

Le Corbusier et le papier peint: les "claviers de couleurs" de Le Corbusier

Autor(en): **Rüegg, Arthur**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Ingénieurs et architectes suisses**

Band (Jahr): **109 (1983)**

Heft 23

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-75003>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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 redevaient 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.

LE CORBUSIER



SCHÖPFER DER SOEBEN ERSCHEINENEN
SALUBRA-SPEZIAL-
KARTE, SCHREIBT:

Salubra

"Ist -Oelfarbenanstrich in Rollen-. Dem Architekten, der ja
"stets mehr oder weniger von den Zufälligkeiten der An-
"stricharbeit abhängig war, bietet Salubra Gewähr für einheit-
"lich gute Qualität und Beständigkeit in Farbe und Material."

rêt de Le Corbusier/Jeanneret pour les couleurs en architecture d'intérieur est, en effet, très ancien [3]. L'élaboration d'une philosophie puriste après 1919 dota d'une base esthétique cohérente l'utilisation de la polychromie en architecture. Les attestations les plus anciennes de la nouvelle tendance à la couleur sont probablement les appartements installés à La Chaux-de-Fonds en 1922/23 [4], pour lesquels Le Corbusier fit exécuter à Paris des papiers peints ciel et roses qui contrastaient avec des tissus de couleur plus soutenue et étaient mis en valeur par des boiseries grises.

La peinture puriste met en œuvre des couleurs choisies pour leur symbolisme traditionnel, et avant tout pour leur influence spatiale dans la structure eidétique. Par principe, on se limita à une *grande gamme* (noir, blanc, ocre et autres couleurs de terre, outremer): « Cette gamme est une gamme forte, stable, donnant de l'unité... Ce sont donc des couleurs essentiellement constructives; ce sont celles qu'ont employées toutes les grandes époques; ce sont celles dont doit se servir celui qui veut peindre en volume... » [5]

Parfois on introduisait également la *gamme dynamique* (jaune citron, orange, rouge, vert Véronèse, bleu de cobalt), des couleurs qui donnent une « sensation de changement de plan perpétuel » et constituent de ce fait des « éléments de perturbation ».

Jusqu'en 1925 environ (Villas La Roche/Jeanneret, Pavillon de l'Esprit Nouveau, Cité Frugès), Le Corbusier s'était constitué, à partir de cette théorie de la couleur, une palette de coloris personnels pour la polychromie architecturale, reposant sur l'effet psychologique des couleurs. (Il ne s'agit donc nulle-

ment d'une analyse objective de l'harmonie des enveloppes colorées à partir de leur position dans le spectre des couleurs tel celui de l'Allemand Ostwald, par exemple.)

Les couleurs ne servaient par conséquent pas à gommer les espaces réels, comme ce fut le cas par exemple dans les essais du mouvement de Stijl, et encore moins à décorer certains éléments architecturaux [6]. On a plutôt conçu en couleurs des parois ou des éléments de construction tout entiers pour améliorer la qualité spatiale ou même les rapports des plans (räumliche Ebenen). Pour finir, la construction tout entière avec les « *objets types* » qu'elle contenait devint une œuvre d'art puriste tridimensionnelle.

« Entièrement blanche, la maison serait un pot à crème », constatait Le Corbusier vers 1925 [7].

La normalisation de la couleur fut facilitée par le fait que la palette ne comportait que des coloris en poudre traditionnels (pigments purs). Néanmoins, le mélange sur le chantier restait une affaire très aléatoire, dépendant de l'engagement personnel de l'architecte.

Présupposés techniques: la maison Salubra

La fabrique de papiers peints Salubra SA fut fondée en 1898 par des bailleurs de fonds bâlois. Dès les débuts, les ateliers de production furent situés à Grenzach, juste au-delà de la frontière allemande [8]. L'entreprise se concentra sur la fabrication de deux types de papiers peints concrétisant chacun une idée précise. La série Tekko (dès 1901), revêtement à gaufrage métallisé en bronze de couleur, convenait à tous les intérieurs « de style ». La seconde série, Salubra, s'inspirait du papier peint à structure « genre cuir » inventé par le directeur technique Traugott Engeli, en 1984. Il s'agit d'une réalisation en tissu contre-collé recouvert d'une couche de peinture à l'huile. Dès 1904 apparut le papier imprimé à l'huile. Les papiers peints Salubra étaient lavables et inaltérables. Ils étaient en 1920 les seuls sur le marché à offrir une garantie d'inaltérabilité de cinq ans [9]. Le papier peint à l'huile, initialement structuré par des modèles au mastic, n'est lié à aucun style particulier. Dès 1904 il existait également en sobres coloris unis foncés.

Le mérite d'avoir mis à profit cette liberté de création pour des expériences artistiques revient à l'un des quatre fondateurs de l'entreprise, Albert A. Hoffmann. La tradition en fut reprise par la suite par le copropriétaire et directeur Mathias Sarasin. Outre des artistes bâlois dont Häfliger, on invita Breuhaus, Max Bill et Le Corbusier à fixer leurs idées de polychromie dans les collections Salubra.

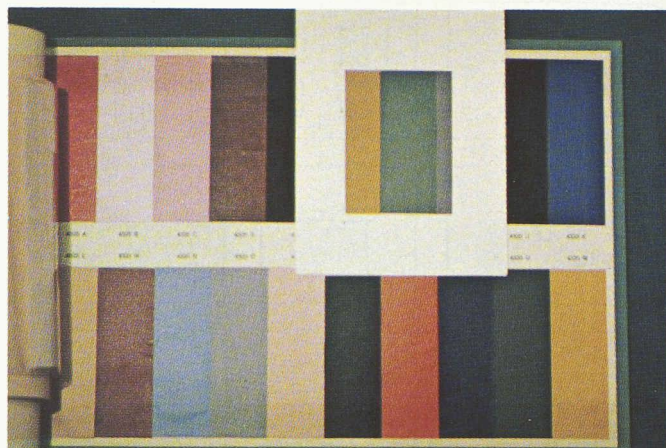
Si l'on compte quelque 18 mois pour développer une collection, l'entreprise doit avoir approché Le Corbusier pour la première fois en 1930. Il était à l'époque hanté par de grands projets. Après avoir mis au point ses essais de polychromie sur des villas et mené à chef la phase puriste de sa peinture, la question de la mise en œuvre de nuances constantes, à grande échelle, et la possibilité de fixer la gamme de coloris élaborée par lui ont dû être pour lui particulièrement stimulantes. On peut expliquer ainsi le grand déploiement d'efforts qu'a dû représenter la première collection.

Les gammes chromatiques de Le Corbusier

La première collection Salubra de Le Corbusier fut lancée en automne 1931. Elle comprenait 43 teintes unies ainsi que quelques modèles à motifs de losanges et pointillés pour donner vie à de petites parois (« une fantaisie accessoire... ») [10]. Les tons surtout pastels (obtenus par des éclaircissements de tonalités et l'utilisation des gris) étaient dérivés de 12 couleurs de base provenant essentiellement de la « grande gamme » et possédant ainsi des qualités « architectoniques »: coloris ocre et terre, bleu d'outremer. Mais la « gamme dynamique » était également représentée par le « vert anglais », l'orange, le bleu de cobalt et le rouge foncé; en plus, on trouvait le blanc et quatre nuances de gris.

Bien que le choix de ces coloris ait déjà été très important en regard de l'expérience architecturale de Le Corbusier, l'apport essentiel résidait dans l'outil qu'il a créé pour leur utilisation: les « *claviers de couleurs* ». Il s'agissait de 12 cartes-échantillons comportant trois larges bandes de tonalités plus claires pouvant convenir aux parois principales. Deux raies plus étroites donnaient de petits échantillons de coloris contrastés convenant à la menuiserie, aux portes, etc. Ces tonalités sont classées systématiquement de manière qu'un curseur fasse apparaître isolément les combinaisons idoines (trois à cinq coloris). Chacune de ces cartes comporte sa propre harmonie chromatique et porte un nom qui rappelle l'atmosphère de la pièce ainsi obtenue: « Espace » par exemple est une combinaison de bleus ou gris clairs destinée aux parois d'une pièce à agrandir optiquement.

Un point auquel Le Corbusier tenait beaucoup se trouvait ainsi réalisé; il fut d'ailleurs repris par la suite dans le Modulor: définition de rapports harmoniques précis entre des éléments choisis avec le plus grand soin, correspondant à des besoins typiques et à des sentiments constants — une espèce de fixation de



Les claviers de couleurs: 1931 (à gauche) et 1959 (à droite).

«lois éternelles». Simultanément, on peut d'ailleurs y voir, en quelque sorte, le testament de la colorimétrie puriste.

Les papiers peints Salubra ont été imposés, conjointement avec des rideaux unis normalisés, dans le grand immeuble «Clarté» édifié à Genève en 1931/32. Cette solution a permis de contrôler les espaces intérieurs bien que le choix des papiers peints ait été laissé aux locataires. Lors de la rénovation de l'immeuble vers la fin des années septante, on trouva encore passablement de pièces dans l'état d'origine; un certain nombre d'entre elles comportaient encore plusieurs couches de papiers peints du «clavier» de Le Corbusier en différents coloris.

1959 a vu naître la deuxième collection de Le Corbusier. En 1958, le chef d'atelier de Salubra SA, qui était à l'époque M. Brotmann, fut dépêché à Paris avec l'ensemble des pigments de base de la maison. Il y procéda avec le maître au mélange d'un certain nombre de tonalités qui furent rapportées à Bâle. Le nombre élevé de couleurs fortes suscita

au début un certain scepticisme. Aussi Mathias Sarasin, directeur de la maison, demanda-t-il de compléter cette palette de quelques nuances plus délicates.

Le deuxième «clavier» chromatique permet quelques conclusions quant à la philosophie des couleurs chez Le Corbusier, qui depuis le purisme avait considérablement changé. Les 20 couleurs retenues sont disposées dans un classeur-échantillons; le bord supérieur et le bord inférieur du dos comprennent de petites touches des mêmes coloris. En feuilletant le classeur, on peut directement mettre un coloris en regard de tous les autres.

Après avoir renoncé aux délicates harmonies initiales, on utilise maintenant des accord de couleurs puissantes qui prennent leur assiette sur les deux extrêmes: noir et blanc.

Adresse de l'auteur:
Arthur Rüegg, architecte SIA
Kappelergasse 16
8001 Zurich

Bibliographie

- [1] Pub. dans: *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. XXI-2, p. 205.
- [2] OZEFANT: *Mémoires*, Paris 1968, p. 103
- [3] Voir A. RÜEGG, dans: *La ricerca paziente*, Lugano 1980, et aussi dans: *archithèse 1 et 2/1983*.
- [4] Appartement Schwob-Floersheim 1922, Appartement Marcel Levailant 1923.
- [5] OZEFANT ET JEANNERET: *Le purisme*, dans: *L'Esprit Nouveau* N° 4, p. 382ff.
- [6] Voir le discours imaginé entre Léger et Jeanneret, dans: *L'Esprit Nouveau* N° 19.
- [7] LE CORBUSIER: *Almanach*, Paris 1926, p. 146.
- [8] Informations dues au chef d'atelier des établissements Salubra, M. Stalder.
- [9] Voir E. PACAUREK: *Die Tapete*, Stuttgart 1922.
- [10] Préface de Le Corbusier à la première collection Salubra (ces classeurs-échantillons sont d'ailleurs édités avec un tirage d'environ 5000 exemplaires).

«Des goûts et des couleurs»

Processus d'autorisation des réfections de façades

par Bernard Bolli, Lausanne

Depuis quelques années, l'on assiste à un regain d'intérêt pour l'environnement construit et la conservation d'un patrimoine immobilier quelque peu délaissé pendant les années de haute conjoncture. Ce phénomène se traduit de manière particulièrement heureuse par une augmentation très sensible des demandes d'autorisation de réfection de façades depuis l'année 1974.

Les dispositions du Règlement sur les constructions de la ville de Lausanne, imposent aux propriétaires (ou à leurs

représentants) de formuler la demande d'autorisation auprès de la Direction des travaux. Ces dispositions réglementaires n'ont pas toujours été respectées, ce qui a incité la Direction des travaux à intervenir auprès des entreprises de peinture et d'échafaudages en 1980, afin de rappeler ces dispositions réglementaires d'une part et surtout l'importance de leur application et le but recherché d'autre part.

Comment procède-t-on à un choix de couleur?

Un choix difficile, puisque l'on entend dire souvent: «des goûts et des couleurs...». Il est vrai que la définition même de la couleur: «*sensation* visuelle particulière que produit la lumière», est ressentie de manière très personnelle. Je prétends toutefois, qu'il y a des moyens et des critères d'analyse pour définir ou plutôt approcher les «justes» couleurs à des constructions spécifiques. Néanmoins, comme dans toute investigation, il est indispensable d'*expérimenter* avec comme corollaire, le droit à l'erreur, ce qui n'est pas toujours très bien accepté. Sont impliqués en premier lieu dans le choix des couleurs, les personnes directement intéressées qui sont généralement les propriétaires ou leurs représentants, l'architecte s'il s'agit d'une construction neuve ou d'une transformation liée à la réfection des façades et les représentants de la Police des constructions de la Direction des tra-