« L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace ». Autour de quelques textes d'Asger Jorn

Art freeing architecture from the tyranny of space, some texts by Asger Jorn

Carmen Popescu

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/14733>

DOI : [10.4000/insitu.14733](https://doi.org/10.4000/insitu.14733)

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Carmen Popescu, « « L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace ». Autour de quelques textes d'Asger Jorn », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 05 septembre 2017, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/14733> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.14733>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace ». Autour de quelques textes d'Asger Jorn

Art freeing architecture from the tyranny of space, some texts by Asger Jorn

Carmen Popescu

Communication présentée lors de la journée d'étude « Imaginer et expérimenter le dialogue des arts » organisée à l'Institut national d'histoire de l'art le 27 novembre 2013 par l'université Paris-1-Panthéon-Sorbonne et l'université Lille-3.

- 1 Cet article se penche sur les écrits de l'artiste danois Asger Jorn, explorant en particulier ses textes des années 1940, date à laquelle surgit un débat nourri sur la crise de l'architecture. C'est le moment où les milieux spécialisés se posent véritablement la question d'une telle crise, en essayant à la fois de déceler ses causes et d'y trouver des remèdes. Même si les prises de position de Jorn sont parfois en deçà des solutions discutées par les architectes, elles éclairent avec une indéniable acuité les problèmes de la discipline, tout en anticipant des lignes de débat qui seront développées dans les décennies ultérieures.

« Qu'est-ce qui se passe avec l'architecture moderne ? »¹. Courte incursion dans les débuts de la crise

- 2 En réponse aux critiques qui s'accumulaient depuis plusieurs années contre le déphasage (surtout social, mais aussi esthétique) et le manque d'humanisme du modernisme, les défenseurs mêmes de celui-ci réagissent, s'appliquant à trouver des solutions. D'un côté, on prône la collaboration entre les arts, une voie qu'on explore déjà depuis la première exposition du Bauhaus sur « Art et technique – une nouvelle unité² » (1923), se plaçant en continuité directe du concept de *Gesamtkunstwerk* qui hantait la modernité depuis le siècle

dernier. Cette voie est celle suggérée comme solution à la crise par Sigfried Giedion, José Lluís Sert et Fernand Léger qui répondent en 1943 à un projet de publication de l'*American Abstract Artists* proposant « une nouvelle monumentalité » à laquelle s'attelleraient ensemble architectes, urbanistes et artistes³. Le concept tente d'écarter tout dérapage réactionnaire qui pourrait faire penser à la monumentalité dont avaient abusé les régimes totalitaires avant l'entrée en guerre (et que l'URSS allait perpétuer jusqu'au milieu de la décennie suivante) : l'idée est de suivre le chemin sur lequel le modernisme s'était déjà engagé et de le développer afin de lui apporter l'expressivité et l'émotion dont on déplorait l'absence. Giedion l'avait par ailleurs déjà annoncé en 1937, il s'agissait d'une voie qui était en train de mûrir tranquillement :

Depuis que le cubisme a rassemblé les possibilités créées par les impressionnistes et puis par les fauvistes, pour découvrir ensuite des possibilités nouvelles, l'art a retrouvé sa force d'exercer une influence immédiate sur la réalité du quotidien. Mais celle-ci ne peut pas se manifester d'un coup. Cet art à croissance organique fonctionne comme un médicament biologique, lentement et discrètement, car il doit agir de l'intérieur sur l'organisme⁴.

- 3 L'idée fera son chemin chez les architectes et les théoriciens : ainsi, *Architectural Review* organise en 1948 un symposium autour du thème de la monumentalité, réunissant des figures marquantes du modernisme⁵.
- 4 D'un autre côté, on pense humaniser l'architecture en renforçant le lien avec son site, façonné autant par la géographie que par l'histoire. Cette solution préoccupe depuis un moment architectes et historiens – en tout cas depuis que le 4^e CIAM, en Grèce, avait révélé l'importance du site – qui voient en elle un remède contre la normativité uniformisante du Style international. Le MoMA organise en février 1948 un symposium sur ce thème, réunissant plusieurs de ceux qui allaient figurer six mois plus tard dans les pages d'*Architectural Review*, plus quelques autres personnalités⁶. La manifestation est convoquée en réponse à une des chroniques hebdomadaires de Lewis Mumford pour *The New Yorker*, publiée en octobre 1947, qui faisait l'éloge des architectures qui n'avaient pas oublié de privilégier l'humain, ironisant subtilement sur le changement subit des modernistes radicaux mus en avocats du monumental et du symbolique (Giedion) et du « personnelisme » de Frank Lloyd Wright (Hitchcock⁷). Parler des vents qui changent et des nouvelles sensibilités était un prétexte pour Mumford pour rappeler la persistance d'une pensée enracinée, listant des expériences américaines plus anciennes et des courants récents comme le *Bay Region Style*. Censé débattre sur ce changement, sinon d'un possible divorce au sein du modernisme, le symposium du MoMA arrive à recadrer son sujet – « Qu'est-ce qui se passe avec l'architecture moderne ? » –, le traitant presque sous la forme d'un mouvement de continuité, sans apporter de véritables réponses. À la même époque, le jeune Asger Jorn explore lui aussi des solutions à la crise de l'architecture. Sa démarche ainsi que ses conclusions sont formulées depuis la position de l'artiste qui plaide pour une architecture capable d'intégrer une part d'irrationnel. Sa critique sociale et politique du modernisme fait le lien avec le situationnisme international qu'il fondera en 1957 avec Guy Debord, tandis que son approche de la matière et de la création soi-disant primitive anticipera à la fois la phénoménologie architecturale et les positions postmodernes.

Parcours d'un jeune artiste

- 5 La rencontre de Jorn avec l'architecture se passe à travers un événement qui sera responsable non seulement de son intérêt pour celle-ci, mais aussi de sa vision générale de l'art et du rôle de ce dernier. Âgé de vingt-deux ans, l'artiste – qui à l'époque utilise toujours son nom de naissance, Jørgensen – se rend à Paris, où il reste de 1936 à 1938. Durant sa première année ici, il fréquente l'Académie moderne de l'atelier de Fernand Léger, appréciant moins les méthodes d'enseignement de celui-ci que ses propos sur l'art et sur son rôle social⁸. C'est autour de cet atelier, qui réunit de nombreux artistes étrangers, qu'il fait la connaissance de plusieurs architectes – y compris danois – aux visions avant-gardistes.

Figure 1

Le pavillon des Temps nouveaux, Exposition internationale de Paris, 1937.

© FLC-ADAGP, 2016.

- 6 Sollicité par Léger, il collabore au pavillon des Temps nouveaux projeté par Le Corbusier pour l'Exposition internationale de Paris en 1937 (**fig. 1**). Le travail pour ce pavillon ainsi que la collaboration avec les deux artistes constituent un moment majeur pour le jeune Danois. Plus tard, revenant sur cette expérience, il affirmera que cet édifice qui avait été rejeté par le jury de l'Exposition au motif qu'il était une non-architecture représente la « seule architecture vraie d'aujourd'hui⁹ ». C'est en outre à cette occasion que Jorn découvre de manière directe le dialogue entre art et architecture, le pavillon visant à mettre en œuvre concrètement l'intitulé de cette exposition consacrée « aux arts et aux techniques dans la vie moderne ». Tout impressionne Jorn dans ce pavillon, conçu comme un « musée d'éducation populaire » (où Le Corbusier reprend plusieurs de ses principes, recyclant notamment le Musée à croissance illimitée et le *Mundaneum*), depuis son

architecture non-conventionnelle jusqu'à ses engagements sociaux et politiques, exprimés par l'emploi massif d'une imagerie mise au service de ses buts. Par ailleurs, Jorn lui-même contribue à cette imagerie, étant chargé de transposer à l'échelle de l'édifice des dessins d'enfants, une rencontre avec une autre façon de représenter le monde qui laissera des traces indélébiles sur son approche de l'art. Et par-dessus tout, il reste profondément impressionné par Léger et Le Corbusier qu'il considérera comme des mentors.

- 7 Un an plus tard, l'Exposition des surréalistes constitue une autre révélation majeure pour le jeune Danois. S'il retrouve ici aussi l'idée d'un art proclamé comme instrument de la révolution sociale – c'est en cette même année, 1938, que paraît le manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant » signé par André Breton et Diego Rivera mais très probablement coécrit avec Léon Trotsky¹⁰ –, il découvre également la possibilité de structurer autrement l'espace. Cette spatialité irrationnelle, à la fois discontinue, organique et peuplée d'objets étranges l'impressionne autant, sinon plus, que le fonctionnalisme mis au service du peuple du pavillon des Temps nouveaux. À son retour au Danemark en 1938, Jorn est sûr de vouloir devenir peintre mais aussi de poursuivre et d'approfondir la collaboration avec les architectes, qu'il essaie de gagner à la cause d'un dialogue interdisciplinaire. Dès 1938, il publie un article intitulé « Nouvelle peinture nouvelle architecture. Fernand Léger et Le Corbusier¹¹ » qui est une apologie de son expérience parisienne et de ses deux maîtres durant ce séjour. Il décrit Léger comme étant « austère, presque classique dans son expression formelle [...] mais pas du tout atteint de formalisme », tandis que Le Corbusier le fascine pour son esprit visionnaire et sa capacité à être « primitif » et « spontané ». Ce dernier est, écrit Jorn, « aussi primitif que l'enfant du conte "Les habits neufs de l'empereur" ». On comprend que cette spontanéité fasse de l'architecte, aux yeux du jeune artiste danois, un modèle aussi précieux que Klee et Kandinsky, deux figures de l'avant-garde qu'il cite abondamment pour leur vision réformatrice. Cinq ans plus tard, en 1943, son enthousiasme commence à s'estomper. L'article qu'il publie dans le journal d'architecture *A5*, avec lequel il collaborera par la suite, montre des signes clairs du début de ce désamour envers l'architecture moderne, sans que toutefois il renonce à rapprocher art et architecture. Intitulé « Sur le potentiel artistique inhérent de l'architecture¹² », le texte ouvre une série d'articles sur le rôle de l'art et ses capacités à remédier aux maux de l'architecture moderne.

Contre le fonctionnalisme

- 8 Les articles écrits à partir de 1943 forment un corpus cohérent où chaque texte se construit sur les précédents, l'ensemble constituant une critique solide, à double visée, du modernisme. Jorn demande de pallier l'excès de rationalisme de celui-ci par l'apport émotionnel, voire irrationnel, de l'art, tout en exigeant de mettre un terme aux rapports faussés entre architecture et art et en libérant ce dernier de la servitude imposée par le modernisme. Le but de Jorn est non seulement d'inciter les architectes à débattre de ces questions¹³ mais de leur faire prendre conscience en même temps des erreurs du modernisme.
- 9 Premier article de cette série, « Sur le potentiel artistique inhérent de l'architecture¹⁴ » annonce clairement la couleur. Si les architectes ont fait des efforts considérables dans les dernières décennies afin de résoudre les problèmes de leur discipline, en revanche le

rationalisme qu'ils ont employé ne constitue pas en lui-même une réponse dans le sens où il ne peut pas subvenir à des demandes plus intuitives et irrationnelles. Il est logique que l'art intervienne dans ce contexte, en tant que facteur essentiel du renouvellement de l'architecture : « L'impulsion artistique est le point essentiel de notre imagination et notre intuition ». « C'est lui qui unit nos réalités à notre potentiel », continue Jorn avec une tournure qui rappelle l'« aura » de Walter Benjamin, « l'existentiel avec ce qui n'est plus ; [...] ce qui est à venir mais n'est pas encore arrivé ; le possible à l'impossible ». En faisant appel à l'art, l'architecture pourrait ainsi répondre aux besoins complexes des hommes, pour qu'ils soient véritablement heureux. Les architectes qui n'ont pas compris cela commettent une énorme erreur. Pour Jorn, l'impulsion artistique aide à s'élever au-dessus des questions – existentielles, pourrait-on dire – de temps et d'espace. Il se demande alors pourquoi il n'y a presque pas de contact entre architectes et artistes, dont la création est librement imaginative – on comprend qu'il nomme les avant-gardistes –, pourquoi il n'y a pas de collaboration entre les uns et les autres à l'heure où celle-ci se présente comme un besoin urgent. Il trouve la réponse à cette question, qui n'a rien de rhétorique, dans l'incapacité des architectes de comprendre le véritable rôle de l'art : « L'architecture d'aujourd'hui ne fait rien de plus que gratter la surface du problème de l'art et de la créativité. Pire encore, les architectes semblent complètement incapables de modifier leur vision selon laquelle la création artistique doit être subordonnée à la pratique architecturale »¹⁵. Jorn n'est pas le premier à vouloir pousser les architectes à ouvrir la boîte de Pandore de l'émotion – peut-être avait-il lu, du temps de son séjour parisien, les articles publiés par une revue comme *Cahiers d'art* traitant du subconscient en architecture. À la même époque, Giedion affirme aussi explicitement que l'art est la clé de la réalité, résidant dans nos émotions sans lesquelles nul ne peut vivre¹⁶.

- 10 Même en supposant que Jorn ne connaisse pas ces textes qui placent l'émotion au cœur de la problématique architecturale, il est difficile de croire qu'il n'ait pas au moins eu des échos des discussions que cette question avait pu susciter dans les milieux professionnels. Il est fort probable que ce qui l'inquiète n'est pas le manque de prise de conscience parmi les architectes mais leur incapacité à mettre en œuvre la problématique. Les architectes modernes, explique-t-il, sont submergés par un nombre énorme de tâches – ils doivent dessiner le papier peint, les tapis, les rideaux, peindre les portes, les murs et les plafonds –, tâches qu'ils n'ont pas les moyens de solutionner de manière satisfaisante¹⁷. Il regrette que les architectes ne fassent appel aux artistes que quand la dissonance interne devient trop importante, et qu'ils leur demandent alors uniquement de placer leurs œuvres dans des endroits désignés à l'avance. La conclusion s'impose d'elle-même : si on souhaite remédier aux problèmes du modernisme, il faut changer d'approche, en envisageant l'architecture comme œuvre collective et en impliquant les artistes dès le départ dans l'élaboration de celle-ci.
- 11 La même année, Jorn publie « L'architecture n'est pas de l'art », dont le titre éloquent annonce la radicalisation de ses propos¹⁸. Il reproche au fonctionnalisme son formalisme, dérivé de son asservissement par le goût bourgeois et par les modes. Il se place ainsi dans une lignée critique politisée qu'avaient nourrie des figures majeures de la pensée de gauche comme Theodor Adorno, Berthold Brecht, Ernst Bloch ou encore Siegfried Kracauer¹⁹. Mais Jorn ne s'arrête pas là, laissant comprendre qu'une des sources du problème se trouve aussi dans le manque d'imagination des architectes. Pour s'expliquer, l'artiste oppose la vision rationaliste et limitée de ces derniers à l'imagination créative des enfants : là où l'architecte ne voit que des questions de structure, de tension et de

distribution, l'enfant qui dessine une maison s'attache instinctivement à « ses éléments les plus importants » tels que la fumée sortant de la cheminée, le jardin devant la maison. Sans la nommer, Jorn parle d'émotion, citant les rêves, la fantaisie, l'illusion que devrait susciter l'architecture. Afin d'illustrer son idée de liberté formelle, Jorn utilise deux images qu'il met face à face : les montres molles de *Persistence de la mémoire* de Dali (1931) et une gravure représentant, à travers une femme qui tient dans ses bras son enfant en bas âge, la déformation volontaire du corps chez les peuples primitifs. L'enfant est pris dans un carcan de bois dont le but est d'aplatir son crâne, et Jorn de commenter : « Le remodelage de la forme humaine, tel qu'on le voit chez les membres éminents des tribus primitives, [...] représente un domaine qui a un énorme potentiel pour l'humanité »²⁰. Son commentaire est ambigu : cette transformation du corps humain constitue-t-elle une forme de liberté ou plutôt le diktat d'une esthétique conformiste ? Dans son article, Jorn reprend les propos d'un des représentants du fonctionnalisme danois, Hans Hansen, qui fait référence aux vêtements, un sujet cher aux architectes depuis l'importance qu'accorde Semper au tissage et Loos au *Bekleidung*. Dans sa réplique à Hansen, Jorn voit plutôt la nature contraignante du vêtement : « Le sens de l'habillement chez l'homme est un mécanisme de défense actionné par l'angoisse »²¹, écrit-il. Il est intéressant de remarquer la manière dont il s'empare des idées qui mettent en scène le subconscient – idées qu'il aurait pu assimiler lors de son séjour parisien –, citant le camouflage comme réponse à l'anxiété induite par l'environnement, ce qui rappelle la théorie de Roger Caillois sur le mimétisme et la psychasthénie légendaire²². Il aurait également pu s'emparer de la notion de nudité architecturale qu'avaient véhiculée aussi bien les représentants du Bauhaus (Gropius et la maison Sommerfeld, Berlin, 1920-1921, Georg Muche et la *Haus am Horn*, Weimar, 1923) que quelqu'un comme Bernard Rudofsky, qui allait devenir le grand défenseur du vernaculaire (voir sa villa Oro, projetée avec Luigi Cosenza, à Posillipo (Naples), 1934-1937). Un tel positionnement aurait pu sembler naturel de la part du Danois, d'autant que les modernistes voyaient dans cette nudité une incarnation de l'abri primordial. Mais Jorn préfère comprendre l'habit non seulement comme un signe d'angoisse mais aussi comme une contrainte, un conformisme qui mène à l'uniformité. À ceux-ci il oppose la vitalité, concept très prisé dans la culture nordique de l'entre-deux-guerres : « La vitalité est une valeur positive. Si on lui donne libre cours elle devient le motif dominant dans le dessin général de l'évolution ». Il n'y a que l'art qui puisse atteindre cette stase : « L'art est un sujet de vie et de mort ; une nécessité humaine »²³.

- 12 Un an plus tard, en 1944, Jorn franchit encore un pas dans sa radicalisation quand il s'attaque, dans l'article « Face à face », aux figures tutélaires de Le Corbusier et de Léger : « Ma réticence jusqu'ici à prendre position contre Le Corbusier et Fernand Léger était due à la dette que j'ai envers ces deux hommes »²⁴. Plus encore, la position que prend désormais Jorn passe par la critique du pavillon des Temps nouveaux, qu'il avait considéré comme le modèle par excellence de l'architecture (comprise à travers son rôle dans la société). Lorsqu'il avait collaboré à la conception de cet édifice, il avait pu étayer sa foi en un monde en mouvement où tout était à refaire et où architectes et artistes, ensemble, étaient appelés à précipiter cette mutation. Écrit en réponse à deux articles publiés dans *A5* (un sur sa propre collaboration avec Le Corbusier, l'autre sur le rôle de l'Exposition de 1937 et signé par Léger lui-même), « Face à face » est ainsi un texte tiraillé entre les espoirs trahis de Jorn et sa croyance, toutefois, dans leur bien-fondé. Seule « architecture vraie » selon Jorn, le pavillon des Temps nouveaux incarnait les principes de ce monde nouveau tels que Le Corbusier les avait formulés et proclamés à travers les

slogans explicitant l'édifice²⁵. Pour Jorn, la façon dont ces slogans étaient disposés sur les murs de l'Exposition faisait du pavillon des Temps nouveaux la matérialisation même des principes directeurs de l'architecture (**fig. 2**). L'artiste revient à plusieurs reprises sur cette affirmation, comparant le pavillon au concept d'abri – « la tente la plus grande du monde », écrit-il, ajoutant « L'actualité et la modernité n'est pas seulement une question de temps. Les caractéristiques et particularités les plus intimes de l'humanité ne diffèrent pas en essence aujourd'hui de ce qu'elles étaient il y a mille ans ; que ce soit au Danemark ou en Polynésie »²⁶ – ou encore à un temple. Cette dernière comparaison renvoie, avec la description chromatique que Jorn fait de l'édifice, à l'image biblique du Temple de Salomon. Le pavillon apparaît de la sorte comme parangon de ce monde nouveau dont rêvent ses concepteurs.

Figure 2

Le pavillon des Temps nouveaux : intérieur.

© FLC-ADAGP, 2016.

- 13 Les promesses non tenues poussent alors Jorn à s'insurger contre ce modèle d'architecture. Commentant les slogans de Léger sur le rôle de la couleur et de la collaboration entre architectes et artistes qui étaient présents dans le pavillon, il écrit : « Les architectes se sont mépris dans leur analyse des besoins des êtres humains sur la position et la signification de l'art. [...] L'art est une forme de vie [...]. L'architecture est le cadre sur lequel on bâtit nos vies, mais les arts sont le cadre vivant autour de la vie elle-même »²⁷. Ce que déplore Jorn, plus encore que l'asservissement de l'art par l'architecture, c'est l'hypocrisie du slogan qui saluait les visiteurs à leur sortie du pavillon : « ETES-VOUS CONSCIENTS QUE NOUS POUVONS ACCOMPLIR TOUTES CES CHOSES DANS LE MOMENT PRESENT ? ». « Face à face » marque ainsi un tournant : ayant tué ses pères spirituels, l'artiste se prépare à embrasser d'autres voies.

Triomphe illusoire de l'esprit occidental

- 14 La critique du fonctionnalisme que formule Jorn dans les trois articles qu'il écrit entre 1943 et 1944 correspond à ses prises de position marxistes, car elle vise, au-delà des carences de l'architecte, l'incapacité de cette architecture à tenir ses promesses. L'artiste est, depuis sa jeunesse, membre du parti communiste danois, une appartenance à laquelle il renoncera plus tard²⁸. Il est d'autant plus déçu par la défection des figures fondatrices du modernisme qu'il fut jadis proche de leur vision politique et sociale commune. En même temps, les articles cités n'apportent aucune réponse concrète quant à la rencontre de l'art et de l'architecture. Dans ses écrits ultérieurs, les propos de Jorn se nuancent et gagnent en substance. Sans qu'il abandonne sa position politique, il s'oriente vers une critique de fond du modernisme (en particulier) et du discours de l'art et de l'architecture occidentaux (en général), dénonçant sa vision centriste et dominatrice.
- 15 Les premiers signes de ce tournant apparaissent dans deux articles publiés en 1946, « L'essence vivante du langage des formes » et « Une nouvelle forme d'interprétation visuelle et ses implications »²⁹. Les deux sont inspirés par la lecture d'un livre qui sera le catalyseur de cette approche renouvelée, *Le langage des formes de l'architecture*, par l'architecte suédois Erik Lundberg³⁰. Paru en 1945, l'ouvrage – premier volume d'une série de dix – fait l'objet d'un intérêt accru dans les milieux architecturaux scandinaves, même de la part des fonctionnalistes « durs » comme le Suédois Nils Ahrbom qui le cite comme porte-parole d'une vision sur l'architecture fondée sur des critères structuraux et décoratifs. À croire Ahrbom, Lundberg s'inscrit dans un courant qui venait de prendre son envol dans les pays scandinaves, prônant une réévaluation de la tradition et de l'histoire. Ses valeurs et, particulièrement le penchant de Lundberg pour la dimension spontanée et sensuelle de l'architecture (qui reprend la démarche de Wölfflin dans ses *Principes de l'histoire de l'art*³¹), parlent à Jorn. Celui-ci érige l'auteur suédois dans une figure de père spirituel, remplaçant ainsi les icônes déchues de Léger et Le Corbusier.
- 16 Parallèlement à cette découverte, l'influence du surréalisme, qui l'avait marqué dans sa jeunesse, refait surface. La confrontation qu'il avait opérée dans « Face à face »³², où il opposait l'Exposition des surréalistes de 1938 au pavillon des Temps nouveaux – « Le dadaïsme et le surréalisme ont libéré la création de l'emprise froide et mortifère de l'esthétisme » –, laisse comprendre que Jorn envisage cette liberté créative (avec son exaltation de l'irrationnel) comme alternative viable à l'uniformité normative du fonctionnalisme. « Au même moment que le pavillon des Temps nouveaux, les surréalistes étaient en train de créer à Paris des intérieurs qui offraient une perspective complètement différente par rapport au développement spatial », écrit Jorn, se remémorant les méandres (au sens propre et figuré) de l'Exposition surréaliste : « Là où les architectes appelaient la lumière, ils parlaient d'obscurité ; là où l'espace ouvert était proclamé, ils répondaient par des labyrinthes, de l'impénétrabilité, des creux ; là où la planification était proposée, ils répondaient par le hasard. Si l'utilitaire était loué, ils défendaient l'inutile ». Surréalisme et fonctionnalisme apparaissent ainsi comme les deux faces d'une réalité disjointe et il est évident que Jorn privilégie l'exploration du côté sensuel et irrationnel.
- 17 Le premier article inspiré par Lundberg se focalise encore beaucoup sur la critique marxiste de la société contemporaine et de l'architecture fonctionnaliste en tant que reflet de celle-ci, tandis que le second explicite plus en détail les préceptes de son

nouveau maître. Les deux textes forment un ensemble complémentaire qui met en lumière la nouvelle approche de Jorn, à savoir, l'art est le seul moyen d'apporter à l'architecture la part d'irrationnel et d'émotionnel qui lui manque ; ce processus ne peut s'accomplir qu'en faisant appel à d'autres démarches, en dehors de la vision « rigide » occidentale. Selon Jorn, l'exemple de cette liberté créatrice est à chercher à la fois du côté de quelques artistes avant-gardistes qui osent sortir des sentiers battus de la rationalité et, surtout, du côté des cultures considérées comme « primitives » par un Occident ossifié et dominateur. Jorn se sert des principes de Lundberg non seulement pour déchiffrer les problématiques artistiques du présent mais aussi pour trouver une solution à la crise de la société contemporaine. De la sorte, il transpose l'analyse de celui-ci, qui trace un parallèle entre la culture classique grecque et les expressions « barbares » et « primitives »³³, dans le contexte de la culture contemporaine. Il fait ainsi remarquer que si « l'idéalisme classique » opère une séparation entre physique et spirituel, entre forme et contenu, cette différenciation est inexistante pour l'homme moderne, tout comme pour les cultures « primitives » qu'étudie Lundberg. Il s'appuie sur l'idée de matérialité des œuvres que le Suédois met en avant par le biais de son ouvrage – « la matière, une force extérieure à nous, qui a sa propre existence et ses réactions, ayant des effets particuliers sur nous » – ainsi qu'à travers une autre de ses publications, *Maisons suédoises* (1942), où il avait parlé du « nouveau mouvement en peinture » qui cherche à explorer « la valeur intrinsèque de la couleur – c'est-à-dire, de la matière utilisée »³⁴. Jorn assimile l'art classique grec à la canonicité du modernisme (parallèle que les adeptes mêmes de cette architecture avaient défendu), pointant avec satisfaction le démantèlement de sa primauté tel qu'il est opéré par Lundberg : « C'est la première fois qu'on nous présente sur des bases scientifiques la libération de notre époque des idéaux du classicisme qui désignent la Grèce antique en tant qu'*apex* de toutes les créations humaines »³⁵. En effet, ce premier article prend l'art grec comme racine du mal de l'art et de l'architecture occidentaux. C'est une vision spenglerienne qui intéresse les milieux architecturaux scandinaves déjà depuis les années 1930, mais jusqu'à Lundberg, celle-ci s'était focalisée sur les différences des divers horizons culturels sans ratifier le « déclin de l'Occident ». Or Jorn, dans ses commentaires sur Lundberg, insiste justement sur les bévues de l'esprit occidental et sur leurs causes. « Nous avons désormais une explication compréhensive », écrit Jorn, « de la faille entre les termes "hellénique" et "barbare", une explication fondée sur une libre analyse de la dichotomie entre une approche de la vie imbue d'esprit classiciste, d'un côté, et spontanée, de l'autre. » En reprenant un débat qui avait déjà agité les milieux de l'histoire de l'art avant la guerre³⁶, il s'insurge contre la séparation factice Occident/Orient fondée sur la vision dominatrice du premier : « Nous avons ici l'oblitération du mysticisme impérialiste de Kipling qui affirmait "*East is East and West is West*" »³⁷. Citant Kipling, il ne prend pas seulement la défense d'une « orientalité » bafouée par l'historiographie de l'art mais aussi celle des autres cultures « périphérialisées » par le discours d'un Occident triomphant. Jorn inclut parmi celles-ci la culture nordique, comparant souvent sa créativité libérée à celle des civilisations « primitives ».

- 18 Si la théorie de Lundberg aide Jorn à clarifier sa propre compréhension de la collaboration entre les arts (« Peinture, sculpture et architecture sont une et même chose »), elle lui permet en même temps d'espérer à nouveau dans l'idéal qu'avait trahi le modernisme (« Une nouvelle époque vient de naître, un "âge de la solidarité", ainsi que l'avait exhorté Le Corbusier. C'est une conversion à la camaraderie »³⁸). La position de Jorn est certainement politique mais elle dépasse le social pour embrasser une

perspective plus large, géoculturelle, qui entend, par la camaraderie surtout, la mise en avant des expressions artistiques laissées de côté (sinon méprisées) par l'historiographie en place. « [I]l n'y a pas de séparation entre nature et culture », proclame-t-il dans la légende d'une illustration représentant des maisons de Sumatra (**fig. 3**), où il expose sa vision collaborative des arts³⁹.

Figure 3

Maison de Sumatra [JORN, Asger. « The Living Essence of the Language Form ». *Byggmästaren. Tidsskrift för arkitektur och byggnadsteknik*, 1946, p. 318].

- 19 Ces exemples « marginaux » de l'histoire de l'architecture constituent un des piliers du discours de Jorn, lui permettant à la fois d'expliquer sa compréhension renouvelée du phénomène artistique et de bousculer le récit historiographique. Ces deux composantes sont indéfectiblement liées et réciproques car pour le Danois, ces architectures « périphériques » représentent le modèle qui doit guider la révolution de l'expression artistique contemporaine. Dans ses textes, Jorn associe fréquemment ces exemples architecturaux à des œuvres d'artistes avant-gardistes afin de mettre en évidence la mécanique commune qui régit leur conception. Ainsi, au nom de l'absence de « conflit entre la spontanéité et la construction consciente », il rapproche les maisons de Sumatra avec Paul Klee, ou encore les voûtes couvertes de mosaïque d'une mosquée persane du XIV^e siècle avec Joan Miró (ce dernier « fracturant les formes mauresques et gréco-romaines de la culture espagnole⁴⁰ »). Ses rapprochements insolites d'images qui mêlent époques, genres artistiques, œuvres iconiques et artefacts des cultures « marginales » (**fig. 4**) sont conçus comme une réplique à la technique visuelle poignante qu'avait mise en place Le Corbusier dans ses publications-manifestes.

Figure 4

Le temple Concordia à Agragas (« la philosophie classique... le pire cauchemar de l'art »), la cathédrale de Chartres (« *Ars moriendi*... l'art moribond et la conséquence finale... de la lignée classique... »), maisons préfabriquées de l'Amérique du Nord (« une maison de production fonctionnaliste, réalisée au tempo des machines et dépourvue du rythme naturel de la vie... ») [JORN, Asger. « The Living Essence of the Language Form ». *Byggnadstidningen. Tidsskrift för arkitektur och byggnadsteknik*, 1946, p. 324].

- 20 Leur but implicite est de déconstruire le discours trompeur de celui-ci. Jorn associe la cathédrale de Chartres, une maison préfabriquée américaine et le « quadrilatère des Nonnes » à Uxmal (Mexique) autour du thème de la mort (la cathédrale qui annonce l'art moribond du classicisme), du suicide (la maison ouvrière incarnant la « conséquence finale d'une société basée sur le profit ») et de la destruction (« l'effet cruel » de la conquête européenne des civilisations indigènes). Suivant la même logique, il présente ensemble un crâne mexicain fait en sucre (« *Ars moriendi* – les charmes doux de la mort ») (fig. 5), le fronton de la cathédrale de Zacatecas (fig. 6), toujours au Mexique (qu'il compare à un « squelette » sur lequel pend la « chair vivante des indigènes ») et une image de la ville d'Olinda au Brésil, où un bâtiment fonctionnaliste côtoie une église baroque. Aux résonances énigmatiques, la légende de cette dernière illustration – « La chair n'est que de la poussière, selon les chrétiens et les fonctionnalistes. Le mariage platonique célébré aux cieux n'est rien de plus » – renvoie aux propos de l'artiste au début de ce même article, où il avait dénoncé le cubisme et le fonctionnalisme en tant que « symbole[s] d'un idiome dégénéré du christianisme platonique⁴¹ ».

Figure 5

Crâne mexicain en sucre (« *Ars moriendi* – les doux charmes de la mort ») [JORN, Asger. « The Living Essence of the Language Form », *Byggmästaren. Tidsskrift för arkitektur och byggnadsteknik*, 1946, p. 326].

Figure 6

La cathédrale de Zacatecas, au Mexique (« les hauts prêtres de la mort ont érigé leur squelette sur lequel ils prendront la chaire vivante de la culture indienne. La destruction d'une culture est exposée à vue de tous »), immeuble de bureau et église à Olinda, Brésil (« un écran fonctionnaliste et une église baroque à Olinda... La chair n'est que poussière selon les chrétiens et les fonctionnalistes. Le mariage platonique célébré dans les cieux n'existe plus ») [JORN, Asger. « The Living Essence of the Language Form ». *Byggnadstidningen. Tidskrift för arkitektur och byggnadsteknik*, 1946, p. 325].

- 21 Jorn avait déjà effleuré ce point de vue dans son texte sur le pavillon des Temps nouveaux où les assemblages d'images – folklore scandinave, architecture « primitive », palais du facteur Cheval, *La Colonne sans fin* de Brancusi, etc. – servaient l'idée d'une « expression artistique naturelle » semblable à celle des enfants, qui ne dénie pas la matérialité⁴². Si ce point de vue permet de renforcer sa critique marxiste, voyant dans l'esprit classique la source à la fois d'une marchandisation de l'art (ses propres racines, la culture grecque antique, étant fondées sur le commerce et le piratage) et d'une approche anti-matérialiste, il pose en même temps des bases solides à sa vision historiographique. Le Danois dénonce l'hypocrisie de la culture occidentale – civilisatrice et destructrice, à la fois portée sur le profit et prétendument spirituelle. Ainsi, il vise non seulement les ravages de la conquête occidentale dans le Nouveau Monde mais aussi les dégâts que cette culture dominatrice a pu commettre sur son propre terrain : depuis l'étouffement de ses propres manifestations de créativité (« la pacification de l'Art nouveau ou encore du fauvisme au nom du dilettantisme des classes moyennes et de la bourgeoisie marchande ») jusqu'à son discours démagogique (qui encourage à la fois les façades inondées de réclames et la pensée spartiate fonctionnaliste prétendant faire œuvre sociale mais ne s'adressant en fait qu'aux élites).
- 22 Pour Jorn, il est évident que ce triomphe de l'esprit occidental sur les autres civilisations et sur ses propres déviations de créativité libérée n'est qu'une « victoire à la Pyrrhus ». La table rase qu'il impose, purgeant tout élément vital, pourrait être utilisée à ses dépens, la

transformant en une « page blanche où l'avenir de l'évolution artistique peut être écrit ». Ce qui va de pair avec la libération de l'art en tant que « phénomène créatif » capable « d'action sociale⁴³ ».

L'architecture libérée de la terreur de l'espace

- 23 Jorn terminait son premier article de 1946 en exhortant à une « révision totale » de la relation à l'art. Cette conclusion impérative fait l'objet – développée et explicitée – d'un deuxième article datant de la même année, « Une nouvelle forme d'interprétation visuelle et ses implications », qui pose la question d'un point de vue plus appliqué à l'esthétique et à la philosophie de l'art. Jorn prend comme point de départ, encore une fois, l'ouvrage de Lundberg, explorant notamment sa formulation de l'interprétation visuelle primitive, qu'il met en relation avec le changement à opérer en vue de la libération de la vision occidentale de l'art. Plusieurs éléments, cités plus brièvement dans le premier article, étayaient son exposé : d'un côté, art oriental et art primitif, regroupant populations non-civilisées et vernaculaire européen, et, de l'autre, l'art grec antique jusqu'à sa descendance occidentale contemporaine. Les premiers lui servent d'exemple pour une création vitale et libérée : un art qui s'intègre naturellement à l'architecture et dont le but n'est pas d'accentuer la spatialité de celle-ci (contrairement à l'art occidental en général et aux fonctionnalistes en particulier) mais de faire valoir une autre temporalité, émotionnelle.
- 24 Cette temporalité correspondrait en même temps à une autre spatialité, opposée à la spatialité occidentale, car au lieu de privilégier le sculptural et la mise en perspective, elle se fonderait sur une bidimensionnalité unificatrice. Il reprend de Lundberg l'exemple d'une mosquée persane pour expliciter cette vision différente. Afin de comprendre cette architecture « non civilisée » – ses guillemets – il faut, selon lui, se débarrasser des schémas gothique et classique. Ici, formes architecturales et décoration pariétale forment un ensemble où il n'y a pas de hiérarchie, car les deux éléments non seulement concourent à fabriquer ce tout, mais dans leur coopération leurs rôles sont interchangeables. En effet, les petites voûtes ont un rôle plutôt décoratif, participant à la dynamique du mouvement qui est aussi celui de l'ornementation végétale, qui joue, à son tour, un rôle structurant. Ainsi, conclut Jorn, on ne perçoit les deux mouvements ni comme un antagonisme ni comme un développement rythmique. Les vrilles de vigne se dégagent du mur, qui n'est plus le cadre fixe de l'art occidental, mais se dématérialise, laissant la décoration « se présenter tout d'un coup dans son entièreté, toutes ses parts [se dévoilant] simultanément ». L'image est délivrée de son cadre, créant son propre espace libéré, tandis que le fond se dissout dans une masse vibrante. Cela engendre un équilibre visuel entre l'élan du mouvement et la forme artistique émancipée.
- 25 D'après Jorn, cette libération de la figure et cette simultanéité ne sont pas complètement étrangères à l'art occidental, qui a connu au cours de son évolution quelques moments d'un tel équilibre. Il cite Cézanne comme initiateur de la libération de formes et de couleurs flottant dans un même plan, et surtout Miró, Klee, Kandinsky qui suivent la même approche de simultanéité.
- 26 Toutefois, il considère que dans la majorité de ses manifestations, l'art occidental, et surtout le goût bourgeois, rejettent toute forme « non civilisée » (art oriental, art primitif, art populaire). Il émet ainsi l'hypothèse que l'abolition de la perspective classique (correspondant à la vision occidentale), comprise à la fois en termes d'approche et de

méthode de représentation, pourrait engendrer, comme chez Klee ou encore Miró, une capacité soudaine d'embrasser une dimension plus large de la réalité. Ainsi, changeant de vision et se libérant de tout carcan, l'« âge de la solidarité » – un des slogans employé par Le Corbusier dans son pavillon des Temps nouveaux – pourrait enfin être envisagé.

Le monde selon Jorn

- 27 Jorn écrit en artiste. Ses prises de position ne sont celles ni de l'historien ni du théoricien. Ce qui le préoccupe d'abord est le rôle que doit assumer l'art en général – de prophylaxie militante (réformer le monder et le guérir de ses maux) et de révélation (aider à aller au-delà des apparences) – et les déviations subies par celui-ci, en raison d'une pratique erronée qui a altéré en même temps sa compréhension. Ainsi, même si ses textes n'ont pas la consistance d'un discours historiographique, ils tracent les contours d'une épistémologie articulée autour de plusieurs notions clés.
- 28 Parmi celles-ci figure le « matérialisme ». Si on peut facilement rattacher cette dernière aux positions marxistes de l'artiste, il ne faut pas perdre de vue la véritable place que le Danois lui assigne au sein de sa conception esthétique. Double du spirituel, le matérialisme serait la dimension qui manque à l'art occidental fondé sur une séparation claire entre matière et spiritualité. Or l'homme moderne réclame les deux, affirme Jorn. Il énonce cette théorie dans un texte de 1946 (« L'essence vivante du langage des formes ») puis il la reprend deux années plus tard dans un autre article (« Qu'est-ce qu'un ornement ? »), où il explicite sa position : « [L'artiste matérialiste] regarde *la vie conceptuelle des êtres humains* comme une réflexion des formes existentielles exprimées par la substance et la matière »⁴⁴. Jorn étaye son propos par un montage d'images représentant le schéma des mouvements de rotation de la Terre, la section d'un muscle humain, le plan d'une ville et la photographie de trois aborigènes australiens en train de tracer sur le sable un dessin rituel : ce mélange d'un (faux) décoratif et de diagrammes de fonctionnement questionne le rôle même de la représentation, déplaçant l'ornemental dans la sphère de la révélation⁴⁵. C'est un point de vue qu'il avait déjà adopté dans son texte sur le pavillon des Temps nouveaux, qu'il décrivait comme la matérialisation (sous la forme des slogans, où l'écriture aurait pu être perçue, conformément au déplacement opéré au XIX^e siècle, dans un certain rôle décoratif) des principes mêmes de l'architecture. Jorn se rapproche en cela à la manière dont Semper avait expliqué la naissance de l'architecture et il est intéressant de remarquer que, tout comme l'historien allemand, l'artiste danois conforte sa théorie par des exemples de maisons de populations « primitives ». Jorn se penchera à plusieurs reprises sur cette connivence entre matière et forme, d'un côté, et spiritualité, d'un autre, s'intéressant à la fois à l'analyse des objets existants et aux préceptes à mettre en œuvre. Ainsi, il traite de manière pointue dans « Une branche crochue »⁴⁶ du don qu'ont les « non civilisés » (paysans européens y compris) de comprendre la matière dans ses capacités matricielles et sa spiritualité, rapprochant les formes trouvées dans la nature (c'est le sens même du titre de cet article) des artefacts contemporains, comme le design des meubles d'Alvar Aalto, par exemple. On décèle ici une préfiguration de la phénoménologie architecturale (qui aura, par ailleurs, un fort appui du côté des Nordiques) et de sa façon de traduire la matérialité en expérience émotionnelle. Partant de cette théorie de la matérialité, Jorn développera plus tard également une théorie des couleurs appliquées à l'environnement humain et notamment à l'architecture⁴⁷.

- 29 Un autre concept clé de la pensée de l'artiste est celui de spatialité, notion au cœur de l'architecture moderne, que Jorn considère comme fondatrice de l'art occidental. Selon lui, la prévalence de la spatialité serait responsable non seulement d'une hiérarchie des formes et, par conséquent des arts, mais aussi de conflits artistiques qui se répercutent dans la vie des hommes. Il explique ainsi qu'« on doit accorder aux êtres humains de l'espace pour [accomplir] leur fantaisie, [car] autrement leur vie n'est pas vécue entièrement »⁴⁸. La ville moderne n'offre pas de tels espaces, qui se nichent uniquement dans ses parties anciennes, et cela non seulement en raison du travail du temps – on reconnaît le motif, cher à Ruskin, du pittoresque de l'ancienneté –, mais aussi « parce qu'ici on ne rencontre pas le conflit qui existe de notre temps entre valeurs artistiques et valeurs techniques⁴⁹ ».
- 30 Cet espace d'évasion, nécessaire aux hommes, est également vital pour les arts, qui ont besoin de s'exprimer dans un contexte libéré. Celui-ci est l'espace de la bidimensionnalité, concept que Jorn développe à partir de ses deux articles de 1946 qui reprennent les théories de Lundberg sur l'art oriental et l'art primitif. D'après lui, la simultanéité engendrée par un tel espace serait le fondement d'une conception future de collaboration entre art et architecture. Dans cette approche (qui croise les problématiques évoquées plus haut de la matérialité), l'art serait libéré du diktat décoratif et l'ornement de sa subordination à des arts « majeurs », atteignant ainsi une entente solidaire⁵⁰. On reconnaît là encore la vision de Semper mais également une mise en relation avec les théories scientifiques et psychologiques du moment. La simultanéité de Jorn fait écho à celle que met en évidence Einstein dans sa théorie de la relativité du temps, ainsi que des conséquences de celle-ci sur le renouvellement de la psychologie (comme le montrera, par exemple, Piaget dans son concept intuitif du temps chez l'enfant). Dans une autre perspective, cette vision est à rattacher à l'introspection des zones obscures du spirituel, comme dans la psychanalyse jungienne, ainsi qu'au gestaltisme montant de l'esthétique contemporaine, tel qu'analysé par un Rudolf Arnheim. Peut-être le Danois se rappelle-t-il les propos du peintre surréaliste chilien Roberto Matta, avec lequel il se lie d'amitié lors de son séjour parisien, et qui publie à cette époque dans *Minotaure* une théorie de la « morphologie psychologique » : « Laissons de côté la technique qui consiste à mettre debout les matériaux toujours employés et poussons brutalement celui qui les habite au milieu d'un théâtre final où il est tout, l'argument et l'acteur »⁵¹. En tout cas, Jorn suit lui-même, dans sa démarche artistique personnelle (peinture et actionnisme y compris), cette idée de libération créative et de simultanéité. Il est intéressant de mettre en parallèle cette vision qu'il a de la spatialité – à mettre à plat – et ce qu'écrit Sigfried Giedion dans son ouvrage *Le présent éternel* (où il traite de la question de la temporalité dans l'art) sur l'abstraction. Giedion fait appel à l'autorité de Worringer pour parler de cette dernière, citant à la fois ses affirmations sur l'« exclusion de la représentation de l'espace » et le lien qu'il établit entre arts premiers et abstraction⁵². Même si l'historien illustre son texte avec des œuvres de Léger, Miró ou encore Kandinsky (artistes auxquels recourt par ailleurs aussi Jorn, pour exemplifier la simultanéité), il aurait pu très bien employer – s'il avait eu connaissance de cette expérience artistique – des images des peintures murales couvrant les murs de la Maison des étudiants de l'Académie de Copenhague à Bregnerød (**fig. 7**, **fig. 8**). Fruits d'une action artistique spontanée et collective, initiée par Jorn lors du premier congrès du groupe Cobra en 1949, ces peintures murales – qui s'appuient à la fois sur le folklore scandinave et sur des exemples d'art « primitif » – concrétisent l'idée que le Danois se fait de la collaboration des arts.

Figure 7

La cabane des étudiants, colonie artistique de Bregnerøde, près de Copenhague [JORN, Asger. « Eksperimentet ». A 5. *Meningsblad for unge arkitekter*, vol. 4, février 1950, p. 10].

Figure 8

Peinture murale d'Asger Jorn à l'intérieur de la cabane [Asger Jorn, « Eksperimintet », A 5, 1950, vol. 4, février, p. 11].

- 31 Le thème de la libération de l'art (et, à travers celui-ci, de l'homme) alimente également la critique politique de Jorn, qui vise, d'un côté, le social (l'élitisme du fonctionnalisme et la marchandisation de l'art engendrée par l'architecture moderne en général) et, d'un

autre, le déviationnisme idéologique engendré par l'esprit classique. Fondement de la vision occidentale, celui-ci est responsable, selon Jorn, non seulement des malheurs de l'art mais aussi des extrémismes politiques. Ainsi, à la manière d'un Benjamin, il voit dans le futurisme, descendant de cet esprit classique, « une des ultimes angoisses modernistes mortelles – réactionnaire jusqu'à sa moelle⁵³ », directement dépendant du fascisme. Cette critique politique s'accompagne, surtout après la lecture du livre de Lundberg, d'une forte critique idéologique, que l'artiste dirige contre le caractère dominateur et exclusiviste de l'esprit occidental. Il y a ici un subtil déplacement de point de vue qui rapproche démunis de l'ordre social et marginaux du grand récit historiographique en place : l'artiste entend secouer le monde dans ses coordonnées conventionnelles.

- 32 Jorn défend, dans sa vision historiographique amendée, les architectures (les mêmes qu'explore Lundberg) qui ne trouvent pas de place dans le grand récit, se penchant ainsi sur l'altérité et la « non-civilisation ». Ce sont précisément les architectures qui étaient à peine présentes, en raison de leur nature « non-historique », dans l'Arbre de Banister Fletcher. Si son *Histoire de l'architecture*⁵⁴ inclut, dans sa quatrième édition, ces architectures – « indienne, chinoise, japonaise, central-américaine et sarrasine » –, en revanche, elle les traite comme un phénomène à part qui ne s'insère pas tout à fait dans la logique de la discipline. Ces branches « courtes » de l'Arbre sont vues comme étant régies par des schémas décoratifs qui supplanteraient la logique de la construction. Or, pour Jorn, c'est justement cet argument qui lui permet d'inverser les termes de l'équation, affirmant que seule une telle architecture est capable d'intégrer une dimension émotionnelle. Cette inversion de principes, on le comprend, pourrait être à son tour à l'origine d'un bouleversement de la hiérarchie historiographique. Et au Danois de citer Anatole France – qui trouvait, à propos d'une saga islandaise traduite en français, que même les noms des héros et des lieux étaient trop barbares⁵⁵ – comme incarnation du dédain occidental envers toute vision possible de l'Autre. Dans ce dédain, Jorn voit l'origine d'une compréhension trafiquée, donc trompeuse, qui fait croire aux cultures « marginales » que leur unique salut est de suivre les centres. Et de citer encore le plus grand classiciste du Danemark, Otto Gelsted :

En relation étroite avec l'art français, l'art nordique a donc une chance de développer une capacité naturelle à engendrer la culture classique, une capacité que nous, barbares que nous sommes, nous n'avions pas jusqu'ici la possibilité d'atteindre. Dans la culture et l'art français, nous trouvons la clarté logique qu'autrement on identifie comme étant héritée des Latins. Dans l'esprit français on retrouve le même sentiment glorieux pour la forme artistique que nous trouvons chez les Grecs anciens.

- 33 En bon sauvage des périphéries géoculturelles, Jorn rétorque : « Nous n'allons plus regarder l'art danois avec des yeux parisiens : désormais, on regardera et étudiera Paris (et tout le corpus artistique avec) avec des yeux danois »⁵⁶.

En guise de conclusion – Jorn dans le tourbillon historiographique

- 34 Ces prises de position de Jorn font de lui l'un des premiers critiques du modernisme, si ce n'est le précurseur de ceux qui allaient attaquer le fondement de la doctrine de celui-ci. En 1948, sept ans après son fameux *Space, Time and Architecture*, à la parution de *Mechanization takes command*, Giedion confessait avoir voulu montrer la séparation

survenue entre pensée et sentiment, alors que son premier ouvrage s'était intéressé au cheminement qui avait engendré cette séparation⁵⁷. Mais *Mechanization takes command* ne parle pas uniquement du divorce entre la tête et le cœur (pour paraphraser Lang dans *Metropolis*), mais aussi de la nécessité de percevoir l'histoire non pas comme une voie (voix ?) unique, mais étant faite de fragments. Quelques années plus tard, Giedion fera du « nouveau régionalisme » la solution à privilégier contre la crise du modernisme. Son intérêt allait s'orienter vers les architectures des périphéries qui n'avaient pas été prises en compte jusqu'alors – l'architecture scandinave en tête de liste –, surtout en raison du lien émotionnel que celles-ci entretiennent avec leurs cultures respectives⁵⁸. Presque à la même époque, Sybil Moholy-Nagy et ensuite Bernard Rudofsky se penchent sur les vertus du vernaculaire, publiant des ouvrages qui allaient marquer la pensée architecturale ultérieure⁵⁹.

- 35 La façon dont Jorn avait regardé ces altérités ne s'était pas réduite à leur « authenticité » (prisée déjà depuis le modernisme) et à leur lien avec le site. Ce qui l'avait intéressé dans leur dimension émotionnelle était leur capacité de déconstruire la vision occidentale et leur côté jugé irrationnel. En cela, il allait être rejoint par un autre Scandinave, Christian Norberg-Schulz, et par d'autres défenseurs de la phénoménologie architecturale. En ce qui concerne la déconstruction de l'esprit occidental, on ne peut pas ignorer un certain rapprochement avec ce qu'allaient écrire Tafuri et Eisenman⁶⁰. Les critiques de Jorn envers l'esprit classique préfigurent, d'une certaine manière, les écrits de ces deux historiens qui allaient faire eux aussi de l'esprit classique le point de départ de leurs déconstructions respectives du modernisme. De plus, dans son approche, Eisenmann allait dénoncer la dictature de l'espace, proposant de sortir de la spatialité occidentale et d'embrasser la bidimensionalité. Finalement, les textes de Jorn contribuent davantage (ou peut-être avec plus de clarté) à relayer ce combat. Et, sans conteste, ils enrichissent, avec le point de vue de l'artiste, les débats sur (la crise de) l'architecture au seuil de la postmodernité.

NOTES

1. - « What is Happening to Modern Architecture ? ». *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, XV, n° 3, 1948, février ; texte repris dans CANIZARO, Vincent B. (dir.). *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. New York : Princeton Architectural Press, 2007, p. 293-307.

2. - BERGDOLL, Barry. « Bauhaus multiplied : paradoxes of architecture and design in and after the Bauhaus ». Dans BERGDOLL, Barry, DICKERMAN, Leah (dir.). *Bauhaus 1919-1933 : Workshops for Modernity*. Cat. exp., New York, Museum of Modern Art, 8 novembre 2009-25 janvier 2010. New York : The Museum of Modern Art, 2009, p. 40-61, p. 49-50.

3. - Contactés séparément par l'association American Abstract Artists, qui les invite à préparer chacun un article, les trois décident d'écrire un texte ensemble. Comme le projet ne vit jamais le jour, le texte, intitulé « Nine points on Monumentality », fut publié seulement plus tard par Giedion dans son recueil d'articles *Architecture, you and me. The diary of a development*. Cambridge

(Massachusetts) : Harvard University Press, 1958, p. 48-51. Voir aussi, dans le même ouvrage, « Marginalia » [« On monumentality »], p. 22-24.

4. - *Id.* « Art as the key to reality ». Dans *ibid.*, p. 6-9.

5. - « In search of a new monumentality ». *Architectural Review*, 1948, septembre, p. 117-128 ; les contributeurs sont Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa, Alfred Roth.

6. - « What is Happening to Modern Architecture ? ». Ont participé au symposium : Alfred H. Barr, Peter Blake, Marcel Breuer, Walter Gropius, Frederick Gutheim, Henry-Russell Hitchcock, Gerhard Kallmann, Carl Koch, Lewis Mumford, George Nelson, Eero Saarinen, Christopher Tunnard, Ralph Walker.

7. - MUMFORD, Lewis. « The Sky Line. Status Quo ». *The New Yorker*, 11 octobre 1947, p. 104-110.

8. - BAUMEISTER, Ruth. *L'architecture sauvage. Asger Jorn's critique and concept of architecture*. Rotterdam : nai010 Publishers, 2014, p. 24.

9. - JORN [JØRGENSEN], Asger. « Ansigt til ansigt » [Face to Face]. A5. *Meningsblad for unge arkitekter*, vol. 2, n° 5, janvier-février 1944, repris dans BAUMEISTER, Ruth (dir.). *Fraternité avant tout. Asger Jorn's writings on art and architecture, 1938-1958*, Rotterdam : nai010 Publishers, 2011, p. 54-78. Concernant le rejet du pavillon par le jury de l'Exposition, Danilo Udovicki-Selb met en évidence le fait qu'il s'agissait surtout d'une rumeur répandue par Le Corbusier lui-même, pour faire oublier sa propre défaillance concernant la date butoir prévue pour un projet plus consistant (UDOVICKI-SELB, Danilo. « Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937 : The Temps Nouveaux Pavilion ». *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 56, n° 1, 1997 mars, p. 42-63.

10. - SPITERI, Raymond, LACOSS, Donald (dir.). *Surrealism, Politics and Culture*. Aldershot/Burlington : Hants/Ashgate, 2003, p. 204.

11. - JORN [JØRGENSEN], Asger. « Nyt maleri-ny arkitektur. Fernand Léger og Le Corbusier » [Nouvelle peinture, nouvelle architecture. Fernand Léger et Le Corbusier]. *Ekko. Kritisk Tidsskrift*, mars 1938, repris dans BAUMEISTER, Ruth (dir.). *Fraternité avant tout. Op. cit.*, p. 35-38. Les citations qui suivent en sont extraites.

12. - JORN, Asger. « Om Architecturens Kunstneriske Muligheder » [Sur le potentiel artistique inhérent de l'architecture]. A5. *Meningsblad for unge arkitekter*, vol. 2, juillet-août 1943, repris dans BAUMEISTER, Ruth (dir.). *Fraternité avant tout. Op. cit.*, p. 39-47.

13. - BAUMEISTER, Ruth. *L'architecture sauvage. Op. cit.*, p. 15.

14. - JORN, Asger. « Sur le potentiel artistique inhérent de l'architecture ». *Art. cit.*, p. 40. Les citations qui suivent en sont extraites.

15. - *Ibid.*, p. 44.

16. - GIEDION, Sigfried. « Art as the key to reality ». *Art. cit.*, p. 7.

17. - JORN, Asger. « Sur le potentiel artistique inhérent de l'architecture ». *Art. cit.*, p. 46.

18. - *Id.* « Arkitektur er ikke kunst » [Architecture is not art]. *LP&Co Nyt*, n° 19, mars 1943, p. 147-151, repris dans BAUMEISTER, Ruth (dir.). *Fraternité avant tout. Op. cit.*, p. 48-53.

19. - MÜLLER, Michael. « The Dictate of Coldness. Critique from the Left, 1919-1933 ». Dans OSWALT, Philipp (dir.). *Bauhaus Conflicts, 1919-2009*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2009, p. 50-65.

20. - JORN, Asger. « Architecture is not art ». *Art. cit.*, p. 52.

21. - *Ibid.*, p. 51.

22. - CAILLOIS, Roger. « Mimétisme et psychasthénie légendaire ». *Minotaure*, n° 7, 1935, p. 5-10.

23. - JORN, Asger. « Architecture is not art ». *Art. cit.*, p. 51, p. 53.

24. - *Id.* « Face to Face ». *Art. cit.*, p. 55.

25. - Jorn reprend dans son texte plusieurs slogans du pavillon : « Dans les derniers cent ans, l'architecture est entrée dans notre quotidien. On la trouve partout/l'humanité a créé les machines afin de soulager le fardeau du travail physique. Ce qui était jadis l'apanage des rois et des princes est désormais dans le pouvoir de tout homme et toute femme/l'humanité a retrouvé

son hégémonie perdue sur les choses. Mais aussi : la libération de l'initiative personnelle... une abondance de couleur = plein de bonheur dans la vie/ architecture et arts plastiques ne sont pas deux forces opposées ; ils représentent un tout, une entité solide et cohérente » (« Face to Face ». Art. cit., p. 58).

26. - *Ibid.*, p. 57, p. 61.

27. - *Ibid.*, p. 64.

28. - BAUMEISTER, Ruth. « Introduction : Fraternité Avant Tout ». Dans BAUMEISTER, Ruth (dir.). *Fraternité Avant Tout. Asger Jorn's writings on art and architecture, 1938-1958*. Op. cit., p. 8-34, p. 19-20.

29. - « The Living Essence of the Language Form » (*Byggmästaren. Tidsskrift för arkitektur och byggnadsteknik*, 1946) ; « A New Form of Visual Interpretation and Its Implications » (*Nyt tidsskrift for Kunstinudstri*, 1946), BAUMEISTER, Ruth (dir.). *Fraternité Avant Tout. Asger Jorn's writings on art and architecture, 1938-1958*. Op. cit., p. 84-102, p. 103-119.

30. - LUNDBERG, Erik. *Arkitekturens formspråk: Studier över arkitekturens konstnärliga värden i deras historiska utveckling*. Stockholm : Nordisk rotogravyr, 1945-1961, t. 1, *Den äldre Antiken*, 1945 ; AHRBOM, Nils. « Spatial Design : Philosophy or Architecture ? ». *Byggmästaren*, 1945), repris dans ASGAARD ANDERSEN, Michael (dir.). *Nordic Architects Write ; A Documentary Anthology*. Abingdon/ New York : Routledge, 2008, p. 335-346.

31. - BAUMEISTER, Ruth. *L'architecture sauvage*. Op. cit., p. 113.

32. - JORN, Asger. « Face to Face ». Art. cit., p. 66-77. Les citations qui suivent en sont extraites.

33. - Les guillemets sont de Jorn.

34. - *Id.* « Formenspråkets Livsinnehåll » [The Living Essence of the Language Form]. *Byggmästaren*, vol. 26, n° 18, 1946, p. 86-89.

35. - *Ibid.*, p. 84. La citation qui suit est également extraite de cet article.

36. - *Ibid.*

37. - Voir par exemple, la publication de l'Institut international de coopération intellectuelle, *Civilisations : Orient-Occident. Génie du Nord. Latinité. Lettres de Henri Focillon, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, Rabindranath Tagore*, coll. « Correspondance ; 4 », Paris : 1935.

38. - *Ibid.*, p. 87, p. 84.

39. - *Ibid.*, p. 87.

40. - *Ibid.*, p. 87, 91.

41. - *Ibid.*, p. 98, 100, 85.

42. - JORN, Asger. « Face to face ». Art. cit., p. 62, 69.

43. - *Id.* « The Living Essence of the Language Form ». Art. cit., p. 85, 101.

44. - *Id.* « Hvad er et ornament ? » [What is an Ornament ?] ». *Dansk Kunsthåndværk*, 21, n° 8, août 1948. Article repris dans BAUMEISTER, Ruth (dir.). *Fraternité avant tout*. Op. cit., p. 196-212, spécialement p. 201.

45. - *Ibid.*, p. 200.

46. - JORN, Asger. « En kroget gren » [A Crooked Bough]. *Dansk Kunsthåndværk*, vol. 22, n° 7, juillet 1949. Repris dans BAUMEISTER, Ruth (dir.). *Fraternité avant tout*. Op. cit., p. 213-220.

47. - Parmi ses écrits, voir, entre autres, « Facadekunst. På vej mod en ny arkitektur » [Façade-Art-Towards a New Architecture]. *Bygge og Bo*, vol. 16, n° 4, 1950 ; et « Om Vægmaaleriets Möjligheder » [The Inherent Potential of Mural Painting]. *Konstrevy*, vol. 28, n° 4/5, 1952. Repris dans BAUMEISTER, Ruth (dir.). *Fraternité avant tout*. Op. cit., p. 221-228 et 247-253.

48. - JORN, Asger. « Sur le potentiel artistique inhérent de l'architecture ». Art. cit., p. 39-47, 44-45.

49. - *Ibid.*, p. 45.

50. - *Id.* « What is an Ornament ? ». Art. cit.

51. - MATTA, Roberto. « Mathématique sensible, architecture du temps ». *Minotaure*, 1938, n° 11, p. 43. Sur l'influence de Matta sur Jorn, voir BAUMEISTER, Ruth. *L'architecture sauvage*. Op. cit., p. 27.
52. - GIEDION, Sigfried. *Eternal Present : A Contribution on Constancy and Change*. Londres : Oxford University Press, 1962-1964, t. 1, *The Beginnings of Art.*, p. 41-48.
53. - JORN, Asger. « En ny billedflæssning og dens konsekvenser » [A New Form of Visual Interpretation and Its Implications]. *Nyt tidsskrift for Kunstindustri*, t. 19, n° 3, mars 1946, p. 111.
54. - FLETCHER, Banister. *A history of architecture on the comparative method for the student, craftsman and amateur being a comparative view of historical styles from the earliest period*. Londres/New York : B. T. Batsford/Scribner, 1901, p. 437. Les citations qui suivent en sont extraites. Rappelons que Fletcher avait fait la distinction entre des architectures « historiques » (pratiquement toutes les architectures du monde occidental) et « non-historiques ».
55. - JORN, Asger. « A new form of visual interpretation and its implications ». Art. cit., p. 118.
56. - *Ibid.*, p. 118.
57. - GIEDION, Sigfried. *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history* [1948]. New York : Norton, 1969, p. 723.
58. - « New regionalism ». Dans GIEDION, Sigfried. *Architecture, you and me*. Op. cit., p. 138-151.
59. - MOHOLY-NAGY, Sibyl. *Native Genius in Anonymous Architecture in North America* [1957]. New York : Schocken Books, 1976 ; RUDOLFSKY, Bernard. *The Prodigious Builders : notes towards a natural history of architecture with special regard to those species that are traditionnally neglected or downright ignored*. Londres : Secker and Warburg, 1977.
60. - TAFURI, Manfredo. *Théories et histoire de l'architecture* [1968]. Paris : Éditions SADG, 1976 ; EISENMAN, Peter. « The End of the Classical : The End of the Beginning, The End of the End ». *Perspecta*, n° 21, 1985. Repris dans STERN, Robert A. M., PLATTUS, Alan et DEAMER, Peggy (dir.). *Re-reading Perspecta. The first 50 years of the Yale Architectural Journal*. Cambridge (Ma.)/Londres : MIT Press, 2004, p. 541-550.

RÉSUMÉS

Cet article propose d'aborder autrement le lien entre art et architecture. Il ne traite pas directement de la collaboration entre artiste et architecte. En revanche, il se penche sur le regard critique que pose le premier sur la production du second. Ce déplacement de point de vue me permet d'explorer différemment l'apport de l'art, le considérant sous l'angle d'une mise en question des principes architecturaux. C'est précisément la raison du choix du sujet, car les écrits de l'artiste danois Asger Jorn visent directement la crise de l'architecture moderniste. Collaborateur de courte durée de Le Corbusier (et Fernand Léger) pour le pavillon des Temps nouveaux à l'Exposition internationale de 1937 à Paris, Jorn allait garder par la suite une préoccupation constante à propos de la problématique architecturale, en publiant de nombreux textes sur celle-ci. Ses commentaires, voire ses exhortations, à l'encontre du modernisme, dépassent largement le cadre d'une simple mise en relation des deux disciplines pour s'intéresser à la façon dont la créativité artistique pourrait changer la conception même de l'architecture. Ce faisant, Jorn va plus loin qu'une critique du modernisme pour s'attaquer à la mécanique de la modernité. La position qu'il construit à travers ses textes annonce la « criticalité » du

postmodernisme, avec un accent particulier mis sur l'ontologie de l'architecture (et la déontologie de l'architecte).

The following paper proposes to shed some light, from a novel angle, on the dialogue between art and architecture. It will not address the collaboration between an artist and an architect – or, if it does, only furtively; instead, it will analyse the way the first critically assesses the production of the second. By displacing the point of view, the paper considers the artistic approach from the perspective of its questioning the very principles of (modernist) architecture. Hence the choice of the topic – the writings of the Danish artist Asger Jorn – which targets directly the crisis of modernism. After a short collaboration with Le Corbusier (and Fernand Léger) for the *Pavilion des Temps Nouveaux* for the International Fair in Paris 1937, Jorn was to develop a steady interest for architecture, as shown by his many articles dealing with this field. His comments, as well as his disapproval of modernism, go well beyond the mere connection art/architecture and explore the way artistic creativity could change the essence of architectural conception. By doing that, Jorn does more than criticise modernism, questioning the very mechanics of modernity. The approach he builds up through his writings announces the criticality of postmodernism, while insisting on the ontology of architecture in general and, in particular, the deontology of the architect.

INDEX

Mots-clés : Jorn, crise du modernisme, critique (géo)politique, matérialisme, spatialité, historiographie, primitivisme

Keywords : Jorn, modernism crisis, (géo)political critic, materialism, spatiality, historiography, primitivism

AUTEUR

CARMEN POPESCU

Professeur d'Histoire et culture architecturales à l'ENSA Bretagne, Rennes crmv@noos.fr