « Traffic » qui comporte des trains, une voiture de pompier ainsi que des motos à ressorts, ou encore la série « Villa », avec des éléments qui permettent de créer un village entier pour des enfants jusqu'à 6 ans (cf. annexe p.102). Les séries beaucoup plus complexes de « Tri-Action » et de « Galaxy » sont faites pour les 6 à 12 ans. La série « Tri-Action » est une série de modules qui, en les combinant permet de créer des tours qu'on peut relier par des cordes, le tout avec toboggan pour ainsi créer des sensations fortes chez l'enfant. C'est la même idée qu'on retrouve dans la nouvelle série « Galaxy » (cf. annexe p.103). La série « 10Plus » a été créée pour les enfants à partir de 10 ans et pour les jeunes adolescents qui ont plus besoin d'un endroit pour se défouler ou pour les filles un endroit qui permet de discuter en tout tranquillité (cf. annexe p.104).

Si on peut parler d'une survivance des idées de Kaare Klint chez Kompan c'est surtout dans la méthode qui est utilisée. On peut d'une certaine façon dire que le méthode analytique est la même.

L'ergonomie au service des handicapés

L'un des domaines de préoccupation des designers de ces dernières années est le développement d'objets utiles pour les minorités. Pour les malentendants comme chez Oticon, avec des objets utiles pour les handicapés servant dans la vie de tous les jours comme chez le groupe suédois Ergonomi. Récemment, le concept d'ergonomie c'est même vu appliqué pour des marquages pour non-voyants sur la voie publique, recherches développées par le studio Knud Holscher.

L'une de raisons de ce fort développement du design au service des minorités, que nous avons constaté ces derniers 20 années, est sûrement une suite logique de ce fort engagement social qu'on a toujours remarqué en Scandinavie.

Notion que nous avons constatée déjà chez Kaare Klint, quoique fort timidement. C'est surtout dans les années 1950 que l'aspect social commence vraiment à préoccuper l'esprit des designers comme nous l'avons vu avec Børge Mogensen et son travail pour le F.D.B., qu'on peut aussi constater en Suède avec par exemple la fondation d'IKEA en 1943, le fabricant du « design démocratique » par excellence, qui a connu un regain d'intérêt extrêmement fort ces derniers dix années.

Aujourd'hui le design est souvent lié à la technologie. Chez certains comme la compagnie danoise Oticon fondée en 1904 on voit un développement du produit où la technologie et le design sont étroitement liés à l'ergonomie.

Quand Hans Demant fonde Oticon en 1904 c'est en raison de ses expériences personnelles avec sa femme qui est malentendante. Il était déterminé à l'aider ainsi que d'autres dans la même situation qu'elle. Après la mort de Demant en 1910 l'entreprise est reprise par son fils William.

Déjà dans les années 1920 Oticon va ouvrir des bureaux en Suède, en Finlande et même en Russie à Saint-Petersbourg.

En 1930 les produits de Oticon consiste en des appareils auditifs et des systèmes pour les hôpitaux.

Mais c'est surtout à cause de la deuxième guerre mondiale que l'entreprise va connaître un changement. Jusqu'à là les produits que Oticon vendaient étaient le fruit d'importations venues des Etats-Unis ; à cause de la guerre, il n'était plus possible d'importer et William

Demant va lancer sa propre production qui, dans un premier temps, est une copie exacte du modèle américain.

Le premier vrai appareil auditif Oticon, le « Oticon model TA » est lancé en 1946.

En 1957, William Demant et sa femme font donation de leurs « actions » Oticon à une fondation nommée la « William Demant et Ida Emilie Fondation », plus tard connue sous le nom de « La Fondation Oticon ». Fondation inspirée par la philosophie humaine de Hans Demant. Comme l'une des plus anciennes fondations, elle finance des programmes sociaux et éducatifs, des publications, des conférences, des activités culturelles et des campagnes pour les chercheurs, les professionnels et le grand public dans le domaine des sourds et malentendants.

En 1977 une nouvelle unité indépendante de recherche, nommée « Eriksholm » fut mise en place dont le but était de créer un centre de recherches indépendant où on allait également se préoccuper de l'aspect auditif et non seulement de l'aspect technologie. Pour accomplir ceci, on encourageait les malentendants à jouer un rôle vital dans les activités de recherches.

Dans ce centre, la recherche se concentre autour de deux thèmes principaux : la psychophysique et la technologie. Ces thèmes incluent des aspects individuels de l'écoute, de l'environnement, de la façon de vivre, de la personnalité et de la perte de l'audition. Bien sûr, les résultats qui sont obtenus sont partagés au niveau international.

Assez fréquemment des études sont faites sur la perte soudaine, ainsi que sur la perte progressive de l'audition, souvent causée par une exposition trop forte aux bruits, mais aussi sur l'influence des habitudes d'écoute ou encore les problèmes que les utilisateurs rencontrent la première fois qu'ils utilisent un appareil auditif.

Ce sont aussi les années où Oticon devient le plus grand producteur d'appareils auditifs.

En 1991 Oticon va introduire le premier appareil auditif qui se règle automatiquement sans besoin d'avoir de manipuler le volume (cf. annexe p.105, ill.148).

Une autre introduction révolutionnaire aura lieu en 1996 quand ils lancent l'appareil « Digicodes », un appareil avec un son digital (cf. annexe p.105, ill.149).

La société Oticon a elle-même exposé sa philosophie avec leur slogan : Oticon – « L'homme en premier ».

Plus détaillée, elle se résume ainsi¹⁵⁰ :

¹⁵⁰ Source: www.oticon.com

Nous pensons qu'il faut plus que la technologie pour créer les meilleures solutions auditives, voilà pourquoi nous mettons les besoins et les souhaits de la personne malentendante en premier dans notre recherche de développement de nouvelles solutions pour une nouvelle manière d'entendre [...] La base de tout ce que nous faisons est la concentration, sans compromis sur les besoins des malentendants [...] notre point de départ reste le même : nous mettons l'homme en avant. [...] Des personnes avec une perte auditive sont des particuliers avec des besoins, des préférences et des potentiels différents.

Oticon a conçu des designs d'appareils auditifs impressionnants, d'un design très classique. Il y en a même qui ont un design tellement transparent qu'on peut voir le mécanisme même de l'appareil.

Mais encore une fois les appareils sont adaptés en fonction des personnes. C'est pourquoi il y a des appareils avec des couleurs comme la peau, d'autres aux couleurs des cheveux, d'autres, conçus principalement pour des enfants, avec des couleurs beaucoup plus chatoyantes.



Il peut peut-être paraître difficile de comparer des appareils auditifs avec Kaare Klint, mais ici c'est vraiment l'aspect ergonomique, que Kaare Klint a développé en premier qui va être pris en compte.

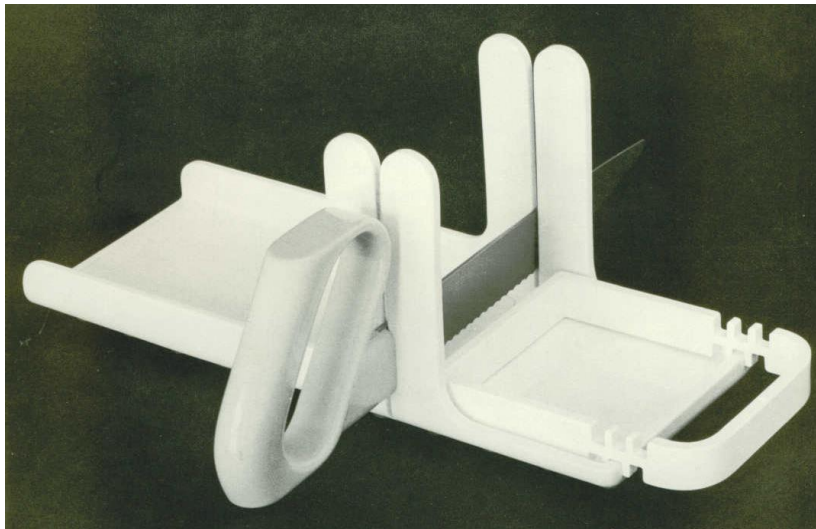
Pour comprendre cela nous devons plutôt parler d'une tradition qui se déplace ; au lieu de concentrer l'effort sur la question de l'ergonomie du meuble nous trouvons un glissement vers des objets qui sont au service de l'autonomie.

Il est aussi très caractéristique aujourd'hui que se soit surtout des entreprises qui élaborent des produits technologiques qui connaissent un grand succès surtout grâce à leur design. Il suffit de penser à Oticon, Nokia, Nilfisk, Ericsson, Bang & Olufsen (B&O), Volvo et Saab, c'est sûrement là que nous allons voir des grands designs du futur et plus tellement dans la création de meubles, comme cela avait été le cas auparavant.

Mais Oticon ne sont pas les seuls à s'intéresser aux créations utiles pour des minorités. Il y a notamment le groupe suédois Ergonomi Design Gruppen AB implanté à Stockholm. C'est un

groupe spécialisé dans la création des produits sûrs et efficaces pour les handicapés. Leurs créations résultent d'une prise en compte systématique des utilisateurs pour essayer de définir le ou les problèmes et ensuite essayer de créer une solution. Comme cela avait été le cas chez Oticon.

L'une des leurs créations, datant de 1974, est par exemple le couteau de cuisine fonctionnant dans un cadre de la même façon qu'une scie, ce qui permettait aux personnes avec moins de motricité de tailler une tranche de pain avec le minimum d'effort (cf. annexe p.106, ill.150 et illustration ci-dessous). Cet objet avait été imaginé par Maria Benktzon (1946) et Sven-Eric Juhlin (1940) les premiers designers spécialisés dans les objets pour handicapés. Objet qui d'ailleurs avait été exposé en 1988 au MOMA de New York dans le cadre de l'exposition « Design for Independent Living », une exposition consacrée au design pour handicapés.



Un autre exemple sont les couverts développés par l'Ergonomi Design Gruppen en 1980 pour des personnes pour qui l'utilisation des mains est plus difficile. Ces couverts ont été développés de telle manière qu'ils pouvaient aussi être utilisés par les gens sans faculté réduite. Cet aspect est très important car il permet aux handicapés de retrouver une certaine dignité et se sentir moins exclus (cf. annexe p.106, ill.151).

EDG sont aussi systématiques dans leurs recherches et travail que l'était Kaare Klint ou Børge Mogensen. Le design commence par beaucoup d'interviews avec les intéressés, dont les expériences sont utilisées au niveau du design final. Chaque projet passe d'abord par une recherche approfondie (souvent sur des gestes filmés) et se conclue par des essais de praticabilité sur des maquettes grandeur nature.

Le travail d'EDG se fait souvent en collaboration avec des médecins et des physiothérapeutes, comme par exemple pour les béquilles à poignées modulées sorties en 1989.

Récemment (1997) le concept de création ergonomique implique aussi le Studio Knud Holscher qui conçoit des marquages sur la voie publique pour les mal-voyants, qui leur permettent de se déplacer plus facilement à l'extérieur sans craindre les voitures et, de cette façon, devenir plus autonomes.



Ce que nous pouvons conclure sur cette dernière partie c'est que depuis Klint et le début du design moderne il y a toujours eu ce côté « social » dans le design danois qui avec les années va se développer de plus en plus. Maintenant que la question de l'ergonomie du meuble à été résolu, les designers se sont tournés vers des objets qui sont au service de l'autonomie. C'est ainsi que nous pouvons parler d'une tradition qui se déplace. Au lieu de se concentrer sur l'ergonomie des meubles traditionnels les designers vont par exemple créer des objets facilitant la vie des handicapés.

Conclusion

L'importance de Kaare Klint (1888-1954) dans les prémices du design scandinave est primordiale. Nous avons pu constater que Klint était un créateur avec de multiples talents. Après des débuts comme peintre, il va rapidement se tourner vers l'architecture et la création de meubles.

Certains voient chez Klint une très forte influence classique alors en vigueur jusqu'au début du 20^e siècle. Cette composante classique se remarque surtout dans ses premières créations de meubles notamment les chaises pour le Musée de Faaborg. C'est une influence classique qui se lit principalement dans la simplicité de la forme et la clarté de la construction. Ainsi Klint s'inscrit dans la tradition danoise du meuble depuis Abildgaard et G. Bindesböll. Mais la tradition danoise se lit également dans son grand respect pour les matériaux et un intérêt pour les détails bien travaillés, tradition qu'il perpétuera à ses nombreux élèves.

La nouveauté révolutionnaire chez Klint réside surtout dans ses recherches systématiques de standardisation, d'ergonomie et de prise en compte du corps humain dans les conceptions de ses meubles, surtout dans les meubles de rangement. L'autre grande contribution de Kaare Klint, et aucunement séparée de la première, était son enseignement à la section d'architecture à l'École des beaux-arts de Copenhague, et la création d'une classe d'ébénisterie. C'est ici que se sont formés la plupart des pionniers du « Danish Design » des années 1950-60, comme Mogens Koch, Rigmor Andersen, Hans J. Wegner, Ole Wancher, Finn Juhl ou encore Børge Mogensen etc.

Klint nous a expliqué, dans l'article datant de 1930, les bases de cet enseignement. Enseignement qu'il résume ainsi à la fin de l'article :

*Mesures comme travail préliminaire pour des travaux futurs – mesures et mouvements de l'homme – mesures d'objets – les conditions constructives mise en relation avec les conditions d'utilisation [...]*¹⁵¹.

¹⁵¹ Klint, Kaare, *Om undervisningen i Möbeltegninn ved kunstakademiet*, Arkitektens maanedshæfte, oct.1930.

En prenant les mesures d'un meuble, Klint préférait que l'élève choisisse un meuble qu'on pouvait encore utiliser à ce moment là comme par exemple un meuble Shakers ou un meuble Chippendale. Ensuite l'élève faisait de nombreux projets de mesures de l'homme et de ses mouvements ainsi que des objets d'utiles comme par exemple de la vaisselle, pour seulement ensuite dessiner un meuble lui-même, tout en prenant en compte les idées de standardisation qu'il avait pu mettre en place auparavant. Et seulement en dernier lieu venait la construction même du meuble.

Les résultats du travail des élèves à l'école de meuble pouvaient être contemplés aux expositions annuelles des ébénistes de Copenhague. Exposition ayant une grande importance pour le renouveau du mobilier danois.

Au temps de Klint la question d'une industrialisation de la production de meuble ne se posait pas, au contraire une collaboration entre architectes et ébénistes s'était installée et les résultats se voyaient également lors de ces expositions.

Ce ne sont pas tous les élèves de Klint qui continueront dans la même direction, mais ils ont tous, d'une manière ou d'une autre, été influencés par Kaare Klint, soit en continuant eux-même ses recherches systématiques comme Børge Mogensen, où en trouvant des sources d'inspiration dans des meubles plus anciens comme Hans J. Wegner et Ole Wancher, ou encore juste en ayant un extrême respect pour les matériaux comme Finn Juhl, Mogens Koch ou encore Poul Kjaerholm. Tous sont passés à un moment ou à un autre à l'école d'ébénisterie créée pour Kaare Klint, ou ont travaillé avec lui, et certains d'entre eux ont évolué en tant que professeurs dans cette même école après la mort de Kaare Klint comme Ole Wancher, Poul Kjaerholm ou encore Preben Gammelgaard.

C'est surtout chez Børge Mogensen que l'influence de Klint est perceptible, notamment dans son travail pour la Coopérative des consommateurs (F.B.D.) avec la création de la série de « meubles de construction pour l'habitation » qu'il développa avec Grete Meyer à partir de 1945 où les recherches de Mogensen et Meyer autour des vêtements vont être aussi systématiques que celles effectués par Klint à l'école du meuble autour de la vaisselle.

La grande différence entre Kaare Klint et ceux qui vont le suivre est qu'une industrialisation de la production c'est finalement installée. Ce qui permettait enfin de faire des meubles beaucoup moins coûteux destinés à un public moins aisé que ceux de Klint.

Si on regarde le design récent, les influences de Kaare Klint sont moins perceptibles, mais on retrouve encore ce très grand respect des matériaux ainsi que le plaisir de travailler le bois, qui sont d'ailleurs des caractéristiques du design danois et scandinave. De même, cet intérêt pour la simplicité et la prise en compte du corps humain dans la création. Il est rare de trouver en Scandinavie un siège ou un canapé où on est mal assis, ce qui est parfois le cas ailleurs, où parfois seul l'aspect extérieur du meuble ou de l'objet est pris en compte.

L'un des plus importants designers scandinaves de ces dernières années est certainement Peter Opsvik, qui avec son design ergonomique prend en compte le corps de l'homme, en créant ses sièges, ce qui, d'ailleurs, nous donne des créations très intéressantes et spectaculaires. De même, on peut mentionner le groupe Stokke, Fiskars, les créations pour faciliter la vie des handicapés par l'Ergonomigruppen ou encore les jouets pour enfants comme Kompan.

Si on regarde la création de ces 30 dernières années il peut parfois être difficile de parler d'une descendance depuis Klint si on se concentre seulement l'aspect formel des choses. L'influence de Klint doit surtout se trouver dans la méthode analytique qui est utilisée. C'est-à-dire par exemple chez Fiskars ils vont faire des analyses très minutieuses de la musculature de la main pour seulement ensuite faire des ciseaux. De même, chez Peter Opsvik et Balansgruppen, là ce sont nos habitudes quand nous sommes assis qui sont analysés. Chez Kompan ils s'intéressent aux couleurs et à la manière que les enfants ont de jouer à des âges différents, pour ensuite adapter les jeux selon les résultats. Chez Oticon et Ergonomigruppen la méthode est la même car ici on va analyser les différents besoins des malentendants ou comme chez Ergonomigruppen des nombreuses expérimentations avec les problèmes des handicapés.

Nous ne pouvons conclure que l'influence vient directement de Kaare Klint, mais nous ne pouvons l'exclure non plus. Car s'il y n'avait pas eu Kaare Klint au début du 20^e siècle y aurait t'il eu les autres aujourd'hui ?

Nous sommes tout à fait conscient que nous n'avons pas traité la totalité des créations de Kaare Klint, mais nous avons surtout voulu mettre en avant l'aspect d'avant-garde de Kaare Klint et les aspects que nous avons trouvés très novateurs pour l'époque. Pour l'œuvre complète de Kaare Klint nous attendons avec impatience la publication de Gorm Harkjaer à la fin de l'année prochaine.

Bibliographie

Ouvrages généraux :

Barre-Despond, Arlette (dir.), *Dictionnaire international des arts appliqués du design*, Paris, Editions du Regard, 1996

Barré-Despond, Arlette, *Union des Artistes Modernes*, Paris, Edition du Regard, 1986

Beer, Eileene Harrison, *Scandinavian Design : Objects of a lifestyle*, Toronto, 1975

Bernadotte, Sigvard, *Moderne dansk boligkunst*, Odense, Skandinavisk bogforlag, 1946

Brown, Iben, *Thorvald Bindesbølls møbler*, DEA, Université de Copenhague, 1983

Bröhau, Torsten et Berg, Thomas, *Avantgarde Design 1880-1930*, Cologne, Tachen, 1999

Bøggild-Andersen, H. O, *Möbelkunstens Stilhistorie*, Copenhague, Alfred G. Hassings Forlag, 1949

Christiansen, Poul et Stephensen, Hakon (dir), *Haandvaerket viser vejen: Danske møbler gennem 40 aar*, Copenhague, Uffe Petersen Schnidt, 1966

Clemmensen, Tove, *Danske Møbler*, Copenhague, Thaning & Appels, 1960

Collins, Michel, *Towards Post-Modernism: design since 1851*, Londres, British museum publication, 1987

Cumming, Elisabeth, *Le Mouvement Arts & Crafts*, Londres, Thames & Hudson, Coll. Univers de l'art, 1991, traduction française 1999.

Engberg, Jens, *Historien om Danmark – indtil 1940*, Copenhague, Munksgaard, 1988

Fiell, Charlotte & Peter, *Design of the 20th Century*, Cologne, Tachen, Köln, 1999

Garner, Philippe, *Twenty-Century Furniture*, Oxford, Phaidon, 1980

Gelfer-Jørgensen, Mirjam, *Dansk kunsthåndværk fra 1850 til vor tid*, Voyens, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busk A/S, 1982

Gelfer-Jørgensen, Mirjam, *Herculanum paa Sjaelland: Klassicisme og Nyantik, dansk møbeltradition*, Copenhague, Rhodos, 1988

Giedon, Siegfried, *La mécanisation au pouvoir*, Paris, Edition du Centre George Pompidou, 1980

- Guidot, Raymond, *Histoire du design 1940-1990*, Paris, Hazan, 1998
- Haand af Segerstad, Ulf, *Scandinavian Design*, Stockholm, Nordisk Rotogravyr, 1961
- Haand af Segerstad, *Modern Scandinavian Furniture*, Helsinki, Otava publishing co, 1963
- Helmer, Christoffer, *Poul Kjaerholm*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 1999
- Hiort, Esbjörn, *Modern Danish Furniture*, Copenhagen, Jul. Gjellerups Forlag, 1956
- Jalk, Grete, *Dansk møbelkunst gennem 40 aar; Köbenhavns Snedkerlaugs Möbeludstilling 1927-1966*, Copenhagen, Teknologisk instituts forlag, 1987
- Jessen, Keld B (dir.), *Dansk Design – Fra Kirke til Café*, Herning, Forlaget systime A/S, 1993
- Kaiser, Birgit, *Den ideologiske funktionalisme*, Copenhagen, Gad, 1992
- Karlsen, Arne, *Contemporary Danish Design*, Copenhagen, Danish society of Arts and Crafts and industrial design, 1960
- Karlsen, Arne: *Dansk Brugskunst*, Copenhagen, Jul. Gjellerups Forlag, 1960
- Karlsen, Arne, *Dansk Möbelkunst i det 20 aarhundrede*, 2 vol., Chistian Ejlers, 1993
- Karlsen, Arne, *Möbler tegnet af Börge Mogensen*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 1968
- Kemp, Jim, *American vernacular: Regional influences in architecture and interior design*, New York, Viking, 1987.
- Klein, Dan, *L'esprit Art Déco*, Paris, Flammarion, 1987, p. 6-158
- Lassen, Erik, *Danske Möbler: Den Klassiske Periode*, Copenhagen, Gyldendal, 1958
- Le Corbusier, *L'art decorative d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996.
- Millech, Knud: *Danske arkitekturströmninger 1850-1950*, Copenhagen, Östifternes kreditforening, 1951
- Millech, Knud: *Det kongelige akademi for de skönne kunster 1904-1954*, Copenhagen, Gyldendal, 1954, pp.379-494
- Miller, Craig R, *The Metropolitan Museum of Art : Modern Design 1890-1990*, New York, Harry N. Abram, 1990, p. 37
- Möller, Henrik Sten, *Fra vor egen tid; 100 aars boligidealer*, Copenhagen, Gad, 1990
- Möller, Viggo Sten, *Dansk Kunstindustri*, Copenhagen, Rhodos, vol.1,1969
- Mörch, Sören, *Den ny Danmarkshistorie*, Danemark, Gyldendal, 1982

Nielsen, Geert A, *Din Kulturhistorie*, Horsens, Alökke, 1991

Pevsner, Nicolaus, *Les Sources de l'architecture moderne et du design*, Londres, Thames et Hudson, Coll. Univers de l'art, 1993

Rowland, Kurt, *A History of the Modern Movement ; Art, Architecture, Design*, New York Van Nostrand Reinhold Compagny, 1973

Sandvad, Jörgen, *Saaledes talte*, Copenhagen, Rasmus Möller forlag, 1946, pp.85-90

Sörensen, Arne, *Funktionalisme og Samfund*, Copenhagen, Forlaget Fremad, 1933

Uldall, Kai, *Billeder af dansk folkekunst*, Copenhagen, Thaning & Appel, 1991

Uldall, Kai, *Dansk Folkekunst*, Copenhagen, Thaning & Appel, 1963

Wanscher, Ole, *Möbelkunsten: typer og interiører fra 5 aartusinder*, Copenhagen, Thaning & Appel, 1983

Wanscher, Ole, *Möblets æstetik, formernes forvandling*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 1985

Willcox, Donald J, *Noblesse du bois*, Paris, Dessain et Tolra, 1975

Whitford, Frank, *Le Bauhaus*, Paris, Thames & Hudson, Coll. Univers de l'art, 1994

Wohlert, Vilhelm, *Paa Wegners tid*, Herning, Poul Kristensens Forlag, 1989

Zahle, Karen (dir.), *De Gamle Mestre: Carl Petersen, Ivar Bentsen, Kaj Gottlob, Kaare Klint, Kay Fisker*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 2000

Catalogues d'expositions :

A Century of Danish Design, Manchester, The Whitworth Art Gallery, 17 sep – 9 oct 1968

Arne Jacobsen – 100 ans un maître du Design Danois et ses héritiers, Paris, Maison du Danemark, 12 fév – 17 mars 2002.

Dansk Design 1910-1945 : Art Déco og Funktionalisme, Copenhagen, Kunstindustrimuseet 7 nov. – 1 mars 1997

Danskt 50-tal, Stockholm, Nationalmuseum , 7 oct – 29 nov 1981

Exposition internationale des arts décoratifs modernes Paris 1925, L'industrie des arts décoratifs en Danemark, Copenhagen, Ministère des affaires étrangères, 1925

Formes Scandinaves, Paris, Musée des Arts Décoratifs, Les Presses artistiques, 1958

Hans J. Wegner en stolemager, Copenhague, Kunstindustrimuseet 1 avril-21 mai 1989, Dansk Design Center, 1989

Kaare Klint, Copenhague, Kunstindustrimuseet, 1988

L'Art Déco en Europe, Bruxelles, Société des exposition du palais des beaux-arts, Palais de beaux-arts 1989

Les Shakers: Vie communautaire et design avant Marx et le Bauhaus, Paris, Centre de création industrielle, centre George Pompidou, Paris 14 jan – 29 mars 1976.

Lumière du monde, Lumière du ciel, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 7 fév – 17 mai, Paris musées, 1998

Lumière du Nord ; la peinture scandinave 1885-1905, Paris, Petit Palais 21 fév – 17 mai 1985

McFadden, David Revere (Dir), *Scandinavian Modern ; design 1880-1980*, New York, Cooper-Hewitt Museum, 1982

Mollerup, Per, *Jørgen Gammelgaard*, Copenhague, Kunstindustrimuseet 23 fév – 4 juin 1995

De Noblet, Jocelyn (dir.), *Design, miroir du siècle*, Paris, Flammarion/APIIC, Grand Palais 19 mai – 25 juillet 1993

Poul Henningsen, 100 Light and Design, Copenhague, Kunstindustrimuseet, sep 94 – jan 95

Articles:

Magazines feuilletés :

Design DK (depuis 1985)

Design from Scandinavia (depuis 1967)

Scandinavian Journal of Design (depuis 1991)

Andersen, Ib, *Om kunstindustriens plads i det moderne liv*, in *Nyt tidsskrift for kunstindustri*, 1932, pp. 67-69

Juhl, Finn, *Fortif, nutid, fremtid*, in *Dansk kunsthåndværk*, 1949, pp.56-60

Karlsen, Arne, *Kaare Klint og vore dages møbler*, in *Dansk kunsthåndværk*, 1956, nr 7

Karlsen, Arne, *Kaare Klint*, in *Arkitekten*, 1973, pp.425-429

Klint, Kaare: *Om undervisningen i møbeltegning ved kunstakademiet*, *Arkitektens maanedshæfter*, oct 1930

Koch, Mogens, *Möbelkunst*, in Dansk Kunsthåndværk, 1954, pp.108-116

Krogh, Erik, *Kaare Klint; Genial tøvtriller*, in Weekendavisen, 31 juillet 1987

Kulvik & Siltavaori, *Fiskars, extending handpower*, in Design DK, juin-juillet 2001, pp.1-24

Rafn, Aage, *Kaare Klints møbler*, in Arkitekten, 1926, p.481

Rasmussen, Steen Eiler, *Bauhaus og den danske brugskunst*, in Dansk håndværk, 1960, p.142

Salicath, Bent, *Kunstakademiets møbelskole og Kaare Klint*, in Dansk kunsthåndværk, 1954, pp.97-98

Salicath, Bent, *Moderne dansk møbelkunst – et overblik*, in Dansk kunsthåndværk, 1956, pp.73-77

Stephensen, Magnus Laessøe, *Den 2-vaerelses lejlighed og møblerne*, in Nyt tidsskrift for kunstindustri, 1935, pp.66-71

Möller, Viggo Sten, *Haandværk og industri*, in Nyt tidsskrift for kunstindustri, 1937, pp.193-196

Ouvrages spécialisées:

Harkjaer, Gorm, *Kaare Klint*, Copenhagen, Det Danske Kunsthåndværksmuseum, 1988

Andersen, Rigmor, *Kaare Klint møbler*, Copenhagen, Kunstakademiet, 1979

Karlsen, Arne, *Møbler tegnet af Børge Mogensen*, Copenhagen, Arkitektens Forlag, 1968

Klint, Kaare : *Borobudur*, Académie des beaux-arts de Copenhagen, 1960

Dictionnaires :

Dansk Biografisk leksikon, Copenhagen, 1981

Polster, Bernd (dir.), *Dictionnaire du design Scandinave*, Paris, Seuil, 1999

Garner, Philippe (dir.), *Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts 1890-1940*, Oxford, Phaidon, 1978

Turner, Jane (dir), *Dictionary of Art*

Weilbach (dir), *Dansk Kunstnerleksikon*, Copenhague, Munksgaard Rosiante, 1995

Sources non publiés :

Les archives de Kaare Klint à l'Académie des beaux-arts de Copenhague (code 611 à 615)

Klint, Kaare: *Manuskript til forelaesning om egne arbejder*, utilisé novembre 1940 et avril 1942, non publié, Académie des beaux-arts de Copenhague.

Klint, Kaare : *Omtale af epoker i tilslutning til lysbilleder*, manuscrit, non daté, non publié, Académie des beaux-arts de Copenhague

Klint, Kaare : *René Piot. Udlægning af René Piot's ord og bidrag til betragtninger om klassisk kunst*, manuscrit non terminé, non daté, non publié, Académie des beaux-arts de Copenhague

Klint, Kaare : *Afskrift af radiointerview*, non daté, non publié, Académie des beaux-arts de Copenhague

Klint, Kaare : *Barok og Rococo. Notat om stolens funktion og form*, non daté, non publié, Académie des beaux-arts de Copenhague

Klint Kaare : *Foran mig ligger Rodins testamente*, non daté, non publié, Académie des beaux-arts de Copenhague

Klint, Kaare : *Kunsten er et udtryk*, Fragments de notes pour conférence, non daté, non publié, Académie des beaux-arts de Copenhague

Klint, Kaare : *Den anvendte Kunst*, Fragments de notes pour conférence, non daté, non publié, Académie des beaux-arts de Copenhague

Sources électroniques :

www.danishfurniture.dk

www.ddc.dk

www.fiskars.com

www.kompan.com

www.oticon.com

www.rudrasmussen.dk

www.scandinaviandesign.com

www.stokke.fr