

# Peindre l'espace

Remarques sur la polychromie  
architecturale entre les deux guerres  
(Taut, Le Corbusier, Van Doesburg)

« L'homme a besoin de couleur pour vivre ; c'est un élément aussi nécessaire que l'eau ou le feu. » C'est avec cet aphorisme de Fernand Léger que Le Corbusier introduisit sa collection des papiers peints *Salubra* en 1932, qu'il nomma « Les claviers de couleurs<sup>1</sup> ». Les claviers de couleurs « comportent quarante-trois tons. J'aurais pu en admettre bien davantage. Pour cette sélection, je suis resté sur le seul terrain de l'architecture [...]. Ils me paraissent pouvoir devenir un instrument de travail exact et efficace qui permettra d'établir rationnellement, dans la demeure moderne, une polychromie strictement architecturale, accordée à la nature et aux nécessités de chacun<sup>2</sup>. »

La couleur – élément spatial de la création  
Les discussions sur la polychromie architecturale du vingtième siècle se déroulent à la suite du débat engagé à partir du début du dix-neuvième siècle avec les publications d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, qui introduisit le terme « polychromie » en France, et celles de Jacques Ignace Hittorf<sup>3</sup>. Hittorf surtout envisagea un renouvellement de l'architecture de son temps à l'aide de la couleur architecturale et commença son propre renouvellement de l'architecture par la couleur, comme Theo van Doesburg à l'Aubette, avec quelques restaurants et cafés à Paris. Henri Labrouste également engagea la discussion dans cette direction ; son travail, appliqué et développé par la suite par Gottfried Semper, fut un point de départ pour la théorie de Theo van Doesburg. Labrouste faisait une différence de principe entre la construction d'un bâtiment et sa forme extérieure, la surface, sans affirmer une indépendance de cette dernière. Van Doesburg instaura un retour à la surface et le développement d'une polychromie moderne de l'architecture, opposée au rationalisme structuraliste, tradition française depuis Claude Perrault, Jacques-Germain Soufflot ou Auguste Choisy, mais également opposée à Otto Wagner ou, plus directement encore, à son compatriote Hendrik Petrus Berlage<sup>4</sup> et sa recherche d'une « vérité » de l'architecture « naturelle » et « nue », c'est-à-dire sans habillage, qui exprime directement la structure, le squelette (ou encore l'ossature chez Auguste Perret) de la construction : « "Revenons à la construction rationnelle, à bas l'ornement", telle était la réaction que l'on pouvait entendre il y a une quinzaine d'années. L'usage de l'ornement était considéré comme un crime et la couleur fut bannie de l'architecture. On ne créait guère plus que "gris sur gris". Le monde de la couleur prenait fin aux portes de la construction. L'architecture devint nue, n'eut plus que la peau sur les os<sup>5</sup>. » La réponse de Van Doesburg fut la création d'une nouvelle forme de polychromie architecturale, la peinture de l'espace-temps.



Intérieur de la maison Jeanneret de Le Corbusier à Paris, 1926.

L'architecture est toujours colorée, même lorsqu'elle ne porte pas de crépi peint, pas de couleur appliquée mais dévoile uniquement la surface des matériaux bruts<sup>6</sup>. Karl Friedrich Schinkel, en 1829, jugea «inconvenante» pour l'architecture ordinaire toute couleur qui n'imiterait pas les matériaux naturels<sup>7</sup>. Pour John Ruskin, au contraire, en 1849, la couleur «juste» était seulement celle des matériaux, alors qu'une imitation des matériaux serait un «mensonge architectural<sup>8</sup>». Pour Theo

van Doesburg, cette question n'était pas cruciale, elle était même dénuée d'intérêt : «Que la couleur soit celle de la peinture utilisée ou celle du matériau lui-même ne fait pas de différence de principe<sup>9</sup>.» Piet Mondrian pourtant se prononça plus exclusivement pour une surface complètement artificielle : «La couleur est également nécessaire pour annihiler l'aspect naturel de la matière employée<sup>10</sup>.»

1 Le Corbusier, «Les claviers de couleurs», introduction in *Salubra Le Corbusier* (Salubra 323D), Grenzach, 1932, réédition 1997. Voir aussi : Fernand Léger, «Le mur, l'architecte, le peintre» [1933], in *Archithese*, 24.1994, vol. 6, p. 28-30, p. 30.

2 Le Corbusier 1932.

3 Entre autres : Robin Middleton, «Farbe und Bekleidung im neunzehnten Jahrhundert», in *Daidalos*, 51.1994, p. 78-89 ; Thomas Lersch, art. «Farbenlehre», in *Reallexikon der Kunst* (RDK), t. VIII, Munich, 1981, col. 157-274 ; Friedrich Kobler, Manfred Koller, art. «Farbigkeit der Architektur», *ibid.*, col. 274-427 ; Martina Düttmann et al., *Farbe im Stadtbild. Handbuch in 6 Teilen für Architekten, Bauherren, Farbgestalter, für Stadtbewohner und Betrachter*, Berlin, 1980, p. 60-83.

4 Hendrik Petrus Berlage, «Gedanken über Stil in der Baukunst» [1905], in id., *Über Architektur und Stil. Aufsätze und Vorträge 1894-1928*, éd. par Bernhard Kohlenbach, Bâle, 1991 ; Theo van Doesburg, «L'Évolution de l'architecture moderne en Hollande», in *Architecture vivante*, 2.1925, vol. 2, p. 14-20, p. 14-15.

5 Theo van Doesburg, «Farben im Raum», in *Die Form*, 4.1929, vol. 2, p. 34-36, p. 35 ; id., «Über das Verhältnis vom malerischer und architektonischer Gestaltung», in *Der Cicerone*, 19.1927, vol. 18, p. 564-570. Ce constat de Van Doesburg n'est pas juste. Pour la discussion allemande sur la «peur

de la couleur», voir Franziska Bollerey et Kristiana Hartmann, «Farbenstreit und Farbenbund», in Düttmann 1980, p. 18-28.

6 En général voir Hans Jörg Rieger, *Die farbige Stadt. Beiträge zur Geschichte der Farbigkeit in Deutschland und der Schweiz 1910-1939*, Zurich, 1976 ; *Von Farbe und Farben. Albert Knöpfli zum 70. Geburtstag*, Zurich, 1980 ; Jan de Heer (éd.), *Kleur en architectuur*, Rotterdam, 1986 ; *Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen*, Zurich, 1998.

7 Karl Friedrich Schinkel en 1829, citation in Heribert Sutter, «... die wohlfeilsten und dauerhaftesten Farbmateriale...», in *Daidalos*, 51.1994, p. 130-133, p. 132.

8 John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* [1849], Leipzig, 1907, vol. 1, chap. II (The Lamps of Truth), XVIII, p. 81.

9 Doesburg 1929 (Farben im Raum), p. 34. Theo van Doesburg, «Farben im Raum und Zeit», in *De Stijl*, 8.1928, n°s 87/89, p. 26-36. Dernièrement : Serge Lemoine (éd.), *Theo van Doesburg*, Paris, 1990 ; Els Hoek (éd.), *Theo van Doesburg. Œuvre catalogue*, Otterlo, 2000 ; Jo-Anne Birnie Danzker (éd.), *Theo van Doesburg. Maler – Architekt*, Munich, 2000.

10 Piet Mondrian, «L'Architecture future néoplasticienne», in *Architecture vivante*, 2.1925, vol. 2, p. 11-13, p. 13.



Abb. 44. Umgestaltung eines bürgerlichen Wohnzimmers  
 Obere Hälfte mit der Kommode der Tischler auf dem Boden; Fenster  
 und Bücherschrank „entkleidet“, Deckenleuchte zur Lösung der Leinwand. Nach  
 so viel Möbel, aber die Handtasche hält sie für unentbehrlich

56

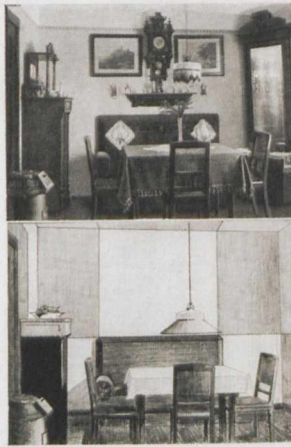


Abb. 45. Umgestaltung eines Arbeiterwohnzimmers  
 Alle Möbel funktionell, Kamin der Stuhl durch Schwebstuhl, Spiegel  
 als Kleiderschrank im Schlafzimer angebracht, Regulator durch Tischchen  
 überflüssig, Wände mit ihrer Farbgestaltung (Stühle Erker hell), Sofa mit  
 Leinwand, aber Vertikalteil hell gestrichen, Lampe niedriger mit Papierschirm

57

B. Taut, « transformation de deux chambres »,  
 paru dans *Die Neue Wohnung*, 1924.



Le magasin Barasch d'O. Fischer à  
 Magdebourg, 1921.

Dans notre étude des relations entre l'architecture et la couleur, il faut d'abord préciser de quelle couleur nous parlons. Dans le contexte de l'Aubette, nous nous limiterons à un traitement de la couleur utilisée pour créer une structure architectonique, la couleur comme « moyen élémentaire de l'expression architecturale<sup>11</sup> ». Alfred Roth, architecte suisse et collaborateur de Le Corbusier à la fin des années 1920, qualifia en 1949 la couleur architecturale comme « *räumliches Gestaltungselement* », élément spatial de la création. Et il ajouta : « Il ne s'agit donc pas d'appliquer la couleur comme aux temps anciens à des fins purement décoratives, principalement sur les éléments de construction ou sous la forme d'ornement, mais de lui réserver un déploiement qui corresponde à son essence, déploiement défini par les espaces architecturaux, afin d'expliquer par ce moyen les idées architecturales et de parfaire et améliorer l'impression générale. La peinture murale devint ainsi *la peinture de l'espace*, ce qui constitue une innovation dans l'histoire de l'art<sup>12</sup>. »

La couleur et la ville La nouvelle manière de penser et de construire des espaces architecturaux à l'aide de la couleur apparaît très tôt dans l'œuvre de l'architecte Bruno Taut, qui – la restauration des églises et la rénovation des vieilles villes autour de 1900 furent les catalyseurs de ce développement – émancipa les couleurs de leur place « subordonnée », c'est-à-dire de leur restriction à une soumission aux symboles de la construction<sup>13</sup>. Au lieu de renforcer ou souligner

les valeurs des éléments syntactiques, colonnes, moulures ou corniches, Taut parvint avec les intérieurs polychromes de deux églises, en 1905 et 1911, à attribuer aux couleurs une indépendance ou une autonomie et à faire percevoir l'espace comme valeur architecturale élémentaire<sup>14</sup>. En 1913, Taut réalisa la cité-jardin « Falkenberg » à Grünau près de Berlin, nommée « la colonie de la boîte de couleurs », chef-d'œuvre de l'art urbanistique d'avant la Première Guerre mondiale. Pour les façades des maisons très simples et fonctionnelles, Taut introduisit pour la première fois la couleur « libérée<sup>15</sup> » comme équivalente à la forme dans l'espace urbain : « Nous devons reconnaître la couleur comme absolument équivalente à la forme<sup>16</sup>. » Cet appel à la construction polychrome fut suivi en 1924 d'un appel à débarrasser l'intérieur des bibelots et ornements inutiles<sup>17</sup>. Tous les intérieurs des dix mille appartements construits à Berlin dans les années 1920 par Taut étaient colorés eux aussi, afin de détruire « l'intérieur bourgeois ». Au lieu des tableaux décoratifs d'intérieur, Taut créa des tableaux composés de l'ensemble des couleurs intérieures et extérieures mais aussi des éléments naturels, notamment le pin et le bouleau, caractéristiques du paysage brandebourgeois<sup>18</sup>. Le résultat de cette réduction de la forme est une clarification architecturale, les murs « retrouvés » sont prêts à porter des couleurs. Déjà en 1901, on relève une telle réflexion dans un article de Fritz Schumacher : « La couleur ne peut trouver son efficacité véritable et son épanouissement que là où la forme

disparaît le plus possible, est la plus simple possible [...]» La couleur «architecturale» moderne est liée inséparablement à un nouveau langage de l'architecture : «Simplifie tes formes, pour pouvoir travailler avec succès avec la couleur, jette les formes vides et ennuyeuses par-dessus bord et utilise la couleur à leur place [...]»<sup>19</sup>. En même temps, l'introduction de la couleur provoqua la disparition des valeurs des matériaux.

À la suite des murs colorés rouge, vert olive, bleu, ocre ou noir de Falkenberg, Taut fit, après la guerre, des expériences plus radicales. Déjà en 1919, dans le *Arbeitsrat für Kunst in Berlin*, il avait lancé une enquête sur la colorisation des villes : «Considérations pour la colorisation du paysage urbain, maisons multicolores, peintures des façades et des intérieurs, suppression du cadre»<sup>20</sup>. À Magdebourg, où il était devenu architecte de la ville en 1921, il lança le projet de la «ville polychrome» : «*Das bunte Magdeburg*» (Magdebourg multicolore). De Magdebourg, l'idée de la ville ancienne polychrome se répandit vers d'autres villes allemandes et suisses<sup>21</sup>. L'architecte Carl Krayl surtout développa la «destruction» de l'architecture ancienne par la polychromie. Dans un article sur Bruno Taut,

Adolf Behne, qui présenta quelques années plus tard Cornelis van Eesteren à Theo van Doesburg, avait déjà remarqué cette qualité de la destruction ou décomposition : «La couleur aussi signifie la dissolution»<sup>22</sup>. Or il est évident que la destruction de l'architecture était un des caractères les plus importants de la théorie de la polychromie que Theo van Doesburg développa entre 1917 et 1923<sup>23</sup>. On pourrait comparer cette décomposition ou composition urbaine avec quelques autres approches avant-gardistes. Kurt Schwitters proposa sans hésiter la colorisation de toute la ville de Berlin, pour créer un «*Merzkunstwerk*» monumental<sup>24</sup>. Déjà en 1919, Kasimir Malevitch avait transformé la ville de Vitebsk, où il était devenu professeur à l'école d'art, en œuvre suprématisiste urbaine. Sergeij Eisenstein, qui passa en 1920 par Vitebsk, fut étonné : «Une ville de province particulière. En brique, comme beaucoup de villes de l'ouest du pays. Murs de brique souillés de suie et moroses. Cette ville cependant est particulièrement frappante. Ici, dans les rues principales, les briques rouges sont blanchies à la chaux. Des cercles verts répartis sur le fond blanc. Des carrés orange. Des rectangles bleus. Voilà Vitebsk en l'an 1920. Le pinceau de Kazimir Malevitch a laissé sa

11 Doesburg 1925 (Évolution), p. 14-20, p. 20.

12 Alfred Roth, «Von der Wandmalerei zur Raummalerei», in *Das Werk*, 36.1949, vol. 2, p. 52-60, p. 56.

13 Hermann Phleps, *Das ABC der farbigen Außenarchitektur*, Berlin, 1926; Alfred Lichtwark, *Die Erziehung des Farbennetzes*, Berlin, 1901; Nerdinger et al. (éd.), *Bruno Taut 1880-1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, Munich, 2001, p. 137-155, p. 144; Il est utile de renvoyer aux façades revêtues des dalles céramiques polychromes, par exemple celles de l'entreprise d'Alexandre Bigot à Paris ou les espaces publics architecturaux à Berlin.

14 Manfred Speidel, «Das Frühwerk», in Nerdinger 2001, p. 25-40.

15 Anton Jaumann utilisait l'expression «*die befreite Farbe*» : «Die Farbe im modernen Wohnraum», in *Innendekoration*, 1907, vol. 18, p. 153-155, p. 115.

16 Bruno Taut, «Architektonisches zum Siedlungswerk», in *Der Siedler*, 1.1918/19, vol. 6, p. 248-257, p. 252; citation in Kristiana Hartmann, «Bruno Taut, der Architekt und Stadtplaner von Gartenstädten und Siedlungen», in Nerdinger 2001, p. 137-155, p. 144.

17 Bruno Taut, «Aufruf zum farbigen Bauen», in *Das Hohe Ufer*, 1.1919, vol. 11, p. 272; voir aussi *Frühlicht*, 1921, vol. 21, p. 28. Pour le déblaiement, voir Bruno Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Leipzig, 1924, p. 61, ill. p. 56-57, et la quatrième édition du livre de 1925, p. 113.

18 Bettina Zöller-Stock, «Der Innenraum im Werk Bruno Tauts», in Nerdinger 2001, p. 231-250; id., *Bruno Taut. Die Innenraumwürfe des Berliner Architekten*, Stuttgart, 1993. Voir aussi : Bruno Taut, «Beobachtungen über Farbenwirkungen aus meiner Praxis», in *Bauwelt*, 10.1919, vol. 38, p. 12-13.

19 Fritz Schumacher, «Farbige Architektur», in *Der Kunstwart*, 1901, vol. 20, p. 297-302. Repris en partie in Düttmann 1980, p. 10-11, citations p. 10 et 11.

20 *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin*, Berlin, 1919, p. 8.

21 Concernant le mouvement «Die farbige Stadt», le journal du même nom et les villes de Magdebourg, Celle, Hanovre, Francfort-sur-le-Main, etc., voir Rieger 1976; Simone Oelker, *Otto Haesler. Eine Architektenkarriere in der Weimarer Republik*, Hambourg et Munich, 2002, surtout p. 55-56; Olaf Gisbertz, *Bruno Taut und Johannes Göderitz in Magdeburg*, Berlin, 2000; Arthur Rüegg, «Farbkonzeppte und Farbskalen in der Moderne», in *Daidalos*, 51.1994, p. 66-77, p. 66; voir aussi Richard Hesse (éd.), *Das farbige Straßensbild. Eine Sammlung von Entwürfen für Fassaden von Geschäfts- und Wohnhäusern, öffentlichen Gebäuden*, Leipzig, 1925. Hinnerk Scheper, professeur au Bauhaus à Dessau, travailla entre 1929 et 1932 à Moscou à un projet de plan de couleur pour la ville, voir Rieger 1976, p. 131 et p. 269-270, ann. 168. Pour l'Italie, voir Piero Bottoni, *Cromatismi architettonici* (extrait de *l'Architettura e arti decorative*, 6.1926-1927, vol. 1 et 2), Milan, 1927.

22 Adolf Behne, «Bruno Taut», in *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, 2.1919, avril, p. 13-15, p. 13.

23 Theo van Doesburg et Cornelis van Eesteren, «□+R4» [1923], in *De Stijl*, 6/7.1924, p. 91-92, p. 92. Voir aussi le manifeste V «Vers une construction collective» de 1923.

24 Kurt Schwitters, «Schloss und Kathedrale mit Hofbrunnen», in *Frühlicht*, 1922, vol. 3, réédition Bruno Taut, *Frühlicht, 1910-1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*, Francfort et Vienne, 1963, p. 166-167, p. 167. Voir Rieger 1976, p. 91-92.



Fotomont der Siedlung Carl Legien-Haus Berlin-Grünau

sondere Wohnstätten, Lötwarenstellen, kurzum in allen Räumen, in welchen große Menschenmengen zusammenströmen, oder in welchen sich Konversations-, Dampf-, Dampf- oder Säuren bilden.

**Keimische Mineralfarben** sind relativ billiger als jedes andere Anstrichmaterial, weil sie eine viel höhere Lebensdauer haben. Sie sind insbesondere auch sehr lichter als die meisten. Farbige Oberflächen sind nicht blossens als ansehnlich bewanderten behandelten gelben Farbe.

Verfügbare in allen Farben, Farbwechseln, Plastiken usw. von den Anstrichstellen  
**INDUSTRIEWERKE LOHWALD A.G., LOHWALD B. AUGSBURG**  
VERTRIEBS- UND LAGER IN ALLEN GRÖßEREN PLÄTZEN

**KEIMISCHE MINERALFARBEN**  
**INDUSTRIEWERKE LOHWALD A.-G.**  
LOHWALD BEI AUGSBURG  
GEGRÜNDET 1882  
FABRIKSCHIEDLICH AMT AUGSBURG S.A. NR. 11341, 11342, 11343  
TELEFON: 226 - JENACHA - AUGSBURG



Fotomont der Siedlung Carl Legien-Haus Berlin-Grünau

**Keimische Mineralfarben** sind besonders geeignet für die Anstricharbeiten an allen mineralischen Umgebungen ohne jegliche organische Bestandteile. Sie sind ebenfalls gegen alkalische Abstriche, so auch bei den entsprechenden Verwitterung nicht nur unter Kalk, sondern auch bei dem Untergrund in allen Fällen eine rasche gleichzeitige Verwitterung entgegen Anstrich und Untergrund verbleibt bzw. verändert zu einem homogenen, unbedeutenden Körper.



Fotomont der Siedlung Onkel Toms Hütte Berlin-Zehlendorf



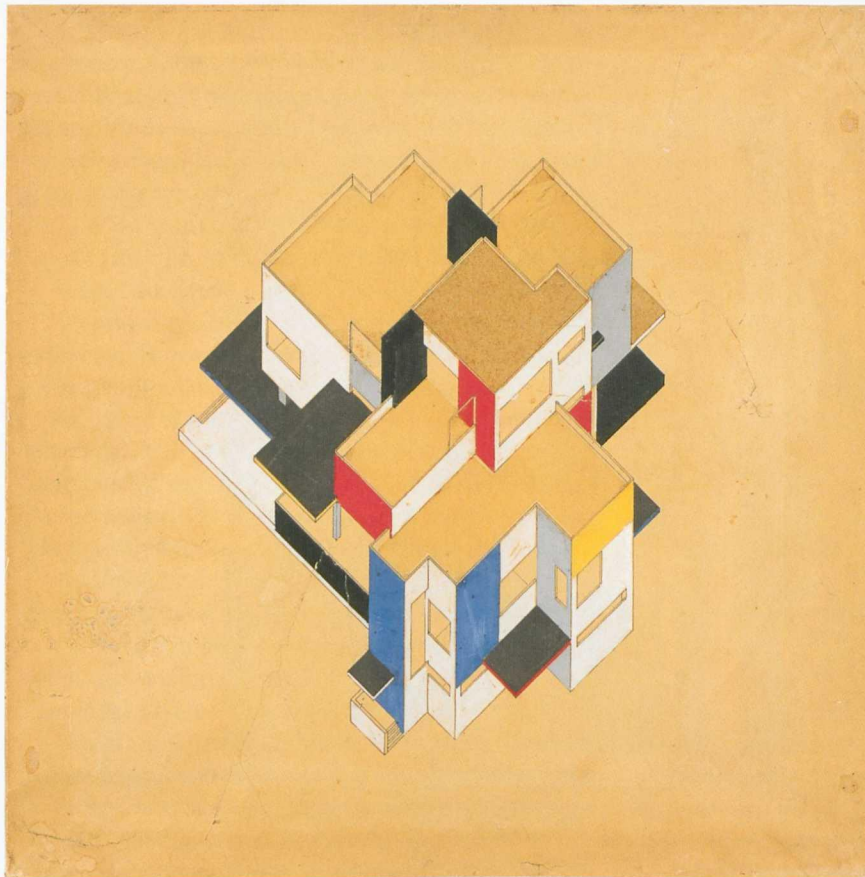
Fotomont der Siedlung Carl Legien-Haus Berlin-Grünau

Dépliant de publicité du fabricant de couleurs Keimische Mineralfarben, avec des photographies des lotissements Carl Legien et Onkel Toms Hütte, 1929-1930.

trace sur ces murs de brique. « Les places sont nos palettes », nous disent les murs<sup>25</sup>. » Schwitters, Malevitch, Taut ou Van Doesburg s'opposèrent à la ville de la fin du dix-neuvième siècle et son architecture monochrome, à la ville comme grisaille triste que Georges Rodenbach avait décrite dans son roman *Bruges-la-Morte* en 1892. Pour Taut, la couleur était synonyme de joie de vivre : « Farbe ist Lebensfreude<sup>26</sup>. » Le thème des deux villes contraires – grise ou polychrome – se trouve aussi dans la littérature des années 1920, comme dans la description (positive) que Wilhelm Hausenstein fait de Paris : « Paris est une immense unique grisaille, un tableau ininterrompu, gris sur gris. » Dans le fameux ouvrage *Spazieren in Berlin* de Franz Hessel, la ville grise de Berlin est associée au passé, la ville polychrome pleine d'imagination n'existe qu'au jardin zoologique et dans la chambre d'enfant : « Le gris clair et le « café au lait » de toutes les maisons voisines, c'est du passé bien conservé. [...] Le zoo est une continuation de la chambre d'enfant. Les pierres rouges et jaunes de la fosse aux ours, celles blanches et bleues de la maison à oiseaux, celles jaunes et bleues de l'abri du lion, nous rappellent les pierres des boîtes de construction<sup>27</sup>. »

De la cité-jardin fondée sur la couleur architecturale libre de Berlin-Grünau à la création des tableaux urbains dans la ville polychrome de Magdebourg, l'œuvre architecturale de Bruno Taut se développe dans le sens d'un vrai espace urbain. Dans les deux lotissements « Hufeisensiedlung » à Berlin-Britz et « Onkel Toms Hütte » à Berlin-Zehlendorf, datant de 1925 et 1926, Taut attribua à la couleur le rôle d'un créateur d'espace. Aucune autre architecture urbaine

de ce temps n'a atteint une telle perfection dans la distribution des couleurs selon un système complexe mais plutôt intuitif. Chaque couleur dépend de l'heure du jour, c'est-à-dire de la direction du soleil, des dimensions et de la structure architecturale du bâtiment, mais aussi des couleurs des façades attenantes. La couleur permet l'identification avec l'espace urbain collectif en même temps qu'elle individualise les bâtiments particuliers. La polychromie architecturale acquiert ainsi un nouveau rôle comme facteur social. Ce rôle de la couleur pour la vie quotidienne de l'homme se retrouve exactement dans la nécessité de la couleur « pour vivre », exprimée par Fernand Léger ou dans la phrase analogue de Theo van Doesburg : « La couleur est aussi indispensable à l'homme que la lumière<sup>28</sup>. » Dans les manifestes ou publications de Theo van Doesburg, de Bruno Taut et de Le Corbusier, la lumière joue le rôle d'un équivalent de la couleur. Cependant, en comparant les aphorismes, on constate des différences légères, mais significatives. Tandis que pour Taut, la couleur est identique à la lumière – « La couleur est la lumière » –, Theo van Doesburg considère la lumière et la couleur comme deux composantes de même nature, mais complémentaires : « La couleur et la lumière se complètent. » Le Corbusier, quant à lui, pense la couleur comme descendante de la lumière : « La couleur, fille de la lumière<sup>29</sup>. » En 1923, Le Corbusier avait écrit sous le pseudonyme « X » que la polychromie « détruit, désarticule, divise, donc va à l'encontre de l'unité<sup>30</sup>. » Dans son Quartier moderne Frugès à Bordeaux-Pessac de 1925-1926, Le Corbusier colora pour la première fois lui aussi l'espace extérieur, qu'il considéra alors comme des « chambres extérieures<sup>31</sup> ».



T. van Doesburg et C. van Eesteren, projection axonométrique en couleur pour une *Maison particulière*, 1923, encre, gouache et collage sur papier, 56 x 56 cm.

Avec la couleur, Le Corbusier essaya de « nous apporter l'espace » dans le lotissement exigu à Pessac. « Considérer la couleur comme "apporteuse de l'espace" dans un endroit, dans un lotissement trop dense. » La couleur est une solution nécessaire, donc une réaction à un problème défini, qui introduit de l'ordre : « C'est classé ; lecture claire, mise en ordre, sérénité : calme après le vacarme<sup>32</sup>. »

Après la destruction – De Stijl et les conséquences Après la « phase destructive » de Theo van Doesburg, le peintre-architecte inaugura avec son collègue Cornelis van Eesteren « l'époque de la construction », avec les trois dessins de la maison particulière, la maison d'artiste et la maison Rosenberg. L'exposition de De Stijl dans la galerie de l'Effort moderne de Léonce Rosenberg en novembre-décembre

25 Sergeij Eisenstein, *YO. Ich selbst. Memoiren*, Löcker, Berlin et Vienne, 1984, p.1008. Eisenstein cite un poème de Maïakovski.

26 Matthias Noell, « Schönheit der Stille versus Wiederbelebung der Stadt. Georges Rodenbachs Romane *Bruges-la-Morte* und *Le Carillonneur* im Spannungsfeld von Stadtplanung und Denkmalpflege », in *Stadtformen. Die Architektur der Stadt zwischen Imagination und Konstruktion*, Vittorio Magnago Lampugnani et Matthias Noell (éd.), Zurich, 2005, p.115-129 ; Taut 1919, p.272.

27 Wilhelm Hausenstein, *Europäische Hauptstädte*, Zurich et Leipzig, 1932, p.93 ; Franz Hessel, *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin, 1984 (la première édition est parue sous le titre *Spazieren in Berlin* en 1929 à Berlin), p.121 et 138.

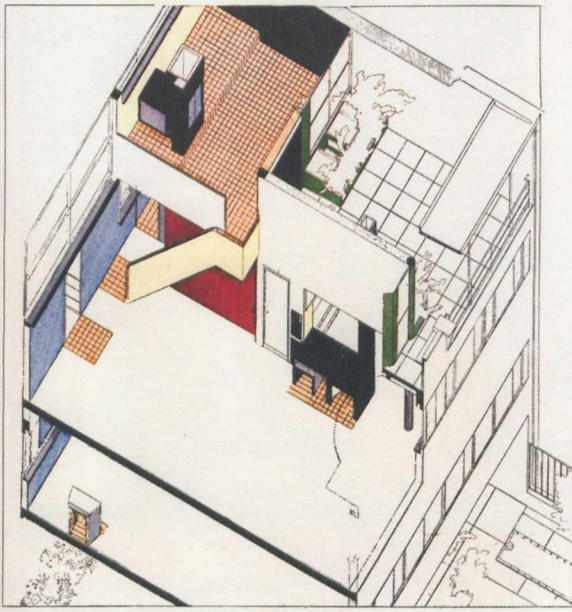
28 Doesburg 1928 (*Farben im Raum und Zeit*), p.26-36, p.26.

29 Bruno Taut, *Ein Wohnhaus*, Stuttgart, 1927, p.90 ; Doesburg 1929 (*Farben im Raum*), p.34 ; Le Corbusier, « Polychromie architecturale » [1931], in Arthur Rüegg (éd.), *Polychromie architecturale. Les claviers de couleurs de Le Corbusier de 1931 et de 1959*, Bâle, 1997, p.94-142, p.114.

30 L.C. [Le Corbusier], « Salon d'automne (architecture) », in *Esprit nouveau*, 1923, vol. 19, s.p.

31 Le Corbusier à Piero Bottoni, 15 janvier 1928, in Archivio Bottoni (éd.), *Le Corbusier. «Urbanismo», Milano 1934*, Milan, 1983, p.26.

32 Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, éd. par W. Boesiger et O. Stonorov, Paris, 1929, p.86 (voir aussi : Rieger 1976, p.128-132) ; Le Corbusier 1932/1997, p.125.



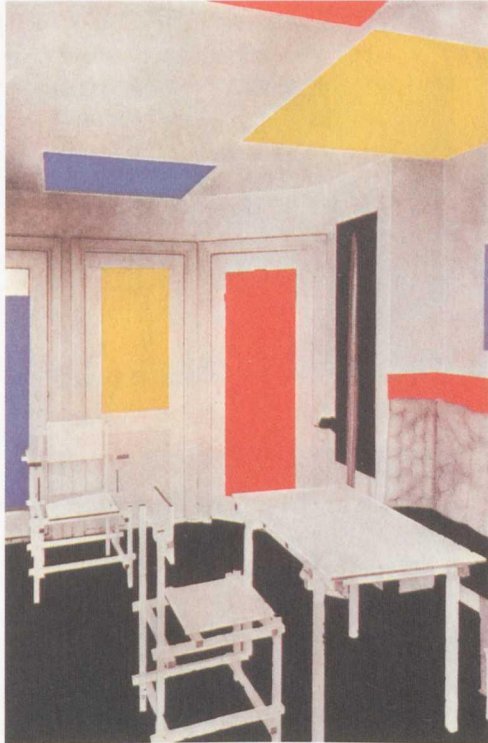
La maison Cook de Le Corbusier à Boulogne-Billancourt, 1927.

1923 eut un grand succès, mais les artistes parisiens ignorèrent les résultats de De Stijl, en les passant sous silence. On en trouve pourtant les incidences plus ou moins cachées dans les ouvrages de Robert Mallet-Stevens, Le Corbusier, André Lurçat, Gabriel Guévrékian ou Fernand Léger qui tous visitèrent la galerie Rosenberg. Les œuvres exposées et le manifeste V du groupe De Stijl publié à l'occasion de l'exposition, mais aussi l'exposition à l'École spéciale d'architecture au printemps 1924, une publication et un numéro spécial de l'*Architecture vivante* en 1924 et 1925 propagèrent les idées de Van Doesburg et ses collègues<sup>33</sup>. Au vu de ces manifestations, certains artistes français se voyaient contraints de prendre position : « La couleur (valeur meuble) employée en surface rigoureusement dosée doit être "fonction naturelle d'une architecture" », écrivit Fernand Léger dans son article « Architecture polychrome » en 1924, dans lequel il déclara en outre que « l'architecture doit être liée à la nature sans "état de manifestation" ». L'architecture devrait être « simplement utile et belle », sans faire appel à une conception d'étonnement, « valeur fugitive », sans durée<sup>34</sup>. Il n'est pas sans intérêt de constater que l'opinion de Léger est plus proche de celle d'Auguste Perret que de celle de De Stijl : « Non, l'édifice doit durer, [...] l'étonnement, l'émotion sont des chocs sans durée<sup>35</sup>. »

Le Corbusier avait modifié son opinion envers la couleur en 1924, probablement inspiré lui aussi par l'exposition de De Stijl à la galerie de l'Effort moderne. Van Doesburg lui avait envoyé un article, « La signification

de la couleur en architecture », pour le journal *L'Esprit nouveau*, qu'Amédée Ozenfant et Le Corbusier ne publièrent jamais<sup>36</sup>. Mais l'exposition et peut-être aussi l'article vont déteindre sur l'architecture officiellement blanche de Le Corbusier<sup>37</sup>. Après l'achèvement de la Villa La Roche-Jeanneret, Le Corbusier s'exclama : « Entièrement blanche, la maison serait un pot à crème<sup>38</sup>. » Dans son œuvre complète, on peut lire : « L'intérieur de la maison doit être blanc, mais, pour que ce blanc soit appréciable, il faut la présence d'une polychromie bien réglée : les murs en pénombre seront bleus, ceux en pleine lumière seront rouges<sup>39</sup>. » Finalement, on pourrait voir aussi dans le bureau de Bruno Taut dans sa maison (1925-1926) à Dahlewitz, près de Berlin, un reflet des expériences hollandaises qu'il connaissait très bien, surtout celle menée dans la chambre de la maison de Bart de Ligt à Katwijk aan Zee (1919-1920). Van Doesburg en avait publié le projet dans une version plus stricte, avec les couleurs primaires, dans l'*Architecture vivante* en 1925<sup>40</sup>. Mais il faut également souligner les différences entre ces deux conceptions, qui tiennent notamment à une approche de la question du mur divergente. Tandis que Taut associe une couleur différente à chaque mur, exprimant sa valeur « énergétique<sup>41</sup> » et renforçant son caractère tridimensionnel, la couleur aide Van Doesburg à ignorer la valeur des murs pour exprimer l'espace même. Le Corbusier introduisit avec la couleur le « camouflage architectural, c'est-à-dire l'affirmation de certains volumes ou, au contraire, leur effacement<sup>42</sup> ».

Les systèmes de couleur dans l'architecture  
Les expériences de Taut et ses collègues furent également rendues possibles parce que l'industrie avait trouvé des moyens de fixer la couleur dans le crépi ou sur la façade. Autour de 1885, le chimiste Adolf Wilhelm Keim avait fondé la *Deutsche Gesellschaft für rationelle Malverfahren* et inventa la couleur à base de minéraux, les fameuses *Keimsche Mineralfarben*, utilisées par Bruno Taut dans presque tous ses lotissements berlinois d'après-guerre. Le *Deutscher Werkbund*, fondé en 1907 pour favoriser la coopération entre l'industrie et les arts, s'était occupé depuis 1911 de la question des couleurs dans l'architecture et surtout d'une standardisation des couleurs industrielles. En 1912, le *Werkbund* organisa un congrès de la couleur (*Farbenkonferenz*) à Würzburg puis, en 1914, à l'exposition du *Deutscher Werkbund* à Cologne, on se pencha sur le classement et la standardisation des couleurs. Wilhelm Ostwald, chimiste et lauréat du prix Nobel et, lui aussi, membre du *Deutscher Werkbund*, offrit de développer un instrument pour trouver des combinaisons harmonieuses des couleurs, un « atlas »



T. van Doesburg, essai de composition colorée pour l'intérieur de la maison B. de Ligt (mobiliers G. Rietveld) à Katwijk aan Zee, probablement 1925, collage et gouache sur papier imprimé, 26,5 x 21 cm.



B. Taut, intérieur de la maison Taut à Dahlewitz, photographie couleur, publié dans *Ein Wohnhaus*, 1927.

systématique des couleurs (*Farbenatlas*), effort tout à fait sérieux et scientifique<sup>43</sup>. L'architecte berlinois Hans Luckhardt s'attacha à appliquer les systèmes d'Ostwald et de son « orgue de couleurs » (*Farbenorgel*), dont les origines synesthésiques remontent au dix-septième siècle avec, par exemple, le « clavecin des couleurs » de Louis Bertrand Castel de 1725. À partir de la deuxième moitié du dix-huitième siècle, les

chercheurs, tel Johann Heinrich Lambert avec sa pyramide triangulaire (1772), avaient commencé à développer des modèles en trois dimensions pour formuler un classement des couleurs. On trouve une réalisation figurative de ce modèle en trois dimensions dans la « boule de couleurs » (*Farbenkugel*) avec laquelle Philipp Otto Runge, très important aussi pour le double cône de Wilhelm Ostwald, explicita les relations entre

33 Yves-Alain Bois et Bruno Reichlin, *De Stijl et l'Architecture en France*, Bruxelles, 1985 ; Frédéric Migayrou, « Une cinématique des vecteurs », in Robert Mallet-Stevens. *L'Œuvre complète*, Paris, 2005, p. 30-37, p. 33-34. Le Corbusier 1923 (Salon d'automne), s.p. ; *Architecture vivante*, 1.1924, vol. 1, et 2.1925, vol. 2.

34 Fernand Léger, « Architecture polychrome », in *Architecture vivante*, 1.1924, vol. 2, p. 21-22.

35 Auguste Perret, « L'Architecture », in *Revue d'art et d'esthétique*, 1935, vol. 1-2, p. 41-50, p. 50.

36 Rüegg 1994 (Farbkonzepte und Farbskalen), p. 66 ; *Le Corbusier et la couleur*, rencontres des 11-12 juin 1992, éd. par la Fondation Le Corbusier, Paris, 1992 ; William W. Braham, *Modern color/modern architecture : Amédée Ozenfant and the genealogy of color in modern architecture*, Aldershot, 2002.

37 Voir Bruno Reichlin, « Le Corbusier vs. De Stijl », in Bois/Reichlin 1985, p. 91-108 ; Yves-Alain Bois et Nancy Troy, « De Stijl et l'Architecture à Paris », *ibid.*, p. 25-90.

38 Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Paris, 1925, p. 146.

39 Le Corbusier/Jeanerret 1929, p. 60.

40 *Architecture vivante*, 2.1925, vol. 2, pl. 12. Voir aussi Taut 1924, p. 35-38 et 44, 91.

41 Taut 1927, p. 19-20.

42 Le Corbusier/Jeanerret 1929, p. 60. En 1923 il avait rejeté les « effets du camouflage » : Le Corbusier 1923 (Salon d'automne), s.p.

43 Marion Wohlleben, « "Wetterfest, lichtecht, waschbar". Adolf Wilhelm Keim und seine Erfindung, die Keim'schen Mineralfarben. Zur Geschichte eines Produkts », in *Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen*, Zurich, 1998, p. 12-45 ; Rieger 1976, p. 19 ; *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, 1915, p. 30-31 ; Matthias Schirren, « Die Brüder Luckhardt und der architektonische Expressionismus – Ideologisches, Experimentelles und Monumentales », in *Brüder Luckhardt und Alfons Anker. Berliner Architekten der Moderne*, Berlin, 1990, p. 27-56 ; Rüegg 1994 (Farbkonzepte und Farbskalen), p. 75 ; Düttmann 1980, p. 60-83.



## LICHTECHTE FASSADENFARBEN



Gelber Ultramarin 1 Ultramarinblau 50 F



Erdgrün 7 Purpur 6



Peruanergrün 725 Ultramarin 37 F



Königsblau 75 hell Peruanergrün 14



Ultramarin 37 Orange 1



Chromorange 58 F Peruanergrün 18



Erdgrün 57 Caput mortuum 24



Schwarz 88 F Ultramarinblau 50 F

Erklärung: Von den Rechtecken sind jeweils die beiden oberen Aufstriche in Leinwand und die beiden unteren Aufstriche in einem matt schickerenden Lack ausgeführt.



**G. SIEGLE & CO.**  
G. m. b. H. - Stuttgart  
**FARBENFABRIKEN**

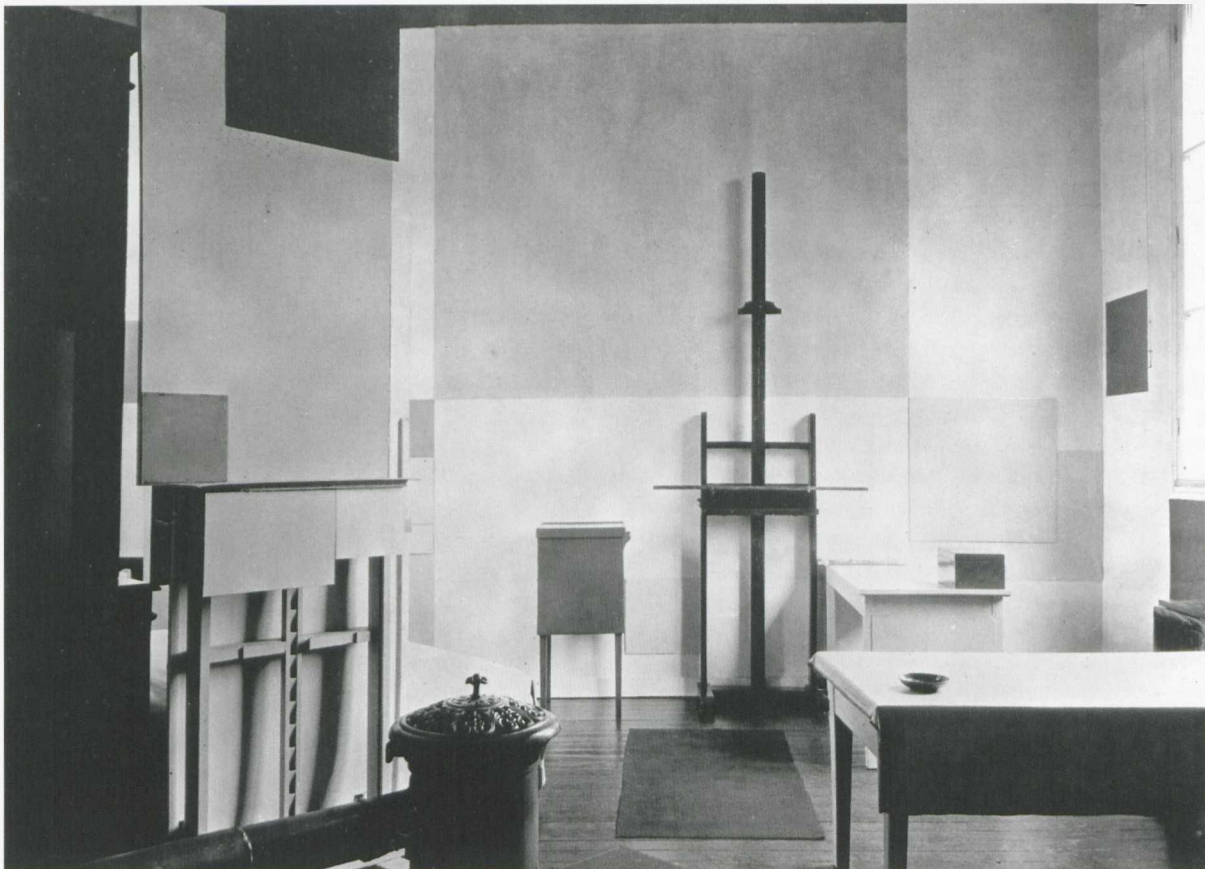


WERKE IN STUTTGART, FEUERBACH U. BESIGHEIM a. N.

Publicité pour le fabricant de couleurs Siegle, vers 1930.

les couleurs primaires, secondaires et les trois non-couleurs blanc, noir et gris. Mais l'analogie entre la théorie des couleurs pures et la théorie de l'espace architectural polychrome de Van Doesburg se manifeste non seulement dans la conception de l'espace mais surtout dans une approche métaphysique. Theo van Doesburg publia à plusieurs occasions ses « éléments » fondamentaux pour la peinture, la sculpture et l'architecture, notamment en 1925 dans son livre, édité dans la série des *Bauhausbücher* à Munich, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*. Les éléments de la peinture se composent de trois couleurs de valeur négative (blanc, gris, noir) et trois couleurs de valeur positive (jaune, rouge, bleu). Introduite dans le langage architectural, la couleur devient « élément de renforcement » de la création architecturale de l'espace. Le jaune, le rouge et le bleu correspondent aux valeurs de l'espace euclidien : hauteur, largeur et profondeur. Blanc, gris et noir sont réservés aux valeurs « masses ». Van Eesteren et Van Doesburg utilisèrent ce système dans leurs modèles en 1923 : « Nous avons donné la véritable place de la couleur dans l'architecture et nous déclarons que la peinture séparée de la

construction architecturale (c'est-à-dire le tableau) n'a aucune raison d'être<sup>44</sup>. » Parallèlement à cette classification des couleurs, Van Doesburg envisage trois différents usages possibles des couleurs dans l'architecture : « l'usage décoratif, ornamental, l'usage rationaliste ou constructif, l'usage créateur ou plastique<sup>45</sup> ». La « phase destructive » n'est pas mentionnée dans ce texte. Van Doesburg refuse la première possibilité (l'usage décoratif ornamental) ; il a perfectionné lui-même la deuxième (l'usage rationaliste ou constructif) avec Van Eesteren en 1923. C'est à l'Aubette à Strasbourg ou dans la chambre des fleurs à Hyères, petite « préfiguration » de cette œuvre monumentale, que l'on trouve les premiers essais de la troisième possibilité, l'usage créateur. Il s'agit de la conception picturale de l'espace-temps : l'homme ne doit plus défiler *devant* la peinture, mais *dans* la peinture pour développer une perception du contenu de l'espace, une perception synoptique de la peinture et de l'architecture<sup>46</sup>. « La peinture plastique de l'espace-temps du vingtième siècle permet à l'artiste de réaliser son grand rêve : placer l'homme dans la peinture au lieu de devant celle-ci. La surface est finalement le seul facteur déterminant



L'atelier de Piet Mondrian à Paris, 1926.

dans l'architecture. L'homme ne vit pas dans la construction mais dans l'atmosphère suscitée par les surfaces<sup>47</sup>.» On ne connaît que peu de spécimens effectivement réalisés de cette architecture. Le plus important d'entre eux, mis à part l'Aubette de Van Doesburg, est l'atelier de Piet Mondrian, rue du Départ à Paris, dont on n'a conservé que quelques photographies de plusieurs états, surtout de la main d'André Kertész, et quelques dessins et descriptions : « L'espace avec ses murs blancs et les accents rythmés rouges, jaunes et bleus, carrés et orthogonaux, grands et petits, me captivèrent immédiatement et à un point tel que je ne parvins plus à trouver mes mots. L'atelier qui en soi n'était pas grand paraissait aller au-delà de ses limites constructives dans toutes les directions,

ces limites semblaient avoir été supprimées. C'était comme si de tous les côtés sonnait une musique sublime, pure, claire et forte comme celle de Bach. [...] D'un seul coup, l'art de Piet Mondrian m'était apparu comme l'expression la plus hautement spirituelle de l'artiste<sup>48</sup>.»

En 1927, Bruno Taut publia un livre consacré à sa propre maison à Dahlewitz en y joignant un « nuancier de couleur » (*Farbmusterkarte*) pour offrir au lecteur la possibilité de se représenter ses conceptions de la polychromie architecturale<sup>49</sup>. Son « système » de couleurs s'appuyait surtout sur le lieu, la topographie avec ses couleurs naturelles et ses traditions.

Après avoir travaillé pendant environ quinze années – depuis sa coopération avec Amédée Ozenfant – avec

44 Doesburg/Eesteren 1923/1924, p. 92.

45 Doesburg 1929 (*Farben im Raum*), p. 35.

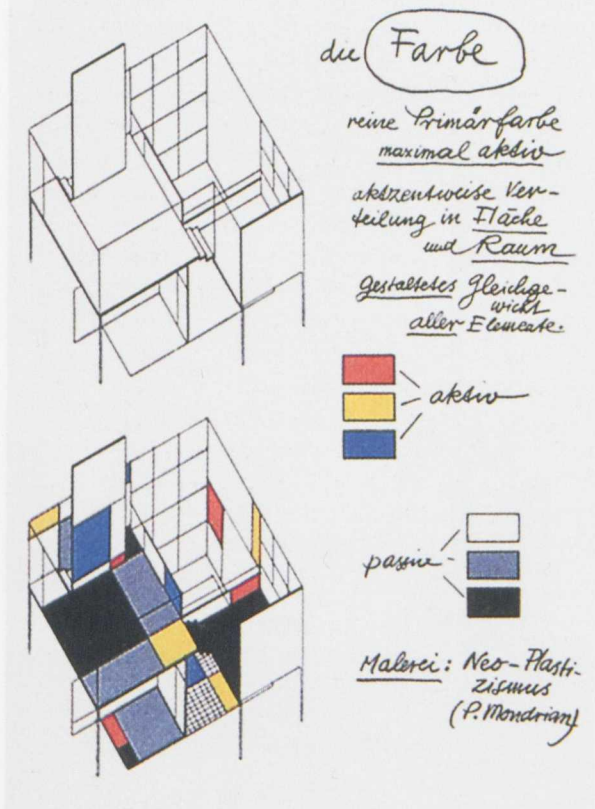
46 Migayrou 2005, p. 33 ; Gérard Monnier, « La "Salle des fleurs" de la villa de Noailles à Hyères », in Lemoine 1990, p. 140-145. Voir aussi Matthias Noell, « Konkrete Gesellschaft. Zum Verhältnis von Mensch, Raum und Architektur bei Theo van Doesburg, Franz W. Seiwert und Max Bill », in *Form und Gesellschaft*, hg.

v. Julia Friedrich, Nina Gülicher u. Lynette Roth, Köln, 2008, p. 31-42.

47 Doesburg 1929 (*Farben im Raum*), p. 35.

48 Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren*, Basel et Stuttgart, 1973, p. 130. Voir aussi le *Rockefeller Dining Room* de Fritz Glarner, ami de Mondrian, dans le *Haus Konstruktiv* à Zurich (1963).

49 Taut 1927.



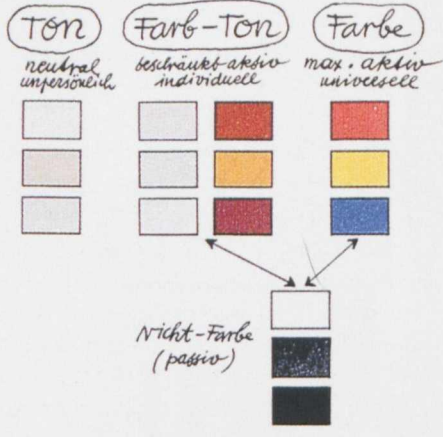
A. Roth, systématique de l'utilisation des couleurs dans l'architecture, parue dans *Das Werk* en 1949.

une palette de « couleurs-types » « essentiellement constructives », une « famille » des couleurs issue de la « grande gamme » de la peinture puriste, Le Corbusier publia son système pour la distribution des couleurs dans l'architecture, les « claviers de couleurs »<sup>50</sup>. En 1936, à l'occasion d'une conférence à Rome, Le Corbusier se réfère aussi au rôle des couleurs: « La polychromie architecturale ne tue pas les murs, mais elle peut les déplacer en profondeur et les classer en importance. [...] La polychromie, aussi puissant moyen de l'architecture que le plan et la coupe. Mieux que cela: la polychromie, élément même du plan et de la coupe<sup>51</sup>. » Alfred Roth, familier des théories de Le Corbusier, de Piet Mondrian et, en même temps, du *International Style*, fut le premier à constituer une synthèse des différents systèmes de couleurs de ses collègues en classant les surfaces en « couches de peinture » et en « structures des matériaux ». Il subdivisa la peinture intérieure – la « couleur urbaine » était en dehors de son sujet – en trois différentes valeurs, représentant l'architecture de la nouvelle construction, l'architecture de Le Corbusier, et l'architecture de De Stijl: « Ton: neutre, impersonnel », « les teintes claires et neutres

## DIE ARCHITEKTION. OBERFLÄCHE

### I. 1. Anstrich.

Dreiteilung des optischen Wirkungs-  
grades:



### II Die Materialstruktur.

- |              |          |
|--------------|----------|
| Holz         | Stoffe   |
| Stein        | Linoleum |
| Baustein     | glas     |
| Eisen, Beton | Plastic  |
| Kupfer       | etc.     |
| Aluminium    |          |

[...] pour des locaux à destination anonyme et variable». « Ton de couleur: activité limitée, individuelle », « l'emploi des tons (neutres) doit être basé sur des études fonctionnelles et plastiques sérieuses, puisqu'ils auront une influence décisive sur l'ensemble de la composition (les "tons" sont les éléments décisifs de l'ordre architectural; explicitation de l'unité de la surface peinte) ». « Couleur: activité maximale, universelle », « La répartition de la couleur pure, à n'employer que par accents, exige un contrôle sévère (l'unité de la surface est abolie) »<sup>52</sup>. En 1933, il présenta sa classification au congrès des CIAM, en 1937 au Zürcher Kunsthau; en 1948 il la publia en Suède, et, finalement, en 1949 dans la revue suisse *Das Werk*<sup>53</sup>.

« Une maison, c'est blanc<sup>54</sup> » Reste une contradiction à relever: presque toute l'avant-garde, Adolf Loos, Le Corbusier, Walter Gropius et Fernand Léger y compris, avait acclamé « un blanc extraordinairement beau » au début des années 1920<sup>55</sup>. Theo van Doesburg surtout, avec ses ateliers entièrement blancs, avait joué un rôle important dans la « révolution du mur blanc<sup>56</sup> ». Depuis Friedrich Nietzsche, la question du blanc dans

l'intérieur était devenue un « acte moral<sup>57</sup> » : « Mais qui peint en blanc sa maison, c'est une âme blanchie qu'il me révèle<sup>58</sup>. » Adolf Loos, apprécié aussi par Le Corbusier, transféra cette idée à la ville de l'avenir : « Bientôt les rues des villes brilleront comme des murs blancs<sup>59</sup> ! » La ville imaginaire de Tony Garnier, la « cité industrielle » de 1917, semble également avoir été imaginée entièrement blanche, même s'il parle seulement de « simplicité », de « matière lisse », de « structure [...] nue partout » ou d'une « expression [...] nette et pure »<sup>60</sup>. L'illustration la plus célèbre de cette purification architecturale, le lotissement de l'exposition du *Deutscher Werkbund* en 1927 à Stuttgart-Weißenhof, conçu par Ludwig Mies van der Rohe dans une blancheur étincelante, fut un des points de départ pour Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson et leur exposition *The International Style* en 1932 : « Aujourd'hui, la couleur est moins utilisée. [...] Dans les surfaces avec enduit, le blanc ou le blanc cassé, même lorsqu'il est obtenu au moyen de la peinture, est perçu comme la couleur naturelle<sup>61</sup>. » Le Corbusier, encore lui, avait déjà fait de cette question un appel à l'individu : « Chaque citoyen est tenu de remplacer ses tentures, ses damas, ses papiers peints, ses pochoirs, par une couche de ripolin blanc. On fait propre chez soi : il n'y a plus nulle part de coin sale, ni de coin sombre [...] »<sup>62</sup>.

Taut, Hitchcock et Johnson, Le Corbusier et Roth déclarèrent unanimement que l'absence de polychromie architecturale valait mieux qu'une couleur mal placée. Mais même l'architecture la plus artificielle du point de

vue de la couleur, l'architecture toute blanche, est toujours le résultat d'une conception de la polychromie<sup>63</sup>. L'architecture monochrome fait pendant aux couleurs de la nature, de la ville, des hommes ou de l'équipement intérieur : « En outre, une couleur manifestement artificielle produit un contraste trop net avec l'environnement naturel. Il est préférable de recourir à des tons neutres et clairs qui n'entrent pas trop en conflit avec ceux de la nature<sup>64</sup>. » L'architecture sans aucune couleur n'existe donc pas : « Tout ce qui existe sur terre doit avoir une certaine couleur<sup>65</sup>. » Finalement, la polychromie architecturale dans l'œuvre de Bruno Taut fut elle-même le résultat d'une cure d'amaigrissement – « on élimine pour ainsi dire le gras<sup>66</sup> » –, d'une abstraction de l'ornement, du langage architectural, de la forme. Sa couleur avait les mêmes fondements que le blanc de ses collègues : « L'épuration de l'architecture par le vide », l'hygiène créée par l'espace et son auxiliaire, la couleur<sup>67</sup>.

50 Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret, « Le Purisme », in *Esprit nouveau*, 1921, vol. 4, p. 369-386, p. 382-383. Voir aussi : Robert Scherkl, *Machine à émouvoir. Über das Verhältnis von Theorie und Praxis im Purismus*, Weimar, 2004, p. 108-110.

51 Le Corbusier, « Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture », conférence à Rome, le 25-31 octobre 1936, citation in Marlène Ferrand et al., *Le Corbusier : Les Quartiers modernes Frugès*, Bâle, Boston, Berlin, 1998, p. 129.

52 Roth 1949, p. 59.

53 Hans van Dijk, « Accenten en serialiteit », in Heer 1986, p. 117-129 ; Rüegg 1994 (Farbkonzepte und Farbskalen).

54 Le Corbusier/Jeanneret 1929, p. 85. Entres autres : *Die Farbe Weiß ; Farbenrausch und Farbverzicht in der Architektur*, cat. exp. Stadthaus Ulm, Berlin : 2003

55 Le Corbusier, « Le lait de chaux, la loi du Ripolin », in id., *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, 1925, p. 187-195, p. 192.

56 Fernand Léger, citation in Rieger 1976, p. 128.

57 Le Corbusier 1925 (Le lait de chaux), p. 191.

58 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Teil III. Vom Geist der Schwere, *Sämtliche Werke*, éd. par Giorgio Colli etazzino Montinari, Munich, 1999, p. 244.

59 Adolf Loos, « Ornament und Verbrechen », in id., *Trotzdem 1900-1930*, Innsbruck, 1931, rééd. Vienne, 1982, p. 80.

60 Tony Garnier, *Une cité industrielle. Étude pour la construction des villes*, 2 vol., Paris, 1939 (première éd. 1917), vol. 1, s.p.

61 Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson, *Le style international*, traduction et préface de Claude Massu, Marseille, 2001, p. 65 (*The International Style*, New York, 1932).

62 Le Corbusier 1925 (Le lait de chaux), p. 187-195, p. 191.

63 Le « problème de la couleur » (Ozenfant/Jeanneret 1921, p. 385) est aussi un problème de la réception. Le regard sur l'architecture blanche de l'avant-garde des années 1920 est surtout déterminé par les photographies noir et blanc.

64 Hitchcock/Johnson 1932/2001, p. 65.

65 Bruno Taut, « Wiedergeburt der Farbe », in *Farbe am Hause. Der erste deutsche Farbentag in Hamburg*, Berlin, 1925, p. 11-21, p. 19 (repris en partie in Düttmann 1980, p. 12-15).

66 Taut 1924, p. 61.

67 Amédée Ozenfant, *Mémoires*, Paris, 1968, p. 103. Voir aussi Rüegg 1997 (Polychromie architecturale), p. 15. Taut 1924, p. 60.