

Zeitschrift:	Habitation : revue trimestrielle de la section romande de l'Association Suisse pour l'Habitat
Herausgeber:	Société de communication de l'habitat social
Band:	29 (1957)
Heft:	7
Artikel:	Surfaces, volumes, architecture
Autor:	Jacquet, Pierre
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-124645

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: 29.12.2025

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

SURFACES, VOLUMES, ARCHITECTURE

La Renaissance a fini de briller. Elle avait voulu tout découvrir, tout résoudre, tout déchiffrer : elle, qui se croyait la jeunesse du monde, n'était qu'un relais, où la chrétienté cherchait son second souffle. La Renaissance, folle de peinture et de musique, éblouie par ses propres idées, pensait se donner de parfaites œuvres d'art, en déterminant les dimensions de l'homme et des choses, en découvrant, grâce à la perspective, la largeur et la profondeur de l'espace. Et ces œuvres d'art furent si parfaites, en effet, qu'elles ne se reconnaissent plus d'obligations les unes envers les autres. La sculpture, dès lors, ne fut plus que statue : elle délaissa les portails des cathédrales, où les rois et les saints gothiques, jusque-là, avaient été eux-mêmes lignes de forces, points d'appui, centres de gravité, architecture.

A Florence, par exemple, cette conception nouvelle isola la statuaire de sa justification nécessaire : Persée brandissant la tête de Méduse, sous le portique de la Loge des Lanciers, ne fut plus qu'un bibelot de haut

luxe, et il ne forma avec les arcades de Benci di Cione et de Simone di Francesco Talenti, qu'un accord de hasard, auquel sans doute les architectes n'avaient même pas participé. Il y eut plus désolant encore : les statues s'enfermèrent désormais, et ne se contemplèrent qu'en petits comités de privilégiés.

La même mentalité voulut qu'on ait emprisonné la peinture dans les cadres où souriaient à l'étroit les Vierges de Raphaël. Et la couleur quitta le mur, à qui elle était naturellement destinée, pour devenir portrait de Jocconde ou de pape. Voilà pourquoi, aujourd'hui, privée d'air pendant quatre cents ans, notre peinture sent nettement le renfermé : elle a tant creusé en l'homme, elle s'est tant acharnée à le sonder jusqu'en ses détails les plus dégoûtants, qu'elle n'est plus création artistique, mais vitriol amer. Reste à savoir si c'est intéressant.

Le grand circuit est désormais bouclé, qui nous a conduits des incantations figurées des grottes magda-

Panneau décoratif au rez-de-chaussée du bâtiment de la Compagnie bâloise d'assurances de transports. Ce panneau est formé d'éléments d'aluminium, dessinés par l'architecte Hermann Baur. Excellent exemple des nouvelles possibilités décoratives offertes par les matériaux actuels, quand ils sont mis en œuvre par un architecte qui a dépassé l'étape du strict rationalisme, et qui veut inclure dans son ouvrage d'autres formes que les formes dictées par la fonction pure et simple.
(Cliché prêté par la revue Das Werk.)



lénientes à la bousculade d'aujourd'hui, où finissent de s'entortiller des théories trop intelligentes : de la décomposition des vieux langages va naître un langage nouveau, rafraîchissant, il faudrait presque dire : sportif, pour exprimer combien nous le voudrions salubre.

Pour retrouver ce langage oublié, qui nous permettrait d'aérer enfin des arts plastiques qui moisissent, comme de vulgaires marchandises, en d'obscures arrière-boutiques, où les ont entreposées des spéculateurs incultes, mais durs sur les sous, pour retrouver ce langage oublié, nous disposons précisément du mouvement architectural le plus vigoureux qui ait existé depuis au moins cent cinquante ans.

Par l'utilité à laquelle elle était obligée, notre architecture a évité les sauts périlleux auxquels se livraient, pendant la même période, la peinture et la sculpture, que ces secousses trop véhémentes, que d'incessantes révolutions rendaient peu à peu improches à la consommation collective. La naissance et le développement de techniques qui, elles, pouvaient satisfaire la passion que cette collectivité portait aux arts du mouvement, jouèrent d'ailleurs leur rôle dans cet abandon où sont tombées les formes peintes et sculptées traditionnelles : et tant mieux pour elles d'ailleurs, si cela leur permet de se retrémper.

Dans toute cette production contemporaine, qui refuse toute allusion à la réalité telle qu'elle nous environne, qui s'oppose à toute représentation de la nature si schématique soit-elle (d'ailleurs sans y parvenir toujours, tant nos habitudes nous accrochent à la figuration), ne faut-il pas discerner comme une nostalgie de l'art mural, qui s'accorde si bien du pur jeu des formes et des tonalités ? Ne sommes-nous pas en train de retrouver, après six siècles d'ouvrages descriptifs trop parfaits, cette vérité « qui ne ressemble pas aux choses », qui ne veut pas de modèles extérieurs, qui se refuse aux tressaillements que font naître les équivoques apparences, et qui soit cependant vérité, mais plus difficile à atteindre, parce qu'elle ne nous raconte pas, mais parce qu'elle nous touche ?

Ces techniques du mouvement – photo, cinéma, TV – sont bien suffisantes, désormais, pour fabriquer ces récits, ces portraits, ces scènes de genre, ces anecdotes, dont nous sommes – et cela semble marqué dans notre nature – si friands. C'est cela qui est la source de nos troubles. Nous continuons à attribuer à certaines formes d'œuvres d'art des pouvoirs qu'elles n'ont plus, nous nous escrimons à leur faire jouer un rôle qu'elles ne connaissent plus, nous continuons à leur demander des secrets dont elles ne sont plus les dépositaires. Les inventeurs de ces ouvrages ignorent, pour la plupart, qu'un épanouissement se prépare, hors de toute proportion avec les devinettes, charades, rébus, qu'ils s'obstinent à nous proposer. Ce mode d'expression unanime, qui triomphera en se substituant à l'individualisme, qui a triomphé, c'est l'architecture qui nous l'offre, en introduisant partout son dynamisme, en s'appuyant sur des découvertes aventureuses aujourd'hui, classiques demain.

En étudiant les réalisations de l'art gothique, Viollet-le-Duc en était venu à remarquer : « Les artistes du moyen âge n'eurent jamais l'idée de couvrir entièrement de couleur une façade de septante mètres de hauteur sur cinquante mètres de large comme celle de Notre-Dame de Paris. Mais, sur ces immenses surfaces, ils adoptaient un parti de coloration. Ainsi, à Notre-Dame

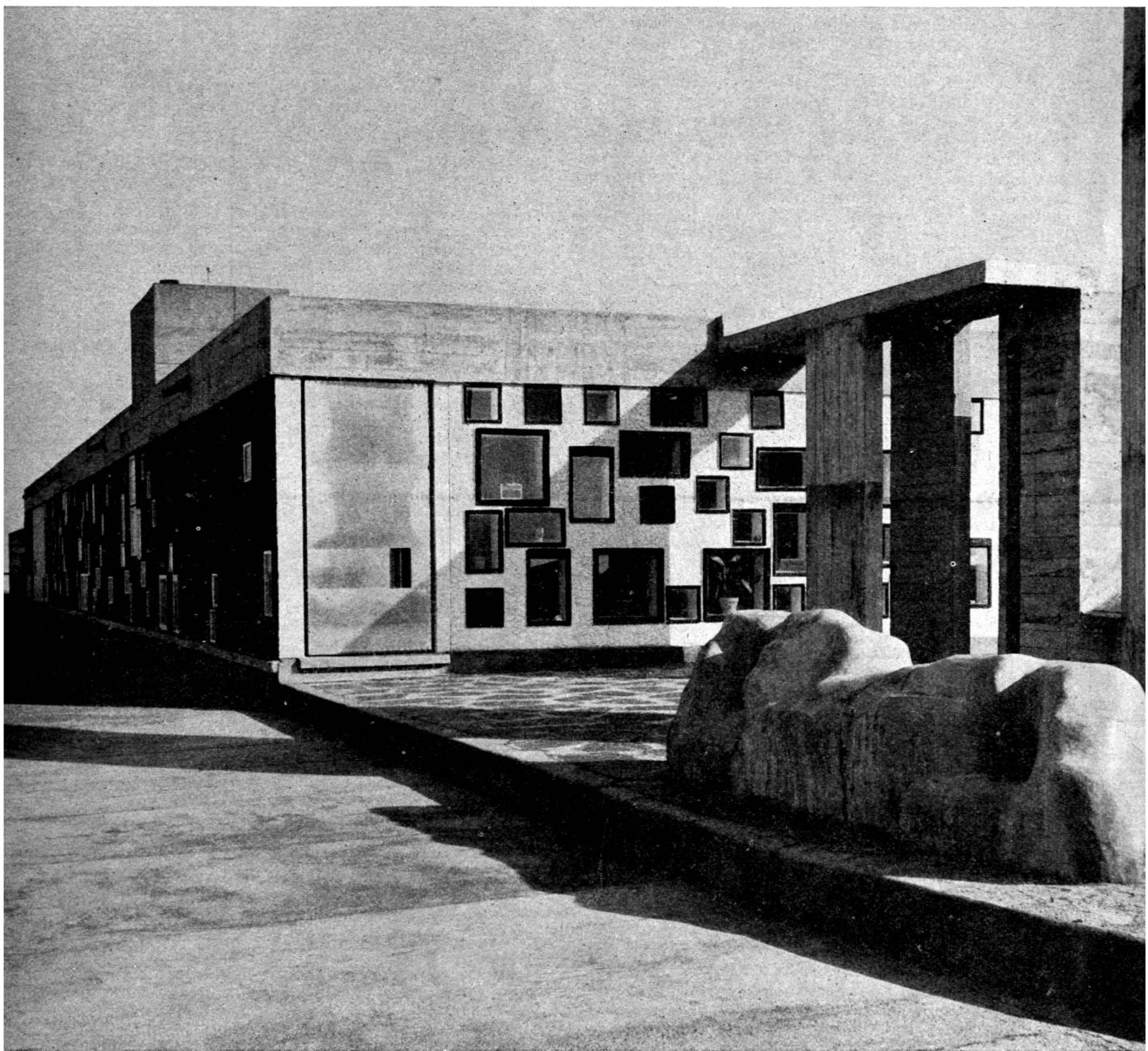
de Paris, les trois portes avec leurs voussures et leurs tympans étaient entièrement peintes et dorées ; les quatre niches reliant ces portes et contenant quatre statues colossales, étaient également peintes. Au-dessus, la galerie des rois formait une large ligne toute colorée et dorée. La peinture, au-dessus de cette ligne, ne s'attachait plus qu'aux grandes arcades des fenêtres, sous les tours, et à la rose centrale qui étincelait de dorures. La partie supérieure, perdue dans l'atmosphère, était laissée en ton de pierre. En examinant cette façade, il est aisément de se rendre compte de l'effet splendide que devait produire ce parti si bien d'accord avec la composition architectonique. Dans cette coloration le noir jouait un rôle important, redessinant les figures en traits larges et posés avec un sentiment vrai de la forme. Le noir intervenait là comme une retouche du maître ; pour lui enlever sa froideur et sa sécheresse, il ne faisait que doubler souvent un large trait brun rouge. »

Nous avons vu tout à l'heure que la Renaissance avait bouleversé des principes si naturels. En croyant découvrir l'antiquité, elle n'en avait découvert qu'un reflet. Elle n'avait pas su compléter, par l'imagination, des ouvrages que le temps avait fortement décrépis, et qu'elle avait acceptés comme s'ils eussent été intacts. La virtuosité italienne, il est vrai, était trop heureuse de se libérer des contraintes qu'exige l'architecture : et nous sommes tout étonnés aujourd'hui d'apprendre que cette même antiquité, dont on nous avait présenté un visage incolore, blanchâtre, terne, exigeait au contraire de ses architectes une science raffinée dans l'emploi de la peinture murale.

Citons à ce sujet, pour nous en amuser, quelques sottes remarques d'un vieil esthète, Charles Blanc, qui pouvait écrire il y a cinquante ans : « De tous ceux qui ont visité Athènes, il n'en est aucun certainement qui ait regretté l'effacement des couleurs dont les temples furent jadis revêtus. Le temps, ce grand constructeur des ruines, a été plus habile que les Grecs en faisant disparaître le coloriage qui recouvrait les beaux marbres ivoirins des Propylées, du Parthénon, de Minerve Poliade du temple de Thésée ; ramenées en ton uniforme, d'une gravité solennelle, ces ruines ne laissent rien à désirer de la brillante parure qu'elles n'ont plus. Chacun a pu remarquer, d'ailleurs, en tout lieu : les monuments de l'architecture ne sont jamais plus imposants que dans les nuits claires, lorsque la lune les enveloppe de sa lumière mystérieuse, et en les simplifiant, les idéalise. Cette poésie est due au triomphe de l'unité qui est le principe de toute grandeur, etc. »

Nous pouvons donc être certains, aujourd'hui, que la peinture et la sculpture vont réintégrer bientôt leur place logique, naturelle, solide, dans l'architecture, grâce aux techniques constructives nouvelles, d'une part, qui, délaissant le strict rationalisme (ou plutôt ce qui a été nommé « rationalisme » il y a une vingtaine d'années), vont retrouver les jeux de formes et de couleurs qui illumineront désormais les volumes, et grâce, d'autre part, aux nouvelles conceptions des peintres et des sculpteurs qui se détachent enfin d'une mythologie figurée que plus personne n'utilise avec conviction depuis au moins trois siècles. Nous donnons ici quelques exemples de ces nouveaux chemins où s'engagent nos artistes : ils ne sont nouveaux, d'ailleurs, que dans la mesure où l'on est aveuglé par l'ignorance de l'histoire de l'art.

Pierre Jacquet.



Le jardin d'enfants, avec niches partiellement vitrées en couleurs, pour jouets et plantes, de l'unité d'habitation de Nantes-Rézé.
Architecte : Le Corbusier. Une fois de plus, c'est Le Corbusier qui nous montre le chemin à suivre, quand il anime ses jeux de surfaces et de volumes, avec une fantaisie et un sens de l'équilibre plastique qui font de lui, sans doute, le plus grand créateur de formes de notre époque. Bel exemple à suivre, de ce qu'on peut tirer d'une surface, qui s'anime et vit désormais, hors de toute considération « rationaliste » (ou dénommée telle), dans la richesse d'une interprétation vraiment magnifique.
(Cliché prêté par la revue Bauen und Wohnen.)