



HAL
open science

La couleur en intérieur à l'école du Bauhaus: entre projet et application, une notion qui suscite le débat chez les modernes en Allemagne, en Hollande et en France

Mélanie Pierré

► To cite this version:

Mélanie Pierré. La couleur en intérieur à l'école du Bauhaus: entre projet et application, une notion qui suscite le débat chez les modernes en Allemagne, en Hollande et en France. Architecture, aménagement de l'espace. 2018. dumas-01888385

HAL Id: dumas-01888385

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01888385>

Submitted on 5 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



PIERRÉ Mélanie, S8 - Séminaire

Mémoire de Master 1
Art et Architecture

ENSA Toulouse, Septembre 2017

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Remerciements

Je souhaite remercier l'équipe enseignante du Séminaire Art et Architecture, et notamment M. Daniel BONNAL pour son encadrement dans l'exercice et l'élaboration de mon mémoire de master.

La couleur en intérieur à l'école du Bauhaus: entre projet et application, une notion qui suscite le débat chez les modernes en Allemagne, en Hollande et en France.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Sommaire

1. Bauhaus: la couleur à plusieurs niveaux: pictural, architectural et spatial.
 - 2.1. Théorisation de la couleur: une théorie de référence encore aujourd'hui.
 - 2.1.1. Itten: théorisation de la couleur par l'expérimentation et l'observation.
 - 2.1.2. Albers: théorisation des contrastes et expérimentation en atelier.
 - 2.2. Fonctionnalisation de la couleur: la couleur employée au sein de l'école du bauhaus.
 - 2.2.1. Le projet coloré de Hinnerk Scheper pour Dessau: un projet partiellement réalisé.
 - 2.2.2 Gamme chromatique employée et symbolique associée.
 - 2.3. Un principe qui connaît des limites: quelle place à la personnalisation et remise en question de la théorie ?
 - 2.3.1. La réalité colorée dans l'école du Bauhaus: entre réflexion et expérimentation.
 - 2.3.2. Une remise en question qui a influencé la restauration du bâtiment.
- 2.2. La couleur: une notion interrogée et expérimentée ailleurs, source de débat.
 - 2.1. De Stijl: une réflexion chromatique en trois temps.
 - 2.1.1. Les trois phases de développement de la théorie de De Stijl.
 - 2.1.2. Au delà du conflit d'idéologie: un conflit personnel: le personnage de Van Doesburg au coeur de la théorie et des querelles.
 - 2.1.3. Une communication et des conflits nuisants à l'impact et la reconnaissance du mouvement.
 - 2.2. Le Corbusier: critique et approfondissement des principes du Stijl.
 - 2.2.1. Le Corbusier et De Stijl: un conflit de fond et de mots.
 - 2.2.2. La nouvelle couleur fonctionnelle: mettre en valeur l'espace et en révéler la complexité.

Annexes - Index - Bibliographie

Introduction

La pratique et la conception de l'architecture telles que nous les connaissons aujourd'hui, sont le fruit de réflexions et théories, ainsi que d'expérimentations, survenues au fil des années. L'architecture contemporaine est donc influencée par l'architecture moderne, ainsi que l'architecture des siècles précédent, qu'elle ait été réalisée et conçue dans le même environnement, ou ailleurs dans le monde. Cette influence indéniable entre les époques et les différents courants de pensées, n'est pas nouvelle, puisqu'il est possible de la constater à l'époque moderne, durant l'entre deux guerres. En effet, c'est à cette période que de nombreux aspects de l'architecture contemporaine sont expérimentés, découverts, théorisés. Cependant, il est une exception qui réside dans la pensée de la couleur. L'architecture d'aujourd'hui ne la traite que rarement. Elle n'est d'ailleurs pas enseignée, et en un sens, peu considérée. Alors qu'elle est l'un des thèmes les plus interrogés et expérimentés à l'époque moderne. Elle est rarement introduite dans la conception d'un projet, ou son enseignement. Il semble pourtant, et l'histoire le montre, que la couleur a un grand impact sur l'espace, tout aussi bien du point de vue de sa perception par un tiers, que de sa modification et son effet. Enfin, la couleur touche les individus, elle est porteuse de significations, de sens. Elle a donc toujours un impact sur les lieux et l'espaces, quel qu'il soit.

Trois personnalités, mouvements, groupes, trois courants de pensées, ont expérimenté la couleur pendant l'entre deux guerres, entre 1917 et 1936 notamment. Il s'agit de l'école du Bauhaus, à Dessau, le groupe De Stijl en Hollande, et l'architecte Le Corbusier en France. Ces trois identités ont échangé et théorisé, autant qu'ils ont expérimenté, sur la question de la couleur. Cette dernière, dans un climat d'évolution artistique mouvant et dynamique, ne peut plus être appliquée comme elle l'a été jusqu'alors, en

recouvrement, en décoration. Elle ne saurait répondre aux nouvelles problématiques, aux nouveaux besoins, aux nouvelles préoccupations. La question du traitement de la couleur survient à trois endroits pour des raisons différentes, mais à la même époque: en Allemagne, en Hollande, et en France. Ce hasard apparent entraîne pourtant des débats et dialogues entre les différents protagonistes, parfois même des conflits.

La période moderne, durant laquelle s'établit le Bauhaus, est porteuse d'autres réflexions et mises en oeuvre de la couleur. De Stijl, en Hollande, par exemple, expérimente énormément sur la question, ce qui introduira le débat. Petit à petit, l'école du Bauhaus, puis Le Corbusier s'intéressent également à la couleur en intérieur et au mouvement hollandais. Dès les prémices de l'étude du traitement de la couleur en intérieur à cette époque, apparaissent alors des conflits d'idées et opinions, mais aussi des partages de conceptions et visions des choses, pour au final produire nombre de projets où la couleur prend des formes et usages très différents et multiples.

En Allemagne, Gropius crée le Bauhaus. Le Bauhaus, école de l'entre deux guerres, a produit de nombreux architectes bien que l'enseignement de l'architecture en tant que tel n'y soit intégré que tardivement. Aujourd'hui, certains de ses procédés, pédagogies et particularités sont retrouvées dans l'enseignement de l'architecture et du design, néanmoins, le Bauhaus demeure une exception, un idéal peut-être, dans le domaine. La couleur y a toujours eu une place très importante, puisqu'elle y était enseignée de différentes façons, par Klee, ou Kandinsky par exemple. Itten, figure du Bauhaus, écrit même *Art de la couleur* qui demeure une référence dans le domaine. Lorsque l'architecture prend place plus importante au Bauhaus, la couleur est à nouveau intégrée à la réflexion. En effet en 1926, une nouvelle école doit être bâtie, à Dessau, pour accueillir les élèves et enseignements. Conçue par les membres de l'école, dont son directeur, Walter Gropius, c'est Hinnerk Scheper, élève puis maître au Bauhaus, qui est en charge de la mise en couleur des lieux. Son projet de mise en couleur fait l'objet d'une réflexion très fonctionnaliste, afin de participer au repérage et à l'orientation dans les lieux. Dans son esquisse, la couleur est réellement un outil. Cependant, comme nous le verrons au cours de notre étude, le projet n'est pas totalement réalisé, et l'usage des locaux, s'agissant d'une école, nécessitent une adaptation perpétuelle, et donc des modifications polychromatiques. Les modifications et adaptations réalisées à l'école, sont également le fruit d'un débat quant à la couleur, entre les différents maîtres, dont nous étudierons certaines théories et pratiques, les directeurs, et les élèves. L'environnement scolaire et les principes d'éducation et de formation du Bauhaus

favorisant le débat et la réflexion personnelle, entraînant donc une pluralité d'avis, et donc d'applications.

C'est presque dix années plus tôt, en 1917, que De Stijl est fondé par un groupe d'artistes, dont Mondrian, et Van Doesburg. Néanmoins, le groupe hollandais connaîtra son apogée, ainsi que son temps de réflexion le plus fort, durant les années 20. Le groupe se constitue autour d'une réflexion commune concernant la couleur et l'espace. En effet, en art, pictural par exemple, elle n'est plus contenue, elle déborde des cadres. Petit à petit, la question de la couleur en espace intérieur est donc inévitable. L'espace et l'architecture s'inscrivent comme une suite logique dans la réflexion de la couleur en art à l'époque. De Stijl aborde la couleur d'une façon totalement différente de Schepper, et c'est ce qu'elle peut apporter à l'espace dès sa conception qui intéresse le groupe. De Stijl est également marqué et animé par un échange et des contacts très nombreux et vifs à travers le monde, tout comme le Bauhaus, ce qui permet de diffuser sa pensée, autant que de lui nuire, comme nous le constaterons malheureusement. De Stijl se positionne en opposition marquée au Bauhaus, et notamment Van Doesburg, l'un de ses fondateurs, qui se donne pour mission de prendre les rênes de l'école, en vain. Il existe donc une relation amère, bien que peu montrée et avouée, entre les deux courants de pensée.

C'est dans ce contexte favorable à l'expérimentation de la couleur, que Le Corbusier développe sa pensée. Cette dernière évoluera, et il avouera toujours ses changements d'avis sur la question, comme on peut le constater face aux changements de couleurs qu'il réalise dans ses projets même des années après leur construction. Il continuera d'expérimenter la couleur jusqu'à la fin de son oeuvre, mais c'est en 1923-24 qu'il change réellement d'avis quant au traitement et l'utilisation de cette dernière. La couleur l'intéresse dans ce qu'elle peut conférer à un espace, et en modifier l'aspect. Chose qui n'est pas du tout recherchée par De Stijl, malgré des prémices de théorie communs chez les hollandais. On constatera également qu'il n'emploie pas les mêmes gammes chromatiques, ne considérant pas la couleur pour les mêmes qualités et aspect que De Stijl et Schepper. Le Corbusier échangera pourtant par articles interposés, et correspondances diverses, avec les hollandais, tout comme avec les allemands.

L'époque moderne propose une multitude d'expérimentations, et un climat riche en pensées et réflexions, c'est pourquoi il est impossible de penser la couleur aujourd'hui, sans évoquer la pensée qu'on en avait à cette époque. Cet environnement favorisant le

développement et l'expérimentation, va de pair avec une grande communication, de nombreuses expositions, et des écrits théoriques, sur la question de la couleur. Le débat à ce propos est alors connu et explicite, ce qui permet aujourd'hui de mieux en cerner les tenants et aboutissants. Aujourd'hui, nous connaissons peu les échanges directs réalisés entre De Stijl, Le Bauhaus et Le Corbusier. Pourtant en dehors de l'aspect relationnel et conflictuel du débat, de nombreuses idées, théories et pensées sont formulées. Elles demeurent aujourd'hui un apport non négligeable et même primordial concernant la couleur. Nous tenterons donc dans cette étude de comprendre, au sein de ce débat, les caractéristiques et aspects de chacune des trois théories et applications évoquées, tout en mettant en lumière une différence importante justement entre les écrits et les projets la mettant en application.

La question de la couleur à l'époque moderne s'avère très complexe. Des courants et théories, pensés proches voire similaires (par exemple Le Corbusier, parfois approché de De Stijl), sont en fait opposés, et n'interrogent pas les mêmes problématiques de la couleur. Pourtant, le savoir accumulé à l'époque, quant à la puissance de la couleur, est aujourd'hui méconnu. Or, comme nous le verrons, la couleur peut permettre d'atteindre de nouveaux objectifs et d'expérimenter de nouvelles dimensions de l'architecture, ignorés jusqu'alors. Il convient donc de l'étudier dans ce qu'elle peut être fonctionnelle et rendre lisible un espace, ou dans sa capacité à devenir outil de conception d'un espace, mais aussi dans sa puissance quant à renforcer une architecture et ses effets. La couleur est notamment utilisée dans les espaces intérieurs, au cours des premières expérimentations réalisées en Allemagne, en France et en Hollande.

La mise en couleur extérieure est finalement moins théorisée, moins expliquée, moins justifiée. C'est pourquoi, il est nécessaire de réaliser une étude de la couleur intérieure pour comprendre le développement et l'évolution des pensées modernes de la couleur. La théorie et l'expérimentation de la couleur à l'époque moderne débutant ainsi, par l'intérieur, l'espace intérieur. Et ce en toute logique pour chacun des trois discours que nous étudierons, bien que pour des raisons différentes pour chacun. Nous tenterons donc, dans cette étude, de comprendre comment la pensée de la couleur s'est constituée, dans les trois différents pays, afin de percevoir la richesse que la couleur peut apporter à un espace intérieur, quel que soit le moment où sa pensée est intervenue dans le processus de création.

1. Bauhaus: la couleur à plusieurs niveaux: pictural, architectural et spatial.

1.1. Théorisation de la couleur: une théorie de référence encore aujourd'hui.

1.1.1. Itten: théorisation de la couleur par l'expérimentation et l'observation.



Johannes Itten devant l'étoile des couleurs

Johannes Itten est un peintre suisse, qui a enseigné la couleur dans plusieurs écoles allemandes et suisses, notamment au Bauhaus. Il fut l'apprenti de Adolf Hölzel à Stuttgart dès 1913, alors âgé de vingt-cinq ans. C'est auprès de ce dernier qu'il se familiarise avec les premières théories de la couleur, et notamment celle de Goethe. Plus tard, il développe alors sa propre théorie de la couleur, basée sur ses observations, mais aussi sur les cours qu'il dispense dans diverses écoles: à Vienne puis à Weimar au sein du Bauhaus.

Pour comprendre la théorie de la couleur d'Itten, qui est encore aujourd'hui une référence dans le domaine, ainsi qu'une exception en terme de formulation de la pensée de la couleur, il convient d'entendre ses intentions, mais aussi ce qui la précède. En effet, Itten dessine et peint dès l'enfance, et suit des cours aux beaux arts, mais il poursuivra sa formation dans le domaine scientifique, ce qui l'aura sans doute aidé dans la réalisation de son oeuvre théorique et écrite de la couleur. Dès 1910, Itten découvre le cubisme et s'intéresse à l'oeuvre de Picasso et Cézanne par exemple. Plus tard, dans sa théorie, il reviendra sur l'importance des couleurs dans leur oeuvre justement. En 1916, et jusqu'à son entrée au Bauhaus, il enseigne dans l'école d'art de Vienne, qu'il a lui-même créée. Sa réflexion sur la couleur, débutée auprès de Hölzel, a tout d'abord porté sur les « relations qui existent entre la musique et la couleur »¹ comme le souligne Anneliese Itten, dans la préface de la version abrégée de *Art de la couleur*, ce qui l'a rapidement mené à expérimenter la couleur dans des compositions abstraites (en ce

¹ *Art de la couleur (édition abrégée)*, Johannes Itten, édition Dessain et Tolra, Paris, 1984, page 5

sens, il peut être établi des comparaisons avec l'oeuvre de Paul Klee). Puisqu'il devient rapidement enseignant, il partage le fruit de ses expériences, puis sa réflexion et sa théorie se construisent petit à petit grâce aux échanges qu'il entretient avec ses élèves. Le travail réalisé avec les élèves a réellement permis à Itten de formuler et illustrer sa théorie de la couleur, il s'agit ici d'un point qui lui semble très cher, puisqu'il le formule très clairement dans l'introduction de son oeuvre, occasion dont il profite pour remercier ces mêmes élèves. Néanmoins, il est nécessaire de ne pas occulter les oppositions auxquelles il a dû faire face durant son enseignement également. On mentionnera notamment le conflit l'opposant à Gropius, mais aussi à Albers, lui-même théoricien de la couleur, puis son départ du Bauhaus pour diverses raisons. Plus tard, sa théorie de la couleur devient une référence dans plusieurs écoles d'art, mais aussi de design et textile par exemple. L'ensemble des oeuvres illustrant la théorie fait également l'objet de plusieurs expositions.

Itten débute *Art de la couleur* par une formulation de son objectif: « résoudre un grand nombre de problèmes posés par la couleur. »². Il constate plus loin en effet que la couleur est une notion souvent problématique, dans le domaine de l'art, de la peinture, mais aussi dans tous les domaines, et qu'elle est généralement mal maîtrisée par la majorité, entraînant nombre de problèmes comme il l'expliquera plus précisément plus loin dans le chapitre *Les accords subjectifs de couleurs*³. Lors de l'écriture d'*Art de la couleur*, la couleur est peu écrite, peu théorisée. Et les enseignements la concernant au XXe siècle sont pour ainsi dire absents, inexistant, puisque nous sommes alors encore inscrits dans l'héritage opposant la couleur au dessin. Itten insiste sur ce point en citant Delacroix, pour qu'il a grande estime, dès l'introduction de son oeuvre, mais aussi à de nombreuses reprises au fil des chapitres. Itten, en ce sens, rejoint donc Delacroix lorsque ce dernier dit que l' « on tient pour inutile en France d'étudier les lois de la couleur »⁴, et établit donc un constat similaire en Suisse et en Allemagne. Cette absence de considération de la couleur est très ancienne, puisque « Alberti puis Léonard avaient, l'un et l'autre, affirmé la priorité du dessin sur la couleur (...) »⁵ comme le note Pierre Magnard dans son article *La couleur ou le dessin*. Itten convient cependant qu'au XXe siècle, la couleur est en un sens considérée, mais seulement dans ce qu'elle est « de

² *Art de la couleur (édition abrégée)*, Johannes Itten, édition Dessain et Tolra, Paris, 1984, page 7

³ *Art de la couleur (édition abrégée)*, Johannes Itten, édition Dessain et Tolra, Paris, 1984, page 28

⁴ *Art de la couleur (édition abrégée)*, Johannes Itten, édition Dessain et Tolra, Paris, 1984, page 8

⁵ *La couleur, recueil 4*, éditions Ousia, Bruxelles, 1993 - « La couleur ou le dessin », Pierre Magnard, pages 96/106

nature optique et matérielle et ne repose sur aucune expérience psychique ou spirituelle »⁶, considération qui ne saurait donc convenir à Itten, qui voit dans la couleur « la vie »⁷.

L'oeuvre s'ouvre sur une présentation de la couleur en elle-même, sa nature, *la couleur en soi* pour reprendre le terme formulé et choisi par Itten dans son oeuvre. La théorie se poursuit selon l'étude des sept contrastes dont on peut user dans le domaine de la couleur. Dans son ensemble, comme Itten l'a souligné dès l'introduction, l'oeuvre se veut très pédagogique. L'édition abrégée, comme souhaitée, incarne un petit guide pour tous, mais dont la formulation est très claire, riche et justifiée, et illustrée de références. En ce sens, *Art de la couleur* est une réelle trace pédagogiques, somme toute logiquement puisque l'oeuvre résulte de discussions et entretiens avec des élèves, et est la formulation des réponses données par Itten à ces élèves.

Art de la couleur permet de comprendre et mieux visualiser la pratique colorée chez les modernes. On constate rapidement que les couleurs utilisées sont des couleurs primaires ou secondaires (mélange de deux couleurs primaires), jamais tertiaires (mélange d'une couleur primaire et d'une couleur secondaire). Comme nous le verrons plus loin, le plan coloré initial du Bauhaus est en accord avec de nombreux principes et contrastes énoncés par Itten. Le blanc est par exemple très peu présent puisqu'il « affaiblit la luminosité des couleurs »⁸, au profit du gris, qui est la couleur neutre, comme il l'explique dans le chapitre *Enseignement de la construction de la couleur*⁹. D'autre part, l'ambiance colorée est composée de couleurs primaires, et basée sur le contraste de la couleur en soi. Ce dernier est composé par la différence entre les couleurs, différence qui est toujours plus forte quand elle concerne des couleurs primaires. En ce sens, un rouge et un bleu seront toujours plus contrastés l'un par rapport à l'autre (deux couleurs primaires), qu'un violet et un bleu (une couleur secondaire et une couleur primaire). L'usage de ce contraste de la couleur en soi est également très présent chez les peintres modernes et les arts populaires, ainsi il est possible d'illustrer la théorie d'Itten sur ce point avec des oeuvres de Kandinsky, Klee ou Mondrian (comme celles présentées plus tôt dans l'étude), ou des projets architecturaux réalisés par De Stijl, ou l'école de Bauhaus à Dessau, ou encore du mobilier réalisé par Rietveld par exemple.

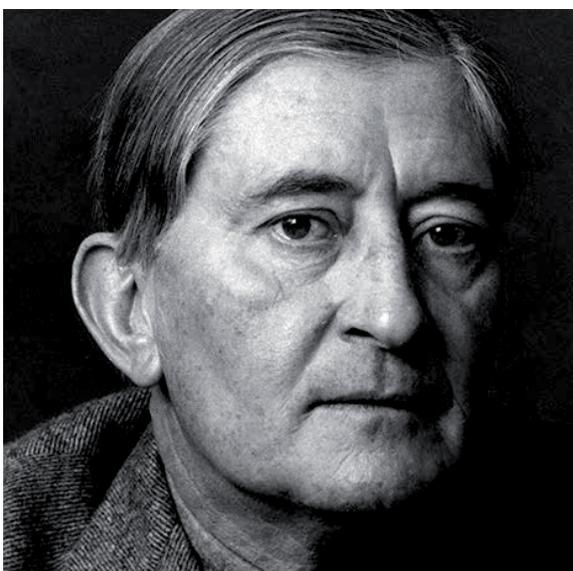
⁶*Art de la couleur (édition abrégée)*, Johannes Itten, édition Dessain et Tolra, Paris, 1984, page 13

⁷*Art de la couleur (édition abrégée)*, Johannes Itten, édition Dessain et Tolra, Paris, 1984, page 8

⁸ *Art de la couleur (édition abrégée)*, Johannes Itten, édition Dessain et Tolra, Paris, 1984, page 34

⁹ *Art de la couleur (édition abrégée)*, Johannes Itten, édition Dessain et Tolra, Paris, 1984, page 30

1.1.2. Albers: théorisation des contrastes et expérimentation en atelier.



Josef Albers

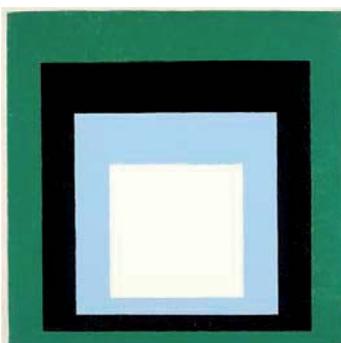
Josef Albers est un peintre allemand, qui a marqué l'histoire du Bauhaus dès son arrivée dans l'école. Il débute sa carrière en tant qu'instituteur tout en suivant le cursus de l'Académie royale des Beaux arts de Berlin, puis il perfectionne sa formation à l'école d'Essen, puis en tant qu'apprenti chez un peintre symboliste. En 1920, il intègre l'école du Bauhaus, où il suivra l'enseignement d'Itten jusqu'en 1923 avant de proposer son propre atelier de peinture sur verre. C'est durant cette même année qu'il est nommé Master au Bauhaus. Il proposera, jusqu'en 1933, divers ateliers de conception, parmi

lesquels menuiserie, dessin. En 1933, il quitte l'Allemagne pour les États-Unis où il enseigne au Black Mountain College puis à l'université de Yale.

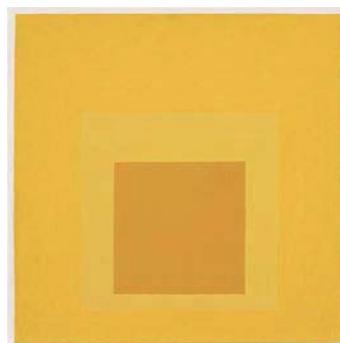
Plus qu'une théorie, c'est une proposition d'enseignement que formule Albers lorsqu'il écrit *L'interaction des couleurs* en 1963. Ayant suivi les cours d'Itten durant trois années, et travaillant la couleur quotidiennement, son oeuvre propose un ensemble d'exercices d'éducation, censés développer la perception et la compréhension de la couleur, au profit d'une meilleure manipulation. Son oeuvre s'ouvre donc aux professionnels de l'enseignement, mais aussi

aux novices et étudiants dans le domaine. *L'interaction des couleurs*, rédigé en partie grâce aux étudiants du Bauhaus, comme le souligne Albers à la fin de l'ouvrage, est une oeuvre singulière et marquante dans la littérature de la couleur. Elle

est une référence. Néanmoins, la forme d'enseignement proposée par Albers est totalement inédite. Elle n'est pas basée sur la dispense de bases théoriques du



Homage au carré, 1952



Homage au carré, 1964

domaine, mais par la totale expérimentation et découverte par soi-même. Ainsi, plus qu'une formulation d'enseignement, c'est une proposition d'exercices qu'écrivit Albers quarante ans après son entrée au Bauhaus. Pour cette approche singulière et nouvelle, l'oeuvre d'Albers fut tout d'abord très mal accueillie par le public, mais les critiques et polémiques sont positives pour l'auteur, qui est en fasciné et passionné.

Il est vrai que baser l'enseignement de l'art et notamment de la couleur, sur son aspect relatif (à la vision et à la perception) était un bouleversement. Albers s'attelle pourtant dès les débuts de l'oeuvre à mentionner et expliquer cette relativité, notamment en rappelant un fait indéniable: « il n'y a qu'environ 30 noms de couleurs »¹⁰, alors que le nombre de couleurs et de nuances est infiniment plus important. La perception de chacun est différente, chaque couleur identifiée par un nom, par exemple le bleu, définit en fait une multitude de teintes bleues. Ainsi, si nous pensons à du bleu, nous visualiserons mentalement tous un bleu différent. De plus, la perception de chacun étant différente, elle l'est également en terme de degré et sensibilité, Albers compare cette sensibilité à celle de la musique. Là où certains ont l'oreille pour la musique, d'autres ont la perception pour la couleur. Néanmoins, ce manque de sensibilité appliqué à la couleur n'est que peu remarqué et handicapant; s'il l'était, comme le souligne Albers, « presque tout le monde se révélerait incompetent à son usage adéquat »¹¹, ainsi le monde en couleurs deviendrait il problématique en un sens.

Seule une minorité d'individus sont capables de distingues les plus fines nuances entre deux couleurs proches, leur clarté notamment. C'est d'autant plus vrai lorsqu'à la place e couleurs, l'on parle de teinte, puisque le degré de précision est plus fin. Ce manque de finesse dans la perception peut être comparée à une vision en noir et blanc, où les différences de teintes sont gommées. À l'inverse, il est extrêmement difficile, même pour un oeil entraîné, de trouver deux couleurs dont la clarté et luminosité sont très proches. Les lacunes quant à la perception de la couleur ne s'arrêtent pas là, puisque, comme l'explique Albers, et ses oeuvres le traduisent bien, chaque couleur peut être perçue et pensée différente selon les couleurs qui l'entourent. En d'autres termes, de la même façon qu'une couleur peut en paraître deux selon le fond, deux couleurs différentes peuvent paraître comme étant une seule avec les fonds appropriés sous chacune. Prenons pour exemple deux gris, un foncé et un clair, si l'on place le gris foncé sur un fond noir et le gris clair sur un fond blanc on a la sensation d'observer la même couleur, alors qu'elles sont différentes. Enfin, il est important de remarquer et expliciter,

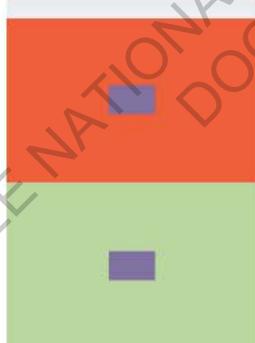
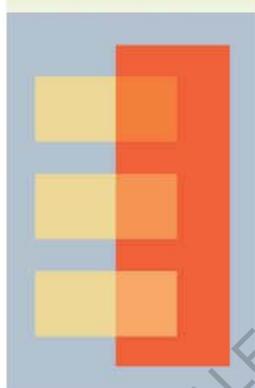
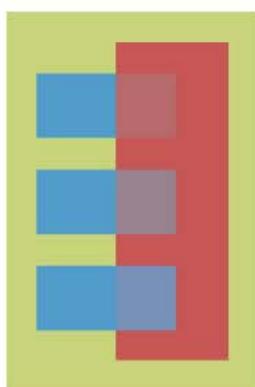
¹⁰ *L'interaction des couleurs*, Joseph Albers, Editions Hazan, page 9

¹¹ *L'interaction des couleurs*, Joseph Albers, Editions Hazan, page 22

ce que l'auteur ne manque pas de faire avec précision, qu'après avoir exercé sa sensibilité à la couleur, il n'y a cependant jamais de consensus au sein d'un groupe sur l'évaluation et la définition des couleurs. La question des goûts et sensibilités personnels, et donc de la subjectivité, étant trop présente. Il devient alors de plus en plus compliqué de définir théoriquement et totalement les couleurs, et c'est sur ces constats premiers qu'Albers se base pour réaliser ses exercices en tant qu'enseignant, et les expliquer plus tard en tant qu'écrivain. En d'autres termes, la justification de son travail basé sur l'expérimentation et non la théorisation vient d'un seul et unique constat

inévitable: « Aucun œil normal, même le plus entraîné, n'est à l'abri des illusions de couleur »¹², il serait dès lors injuste d'avoir une théorie universelle pour définir les couleurs, leur connaissance et leur utilisation.

Suite à l'explication et justification de parti pris, Albers choisit d'explicitier le choix matériel opéré durant ses exercices. Là où la couleur est surtout utilisée par le biais de la peinture pour l'expérimentation chez Itten par exemple, Albers prône les avantages du papier de couleur, face à la peinture colorée née de mélanges, où la matière est somme toute gaspillée et gâchée - dans le cas précis de l'expérimentation. Le papier coloré, de plus, permet la rapidité d'exécution et d'expérimentation: il est possible de l'utiliser plusieurs fois, il est prêt à l'emploi, il est peu coûteux. Enfin, la différence notable concerne la mise en oeuvre: avec la peinture, la question de l'application, de la texture, du support, le du séchage, etc, entrent en ligne de compte, alors qu'avec le papier, colle et lames suffisent pour obtenir un résultat à l'expérimentation. Les exercices réalisés avec le papiers permettent de constater une multitude de réalités concernant la couleur. Par exemple, l'on pourrait émettre l'idée qu'il est impossible de réaliser des mélanges de couleurs si l'on n'utilise pas de la peinture et des mélanges de pigments, et donc une base colorée. Albers contredit cette hypothèse et explicite: il est tout à fait possible de réaliser des mélanges de couleurs en appliquant de très petites touches de couleurs parentes les unes à côté des autres, comme on le voit dans le cas du pointillisme et impressionnisme par exemple. En d'autres termes, la perception



Exercices réalisés à Yale - conçus par Albers

¹² *L'interaction des couleurs*, Joseph Albers, Editions Hazan, page 31

d'une couleur peut être dues et expliquées à différentes techniques: une accumulation, une composition, et non seulement une couleur matérialisée en elle-même comme dans le cas d'un aplat de couleur pure par exemple. D'autant plus intéressant pour Albers, la couleur perçue dans le cas du pointillisme par exemple, et donc d'une addition de teintes, peut être totalement modifiée si l'on change l'une des teintes de la composition.

Les différents exercices d'Albers ont pour objectif une meilleure connaissance et notamment compréhension de la couleur et de ses effets. La subjectivité et la relativité évoquées dès les prémices de son oeuvre, sont prouvées et renforcées à mesure que les exercices sont réalisés. Ainsi, l'on comprend que la couleur est en réalité très complexe et influençable, comme Albers l'avait mentionné. La taille, la forme, le support, la composition, le contexte, les couleurs adjacentes, la quantité, sont autant de facteurs influençant la perception que l'on a d'une couleur. En un sens, l'expérimentation d'Albers et la théorie d'Itten s'enrichissent mutuellement. La question des contrastes d'Itten étant expérimentée et constatée grâce aux exercices d'Albers. Si on peut définir certaines graduations de couleurs telles que clair/ foncé, léger/lourd, chaud/froid, doux/dur, etc. ces qualifications « n'ont qu'une valeur relative »¹³, et « ne peuvent aboutir qu'à des points de vue purement subjectifs »¹⁴, il n'est donc pas possible de formuler une théorie de la couleur universelle et harmonieuse comme celle que Goethe avait formulé avant Itten et Albers. C'est en ce sens, qu'ajouté à une relativité sûre et prouvée, Albers conclue son expérimentation par un constat: il existe trois approches fondamentales de la couleur : celle du physicien (que l'on pourrait retrouver dans la théorie de Goethe), celle du coloriste (expliquée par Itten notamment) et celle du psychologue. Trois approches qui ne sont pas étrangères aux comportements types mentionnés plus tôt par Itten, des différents élèves face à la couleur.

¹³ *L'interaction des couleurs*, Joseph Albers, Editions Hazan, page 64

¹⁴ *L'interaction des couleurs*, Joseph Albers, Editions Hazan, page 64

1.2. Fonctionnalisation de la couleur: la couleur employée au sein de l'école du bauhaus.

1.2.1. Le projet coloré de Hinnerk Scheper pour Dessau: un projet partiellement réalisé.

1.2.1.1. Hinnerk Scheper: un élève devenu maître.



Hinnerk Scheper en 1927 - photographié par Lucia Moholy

Hinnerk Scheper a été un élève du Bauhaus de Weimer de 1919 à 1922. En 1919 il intègre notamment le cours préliminaire de Johannes Itten, où il étudie la couleur, puis rejoint l'atelier de peinture murale mené par ce dernier et Oscar Schlemmer, il participera également à des cours animés par Paul Klee. En 1922, il est diplômé de l'école, épouse une élève du Bauhaus, et débute sa carrière de peintre et designer de couleur. À partir de 1925, il enseigne au Bauhaus, tout d'abord comme enseignant junior, puis comme maître du département de peinture murale de l'école et ce jusqu'en 1933. Durant cette période au Bauhaus, il enseignera aussi la couleur. Il est également reporter et photographe, pour l'union soviétique et l'Allemagne, ce qui le mène à voyager à Moscou et dans toute l'Allemagne

régulièrement. Après la seconde guerre mondiale, il devient directeur de la protection des bâtiments patrimoniaux et historiques et responsable de leur préservation et reconstruction suite aux dégâts majeurs subits pendant la guerre.

C'est en 1925 que Walter Gropius invite Hinnerk Scheper à enseigner à l'école du Bauhaus. Et c'est un an plus tard que le projet de mise en couleur de l'école de Dessau est débuté et dessiné. On peut aujourd'hui en voir les réalisations aux archives du Bauhaus à Berlin. Le parti pris de la mise en couleur de l'école de Dessau est surtout marqué par la fonctionnalité. En conséquence, le projet dans son ensemble est animé et

participe d'une cohérence colorée et spatiale évidente. Comme le souligne Monika Markgraf dans son ouvrage consacré à l'étude du bâtiment du Bauhaus, « la couleur épouse l'articulation de l'architecture, servant d'aide à l'orientation au sein du bâtiment, et modifiée selon les matérialités variées et la structure des surfaces »¹⁵. En ce sens, la couleur dans le projet de Schepers a un réel impact sur la perception, le déplacement et l'usage du bâtiment, de son intérieur, de ses spatialités. En effet, Markgraf l'exprime à nouveau très clairement dès les prémices de son étude de la couleur lorsqu'elle souligne que l'école de Bauhaus n'est pas « seulement définie par sa fonction, ses volumes, façades ou structures spatiales, mais aussi par le design des surfaces et l'usage de la couleur »¹⁶. On comprend donc aisément que dès 1926, le projet coloré concerne l'ensemble de l'école, la couleur concerne alors l'échelle de la paroi / la face, et la surface n'est pas seulement traitée en couleur mais aussi en texture et matière, ce qui a un grand impact du point de vue de l'ambiance et l'atmosphère dans l'école. En quelques mots, le projet coloré de Schepers pour l'école de Dessau participe donc de l'architectonique du bâtiment et ne fait qu'un avec l'espace, elle est l'architecture tout autant que la spatialité qui y est réalisée. En 1926, Schepers écrit lui-même sur le projet « la carte colorée du Bauhaus à Dessau indique l'organisation du bâtiment en accord avec ses fonctions. Flèches et lignes de l'entrée aux ateliers et départements portent leurs couleurs caractéristiques. Dans le projet, les surfaces des parois porteuses et des cloisons sont distinguées les unes des autres, et leur tension architectonique n'en est que plus claire. L'impact spatial de la couleur est accentué par l'usage des différents matériaux doux, polis, granuleux, plâtres durs, peintures mates, ternes, brillantes, verre, métal, etc. »¹⁷

¹⁵ Traduit de : « (...) colour emphasized the articulation of the architecture, served to aid orientation within the building and changed according to the varied materiality and structure of the surface. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 129

¹⁶ Traduit de « As such, the articulation of the bauhaus building is defined not only by function, volumes, façades and spatial structures, but also by the design of surfaces and the use of color. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 129

¹⁷ Traduit de “the coloured orientation map of the Bauhaus in Dessau indicates the organisation of the building according to its functions by means of color. Arrows and lines lead from the entrance area to the workshops and departments that bear their characteristic colors. In the design, load-bearing and in-filling surfaces are distinguished from one another, and their architectonic tension is thereby brought clearly to the fore. The spatial impact of the colour is increased by the use of different materials: smooth, polished, grainy and rough plaster surfaces, matt, dull and glossy coats of paint, glass, metal, etc.”, Schepers, cité in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 129

Le projet de Scheper prévoyait également un traitement coloré de l'extérieur de l'école, et donc des façades. Néanmoins, l'objet de notre étude étant l'intérieur coloré, nous tâcherons de nous concentrer sur le projet intérieur de Scheper, qui se trouve être beaucoup plus documenté, et en plus grande partie réalisé aux débuts de l'école de Dessau. La gamme chromatique établie par Scheper est principalement basée sur les couleurs primaires, le bleu, le rouge, le jaune. Ces dernières sont accompagnées de gris, blanc et noir. Il est également prévu des nuances de ces couleurs, mais à l'observation des plans, on constate que ces nuances sont limitées à l'orangé et le jaune pâle. Sur ces plans notamment, le blanc est représenté par une absence de couleur. Le gris occupant cependant une grande partie des murs « non colorés ». En ce sens, l'on peut dire que Scheper a intégré les notions enseignées par Itten, et notamment la neutralité incarnée selon ce dernier par le gris, et non le blanc (qui réduit l'impact des couleurs contrairement au noir ou gris, comme on a pu le voir plus tôt dans l'étude). Quelques mots tout de même concernant le projet coloré extérieur de Dessau. Le projet extérieur était, dès ses débuts, un essai, et était nommé comme tel. Il n'a jamais été appliqué, bien qu'il aurait permis une cohérence avec l'intérieur du bâtiment. Du projet, a été réalisé l'entrée rouge, devenue une icône du Bauhaus, ainsi que le recouvrement de la face inférieure du pont en jaune. Cependant, l'essai de Scheper prévoyait que « non seulement la porte d'entrée, mais aussi les portes des balcons du bâtiment des ateliers, les fenêtres et les supports métalliques entre les fenêtres, étaient peints en rouge, de larges parties de la façades étaient peintes en noir ou gris, et le dessous des balcons et porches en jaune lumineux »¹⁸.

Comme nous l'avons mentionné, le traitement des surfaces murales diffère selon si le mur est porteur ou non. Cela impacte réellement la mise en couleur et la texture des parois dans le projet de Scheper, comme nous nous apprêtons à le constater. La mise en oeuvre de la surface des murs est également différente. De plus, les parois non porteuses ont un rôle important puisqu'elles ont aussi permis de cacher les câbles et réseaux, ce qui a toute son importance compte tenu d'une ambiance d'intérieur, d'autant plus dans un bâtiment à fin pédagogique. Ainsi l'intérieur de l'école est globalement assez dépourvu de réseaux visibles, ce qui participe à cet aspect brut que l'on peut ressentir.

¹⁸ Traduit de « (...) the building is furnished with strongly colored highlights: not only the entrance doors, but also the balcony doors of the studio building and the windows, or the metal supports between the windows, were painted red, large areas of the façade were painted black or grey, and the undersides balconies and porches shone in light yellow. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 151

Les cartes colorées de Scheper décrivent niveau par niveau la répartition colorée, et permettent une lecture d'ensemble de la cohérence de cette dernière. Ce qui peut échapper lors de la visite du Bauhaus actuel, après rénovation (2006) se trouve révélé à nouveau dans les cartes laissées par Scheper. Les cartes représentent aussi bien les couleurs choisies en façades verticales qu'au niveau des plafonds, la cohérence du tout ayant été pensée ainsi, le plafond et les parois verticales participant à la compréhension l'un de l'autre.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1.2.1.2. Le projet coloré du ré-de-chaussée.

Vous trouverez le plan étudié à la fin de son étude.

Le plan de la carte colorée, pour le RDC présente une lecture assez aisée des différents espaces, des unités. De prime abord, le rouge est conservé pour les entrées, et ce depuis l'intérieur comme de l'extérieur. C'est par ailleurs aujourd'hui une des rares couleurs visibles en façade extérieure. Ainsi, l'entrée principale du bâtiment, dans le bâtiment ouest, est facilement visible, marquée par sa grande quantité de rouge. Le rouge est une couleur très présente dans l'école, mais sur le plan, l'on constate surtout les pièces où sa présence est forte et concentrée, l'entrée comme mentionnée, et la cafétéria, où le rouge forme des couloirs le long des façades.

Le bâtiment à l'est comprend donc un hall, une salle de spectacle, et la cafétéria, et dessert le dortoir. Le hall central est marqué par la pluralité de couleurs qu'il présente. On y trouve en effet du jaune, du bleu, du marron du orangé, ainsi que du gris, du blanc et du noir. Enfin, au nord du bâtiment est desservi le dortoir, dont l'identité colorée est forte. En effet, le hall au ré-de-chaussée est marqué par des murs bleu et gris. L'escalier s'y trouvant comporte une rampe rouge filante sur tous les étages, qui eux ont une couleur chacun. Ici encore, l'aspect fonctionnel de la couleur est très présent, puisqu'elle identifie les différents niveaux du bâtiment. Et le rouge, à nouveau, guide et permet l'unité au sein du bâtiment¹⁹.

La salle de spectacle est marquée par une forte présence de bleu et de noir. La cantine, comme rapidement évoqué plus tôt, est marquée par une forte présence de rouge, mais aussi les poutres noires au plafond. Enfin, au sud du bâtiment, les différentes salles sont marquées par une forte présence de gris en parois verticales.

En bref, chaque entité du ré-de-chaussée du bâtiment a une forte identité colorée, rapidement identifiables: entrée: multicolore: bleu, jaune, marron, orangé, gris, noir,

blanc.

cantine: rouge, noir.

salle de spectacle: bleu.

hall des dortoirs: bleu, gris, rouge.

sud du bâtiment: gris.

¹⁹ *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 147

On comprend donc petit à petit la raison de la présence de chaque couleur dans l'entrée centrale de ce bâtiment. Le bleu, évoque et mène à la salle de spectacle, le jaune, le marron, l'orangé évoquent les plafonds de la cage d'escalier menant aux étages supérieurs, le gris se réfère à l'ensemble des salles situées au sud du bâtiment. Cela est très bien expliqué par Markgraf, dans son étude lorsqu'elle synthétise la fonction des couleurs dans le hall « La peinture rouge lumineuse facilite l'orientation: une direction, marquée par le rouge sur la porte, pointe vers la cantine, où cette couleur re-apparaît au plafond. », et lorsqu'elle poursuit « L'autre direction mène de la cage d'escalier aux étages: la lumière pénétrant par les grandes baies guide déjà vers les escaliers, et ce guide est affirmé par des bandes de peinture rouge. »²⁰.

Intéressons nous maintenant au premier niveau supérieur, afin de constater dans quelle mesure les indications proposées au ré-de-chaussée se répercutent dans la mise en couleur des autres étages. Rappelons que le fonction de guide de la couleur n'est pas seulement pensée à l'échelle d'un niveau, mais dans le bâtiment dans sa totalité, et donc dans toutes les directions. La cohérence d'un niveau à l'autre se doit donc d'être exacte et rigoureuse, ce à quoi Schepers s'est très précisément attelé.

²⁰ Traduit de « Bright red paint facilitates orientation: one direction, marked by red on the door reveal, points towards the canteen, where this color re-appears on the ceiling. The other direction leads from the staircase upwards: the light entering through the large window already guides the visitor towards the stairs, and this guidance is restated by wide red stripes of paint. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 147



Plan coloré - RDC - 1926, Scheper

1.2.1.3. Le projet coloré du premier étage.

Vous trouverez le plan étudié à la fin de son étude.

Le premier étage comprend un franchissement bâti entre le bâtiment ouest et est, ce qui apporte le visuel nécessaire à la compréhension de la cohérence colorée entre les deux bâtiments. Ce qui semblait être deux entités différentes à l'échelle du ré-de-chaussée, est en fait un ensemble cohérent. Plus au nord, on constate que le bâtiment des dortoirs propose la répartition colorée mentionnée, le premier étage est donc identifié par sa couleur jaune, visible depuis le ré-de-chaussée par le biais de la cage d'escalier.

Commençons par évoquer les espaces dont l'identité individuelle est marquée, à savoir, l'ensemble des salles situées au sud est de l'école. Au ré-de-chaussée, elles se trouvaient être identifiées par un gris sur l'ensemble des parois, au premier étage, ce gris est remplacé par un rosé, ainsi que du noir. On constate également un traitement particulier dans l'une des salles situées sur le pont, à savoir celle située au centre du long bâtiment. Cette salle se trouve être le bureau du directeur et connaît donc une mise en couleur différente des autres locaux. En 1926, le bureau du directeur, qui se trouvait être Walter Gropius, était prévu assez unifié, d'une teinte jaune, avec du gris assez clair.

D'autre part, on constate que les différents locaux, situés sur le pont, sont colorés de dominance jaune, bleue ou rouge, les couleurs primaires. Chaque local comprend une couleur en forte quantité, la mise en couleur est donc ici à l'échelle de la pièce: une pièce = une couleur. Enfin, l'aile ouest est traitée avec beaucoup de bleu, bleu clair en parois verticales, et bleu plus foncé en poutraison au plafond.

La liaison de tout le niveau s'effectue par une circulation accolée aux escaliers du hall principal. Le hall est dominé par le jaune, comme évoqué au ré-de-chaussée. Le reste des circulations est composé avec du rouge, la couleur guide dans tout le bâtiment, et le bleu, puisque la circulation mène à l'aile ouest, dominée comme nous l'avons vu par le bleu. La circulation au sein de l'aile ouest comprend du bleu et du jaune pour être reliée au hall.

Si chaque pièce peut avoir sa propre couleur, on constate que le guidage fonctionne très bien dans les circulations vers et depuis le hall principal. Toutes les couleurs

présentes à l'étage sont présentes depuis le hall, et chaque couleur est présente jusqu'à ce qu'on ait rejoint la pièce qui est identifiée par cette couleur.

Il est important de noter que les murs de l'aile des ateliers avaient une texture, une finition, une matière et une mise en oeuvre différente du reste de l'école²¹. En effet les murs dans ces espaces ne sont pas porteurs, afin de modifier les ateliers si nécessaires. En accord avec les directions énoncées par Schepher en 1926, leur traitement était donc différent. En ce sens, les murs des ateliers ne sont identiques à aucun autre dans l'école, leur conférant une identité et unité fortes. Leur finition, s'ajoutant à leur couleur, permettent de se situer dans le bâtiment, et de comprendre précisément la composition des espaces nous entourant. La texture et la couleur ne jouent donc plus seulement un rôle fonctionnel, ils participent également de la compréhension constructive et structurelle du bâtiment.

Enfin, le second niveau s'ajoute à cet ensemble coloré évoqué jusqu'ici. Si l'on constate sa différence avec les deux autres niveaux inférieurs, il participe de la même logique et résulte des mêmes procédés décidés par Schepher et validés par Walter Gropius en 1926.

²¹ *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 129



Plan coloré - R+1 - 1926, Scheper

1.2.1.4. Le projet coloré du deuxième étage.

Vous trouverez le plan étudié à la fin de son étude.

Le deuxième étage propose une répartition des espaces différente et moins lisible si l'on considère le plan dépourvu de mise en couleur. Tout d'abord, l'ensemble de salles au sud est compris dans une division beaucoup plus importante qu'aux deux niveaux inférieurs. La mise en couleur y est également très différente, puisque l'on y trouve du jaune, mais aussi et surtout du violet, couleur absente dans le reste du bâtiment de l'école. De plus, on constate que ces deux couleurs permettent de créer des sous-entités dans cette partie sud, une violette, une jaune, mais que les parois intermédiaires ne sont pas traitées en couleur. On comprend donc logiquement que les intérieurs des pièces comprennent à minima deux couleurs: la couleur utilisée sur les murs périphériques (du violet ou du jaune), et la couleur dite neutre utilisée sur les parois séparatives.

Le hall du second étage réponds aux mêmes codes que celui des deux niveaux inférieurs, la cohérence est donc retrouvée. Néanmoins la circulation du hall à l'aile ouest semble dépourvue de couleur. C'est surprenant. Cependant, cela semble en cohérence avec l'absence de mise en couleur des pièces du pont à ce niveau, à l'exception du bleu dans l'atelier situé à son extrémité est. Ici encore la couleur choisie dans la circulation est identique à celle de la salle où elle mène, qu'il s'agisse de bleu pour aller vers les salles bleues au premier niveau, ou d'absence de couleur au second étage, le procédé demeure.

Globalement, les salles et ateliers situées à l'ouest de l'école reprennent les gammes chromatiques utilisées dans le reste des locaux, à savoir: le rouge, le jaune et le bleu. Néanmoins, le bleu est moins présent qu'au premier niveau. Les poutres bleues dans les ateliers du premier étage sont ici jaunes. Enfin, concernant la circulation sur cette aile, les poutres jaunes du premier niveau sont remplacées par des poutres rouges orientées vers le hall, comme pour indiquer la direction du hall, du coeur. Somme toute le rôle du rouge est pleinement joué et justifié ici.



Plan coloré - R+2 - 1926, Scheper

1.2.1.5. Un projet qui connaît des limites.

De l'observation précise de la mise en couleur des différents niveaux réalisée par Hinnerk Scheper, on comprend la directions et rôles forts de chaque couleur. Les halls comprennent toujours les couleurs des différents endroits, salles et niveaux qu'ils permettent de desservir. De plus, le rouge demeure un la couleur qui guide toujours vers les artères principales du bâtiment et amènent vers les halls. Les circulations sont animées par les couleurs des salles vers lesquelles elles guident le long des parois verticales, qu'il s'agisse de bleu pour le premier niveau, ou de neutre pour le dernier étage, le procédé est le même. Dans les circulations des deux étages, les couleurs utilisées aux plafonds en poutraison portent les couleurs du hall, soit le jaune, soit le rouge, et montrent sa direction.

Il semble évident que le système logique et directionnel coloré mis en place par Scheper a été longuement pensé. Il apparaît dès lors clair et précis, et facilitant le repérage et le déplacement dans l'école. Néanmoins, comme le note Markgraf, « le projet coloré de Scheper n'a pas été réalisé dans toutes les parties du bâtiment, et les membres du Bauhaus ont fait les premiers changements eux-mêmes »²². C'est avec un certain regret que l'on fait aujourd'hui le constat d'un système abouti qui n'a pas été appliqué dans l'école, ce qui nuit à la compréhension actuelle au sein du bâtiment, mais qui est le fruit de la vie de ce dernier. Nous allons donc nous intéresser à la mise en couleur actuelle, résultat des restaurations de 2006, mais en accord avec l'histoire de l'école.

²² Traduit de « Scheper's color designs were not realized in every part of the building, and the bauhaus members themselves made the first changes. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 139

1.2.2 Gamme chromatique employée et symbolique associée.

Comme nous l'avons vu, le projet initial de mise en couleur de l'école du Bauhaus à Dessau n'a été que partiellement réalisé. Plus encore, la mise en couleur actuelle de l'école ne correspondant pas à celle qui était prévue, ni à celle qui a été réalisée dans un premier temps à l'école. Il convient donc de réaliser une comparaison entre les plans colorés de 1926 et les couleurs du bâtiment aujourd'hui, telles que décidées en 2006 lors de la rénovation du bâtiment. On constate des différences plus ou moins importantes, certaines directions par exemples sont toujours marquées et de la même couleur qu'en 1926. Certaines ont également changé parce que des ateliers et salles ont changé de couleurs, il semble dès lors logique qu'on ne garde pas les couleurs anciennes, qui ne sont plus en adéquation, et que l'on adapte la mise en couleur.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1.2.2.1. Le ré-de-chaussée prévu par la rénovation.

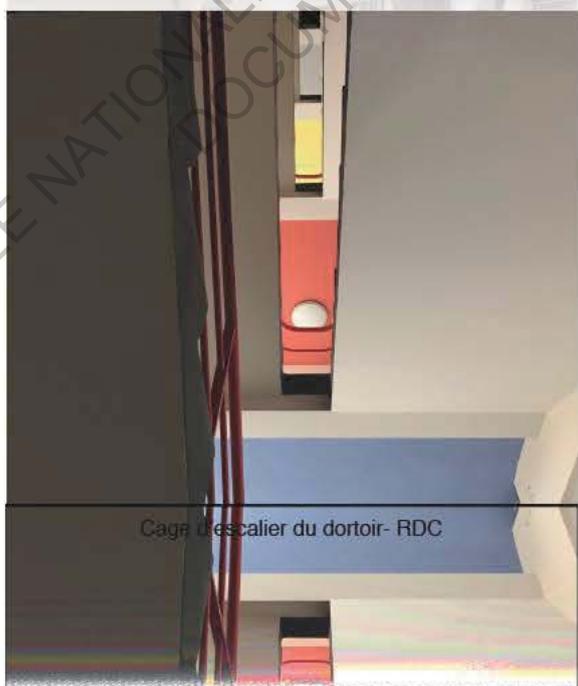
Vous trouverez le plan étudié à la fin de son étude.



Salle de spectacle - RDC



Cafétéria - RDC



Cage d'escalier du dortoir- RDC

Au ré-de-chaussée, on constate que le rouge est conservé pour les entrées, depuis l'intérieur du bâtiment, comme de l'extérieur. Le bâtiment à l'est comprend, comme nous l'avons, un hall, une salle de spectacle et la cafétéria, il dessert également le dortoir. De part et d'autre du hall d'entrée, nous trouvons du rose et du bleu, alors que le projet initial réalisé par Scheper ne prévoyait pas de rose, mais du jaune, du bleu, du marron, de l'orange, ainsi que du gris, du blanc et du noir. Les couleurs prévues ont donc été modifiées, et celles réemployées ont été pour ainsi dire déplacées. La projet initial très coloré a laissé place à un hall beaucoup neutre malgré la présence du bleu et du rose. La salle de spectacle, située au même niveau du bâtiment et distribuée par le hall était prévue, comme nous l'avons vu, en bleu par Scheper. Elle est cependant aujourd'hui marquée par la couleur grise mate et un gris plus sobre métallisé entre les poutres du plafond, reflétant la lumière. On constate également une grande présence de noir sur la scène, le sol, et les menuiseries de fenêtre. La couleur bleue prévue a donc totalement disparu. La couleur rouge prévue pour la cantine y est conservée, ainsi que du noir pour les retombées de poutre, comme le prévoyait le projet initial. Enfin, au nord du bâtiment est desservi le dortoir, dont l'identité colorée

était à l'origine très forte. C'est encore le cas aujourd'hui, le hall au ré-de-chaussée est marqué par des murs bleus et gris. L'escalier s'y trouvant comporte une rampe rouge filante sur tous les étages, qui eux ont une couleur chacun. L'aspect fonctionnel de la couleur est toujours présent, le projet est conservé.

La mise en couleur du RDC actuelle ne correspond donc que partiellement à la mise en couleur initiale. L'on retrouve des couleurs utilisées initialement, mais beaucoup ont disparu. Le noir, le rouge et le bleu, sont toujours présents, mais de nouvelles couleurs comme le rose sont apparues à de nouveaux emplacements. Enfin, l'on constate une absence de couleur très marquante dans la salle du bâtiment sud, qui était initialement peinte de gris. En quelques mots, chaque entité du ré-de-chaussée du bâtiment ayant une forte identité colorée initialement, ne l'a pas conservée. Voici un récapitulatif des mises en couleurs initiales et actuelles:

entrée: avant: multicolore: bleu, jaune, marron, orangé, gris, noir, blanc.

aujourd'hui: bleu, rose.

cantine: avant et aujourd'hui : rouge, noir.

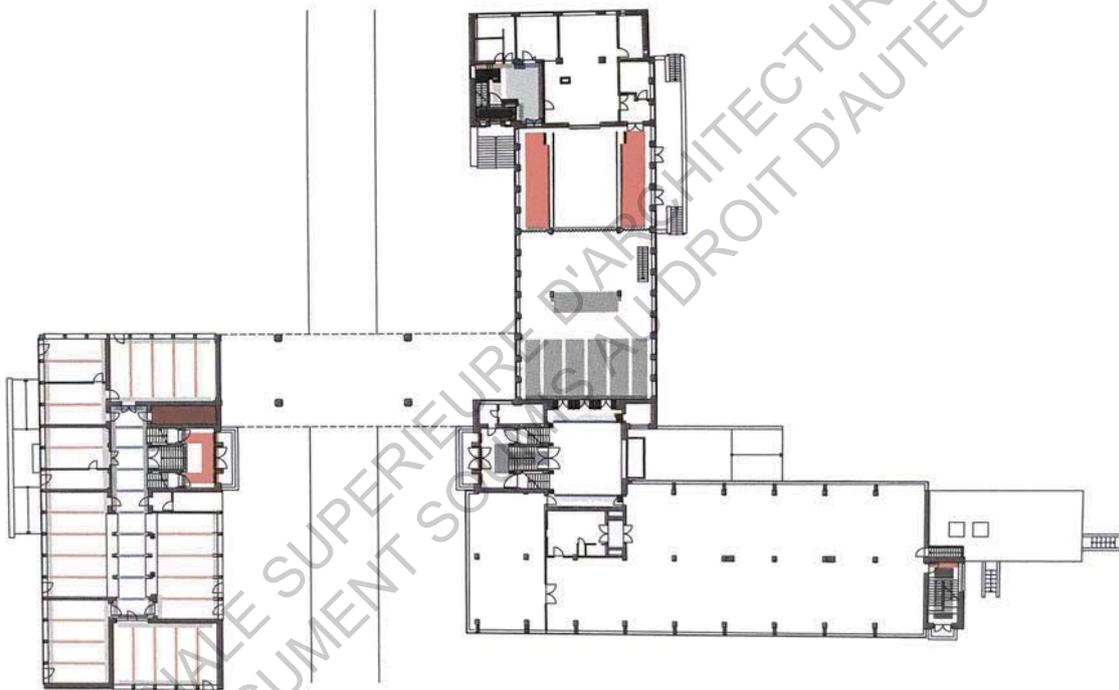
salle de spectacle: avant: bleu.

aujourd'hui: gris.

hall des dortoirs: avant et aujourd'hui: bleu, gris, rouge.

sud du bâtiment: avant: gris.

aujourd'hui: blanc.



Plan coloré - RDC - 2006

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUS LE DROIT D'AUTEUR

1.2.2.2. Le premier étage prévu par la rénovation de 2006.

Vous trouverez le plan étudié à la fin de son étude.

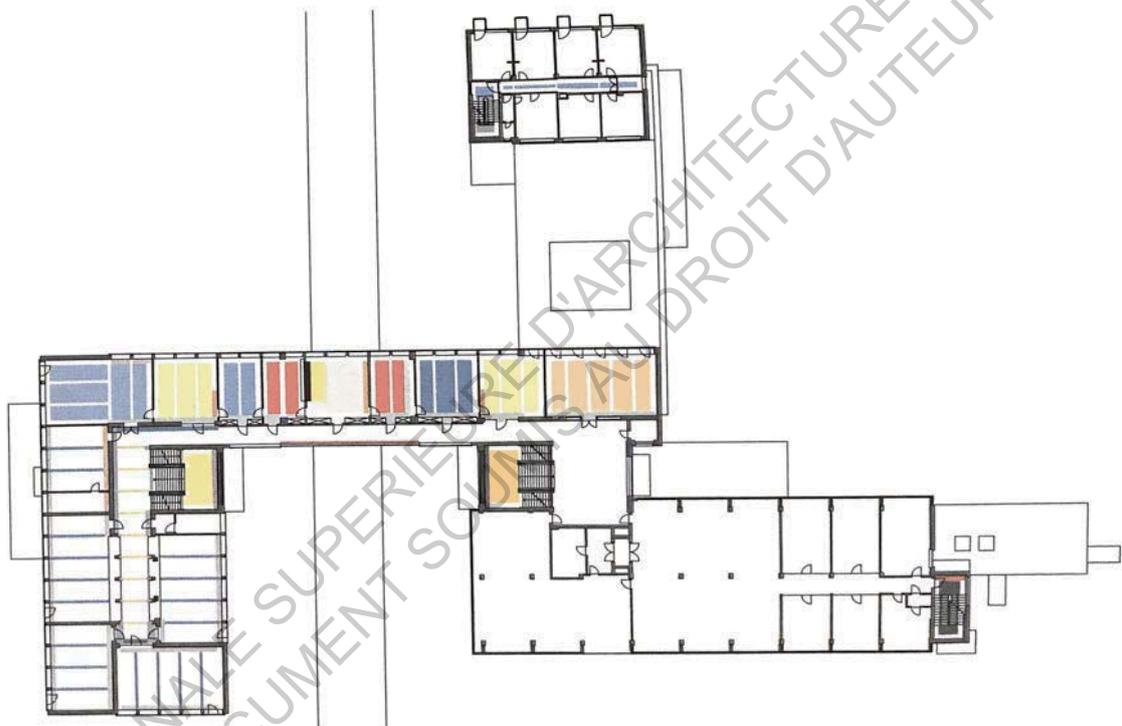
Au premier étage, les salles ont globalement la même couleur aujourd'hui, qu'elles l'avaient en 1926 dans le projet initial réalisé par Schepers. Exception faite de la salle centrale sur le pont. Initialement, elle était beige, aujourd'hui elle comporte du rose, jaune et marron. Ce changement peut aisément s'expliquer. Cette salle occupait le bureau du directeur. La couleur initiale assez neutre et douce correspondait donc aux choix et goûts du directeur de l'époque, à savoir, Walter Gropius. Ce dernier n'ayant pas été l'unique directeur de l'école, le bureau a changé de couleur(s) en même temps que d'occupants. Ce bureau a donc été adapté au fil des années à l'école du Bauhaus, en fonction du directeur en exercice. Il est donc compréhensible que lors de la restauration, une mise en couleur différente de celle du projet initial ait été choisie. L'on constate également un autre changement de couleurs à cet étage, le dernier atelier à l'est était aussi neutre initialement, aujourd'hui il est jaune orangé. D'un point de vue global, on constate qu'il y a plus de déclinaisons de la même couleur que dans le projet initial, mais la gamme chromatique demeure. En effet, on observe plusieurs bleus, différents, par exemple au niveau des poutres et sols, plusieurs jaunes d'intensités et pigmentations différentes également, notamment dans les cages d'escaliers et poutres.

Le petit bâtiment isolé au nord, qui est le bâtiment occupé par les dortoirs, a quant à lui connu une modification. Le bâtiment actuel comprend plus de bleu dans les circulations que dans le projet initial. Cette couleur bleue prend la place d'un jaune pâle. S'agissant de plans d'architecte pour les deux époques, les couleurs bleue et beige en question semblent être présentes sur les sols du premier étage du dortoir, dans les circulations. Peut-être ce changement est-il dû à un changement de revêtement. Il est cependant difficile d'émettre avec certitude la réalité de ce changement, compte tenu de l'absence de photos en couleurs ou données concernant cet élément des dortoirs. Mais la cage d'escalier, elle, traduit, comme nous l'avons vu, de la conservation des couleurs réservées à chaque étage, qui était le résultat d'un procédé fonctionnel fort et marqué.

La grande salle principale au sud est recouverte de rose dans le projet initial, alors qu'elle est neutre aujourd'hui. Enfin, de la même façon qu'au ré-de-chaussée, la salle située dans le sud du bâtiment, prévue initialement noire, est aujourd'hui totalement neutre.

Le premier étage de l'école n'a pas été modifié dans sa totalité. Certaines couleurs demeurent, bien que l'on puisse supposer un changement de nuances. En effet, les jaunes, bleus, ou rouges, sont aujourd'hui nuancés, il existe plusieurs nuances de chaque couleur à ce niveau de l'école, beaucoup plus que dans le projet initial. Les changements majeurs sont très localisés. On pense notamment au bureau du directeur, dont les couleurs ont changé au fil des années, ce qui est aisément compréhensible.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Plan coloré - R+1 - 2006

1.2.2.3. Le deuxième étage prévu par la rénovation de 2006.

Vous trouverez le plan étudié à la fin de son étude.

Au second étage de l'école, seules quelques salles ont la même couleur de poutres et plafonds qu'initialement prévu dans le projet de Scheper en 1926. En effet, beaucoup d'entre elles ont également été repeintes. Une majorité des poutres bleues sont



Salle de classe - R+2 - 2006

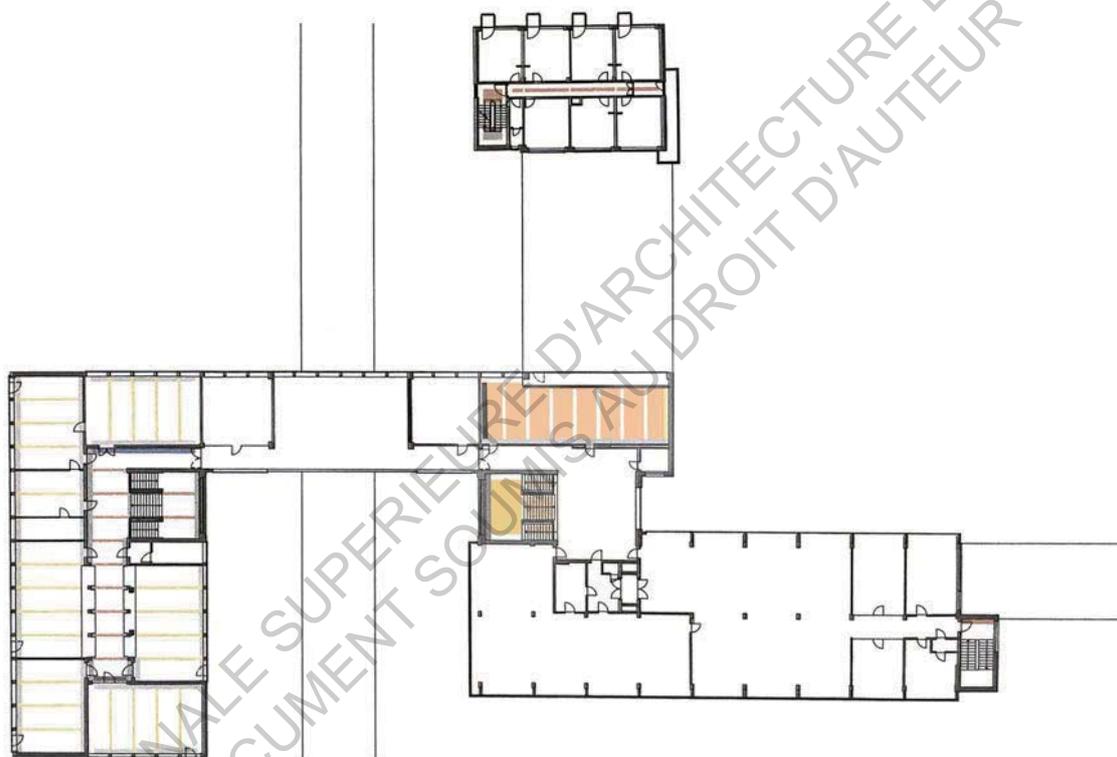
aujourd'hui jaunes. Il en va de même pour les murs, dont les couleurs ont été modifiées. Initialement, les salles avaient parfois une couleur différente en poutres et plafond, et aux murs. Aujourd'hui, les couleurs sont identiques dans l'ensemble de la salle. Néanmoins, bien que la couleur des murs soit aujourd'hui identique à celle du plafond et des poutres de la salle, la nuance en est pourtant différente: elle est plus claire sur les murs. Il arrive également que la couleur des murs ait été remplacée par du gris. Dans les faits, des murs prévus bleus initialement, sont aujourd'hui assortis au plafond de leur salle, et sont donc devenus jaunes. Dans le projet initial, la majorité des murs des ateliers était bleue, aujourd'hui ils sont gris ou jaune pâle, s'accordant avec les plafonds, qui sont en majorité aujourd'hui, jaunes.

Ce changement de couleur des plafonds et murs dans les salles, a un impact très important dans la composition colorée du bâtiment. Le système fonctionnel pensé initialement en pâti énormément. On a donc du mal à se retrouver dans le système directionnel initial. Les couleurs sont respectées en parties, notamment dans les circulations, on retrouve du jaune, comme en 1926. Mais le point final, la salle, où elles sont censées mener est le plus souvent modifier. Ce qui modifie l'efficacité du système.

En 1926, un couloir au plafond jaune menait vers une salle jaune, un plafond bleu dirigeait vers une salle aux murs bleus. Aujourd'hui, ce n'est plus du tout le cas. Lorsqu'on se rend sur les lieux, il est donc difficile de trouver le projet de Schepers à cet étage de l'école.

L'ensemble des salles au sud est beaucoup moins divisé que dans le projet de 1926, et les couleurs violettes, jaunes, et beiges, que l'on pouvait constater en 1926 sont absentes aujourd'hui. La partie sud est du bâtiment est donc, comme aux deux niveaux inférieurs, assez neutre aujourd'hui, alors qu'elle ne l'était pas du tout dans le projet initial. La différence colorée dans ce bâtiment de l'école est vraiment très marquée, et son identité très colorée initiale est aujourd'hui totalement absente.

Le second étage de l'école a connu énormément de modifications. Initialement, on constatait la forte présence de bleu en poutraison, mais aussi de rouge, jaune et bleu en sol et murs dans les ateliers. Aujourd'hui, les poutraisons sont en grande majorité jaunes, et les murs des salles sont jaunes pâle (beiges) ou gris. Là où les couleurs étaient très marquées et vives, l'on retrouve des salles aux tonalités plus douces et neutres. Le système directionnel, en partie conservé à l'étage inférieur, est complètement illisible au second étage.



Plan coloré - R+2 - 2006

1.3. Un principe qui connaît des limites: quelle place à la personnalisation et remise en question de la théorie ?

1.3.1. La réalité colorée dans l'école du Bauhaus: entre réflexion et expérimentation.



Meisterhaus - orange, gris, noir - 2006

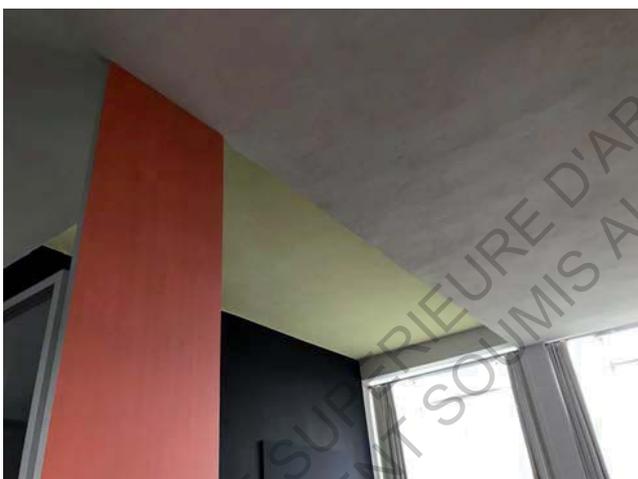


Meisterhaus - orange, gris, noir - 2006

Afin de comprendre les partis pris durant la rénovation de l'école et des maisons de maîtres du Bauhaus, en 2006, expliqués plus loin dans cette étude, il convient de mentionner quelques événements et réalités de la couleur à l'école. Comme nous l'avons mentionné, le projet initial conçu par Scheper n'a pas été réalisé en totalité, dès lors de la première mise en couleur du bâtiment.

Tout d'abord, son projet comprenait également une mise en couleur des maisons de maîtres situées non loin de l'école. Bien que les Meisterhaus ne fasse pas partie intégrante de l'école du Bauhaus, elles y sont totalement liées, puisqu'habitées par des professeurs qui y ont enseigné. Elles sont donc la preuve même d'un usage, une perception, et un goût coloré différent d'une personnalité à l'autre de l'école du Bauhaus. En ce sens, les Meisterhaus sont la preuve d'un débat sous-jacent permanent à l'école. La mise en couleur prévue par Scheper n'a pas été réalisée en tant que telle du fait des habitants respectifs des maisons. Les maisons de Klee et Kandinsky, sont à ce titre des cas très connus. En effet, on constate aujourd'hui que les maisons, rénovées selon des photos, écrits et connaissances de l'époque, ont des couleurs très diverses et variées, et pour ainsi dire très étrangères à la gamme chromatique fonctionnelle utilisée dans le reste de l'école. On connaît également les conflits que cela a

engendré avec la direction, notamment lorsqu'elle était effectuée par Walter Gropius. Kandinsky et Klee ont tous deux enseigné la couleur à l'école du Bauhaus, par le biais de la peinture entre autre. Leur pensée en la matière était très éloignée de la celle d'une couleur fonctionnelle et directrice comme on peut la retrouver dans l'école. Bien que Kandinsky et Klee ne réalisent de plan coloré pour des intérieurs ou extérieurs, et que leur production, demeure plastique, il n'en demeure pas moins que la couleur choisie dans leur intérieur respectif reste une trace de pensée de la couleur. Paul Klee, par exemple, écrira en 1914 « la couleur me possède. (...) Voilà le sens du moment heureux: la couleur et moi sommes un. Je suis peintre. »²³. La relation entre la couleur et l'individu est donc très particulière, personnelle et intime selon lui, bien qu'il la pense et l'écrive bien entendu quant à son domaine d'exercice²⁴. L'on peut donc tout à fait comprendre le débat quant à la couleur dans l'école du Bauhaus.



Bureau du directeur - jaune, noir, gris, rouge - 2006

Autre cas particulier que nous avons mentionné plus tôt: le bureau du directeur. Au fil des années, trois membres du Bauhaus se sont succédés à cette position: Walter Gropius, de 1919 à 1928, puis Hannes Meyer, de 1928 à 1939, et enfin Ludwig Mies van der Rohe, de 1930 à 1933. Trois directeurs aux formations, histoires, éducations, professions et pensées différentes. Trois individus qui ont entraîné trois changements majeurs dans le bureau qui leur était réservé. Ainsi, la composition colorée que l'on peut constater actuellement n'est pas celle qui a toujours été présente. En un sens, le bureau du directeur visité aujourd'hui, comme le reste de l'école, ne correspond pas totalement à ce qu'il a été autrefois, ou même dans le projet réalisé par Schepher. Néanmoins, c'est compréhensible compte tenu du rôle de cette pièce. L'on peut tout de même remarquer que le reste des couleurs dans l'école, bien qu'il ait connu des modifications, ne les doit pas aux changements de direction, contrairement, et ce bien logiquement, au bureau du directeur.

²³ citation de Paul Klee retranscrite in *Paul Klee*, Marc Le Bot, Maeght éditeur, 1992

²⁴ L'annexe 3 de notre étude est consacrée à Paul Klee et sa difficile relation avec la couleur.



Photographie - Moholy-Nagy



Salle de spectacle - RDC

Bien que les changements de direction n'aient entraîné un nouveau projet coloré total dans l'école du Bauhaus, certains professeurs ont contribué à la modification du projet initial, et au renouvellement perpétuel de la réalité colorée de l'école. En effet, bien qu'il soit difficile de dater avec précision les modifications de couleurs réalisées, certains constats peuvent être réalisés. Il est notamment clair que la mise en couleur visible actuellement dans la salle de spectacle, qui diffère du projet de Schepers, est due à Lazlo Moholy-Nagy. Moholy-Nagy, peintre, photographe et théoricien hongrois, a marqué le Bauhaus par sa présence entre 1923, où il est invité par Gropius, alors directeur, et 1928. Moholy-Nagy dirige le cours préliminaire et l'atelier du métal, tout en participant à la publication des "Bauhausbücher", dont il assure la mise en page. Moholy-Nagy expérimente

énormément la photographie, et théorise ses expérimentations. Son oeuvre photographique est marquée par un grand intérêt pour la lumière, l'ombre et le contraste. La salle de spectacle semble présenter des caractéristiques présentes dans l'oeuvre photographique de Moholy-Nagy. Pour rappel, la mise en couleur qu'on lui doit, dans cette salle, est visible aujourd'hui, puisqu'elle a été reproduite durant la restauration de 2006. La salle est donc aujourd'hui peinte en nuances de gris, comme une photographie en noir et blanc. Le plafond gris métallisé quant à lui reflète la lumière, procédé que l'on peut retrouver dans les photographies de Moholy-Nagy.

D'autre part, comme nous l'avons expliqué, l'enseignement à l'école du Bauhaus, et notamment concernant la couleur, est basé sur l'expérimentation. Itten l'a pratiqué, Albers l'a appliqué et expliqué. Ajoutons que cette expérimentation ne s'arrêtait pas à la salle de classe. L'école était meublée par des réalisations des élèves par exemple. Markgraf le précise dans son ouvrage lorsqu'elle rappelle au cours de son étude que

« le projet coloré de Schepher, n'a pas été réalisé dans toutes les parties du bâtiment, et les membres du Bauhaus ont eux-mêmes réalisé les premiers changements »²⁵. En effet, lors des fouilles réalisées dans l'école, avant la rénovation de 2006, dans le but de retrouver les couleurs d'origines (leur mise en oeuvre, composants, etc), les couches étaient beaucoup plus nombreuses et altérées que prévues. Il a donc été difficile de retrouver les couleurs d'origines, telles que pensées par Schepher. Ce constat a été expliqué par d'anciens membres du Bauhaus. Tout d'abord, des peintures ont été modifiées, ou refaites. D'autres ont été altérées par des travaux, des placements et déplacements de mobilier... Cela semble tout à fait cohérent avec une école très vivante, basée sur l'expérimentation, et somme toute la spontanéité²⁶. C'est pourquoi Markgraf le note avec précision au cours de son étude, avant même d'évoquer la restauration de 2006: « Les couleurs ne pouvaient être totalement restaurées, non seulement parce que le manque de composant signifiait un manque de preuves de leur caractère, mais aussi à cause de l'addition de nouveaux composants, tel que le verre, des cloisons, ou des placards intégrés. »: l'école a donc connu de nombreuses modifications, qui n'ont pas toutes été relatées, datées et décrites. De plus, bien qu'il soit difficile de dater réellement les modifications réalisées durant les années de l'école à Dessau, force est de constater que la différence entre les couleurs d'aujourd'hui, et celles du projet initial sont tout à fait justifiées. Les couleurs actuelles, et donc différentes de celles d'origines ayant été réalisées en accord avec les souvenirs, écrits et dires d'anciens membres du Bauhaus, collectés en 1976, comme le souligne Thomas Danzl, dans son article intitulé « The traces of colors »²⁷.

La mise en couleur planifiée par Schepher, pour l'école du Bauhaus, ne traduit donc pas d'une pensée collective de la couleur. L'on peut constater de nombreux exemples justifiant de cela. Les maisons de maître, occupées par des professeurs de l'école, qui n'ont pas les mêmes gammes chromatiques que l'école, le bureau du directeur qui est un écrin coloré unique dans l'école, et plus encore. En effet, la différence constatée entre les deux plans, datés de 1926 et de 2006, explicitée plus tôt dans notre étude,

²⁵ Traduit de « Schepher's color designs were not realized in every part of the building, and the bauhaus members themselves made the first changes. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 139

²⁶ Traduit de « The original color could not be fully restored, not only because missing components meant that there was no overall proof of its character, but also because of the addition of new components, such as glass, partitions or built-in cupboards. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 145

²⁷ *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 235

s'explique en fait par une succession de modifications réalisées dans l'école. Des modifications réalisées tantôt par les professeurs, comme Moholy-Nagy, tantôt par les élèves, qui expérimentaient, tantôt par un soucis d'adaptation qui suivait la spontanéité quotidienne et l'expérimentation perpétuelle réalisée à l'école. La réalité colorée de l'école du Bauhaus est donc difficile à suivre chronologiquement avec précision, du fait d'un manque de sources d'informations, néanmoins, il est indéniable que des changements y ont été réalisés et nombre. Il paraît donc dès lors d'autant plus intéressant et important de constater qu'un élément du projet de Schepel demeure partiellement conservé: le système directionnel utilisé au premier étage, et perturbé au second. L'aspect fonctionnel du marquage des directions étant conservé au fil des années, malgré les autres modifications réalisées notamment à l'échelle d'une pièce et non d'un projet d'ensemble.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1.3.2. Une remise en question qui a influencé la restauration du bâtiment.

Les réalités colorées constatées très différentes face au projet de Schepers et au projet de restauration réalisé en 2006 peuvent interroger et questionner. Il est vrai que les différences entre les deux époques sont importantes, certaines nuisent même au projet coloré fonctionnel et réfléchi pensé par Schepers à la construction de l'école. Tout d'abord, il convient de rappeler que les plans réalisés par Schepers, bien que conservés, ne comportent pas toutes les informations nécessaires à la compréhension du projet coloré. En effet, « ces plans n'incluent pas de description de toutes les surfaces »²⁸, aspect non traité dans notre étude, mais comptant dans le cas de restaurations, l'aspect et la finition de chaque couleur était très travaillé et pensé dans l'école, il n'y a donc pas seulement la teinte qui faisait partie du design coloré du bâtiment prévu par Schepers, la finition était aussi pensée en fonction des usages, emplacements, et effets visuels recherchés et nécessaires. En dehors des manques d'informations présents dans ces plans, quant à la finition des couleurs, il demeure l'interrogation quant à la réalisation réelle du projet. En effet, « Si le schéma coloré a été réalisé comme prévu requière également investigation »²⁹, l'absence de preuve matérielle de réalisation entraînant une incertitude.

Avant la réalisation des rénovations de 2006, l'ensemble de l'école était de couleur neutre. En effet, les « fragments originaux de peinture étaient conservés en dessous d'une couche protectrice et d'un vernis, ainsi que d'une peinture neutre³⁰. Cette couche de peinture, tout en masquant complètement la réalité colorée du bâtiment, allait de pair avec l'image erronée que l'on en avait. En effet, le manque d'information réside également dans le fait que les photos réalisées à l'époque de Dessau, l'étaient en noir et blanc. Comme nous l'avons vu plus tôt dans cette étude, le noir et blanc en photographie ne permet pas l'appréciation sensible des couleurs. Ainsi, la pensée

²⁸ Traduit de « (...) these plans do not include descriptions of all the surfaces (...) » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 145

²⁹ Traduit de « Whether the color scheme was realized as planned also required investigation. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 145

³⁰ Traduit de « (...) the original fragments of paint were conserved beneath a protective layer, and coated with a "neutral" paint. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 145

populaire de l'école du Bauhaus, ou plutôt l'imagination de l'école, était celle d'une école monochrome, et somme toute assez neutre. Une image ô combien erronée. Pour autant, les choix opérés en 2006 pour la restauration du bâtiment ne sont pas étrangers à l'histoire colorée du bâtiment. Ces fouilles étaient d'autant plus nécessaires que l'on sait que malgré l'existence et la conservation des plans de 1926, le projet coloré n'a pas été réalisé en tant que tel, ni en totalité. Dans le but de réaliser la restauration, au plus proche du bâtiment, il a donc été nécessaire de réaliser de grosses études en profondeur. Afin de retrouver les teintes des murs, plafonds, sols, etc, il convenait aussi d'en retrouver les composants, matières, mises en oeuvre, pour une restauration authentique. Cependant, les fouilles réalisées ont apporté des réponses d'autant plus complexes. Elles ont notamment révélé que les peintures ont été très altérées au fil des années de vie de l'école, certaines ont également été remplacées. « Seuls des fragments de la peinture originale ont été trouvés par exemple, dans la bâtiment des ateliers, les dortoirs et une partie du sous-sol »³¹ comme le souligne Markgraf dans son étude réalisée sur le bâtiment du Bauhaus de Dessau. C'est pourquoi, comme: « les couleurs ne pouvaient être totalement restaurées, non seulement parce que le manque de composant signifiait un manque de preuves de leur caractère, mais aussi à cause de l'addition de nouveaux composants, tel que le verre, des cloisons, ou des placards intégrés. »³², le parti pris pour la restauration de l'école fut différent de celui d'une restitution fidèle à l'original. Le constat final est donc que « les couleurs originales n'ont pas été restaurées dans tout le bâtiment »³³. La mise en couleur actuelle ne correspond donc pas au projet initial de Schepel, puisqu'il est de toutes façons impossible de savoir avec certitude s'il a été réalisé en totalité ou non, et comment.

Ces trois aspects, à savoir, le manque d'information sur les plans originaux, la modifications des couleurs au fil des années, ainsi que l'altération des peintures, ont grandement influencé le parti pris pour la rénovation réalisée en 2006. « L'intention

³¹ Traduit de « Only fragments of the original paint were found in, for instance, the studio building guest rooms or parts of the basement. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 145

³² Traduit de « The original color could not be fully restored, not only because missing components meant that there was no overall proof of its character, but also because of the addition of new components, such as glass, partitions or built-in cupboards. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 145

³³ Traduit de « The original colors were not restored throughout the building. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 147

n'était pas le rendu authentique de la matérialité des couleurs, mais plutôt l'interprétation de ces intérieurs et extérieurs par des artisans, basée sur des échantillons des peintures existantes et des pigments et agents synthétiques utilisés dans les années 70 »³⁴ comme l'explique Thomas Danzl dans son article « The traces of colors » publié par Monika Markgraf dans sa propre oeuvre. Les choix opérés l'ont été par la collaboration entre plusieurs artisans, architectes, restaurateurs et historiens, dans le but de réaliser une restauration au plus proche de la réalité ambiante du Bauhaus. Pour cela, il a donc été nécessaire de s'appuyer sur des sources datant de 1976, et collaborer avec d'anciens élèves du Bauhaus, tout en retraçant l'histoire colorée du bâtiment en s'appuyant également sur des comparaisons avec d'autres bâtiments, et notamment sur l'oeuvre totale de Schepers, initiateur du premier projet coloré de l'école.

La couleur présente aujourd'hui dans l'école de Dessau, et visible depuis 2006, vise donc à traduire un souvenir, une ambiance particulière, du bâtiment. Compte tenu du manque d'informations, et de l'altérité des preuves matérielles, le choix opéré, de ne prétendre à aucune authenticité, est donc prudent. Les restaurations de couleurs ne visent pas à retranscrire une époque précise de l'école du Bauhaus, parce que c'est impossible. Néanmoins, d'anciens étudiants du Bauhaus, lors de la visite du bâtiment après rénovation de 2006, ont attesté de l'ambiance authentique des lieux. Plus qu'une réalisation exacte, c'est une retranscription d'ambiance réussie que la rénovation de 2006 a donc permis.

³⁴ Traduit de « The intention was not the authentic rendition of the materiality of the colors, but rather the interpretation of these on the interior and exterior by craftspersons, based on samples of the existing paint and using the standard pigments and synthetic binding agents of the 1970s. » in *Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau*, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006, page 235

Si l'école du Bauhaus à Dessau, est le lieu de réflexion quant à la couleur et son usage en espace intérieur, elle est aussi le lieu de débats et différends sur la question. C'est pourquoi, la couleur pensée initialement pour l'école, a été modifiée et adaptée au fil des années, et que le principe fonctionnaliste de réflexion de Schepper n'a pas été respecté par tous, et ce notamment dans les maisons des maîtres, qui étaient libres de mettre en couleur comme ils le souhaitaient leur espace, bien que cela ne traduise de pensées différentes et donc de désaccord avec l'école et sa direction. Néanmoins, ce débat quant à la couleur, ne se construit pas qu'au Bauhaus à l'époque moderne. D'autres groupes, mouvements, et personnalités interrogent cette notion, ailleurs. La couleur devient, plus qu'un sujet de débat, un sujet de conflit. C'est ce qu'il convient maintenant d'étudier afin de mieux comprendre l'atmosphère qui règne à l'époque quant à la question de la couleur. Le débat, quels que soient ses effets, a eu des répercussions plus tard, et encore aujourd'hui. Il est donc animé à cette époque par le Bauhaus, comme nous venons de le voir, mais aussi le groupe hollandais De Stijl, et notamment sa personnalité phare qu'est Van Doesburg, et en France par Le Corbusier. Les trois « membres » du débat ont entretenu des relations parfois complexes, qu'il convient d'étudier afin de discerner la réelle théorie, puis la pratique, d'un débat houleux qui n'était sans doute pas nécessaire et souvent personnel.

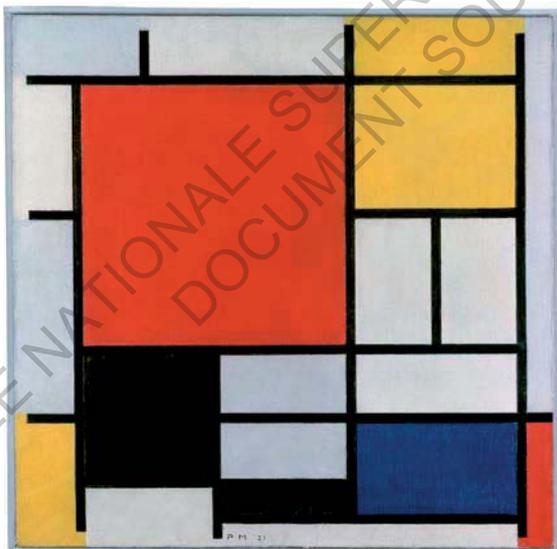
2.1. La couleur: une notion interrogée et expérimentée ailleurs, source de débat.

2.1. De Stijl: une réflexion chromatique en trois temps.

2.1.1. Les trois phases de développement de la théorie de De Stijl.

2.1.1.1. La théorie de Mondrian: l'espace comme support.

Piet Mondrian (1872, 1944), est un artiste de la période moderne connu pour être pionniers de l'art abstrait. Il a été initié à la peinture en extérieur par son oncle, et débuta son travail et sa réflexion de peinture en se concentrant sur la lumière, les contrejours, les motifs, et la figuration. Plus tard, malgré l'opposition familiale, il intègre l'école des beaux arts d'Amsterdam, où il découvre réellement sa personnalité d'artiste. Il abandonne petit à petit ses préoccupations sombres toutes assez figuratives pour des questionnements quant à la représentation d'idées et de concepts. Il se dirige vers la simplification, et l'évacuation des formes complexes. En effet, petit à petit, sa peinture s'épure, et évacue la figure. Il se rapproche donc du cubisme, mais il dépasse aussi cette peinture pour enfin atteindre l'abstraction. Sa peinture vise à traduire l'universel. Ses compositions, aux couleurs primaires (couleurs dites « pures »): jaune, rouge, bleue, alliées au blanc, basées sur des tracés rectilignes, des formes géométriques et un usage prédominant du carré sont aujourd'hui connues de tous publics, et son oeuvre fait partie de la culture populaire.



Composition en rouge, jaune, bleu et noir, 1926

Il est également une personnalité importante du Stijl. Il a participé à l'écriture de sa revue, du même nom, depuis sa création en 1917, il y publiera notamment son essai *Réalité naturelle et réalité abstraite*. Il est, avec Van Doesburg, l'un des artistes de la couleur les plus connus et productifs du mouvement. Sa participation au Stijl est une suite logique dans son oeuvre et sa production, le support et la surface revêtant un rôle très important pour lui. De plus, la question de la couleur et du fond sont déjà évoquées et pensées dans ses compositions picturales, comme on peut le constater face à la composition numéro 3, ci contre.

On constatera donc que Mondrian aura su « beaucoup plus rapidement que les autres peintres, résoudre la question de l'abstraction et concentrer ses efforts sur celle de l'intégration. »³⁵, question qui nous intéresse ici. Mondrian apporte rapidement une réponse plausible à la couleur en intérieur.

Le fondement de l'idée du Stijl au sujet de la couleur et l'espace, est que « les arts ne doivent pas s'appliquer les uns sur les autres, mais peuvent éventuellement s'allier les uns aux autres dans la constitution d'une unité indivisible »³⁶, en ce sens, la couleur, dès les prémices du mouvement, n'est pas quelque chose d'ajouté, mais quelque chose qui participe à l'unité de l'espace.

Néanmoins, s'agissant de Mondrian, son intérêt se porte sur le support de l'oeuvre. La toile, avant de penser l'espace au sein du Stijl en l'occurrence. Le fond de ses compositions est blanc, il revêt la couleur originelle des toiles. Il est uni. En 1914, Mondrian exprime clairement cette idée, lorsqu'il écrit à Bremmer : « Je construis des lignes et des combinaisons de couleurs sur des surfaces planes ». La planéité est dès lors très importante dans son oeuvre, et c'est là la caractéristique qui le mènera à penser l'espace. La question du cadre, et du fond, introduisant logiquement celle « de la limite, c'est dire de ce qui sépare une oeuvre de son entour »³⁷. L'espace dans son ensemble est alors interrogé, dans ce qu'il instaure de dialogue avec l'oeuvre.

Les premières mises en couleur d'espaces auxquelles participera Mondrian, mais aussi Van Doesburg par exemple, seront alors marquées par cette notion, que chaque pièce est considérée « comme une somme de murs, comme une boîte à six faces »². C'est d'ailleurs sur cette notion que Mondrian s'arrêtera, là où d'autres membres du Stijl choisiront de poursuivre leur réflexion et la mise en couleur, réalisant les limites de cette conception. L'espace, pour Mondrian, est cette boîte, un ensemble de faces, recouvrables. En ce sens, l'espace et la couleur ne formeront jamais un pour lui. L'espace est un fond, un support, un prolongement de la toile utilisée auparavant. Si Mondrian sort de la toile, la dépasse, et colore l'espace, cela ne résulte que d'un questionnement et d'une remise en cause de la limite de la toile. L'oeuvre en sortant, elle n'a plus d'autre limite que l'espace où elle se trouve.

³⁵ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 13

³⁶ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 13

³⁷ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 14



Atelier de Mondrian, reconstitution, Paris

Apparaît alors une difficulté dans cette conception de la relation entre peinture et espace: la couleur ne participant pas à la création et élaboration de l'espace, ce dernier n'établissait pas de réel dialogue avec elle. Peindre et colorer un espace existant ne répondait pas aux exigences et besoins des peintres du Stijl. C'est à ce propos d'ailleurs que Van Doesburg écrira à Oud concernant Mondrian. Selon lui, ce dernier « doit se limiter à la toile ni-dimensionnelle et il est impossible d'essayer de faire un tout d'un espace de cinq plans dans le cadre de la peinture bi-dimensionnelle. ». Il est donc question ici de la première divergence qui opposera Van Doesburg et Mondrian. Ce dernier, selon Van Doesburg, ne réalise « donc qu'une peinture en deux dimensions. »³⁸ dans son atelier.

Van der Leek dira quant à lui que Mondrian traitera ses espaces mis en couleurs, comme ses toiles, dont le fond blanc se comportait alors « comme une zone neutre, comme un

³⁸ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 16

réceptacle originel »³⁹, occultant alors toute notion ou idée d'unité, d'union ou de complémentarité entre les arts que sont la peinture et l'architecture.

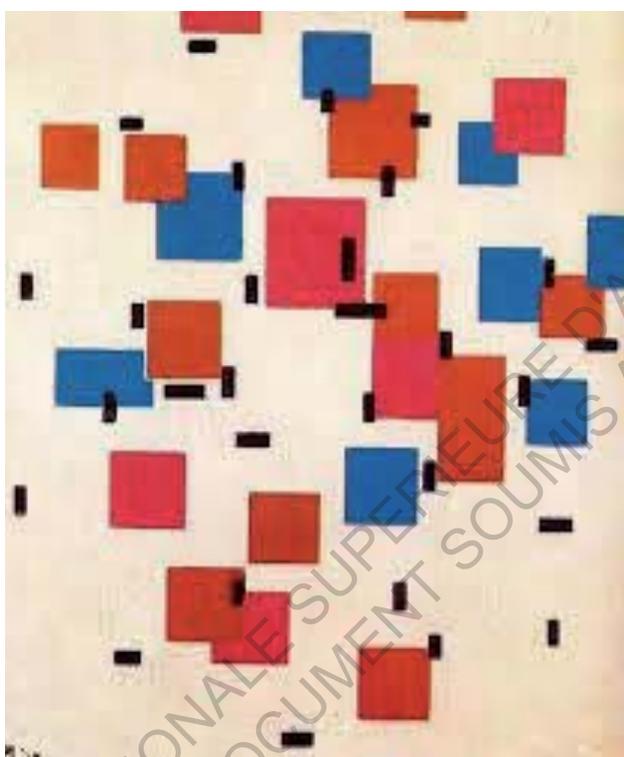
Mondrian et les limites de sa pensée et sa pratique illustrent exactement la première phase du Stijl et ses limites: durant laquelle la couleur est ajoutée à l'espace existant. Un espace non créé pour elle, n'introduisant aucun dialogue entre les deux activités.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

³⁹ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 13

2.1.1.2. La théorie de Van der Leek: la peinture architecturale.

Van der Leek (1876, 1958), peintre néerlandais, marquera les débuts du Stijl, en écrivant dans la revue, mais également en correspondant beaucoup avec ses différents membres. Il théorisa et analysa la pratique des débuts du Stijl avec beaucoup d'attention, permettant de comprendre petit à petit le rôle de l'architecture et l'espace pour le groupe, ainsi que leur lien primordial avec la couleur. Il est à noter que Van der Leek, membre pourtant très impliqué aux débuts du Stijl, ne participera pas à la rédaction des manifestes du groupe, et le quittera très rapidement, suite à des divergences et désaccords avec Van Doesburg, personnalité phare du groupe.



Composition 7 - Van der Leek - 1917

Pourtant, dès 1917, Van der Leek évoquera dans la revue le besoin et la nécessité de se diriger vers une solidarité et unité entre les arts que sont l'architecture et la peinture. Il rejoindra par ailleurs Mondrian en évoquant la pureté, qui deviendra par la suite un motif prédominant de la modernité, aussi bien dans le domaine pictural qu'architectural. C'est donc dans un article du Stijl, en 1917, que Van der Leek évoque déjà les conditions nécessaires afin d'atteindre cette unité: « Ce n'est que lorsque les moyens d'expression de chaque art seront appliqués dans toute leur pureté, c'est à dire selon les caractéristiques de sa nature et de sa

finalité, de sorte que chaque art parvienne à son essence propre en tant qu'entité autonome, ce n'est qu'à ce moment là qu'un entrelacement, qu'une solidarité sera possible, qui rendra manifeste l'unité des différents arts. »⁴⁰.

⁴⁰ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 32

Loin de n'avoir pressenti que cette nécessaire pureté pour atteindre l'unité et la solidarité des arts que sont la peinture et l'architecture, Van der Leck évoque rapidement la question de la planéité, pressentie puis utilisée et mise en valeur par Mondrian. Elle est alors une caractéristique commune à la peinture réalisée sur toile, et l'architecture composée de parois. Le point commun est alors une évidence, point de départ d'un dialogue entre ces deux arts. Par la suite, en 1918, Van der Leck exprimera plus précisément cette relation et ces points communs, qui lient la peinture et l'architecture. Nécessaire, cet écrit nous permet aujourd'hui de résumer la dynamique du Stijl, depuis la peinture jusqu'à l'espace coloré. Il écrira notamment que « la peinture est aujourd'hui architecturale parce qu'en elle-même et par ses moyens propres elle dessert le même concept que l'architecture - l'espace et le plan - et donc exprime « la même chose », mais d'une manière différente. »⁴¹. On comprend que la couleur et l'architecture sont complémentaires et peuvent ne former qu'un, grâce à leurs points communs. Van der Leck, bien que peintre et non architecte, a su traduire cette pensée importante pour de Stijl avec sensibilité et précision.

Enfin, Van der Leck établira, dès les débuts du Stijl, une liste des différences, selon lui essentielles, entre peinture et architecture. Différences qui en renforcent la complémentarité et donc la richesse de leur union. Il oppose donc: planéité et volume, ouverture et fermeture, couleur et absence de couleur, extension et limitation, équilibre plastique et équilibre constructif. On constate qu'il ne s'agit pas seulement de différences, mais surtout d'oppositions. Oppositions qui introduisent la notion de complémentarité.

Van der Leck quittera De Stijl après ces débuts très prometteurs et riches en réflexions, suite à un conflit d'idéologie avec Van Doesburg. On constate alors dès les débuts du mouvement, que Van Doesburg, figure importante, pour ne pas dire emblématique, du Stijl, est également la personne responsable des nombreuses arrivées et départs des personnalités du groupe.

⁴¹ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 14

2.1.1.3. La théorie de Van Doesburg: la couleur comme moyen de conception.



Theo Van Doesburg

Theo Van Doesburg est un peintre, architecte et théoricien de l'art hollandais. Il est le fondateur ainsi que la figure principale du groupe De Stijl au fil des années. Il débute sa formation par l'art dramatique et l'écriture, avant de se consacrer à la peinture en auto-didacte. Sa peinture est d'un style naturaliste, jusqu'en 1915, année où il commence à expérimenter et penser la peinture et la couleur autrement. C'est seulement deux ans plus tard, en 1917, qu'il fonde De Stijl, avec Mondrian, mais aussi Oud, avec qui il collaborera plus tard. De Stijl est tout d'abord une revue, puis devient un courant de

pensée qui marque l'époque moderne, en tout cas en Hollande. Petit à petit, Van Doesburg expérimente de plus en plus de domaines, dont la typographie, la décoration, la poésie.

Van Doesburg, dans son oeuvre picturale, sort du cadre, pense l'espace, la pièce, le lieu. C'est pourquoi, De Stijl n'a « pas seulement un but esthétique »⁴². Il y a au sein du groupe, un très fort « désir (d')incorporer la couleur à l'architecture »⁴³ Assez rapidement après la fondation de De Stijl, l'on constate donc que Van Doesburg n'applique pas la théorie du groupe à son oeuvre picturale. En effet, il « n'obéit pas dans l'ensemble de son oeuvre picturale aux principes d'élémentarisation ou d'intégration du Stijl (...) »⁴⁴. Néanmoins, « il est d'autres domaines où il travaille avec beaucoup plus d'efficacité à la

⁴² *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 32

⁴³ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 32

⁴⁴ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 13



Mouvement héroïque - Théo Van Doesburg -
1917

mise en oeuvre de ces principes, à savoir l'art de l'intérieur et l'architecture »⁴⁵ et applique les principes pensés. La couleur a toujours joué un rôle primordial pour les membres de De Stijl. Cependant, c'est un nouvel usage de la couleur, puisqu'on cherche à « définir les critères d'un style "pur", non décoratif et monumental aussi bien en peinture qu'en architecture »⁴⁶. Initialement, la pensée du groupe, est basée sur la collaboration, une collaboration où « le peintre et l'architecte collaboreraient sur une base égale, chacun contribuant à un projet en demeurant dans son propre domaine (pour le peintre, la couleur; pour l'architecte, la structure). »⁴⁷. L'objectif étant de parvenir à une oeuvre totale, liée à une « intégration de ces arts en un tout unifié, déhiérarchisé »⁴⁸. Petit à petit, on constate cependant que la collaboration des arts des débuts de De Stijl, laisse place, en tous cas lorsque Van Doesburg intervient, à des conflits, aussi bien d'idées, que de théories ou pratiques. Comme nous le verrons plus tard, c'est en ce sens que la personnalité de Van Doesburg est d'autant plus caractéristiques de De Stijl: fondateur et emblème, il incarne également la limite du groupe.

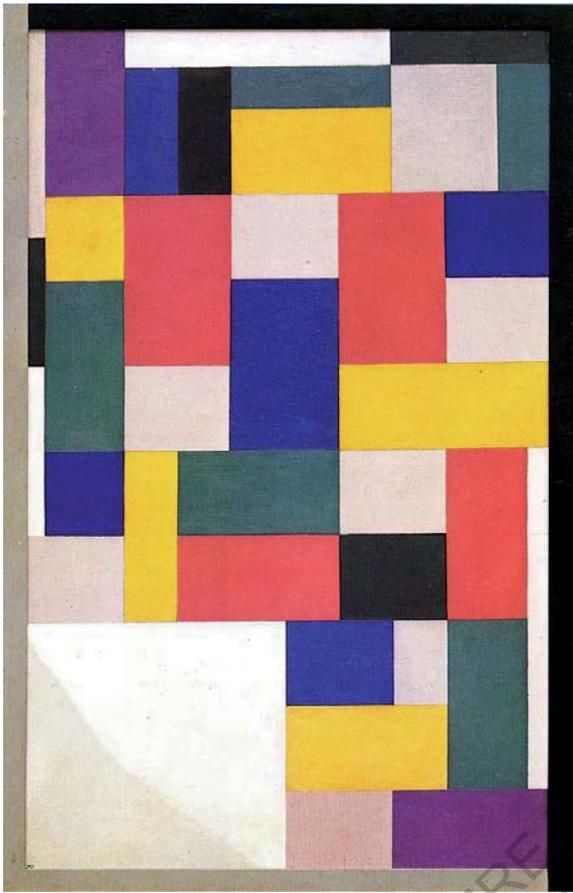
La pensée et la théorie de Van Doesburg ne cessent d'évoluer durant sa vie. En ce sens, des propos tenus et écrits aux débuts de De Stijl, sont approfondis puis contredits plus tard. De plus, il n'est pas rare que soit constatée, observée, voire dénoncée, une grande différence entre la théorie de Van Doesburg, et l'application réelle qu'il en fait. En ce

⁴⁵ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 13

⁴⁶ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 32

⁴⁷ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 32

⁴⁸ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 32



Peinture pure - Théo Van Doesburg - 1920

sens, ses réalisations, n'illustrent pas nécessairement idéalement ses propos. De plus, « parmi les nombreux plans conçus par les peintres et les architectes de De Stijl, peu ont été réalisés, et parmi eux, seuls certains ont été conservés »⁴⁹, ce qui explique qu'aujourd'hui, la théorie de De Stijl soit souvent illustrée par les mêmes projets, voire des projets d'artistes et architectes n'ayant appartenu au groupe.

Dès les prémices de pensée et théorie de Van Doesburg, apparaît une distinction très nette entre trois typologies d'architectures. Certaines ayant plus de valeurs pour lui que d'autres. Il s'appuiera notamment sur cette distinction pour critiquer plus tard Le Corbusier, ou Perret dont ce dernier a été l'élève. Tout d'abord, la première typologie d'architecture est qualifiée d'architecture décorative. « (...) la couleur y est "exclusivement ornementale, sans former une unité organique avec l'architecture. Elle reste donc un élément indépendant qui, au lieu de fortifier l'architecture, ne fait que la camoufler et dans le cas extrême, la détruit (période baroque)" (...) »⁵⁰. Pour Van Doesburg, elle camoufle, et n'a donc pas d'intérêt, bien au contraire, puisqu'elle nuit à l'architecture, à l'espace. Le second type d'architecture est l'architecture dite constructive, fonctionnelle, « "qui sert exclusivement les besoins matériels": la couleur n'y a "pas d'autre rôle" que d'"accentuer davantage encore l'architecture par "une teinte absolument neutre" qui la "relie et l'unifie", et de "protéger le bois, le fer, etc., contre l'action de l'humidité"; »⁵¹. Ce type d'architecture colorée est selon Van Doesburg réalisé

⁴⁹ *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 91

⁵⁰ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 35

⁵¹ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 35

et conçu par les architectes formalistes. Il s'agit de l'architecture enduite, blanche, que l'on pense parfois à tort comme caractéristique de toute l'époque moderne. Ce type d'architecture, pratiqué, selon Van Doesburg, par Le Corbusier, est marquée par une accentuation du caractère constructif, accentuation renforcée bien entendu par la teinte « absolument neutre », correspondant à un gris-vert-brun dans ce cas précis. Le troisième et dernier type d'architecture, est l'architecture qu'il qualifie de « monumentale » ou « créatrice », « qui cherche à "rendre visible les rapports mutuels entre les espaces et les objets", les rapports de proportion, de direction et de position »⁵². Dans une telle architecture, la couleur « devient une matière d'expression, de valeur équivalente à tous les autres matériaux, tels que la pierre, le fer, le verre, etc. »⁵³. C'est à ce type d'architecture que Van Doesburg aspire, et il s'applique à l'expérimenter dans ses divers projets. Cette architecture serait renforcée et non gommée par la peinture, il existerait une adéquation entre les deux.

Van Doesburg pense la couleur en volume, en trois dimensions, il le formule notamment très clairement en 1918 dans un lettre adressée à Oud, avec qui il collabore également pour des projets. Cette pensée en volume « introduit des exigences totalement différentes de celles de la peinture sur un plan »⁵⁴. Cette couleur en trois dimensions va donc de pair avec la pensée en espace, mais aussi en temps. C'est à cet aspect que la pensée de Van Doesburg diverge de celle de Mondrian, et la dépasse même selon Van Doesburg. En effet, Mondrian niant « complètement l'élément temps et voulant le bannir de la peinture, la peinture tri-dimensionnelle (c'est à dire la peinture espace-temps) est pour lui impossible »⁵⁵. Il poursuit, Mondrian « doit se limiter à la toile bi-dimensionnelle et il est impossible d'essayer de faire un tout d'un espace à cinq plans dans le cadre de la peinture bi-dimensionnelle. Ce que Mondrian a fait dans son atelier avec des cartons colorés se limite à un seul plan (le plan d'une fenêtre) et n'est donc qu'une peinture en deux dimensions ». En d'autres termes, Van Doesburg propose de réellement penser la couleur en volumes, en trois dimensions, et de considérer les diagonales qui se trouvent dans cet espace. Alors que Mondrian, comme nous l'avons

⁵² *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 35

⁵³ Theo Van Doesburg, cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 35

⁵⁴ Theo Van Doesburg, cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 34

⁵⁵ Theo Van Doesburg, cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 34

vu plus tôt, continue de penser la pièce, l'espace, comme une composition de face, composée d'horizontales et verticales. La pensée du volume est donc absente en un sens, de la pensée de Mondrian, alors qu'elle définit toute la conception, pensée, et théorie de Van Doesburg.

Il est dès lors très compliqué d'appliquer la couleur, selon la pensée de Van Doesburg, dans une architecture existante. Alors que c'était encore possible avec Mondrian. Mondrian pensait la couleur en faces, et donc en plan, il peut recouvrir n'importe quel volume en le divisant. Van Doesburg pense la couleur en volume, et non plus en plan ou face, il y a donc une cohérence et un lien total entre la forme, l'espace, et la mise en couleur qui y correspond. Pour la conception de projets, fait tout d'abord appel à des architectes, pour collaborer, lui n'était que peintre. Néanmoins, après plusieurs échecs, il se résout à penser l'intégral des projets seul. En effet, « lassé des conflits, Van Doesburg, (...) ne recherche plus la collaboration d'autres architectes, mais seulement le soutien de dessinateurs industriels, il se chargea désormais seul de la conception architecturale »⁵⁶. Sa pensée et conception de l'espace posant problème aux architectes travaillant avec lui dans un premier temps, et sa personnalité difficile dans un second temps. Il convient en effet de noter que Van Doesburg changeait souvent d'avis, et décidait généralement les derniers choix et modifications sur place lors de la réalisation des travaux, il employait également de forts termes, entraînant parfois des conflits de mots et de personnalité, plutôt que de fond, comme nous le verrons plus loin.

⁵⁶ *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 88

2.1.1.4. D'une pensée commune à l'origine aux des divergences qui mènent à une fin mouvement.

De Stijl a été fondé par des artistes de différents abords, différentes formations et pratiques. Ils se sont rassemblés autour de préoccupations et pensées communes. Le groupe a entretenu des relations avec d'autres personnalités, qui n'ont pour autant jamais adhéré au groupe en tant que tel. Ces relations ont parfois connu des fins subites et brutales, du fait de conflits. Certains membres des débuts quitteront également le groupe, pour les mêmes raisons. En cause, des divergences de pensées et théories, des divergences de pratiques, et incompatibilités personnelles aussi.



Ciné-dancing de l'Aubette - 1928

La figure qui demeure la plus emblématique du groupe, demeure Theo Van Doesburg. Il est aujourd'hui considéré comme le fondateur et le coeur de De Stijl. Il est l'artiste qui a le produit le plus de projets rattachés à De Stijl. On pense notamment au dancing de l'Aubette réalisé à Strasbourg, en collaboration avec Arp. Mais il est aussi celui qui a mené beaucoup de membres à quitter le groupes, notamment

Oud avec qui il a également collaboré, comme nous le verrons plus loin. En effet, Van Doesburg est la personne qui pense et théorise le plus au sein du Stijl. Il prend son travail très au sérieux, comme chacun des membres du groupe. Mais du fait de sa personnalité, les pensées différentes sont petit à petit écartées. C'est ce qui se produit dans le cas du projet de l'Aubette par exemple. « Sophie Taeuber, connue pour sa modestie et son sérieux, et qui avait seule décroché le projet de l'Aubette, s'est quelque peu laissée pousser au second plan par Van Doesburg pendant les travaux »⁵⁷. Le projet fut néanmoins, l'un des rares réalisés, et l'amitié entre les différents artistes se poursuivit, bien qu'ils ne collaborèrent plus.

⁵⁷ *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 51



Composition n°30 - Gorin - 1930

Malgré cela, il ne faut manquer à mentionner que « De Stijl ne prit pas fin avec le décès de Van Doesburg »⁵⁸. En effet, un dernier numéro de la revue sera publié en 1931, année de sa mort. De plus, comme mentionné plus tôt, la pensée et théorie de De Stijl est souvent illustrée par des projets réalisés par des artistes et architectes n'ayant appartenu ou participé au groupe De Stijl. En d'autres termes, la pensée a influencé la pratique moderne, et cette dernière s'est poursuivie après le décès de Van Doesburg et la fin de publication de la revue. La pensée est donc appliquée plus tard, par des personnalité qui ont vécu plus longtemps, conduisant à « la perpétuation de la synthèse des arts telle qu'elle était envisagée par De Stijl (...) »⁵⁹. On peut notamment mentionner le travail de Jean Gorin, peintre et sculpteur français, qui est souvent employé s'agissant d'illustrer la pensée de De Stijl.

⁵⁸ *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 90

⁵⁹ *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 90

2.1.2. Au delà du conflit d'idéologie: un conflit personnel: le personnage de Van Doesburg au coeur de la théorie et des querelles.

2.1.2.1. La collaboration de Van doesburg et oud.

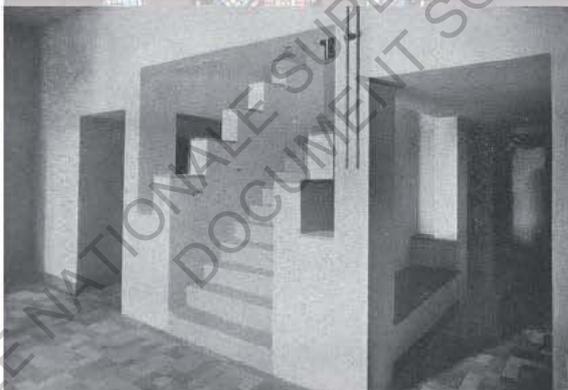
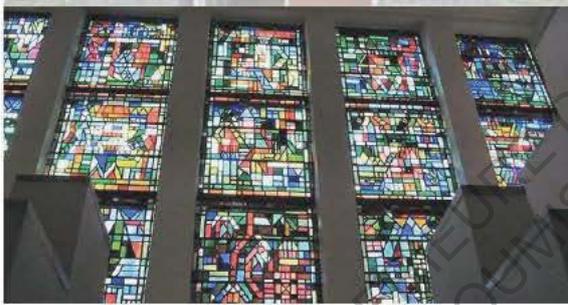


Johannes Pieter Oud

Theo Van Doesburg est un peintre. Et bien qu'il touche à de nombreux autres arts, et ait d'autres pratiques artistiques, son savoir architectural connaît des limites. C'est pourquoi, il ne peut réaliser ses projets totalement seul. De nombreux projets attribués à Van Doesburg sont en fait le fruit de collaborations. Toutes ont été de courte durée. Nous avons rapidement évoqué la collaboration avec Arp et Tauber-Arp, entre 1926 et 1928, qui n'a duré que le temps d'un projet. Mais Van Doesburg collabore avec d'autres architectes avant 1926 et le projet de l'Aubette. Il convient donc d'évoquer la première collaboration qu'il réalise, avec Oud, dès 1917.

Dans les premiers écrits de De Stijl, et de Van Doesburg, la collaboration nécessaires entre deux ou plusieurs artistes, est expliquée en ce sens que chacun demeure dans son domaine de connaissance et pratique, l'alliance des deux artisans / artistes (ou plus) et de leur travail respectif formant un tout. C'est dans cette optique et dynamique que se met en place la collaboration entre Van Doesburg et Oud. Dans un premier temps, Van Doesburg tente de perturber « la morale fonctionnaliste »⁶⁰ sur laquelle Oud fonde son travail jusqu'alors. Il écrit d'ailleurs à Oud, « Mon idée (...) est de compléter la division architectonique par des contrastes de couleur et ainsi de contrôler l'espace tout

⁶⁰ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 34



Maison de vacances de Vonk - 1917

entier. »⁶¹, exprimant dès alors une volonté de tout maîtriser par la couleur, qui était son rôle. Oud tentera d'abord de travailler avec Van Doesburg dans cette optique.

En 1917, Oud et Van Doesburg travaillent donc sur un premier projet commun, celui de la maison de vacances de Vonk. On constate que la couleur y est présente, non pas seulement sur les murs, mais aussi en sol, avec des pavages divers, colorés, aux murs, intérieurs et extérieurs, par le biais de compositions colorées intégrées dans les briques, ou encore dans les vitrages des baies. L'architecture y est totalement conçue par Oud, la mise en couleur par Van Doesburg. D'autres projets suivent. Mais petit à petit il est difficile de faire avancer un projet avec cohérence, lorsque « la couleur devient (...) "matériau de construction" »⁶² quasiment unique, au point que Oud et son architecture n'ont plus de place au sein du projet en question. Van Doesburg, et dans un premier temps, Oud également, tentent de parvenir à « l'élémentarisation de la surface murale »⁶³, ce qui sous entend une planéité, et une fonction nouvelle attribuée au mur, qui n'est plus seulement matériel et architectural. Le mur devient

⁶¹ citation de Van Doesburg, retranscrite in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 34

⁶² *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 16

⁶³ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 16

élément en tant que tel, on lui confère donc une identité. En un sens, l'on assiste alors à « l'invention d'un nouvel élément architectural: l'unité indivisible de l'écran »⁶⁴. Cette nouvelle considération du mur en tant qu'élément unique, composant d'un tout, et ce avec détachement architectural et structurel, convient à Oud, qui accepte d'expérimenter une nouvelle architecture et une nouvelle façon de la concevoir. Néanmoins, comme rapidement évoqué, la couleur devient matériau de pensée à un tel point que l'architecture ne trouve plus sa place en tant que tel, en tout cas pour Oud.

Petit à petit, la pensée de Van Doesburg évolue, et les projets qui suivent, en quelques sortes, en pâtissent de plus en plus. Oud est de moins satisfait de leur production commune, puisque Van Doesburg se dirige petit à petit dans des extrêmes, qu'Oud ne peut pas accompagner ou suivre. Van Doesburg évolue en ce sens qu'il « n'accepte plus les limites structurales imposées par l'architecture à son schéma coloré »⁶⁵. Il devient dès lors compliqué de collaborer en tant que tel, Van Doesburg ayant de moins en moins de considération pour les réalisations et choix d'Oud, et étant par la même occasion frustré de ne pas être suivi dans sa pensée. Dans les esquisses colorées qu'il réalise pour les projets « les portes intérieures, par exemple, ne sont pas différenciées des surfaces murales qu'elles percent »⁶⁶, ce qui implique que « leur fonction est camouflée »⁶⁷. En d'autres termes, les surfaces colorées sont pleines, et ne prennent pas en compte les trous ou éléments architecturaux qui sont présents sur le mur qu'elles recouvrent. Il y a donc une négation de l'architecture réelle, conçue et pensée par Oud. L'adéquation entre architecture et couleur est donc discutable, la première étant effacée, gommée, niée, par la seconde. Le conflit entre Van Doesburg et Oud s'accroît lorsque les termes de la collaboration évoluent sans réelle prise de décision commune le permettant. Par exemple, la polychromie, initialement pensée seulement pour l'intérieur du bâtiment, qui allait être conçu par les deux hommes, « déborde sur l'extérieur de l'édifice »⁶⁸, ce qui, en un sens, nie à nouveau la réalité architecturale du bâtiment conçu par Oud. On assiste déjà à ce débordement dans le projet de Vonk,

⁶⁴ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 16

⁶⁵ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 34

⁶⁶ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 34

⁶⁷ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 34

⁶⁸ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 34

avec la mise en couleur de certaines briques en façade, mais ce phénomène s'accroît, et s'intègre de moins en moins à l'architecture comme c'était encore le cas en 1917.

Au fil des projets nés de la collaboration entre Oud et Van Doesburg, les esquisses colorées de ce dernier se multiplient, niant de plus en plus l'architecture d'Oud. Ce dernier finira par refuser les derniers projets colorés proposés par Van Doesburg, « parce que, en dépit des efforts remarquables de ce dernier pour intégrer la couleur aux éléments architecturaux (...), la médiocrité de l'architecture elle-même conduit le peintre à vouloir nier par sa couleur les données constructivistes du bâtiment et à la considérer comme un tout spatial »⁶⁹. Le manque de considération de Van Doesburg pour l'architecture d'Oud devient de plus en plus marquant. Ce qui implique une frustration pour chacun des deux collaborateurs. Oud met finalement terme à leur collaboration, ce qui entraîne des complications pour certains projets, qui étaient alors en cours de réalisation. Certains étaient également en cours de conception, or, cette dernière était impossible sans la participation des deux individus. Van Doesburg se retrouve alors seul pour concevoir ses projets, alors qu'il a besoin, comme nous l'avons vu, d'un architecte, spécialiste dans un domaine où Van Doesburg n'a pas les compétences.

Van Doesburg rencontrera justement Van Eesteren à ce moment là, à Weimar. Néanmoins, il est important de comprendre où réside le réel problème qui a mené la collaboration de Van Doesburg et Oud à son terme. Oud avait déjà une pratique architecturale et une pensée particulière, que Van Doesburg considérait dès les débuts de leur collaboration, comme problématique, puisqu'il essaie de la modifier et l'occulter assez rapidement. Le peintre « assimile la surface murale à un plan neutre sur lequel il peut projeter une composition conçue à l'avance, indépendamment des conditions réelles de l'architecture; l'architecte, au contraire conçoit son pan mural comme un élément architectural intégré à une composition d'ensemble »⁷⁰. C'est pourquoi Van Doesburg, dans ses prochaines collaborations, évitera le plus possible les individus comme Oud, qui sont des architectes dont les convictions sont déjà ancrées dans une pratique certaine.

⁶⁹ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 35

⁷⁰ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 35

2.1.2.2. La collaboration de Van Doesburg et van Eesteren.



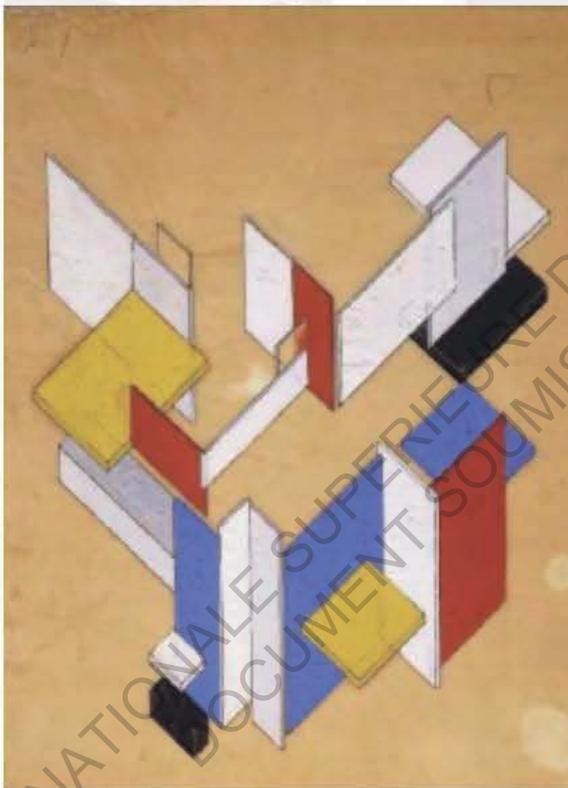
Cornelis Van Eesteren

En 1922, peu après la mise à terme de sa collaboration avec Oud, Van Doesburg rencontre Van Eesteren à Weimar. Van Eesteren est alors un jeune architecte, qui conçoit et pense l'architecture telle qu'enseignée à l'Académie des beaux arts et technique de Rotterdam, d'où il a été diplômé. C'est notamment pour cela que Van Doesburg le choisit. Un architecte plus jeune et moins expérimenté étant plus facile à mener à sa propre pensée, qu'un architecte ayant ses propres convictions. De plus, Van Doesburg voit dans cette collaboration avec un jeune diplômé, l'occasion d'apprendre les bases de l'architecture, qui lui manquent. Rapidement, Van Eesteren développe une admiration pour Van Doesburg, qui devient son maître, ce qui n'est pas pour déplaire à Van Doesburg.

La collaboration entre Van Doesburg et Van Eesteren laissera de nombreux plans, élévations, esquisses, mais peu de réalisations, comme souvent malheureusement avec De Stijl. Parmi leurs projets, l'on peut mentionner des programmes très différents: des facultés (en 1923), des usines, mais aussi une maison d'artistes. Beaucoup de projets sont commandés par le mécène Rosenberg, propriétaire de galeries d'arts à Paris, et ils seront rassemblés dans une exposition à Paris en 1923. À cette occasion, de nombreux projets réalisés lors de la collaboration entre Van Doesburg, Van Eesteren et Rosenberg sont exposés, mais aussi d'autres projets du Stijl, ainsi que des projets apparentés, afin de donner un effet de quantité plus important et donc un effet plus marquant. Parmi les projets nés de la collaboration entre les trois hommes, une maison d'artistes, qui ne sera finalement pas réalisée. Cette dernière sera marquée par l'intervention de Rietveld, qui réalisa la maquette du projet. Il la réalisera d'ailleurs en désaccord avec les élévations et plans du projet. Mais, étonnement, cela n'entraîna aucun conflit. C'est donc un projet erroné qui est exposé à Paris. La maison des artistes marque une tournure dans la



Maisons des artistes - Reconstitution de la maquette



Construction de l'espace et du temps - Van Doesburg - 1923

production du groupe De Stijl. On y voit réellement apparaître le questionnement de la diagonale, qui n'avait réellement pu être traité lors de la collaboration avec Oud. Comme on peut le constater sur les schémas de principe réalisés par Van Doesburg, le projet dénote d'un certaine souplesse architecturale, absente auparavant, bien que recherchée. Les coins sont ouverts, ou au contraire multipliés, ce qui change totalement l'effet spatial, et la perception des pièces et donc de l'architecture. L'architecte et l'artiste traitent « les murs comme des surfaces colorées »⁷¹ en tant que telles, « d'où émergent des porte-à-faux »⁷². La combinaison de ces trois points (fenêtre d'angles et multiplication des décrochements, polychromie, plans en porte à faux engendre un effet ludique »⁷³, qui est un effet caractéristique de l'oeuvre de De Stijl et qui n'est pas sans rappeler la maison Schröder de Rietveld. Van Doesburg ne manquera pas de noter cette proximité, en 1925 lorsqu'il déclare à Dexel « Les projets d'architecture que vous connaissez de moi (en collaboration avec Van Eesteren) et tout ce que j'ai développé dans mes dernières conférences - à l'éna aussi - est maintenant réalisé de manière

⁷¹ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 43

⁷² *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 43

⁷³ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 44

merveilleuse en Hollande par mon ami Rietveld »⁷⁴. Ces trois points particuliers confèrent à la maison une nouvelle atmosphère, la pesanteur et la stabilité n'y sont pas perçues de la même façon.

Il convient de noter que la maison de Van Doesburg et Van Eesteren réserve des mystères. Son apparence extérieure, et ses volumes, ne correspondent pas à l'intérieur de la maison. Les ensembles spatiaux apparents à l'extérieur de la boîte, sont différents de ceux présents à l'intérieur. Bien que l'intérieur soit composé par les mêmes individus et pensées que l'extérieur de la maison d'artistes, intérieur et extérieur ne traduisent pas les mêmes spatialités. Néanmoins, la même « trame volumique »⁷⁵ y est exploitée et travaillée. En un sens, « la couleur trace des couloirs virtuels qui s'interpénètrent »⁷⁶. La couleur ne participe pas seulement à une ambiance, ou une atmosphère cohérente et totale. Elle est réellement outil de conception. Cela transparait très bien sur l'axonométrie colorée schématique réalisée par Van Doesburg pour ce projet. Les trois couleurs primaires correspondent chacune à « des plans dans les trois directions, alors que les "non-couleurs" gris, noir et blanc (...) ne s'étendent dans le meilleur des cas que dans deux directions). »

La polychromie semble vraiment ne faire qu'un avec l'architecture dans ce projet où la maison est conçue comme « une boîte »⁷⁷. Pour la première fois, la couleur ne semble pas être un détail, mais bel et bien un outil de conception. La totalité de la maison est bel et bien composée de surfaces murales qui s'articulent les unes avec les autres. C'est donc en ce sens que le projet de la maison d'artistes de Rosenberg marque vraiment un tournant dans la production de De Stijl, et de Van Doesburg. Une forme d'accomplissement et d'atteinte d'objectif réside dans ce projet, l'on sent alors une réelle adéquation et évidence dans la composition architecturale de l'ensemble.

⁷⁴ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 46

⁷⁵ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 44

⁷⁶ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 44

⁷⁷ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 51

La collaboration entre Van Eesteren et Van Doesburg conduira également à la publication, en 1924, de « Vers une construction collective ». Considéré par beaucoup d'historiens, à tort, comme le dernier manifeste du groupe De Stijl, Van Doesburg y transcrit pourtant des modifications dans sa pensée. Plus tôt, il était par exemple d'accord pour que soient illustrés ses propos par les projets de Le Corbusier. Après 1924, ce n'est plus possible, l'architecture de ce dernier étant jugée trop puriste. Ce changement d'opinion marque un réel cap, le faussement pensé « manifeste » formulant donc en tant que tel un virement de situation entre Le Corbusier et Van Doesburg, qui était sous-jacent déjà lors de l'exposition de Rosenberg en 1923.

La collaboration entre Van Eesteren et Van Doesburg ne s'interrompt réellement sur un conflit. Chacun d'entre eux se voit proposer de nouveaux projets, sur lesquels ils ne travaillent pas ensemble. Van Doesburg collaborera notamment avec les Arp à Strasbourg, jusqu'en 1928. Van Eesteren devient ingénieur en chef de la division de la planification urbaine à Amsterdam. L'on attribuera plutôt la fin de leur collaboration à un concours de circonstances, les deux hommes aspirant à de nouveaux projets différents, et à des réalisations concrètes.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

2.1.3. Une communication et des conflits nuisants à l'impact et la reconnaissance du mouvement.

De Stijl, et notamment Van Doesburg, réalisent une exposition importante à Paris en 1923. L'exposition Rosenberg était centrée sur peu de projets au final, et composé d'esquisses non réalisées, dont la majorité étaient le travail de Van Doesburg. Mais pour donner l'illusion que De Stijl est un vrai groupe d'influence, Van Doesburg a invité de nombreux artistes extérieurs au groupe à cette exposition. Comme Van Leusden et Van der Rohe par exemple. L'exposition Rosenberg comporte donc également des projets de Oud et d'autres artistes pour être plus attractive. Ainsi il était pensé que les gens se déplaceraient davantage, pour voir les grandes figures connues (comme Van der Rohe) et découvrent le projet « principal » de Rosenberg, ce qui, selon Van Doesburg, entraînerait l'arrivée de commandes. L'excitation évidente de Van Doesburg se calme puis se ternit, il devient déprimé, déçu et éprouve même de la rancœur. Le public parisien l'a mal accueilli selon lui. L'exposition parisienne le marque énormément. Fraîchement arrivé à la capitale française, il est déçu par la critique et le manque d'engouement suscité auprès du public. Les différentes lettres qu'il écrit avant, durant et après l'exposition traduisent très bien son état d'esprit, et son changement.

Pourtant, cette exposition a été visitée par de grandes figures, qui plus tard réutiliseront le travail de De Stijl. L'influence est donc effective. Néanmoins, les commandes attendues par Van Doesburg, il est vrai, n'arriveront pas. Parmi les visiteurs, l'on peut notamment compter Le Corbusier, qui écrira énormément sur l'exposition, et ce de différentes façons (tout d'abord sous pseudonyme, pour critiquer, puis en son nom propre), mais aussi Mallet-Stevens. Plus tard, Van Doesburg écrit une rétrospective de son oeuvre et de ses projets, il y mentionne que ce dernier a été très influencé par son propre travail. Chose que l'on constate en comparant certains de leurs projets, qui sont effectivement indéniablement proches. Mais Van Doesburg évoque cette proximité et influence sans animosité. Au contraire, il en relève les qualités et caractéristiques. Il note notamment les similitudes entre la maison Dreyfus de Mallet-Stevens et la maison particulière qu'il a réalisé avec Van Eesteren. Les volumes apparaissant en façade ne correspondent pas aux volumes intérieurs, comme dans la maison des artistes dont nous avons évoqué les caractéristiques plus tôt dans cette étude. La dissociation entre l'intérieur et l'extérieur est tout à fait évidente dans les deux projets. Il est vrai que l'on constate que Mallet-Stevens a vraiment étudié les projets du Stijl et plus précisément de Van Doesburg. Bien entendu, l'architecture réalisée par Mallet-Stevens n'est pas pour autant une copie conforme de celle réalisée par De Stijl, ou de ses préoccupations. En

cause une attirance notamment pour le « luxe "art déco" »⁷⁸ qui l'éloigne un peu des préoccupations de Van Doesburg. Il n'en est pas moins « l'architecte français qui fut le plus à l'écoute du Stijl »⁷⁹.

L'exposition et le travail de De Stijl reçoivent de nombreux critiques, parfois plus ou moins fondées. On leur reproche notamment une trop grande « incertitude sur les procédés de construction »⁸⁰ qui ne sont effectivement pas explicités. Veissière, qui est un critique architecture pour *L'Architecture*, s'interroge notamment: « comment ces rectangles de ciment posés verticalement ou à plat tiennent les uns sur les autres, quelles sont leurs épaisseurs respectives »⁸¹ ? Il est vrai que, s'agissant d'esquisses, les projets ne sont pas à ce stade de définition et comportent des approximations. Veissière n'a pourtant vraisemblablement vu l'exposition que très rapidement puisqu'il pense que Huzsar et Oud, deux des membres dont les projets sont exposés, sont la même personne. C'est pourquoi, dans le cas de la critique de Veissière, comme pour celle de Le Corbusier sur laquelle nous reviendrons plus loin, il est nécessaire de prendre une certaine distance. Leur sévérité, bien que partiellement fondée, se basant sur un ressenti et une impression bien installés avant même d'assister à l'exposition.

L'exposition de Rosenberg a également entraîné des opportunités réelles pour Van Doesburg et De Stijl en général, et notamment la publication d'un album sur De Stijl, réalisé par Badovici. Ce premier album ne rencontre malheureusement pas le succès escompté, alors qu'il fait preuve d'un travail merveilleux et somptueux. Badovici correspond avec Oud, avec qui il est ami, pour en suite réaliser un second album pour l'anniversaire du Stijl. En 1928, on apprend notamment de leur correspondance, que Van Doesburg, lors de la réflexion pour le premier album, « voulait d'un volume où la plus grosse partie lui revenait (la part du lion de la fable) »⁸². Et plus précisément, que

⁷⁸ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 61

⁷⁹ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 61

⁸⁰ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 51

⁸¹ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 51

⁸² *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 62

l'artiste voulait « éliminer » la plupart des oeuvres du Stijl, et « plus particulièrement »⁸³ celles de Oud, pour ce qu'elles étaient « trop décoratives, et par conséquent étrangères à l'esprit du groupe »⁸⁴. Cette correspondance entre Badovici et Oud, nous prouve en tant que tel le peu de considération de Van Doesburg éprouvait quant aux autres membres du groupe, et encore moins pour ses anciens collaborateurs. L'on comprend alors sa personnalité difficile, et les conflits qu'elle a pu entraîner. Van Doesburg est donc bel et bien fondateur et coeur de De Stijl, mais aussi en un sens ce qui pourrit de l'intérieur le groupe. D'autre part après l'exposition des arts déco de Paris, la France n'est plus du tout ouverte à De Stijl. Le courant de pensée s'orientant vers d'autres considérations et préoccupations. Par conséquent, leurs nouvelles publications de revue ou même les articles qui parlent du groupe, sont à peine regardés et lus, bien qu'ils confirment la qualité et virtuosité de De Stijl. C'est pourquoi l'album réalisé par Badovici par exemple n'a pas le succès escompté et mérité. Van Doesburg, déçu du public français, attribuera le manque de succès à un manque de maturité et d'innovation en France.

Il faut cependant attribuer un certain mérite à Van Doesburg, qui a réussi à fonder et incarner De Stijl au point d'en être l'emblème, tout en étant sur d'autres fronts au même moment. Les années 20 sont très porteuses pour Van Doesburg. Il participe au Congrès international des artistes progressifs, à Düsseldorf, en mai 1922, puis au Congrès Dada-constructivisme à Weimar en octobre de la même année, où il rencontrera Van Eesteren. En 1923, il réalise une Tournée Dada en Hollande, tout en pensant des projets avec ce dernier. Il convient également de noter qu'il a en tête à l'époque de détrôner Itten, dont il réprovoque la pensée quant à la couleur, au Bauhaus, et qu'il s'imagine même à la tête de l'école. Cette compétition imaginée avec le Bauhaus vient de l'influence de cette école en Allemagne, pays le plus à même d'accueillir le discours moderne et précurseur de De Stijl, pays convoité par Van Doesburg qui pense à l'expansion de son mouvement. Ce conflit avec l'école, bien qu'à demi avoué par Van Doesburg, le mène à imaginer des alliances avec d'autres personnalités du domaine artistique et architectural. Il échange notamment avec Mies van der Rohe et lui indique une pensée commune en 1923, justement à propos du Bauhaus: « Je suis tout à fait d'accord avec vos idées sur le Bauhaus. Les gens transforment tout en kitsch et aucun artiste n'a le

⁸³ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 62

⁸⁴ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 62

courage d'attaquer. »⁸⁵. Il dit aller dans le sens de Mies van der Rohe, mais c'est en fait parce qu'il n'a pas compris la lettre de Mies van der Rohe qui a précédé. Ce dernier décidera de laisser planer l'ambiguïté pour éviter que les différends ne prennent des proportions plus importantes. L'on peut donc admettre que Van Doesburg, en plus d'avoir une personnalité difficile et changeante, manigançait également et élaborait des plans et pronostics complexes, qui ont sans doute participé à la mise à l'écart progressive de De Stijl.

De nombreuses importantes personnalités (politiques, critiques, etc) souhaitaient la présence du Stijl à l'Exposition de l'art moderne hollandaise en 1925. Mais elle a été refusée, par manque de considération. En signe de protestation, De Stijl invite ses collaborateurs et fans à signer une pétition de protestation, tout en évoquant le projet d'une autre exposition début hiver 1925. La pétition est introduite par un article écrit par Van Doesburg, où il décrit une Hollande « jalouse du succès des expositions de Stil (...) à paris, la hollande "artistique et intellectuelle" a pensé se venger par une absurde représentation (...) »⁸⁶. Selon Van Doesburg, c'est l'influence du groupe « dans tous les pays (de l'Amérique au Japon) »⁸⁷ qui effraye la direction de l'exposition, la direction de l'exposition. Van Doesburg prêche à la direction de l'exposition de la jalousie et mauvaise foi, dont on pourrait en soi l'accuser lui-même. Ayant confiance en son groupe et ses convictions, il définit le refus de la direction hollandaise de « coup de grâce à toute possibilité de démontrer le nouveau »⁸⁸. Enfin, il qualifie le travail des personnes exposées de lamentable, les ramenant au rang de pâle copie. L'article introduisant la pétition est très virulent et vif, digne de nombreux écrits de Van Doesburg, cet aspect faisant partie de sa personnalité. La pétition est notamment signée par Gropius, fondateur de l'école du Bauhaus. Oud et Mondrian en revanche ne signent pas ! Oud étant en conflit permanent avec Van Doesburg après la fin de leur collaboration, et Mondrian l'étant aussi à ce moment là, Van Doesburg lui reprochant une pratique de la

⁸⁵ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 48

⁸⁶ « Article « de Het fiasco van holland op de expositie te parish » traduit in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 66

⁸⁷ Article « de Het fiasco van holland op de expositie te parish » traduit in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 66

⁸⁸ ⁸⁸ Article « de Het fiasco van holland op de expositie te parish » traduit in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 66

couleur qui n'allait pas assez loin, en tous cas pas autant que la sienne. Van Doesburg présente la pétition lors du vernissage de l'exposition hollandaise, pour faire scandale. Oud, qui y est exposé, est accusé de trahison par Van Doesburg à cette occasion, alors qu'il l'a déjà été en 1922 par Mondrian. En quelques sortes pour s'expliquer, Oud publiera cette même année un texte intitulé « oui et non », où il reprend ses théories et idées, et illustre la critique qu'on peut en faire. Ce texte fait office de justification à son refus de signer la pétition, mais aussi de règlement de compte avec Van Doesburg en un sens. Ce dernier ne considère d'ailleurs plus Oud comme faisant partie du Stijl depuis 1922. Mondrian ne signe pas la pétition non plus, et soutient le pavillon hollandais et ses qualités. Van Doesburg le vit très mal. Il y voit une déclaration de guerre et une façon de nier tous les principes du groupe. C'est pourquoi, entre le moment où il recueille des signatures pour la pétition, en 1924, pour l'exposition de 1925, et 1926, Van Doesburg se concentre plutôt sur la peinture, ce qui implique logiquement que De Stijl prend de moins en moins de place, allant même jusqu'à quitter le paysage architectural français. Les projets architecturaux qu'il réalise durant cette période procèdent d'une architecture de peintre, qui est appréciée par les peintres, sans proposer de nouvelles réflexions ou idées sur le lien existant entre espace et couleur.

Cette période permet cependant à Van Doesburg de rédiger les manifestes de De Stijl, qui sont publiés en 1925 après l'exposition hollandaise, et non après l'exposition Rosenberg de Paris en 1922. Les manifestes du groupe De Stijl sont donc publiés assez tardivement, la revue ayant été créée en 1917. Le manifeste est décomposé en différents points, « tous rédigés sous la forme rétrospective (...) à l'exception du dernier, dirigé vers l'avenir »⁸⁹. Ce dernier évoque « une nouvelle époque », qui serait « celle de la construction »⁹⁰. Les différents points nous permettent progressivement de comprendre la conception de Van Doesburg et De Stijl. L'architecture y est très présente, puisqu'elle incarne l'unité créée de tous les arts, industrie, technique, etc.⁹¹ Cette architecture doit être régit par les « lois de l'espace » et les « lois de la couleur »⁹².

⁸⁹ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 57

⁹⁰ Manifeste de De Stijl, retranscrit in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 57

⁹¹ Manifeste de De Stijl, retranscrit in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 57

⁹² Manifeste de De Stijl, retranscrit in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 57

Ce tout composé comprend toutes les dimensions, et « prône l'unité de tout »⁹³. Enfin, en dernier lieu, est évoqué « la dualité entre l'intérieur et l'extérieur »⁹⁴ tant recherchée par Van Doesburg, et paraissant dans des projets réalisés avec Van Eesteren. Le manifeste sera, comme l'exposition parisienne, salué autant que critiqué. Néanmoins, les critiques semblent surtout avoir visité l'exposition avec un avis déjà défini.

En conséquence, l'on constate à nouveau que le personnage de Van Doesburg est vraiment central dans le groupe de De Stijl. En un sens, il influence la tendance et l'atmosphère qui règne au sein du groupe, mais il gère aussi l'essentiel des échanges avec les personnalités en dehors du groupe. Sa personnalité difficile lui nuira indéniablement, et nuira également au groupe, entraînant par exemple le départ de personnes comme Oud, et la mise à l'écart progressive de Mondrian. Il est vrai que les publics français et allemands n'ont pu être atteints comme et autant que Van Doesburg l'aurait souhaité. On peut donc dire que le contexte environnant De Stijl a nuit à la communication de ses idées. Ajoutons à cela des conflits et des propos parfois virulents qui étaient parfois plus connus et communiqués que les idées réelles du groupe, ce qui a mené à une méconnaissance du groupe et donc de ses idées.

⁹³ Manifeste de De Stijl, retranscrit in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 58

⁹⁴ Manifeste de De Stijl, retranscrit in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 57

2.2. Le Corbusier: critique et approfondissement des principes du Stijl.

2.2.1. Le Corbusier et De Stijl: un conflit de fond et de mots.

2.2.1.1. Des théories proches mais qui comportent des différences importantes.

En 1923, Le Corbusier se rend à l'exposition Rosenberg de Paris, dès son ouverture. On note d'ailleurs qu'il s'y rend apparemment à la hâte, mal habillé, mal rasé. Après l'exposition, il publie divers articles et avis sur ce qu'il y a vu. Certains papiers sont baignés de critiques négatives. Néanmoins, on ne peut réellement dire qu'il a mal réagi à l'exposition en tant que telle. La rumeur allant plutôt en ce sens qu'il avait en fait rédigé son papier avant même d'aller à l'exposition. Agissant ainsi, il ne fait en un sens que s'aligner au comportement de Van Doesburg, qui lui était sympathique en 1917, et ne l'est plus en 1920, sans que l'on en comprenne réellement les raisons, au point de vivement critiquer le travail de l'architecte suisse auprès de différents interlocuteurs, parmi lesquels Oud, Badovici, mais aussi les lecteurs de De Stijl, puisqu'il l'évoque dans plusieurs articles, ou encore plus tard à Giedion, qui publie des articles sur De Stijl. Ce dernier, dans ses premiers articles, est autorisé par Van Doesburg, à illustrer les propos de De Stijl avec des projets de Le Corbusier, chose que Van Doesburg refusera plus tard.

Bien que les pensées respectives de Van Doesburg et Le Corbusier soient proches, elles comportent des différences, qui découlent en fait d'une nuance particulièrement importante. De Stijl applique sa théorie de la couleur dans sa pratique, quel que soit le projet. La pensée de la couleur étant une pensée universelle qui s'intéresse à la considération de la couleur en elle-même, et à sa mise en oeuvre dans l'espace, et même plus, on parle ici de l'espace conçu selon la force de la couleur. Il y a une universalité voulue, souhaitée, et recherchée par De Stijl. Et cette « matrice universelle »⁹⁵ doit être appliquée à l'architecture. Cette dernière doit s'adapter à la matrice universelle qu'est devenue la couleur. La pensée et l'application de la couleur corbuséenne, vont dans une toute autre direction. En effet, à l'inverse de De Stijl, l'architecture et l'espace viennent en premier lieu. Et la couleur s'applique et s'adapte en fonction de cette architecture. La couleur et son application ne comprennent plus d'universalité et immuabilité. Cette pensée de la couleur s'inscrit en toute logique avec

⁹⁵ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 106

la théorie de l'architecture de Le Corbusier. Pour lui, l'architecture supposant, par définition et nature, « le recours à plusieurs règles différentes de mise en forme »⁹⁶. Alfred Roth, qui a collaboré avec Le Corbusier, explicite également très bien cette différence de moment où la pensée de la couleur intervient en 1949, lorsqu'il déclare « Il ne s'agit donc pas d'appliquer la couleur comme aux temps anciens à des fins purement décoratives (...) mais de lui réserver un déploiement qui corresponde à son essence, déploiement défini par les espaces architecturaux, afin d'expliciter par ce moyen les idées architecturales et de parfaire et améliorer l'impression générale. »⁹⁷. Cette différence entre les deux pensées en implique une seconde. Pour De Stijl, il ne peut qu'y avoir adéquation parfaite entre couleur et espace, les deux ayant été pensés de pair et de formant qu'un. Tandis que pour Le Corbusier, la couleur vient accentuer ou réduire, bref, influencer, l'architecture déjà conçue, et peut par conséquent ne pas du tout être en adéquation avec elle.

Nous avons noté un changement de pensée de la part de Le Corbusier en 1923 après la visite de l'exposition Rosenberg. Jusqu'à l'exposition, la couleur est utilisée par Le Corbusier, comme un camouflage, selon Van Doesburg. C'est pourquoi ce dernier refuse finalement que l'architecture de Le Corbusier soit utilisée pour illustrer ses propos. Après cette exposition qu'il explicite le rôle de la couleur dans l'architecture. Ici notamment dans le cas d'un projet de maison, il déclare « Entièrement blanche, la maison serait un pot à crème », et plus loin « L'intérieur de la maison doit être blanc, mais, pour que ce blanc soit appréciable, il faut la présence d'une polychromie bien réglée: des murs en pénombre seront bleus, ceux en pleine lumière seront rouges »⁹⁸. A partir de ce moment, son architecture est donc différente et emploie la couleur différemment. Les changements de pensée de Le Corbusier quant à la couleur, sont visibles dans l'histoire de ses projets, qui ont pour la plupart, changé de couleurs au fil des années.

Malgré les changements de pensées et théories, que l'on peut constater dans les deux camps: De Stijl et Le Corbusier, on rapproche souvent l'architecte, du groupe hollandais. Louis Hautecoeur, historien de l'art à l'époque, notamment, notamment lorsqu'il décrit

⁹⁶ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 106

⁹⁷ *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 94

⁹⁸ Le Corbusier, cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 103

leur architecture respective: « Et au fait, ces cubes de béton armé et de briques, ces auvents plats (...), tout cela nous le connaissons: M. Oud et le groupe Stijl ont exécuté en Hollande des maisons sur ce type. »⁹⁹. L'historien va même plus loin en disant, à l'avantage de De Stijl, que « les français sont encore loin d'égaliser la virtuosité des hollandais qui s'affirment les maîtres du genre »¹⁰⁰. Il convient donc de rappeler à nouveau, que Van Doesburg est l'individu qui est le plus responsable dans le conflit entre Le Corbusier et De Stijl. Il est aujourd'hui impossible d'expliciter cette triste réalité mieux que cela a été fait dans l'oeuvre *De Stijl et l'architecture en France*, lorsque l'auteur résume, et conclut aussi en un sens: « L'attitude de Van Doesburg à égard de Le Corbusier passa en quelques années de l'admiration enthousiaste et des manœuvres de séduction aux critiques, les plus sévères, parfois totalement injustifiées, et il semble bien que ce scénario, répété des dizaines de fois, fasse partie de la structure névrotique très cyclothymique de Van Doesburg. Aucun de ses collaborateurs ne semble avoir échappé à ce traitement qui va d'un extrême à autre (à exception de Rietveld, peut-être, avec qui tout n'ira pourtant pas sans orage) et peu d'hommes ont approché Van Doesburg sans finalement se retrouver accusés de plagiat, de duplicité, ou de quelque complet »¹⁰¹.

Van Doesburg change donc d'avis concernant le travail et même la personne de Le Corbusier, après les critiques et réactions de ce dernier quant à l'exposition Rosenberg. En 1923, Hegemann, alors en charge de la préface de sa conférence, y écrira notamment que « Parmi les exemples que Monsieur van Doesburg proposait dans sa conférence berlinoise, ce sont ceux de Monsieur Le Corbusier »¹⁰² qui illustrent le mieux la pensée de Van Doesburg. Il ajoutera même que « les travaux de Le Corbusier construits de façon passionnante comme les armes les plus puissantes en faveur de la théorie de van Doesburg. »¹⁰³ En 1924, à la suite de l'exposition, le conflit entre Le Corbusier et Van Doesburg débute réellement lorsque ce dernier décide finalement de

⁹⁹ Hautecoeur, cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 61

¹⁰⁰ Hautecoeur, cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 61

¹⁰¹ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 53

¹⁰² *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 95

¹⁰³ Hegemann, cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 95

refuser que ses propos soient illustrés avec les réalisations de l'architecte, ce que Giedion, alors en charge de la publication d'un article sur le rapport entre peinture et architecture, faisait, au même titre que Hegemann. Van Doesburg informe également son dernier de son refus, en lui disant clairement: « Je vous prie de ne pas publier trop d'illustrations des travaux de Le Corbusier avec mon essai »¹⁰⁴. On assiste donc réellement à un changement d'opinion de la part de Van Doesburg. À partir de ce moment, il oppose une vive critique au travail de Le Corbusier. Bien qu'en soi, il existe de nombreuses similitudes dans la pensée chromatique de Van Doesburg et Le Corbusier. Ce dernier, en son nom propre, en 1923, déclarera notamment que la « polychromie intérieure des Hollandais "méritait la plus grande attention " »¹⁰⁵. Néanmoins, comme nous le verrons plus loin, cette remarque de la part de Le Corbusier passe un peu inaperçue, au profit de sa critique vive du groupe et de l'exposition dont nous parlerons plus loin dans cette étude. En effet, si la pensée, quant à la couleur, de Le Corbusier, était très éloignée de celle de Van Doesburg, sa pratique ne l'illustrant pas nécessairement, elle change en 1924, après qu'il ait assisté à l'exposition, cette dernière l'ayant « probablement inspiré lui aussi (...) »¹⁰⁶. Van Doesburg, le constatant lui avait même envoyé personnellement un article intitulé « La signification de la couleur en architecture ». Cependant, si l'on peut penser à une réconciliation des deux hommes, il n'en est rien. Ils continueront, durant toute leur vie, d'éviter la collaboration ou la correspondance directe, au profit de vives critiques interposées par médias, articles, écrits, et correspondances avec un tiers, y compris par le biais de pseudonymes.

¹⁰⁴ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 95

¹⁰⁵ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 103

¹⁰⁶ *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 98

2.2.1.2. Critique de l'exposition de Rosenberg: entretien entre monsieur X et Ferdinand léger, in *L'esprit nouveau*.

Comme nous l'avons rapidement évoqué, Le Corbusier visite l'exposition Rosenberg de Paris, ce qui marquera sa pensée et entraînera une réelle évolution dans sa théorie de la couleur et sa pratique. En 1923, après avoir visité et étudié l'exposition, il avoue la curiosité et l'intérêt qu'il faut porter à De Stijl, selon lui, et ce en son nom propre. Il existe plusieurs réactions de la part de Le Corbusier. On pense notamment au premier texte publié quelques jours après le vernissage de l'exposition, à l'article de X avec Ferdinand Léger, où X n'est autre que Le Corbusier, et enfin aux propos tenus avec parcimonie de Le Corbusier en son nom propre.

Le premier texte, que l'on pourrait qualifier de polémique et grossier, rédigé par Le Corbusier, en son propre nom, est publié quelques jours après le vernissage de l'exposition Rosenberg. On pense immédiatement à une réaction vive de sa part, après la visite de l'exposition. Or, il n'en est rien, puisque le contenu est en fait rédigé avant même que l'exposition ne débute. Ce texte attaque tous les membres de De Stijl. Mondrian est par exemple moqué, ses oeuvres basées sont décrites comme composées d'un alphabet basé sur le carré coloré (alors que l'oeuvre de Mondrian n'interroge pas la notion de carré). Le texte fait preuve d'une grande mauvaise foi. Les noms sont inversés, le texte est illustré d'un schéma de Van Doesburg, les propos sont virulents, les oeuvres sont sorties de leur contexte... Autant d'aspects qui n'ont pu que vexer profondément Van Doesburg, qui était alors déjà opposé et réticent à Le Corbusier.

Après la publication de ce premier texte, Le Corbusier se calme, mais il ne veut pas communiquer sa pensée sur l'exposition en son propre nom. C'est pourquoi il le fait sous pseudonyme. C'est donc dans l'atmosphère conflictuelle qui réside déjà entre lui et Van Doesburg, qu'il rédige un article complet quant à l'exposition Rosenberg. Cet article est très marquant puisque détaillé, vif, et rédigé sous pseudonyme. L'article paraît dans *L'Esprit nouveau*. Le Corbusier s'y exprime sous le pseudonyme X, ce qui lui permet de feindre une certaine neutralité. Et l'article prend la forme d'un entretien, réalisé entre X et Fernand Léger, peintre, créateur de cartons de tapisseries et de vitraux, décorateur, céramiste, sculpteur, dessinateur, et illustrateur français. Cependant, en parallèle de la publication de cet article - nous reviendrons sur son contenu plus tard -, Le Corbusier lui apporte une critique en affirmant que Fernand « Léger passe par dessus le problème technique de l'architecture qui n'est pas son affaire (et il vaut mieux car la manifestation

intéressante des hollandais se limite strictement à une question d'esthétique) »¹⁰⁷. Il existe donc une réelle ambivalence dans la critique de Le Corbusier quant à l'exposition Rosenberg, créée par cette double identité, au double discours.

Si l'article de L'Esprit nouveau, publié en second, fait preuve d'un « manque implacable de générosité il est sans doute le commentaire le plus intelligent que l'exposition Rosenberg ait suscité »¹⁰⁸ et le plus construit. X, est un architecte, qui s'entretient avec Léger, alors critique, peintre, décorateur. Les deux hommes prenant part à l'entretien sont donc des professionnels du domaine. Il est donc nécessaire de considérer leur crédibilité, malgré le ton de l'entretien. L'entretien permet d'insister sur les nouveautés proposées par De Stijl, tout en les critiquant de façon plus ou moins constructive. Néanmoins, l'activité et le questionnement du groupe hollandais demeurent réduit « à une question de décoration intérieure "intéressante" »¹⁰⁹. Globalement, l'entretien s'affaire à la question de la polychromie extérieure, qui est réprouvée, et la polychromie intérieure qui est au contraire approuvée. Bien entendu, s'agissant toujours de polychromie de décoration, comme le veut le cadre de toute l'argumentation. En fait, la pratique de De Stijl est entendue, et acceptée en ce sens que pour X et Léger, il s'agit d'expérimentation sur la couleur et l'architecture. Cette expérimentation est la bienvenue, totalement. Mais les réponses apportées par De Stijl ne satisfont pas les deux interlocuteurs, puisqu'elles font preuve d' « une démonstration négative »¹¹⁰ puisqu'elle ne se sert que de « quelques signes géométriques limités au rectangle, et cette restriction à un élément fait un langage si simpliste qu'il ne permet guère que de balbutier »¹¹¹. L'intention est donc bel et bien louée par les deux hommes, mais les réponses apportées non. Il existe avec De Stijl, une intention d'atteindre une pureté et une universalité, une évidence en quelques sortes. Or, pour X et Léger, cet objectif, bien que louable, n'est pas si facilement atteignable. « On peut, par un art dépouillé, tendre à la pureté de l'expression. Encore faut-il que les moyens que l'on choisit permettent de dire quelque chose et ce qui vaut d'être dit; la vérité n'est pas nécessairement un

¹⁰⁷ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 51

¹⁰⁸ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 51

¹⁰⁹ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 52

¹¹⁰ Le Corbusier, cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 55

¹¹¹ Le Corbusier, cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 55

extrême; l'extrême, c'est souvent l'absurde (...). La vérité est là où elle est. ». On sent tout au long de l'entretien un ton quelque peu moqueur. De Stijl semble grondé, bien que salué pour ses motivations.

Néanmoins, lorsque Le Corbusier publie son entretien entre X et Léger, en 1923, et malgré la dureté de certains propos et certaines critiques d'ores et déjà échangés entre lui même et Van Doesburg par médias interposés, il conserve pour l'artiste un respect certain et une admiration réservée. Dans le même numéro de parution de l'entretien avec Léger, il rend hommage à la personne de Van Doesburg. Certes, cet hommage ne concerne pas le travail réalisé directement par Van Doesburg, mais il fait preuve d'une relation encore professionnelle entre les deux hommes. Cet hommage est en fait au service d'une critique de Gropius, et de « la rêverie artisanale du Bauhaus »¹¹². C'est notamment grâce à cet hommage que l'on constate la méconnaissance qu'a Le Corbusier de Van Doesburg, puisqu'il le « croit à tort professeur du Bauhaus, alors que celui-ci au contraire a fondé un cours parallèle et parasite »¹¹³ pour marquer son opposition à l'école. Cet hommage n'est donc pas sans rappeler les e textes et projets de Le Corbusier, que Van Doesburg avait utilisé pour critiquer lui aussi le Bauhaus.

En fin de compte, il est donc à constater que la difficile relation, conflictuelle, connue et entretenue par Van Doesburg et Le Corbusier, n'est en fait que le fruit d'échanges incompris, dont la puissance, la virulence et la sévérité n'ont fait qu'augmenter au fil des années. Si l'on résume, chronologiquement les évènements, on s'aperçoit que la situation s'est réellement envenimée rapidement, pour peu d'évènements provocateurs compte tenu de la période. Entre 1917 et 1920, Van Doesburg accepte que ses propos et théories soient illustrés par les projets de Le Corbusier. Entre 1920 et 1922, Van Doesburg commence à critiquer les projets de Le Corbusier, de la même façon qu'il critique ceux de Perret, donc Le Corbusier a été l'élève. Il continue cependant d'accepter l'illustration de ses propos par le travail de Le Corbusier. Néanmoins, Le Corbusier vivant mal la critique quelque peu injustifiée de son travail, rédige lui même des critiques vives contre l'exposition Rosenberg de Paris, en 1923. C'est alors que le conflit s'ouvre réellement. Van Doesburg refusant tout contact et lien avec Le Corbusier. La théorie du premier demeurant souvent approchée et illustrée du travail du second

¹¹² Le Corbusier, cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 55

¹¹³ Le Corbusier, cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 55

2.2.2. La nouvelle couleur fonctionnelle: mettre en valeur l'espace et en révéler la complexité.

Avant de traiter la couleur dans son oeuvre, Le Corbusier traite la lumière. Dans son oeuvre d'alors, la « lumière joue le rôle d'un équivalent de la couleur »¹¹⁴. En 1923, Le Corbusier modifie sa pensée et pratique de la couleur en architecture, après avoir assisté à l'exposition Rosenberg et l'avoir précisément étudiée. Sa pensée de la couleur découle directement de celle de la lumière, il considère notamment « La couleur, fille de la lumière »¹¹⁵, exprimant effectivement une connexion directe entre les deux, qui est bel et bien indéniable, s'agissant d'une relation physique et optique entre les deux, comme l'ont théorisé par exemple Goethe¹¹⁶, Newton, ou l'évoque Itten. De plus, la lumière influence la perception de la couleur, cette dernière ne peut donc être pensée sans la première. L'influence de De Stijl est alors indéniable dans les projets qu'il réalise par la suite. En effet, bien que Le Corbusier ait exprimé des appréciations et critiques très vives et strictes à l'encontre du travail de De Stijl, il n'en demeure pas moins qu'il éprouve de la sympathie et de l'intérêt pour les problématiques interrogées par le groupe d'artistes hollandais. Ses critiques d'ailleurs, révèlent « un examen étonnamment attentif »¹¹⁷ réalisé lors de l'exposition de Paris.

Dans sa théorie de la couleur, ainsi que dans sa pratique, Le Corbusier s'intéresse au rôle des couleurs et à leur effet. En un sens, cet aspect de la couleur est absent des préoccupations de De Stijl, ou de Schepper pour les plans réalisés pour l'école du Bauhaus. Il s'exprime notamment quant à l'effet qu'une couleur peut donner à un mur et un espace, la couleur, en effet, « ne tue pas les murs, mais elle peut les déplacer en

¹¹⁴ *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 96

¹¹⁵ Le Corbusier, cité in *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 96

¹¹⁶ « Couleur sensible, couleur supra-sensible ou Goethe et l'avenir de la couleur... » in *La couleur, recueil 4, éditions Ousia*, Bruxelles, 1993, pages 107/135
L'Annexe 1 de cette étude revient sur les grands procédés et aspects de cette théorie et les aspects physiques et visuels intrinsèques à la couleur.

¹¹⁷ *De Stijl et l'architecture en France*, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985, page 97

profondeur et les classer en importance »¹¹⁸. C'est donc l'effet de la couleur et la déformation visuelle qu'elle peut apporter à un espace, qui intéressent Le Corbusier. Petit à petit il pousse sa réflexion, jusqu'à ce que la couleur joue un rôle plus important dans la conception, allant à la considérer comme un « aussi puissant moyen (...) que le plan et la coupe »¹¹⁹. La couleur devient « élément même du plan et de la coupe »¹²⁰, exprimant la réelle considération que Le Corbusier aura finalement de la couleur en architecture. Dès lors, Le Corbusier utilisera la couleur dès les prémices de la réflexion autour d'un projet, elle devient un outil de conception pour lui. Alfred Roth, connaisseur des théories de la couleur (celle d'Itten, De Stijl, Mondrian, et Le Corbusier) de son époque, définit l'architecture de Le Corbusier, en séparant le « Ton: neutre, impersonnel » qui correspond aux « teintes claires et neutres (...) pour des locaux à destination anonyme et variable », du « Ton de couleur: activité limitée, individuelle » où il associe la couleur à l'« activité maximale, universelle »¹²¹. On constate en effet que Le Corbusier, dans les projets réalisés après 1923, tente de s'appliquer à remplir ces critères. Néanmoins, comme le souligne Roth, et comme le montre l'oeuvre de Le Corbusier, la couleur est « à n'employer que par accents, et exige un contrôle sévère (...) »¹²², c'est que l'architecte expliquera d'ailleurs plus précisément en personne. La couleur permet donc de définir et penser un local, une pièce, un endroit, en fonction des usages qui s'y trouveront. La réflexion se fait donc en amont, et non seulement à la fin, dans une architecture déjà conçue. Puisque la couleur peut en modifier les effets, il convient de penser les choses du même moment pour avoir une cohérence du tout.

Le Corbusier a une perception de la couleur très différente de celle de Bauhaus ou De Stijl, son usage en est donc logiquement différent également. C'est en ce qu'elle impacte sur l'espace, qu'elle l'intéresse. Pour lui, elle peut donner des effets de

¹¹⁸ Le Corbusier, cité in *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 102

¹¹⁹ Le Corbusier, cité in *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 102

¹²⁰ Le Corbusier, cité in *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 102

¹²¹ Roth, cité in *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 102

¹²² Roth, cité in *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 102

pesanteur, de poids, de rapprochement, elle est « apporteuse de l'espace »¹²³, en ce sens qu'elle « est une solution nécessaire, donc une réaction à un problème défini, qui introduit de l'ordre »¹²⁴ dans un espace. Elle peut donc être une solution à un problème spatial donné, mais elle peut aussi aller de pair avec l'espace pour en accentuer et renforcer l'effet. C'est dans ce dernier cas, qu'à nouveau, il est intéressant et important de penser la couleur et l'espace lors de la même étape de conception. La couleur devient donc, pour Le Corbusier, une question première dans l'architecture. Ces diverses réflexions, qui donnent naissance à des nécessités et préoccupations particulières, sont directement entraînées par l'exposition Rosenberg.

En application, Le Corbusier conçoit des projets de maisons colorées par exemple. Il écrit à leur propos, et théorise le projet de la maison en général. Ainsi, selon lui, « Entièrement blanche, la maison serait un pot à crème »¹²⁵. Après cette comparaison simpliste mais efficace, il poursuit avec plus de rigueur et précision, en expliquant que « l'intérieur de la maison doit être blanc, mais, pour que ce blanc soit appréciable, il faut la présence d'une polychromie bien réglée: des murs en pénombre seront bleus, ceux en pleine lumière seront rouges »¹²⁶. Les grands principes sont donc définis clairement. À l'occasion de ces écrits, définissant enfin clairement sa pratique de la couleur, Le Corbusier, explique que les couleurs ont effectivement des effets sur l'espace, traduisant de son intérêt pour cet aspect de la polychromie. Cette dernière participe en effet d'un « camouflage architectural », qui consiste en réalité à « l'affirmation de certains volumes ou, au contraire, leur effacement »¹²⁷. Le lieu principal d'expérimentation de la mise en couleur de Le Corbusier est la villa La Roche Jeanneret. C'est d'ailleurs dans des écrits qui lui sont consacrés, qu'il définit réellement cette pensée et considération de la couleur. On constate cependant face aux différents clichés et croquis de la villa, que la

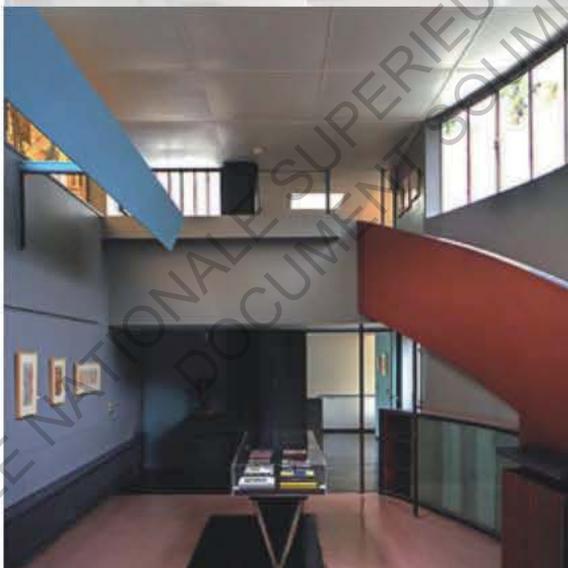
¹²³ *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 97

¹²⁴ *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 97

¹²⁵ Le Corbusier, cité in *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 98

¹²⁶ Le Corbusier, cité in *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 98

¹²⁷ Le Corbusier, cité in *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 98



Villa La Roche Jeanneret - Le Corbusier - 1923-25

mise en couleur a beaucoup évolué au fil des années. Sa conception et constructif survenant entre 1923 et 1925, les choix de couleurs surviennent lorsque Le Corbusier repense sa théorie et pratique de la couleur. Il repeignait donc ses architectures selon que sa théorie et pensée évoluait. En ce sens, il existe des preuves de ses changements d'avis et approfondissements de théories, et il ne refusait de l'admettre, bien au contraire. La villa La Roche a donc connu de nombreuses mises en couleurs. Il n'est donc pas incorrect ou faux, de rénover la villa, ou d'autres projets de Le Corbusier, avec une certaine mise en couleur plutôt qu'une autre, ses projets ayant connu des modifications consenties par l'architecte, comme l'école du Bauhaus de Dessau. De plus, bien que dans le cas présent, la couleur soit majoritairement utilisée en peintures murales, Le Corbusier ne se limite pas à cet usage. On lui doit donc des projets colorés au niveau des vitrages, sols, plafonds, etc.

Par la suite, en 1932, Le Corbusier approfondit sa pratique de la couleur liée à l'espace, en créant une collection de papiers peints, qu'il nomme « Les claviers de couleurs ». Pour introduire son travail, il cite son ami Fernand Léger « L'homme a besoin de couleur pour vivre; c'est un élément aussi nécessaire que l'eau ou le feu. »¹²⁸, expliquant et justifiant par la

¹²⁸ Léger, cité in *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 92

même occasion son travail, et ses choix chromatiques. Pour cette première collection de papiers peints, Le Corbusier explique n'avoir expérimenté que le « seul terrain de l'architecture (...) qui permettra d'établir rationnellement, dans la demeure moderne, une polychromie strictement architecturale, accordée à la nature et aux nécessités de chacun. »¹²⁹. Ici encore, on constate un intérêt pour la couleur, mais il convient de noter que pour Le Corbusier, il est question de teintes naturelles, qui sont présentes dans la nature. Alors que ce n'est pas du tout le cas, ou une préoccupation, de De Stijl ou de l'école du Bauhaus, le premier utilisant seulement des couleurs dites pures (des couleurs primaires majoritairement, des couleurs secondaires nées du mélange de deux primaires parfois). La composition de cette collection de papiers peints permet d'avoir un aperçu réel des teintes que Le Corbusier travaille lui même dans son architecture. En d'autres termes, cette première collection de papiers peints peut également être considérée comme un nuancier. Ce dernier est donc composé de « "couleurs-types" "essentiellement constructives", une « famille » des couleurs issue de la « grande gamme » de la peinture puriste »¹³⁰ qui était également travaillée par Le Corbusier à la même époque, en parallèle de son travail d'architecte.

¹²⁹ Le Corbusier, cité in *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 92

¹³⁰ Le Corbusier, cité in *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006, page 92

Conclusion

L'époque moderne est marquée par une pluralité de théories et pensées de la couleur. Cette dernière est favorisée par un environnement favorable, et une évolution artistique forte et rapide. Petit à petit, la couleur est intégrée aux espaces intérieurs. Pour De Stijl, c'est une suite logique à la couleur utilisée sur la toile. Tandis que pour Le Corbusier, c'est un outil nécessaire à la mise en valeur de l'architecture. Pour le Bauhaus, la couleur est quant à elle porteuse de sens et d'indication, et permet la lisibilité et le repérage dans un espace. Nous avons pu constater qu'en Allemagne, en Hollande, et en France, le contexte, bien que toujours favorable, est différent. Logiquement, c'est donc un processus et une pensées différentes qui se développent dans les trois pays.

L'école du Bauhaus permet un apprentissage et une compréhension de la couleur. Elle a été le lieu de théorisation moderne de la couleur, par Itten, mais aussi de son expérimentation, par Albers. Les deux artistes ont enseigné au Bauhaus, et c'est de leur enseignement qu'est réellement née et formulée leur théorie, leur oeuvre. Ils ont notamment enseigné à Schepper, qui est la personne en charge de la mise en couleur de la nouvelle école du Bauhaus, construite à Dessau. Pour la première fois, on constate une adéquation entre couleur et intérieur, puisque la couleur y est choisie pour les informations qu'elle peut apporter. Est alors composé un répertoire de couleurs, indiquant et repérant dans l'espace le visiteur, l'élève, l'utilisateur, quel qu'il soit. Néanmoins, comme nous l'avons évoqué, le projet fonctionnel n'est pas totalement réalisé dans le respect de ce répertoire. Dès la première mise en oeuvre, il est impossible de savoir si tout est réalisé comme prévu. Puis, au fil des années, l'école est

adaptée, en fonction des pensées qui évoluent, et des besoins. Ces évolutions sont visibles dans les maisons de maîtres, qui sont occupées par d'autres enseignants d'art, qui ont leur propre usage et théorie de la couleur, mais aussi dans le bureau du directeur, qui a connu différentes mises en couleurs, selon son usager. Il est indéniable que la mise en couleur prévue par Schepers comportait une réelle lisibilité et était un moyen de se repérer dans le bâtiment. Néanmoins, à mesure des modifications, cette lisibilité est amoindrie, et aujourd'hui, avec les partis pris de la dernière rénovation de 2006, il est même difficile de percevoir les lignes directrices du projet de Schepers. Malgré ce constat, l'atmosphère a été conservée, par des choix de rénovation méticuleux. Aujourd'hui, plus qu'un répertoire précis, c'est une atmosphère colorée dynamique qui est proposée, fruit d'évolutions, et preuve d'une réflexion permanente dans l'école.

Il est à noter que cette réflexion permanente n'est pas propre au Bauhaus, puisqu'on la retrouve au sein du groupe De Stijl en Hollande. La théorie de l'un de ses fondateurs, Van Doesburg, ne cessera d'évoluer avec le temps, tout comme son avis sur les pratiques et les projets réalisés ailleurs, ou sur les différentes personnalités de la scène architecturale et artistique. La couleur est pour lui un outil de conception, qu'il est nécessaire d'employer dès les débuts d'un projet. Bien qu'il ne soit personnellement architecte, certaines de ses esquisses seront réalisées, en collaboration avec des architectes et dessinateurs techniques. Néanmoins, du fait de sa personnalité, ses collaborations se soldent par des échecs. C'est également du fait de sa personnalité en un sens, que le discours et la théorie du groupe De Stijl seront mal compris et peu écoutés, et ce au détriment de la reconnaissance qu'il méritait. Van Doesburg notamment sera l'initiateur d'un conflit sans retour avec Le Corbusier, conflit qui se mettra en place par des échanges toujours plus vifs, voire virulents. L'artiste imaginera également des conspirations, et manigances pour mettre la main sur l'école du Bauhaus, sans que cette compétitivité ne soit réellement avouée par lui-même, ou partagée par le Bauhaus. Étudier la théorie et la personnalité de Van Doesburg nous ont donc permis de constater qu'un individu peut permettre beaucoup, et favoriser l'évolution, autant qu'il peut se condamner à ne jamais recevoir une quelconque reconnaissance.

Le personnage de Van Doesburg permettra cependant une grande vivacité dans le débat de la couleur, ainsi que l'évolution d'autres architectes et artistes. Parmi lesquels, Le Corbusier, qui se préoccupa longtemps de la couleur, mais dont l'oeuvre fait preuve d'une réelle évolution en 1923, après l'étude des travaux de De Stijl. En un sens, ses altercations par médias interposés avec Van Doesburg, nous permettent aujourd'hui de comprendre les réelles différences entre leurs théories. Celle de Le Corbusier étant

approfondie au fil des années, les échanges et articles réalisés face à celle de De Stijl constituent des premières formulations très importantes, qui permettent d'expliquer son travail de l'époque, et de prévoir celui qu'il réalisera plus tard. Le débat qui existe entre les hollandais et l'architecte français est donc d'une importance non négligeable, puisqu'il est au profit d'une avancée et progression de chacun. De plus, Le Corbusier utilise son savoir grandissant de la couleur pour réaliser des répertoires de couleurs, des collections de papiers peints, pour leur effet sur l'espace, ce qui n'est pas sans rappeler les nuanciers réalisés par Scheper pour son projet du Bauhaus.

Il existe des points communs réels entre chacune des trois théories et pratiques que nous avons étudiées. Le Bauhaus et Le Corbusier partagent la notion d'aide que la couleur peut être à la lisibilité d'un espace, que ce soit de façon réellement fonctionnelle pour le Bauhaus, ou un question d'effet et d'accentuation, bref, de révélation de l'espace pour Le Corbusier. Ce dernier partage avec De Stijl l'intérêt pour la couleur dès les débuts de la conception d'un espace. La pensée d'un espace ne pouvant être réalisée sans la couleur pour les deux, ni dans des phases de conception différentes. Enfin, De Stijl et le Bauhaus partagent une approche tout d'abord artistique de la couleur, bien qu'elle ait mené vers deux pratiques et applications totalement différentes. De Stijl et le Bauhaus comprenant tous deux des artistes penseurs et théoriciens de la couleur, ayant évidemment eu de l'influence sur les expérimentations colorées qui ont été réalisées.

Les trois pensées et pratiques présentées comportent donc autant de différences que de proximités, puisqu'elle s'inscrivent dans un contexte historique et artistique similaire, qui se déroule durant l'entre deux guerres. C'est durant cette période que l'essentiel de leur pensée respective se met en place, bien qu'il soit poursuivi d'une certaine façon plus tard. Dans un contexte artistique différent, et sans les publications et échanges de chacun, les expérimentations réalisées à l'époque et plus tard, n'auraient été aussi riches. C'est pourquoi, il convient de conclure sur cette réalité indéniable. En effet, le débat, bien qu'ayant parfois nuit à des projets, ou personnes, a entraîné une expérimentation vive et multiple, et a permis une meilleure connaissance de la couleur, de ses effets, et de l'outil qu'elle peut être. Aujourd'hui encore, pour connaître la couleur et l'utiliser, il est nécessaire d'aborder les expérimentations et théories que nous avons étudiées, afin de mieux comprendre et cerner les différentes possibilités qui s'ouvrent à nous. Il est alors impossible de faire abstraction de ce savoir, bien qu'il soit aujourd'hui méconnu. Il ne demande qu'à être redécouvert, par le biais des échanges et écrits réalisés à l'époque moderne sur le sujet.

Cette étude nous a permis de mieux comprendre le contexte ayant mené à la théorisation et l'expérimentation de la couleur en espace intérieure, à l'époque moderne, cette dernière étant très développée et comprenant plusieurs approches. Comme nous l'avons évoqué, cette pluralité de théorisations, pensées, et expérimentations, a entraîné la réalisations de projets colorés très variés. Aujourd'hui cependant, ce savoir n'est pas transmis dans les écoles d'architecture françaises, bien que nous le devons en partie à des architectes. Dès lors, cette étude ne fait office que de prémices, à une réflexion de la couleur qui, comme cela a été le cas pour Le Corbusier, se développe et se construit durant toute une oeuvre, toute une vie. En ce sens, cette étude, bien qu'évoquant des théories majeures de la couleur en intérieur, ne saurait prétendre à l'exhaustivité. La question de la couleur en intérieur s'interrogeant notamment par la pratique et l'observation, et bien qu'il soit nécessaire de connaître les théories et observations passées, il demeure aujourd'hui important d'enrichir ce savoir dans notre pratique contemporaine. Il pourrait donc être intéressant de réaliser une étude similaire, quant à la pratique de la couleur de l'architecte Barragan, qui n'utilise pas du tout des gammes chromatiques similaires à celles des réalisations que nous avons étudiées. Une nouvelle pensée et application de la couleur apportant de nouveaux impacts, effets, sur l'architecture, s'ouvrant donc à nous, afin de nous constituer notre propre pensée de la couleur, et de l'expérimenter par nous même dans l'espace architectural intérieur.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

Annexe 1

La théorie de la couleur - Goethe

Couleur sensible, couleur supra-sensible ou Goethe et l'avenir de la couleur...

in *La couleur, recueil 4, éditions ousia, Bruxelles, 1993, pages 107/135*

La théorie de Goethe en couleurs n'est pas opposée à celle de Newton. Elle est juste différente sur l'objet en fait. Dans la théorie de Goethe, on introduit la notion du « Je », et donc de sujet. Il y a donc une relativité et un aspect personnel dans la vision de la couleur, qui est absent de la théorie de Newton. La théorie de la couleur de Goethe est une technique picturale (liée au visible). Elle est une ode au visuel, qui est sublimé puisqu'il entraîne des réactions aux couleurs chez le sujet, et entraîne une vision du monde. Plus qu'une théorie, c'est un propos initiatique, puisque Goethe invite le lecteur à se transformer, voire une phénoménologie, puisqu'il observe le phénomène et le sujet vis à vis du phénomène.

La théorie comprend des aspects réutilisés plus tard, par exemple par Itten et Albers au Bauhaus. Des expériences y sont également présentées, qui seront reproduites plus tard. On pense notamment à l'expérience qui consiste à allumer une lumière colorée, laisser son oeil s'en emplir, puis fermer les yeux, dans le but de constater la résonance de la couleur, et constater qu'elle est modifiée. Cette même expérience permet parfois d'observer que la couleur qui résonne est complètement différente (par exemple un vert rosé qui finit rose une fois les yeux fermés), ce qui permet le constat et la découverte d'un phénomène appelé le phosphène.

La théorie de Goethe exprime bien une dualité dans la couleur. Il existe en effet les couleurs pigments qu'il nomme « couleurs chimiques »¹³¹, et les couleurs lumineuses qu'il nomme « couleurs physiques »¹³² en ce sens qu'elles sont liées à l'oeil et entraîne une réaction physique. Ces deux couleurs n'ont pas les mêmes effets ou origines. L'une est composée de matière (couleur chimique), tandis que l'autre est un phénomène lumineux. La couleur physique ayant, de plus, un effet sur la couleur chimique, et entraînant une modification de sa perception. En ce sens, une couleur chimique bleue, éclairée par une lumière colorée rouge, ne sera pas perçue comme seulement bleue.

¹³¹ « Couleur sensible, couleur supra-sensible ou Goethe et l'avenir de la couleur... » - *La couleur, recueil 4, éditions ousia, Bruxelles, 1993, pages 119*

¹³² « Couleur sensible, couleur supra-sensible ou Goethe et l'avenir de la couleur... » - *La couleur, recueil 4, éditions ousia, Bruxelles, 1993, pages 119*

Les deux types de couleurs ont donc des effets l'une sur l'autre. De plus, comme le souligne Goethe, « la nature entière se manifeste au sens de la vue par la couleur »¹³³, il est donc important de prendre en compte cette dualité de la couleur, et ne pas confondre les deux types de couleurs qui existent.

Il est nécessaire de comprendre des théories initiales sur la couleur pour constater des similitudes et influences plus tard. En ce sens, en connaissance de la théorie de Goethe, on constate que les mélanges de couleurs que l'on voit dans les intérieurs de De Stijl ne sont en fait pas du tout opposés aux traités de base, évoquant un usage particulier des couleurs pures. Les mélanges réalisés par le groupe hollandais est en fait le fruit de couleurs primaires, dont la complémentaire est une couleur primaire.

¹³³ « Couleur sensible, couleur supra-sensible ou Goethe et l'avenir de la couleur... » - *La couleur, recueil 4*, éditions *ousia*, Bruxelles, 1993, pages 120

Annexe 2

Un héritage pictural (arts modernes).

L'art moderne de l'entre deux guerres: richesse et innovation.

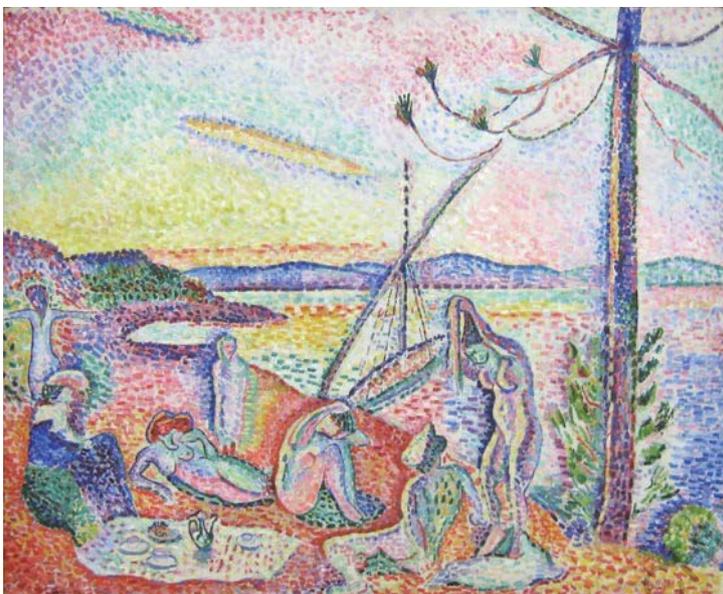
L'art moderne prend place de 1870 à 1950. Durant près d'un siècle, et ayant connu deux guerres mondiales, l'art moderne dénote d'une pluralité de styles, genres, et d'une grande évolution dans le domaine des arts en général. Concernant la peinture, on constate que le style a énormément évolué pour se démultiplier en une multiplicité de styles picturaux. De nombreuses questions et approches ont été abordées et travaillées durant cette période, donnant naissances à des mouvements, parmi lesquels: le fauvisme, le cubisme, l'art nouveau, l'expressionnisme, De Stijl et le Bauhaus en un sens, mais aussi l'art figuratif, l'arte povera, etc. L'art moderne a laissé place à l'art contemporain, qui se poursuit encore aujourd'hui, depuis 1950.

Afin de proposer une vision synthétique des arts modernes, nous proposons des artistes mentionnés, étudiés, appréciés, et enseignés, par les grandes personnalités présentées dans cette étude. Les artistes mentionnés ci-après ont donc tous participé, de près ou de loin, et souvent indirectement, à la thématique de la couleur dans les espaces intérieurs, ils ont inspiré et poussé à la réflexion les grandes figures de la couleur architecturale moderne dont nous étudierons les travaux et théories plus loin dans cette recherche.

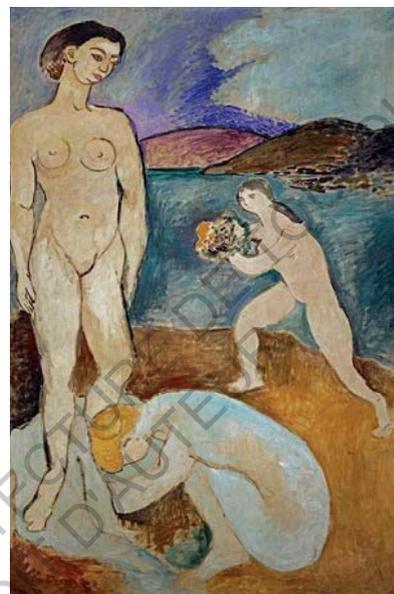
Henri Matisse.

Henri Matisse est un peintre français appartenant au fauvisme, dont il était le chef et la figure emblématique. Son oeuvre traduit d'une grande évolution et donc étude et réflexion, puisqu'elle comprend des oeuvres figuratives, tout autant que des oeuvres abstraites. La couleur y occupe toujours une place très importante, du fait aussi de son époque de travail. En effet, au XIXe siècle, puis au XXe siècle, le monde scientifique connaît de grandes avancées. On découvre notamment les domaines de l'optique, mais aussi de la diffraction de la couleur, tout en développant une industrie chimique du pigment toujours plus poussée permettant des prouesses picturales toujours plus techniques. Plus tard, l'oeuvre de Matisse est très observée et étudiée par Johannes Itten, figure du Bauhaus, puisqu'il la cite et l'utilise comme exemple dans son oeuvre *Art de la couleur*. Matisse, selon lui, réalisait « une composition de couleurs raisonnée et calculée qu'il incorporait ou rejetait au cours de l'exécution selon les intuitions qui lui

venaient alors »¹³⁴ basant alors son expérience de la couleur sur un ressenti et une émotion et non plus seulement sur son aspect visuel.



Luxe, calme et volupté, 1904, Matisse



Luxe, 1907, Matisse

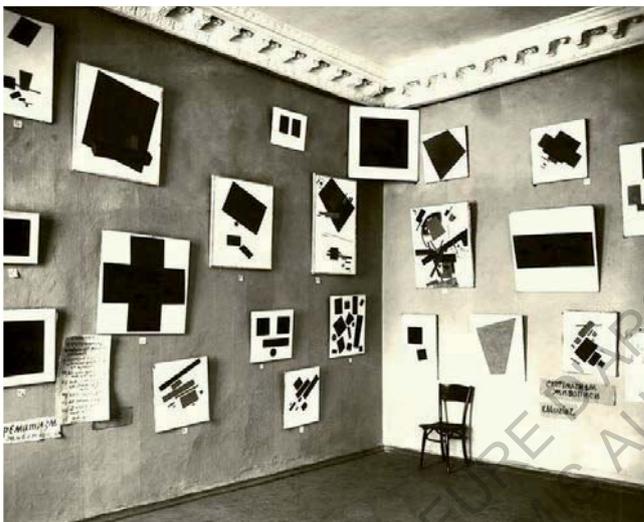
Matisse en ce sens est à la rencontre entre le dessin et la couleur. Il travaille les figures et les déformations au sein de ses oeuvres, et on constate une grande attention à l'équilibre des pleins et des vides, ce qui démontre une grande attention à la spatialité de l'oeuvre bien que toujours en deux dimensions sur un support plan. Petit à petit, son oeuvre quitte la figuration pour se rapprocher de la juxtaposition de formes, mais le tout réalisé de façon différente de Picasso par exemple, se plaçant ainsi entre le réalisme et l'abstraction. La peinture de Matisse semble parfois telle une peinture de coloriste et non d'artiste peintre, tant il maîtrise la couleur. La couleur caractérise réellement son oeuvre, elle est l'objet, le support, le matériau utilisés pour l'oeuvre.

Kasimir Malevitch.

Kasimir Malevitch est un peintre russe, créateur du courant du « suprématisme ». Néanmoins, son oeuvre connaît également une grande évolution et il pratique dans de nombreux autres courants et mouvements. Ainsi, sa formation en dessin, puis en peinture, il expérimente le réalisme, l'impressionnisme, le réalisme, le symbolisme, le

¹³⁴ cité in *Art de la couleur (édition abrégée)*, Johannes Itten, édition Dessain et Tolra, Paris, 1984, page 29

fauvisme, le cubisme, avant de créer le suprématie puis le supranaturalisme. Malevitch laisse également derrière lui une production écrite composée de textes révolutionnaires et théories artistiques. Enfin, Malevitch interroge la notion d'espace, d'oeuvre in situ, de cadre, trois notions artistiques qui importeront le domaine ainsi que l'architecture et les personnalité modernes que nous étudierons plus loin. En ce sens, Malevitch est précurseur dans son domaine, et une personnalité importante et incontournable du contexte artistique de l'époque. En 1927, il écrit notamment *Le Suprématisme ou le Monde sans objet*, qui sera publié plus tard par l'école du Bauhaus.



Carré noir sur fond blanc 1915, Malevitch



Carré noir sur fond blanc est présenté pour la première fois à l'Exposition 0.10 de Péetrograd, se déroulant de décembre 1915 à janvier 1916. Malevitch questionne, avec cette oeuvre, la notion de cadre. Ici, le cadre de l'oeuvre n'est plus l'emprise de la toile et ses bordures. L'oeuvre emplit la pièce entière, c'est en ce sens que nous mentionnons la notion d'in situ, bien qu'elle soit traitée différemment plus tard. Le tableau n'est plus accroché au mur, il est dans un coin de la pièce. L'espace architectural est donc parti prenant de l'oeuvre. L'oeuvre dans son ensemble traduit d'une tension entre l'espace, l'oeuvre et l'utilisateur. L'espace, dans cette oeuvre, devient un tout, qui produit un effet des plus forts.

Annexe 3

Paul Klee - Marc Le Bot

Paul Klee est un artiste peintre de l'entre deux guerres. Il entretient une relation difficile et complexe avec la couleur, et la musique. C'est pourquoi il peut être rapproché d'Itten. Il est intéressant de considérer la perception et relation qu'il entretient avec la couleur, puisqu'elle joue un grand rôle dans son oeuvre, et qu'elle est également très présente dans son intérieur au Bauhaus à Dessau, durant les années où il enseigne à l'école. Sa pratique de la couleur est totalement différente de l'application de cette dernière dans le bâtiment de l'école. C'est pourquoi sa maison, bâtie sur les abords de l'école, ne répond pas de la même mise en couleur et des mêmes principes.

Paul Klee a énormément théorisé et écrit durant sa vie, sur son art, sur son oeuvre, sur des oeuvres en particulier. Son *Journal* en ce sens regorge d'informations et de questionnements, qui permettent de comprendre son oeuvre. Son écriture quotidienne et sa réflexion permanente lui permettront, lorsqu'il enseigne au Bauhaus, d'être un professeur clair et précis dans ses explications. Il enseignera l'art pictural de façon protocolaire et claire, tout en exemplifiant ses propos. De plus, c'est par le biais de ses écrits que l'on constate ses influences et son attention particulière à ses pairs et ses prédécesseurs. Il mentionnera à plusieurs reprises Cézanne, qui lui inculquera les notions de couleurs et motifs, mais qu'il dépassera quelques années plus tard grâce à sa propre pratique. La couleur prendra alors une dimension tout à fait particulière pour lui, au même titre que les formes, utilisées de manière encore trop classique et perspective chez Cézanne.

Paul Klee ne se considère pas peintre, bien qu'il en ait la pratique, parce qu'il ne maîtrise pas la couleur, malgré les enseignements reçus. Il expliquera être capable de l'utiliser, mais sans en percevoir les qualités réelles. Du même instant, il se considère pourtant très bon dessinateur, mais cela ne revêt pas en soi son objectif. Il a un réel déclic lors de son voyage à Tunis. Son *Journal* l'exprime dès lors, et à de nombreuses reprises plus tard. Les nuits tunisiennes et les couleurs du pays lui permettent d'appréhender la couleur en tant que tel et il en sera toujours inspiré. Ce voyage devient une part très importante du bagage culturel de Klee. La notion de peintre-musicien est alors petit à petit théorisée, les couleurs étant réparties selon lui sur un clavier, que l'artiste doit maîtriser et allier pour réaliser une mélodie.

En conséquence, il ne se considère peintre qu'à partir d'un certain moment dans sa vie. Durant les 15 premières années de sa pratique, il considère sa peinture comme un échec. La couleur n'intervient dans la pensée et l'oeuvre de Paul Klee qu'à partir de 1914. Avant, elle n'a pas le même rôle, le même usage, la même signification, etc. La couleur dans l'oeuvre de Paul Klee n'est pas toujours utilisée de la même façon. Un réel tournant est visible à partir de 1914 (1910 dans ses écrits). Jusqu'alors, la couleur étant ajoutée. Si Paul Klee n'utilise pas la couleur au début de son oeuvre, ce n'est pas par désintérêt mais parce qu'il ne s'en sent pas prêt.

Paul Klee s'intéressait beaucoup aux oeuvres de ses contemporains, mais aussi des anciens. Ils lui ont permis de mieux connaître et comprendre son goût et sa pratique de la couleur. L'artiste ne se fait pas seul. Il se construit également par le voyage et l'expérience, c'est pourquoi on ressent un réel enthousiasme dans le récit du voyage à Tunis de Paul Klee. Ce dernier semble très touché par ce qu'il y voit et y vit. On comprend l'impact que cela a sur lui. C'est lors de ce voyage que Klee se considère enfin comme un peintre. On comprend alors l'impact que la question de la couleur a eu sur lui, jusqu'alors et d'autant plus à partir de ce voyage. Pour l'artiste, la relation avec la couleur n'est pas celle du maître avec son objet. Il existe une réelle relation entre le peintre et la couleur, son travail et sa maîtrise. Ce n'est pas uni-latéral.

On peut comparer certaines de ses approches pour la couleur, avec celles de De Stijl par exemple. Selon lui, la couleur ne peut pas être ajoutée à quelque chose, un contour, une forme, un ensemble, puisqu'elle est un « effet de la projection de la lumière sur »¹³⁵ les choses. Elle ne peut donc logiquement « pas coïncider avec leurs contours »¹³⁶. SA peinture questionne les dualités de la couleur, qui devient un langage pour lui. La couleur a la même importance, le même impact que les lignes et tracés, il nomme cet ensemble « les "dimensions" de la peinture »¹³⁷. En un sens, De Stijl travaille également les dimensions de la couleur, bien que le groupe le fasse en dehors de la toile. Plus encore, dans l'oeuvre de Paul Klee, la couleur « joue le rôle d'une structure spatiale »¹³⁸, ce qui est à nouveau, totalement expérimenté et travaillé par De Stijl dans ses projets.

¹³⁵ *Paul Klee*, Marc Le Bot, Maeght éditeur, 1992, page 37

¹³⁶ *Paul Klee*, Marc Le Bot, Maeght éditeur, 1992, page 37

¹³⁷ *Paul Klee*, Marc Le Bot, Maeght éditeur, 1992, page 38

¹³⁸ *Paul Klee*, Marc Le Bot, Maeght éditeur, 1992, page 73

Bibliographie

Livres.

Archaeology of Modernism - Renovation Bauhaus Dessau, Monika Markgraf, édition Bauhaus, Berlin, 2006

Art de la couleur (édition abrégée), Johannes Itten, édition Dessain et Tolra, Paris, 1984

De Stijl et l'architecture en France, Yves-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy Troy, Jean-Paul Rayon, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1985

L'Aubette ou la couleur dans l'architecture, sous la direction de Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge, édition Musée de Strasbourg, Strasbourg, 2006

L'interaction des couleurs, Joseph Albers, Editions Hazan, 2012

Paul Klee, Marc Le Bot, Maeght éditeur, 1992

Recueil 4, La couleur, Michel Blay, Josiane Bobin, Simon Byl, Philippe Choulet, Baudouin Decharneux, Marie Christine Delavergne, André Doz, Maurice Elie, Philippe Fagot, Jean Gayon, Marc Groenen, Pierre Magnard, Alain Martin, Jacques Michel, Jean-Noel Missa, Maryvonne Perrot, Pascale Pison, Roland Quillot, Marc Richir, Gérard Sondag, Jean Tirouflet, édition OUSIA, Bruxelles, 1993

Traité des couleurs, Goethe, édition Triades, Paris, 1973

Articles.

Bauhaus a conceptual model, Bauhaus-Archiv, Editeur scientifique, Ostildern : Hatje Cantze, 2009, > page 196 *Function and color in the Bauhaus Building in Dessau*, Monika Markgraf



Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivants :

	OUI	NON
Diffusion numérique limitée aux étudiants de l'ENSA Toulouse		
Diffusion numérique limitée au réseau Archirès		
Diffusion internet (Dumas)		
Exposition		