

le style agile

Ruben Albrecht

le style agile

Ruben Albrecht

le style agile

Ruben Albrecht

L'écriture construite de ma pensée au sein de cet essai, au même titre que la construction d'un bâtiment, s'inscrit dans des processus très normés auxquels le récit et la forme de cet essai proposeront une échappatoire partielle, agile, aspirant à les sublimer. Tous les dessins accompagnant le texte, sortes d'*ornements graphiques agiles*, ont vocation de permettre une autre méthode de compréhension de celui-ci, de manière concrète ou sensible, tout en facilitant l'appropriation du livre par le lecteur. Ces dessins n'étant pas présents sur le format digital de cet essai, il est recommandé de se référer au format physique.

<i>Introduction</i>	10
<i>Initiation au style agile par une recherche sur l'émancipation de la planification</i>	14
La spécificité, bâtie au cœur de l'harmonie	18
Fragments uniques, liaisons intimes entre l'Homme et le bâti	21
L'harmonie via une conception centralisée	27
Dynamisation de la surface	36
À la convergence entre la réflexion par la pratique & la pratique par la réflexion	39
Dynamisme temporel	40
Dynamisme de medium	48
Dynamisme de lecture plastique	56
Rapport subtil à l'environnement du bâti ultra-contraint	62
Nécessité d'un créateur manuel polyvalent	65
Rationalité économique	70
Une rationalité légale presque aboutie	76
Conclusion	82
Bibliographie	88
Sitographie	90

Introduction

C'est indéniablement la découverte fortuite du travail d'Edgar Miller à Chicago dans les années 1930 qui a motivé cet essai. Cette découverte a ouvert une réponse à la recherche d'un langage esthétique architectural plus vivant, plus expressif, plus intime, finalement plus vibrant, tout en intégrant les considérations contemporaines fonctionnelles, sociales, écologiques et économiques. S'en est suivi celle de la Casa Jorn d'Asger Jorn et de la Promenade autour de l'Acropole de Pikionis puis enfin celle des symboles du Complexe du Capitole de Chandigarh de Le Corbusier. Ces œuvres ont ouvert la porte vers une conception, une construction et un résultat totalement différents de ceux des expressions architecturales connues. Ces trois périodes appartiennent à une expression par le bâti centrée sur l'expressivité, n'appartenant peut-être même plus au domaine architectural, et résultat d'un processus plus libre que l'on en a l'habitude.

Architecture sauvage, architecture situationniste, architecture d'artiste, régionalisme critique, symbolique... Tous ces termes spécifiques utilisés pour qualifier ces œuvres n'en retranscrivent jamais entièrement l'expression architecturale. Ils n'en qualifient précisément qu'une partie, soit sa conception, soit sa construction ou alors son résultat. Cet essai ambitionne d'introduire la qualification exacte les englobant : l'expression, ou le style si l'on préfère, *agile*. Il y aspire par un discernement de ce qui définit ce style comme agile conjointement à une comparaison des altérations y opérant.

Avant d'entamer le réel corps de l'essai, une initiation au *style agile* est proposée par une exploration sur l'émancipation de la planification en architecture. Bien

que celle-ci soit impossible intégralement dans un projet, sa fraction possible est la composante fondamentale qui sous-tend le *style agile*. L'architecture vernaculaire nous permettra de nous approcher de cette fraction possible. Cependant, le constat de sa faible portée en celle-ci aiguillera l'essai vers notre corpus principal servant de cas d'étude pour le développement principal.

Le corps de l'essai ouvre par les spécificités esthétiques à petite échelle produites par le *style agile* ainsi que les harmonies résultant de leur composition à l'échelle du projet. L'attention y est portée sur les caractéristiques et opportunités de cette spécificité puis sur la recherche d'harmonie du *style agile* par une conception centralisée.

La deuxième partie montre le dynamisme de processus de production qualifiant le *style agile* ainsi que la lecture surfacique dynamisée en résultant. Elle est divisée en quatre sous-parties explorant : le dynamisme d'une convergence entre la réflexion par la pratique et la pratique par la réflexion, la rencontre en le projet de productions de différentes temporalités, la diversification des mediums artistiques intervenant dans le projet ainsi que la dynamisation de la lecture plastique.

La dernière partie essaiera d'élucider les réflexions esthétiques, économiques et légales du *style agile*, sinon son rapport subtil à l'environnement du bâti ultra-contraint. Elle en éclairera d'abord la rationalité esthétique souhaitée par la figure du créateur manuel polyvalent au centre du projet, puis en montrera sa rationalité économique - matérielle et budgétaire - par la revalorisation matérielle centrale au projet, avant de finir par en discerner sa rationalité légale presque aboutie.



Studios Kogen-Miller,
Intérieur du Studio R.W.
Glasner.
photo par A. Vertikoff

Initiation au style agile par une recherche sur l'émancipation de la planification

Les architectures vernaculaires, non-dessinées mais planifiées,¹ nous offrent un point d'attaque au discernement de la fraction émancipée de la planification au fondement du *style agile*. Elles sont les cas d'étude parfait pour soulever la tension entre non-dessin et non-planification, le non-dessin ne devenant non-planification que sous une condition, condition que nous découvrirons lors de cette initiation.

Avant qu'elles ne soient majoritairement reconnues comme « vernaculaires » au cours de leur appréciation grandissante à partir de 1945² et de leur publication massive depuis l'exposition de Bernard Rudofsky au Museum of Modern Art de New York,³ elles ont eu beaucoup d'autres qualificatifs. Pour ne reprendre qu'André Corboz : populaires, mineures, primitives, anonymes, sans architectes mais aussi spontanées.⁴ Bien que ces qualificatifs ne s'utilisent plus, « architectures vernaculaires » étant probablement le plus objectif et précis, ils font part des considérations subjectives accordées à elles. Dans notre cas, cette appréciation spontanée, synonyme d'une non-planification, vouée aux architectures vernaculaires nous intéressera afin de montrer ses limites.

Sur l'île de Sifnos, appartenant à l'archipel des cyclades, l'essence architecturale se manifeste, dans les mots de Friedrich Achleitner, « depuis la table à manger ».⁵ Sur cette île, la table, tout comme la maison, dit peu de son habitant. En effet, l'esthétique architecturale de l'île ne se distingue qu'en deux grandes catégories : les habitations et l'architecture spirituelle. Seules les églises et chapelles ont droit à des formes spéciales ; les habitations, quant-à-elles, doivent se contenter d'exprimer des volumes cu-

¹ Le mot « planifiées » est à comprendre ici au sens large du terme.

² Corboz, André. « Remarques sur un problème mal défini : l'architecture des non-architectes. » *archithese*, 9. (1974)

³ Exposition du 9 novembre 1964 au 7 février 1965 intitulée « Architecture without architects »

Rudofsky, Bernard. *Architecture without architects : A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Doubleday & Company, Inc., Garden City, 1965, New York.

⁴ Corboz, André. « Remarques sur un problème mal défini: l'architecture des non-architectes. » *archithese*, 9. (1974)

⁵ Achleitner, Friedrich. « siphnos: bemerkungen zu einer baukultur. » *archithese*, 9. (1974)



Les formes de l'architecture spirituelle à Sifnos.
photo par S. Carduner

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ D'abord souvent non-peints ou alors plus dé-
cément et plus sombres,
l'arrivée du tourisme a vul-
garisé la couleur bleu clair
des volets sur toutes les
Cyclades alors que même
les monuments sacrés n'en
était pas peint auparavant
sur l'île.

¹⁰ Achleitner, Friedrich.
« siphnos: bemerkungen
zu einer baukultur. » *archi-
these*, 9. (1974)

¹¹ Ibid.

¹² Oliver, Paul. *Ency-
clopedia of Vernacular
Architecture of the World*.
Cambridge University
Press, 1997, Cambridge.



Maisons de l'île de Sifnos.
photo par S. Carduner

biques et adoptent donc systématiquement un toit plat.⁶ Les habitants de l'île, en ayant décidé ainsi, ont donc mis en place un cadre idéologique sensible se superposant à un cadre constructif déjà en place.⁷ La mise en œuvre de maçonneries plus économiques ayant généralisé le recouvrement de crépis blanc des façades, la topographie en pente de l'île demandant en efforts de terrassement, ainsi qu'un savoir-faire ouvrier établi avaient déjà fixé les premières bases d'une esthétique architecturale commune.⁸ Dans les rues des villages, cela se traduit par l'exclusivité de façades plates recouvertes d'un crépis blanc découpées d'ouvertures souvent agencées de volets.⁹ Le statut social de l'habitant ne s'extériorise alors que par la taille et la situation de la maison sur l'île, l'air étant meilleur sur les hauteurs.¹⁰ L'on observe bien que très peu d'opportunités sont offertes à quelconque liberté d'esprit ou d'âme créatrice, celles-ci s'arrêtant au choix d'un type d'ouverture, de volet ou de l'ornementation d'un garde-corps. La spontanéité, ou la non-planification, ne s'exprime finalement que très peu. Sa seule expression est une libre réaction du construit à la situation topographique donnée avec un répertoire de pièces préétabli par le modèle culturel, cela grâce à de compétences ouvrières ayant déjà fait leurs preuves et d'une matérialité intrinsèque au groupe social.¹¹ Le nombre de prédispositions énoncées montre finalement cette seule liberté comme très restreinte.

On observe que cette architecture est planifiée par un mode de vie collectif, même si elle n'est pas dessinée. Le même constat est réalisé pour la globalité des autres architectures vernaculaires, leurs analyses nécessitant toutes une approche interdisciplinaire, combinant l'anthropologie à l'histoire et à l'architecture.¹² En analysant ces architec-

tures depuis le modèle culturel dont elles naissent, l'on les comprend alors comme une série de choix majoritairement prédéfinis. Le modèle culturel d'un groupe de civilisation, influencé au départ par son emplacement géographique, topographique, géologique et temporel, participera précisément à l'encadrement des conditions au fondement de la construction future. Il le fait en créant des répertoires d'éléments architectoniques pour les différents groupes sociaux d'une culture desquels chaque nouvelle construction réalise un assemblage tel à Sifnos.¹³ La planification par le dessin et l'organisation du chantier n'étant même pas nécessaires tellement l'acte de construire est encadré, la nature de la planification devient juste différente.

Cependant, il faut reconnaître à ces architectures non-dessinées qu'une partie de la résolution intellectuelle du bâtiment est intrinsèque au processus de construction. C'est justement cette partie de la résolution qui est agile, du fait de sa souplesse et sa rapidité demandée. Cette résolution agile est au fondement du *style agile*, l'essai le montrant par la suite, d'où l'importance de sa compréhension.

La marge occupée par la résolution agile varie alors en fonction des cultures, de la complexité souhaitée et du bagage culturel du concepteur constructeur.¹⁴ Cette résolution est cependant une fois de plus très prédéfinie dans l'architecture vernaculaire car le bâtisseur est toujours une personification de la culture populaire.¹⁵ Pour observer une résolution agile moins prédéfinie, il faut alors regarder des architectures plus individuelles, plus émancipées de la culture populaire, tout en étant, du moins en partie, non dessinées. Ce constat nous amène vers le corpus principal de cet essai.

¹³ Achleitner, Friedrich.
« siphnos: bemerkungen
zu einer baukultur. » *archi-
these*, 9. (1974)

¹⁴ Oliver, Paul. *Ency-
clopedia of Vernacular
Architecture of the World*.
Cambridge University
Press, 1997, Cambridge.

¹⁵ Ibid.

Le *style agile*, source d'une spécificité touchant aux sensibilités humaines sans nier la nécessité d'un dessein final harmonieux.

**La spécificité, bâtie au
cœur de l'harmonie**



Studios Kogen-Miller,
Détail unique d'un vitrail.
photo par A. Vertikoff

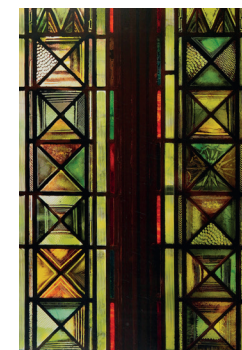
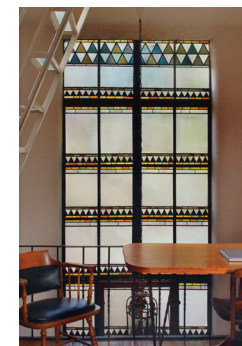
Fragments uniques, liaisons intimes entre l'Homme et le bâti

Lorsque Edgar Miller et Sol Kogen construisent les studios Kogen-Miller par un processus non-dessiné sur la North-Wells street à Chicago entre 1928 et 1932, aucun détail n'est répété plusieurs fois de l'exacte même manière.¹⁶ Miller voyait en la répétition la marque d'un artiste non créatif.¹⁷ Bien que tous les studios entourant la cour intérieure soient découpés par un ensemble de fenêtres et de vitraux, aucun de ces vitraux n'est la copie d'un autre. Si dans le Studio 1 la composition du vitrail est faite de bandes horizontales alternant des motifs triangulaires, rectangulaires et de grands carreaux de verre sablé, dans le Studio 7 l'on peut retrouver un vitrail composé de bandes verticales resserrées avec un ton vert prononcé. Même au sein d'un studio, tous les vitraux se différencient. Rien que dans l'espace d'entrée du Studio 5 se font face trois vitraux tous singuliers. Le premier, filtrant la lumière de l'extérieur, est composé de carrés de verre sablé dont deux sont colorés et cinq sont fait d'un motif. Le deuxième, dans l'encadrement de la porte, réalise un dessin plus abstrait. Finalement, le dernier a un aspect plus géométrique dont la figure du losange est la composante forte.

L'on peut reconnaître au fragment architectural, de toute nature soit-il, une qualité de décomposition de l'échelle d'un bâtiment. Que ce soient les chapiteaux de colonnes classiques ou un détail de construction exalté durant le courant moderniste, ils accentuent certains moments du construit fournissant ainsi une composante d'échelle se rapprochant de celle de l'Homme. Cependant, l'unicité de

¹⁶ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

¹⁷ Ibid.



Studios Kogen-Miller,
Vitraux du Studio 1 (haut)
et du Studio 7 (bas).
photo par A. Vertikoff

¹⁸ Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.

¹⁹ Giannini, Federico. « Le musée de la maison Jorn à Albissola Marina, un poème de la spontanéité ». *Finestre sull'Arte*. (4 janvier 2018).

²⁰ Ibid.



Studios Kogen-Miller,
Vitraux du Studio 5.
photo par A. Vertikoff

ces fragments chez Miller fait passer l'échelle à l'intime. Le renforcement de la singularité de ces studios contribue donc à leur identification en tant que chez-soi par leurs habitants.

Ceci peut aussi être observé dans la Casa Jorn et son jardin, une propriété à Albissola sur la côte ligurienne, d'environ un hectare, rénoverée par Asger Jorn à partir de 1957 avec l'aide de son ami artisan Umberto Gambetta.¹⁸ La rénovation de cette propriété, jadis agricole puis transformée en ce qui sera sa maison et son espace de travail pour le restant de ses jours, témoigne de cette volonté d'échelle intime.¹⁹ Bien que les volumes et façades de la maison et de la citerne ne sont que très peu modifiées, en faisant ainsi de nos jours la seule construction de la commune en reflétant le passé agricole, les transformations faites dans l'espace intérieur et dans le jardin témoignent d'une volonté de spécification du lieu.²⁰ Chaque rénovation faite au fur et mesure que le chantier avance est particulière : il suffit de regarder les chemins du jardin distribuant les édifices. Le revêtement de sol est fait d'une mosaïque de carrelages évoluant au fil de la montée du terrain. Il passe d'un assemblage de carreaux fort en couleur non-équarris récupérés de poteries à des compositions par bandes plus sobres puis à des petites parties en dallage hexagonal. Le tout est orné de détails de carrelage représentant des dessins abstraits de végétation ou peintures réalisées par Jorn. Les murets de pierre longeant ces chemins accentuent cette variété par leur profil, leurs incrustations et leurs sculptures et statues intégrées. Le muret faisant face à la façade Sud de la maison, d'abord d'un profil classique prend par la suite une élévation ondulatoire et, plus loin, se transforme en banc. Le tournant du muret est accentué par l'incrusta-



Casa Jorn,
Chemin d'entrée en la propriété montrant l'évolution des mosaïques de carrelage.
photo par R. Condemi



Casa Jorn,
Façade sud vers rue.
photo par C. Pagnacco



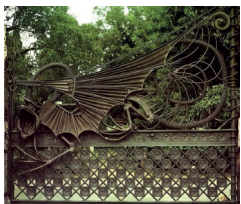
Casa Jorn,
Sculpture de céramique
(gauche), incrustations au
muret (haut) et la transfor-
mation de celui-ci en banc
(bas), participant tous à la
spécification du lieu.
photos Casa Museo Jorn

²¹ Ibid.

²² "Amici di Casa Jorn - Associazione di Promozione Sociale per promuovere Casa Museo Jorn." amicidicasajorn.it

²³ Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.

²⁴ Ibid.



Portail de la Casa Vincenz et Porta del Dragó de la Finca Güell, témoins de la recherche de l'unicité par Gaudí. photos par Y. Romanenko et sans source

tion de coquillages, d'un vase et d'un relief de garde-corps taillé de pierre. De petites sculptures, d'autres vases ainsi que des céramiques mises en évidence sont également intégrées le long de tous les autres murets du jardin, les rendant ainsi tous différents. Jorn place également diverses sculptures en céramique inspirées de la mythologie nordique sur ces murs afin de marquer certains endroits.²¹

L'ensemble bâti, selon Jorn la seule architecture situationniste jamais construite,²² se veut en opposition au courant moderniste.²³ C'est une architecture orientée vers le processus, se proclamant plus expressive de par la liberté permise au constructeur, renonçant ainsi à la rationalité moderne.²⁴ Toutes les interventions sont réalisées au fur et à mesure des années par une résolution agile dont le non-dessin facilite leur caractère à chaque fois unique. Cette unicité, bien que déjà recherchée dans d'autres styles architecturaux tel dans l'Art Nouveau sous Gaudí, perd dans les deux œuvres son caractère prestigieux et très onéreux pour devenir banale. Elle est réalisée sans la prétention de se distinguer mais dans l'objectif de transformer émotionnellement son environnement par l'acte de créer. La liberté créatrice laissée au constructeur le connecte, lui aussi, plus fortement à ce qu'il construit. Cependant, elle présente aussi les risques d'un résultat esthétique plus apprécié personnellement que par le spectateur car chargé de l'émotion de son élan artistique.

La Casa Jorn et les studios Kogen-Miller s'inscrivent dans une recherche de la beauté au sens leibnizien. Elles tendent vers la *concordia discors* par la volonté d'une multiplicité et d'une variation des éléments les composant tout en gardant une cohérence interne.²⁵ Le fait qu'elles

aient été réalisées dans leur grande majorité par ces duos aux caractères forts, dans lesquels Miller et Jorn exerçaient une prépondérance esthétique prononcée, réalise des desseins d'ensemble harmonieux.²⁶

L'harmonie via une conception centralisée

Comme vu dans le sous-chapitre précédent, l'on peut comprendre une harmonie d'ensemble de la Casa Jorn ou des studios Kogen-Miller sous une philosophie de la beauté leibnizienne. Ce type d'harmonie nécessite tout de même un contrôle de la liberté créatrice laissée qui s'exprime dans ces cas par une construction provenant dans la grande majorité d'une paire d'individus. Le danger de contrastes esthétiques trop variés est contenu grâce à cette participation exclusive à l'acte de construire.

Dans le Studio 1, faisant part de l'ensemble de studios Kogen-Miller, les matériaux et leurs mediums de construction se diversifient fortement et pourtant forment un ensemble cohérent. Le salon en double hauteur est pavé d'un sol en parquet de bois à motif de mosaïque, circonscrit en de murs sobrement peints découpés de vitraux réalisés de bois sculpté, de verre sablé et de chemins de plomb marqués. Une cheminée faite de maçonnerie et de pierres de carrière y fait face à l'escalier pavé de céramique montant à la chambre à coucher. On retrouve dans les studios une multitude de symboles de natures différentes provenant des inspirations architecturales et artistiques de Miller. Des touches d'Art-Déco, de moderne, de style prairie, de

²⁵ Malinowski-Charles, Sylviene. « Goût et jugement des sens chez Baumgarten ». *Revue germanique internationale*, n4, 2006

²⁶ Dans le cas des studios Kogen-Miller, Saul Kogen occupait plus un rôle de promoteur, il s'arrangeait pour qu'économiquement les constructions soient réalisables pendant la grande dépression. Umberto Gambetta, artisan, réalisait le plus souvent le gros oeuvre à la Casa Jorn, Asger Jorn le décorant par la suite. Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago. Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.



Studios Kogen-Miller,
Salon du Studio 1, un
environnement par Miller.
photo par A. Vertikoff

style Mission Revival, de Country House anglais et d'Arts and Crafts sont liés à des inspirations artistiques allant de l'histoire des Etats-Unis au milieu naturel en passant par l'esthétique moyenâgeuse.²⁷ Au lieu de se contredire, ces inspirations diverses forment des ensembles tendant vers le merveilleux et la féerie, des « *Moderne Fantasias* » comme l'écrivit Hochman dans le *New York Times* en 1993.²⁸

C'est la participation exclusive à l'acte de construire qui rassemble tous ces procédés afin d'en faire des *environnements*, mot utilisé par Miller se traduisant le mieux par « atmosphères » informant sur une harmonie de l'ordre du sensible.²⁹ Un processus identique peut être observé à la Casa Jorn même si l'accentuation des différences en fait plutôt un « désordre parfait », pour reprendre l'expression de Guy Debord décrivant la maison en 1972.³⁰ Cette participation exclusive est cependant réservée aux ouvrages de taille petite tel que la maison individuelle de Jorn ou l'habitat collectif de petite échelle de Miller. Lors de constructions plus grandes dans lesquelles l'unicité des fragments est souhaitée à l'échelle du projet, l'harmonie est recherchée par d'autres procédés.

Dès le début des premières phases pour le projet du complexe du Capitole à Chandigarh, Le Corbusier envisage deux types de symboles. Premièrement, les monuments de la Main ouverte, une sculpture de 12,50 m par 8,86 m et élevée à 27,80 m de sa base, le Monument au martyr, la Tour des ombres, la Course du soleil et un monument cubique représentant le modulator de 5,30 m de haut.³¹ Deuxièmement, un ensemble, moins connu mais qui nous intéressera davantage pour la suite de notre développement, de symboles beaucoup plus petits sculptant les surfaces du

²⁷ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

²⁸ Hochman, Paul. « Preservation ». *New York Times*. (10 octobre 1993).

²⁹ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

³⁰ Debord, Guy. « De l'architecture sauvage. » *Jorn / Le Jardin d'Albisola*. Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo. 1974, Turin.

³¹ « Réalisations > Ville de Chandigarh, Inde, 1950-1965. » Fondation Le Corbusier. 26 juillet 2023.

³² Gargiani, Roberto. Rosellini, Anna. *Le Corbusier : Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965*. EPFL Press, 2011, Lausanne.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

béton armé employé à Chandigarh. Il faut préciser que ce deuxième ensemble de symboles aurait culminé au Palais du Gouverneur, malheureusement non construit, devant le tatouer tel un temple indien dans l'esprit de Le Corbusier.³² Leur réalisation concrète que nous observerons n'est donc qu'une petite partie de ce qui était projeté.

Dans une recherche d'un *béton brut* encore plus poussée qu'à l'unité d'habitation de Marseille il incorpore une multitude de bas-reliefs tous uniques au béton.³³ Ils sont réalisés dans l'objectif d'accentuer la stéréotomie du béton armé que Le Corbusier avait déjà commencé à entreprendre par l'impression des coffrages sur celui de la Cité Radieuse de Marseille quatre ans auparavant, aussi présents à Chandigarh.³⁴ Ces bas-reliefs, ornements par soustraction, sont faits grâce à l'intégration de sculptures en bois faisant office de coffrage lors du coulage du béton, le béton en devient alors imprimé. Réalisés de la même manière que les hommes du modulator à Marseille, ils intègrent cependant, en plus, de par leur unicité, la géodésie de l'impression des coquillages du coffrage du mur du hall de l'unité d'habitation de Marseille.

L'harmonie de tous ces éléments n'est pas ici garantie par une exclusivité de l'acte de construire. Bien que toutes les sculptures de bois par la suite insérées au coffrage soient sculptées par Giani Rattang Singh exclusivement, les dessins ne proviennent pas de lui.³⁵ Ce sont des dessins de Le Corbusier, d'ouvriers du chantier ou repris du folklore indien qui forment les symboles qui seront sculptés.³⁶ Leurs dessins seulement réalisés en cours de chantier et leurs endroits d'insertion sur les façades n'étant parfois que déterminés lors de leur impression témoignent d'une



Esquisse dessinée par Le Corbusier du Palais du Gouverneur jamais construit.
FLC / ADAGP



Complexe du Capitole, Collection de symboles retrouvés sur le *béton brut*.
FLC / ADAGP



Les impressions des hommes du modulator et de coquillages à Marseille ayant inspiré les bas-reliefs de Chandigarh (haut) et le Complexe du Capitole (bas).

FLC / ADAGP

résolution agile de cette partie du bâtiment.³⁷ Bien que sur le monument de la Colline géométrique, les symboles de la roue et du swastika sont déjà présents sur le dessin d'élévation du bâtiment, la diversité de symboles plus petits dans les murs du Palais de l'Assemblée paraît d'une intégration moins planifiée participant ainsi à la lecture géodésique du béton brut. L'harmonie de l'ensemble est ici obtenue grâce à définition de Le Corbusier d'une même méthode mais surtout d'un même matériau de toutes ces intégrations, le béton armé.

Cette harmonie matérielle prédéfinie par le concepteur peut aussi être retrouvée dans la Promenade autour de l'Acropole conçu par Dimitris Pikionis de 1954 à 1957. La provenance matérielle de l'harmonie y est même accentuée car les diversités de conception et de construction y sont beaucoup plus grandes. Le chemin est réalisé sans aucun dessin exprimant de forme définitive des décisions prises.³⁸ Les seuls réalisés sont seulement destinés à formuler une orientation générale, plaçant ainsi la résolution agile assez centrale au projet.³⁹ Le dessin final exact est tracé au jour le jour afin de suivre des traces de chemins antiques, concrètes ou mystiques, contenues dans le sol et d'intégrer les pierres non-équarries récupérées au fur et mesure de bâtiments antiques ou néo-classiques détruits.⁴⁰ Cela se traduit par une construction en parallèle de jusqu'à 90 ouvriers d'une manière quasi non-planifiée où chaque assemblage est unique de par la géométrie des pierres.⁴¹ S'ajoute à cet assemblage une variété de symboles tous spécifiques conçus de compositions particulières de pierres, de gravures dans la pierre ou encore de dessins dans le mortier. Le dessin global final ne résulte pas d'une conception d'ensemble entièrement contrôlée mais d'une

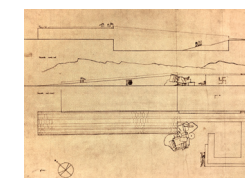
³⁷ Ibid.

³⁸ Ferlenga, Alberto. *Pikionis : 1887-1968*. Electa, 1999, Milan.

³⁹ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

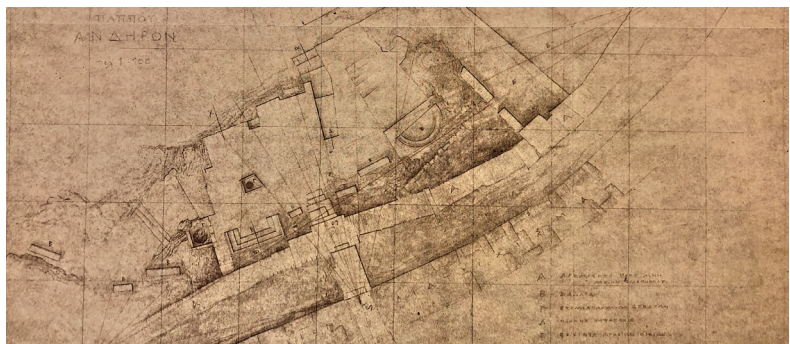


Complexe du Capitole, Plan et élévations de la Colline Géométrique, les grands symboles sont planifiés contrairement aux plus petits.

FLC / ADAGP

⁴² Expression reprise de Alberto Ferlenga. Ferlenga, Alberto. *Pikionis : 1887-1968*. Electa, 1999, Milan.

multitude d'opportunités de projets encadrés par Pikionis ayant servis un désir global de les accueillir au sein de tableaux au second-plan sous l'Acropole. Pikionis crée ainsi la « liturgie d'une religion singulière du paysage », ⁴² une harmonie définie par la matérialité et par la présence constante de l'Acropole à l'étage supérieur.



Promenade autour de l'Acropole,
Les dessins plus détaillés (bas) étaient réservés aux endroits spéciaux, ici le belvédère, sinon des dessins plus sensibles guidaient Pikionis (haut).
archives



Promenade autour de l'Acropole,
Vue depuis le belvédère.
photo par D. De Lonti

Le *style agile*, produit d'un dynamisme qu'il exprime par la suite majoritairement en la surface, soit une autre piste de dynamisation architecturale s'ajoutant à la recherche spatiale dynamique par le courant moderniste.

Dynamisation de la surface



Casa Jorn,
Détail de façade extérieure.
photo Casa Museo Jorn

À la convergence entre la réflexion par la pratique & la pratique par la réflexion

Durant les années 1980, soit près de 50 ans après la livraison des studios Kogen-Miller, Miller y retourna afin d'y créer des portes de bois sculpté et peint. La description que nous en donne Bob Horn, assistant le nonagénaire, informe sur le processus que Miller suivit dès ses débuts : « Il commença puis il ne s'arrêtait plus. Un peintre travaille un peu, retourne à son tabouret, regarde son tableau pendant un long moment et observe juste. Edgar savait comment son travail allait ressortir. Il était si concentré qu'il ne voulait pas prendre de pauses. ».⁴³ Ce processus de travail d'une production par croissance continue émane de sa volonté de constamment créer concrètement et abondamment, volonté pouvant aussi bien être retrouvée chez Jorn.⁴⁴ L'intelligence de ses mains en résultant complète la rationalité de Saul Kogen, son collaborateur ; les deux personnalités ayant été finalement nécessaires à la réalisation des studios.⁴⁵ C'est aussi un travail fait « pièce par pièce » par Miller, contrairement à un déroulement habituel de chantier par corps de métier spécialisés.⁴⁶ L'intelligence qu'il place en ses mains est donc aussi une intelligence qui provient de la perception de l'architecture *in situ*.

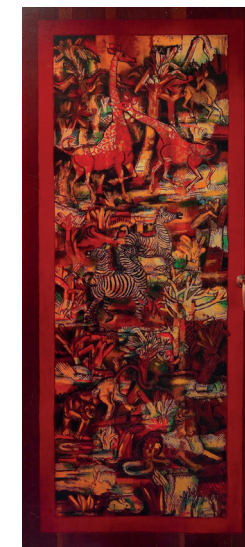
Pikionis, bien que n'étant pas constructeur, cependant aussi peintre et sculpteur, compris l'importance de cette intelligence au cours de la construction à travers les collines ; le dessin du tracé en lui-même, en premier lieu, provient de sa pratique quotidienne au sein de l'œuvre. Les ouvriers l'assemblant redécouvrirent au fur et à mesure des

⁴³ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

⁴⁴ Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.

⁴⁵ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

⁴⁶ Ibid.



Studios Kogen-Miller,
Porte réalisée par Miller
dans les années 1980.
photo par A. Vertikoff

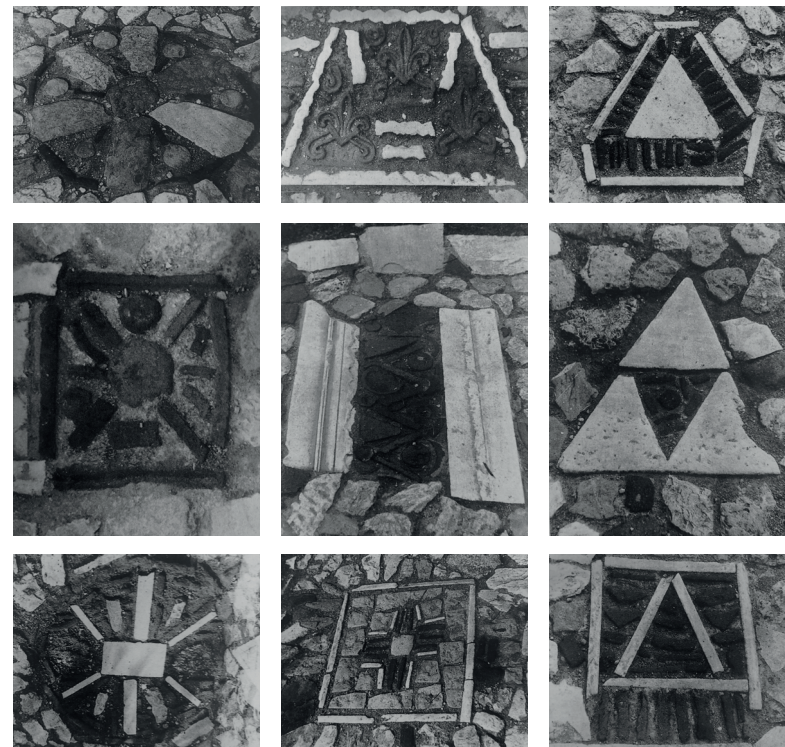
⁴⁷ Ferlenga, Alberto. *Pikionis : 1887-1968*. Electa, 1999, Milan.

savoirs artisanaux oubliés et leur apprentissage généralisé s'ensuit afin de distribuer ce savoir à tous. C'est l'intelligence manuelle en résultant en laquelle Pikionis place sa confiance pour réaliser le projet. Il laissa à chaque artisan la liberté d'exprimer sa propre volonté au sein du tracé du sentier que lui découvrait. Les récits des collaborateurs attestent cette dimension collective de l'œuvre, synonyme d'une mutualisation de leur intelligence manuelle et de l'intelligence spirituelle de Pikionis.⁴⁷

L'on comprend alors le *style agile* comme une expression de l'intelligence de la main au sein d'un cadre défini par l'intelligence de l'esprit. On y décèle aussi une certaine importance promise à l'acte de construire. Il s'émancipe de sa fonction de transcription du dessin dans l'espace tangible pour devenir un acte créateur au même titre que le dessin. Il trouve son expression à des échelles plus petites que la plupart de celles de la planification esthétique mais participe tout autant au résultat général. Cet acte créateur de la construction intervenant après celui du dessin dynamise alors aussi le projet temporellement.

Dynamisme temporel

Le Corbusier rechercha plusieurs formes du dynamisme temporel au différents stades de la réalisation d'un projet afin de lui donner une certaine vitalité. L'on comprend un désir de mouvement continu des choses qu'il trouva dans le dessin ainsi que dans la construction. La fixation de modules supplémentaires sur le plan déjà figé du Couvent de la Tourette, au fur et à mesure des de-



Promenade autour de l'Acropole,
Collection de symboles réalisés librement par les artisans sur la Promenade.
photos par D. De Lonti

⁴⁸ Discussion avec le prof. Lapiere

⁴⁹ Gargiani, Roberto. Rosellini, Anna. *Le Corbusier : Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965*. EPFL Press, 2011, Lausanne.

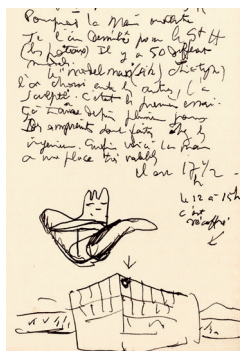
⁵⁰ Le Corbusier. « Carnet K45. » Carnets, Volume 3. 1954-1957.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Gargiani, Roberto. Rosellini, Anna. *Le Corbusier : Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965*. EPFL Press, 2011, Lausanne.



Complexe du Capitole, Croquis planifiant l'intégration de *La Main Ouverte*. FLC / ADAGP

mandes des moines, témoigne d'une volonté d'un plan en partie non-maîtrisé.⁴⁸

Lors de la phase de construction, il élabore des méthodes propres à celle-ci afin d'intégrer au projet, de nouveau, différentes temporalités. À Chandigarh, l'intégration des symboles dans le béton, bien que voulue dès le départ du projet, n'est pas planifiée sous la forme de dessins techniques. Elle se réalise, au contraire, par une résolution agile. Lors de l'impression du premier symbole dans le béton, *La Main Ouverte*, sur le volume de la cage d'escaliers du toit du bâtiment du Secrétariat, l'on comprend le déroulement express de l'acte et des impressions qui le suivront.⁴⁹ Dessiné par Le Corbusier et sculpté en bois par Giani Rattang Singh, le symbole doit être disposé dans le coffrage en haut à droite du volume en béton selon un croquis imprécis de Le Corbusier.⁵⁰ Lorsque le béton est coulé, l'intégration par les artisans en est oubliée jusqu'à ce que Le Corbusier leur fasse détruire le béton fraîchement vibré.⁵¹ La sculpture de *La Main Ouverte* est alors rapidement fixée sous la surveillance de Le Corbusier sur le coffrage de tôle résultant en un placement légèrement incliné, « penchée sur le côté tout comme les timides jeunes filles penchent leurs têtes ». ⁵² De plus, l'inversion du symbole résultant de son impression n'a pas été anticipée.⁵³ Ainsi, *La Main Ouverte*, main droite symbole des « constructeurs » devient une main gauche. Ces défauts sont cependant restés imprégnés sur le béton car il n'a pas été redémodé. Cela montre que Le Corbusier souhaitait surtout un signe mais qu'il n'avait pas à être parfait, il le voit tel un tatouage.⁵⁴

Cette acceptation s'intègre dans la *poésie du mal fichu* recherchée à travers le *béton brut* montrant pour Le

Corbusier un caractère humain du bâtiment.⁵⁵ Des temps alors parfois plus courts entre décision et exécution l'aide à y parvenir. Le produit esthétique final, mélange des décisions *in vivo* et de celles planifiées, devient alors agile.

Une temporalité similaire peut être observée dans les projets de Pikionis, Jorn ou encore Miller par l'intégration de matériaux *as found*. Les pierres non équarries que Pikionis récupère le forcent à recourir à une résolution agile. L'idée générale clarifiée auparavant, des décisions à temporalité courtes sur le terrain co-produisent le dessin précis final. L'*opus incertum* résultant de ce processus constitue le chemin et les bâtiments. Il accorde, de par leur contraste à celui-ci, une certaine noblesse aux éléments planifiés culturellement équarris tel que le cadre d'une porte ou d'une fenêtre, les marches d'un escalier, l'assise d'un banc ou encore l'élévation d'un muret. Finalement, il met en valeur l'élément principal du projet, contrastant par sa pureté, l'Acropole.

Les décisions prises du placement des pierres ainsi que l'ornementation du chemin sont prises dans des temporalités plus courtes, *in vivo*, devenant alors plus spontanées et plus instinctives. Elles sont moins réfléchies sur le long terme donc elles sont aussi plus émotives, retranscrivant l'état de leur auteur, avec tous les dangers que cela présuppose comme l'essai le montrera au sous-chapitre suivant. Pikionis dit lui-même que son action présuppose « l'éveil, sans exception, de toutes nos facultés, d'esprit et de cœur ». Il mêle par-là ses convictions rationnelles provenant du modernisme à la conviction de « voix intérieures secrètes » le guidant.⁵⁶ C'est cette écoute de son instinct et de ses émotions qui va faire de la Promenade autour de l'Acro-

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ferlenga, Alberto. *Pikionis : 1887-1968*. Electa, 1999, Milan.



Complexe du Capitole, Deuxième sculpture en bois (corrigée) de *La Main Ouverte*. FLC / ADAGP



Promenade autour de
l'Acropole,
La noblesse par le
contraste formel.
photo par D. De Lonti



L'*opus incertum* de Pikio-
nis (haut), de Jorn (milieu)
et de Miller (bas).
*photos K. Malawski, Casa
Museo Jorn et A. Vertikoff*

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.
Debord, Guy. « De l'architecture sauvage. » *Jorn / Le Jardin d'Albisola*. Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1974, Turin.

⁵⁹ Gargiani, Roberto. Rosellini, Anna. *Le Corbusier : Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965*. EPFL Press, 2011, Lausanne.

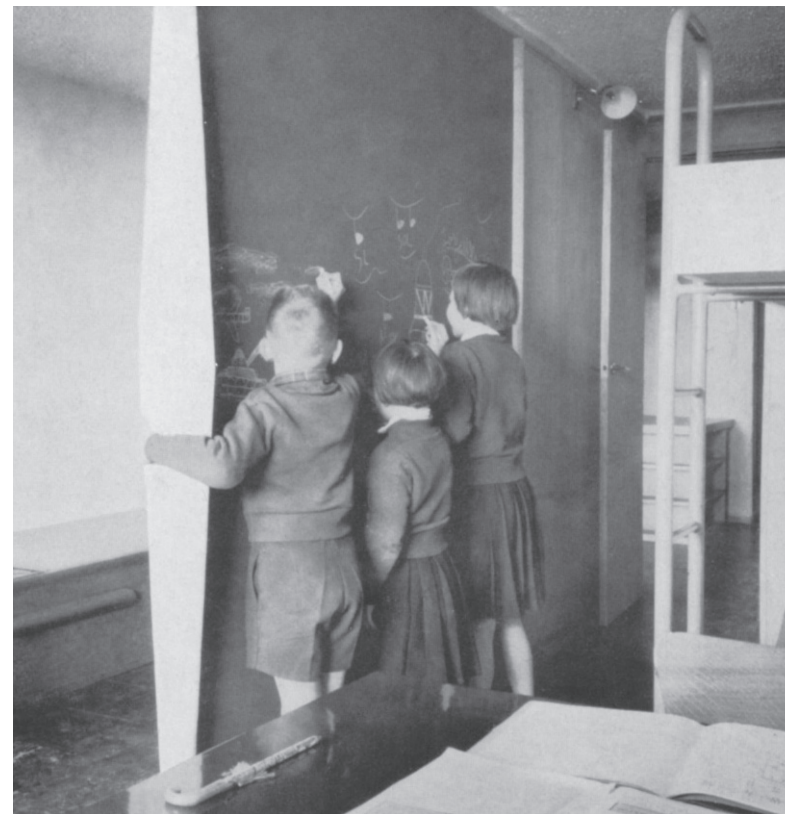
⁶⁰ Ibid.

pole un projet qui « prend ainsi, entre autres significations, un schéma de l'âme de son auteur ».⁵⁷

Travaillant aussi énormément avec des matériaux récupérés, Miller et Jorn créent dans ces mêmes temporalités observées chez Pikionis.⁵⁸ Les *opus incertum* y sont retrouvés majoritairement sur les sols faits de céramique mais aussi dans certains vitraux de Miller ou encore sur les murs recouverts de céramique du jardin d'hiver de la Casa Jorn. La multiplication des ornements et des décorations dans ces œuvres par rapport à celle de Pikionis révèle cependant d'un *desining while doing* plus concentré sur l'échelle du détail que sur l'échelle majoritairement territoriale de Pikionis.

Des interventions de temporalité différente peuvent encore être observées à l'Unité d'habitation de Marseille. Le Corbusier y installa dans les chambres d'enfants des cloisons amovibles faites de tableaux noirs, plus tard installées dans toutes les Unités d'habitation.⁵⁹ Cette décision planifiée, est synonyme d'une quasi-certitude de l'apparition de décorations spontanées ultérieures à la finition du bâtiment, donc non planifiées. Sa vision de certaines parois du bâtiment en tant que « surfaces à décorer » participe à l'appropriation des habitants de celui-ci.⁶⁰

Le *style agile* se réalise alors par une multiplicité de temporalités, leurs retranscriptions esthétiques en définissant le résultat par composition. Il produit un bâti plus sensible, parfois plus émotionnel et personnel, parfois au caractère presque humain. Ce sont des caractéristiques inscrivant les œuvres produites par ce style dans un domaine artistique plus large, excédant le cadre architectural.



Unité d'habitation de Marseille, enfants dessinant sur les cloisons amovibles faites de tableaux noirs.
photo sans source

⁶¹ Depuis l'ordonnance édictée en 1949 par la Confédération Suisse, 1% du coût de chaque construction de bâtiments publics doit être investi dans des projets d'« art dans la construction » intégrant des œuvres d'art dans les bâtiments publics. «Kunst Am Bau.» Post.ch

⁶² Discussion avec le prof. Weinand.



Exemples de *Kunst am Bau* mis en avant sur le site de la Poste Suisse.

Dynamisme de medium

À Albisola, à la place d'un miroir au-dessus du lavabo extérieur, Jorn a placé puis encadré de coquillages une peinture abstraite. De tonalité principale orange, elle se distingue immédiatement par le contraste entre son expressivité de couleur et les enduits de teintes grises composant la façade. Le geste ressemble à la pratique de la *Kunst am Bau*,⁶¹ bien qu'il soit réalisé sur une maison privée. Cependant, ce geste additionné aux autres interventions réalisées sur la propriété dépasse la *Kunst am Bau*. En comparant l'intégration des mediums de la sculpture, peinture, gravure ou encore de la verrerie dans les œuvres vues auparavant avec leur intégration produit par le système de la *Kunst am Bau*, l'on remarque une intégration plus fusionnée au bâti dans le premier mode opératoire de par l'utilisation de matériaux déjà liés au chantier en plus d'une confiance d'intervention plus grande. Le bâti devient alors agile, construit par une multitude de mediums artistiques s'exprimant tous indépendamment en plus de leur expression en tant qu'ensemble. Si l'on veut rester en la langue allemande par souci de précision, l'intégration des mediums artistiques au bâti à la Casa Jorn devient « *Kunst im Bau* ».

De plus, la *Kunst am Bau* n'est souvent pas intégrée au dessin de l'architecte mais est presque un produit de nécessité légale intervenant lors de la finalisation du projet.⁶² Elle se matérialise souvent par un élément dans l'espace public au lieu de trouver place dans le bâtiment. Par exemple, 10 des 16 œuvres dans des postes suisses mises en avant sur leur site internet sont détachées du bâtiment sous forme de sculptures, fontaines ou d'installations



Casa Jorn,
Le lavabo et sa peinture.
photo par SUPER-FROM



Studios Kogen-Miller,
Le garde-corps d'escalier
sculpté en bois face au
vitrail.
photo par A. Vertikoff

légères facilement détachables.⁶³ L'on constate aussi une fréquence plus nombreuse d'interventions chez Le Corbusier, Miller, Pikionis et Jorn que celles limitées par le budget dans les bâtiments publics suisses.

Alors que la pratique de la *Kunst am Bau* exerce une volonté de séparer l'art et l'architecture dans un même espace afin de les valoriser d'une manière égale et de leur permettre une autonomie, l'intégration de pratiques artistiques dans le processus de construction d'un bâtiment dépasse les limites de l'architecture si l'on les comprend par Quatremère de Quincy. Selon lui, le but de l'architecture est, étant donné sa nécessité et sa *perfection prima* en son caractère fonctionnel, de produire en l'Homme des impressions résultant d'ordre, de proportion, de grandeur ou encore de richesse ; la production en lui d'émotions ou de sensations est réservée aux arts purs.⁶⁴ L'on comprend alors le caractère artistique des constructions étudiées, mélangeant arts appliqués et arts purs. Pikionis confirme cela dans une lettre écrite juste avant son implication dans le projet de la Promenade autour de l'Acropole au ministre des travaux publics.⁶⁵ Il en fait même son premier point des neufs visant à synthétiser ses intentions de projet : « Il ne fait aucun doute que le projet en question ne peut être réalisé mécaniquement en utilisant des méthodologies de construction conventionnelles dont l'application est pratiquée quotidiennement ; il s'agit plutôt d'un projet essentiellement artistique qui nécessite cependant en même temps une grande quantité de travail manuel. »⁶⁶ D'une manière similaire, Le Corbusier comprend son projet sous l'aspect d'un *Gesamtkunstwerk*, y incorporant la stéréotomie du *béton brut* en plus de son travail colorimétrique, des fresques et des réalisations monumentales ou sculptu-

⁶³ "Kunst Am Bau." Post.ch

⁶⁴ Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.

⁶⁵ Lettre écrite après inspection de l'amélioration des routes en ce temps autour du site archéologique au ministre Konstantinos Karamanlis. Phillipson, Freddie. "Dimitris Pikionis (1887-1968)." *Stone : The Architectural Review*. 1490 (26 avril 2022)

⁶⁶ Ferlenga, Alberto. *Pikionis : 1887-1968*. Electa, 1999, Milan.

⁶⁷ Gargiani, Roberto. Rosellini, Anna. *Le Corbusier : Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965*. EPFL Press, 2011, Lausanne.

⁶⁸ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

⁶⁹ Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.

⁷⁰ Debord, Guy. « De l'architecture sauvage. » *Jorn / Le Jardin d'Albisola*. Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1974, Turin.

⁷¹ Activité collective en été 1949 regroupant Stephen Gilbert accompagné de sa belle-soeur et de son enfant, Christian Dotremont et sa femme, Édouard Jaguer et sa femme, Anders Österlin, Carl-Otto Hultén, Robert Dahlmann Olsen, Carl-Henning Pedersen et sa fille, Mogens Balle, Erling Jorgensen et Alfred Lilliendahl
Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.

rales sur le site de Chandigarh.⁶⁷ Miller, lui aussi, vise le *Gesamtkunstwerk* par l'incorporation des arts purs aux arts appliqués, il leur associe un effet bien supérieur lorsqu'ils étaient combinés.⁶⁸

Alternativement, Jorn sépare intellectuellement clairement l'intervention artistique de la réalisation architecturale et leur accorde la même nécessité au sein du bâti. Il voit en l'art la réponse à une nécessité psychologique de l'individu qui ne peut être résolue par l'architecture moderne.⁶⁹ Il attribue à ses œuvres une résonnance émotionnelle, nécessaire, qui sort clairement du domaine architectural définit par Quatremère de Quincy. De toutes ses réalisations en lien avec l'architecture il est cependant possible de dire que la Casa Jorn est la plus réussie car elle a été faite par lui mais aussi pour lui. Elle s'intègre ainsi dans une conception situationniste de l'urbain incitant chaque individu à s'approprier son environnement par la « reconstruction autour de lui ».⁷⁰

On y perçoit le danger du dynamisme de médium dans le domaine architectural : une nécessité de natures différentes d'émotions/sensations du concepteur et de l'utilisateur. Cette contradiction s'était matérialisée dans la première intervention de Jorn dans le domaine architectural. Jorn et d'autres représentants du groupe Cobra peignirent pendant plusieurs semaines les intérieurs de la Frederiksholmshytte, une petite maison de vacances des étudiants d'architecture de l'université de Copenhague.⁷¹ L'expression artistique produit par le groupe recouvrant murs et plafonds fut ensuite décrite comme « tâches d'un enfant de huit ans », de « pornographie » ou encore de « ferventes fantaisies anormales », « dissolvant ainsi la

pièce » et « détruisant toutes opportunités de *cosiness* et de repos ».⁷² La Casa Jorn, elle, a l'avantage qu'elle ne doit pas se préoccuper de ce questionnement car concepteur et usager sont la même personne. Jorn y peut donc avoir sa liberté artistique souhaitée tout en façonnant un environnement dans lequel il aime vivre. Par ailleurs, c'est ce risque de perception différente qui retient aussi probablement la pratique de la *Kunst am Bau* dans le domaine public, n'impactant pas directement l'utilisateur dans son chez-soi mais se matérialisant plutôt sous la forme d'expositions dans l'espace public.

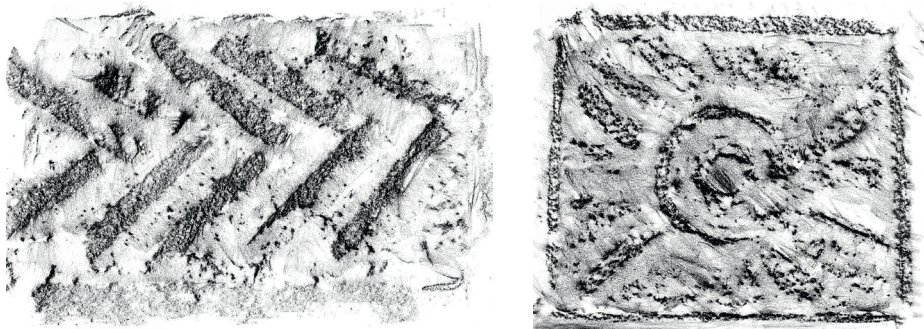
On voit donc qu'il serait possible d'inclure les interventions artistiques dans le domaine architectural défini par Quatremère de Quincy à la condition d'en étendre sa définition à l'acceptation d'émotions appropriées à la fonction du bâtiment. La pratique artistique ne devrait alors pas se baser sur ses émotions personnelles mais sur un ressenti des émotions nécessaires. Elles devraient donc prendre en compte le contexte dans lesquelles elles opèrent.

Le *style agile* se réalise alors par une multiplicité de médiums, parfois plus intrinsèques au bâti, parfois plus séparés intellectuellement. Il produit un bâti plus émotionnel, présentant ainsi aussi un danger de contradiction entre les émotions/sensations du concepteur et de l'utilisateur.

⁷² Seiersen, Flemming. Dreyer, Ole. "Hyttten", *A5. Meningsblad for unge arkitekter*, 5. (Février 1951), 20.



Peintures décrites de la Frederiksholmshytte.
photo par J. Lefebvre



La sculpture de la pierre
à travers les différentes
méthodes de Pikionis et de
Le Corbusier.
*photos par K. Malawski et
FLC / ADAGP*



Casa Jorn,
Sculpture en céramique.
photo par T. Topasio

⁷³ Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.

⁷⁴ Gargiani, Roberto. Rosellini, Anna. *Le Corbusier : Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965*. EPFL Press, 2011, Lausanne.

⁷⁵ Ferlenga, Alberto. *Pikionis : 1887-1968*. Electa, 1999, Milan.

⁷⁶ Ibid.

Dynamisme de lecture plastique

Tous les fragments spécifiques des œuvres étudiées proposent une lecture supplémentaire des bâtiments dans lesquels ils opèrent, une lecture surfacique dynamique. Superposée à la lecture par assemblage additif des composants des surfaces, méthode de lecture concernant la majorité de l'architecture occidentale,⁷³ elle se développe plus organiquement ou momentanément. Leur coexistence au sein du bâti rend le résultat esthétique de ce dernier agile. Pikionis, Le Corbusier, Miller et Jorn en proposent des variations.

À Chandigarh, les bas-reliefs sculptés dans le béton sont dispersés sur le Palais de l'Assemblée : on les retrouve sur les pylônes d'entrée, au forum et sur différents éléments du toit.⁷⁴ Du fait d'un alignement inexistant entre eux et de leurs placements en partie aléatoires, on les lit tel des tableaux marquant des moments dans les surfaces de béton armé. Il en résulte une lecture possible par succession de points d'intérêt que l'on peut relier entre eux en laissant ses yeux errer le long des surfaces. Le même système peut être observé à Athènes, à la Promenade autour de l'Acropole conçu par Pikionis, structurée conceptuellement par une succession de tableaux créant surprises et cadrages à explications occultes.⁷⁵ En plus de la forme du chemin, les symboles sur celui-ci participent à incanter un univers sensible presque religieux.⁷⁶ Les deux constructions expriment finalement la volonté d'une multiplication et d'une intensification de moments au sein des bâtiments par une recherche surfacique.

Aux studios Kogen-Miller et à la Casa Jorn, ces



Promenade autour de l'Acropole, La création de tableaux occultes par des symboles ponctuant la composition des pierres.
photo par R. Champion



Symboles occultes de la Promenade autour de l'Acropole (haut) et pylône du Palais de l'Assemblée montrant un symbole en son milieu (bas).
photos par D. De Lonti
Fondation Le Corbusier



Studios Kogen-Miller,
Intérieur du Studio R.W.
Glasner.
photo par A. Vertikoff

moments sont tellement multiples et rapprochés que leur séparation visuelle du bâti « structurel » devient compliquée. Les parties ornées et décorées du studio de l'investisseur du projet, R.W. Glasner, paraissent plus nombreuses que les parties sobres, rappelant une architecture rococo. Le parquet et quelques murs demeurent les seuls éléments non ornés. Escaliers, garde-corps, plafonds et ouvertures sont tous ornés en plus d'une partie de paroi. Le bois est sculpté, le métal travaillé, les fenêtres deviennent vitraux et la paroi au-dessus de l'entrée est travaillée en reliefs de plâtre. À la Casa Jorn, dans les parties de la propriété où Jorn a souhaité intervenir, l'on peut constater la même chose. Tous les murs de la véranda reliant les deux parties de la maison sont recouverts de dessins abstraits faits de céramiques et de pierre. Dans le jardin, même les éléments utilitaires, le four à céramique et le lavabo extérieur, sont décorés. La peinture entourée d'un cadre de coquillages remplace le miroir habituel au-dessus de l'évier tandis que la hotte du four a été décorée d'une mosaïque réalisée selon la technique du *rissêu ligure*.⁷⁷ À travers la proximité entre les ornements et les décorations, ils lient les différents éléments des bâtiments entre eux et en propose des lectures plus continues, suivant des *splines* imaginaires. Il s'ensuit une lecture du bâti se développant plus organiquement, rappelant celle utilisée pour l'architecture orientale.⁷⁸ L'idée de tableaux successifs y est encore intégrée, mais une place plus importante leurs est accordée qu'à la Promenade autour de l'Acropole ou qu'au Palais de l'Assemblée, importance dédiée qui aurait été retrouvée au Palais du Gouverneur à Chandigarh.

S'ajoute également un jeu de relief sur des surfaces prévues planes à l'origine. Le Corbusier travaille

⁷⁷ Technique typique des cours d'église et des jardins, elle exigeait que l'image soit composée avec des galets strictement noirs et blancs récupérés dans les rivières ou sur le littoral. Giannini, Federico. « Le musée de la maison Jorn à Albissola Marina, un poème de la spontanéité ». *Finestre sull'Arte*. (4 janvier 2018).

⁷⁸ Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.



Casa Jorn,
Murs de l'intérieur de la
Veranda.
photo par P.V. Glob

⁷⁹ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

⁸⁰ Ibid.



Complexe du Capitole,
Ornement par soustraction
dans le béton armé.
FLC / ADAGP

majoritairement par soustraction dans la surface afin d'en extraire des bas-reliefs contrairement à Jorn travaillant par addition sur la surface. Miller utilise autant la première méthode que la deuxième. Dans le cas de Jorn, la préexistence des volumes bâtis le contraint quasiment à ce travail par addition. À Chandigarh, l'intégration de l'ornement pendant le gros œuvre en permet un résultat par soustraction alors qu'aux studios Kogen-Miller ornements et décorations sont réalisés lors du second œuvre et de la finition. La méthode utilisée dépend alors du matériau de l'élément orné et de la temporalité de sa réalisation. On ne peut par exemple pas imaginer que la frise en plâtre au-dessus de la porte d'entrée du Studio R.W. Glasner, réalisée par Miller seulement trois ans environ après le début des travaux, ait été réalisée par un processus de soustraction.⁷⁹ Cependant, les woodcarvings réalisés sur les plafonds jusqu'en les années 1940, soit plus de dix ans après le début du chantier, témoignent d'un processus par soustraction réalisable grâce à la tendreté du matériau travaillé.⁸⁰

L'on aperçoit que le style agile propose une diversification des lectures de la surface. Une lecture par moments, ou organique lorsque ces moments sont multipliés et rapprochés, s'ajoute à la lecture habituelle par assemblage additif de ses composants. Un travail plastique en la surface par soustraction ou par addition accentue cette diversification.



Studios Kogen-Miller,
Travail par soustraction
dans le bois (haut) et par
addition sur les murs (bas).
photos par A. Vertikoff

Les réflexions esthétiques, économiques et légales du *style agile*, toujours en quête d'une faisabilité pas encore entièrement atteinte.

**Rapport subtil à l'environnement
du bâti ultra-contraint**



Promenade autour de
l'Acropole,
Fin de sentier au monu-
ment à Philopappos.
photo par D. De Lonti

Nécessité d'un créateur manuel polyvalent

Bien que Guy Debord décrive la Casa Jorn comme une manifestation attestant que tout individu est en position de s'appropriier et de concevoir l'environnement qui l'entoure, l'on est obligé de constater que toutes les œuvres vues au cours de cet essai ont été conçues par des individus ayant pratiqué leurs vies durant, leur permettant l'expression *agile* que l'on y retrouve.⁸¹

Avant de commencer à créer l'ensemble de la Casa Jorn, Asger Jorn, alors âgé de 53 ans, a de nombreuses années de pratique dans divers mediums artistiques plastiques à son actif. En plus de la peinture, sculpture, graphie et tapisserie pratiqués sa vie durant, il commença la céramique une demi-douzaine d'années avant le début de la construction.⁸² Cette nouvelle passion, d'ailleurs raison de sa venue à Albisola, deviendra aussi le principal medium d'expression au sein de la propriété.⁸³ Il est complété par ceux qu'il maîtrisait déjà en plus de nouvelles techniques apprises sur le chantier tel que le rissêu ligure composant la hotte du four à céramique.⁸⁴

Miller apprit le travail du plâtre, la sculpture de bois, la mosaïque, le vitrail et le batik⁸⁵ par lui-même à la suite d'études universitaires artistiques focalisant sur la peinture.⁸⁶ Son apprentissage continua à l'atelier de Alfonso Iannelli à Chicago centré sur les arts appliqués ; il y assimila la sculpture de pierre, le graphisme et le travail d'ornemaniste architectural.⁸⁷ Avant de rénover ses premiers studios à Carl Street il était donc déjà artisan dans plusieurs domaines, domaines encore expandus lors de

⁸¹ Debord, Guy. « De l'architecture sauvage. » *Jorn / Le Jardin d'Albisola*. Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1974, Turin.

⁸² Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.

⁸³ Albisola est une petite ville sur la côte ligure alors renommée dans les cercles artistiques pour sa tradition ancienne de poterie et céramique Ibid.

⁸⁴ Giannini, Federico. « Le musée de la maison Jorn à Albissola Marina, un poème de la spontanéité ». *Finestre sull'Arte*. (4 janvier 2018).

⁸⁵ Le Batik est une technique de teinture dite « à réserve ». C'est-à-dire qu'une partie du tissu est « caché » lors de la teinture à l'aide de cire, créant ainsi un motif. Lorsque la teinture est sèche, la cire est enlevée par une immersion dans de l'eau bouillante.

⁸⁶ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Le sand-casting consiste à modeler du sable mouillé afin d'en produire le négatif d'une idée plastique rempli par la suite de plâtre ou de ciment retranscrivant la surface brute du sable. C'est une technique découverte par Nivola en 1948 en jouant sur la plage avec ses enfants puis exposé pour la première fois en 1949 sous la forme de la série de sculptures « Totems ». Mamelì, Maddalena. *Le Corbusier et Nivola : la pratique du sand-casting*. Dans Sbriglio, Jacques (sous la direction de). *Le Corbusier et la question du brutalisme*. Parenthèses, 2013, Marseille.

⁸⁹ Gargiani, Roberto. Rosellini, Anna. *Le Corbusier : Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965*. EPFL Press, 2011, Lausanne.



Casa Jorn,
Découverte sur le chantier de la technique du *riesséu figure*.

la construction des studios Kogen-Miller à North Wells Street.

Anachroniquement, l'on peut assimiler la pratique architecturale des deux artistes à celle des architectes de la Renaissance issus d'une pratique versatile de domaines artistiques plastiques. Leurs connaissances plastiques et artisanales variées leurs permettent cette réalisation du *style agile*, qui stimule à son tour dans le projet la découverte de nouvelles méthodes artisanales. Jorn et Miller, individus au centre esthétique de leur projets respectifs deviennent alors garants du résultat esthétique final. Étant donné qu'ils en sont aussi les seuls producteurs, ils sont étroitement liés au projet et doivent être quasi libres de tout autre engagement. Leur collaboration avec leurs partenaires respectifs Gambetta et Kogen est un travail en parallèle de fonctions séparées. Ils pratiquent une sorte de *jam-session* lors de laquelle chacun s'exprime librement et différemment tout en inscrivant leurs créations en la continuité de celles de l'autre.

Le Corbusier tend aussi vers cette qualification d'architecte de la Renaissance même s'il y procède de manière inverse. D'abord architecte autodidacte, il pratique parallèlement la peinture et la sculpture, médiums intégrés de plus en plus au cours de ses réalisations architecturales. Le processus de production des bas-reliefs du béton brut de Chandigarh, pouvant être retracé à la pratique du *sand-casting*⁸⁸ qui lui est partagée par son inventeur Constantino Nivola en 1951, montre l'apport initié de sa pratique plastique parallèle à sa pratique architecturale.⁸⁹ Lors de la construction, contrairement à Jorn ou Miller, il ne donne pas lui-même directement forme à sa connaissance plas-

tique. Les bas-reliefs sont sculptés par Giani Rattang Singh et le béton est coulé par les ouvriers indiens.⁹⁰ Leurs dessins proviennent d'une sélection au sein du folklore indien, de dessins de Le Corbusier ou de ceux d'ouvriers.⁹¹ Les symboles retrouvés sur les volumes technique du toit du Parlement sont par exemple repris de graffitis réalisés par des muletiers sur les rampes du Secrétariat environ une année après l'impression du premier signe.⁹² Ils montrent que le style agile des symboles de Le Corbusier à Chandigarh s'accomplit grâce à un processus constructif en partie non-planifié et participatif incorporant au cours de celui-ci des propositions esthétiques, même si involontaires. Il y occupe un rôle de curateur, contrôlant ainsi le résultat esthétique final en agissant d'une position esthétique centrale de manière indirecte. Il se soustrait de par ce rôle à l'obligation de la présence permanente sur le chantier observée chez Miller ou Jorn mais le *style agile* en devient plus pré-encadré. L'harmonie de la production y est plus irréfutable que sous Jorn ou Miller, au détriment d'un plus grand dynamisme et d'une plus grande place du style dans la totalité du projet.

Pikionis, aussi issu d'une formation artistique, conçoit la majorité du projet comme résultat d'une résolution agile. Il est constamment sur le chantier afin d'y découvrir le tracé du chemin jour après jour.⁹³ Il énonce clairement dans le point quatre de sa lettre écrite à Konstantinos Karamanlis l'omniprésence de son temps qu'il consacrerà à la réalisation du projet.⁹⁴ Le processus de travail s'apparente à celui d'une « fresque », pour reprendre les mots de Alberto Ferlenga ; Pikionis plaçait les points fondamentaux de la composition avant que les artisans ne la réalisent avec une liberté d'expression encadrée par quelques-uns

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

⁹² Le premier signe imprimé est celui vu précédemment de *La Main Ouverte* le 12 décembre 1956. Ibid.

⁹³ Ferlenga, Alberto. *Pikionis : 1887-1968*. Electa, 1999, Milan.

⁹⁴ Ibid.

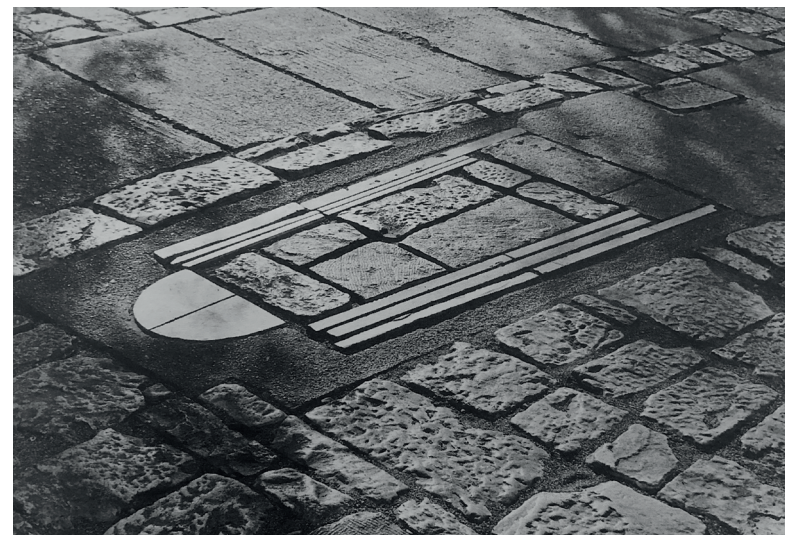
⁹⁵ Ibid.



Complexe du Capitole,
Test de moule dans le sable mouillé dérivant de la technique du *sand-casting*.
FLC / ADAGP



Complexe du Capitole,
Bas-reliefs dont le dessin
provient de graffitis
d'ouvriers copiés par Le
Corbusier (haut, droite).
FLC / ADAGP



Promenade autour de
l'Acropole,
L'expression par les arti-
sans au sein de la
« fresque » de Pikionis.
photo par D. De Lonti

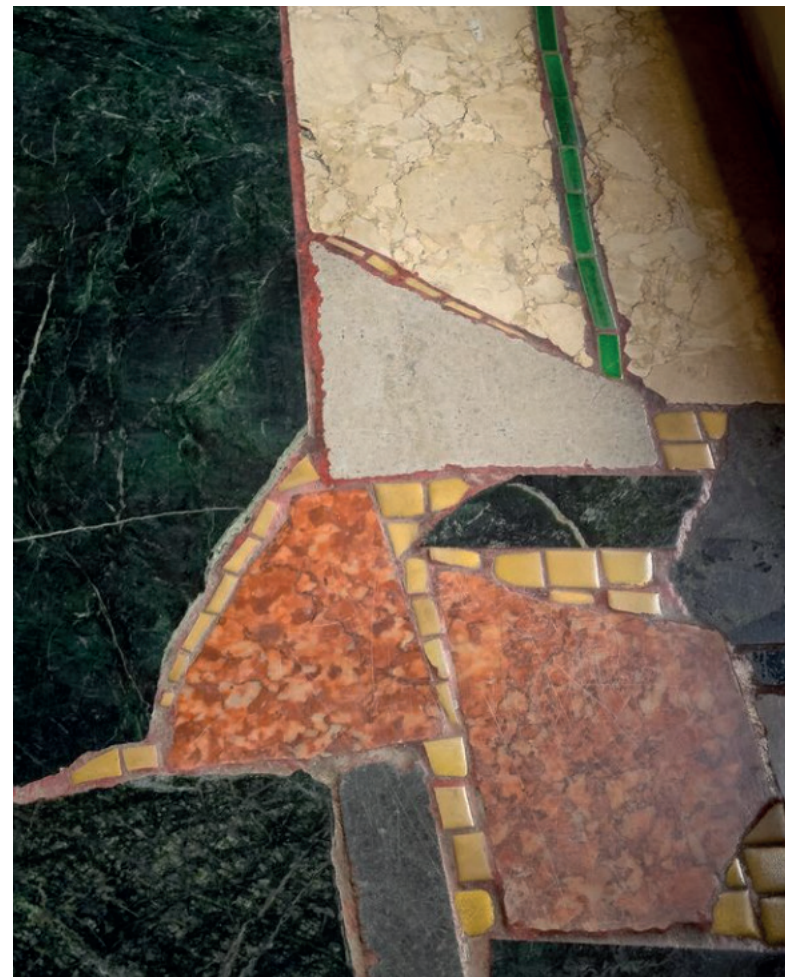
⁹⁶ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

de ses élèves.⁹⁵ Il occupait donc plutôt un rôle de dessinateur global du projet, laissant la réalisation des détails aux ouvriers. On peut situer son rôle entre celui qu'occupait Le Corbusier à Chandigarh et celui occupé par Jorn et Miller à la Casa Jorn et aux studios Kogen-Miller. Il est aussi présent que Jorn et Miller lors de l'acte de construire mais n'y participe pas par la construction, rappelant la fonction de curateur de Le Corbusier.

L'on en conclut que les mediums intervenant lors de la résolution agile des projets montrés auparavant sont en partie prédéfinis par les pratiques artisanales ou plastiques maîtrisés par l'individu en leur centre esthétique, tout en intégrant celles découvertes sur le chantier. Plus il est polyvalent, plus la production sera diversifiée. L'individu transmet son savoir et devient curateur de la production. On y perçoit la nécessité d'une figure centrale pour la réalisation du *style agile*, œuvrant de manière directe ou indirecte et tendant vers celle de l'architecte de la Renaissance. Cette recherche de rationalité esthétique par la centralité d'une figure individuelle polyvalente au cours du processus est couplée à une recherche de rationalité économique.

Rationalité économique

Les ornements et décorations réalisées par Miller lors de la construction des studios Kogen-Miller sont essentiellement composés de matériaux récupérés. Miller y est amené suite à des convictions que l'on qualifierait aujourd'hui d'« écologiques », trouvant beauté et utilité en leur réutilisation et condamnant l'Homme de jeter tellement.⁹⁶ Elles sont partagées par Kogen qui y voit un grand



Studios Kogen-Miller,
Composition de carrelages
récupérés.
photo par A. Vertikoff

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.

⁹⁹ Pour la conversion :
“Historical Currency Converter.”
historicalstatistics.org

¹⁰⁰ Gambetta, Umberto.
Interview par Ricaldone,
Sandro. 1986. Transcription,
“Sandro Ricaldone – Jorn, Il giardino di
albisola. Intervista a Berto
Gambetta.” ricaldone.org



Casa Jorn,
Détail d'intégration de *as found* dans le pavement
du sol.
photo Casa Museo Jorn

atout économique. Le projet, réalisé pour la plus grande partie entre 1928 et 1932, est logiquement affecté par la Grande Dépression de 1929. Cependant, il survit grâce à la récupération sur des sites de démolition et aux nombreuses faillites d'importateurs de matériaux laissant derrière eux leurs stocks à l'abandon.⁹⁷ Le contexte historique de l'œuvre, où peu d'argent était à disposition mais où une réserve immense de matériaux bruts se développait, poussa les convictions de Miller jusqu'au bout.

Jorn, ayant seulement réussi à se bâtir sa reconnaissance artistique la même année que celle où il acheta la propriété, commença à construire lui aussi sous une grande contrainte économique.⁹⁸ En témoigne le contrat d'achat négocié : 10 000 liras italiennes, soit environ 17 dollars américains à la même période,⁹⁹ par mois pendant un peu plus de huit ans.¹⁰⁰ Il récupère alors les restes de céramique d'ateliers locaux en plus des matériaux qu'il trouve en extérieur, incorporés *as found* dans l'œuvre. La même valorisation matérielle que chez Miller y est distinguée mais elle s'exprime d'une manière plus brute et immédiate. Le *style agile* s'exprime ici par compositions d'éléments trouvés, presque exhibés ; l'on n'y retrouve pas le travail plastique parfois pratiqué sur ceux-ci aux studios Kogen-Miller lors de processus de sculpture, de vitrail ou encore de serrurerie.

Bien que la Promenade autour de l'Acropole ne se devait pas de répondre à la même contrainte économique, l'on y perçoit aussi la récupération au centre du projet. Le processus d'incrustation de *spolia* à l'assemblage de pierres récupérées de bâtiments néoclassiques détruits, de travaux de fouille ou encore des entrepôts du musée archéologique



Casa Jorn,
Incrustations de coquillages sur le four à
céramique.
photo Casa Museo Jorn



Promenade autour de
l'Acropole,
Intégration de *spolia*.
photo par D. De Lonti

de Athènes rappelle le *as found* de Jorn.¹⁰¹ L'intemporalité du projet voulue par Pikionis est synonyme d'une valorisation de la matière, d'une origine différente que celle de Jorn ou de Miller mais aux qualités similaires.¹⁰²

L'on peut voir que la réutilisation de matériaux se situe toujours assez centrale au *style agile*. Même dans le cas du Complexe du Capitole, où seulement une petite partie de l'œuvre y recourt, l'on peut apercevoir la revalorisation de matière à travers la réutilisation ultérieure des tablettes de bois par Pierre Jeanneret au sein de la ville de Chandigarh.¹⁰³ Cette revalorisation est centrale à ces projets car la résolution agile le permet. Contrairement à un déroulement de chantier classique où le dessein est réalisé entièrement avant son commencement, cette résolution agile permet tout au long l'intégration de nouvelles idées provenant de matériaux et d'éléments à disposition uniquement lors de l'acte constructif, développant ainsi une rationalité du réemploi. Les *opus incertum* retrouvés chez Pikionis, Jorn et Miller ou le *as found* montrent que la résolution agile permet aussi plus facilement l'intégration des matériaux à géométrie non-équarrie, résultats de sites de démolitions ou déchets habituels du propre chantier. L'économie du *style agile* se réalise donc sur le plan matériel dans le cadre du second œuvre et de la finition avant tout,¹⁰⁴ engendrant aussi une économie budgétaire.

Cette économie budgétaire est aidée par un déroulement agile du processus.¹⁰⁵ Le temps consacré normalement au dessin est consacré directement à la construction dans les parties des projets de Jorn, Miller, Pikionis et Le Corbusier y ayant recours. Le processus se déroule sous la forme de boucles itératives permettant l'apprentissage de

¹⁰¹ Ferlenga, Alberto. *Pikionis : 1887-1968*. Electa, 1999, Milan.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Gargiani, Roberto. Rosellini, Anna. *Le Corbusier : Béton Brut and Ineffable Space : 1940-1965*. EPFL Press, 2011, Lausanne.

¹⁰⁴ La résolution agile est fondamentalement réservée au second œuvre et à la finition dans l'architecture du dernier siècle car la précision souhaitée des calculs structurels n'en permet pas l'intégration dans le gros œuvre. Cependant, l'intégration progressive de l'intelligence artificielle et de la réalité augmentée lors de la construction permettra à la résolution agile de fonctionner aussi lors du gros œuvre. Discussion avec le prof. Weinand.

¹⁰⁵ Le déroulement agile du processus fait ici référence à l'approche managériale par le management agile.

¹⁰⁶ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

la main du constructeur jusqu'à certains automatismes nécessaires à une rapidité d'exécution. Ceci est attesté par la multiplicité de bas-reliefs retrouvés à Chandigarh après la première expérience compliquée d'impression de *La Main Ouverte* sur la cage d'escaliers du Secrétariat ou le rendement de Miller presque doublé dans les studios Kogen-Miller comparé à ceux sur Carl Street.¹⁰⁶

La rationalité économique - matérielle et budgétaire - du *style agile*, provient donc majoritairement de la résolution agile le sous-tendant simplifiant le réemploi de matériaux mais aussi du déroulement agile de son processus accélérant le perfectionnement de la main. Ces deux procédés cependant peuvent présenter des difficultés à s'intégrer aux processus normalement très normés de la conception et de la construction d'un bâtiment.

Une rationalité légale presque aboutie

Avant d'aller en détail sur les raisons qui ont permis légalement la résolution et le déroulement agiles des quatre projets, il est nécessaire de préciser qu'ils ont été obtenus par une sélection directe de leur concepteur. Jorn s'auto-choisit pour réaliser la rénovation de sa propriété. Miller, lui, est engagé par Kogen lorsque celui-ci veut construire des habitations citadines conçues par des artistes.¹⁰⁷ Miller, ayant déjà impressionné Kogen lors de la rénovation de l'appartement de ce dernier, fut choisi par procédure directe.¹⁰⁸ Le Corbusier, reconnu en tant qu'architecte incarnant les idéaux sociaux et esthétiques souhaités pour Chandigarh par le premier ministre indien de

l'époque Jawaharlal Nehru, est sélectionné par procédure directe comme architecte principal pour remplacer Albert Mayer et Matthew Nowicki.¹⁰⁹ Il reprend le projet à cause de la mort de Nowicki un an après le début du projet.¹¹⁰ Pikionis est lui directement engagé par l'Etat grec, profitant tout au long du projet du soutien de l'alors premier ministre Constantin Karamanlis.¹¹¹ C'est ce soutien qui permettra la réalisation d'un projet impossible à chiffrer et hors règlements.¹¹²

L'on peut observer que dans les quatre cas c'est la confiance provenant du maître d'ouvrage qui permet la résolution agile. Dès l'engagement du projet, les commanditaires des trois œuvres dont la résolution et le processus sont principalement agiles connaissent la manière de procéder des concepteurs. Kogen connaît la méthodologie de Miller car il l'a déjà vu à l'œuvre.¹¹³ Jorn, dans la continuité idéologique de son œuvre plastique, ne planifie pas la rénovation de sa propriété.¹¹⁴ Pikionis, quant-à-lui énonce clairement ses intentions dans la lettre qu'il envoie à Karamanlis avant même l'obtention du projet.¹¹⁵

Cette confiance garantie une souplesse au processus au sein des règles habituellement établies entre maître d'ouvrage et concepteur mais son consentement légal peut s'avérer plus compliqué. La faible ampleur du *style agile* et son surcoût négligeable engendré à Chandigarh n'a vraisemblablement pas nécessité d'intervention légale. La réalisation d'une rénovation sur le domaine privé à la Casa Jorn illustre probablement un même cas de figure. Cependant, les projets des Studios Kogen-Miller et de la Promenade autour de l'Acropole, projets de moyenne à grande taille, dans lesquels le *style agile* occupe une place impor-

¹⁰⁹ "Réalizations > Ville de Chandigarh, Inde, 1950-1965." Fondation Le Corbusier. 26 juillet 2023.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Tsiomis, Yannis. « « Le lendemain je partais pour la Grèce » – Dimitris Pikionis (1887-1968) : biographies et mémoires d'un architecte grec », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 21. (11 juillet 2019)

¹¹² Ibid.

¹¹³ Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

¹¹⁴ Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.

¹¹⁵ Ferlenga, Alberto. *Pikionis : 1887-1968*. Electa, 1999, Milan.

¹¹⁶ Tsiomis, Yannis. « « Le lendemain je partais pour la Grèce » – Dimitris Pikionis (1887-1968) : biographies et mémoires d'un architecte grec », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 21. (11 juillet 2019)

¹¹⁷ Les pots-de-vin étaient des portraits que Kogen réalisait des inspecteurs. Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

¹¹⁸ Kessler, Rudi. « Normes révisées SIA 430 et SIA 118/430. » *Société suisse des entrepreneurs*. (10 août 2023)

¹¹⁹ Norme SIA n°414/1 relative aux tolérances dimensionnelles dans la construction et aux termes, principes et règles d'application (2016) et norme SIA n°414/2 relative aux tolérances dimensionnelles dans le bâtiment (2016)

tante, ont rencontrés des difficultés à être approuvés par les autorités. Pikionis profite du soutien du premier ministre afin d'échapper à la bureaucratie normalement obligatoire que le ministère des travaux publics et du tourisme essaie de lui imposer.¹¹⁶ Miller, lui, profite de l'absolution des inspecteurs du bâtiment grâce à des permis obtenus par Kogen à l'aide de pots-de-vin.¹¹⁷

Il s'en dégage une conception et une construction aux limites entre légalité et interdiction. La légèreté d'intervention du *style agile* en fait un style peu disruptif. Cela lui permet d'échapper à l'attention des autorités lorsqu'il est mis en œuvre à petite échelle. Toutefois, il peut s'avérer perturbateur pour la planification bureaucratique lorsqu'il est appliqué de grande ampleur dans le domaine de l'autorité publique. Cependant, la revalorisation matérielle, y étant centrale, pourrait permettre au *style agile* de procéder légalement sur tout type de projet au vu du développement politique actuel. L'environnement ultra-contraint des pays occidentaux est en train d'être transformé afin de promouvoir de plus en plus la revalorisation matérielle à travers des cycles circulaires internes ou externes au projet.¹¹⁸ On pourrait alors imaginer un assouplissement prochain des normes autorisant déjà de légères modifications sur le chantier par rapport à la planification déposée.¹¹⁹



Casa Jorn,
Jardin.
photo par T. Topasio



Conclusion

Le *style agile* se définit par une synthèse esthétique de sa conception agile, sa construction agile et son résultat agile tous interreliés entre eux. La résolution agile, soit l'émancipation partielle du dessin accordant à l'acte constructif une activité créatrice analogue au même titre que celui-ci, en place le fondement.

Couplée à la figure d'un créateur individuel, manuel et polyvalent au centre du projet, cette résolution agile se fait par, et donc intègre, des dynamismes de méthodologie, de temporalité et de medium au sein de la conception et de la construction d'un projet. Ces dynamismes s'expriment ensuite esthétiquement majoritairement en les surfaces, proposant ainsi une diversification des lectures de l'œuvre, rendant la lecture d'ensemble agile.

Le *style agile* se construit par petites échelles. Il produit des fragments uniques au sein du résultat du projet, connectant émotionnellement son constructeur ainsi que son utilisateur au bâti tout en conservant une harmonie à l'échelle du projet. Ces fragments produisent une multiplication et une intensification de moments au sein de la surface, moments ponctuels pouvant devenir lectures linéaires, plus précisément des lectures suivant des *splines*, s'ils sont multipliés et rapprochés. Ces lectures, uniquement observées lors de la finalisation de l'œuvre, font part d'une agilité provenant également par le résultat.

Le *style agile* se définit aussi à l'aide de sa légèreté d'intervention, qui combinée au réemploi de matériaux y étant central, l'amène vers une rationalité légale presque aboutie. C'est un style construit sur l'expressivité, nécessaire afin d'échapper à une planification culturelle. Cette expressivité inscrit les œuvres qu'il produit dans le do-

maine artistique plus large et rend le bâti plus émotionnel, plus vivant, plus intime, finalement plus humain.

Prenant en compte leur contexte, ces attributs peuvent devenir des qualités pour les espaces en lesquels l'appropriation par l'individu ou le groupe est difficile. Les espaces communs et publics paraissent évidents, l'ameublement des espaces privés faisant déjà part d'une appropriation du bâti. L'expressivité du *style agile* favoriserait une identification au bâti par l'utilisateur dans ces espaces, ses attributs humains les rendraient plus chaleureux tandis que ses qualités dynamiques leur insuffleraient vitalité. Tout compte fait, il œuvrerait pour des espaces partagés simplement plus vibrants.



Ce travail n'aurait pas été possible sans l'intervention de personnes importantes. Je remercie tout d'abord le corps académique composé du prof. Lapierre, du prof. Weinand et des maîtres EPFL Tanguy Auffret-Postel et Thibaut Pieron pour les discussions enrichissantes et leurs conseils. Je remercie également mes précieux relecteurs, Daniela, Maya, Marcia et Martin, sans lesquels la qualité rédactionnelle finale de cet énoncé n'aurait pas été possible.

Bibliographie

Achleitner, Friedrich. « siphnos: bemerkungen zu einer baukultur. » *archithese*, 9. (1974)

Baumeister, Ruth. *L'Architecture sauvage : Asger Jorn's critique and concept of architecture*. nai010, 2014, Rotterdam.

Cahan, Richard. Williams, Michael. *Edgar Miller and the handmade home*. CityFiles Press, 2009, Chicago.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Vivas, Pere. Pla, Ricards. Gaudí : Oeuvre complète*. Triangle Books, 2019, Barcelone.

Corboz, André. « Remarques sur un problème mal défini: l'architecture des non-architectes. » *archithese*, 9. (1974)

Debord, Guy. « De l'architecture sauvage. » *Jorn / Le Jardin d'Albisola*. Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1974, Turin.

Eco, Umberto. *L'oeuvre ouverte*. Editions du seuil, 1965

Ferlenga, Alberto. *Pikionis : 1887-1968*. Electa, 1999, Milan.

Gargiani, Roberto. Rosellini, Anna. *Le Corbusier : Béton Brut and Ineffable Space : 1940-1965*. EPFL Press, 2011, Lausanne.

Gambetta, Umberto. Interview par Ricaldone, Sandro. 1986. Transcription, "Sandro Ricaldone – Jorn, Il giardino di albisola. Intervista a Berto Gambetta." ricaldone.org

Giannini, Federico. « Le musée de la maison Jorn à Albissola Marina, un poème de la spontanéité. » *Finestre sull'Arte*. (4 janvier 2018)

Hochman, Paul. « Preservation. » *New York Times*. (10 octobre 1993).

Kessler, Rudi. « Normes révisées SIA 430 et SIA 118/430. » *Société suisse des entrepreneurs*. (10 août 2023)

Loos, Adolf. *Ornement et crime*. Payot et rivages poche, 2003, Paris.

Malawski, Kevin. « Pikionis' pathway Paving the Acropolis. » *The Architectural League of New York*. (24 juillet 2019)

Malinowski-Charles, Sylia. « Goût et jugement des sens chez Baumgarten. » *Revue germanique internationale*, 4. (2006)

Mameli, Maddalena. *Le Corbusier et Nivola : la pratique du sand-casting*. Dans Sbrioglio, Jacques (sous la direction de). *Le Corbusier et la question du brutalisme*. Parenthèses, 2013, Marseille.

Oliver, Paul. *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge University Press, 1997, Cambridge.

Palmieri, Alice. « Earthen Construction. Graphic Mediation in spontaneous architecture. » *Aversa*

Phillipson, Freddie. « Dimitris Pikionis (1887-1968). » *Stone : The Architectural Review*, 1490. (26 avril 2022)

Rudofsky, Bernard. *Architecture without architects : A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Doubleday & Company, Inc., Garden City, 1965, New York.

Shilling, Jakob. « Architecture spontanée dans l'île de Panarea. » *Werk*, 11. (1974)

Sené, Michel. *archi Libre : ou les transgressions dans l'art de bâtir*. Moniteur, 1981, Paris.

TARN. « Dimitris Pikionis & the landscaping of the Acropolis. » *O2 Landscapes Journal*

Tsiomis, Yannis. « « Le lendemain je partais pour la Grèce » – Dimitris Pikionis (1887-1968) : biographies et mémoires d'un architecte grec. » *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 21. (11 juillet 2019)

Sitographie

“*Amici di Casa Jorn – Associazione di Promozione Sociale per promuovere Casa Museo Jorn.*” Amici di Casa Jorn. Accédé le 5 janvier 2025. <https://www.amicidicasajorn.it/>

“*Historical Currency Converter.*” Historicalstatistics. Mis à jour le 10 janvier 2016. <https://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html>

“*Kunst Am Bau.*” Post. Accédé le 3 janvier 2025. <https://www.post.ch/de/ueber-uns/verantwortung/kunstengagement/kunst-am-bau>

“*Réalisations > Ville de Chandigarh, Inde, 1950-1965.*” Fondation Le Corbusier. Mis à jour le 26 juillet 2023. <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/realisations-chandigarh-inde-1952/>

le *style agile*

Imprimé en Janvier 2025 à Lausanne

Les droits des images incluses dans cet essai appartiennent à leurs auteurs respectifs.
Toute reproduction ou utilisation ultérieure requiert leur accord explicite.

Ruben Albrecht

