

Zeitschrift: Ingénieurs et architectes suisses
Band: 109 (1983)
Heft: 23

Artikel: Quand les temples grecs étaient polychromes
Autor: Auberson, Paul
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-75002>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

avec quatre gammes de gris avec 2% et huit gammes avec 5% de tonalité; on ne retient ainsi que 1412 couleurs échantillons dont l'emploi, vérifié par la pratique, démontre la suffisance.

Cette codification permet de rattacher une couleur à sa référence chromatique, blanc et noir, de manière précise. Le cercle des couleurs, avec ses 40 couleurs chromatiques, les 40 triangles de couleurs, et jusqu'à 50 nuances se rapportant aux couleurs chromatiques, les 11 gris de l'échelle des gris, et les teintes «cassées» sont représentées de façon systématique dans l'Atlas des couleurs. C'est l'ouvrage de base du système NCS, qui facilite la compréhension aisée de la codification, ainsi que l'identification rapide et correcte des couleurs. En complément de l'Atlas des couleurs, le NCS offre dans son programme des instruments de travail sous forme d'échantillons de couleurs, et de

différentes collections d'échantillons; les échantillons sont livrables du format A2 jusqu'au format A9, sous forme de collections complètes ou d'échantillons isolés; il existe également un instrument de mesure de la clarté.

Le répertoire des 1412 couleurs permet un choix concret et plus rapide des teintes; les échantillons de couleurs — que l'on peut obtenir séparément — sont particulièrement appréciés pour permettre de visualiser le choix des couleurs fait au préalable, que se soit pour le maître de l'ouvrage ou les autorités, aussi bien que pour les entrepreneurs ou les fabricants. En Suède, une année après son introduction, 85% des architectes utilisaient le NCS, parce qu'ils avaient durant les 10 années qui précèdent, travaillé avec le système Hesselgren et qu'ils avaient pu ainsi se rendre compte des éminents avantages qu'un tel système rend dans la pratique.

Il est intéressant également de noter la réaction de l'industrie suédoise face au système NCS. Le système NCS sert aujourd'hui de référence aux fabricants de couleurs pour leurs cartes d'échantillons, comme s'y réfèrent les indications de teintes fournies par les industriels (matières synthétiques, textiles, revêtements de sols).

En Suisse, un développement analogue est à espérer, et bien que sa diffusion puisse être plus lente qu'en Suède, on ne devrait pas manquer rapidement de percevoir les effets positifs de la mise en pratique d'un tel système.

Adresse de l'auteur:

Heinz Joss, architecte SIA
 Directeur du CRB
 Zentralstrasse 153, 8003 Zurich
 Traduction et adaptation:
 François Neyroud, architecte SIA
 1053 Cugy

Quand les temples grecs étaient polychromes

par Paul Auberson, Lausanne

On peut le dire, la Méditerranée a aujourd'hui encore un visage grec; ce visage, pour nous, est de pierre. On l'a écrit récemment: cette Méditerranée, c'est celle du marbre, celui du Pentélique ou celui des îles, si dur que, disait Valéry, il force au chef-d'œuvre, ou encore celle du calcaire bleuté d'Olympie ou le calcaire jaune de Sicile, qui, le soir accroche si bien la lumière. Alors, quand on se demande s'il est vrai que ces temples étaient colorés, on pose une question qui dérange.

Vieux débats, pourtant, dont nous sommes assez loin aujourd'hui; c'est au 19^e siècle que la question de la polychromie de l'architecture grecque a beaucoup agité les esprits, et plus spécialement entre les années 1820 et 1860; avec, à l'arrière-plan, un vaste courant de pensée théorique qui, né du classicisme romantique dès le début du siècle, a cherché une sorte de théorie de l'architecture polychrome continue, afin que la polychromie de l'architecture d'alors trouve sa justification dans celles de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance. C'est pourquoi, ce «débat» concerne, on s'en doute, autant, si ce n'est plus, l'esprit du temps, que l'architecture grecque elle-même. Et comme il arrive souvent dans les discussions théoriques, notamment en matière d'architecture, celles-ci ont progressivement porté à des positions polémiques et à des excès: des quelques éléments colorés des parties hautes, le temple grec, puis toute l'architecture hellénique

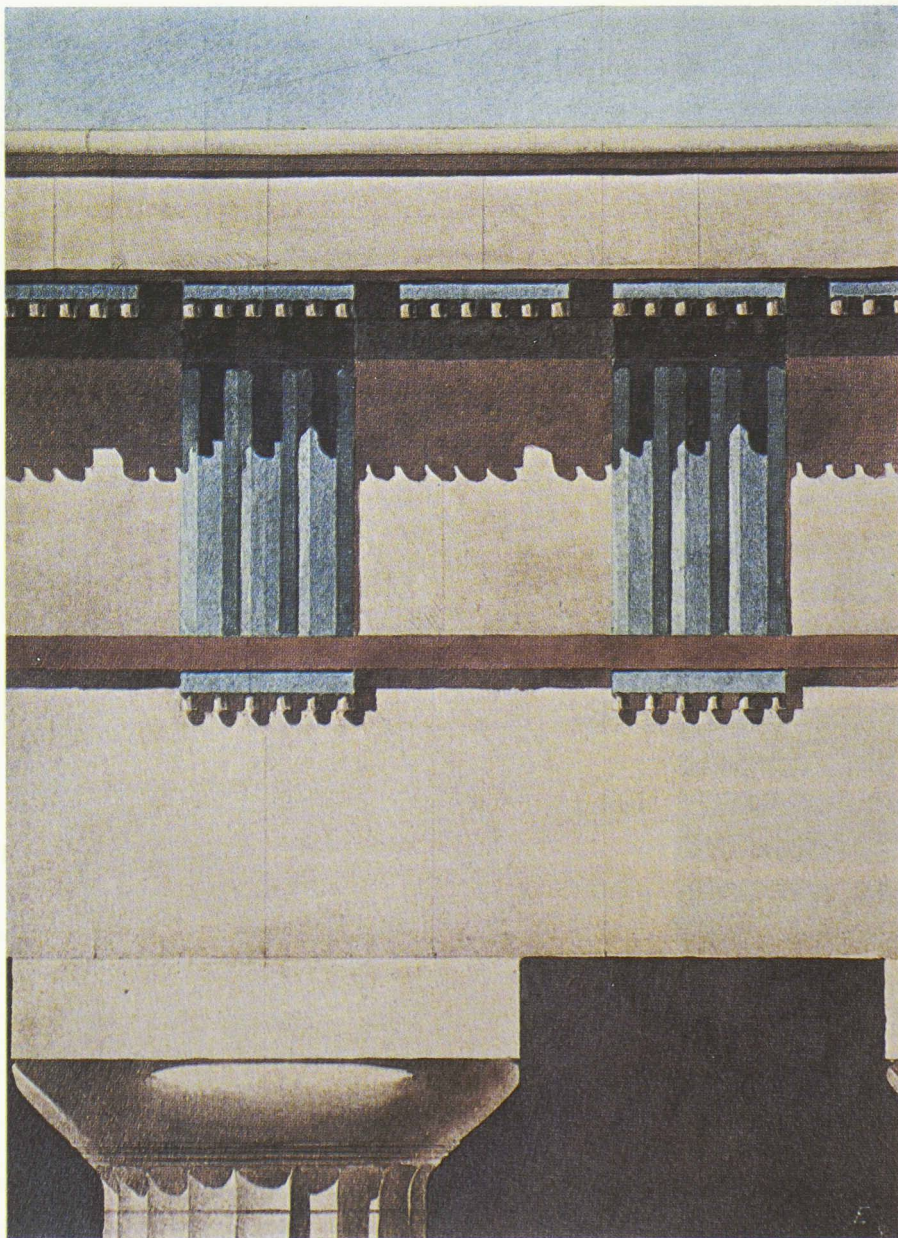


Fig. 1. — Le temple E, Selinonte, par R. Koldewey. Berlin und die Antike, catalogue de l'exposition, Berlin, 1979.

finirent par être entièrement bariolés, colonnes et murs compris.

La discussion s'est apaisée avec la naissance du mouvement moderne; pour de nombreuses raisons, la question n'intéressait plus guère. Certes, l'architecture grecque sera encore mise à contribution, mais précisément pour d'autres préoccupations que celles qui sont liées à la polychromie: Le Corbusier est là pour nous le rappeler, lui, qui, de tous les maîtres contemporains, a peut-être le mieux compris cette architecture et qui lui a consacré les pages les plus pénétrantes de son œuvre théorique majeure [1]¹.

Comme toujours, l'histoire est fille de son temps: on cherche ce que l'on veut trouver. Et on l'a bien vu, tout récemment encore, l'année dernière, à l'occasion d'une belle exposition parisienne, qui montrait quelques-uns de ces fameux Envois des grands Prix de Rome du siècle dernier, tant décriés il y a peu encore; Envois consacrés à des Restaurations, comme on disait alors, de temples et d'architectures grecs où la couleur ne manque pas [2]. Or, ce qui a frappé, à juste titre, c'est le dessin: sa prédominance, sa virtuosité et son caractère expressif, «artiste», pour reprendre un adjectif qui était en vogue. Et c'était bien le propos de l'exposition, alors que le dessin d'architecture revient en force partout, depuis peu; l'architecture grecque et sa version polychrome du siècle dernier, dans l'interprétation Beaux-Arts, n'apparaissait que comme prétexte.

Mais laissons un instant le 19^e siècle, et revenons à la question initiale: couleur, ou non, sur les temples grecs? La réponse est simple: de la couleur pour les parties hautes, oui, du bariolage sur les superficies, non. Or, on le sait même depuis fort longtemps, depuis le début du siècle passé (fig. 1); les travaux et les grandes publications savantes des architectes-archéologues de la fin du siècle le confirmeront définitivement (fig. 5). Entre-deux, il y a tout le «débat sur la polychromie». On peut dire, d'une manière schématique, que seule la frise, les larmiers et les bordures de toit étaient concernés par la couleur.

Pour la frise du temple dorique, les éléments verticaux, tels que le triglyphe, les mutules et les gouttes étaient peints en bleu, alors que les éléments horizontaux, comme la taenia, étaient en rouge (fig. 5); pour les larmiers, le chéneau de la corniche, pour les bordures de toit, les couvre-joints faitiers, en bleu, rouge ou ocre.

Pour la frise du temple ionique, les moulures qui l'encadrent; pour les autres éléments, même traitement que pour le temple dorique avec, en plus, les oves et les palmettes du chapiteau.

Ajoutons qu'étaient encore coloriées les moulures de portes, celles des antes et celles des caissons sous les plafonds des portiques.

Enfin, il ne faut pas oublier deux données essentielles, sans lesquelles la question de la polychromie n'aurait probablement jamais pris l'ampleur qu'elle a eue: il y avait des rehauts de couleur sur les sculptures ornementales, celles des métopes, des frises et des frontons; et d'autre part, on rappellera la présence d'un stuc fin sur les colonnes et les murs, mais blanc, alors qu'on l'avait cru colorié, qui remplaçait le poli du mar-

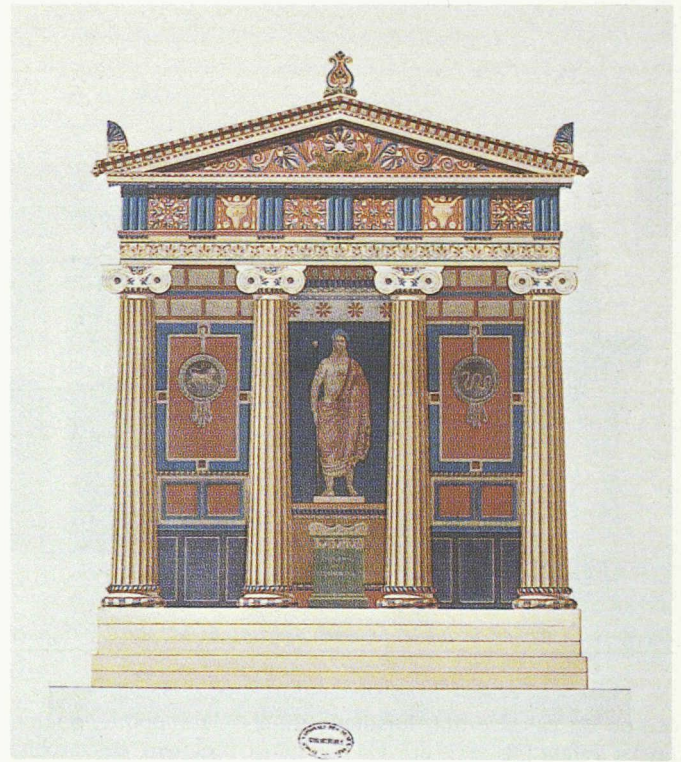


Fig. 2. — Le «temple d'Empédocle», Sélinonte, par J. Hittorff. Paris-Rome-Athènes, catalogue de l'exposition, Paris, 1982.

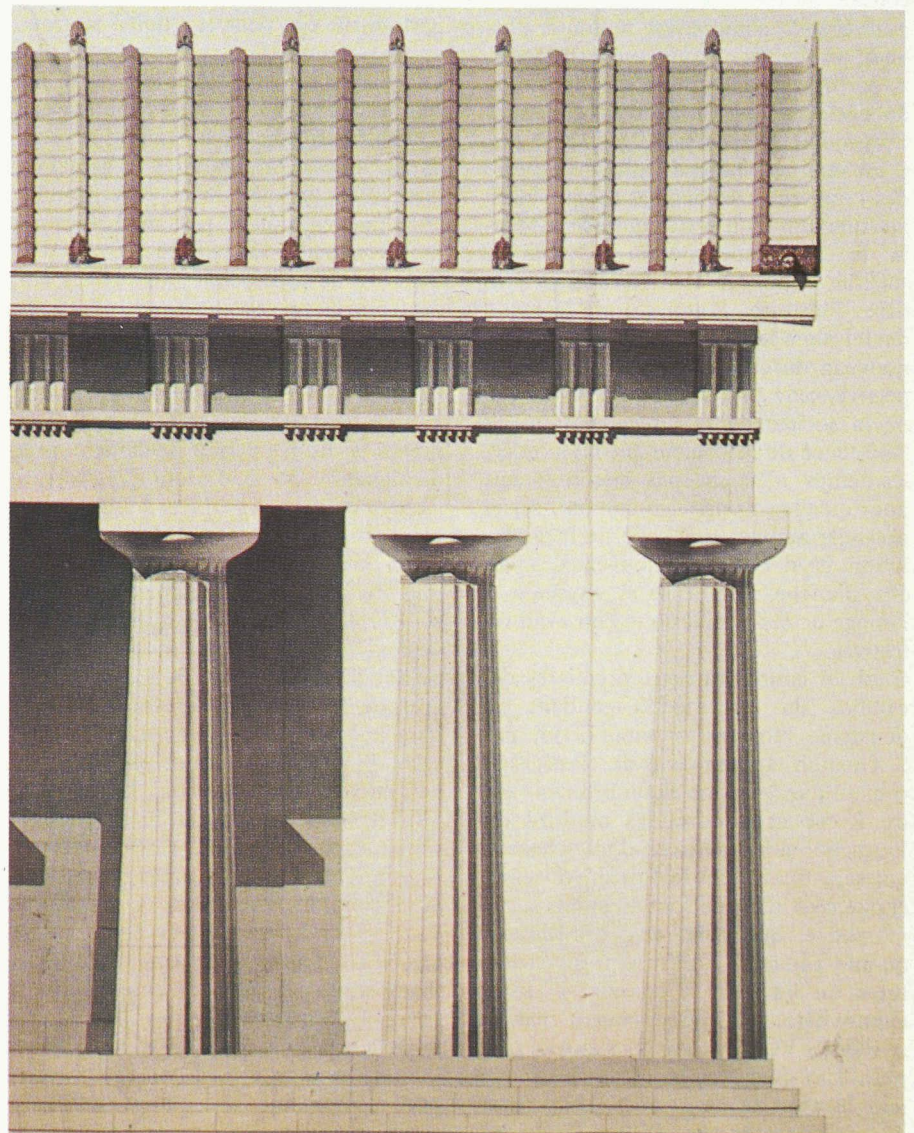


Fig. 3. — Le temple de Neptune (Héra II), Paestum, par H. Labrouste. Paris-Rome-Athènes, catalogue de l'exposition, Paris, 1982.

¹ Les chiffres entre crochets renvoient à la bibliographie en fin d'article.

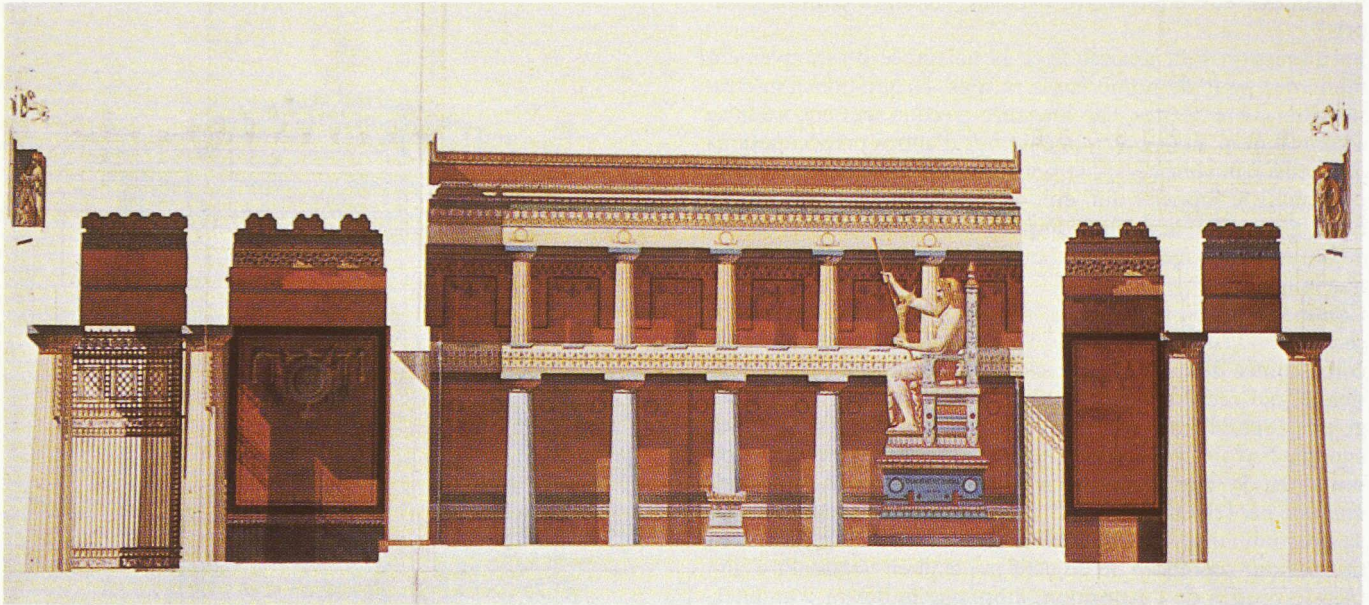


Fig. 4. — Le temple de Jupiter (Athéna Aphaia), Egine, par Ch. Garnier. Paris-Rome-Athènes, catalogue de l'exposition, Paris, 1982.

bre ou du calcaire dur, lorsque ceux-ci faisait défaut [3].

Si cette question de la polychromie a donc agité les esprits surtout dans le courant du 19^e siècle, il faut, cependant, pour bien la comprendre remonter plus haut, jusque vers le milieu du 18^e siècle. A partir de là, et jusque vers le milieu du siècle suivant, on peut y reconnaître trois moments successifs.

C'est vers les années 1750 que l'Europe des Lumières «découvre» l'architecture grecque, qui était restée ignorée jusqu'à la Renaissance depuis la Renaissance en matière d'histoire. L'architecture grecque devint alors le moteur d'un profond renouveau du classicisme dans une perspective, cette fois, idéologique à l'image de la société de la Grèce antique. Si l'existence de la couleur fut remarquée, les temps n'étaient pas encore venus pour qu'elle soit prise en compte: car la nouvelle architecture, celle de la Révolution et des Temps nouveaux, allait être blanche, lumineuse et virginale, à l'image de ces temples que l'on avait retrouvés.

C'est au cours des deux premières décennies du 19^e siècle, pendant ce deuxième moment, si bien défini par S. Giedion comme celui du classicisme romantique (alors qu'Elgin promène entre Rome et Londres les marbres du Parthénon à la recherche d'un acheteur, qui sera finalement le British Museum, et que ceux d'Egine sont aussi mis sur le marché et qui iront, eux, à Munich), qu'une rumeur se diffuse: «les sculptures du bâtiment», comme le disait Quatremère de Quincy, étaient peintes et Phidias avait coloré les siennes; une phrase au sujet d'un morceau de sa frise fera le tour de l'Europe: «les pétales que portent quelques jeunes gens sont peints en vert». Le signal était donné, il allait être entendu: les archéologues qui,

à l'époque, pour la plupart d'entre eux étaient des architectes, stimulés désormais par la vague de classicisme romantique aux couleurs de la fille aînée de la liberté, la Grèce, chercheront la couleur partout où elle peut et «doit» se trouver.

Le troisième moment commence; il durera jusque vers 1860 et se signalera par des enthousiasmes échevelés et d'âpres controverses. Français et Allemands mènent la bataille de la polychromie, alors que les Anglais, plus mesurés, sont moins engagés. Deux études (il y en a d'autres) de deux jeunes architectes qui deviendront célèbres, fournissent les fondements théoriques. La première est celle de J. I. Hittorff qui voyage en Italie méridionale et en Sicile au début des années 1820. Il y découvre ce qu'il était prêt à y trouver: non seulement une architecture dorique dont les parties hautes gardent les traces d'un décor peint, mais des temples qu'il imagine entièrement peints (fig. 2). Il publiera, une première fois, par étapes entre 1827 et 1829, le résultat de ses recherches, qui veulent être à la base de toute une théorie sur la polychromie de l'architecture grecque [4], et qu'il développera pendant une bonne vingtaine d'années. La seconde étude est publiée par G. Semper, encore inconnu, et qui, stimulé par les réflexions des maîtres du classicisme romantique allemand, F. Schinkel et L. von Klenze en tout premier lieu, fait alors connaître le résultat de ses observations sur le terrain, en Sicile et en Grèce. Cela, il est vrai, dans le contexte d'une étude plus générale qu'il mène sur la polychromie, depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance [5] et qu'il développera aussi plus tard, lorsque la célébrité sera venue, aussi bien dans ses écrits que dans son œuvre théorique. Sans vouloir entrer dans le détail de leurs raisonnements qui reposent sur

une série d'extrapolations, on peut souligner, tout au plus, qu'ils furent trompés, tous deux, par les traces de stuc sur les colonnes et les murs de certains temples, qu'ils interprétèrent comme celles d'enduits colorés. Ajoutons qu'ils étaient influencés, à cet égard, par l'architecture romaine, celle de Pompéi en particulier.

Cela dit, même chez les partisans de la polychromie, des tendances divergentes naissent et, cela va de soi, les libertés prises avec la couleur en 1830 ne seront pas celles que l'on pourra prendre vers 1850. Pour s'en tenir à la France, deux Envois de Prix de Rome, deux Restaurations de temples grecs, dues aux talents de deux architectes qui, eux aussi deviendront célèbres à leur tour, illustrent bien ces tendances. Le premier est celui de H. Labrousse, le futur architecte des locaux de la Bibliothèque nationale, un des pères du rationalisme français, qui présente en 1828 une restitution des temples de Paestum (fig. 3). Son envoi déclencha de vives polémiques, non pas tant pour la polychromie qui reste fort discrète; mais ce qui choqua l'Académie, ce fut la sobriété, l'austérité et la pureté des lignes jugées excessives. Les temps étaient bien changés. Puis, dans la génération suivante, en 1852, une restitution du temple d'Egine est proposée par Ch. Garnier (fig. 4) qui, dix ans plus tard, gagnera le concours pour l'Opéra de Paris. Voilà que se révèle sous l'influence de l'éclectisme naissant, toute une vision sensuelle et picturale, flaubertienne, faite de grâce et de richesse colorée. En apparence, un monde sépare la proposition de Garnier et celle de Labrousse. D'ailleurs, son mépris pour les néo-classiques puristes dans leurs restitutions des temples grecs était acerbe: «Pour être distingué on faisait mesquin; pour être pur on faisait sec et roide» [6]. Cependant, une décennie

après, un Viollet-Le-Duc par exemple, lorsqu'il publiera ses *Entretiens sur l'architecture*, tout en acceptant le principe de la polychromie, en défendra une interprétation rationnelle, pour ne pas dire raisonnable, contre les excès de l'éclectisme décoratif désormais triomphant: «A nos yeux, la meilleure architecture est celle dont la décoration ne peut être distraite de la structure» [7]. Mais ce qui unit un Labrousse, un Garnier et un Viollet-Le-Duc, au-delà de leurs divergences, c'est une nouvelle conception de l'architecture grecque: ce qui compte, dorénavant, ce n'est plus de l'imiter, c'est de la comprendre, d'en saisir la modernité. Et la modernité d'alors passe, peu ou prou, par la couleur.

Avant de conclure, il reste à poser une question qui est la plus importante: pourquoi des couleurs, aussi sobrement réparties soient-elles, sur une architecture de pierre et de marbre? De bonnes et vieilles explications ont été avancées depuis le siècle dernier, auxquelles on ne croit plus guère aujourd'hui: celle de l'influence égyptienne, toujours si commode pour l'histoire de l'art antique, celle de l'influence de la statuaire et celle, surtout, du passage d'une architecture de bois à une architecture de pierre. Mais on sait bien, l'architecture grecque n'est pas une pétrification de formes initialement créées en bois. Viollet-Le-Duc, rappelons-le, l'a dit depuis longtemps, toujours dans ses *Entretiens*: «Il en est du temple grec en pierre copié sur une cabane de bois, comme de nos églises copiées sur les forêts des Gaules et de la Germanie. Ce sont des romans bons pour amuser les rêveurs, très mauvais ou inutiles lorsqu'il s'agit d'indiquer les origines d'un art à des hommes destinés à devenir des praticiens» [8]. Et Le Corbusier lui fera écho en relevant d'une manière polémique que «les exégètes poètes ont déclaré que la colonne dorique est inspirée d'un arbre qui jaillit du sol, sans base, etc., preuve que toute

forme d'art belle est tirée de la nature. C'est archifaux, puisque l'arbre au tronc droit est inconnu en Grèce où ne poussent que des pins rabougris et des oliviers tordus» [9].

C'est bien pourquoi il faut chercher l'explication de la couleur dans cette architecture de pierre elle-même. Son rôle touche la modénature: elle la définit, la met en valeur, tout en préservant la pureté de ses formes et de ses lignes; elle le parachève. Notre cher Alberto Sartoris ne dit pas autre chose, lorsqu'il écrit, dans ces colonnes, que la couleur a sur l'architecture des «pouvoirs rationnels et plastiques d'expression. La couleur est un organe de l'architecture, non un revêtement ornemental» [10]. Et c'est l'emploi initial de la couleur à l'époque archaïque qui explique en grande partie la richesse de la modénature, puis sa perfection à l'âge classique, qui est propre à cette architecture.

Le Corbusier nous fournira, en guise de conclusion, le commentaire adéquat à cette note: «Alors est venu ce moment où il fallait graver les traits du visage. Il [l'architecte] a fait jouer la lumière et l'ombre à l'appui de ce qu'il voulait dire. La modénature est intervenue. Et la modénature est libre de toute contrainte; elle est une invention totale qui rend un visage radieux ou le fane. A la modénature, on reconnaît le plasticien; l'ingénieur s'efface, le sculpteur travaille. La modénature est la pierre de touche de l'architecte [...]. La Grèce, et, en Grèce le Parthénon ont marqué le sommet de cette création de l'esprit: la modénature [...]. Il n'est point question de dogmes religieux, de description symbolique, de figurations naturelles: ce sont des formes pures dans des rapports précis, exclusivement» [11].

Certes, avec Le Corbusier et la modernité de ce siècle, les lumières du vrai redevenaient blanches, celles de la Grèce classique; c'était le retour des temps purs et durs: «quand les cathédrales étaient blanches», les temples grecs le devenaient aussi.

Bibliographie

- [1] LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1923 (1977).
- [2] *Paris-Rome-Athènes, Le voyage en Grèce des architectes français aux XIX^e et XX^e siècles*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1982. On pourra se reporter au catalogue de l'exposition qui comporte, entre autres, un bel article de B. Foucart, *La modernité des néo-grecs* et celui, très documenté et savant, de M.-F. Billot, *Recherches aux XVIII^e et XIX^e siècles sur la polychromie de l'architecture grecque*. Cette brève note doit beaucoup à ces deux articles et d'une manière générale au *Catalogue*, dont le texte et l'illustration sont de qualité. A propos d'illustration, je tiens à remercier François Wehrlin et Annie Jacques, respectivement directeur de l'Ecole des Beaux-Arts et conservateur de cette Ecole, de m'avoir confié les clichés reproduits ici.
- [3] G. GRUBEN, *Die Tempel der Griechen*, 1966.
- [4] *Architecture antique de la Sicile, ou recueil des plus intéressants monuments d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne, mesurés et dessinés par J. Hitdorff et L. Zanth, architectes, 1827 à 1829*.
- [5] G. SEMPER, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, 1834.
- [6] CH. GARNIER, *Guide du jeune architecte en Grèce*, dans *A travers les Arts*, 69.
- [7] E. VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, 2 tomes, 1863 et 1873 (1977); II, p. 208.
- [8] E. VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, I, p. 51.
- [9] LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 170.
- [10] A. SARTORIS, *L'architecture de la couleur*, IAS 109, 23: 10.11.83.
- [11] LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 178-180.

Adresse de l'auteur:

Paul Auberson, D^r sc. techn., arch. SIA
Av. Tribunal-Fédéral 9
1005 Lausanne

Le Corbusier et le papier peint

Les «claviers de couleurs» de Le Corbusier

par Arthur Rüegg, Zurich

La fabrique suisse de papiers peints Salubra a fait paraître en 1931 et 1959 des collections de papiers peints dus à Le Corbusier. De quoi s'agit-il, quel fut le contexte général de ces travaux?

Préalables artistiques: «polychromie architecturale»

En 1932, Le Corbusier écrivait à V. Kékrasoff, étudiant en architecture à Kiev:

«Parfois la sculpture et la peinture ont décoré des bâtiments en dedans ou dehors. La polychromie est une autre question. La couleur est une fonction biologique et sentimentale, indispensable à la nature humaine... J'ai toujours

attaché la plus grande importance à la polychromie et j'ai cherché depuis des années à découvrir les fonctions naturelles de la couleur. Ces fonctions sont d'ordre physique et d'ordre sentimental (le rouge et le brun assurent la fixité du mur, le bleu et le vert éloignent le mur, etc.). Un architecte peut donc travailler avec la couleur aussi sûrement qu'il travaille avec les proportions ou si vous préférez avec les rapports géométriques des surfaces ou des volumes...» [1]¹

Bien que le chaulage des parois ait été la prémisses de l'«épuration de l'architecture» (le «vacuum-cleaning») [2], l'inté-

¹ Les chiffres entre crochets renvoient à la bibliographie en fin d'article.