

Glossaire inachevé pour un manifeste à venir sur la couleur en architecture

Autor(en): **Sauerbruch, Matthias / Hutton, Louisa**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Tracés : bulletin technique de la Suisse romande**

Band (Jahr): **139 (2013)**

Heft 11: **Polychromie**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-327705>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

GLOSSAIRE INACHEVÉ POUR UN MANIFESTE À VENIR SUR LA COULEUR EN ARCHITECTURE

Le bureau berlinois Sauerbruch Hutton est réputé pour son utilisation de la couleur.

Nous avons traduit le glossaire de leur dernier ouvrage *Colour in Architecture* paru aux éditions Distanz. En voici la première partie. Suite et fin dans le prochain numéro de Tracés.

Matthias Sauerbruch, Louisa Hutton.

Traduit de l'anglais par Juliette Lemerle

Albers

Josef Albers (1888–1976), peintre et maître au Bauhaus, a apporté une contribution significative à la conceptualisation de la couleur dans la peinture moderne. Ce qui nous intéresse dans ses écrits et dans la série de peintures *Hommage au Carré*, l'œuvre de sa vie, c'est la sphère existant entre l'espace visuel créé par la peinture et l'espace physique qui l'entoure, qu'il appelle respectivement le contenu littéral et le contenu factuel. D'aucuns diraient que nous tentons de ramener dans un espace palpable ce qu'Albers réalisait sur la toile: sur le modèle de l'oscillation perceptive naissant entre le littéral et le factuel dans les peintures d'Albers, nous travaillons délibérément sur l'alternance de perception entre l'espace tridimensionnel et l'image bidimensionnelle. De même que la juxtaposition de plages de couleurs dans une peinture peut créer un espace chromatique illusoire (*Farbraum*), la confrontation dans l'espace physique de plans et de volumes colorés peut donner à ces derniers une apparence bidimensionnelle.

Affect

Pour élaborer un plan, nous partons généralement d'esquisses simples qui aboutissent à des concepts fondamentaux. Nous explorons plusieurs pistes qui prennent en compte l'échelle, l'accessibilité, l'apparence, la performance, la fonctionnalité et l'efficacité énergétique, entre autres. La polychromie, à ce stade, reste à l'arrière-plan. Dans un dessin, la couleur ne sert qu'à des distinctions graphiques. C'est au cours de longs débats sur ces concepts qu'elle commence à se matérialiser dans notre esprit. La première fois qu'elle apparaît à dessein, un sentiment d'excitation nous étreint: c'est l'instant où la recherche rationnelle laisse place à l'intuition. L'objet inanimé commence à prendre vie, il réclame empathie et désir. La couleur est en lien direct avec nos émotions. Il est impossible de ne pas être touché au cours du processus créatif et à la découverte du fruit de son travail.

Antiquité

L'exposition Bunte Götter («Dieux en couleurs»), qui

présente les dernières recherches sur la polychromie dans l'architecture et la sculpture de la Grèce antique, a de quoi faire sourire. En effet, la notion de « noble simplicité et grandeur sereine » chère à Winckelmann laisse place à un mélange entre pop des Balkans et kitsch irrévérencieux. Certes, ces enduits bariolés étaient élaborés à base de pierres semi-précieuses pilées, exprimant ainsi la plus haute des gratitudes. Mais notre œil contemporain ne peut s'empêcher d'y voir une vitalité iconoclaste qui rend ces dieux peints presque trop humains. On se représente soudain avec un réalisme confondant les personnes ayant réalisé et adoré ces œuvres d'art.

Atmosphère

Le terme « atmosphère » décrit une couche gazeuse enveloppant un corps physique. Quand on l'emploie pour désigner la qualité du cadre bâti, on évoque un phénomène tout aussi immatériel: tel un gaz émotionnel qui émanerait en quelque sorte de la substance matérielle des objets et des espaces. Si l'atmosphère terrestre est indispensable à la vie sur notre planète, l'atmosphère d'un espace détermine quant à elle son habitabilité. Mais contrairement à la présence d'un gaz, l'atmosphère environnementale ne se mesure pas avec une méthode scientifique; elle ne s'appréhende que par les sens. Malgré la prédominance de la vue, tous les phénomènes susceptibles d'être entendus, touchés, humés et perçus par le corps joueront sur l'atmosphère ambiante. L'atmosphère n'est pas quantifiable. Chacun doit utiliser sa propre intuition à bon escient.

Beauté

La beauté retient l'attention de tous. Un bel objet ou une belle personne est un don au monde. La beauté détermine inconsciemment nos choix, y compris dans des domaines prétendument rationnels tels que la prise de décision commerciale ou politique. La quête du beau est aussi le but plus ou moins avoué de toute activité de conception. En architecture, par exemple, la qualité esthétique des dessins et des maquettes séduira le jury d'un concours. La beauté nous aide aussi à apprécier, voire à aimer, un bâtiment terminé.

Or, il est évident que la beauté est un sujet rarement abordé dans le débat architectural contemporain. Cette réticence pourrait provenir du mécanisme hérité du Modernisme ; à moins qu'il ne s'agisse de la peur de l'échec. Dans son essai sur le théâtre des marionnettes, Heinrich Von Kleist observe que la volonté de plaire mine facilement la beauté. Pour lui, le mouvement d'un pantin articulé est plus beau que celui d'un danseur. Il explique toutefois que l'effort soutenu conduit à la maîtrise et qu'« ainsi revient la grâce, quand la conscience est elle aussi passée par un infini ; de sorte qu'elle apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin, ou dans un dieu ». Face à ces choix, on pourrait être fortement tenté de cultiver une inconscience délibérée, en espérant que la beauté naturelle finisse par surgir d'elle-même.

Noir

Le noir, c'est les ténèbres. Il exprime la neutralité, l'élégance et la sobriété, mais aussi l'autorité et la puissance. Comme le blanc, le noir est utilisé avec si peu de discernement qu'il en est devenu une convention, un cliché. Il constitue un excellent fond pour mettre en lumière les couleurs claires, vives, mais risque aussi de galvauder des teintes plus subtiles. Nous préférons les couleurs très sombres, proches du noir : bleus et verts foncés ou anthracites légèrement teintés. Ces derniers absorbent la lumière sans devenir muets : leur intention chromatique peut être reprise par d'autres tons.

Bleu

Le bleu amplifie l'espace. On l'associe d'emblée à l'océan et au ciel. Le bleu symbolise la pureté et la sérénité. Nos bleus préférés sont le bleu Klein, les bleus et turquoises des céramiques orientales, les bleus clairs de l'hibiscus ou de la jacinthe des bois, qui luisent au crépuscule, et le bleu blanchâtre d'une pâleur splendide et une clarté indéniable que l'on trouve dans tous les villages indiens, celui du lait de chaux rehaussé d'une touche d'indigo.

Chandigarh

C'est à l'occasion d'un voyage en Inde, en 1987, que notre intérêt pour les couleurs est devenu une passion : la sensualité des villes du Rajasthan, la découverte des travaux de Le Corbusier à Ahmedabad et la visite de Chandigarh ont libéré notre perception de la couleur en architecture et dans la ville. Chandigarh met en scène l'architecture d'une manière presque naïve : ornementale, décorative et rayonnante, elle semble pourtant dépourvue de tout artifice. L'effort de sophistication artistique côtoie volontiers ce que nous interprétons comme le quotidien spirituel de l'Inde. Ces espaces soigneusement agencés ont été submergés par la multitude de programmes d'aménagement urbain. Le paradigme moderniste y est tantôt respecté à la lettre, tantôt subtilement perverti par toutes sortes d'événements inattendus. Nous avons été fortement marqués par la fusion opérée entre architecture et activités, sans contradiction apparente. Nous en gardons un souvenir vivace qui nous inspire encore aujourd'hui. Dans un tel contexte, la couleur était comme un symbole d'appropriation festive, fournissant le chaînon manquant entre l'architecture et son usage.

Chevreul

Michel Eugène Chevreul (1786-1889), chimiste et directeur de la Manufacture des Gobelins de Paris, a publié en 1839 un grand essai intitulé *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*. Il y décrit le principe de contraste simultané et le phénomène de mélange optique qui en résulte. Selon cette loi, une tache grise entourée de rouge apparaît verdâtre car toute teinte prend la couleur la plus complémentaire de celle de son voisin. La juxtaposition des couleurs complémentaires intensifie leur effet et en renforce l'éclat. Van Gogh, par exemple, peignait des ombres violettes pour faire ressortir le jaune de la lumière du jour. Ce phénomène de mélange optique s'observe à une échelle bien plus petite dans l'œuvre de Rubens, qui utilise des touches de vert pour nuancer la chair rosée. S'il avait mélangé le vert et le rose sur sa palette, l'ombre aurait alors pris une teinte gris terne, ce qui aurait amenuisé l'effet final. Ces lois optiques sont tout aussi pertinentes quand il s'agit d'appliquer de la couleur en architecture. Les façades du Musée Brandhorst, qui semblent neutres de loin, se décomposent, à mesure qu'on s'en rapproche, en une palette de couleurs complémentaires.

Chromophobie

Chromophobia (« La peur de la couleur ») est le titre de l'excellent ouvrage de l'artiste britannique David Batchelor, où il expose qu'une grande partie de la culture occidentale serait prise d'une pulsion chromophobe : « Cela transparait dans les nombreuses tentatives visant à éliminer la couleur [...], soit en l'assimilant à un < corps étranger > – oriental, féminin, infantile, vulgaire, pathologique –, soit en la reléguant au domaine du superficiel, du superflu ou du cosmétique ».

L'impression de déjà-vu qui se dégage de la lecture de cet essai prouve qu'il a visé juste. En effet, la couleur est toujours considérée comme une singularité en architecture, y compris par les initiés. Face à un bâtiment coloré, on a tendance à négliger ses autres caractéristiques. Bien entendu, l'inverse est aussi vrai : nombreux sont ceux qui pensent que l'utilisation de la couleur est en soi une étape importante vers une sorte de libération, comme si le fait de clamer sa chromophilie marquait déjà une victoire culturelle significative.

Ville

Dans le flux continu qu'est devenue la ville, le lieu est déterminé par le programme d'aménagement et l'architecture. Ceux-ci forment un réseau de relations dynamique, qui doit être sans cesse redéfini au cas par cas. Quartiers résidentiels, espaces commerciaux, parcs d'affaires, centres historiques, équipements de loisir... la géographie qui en résulte est tout ce que nous avons : elle délimite l'horizon sensoriel de notre monde, elle est la matière première de notre imagination. En tant qu'architectes, nous pouvons contribuer à élargir cet horizon chaque fois que nous y ajoutons quelque chose. Après tout, l'architecture fonctionne comme un substitut de la nature. Sa variété, sa beauté et sa sensualité fournissent aux habitants un répertoire et un décor expérimental.

Couleur et tectoniques

Si l'on tolère l'ajout de couleurs sur les parties secon-

daïres, amovibles ou facilement remplaçables des édifices, le recours à la couleur sur des éléments structurels est encore perçu comme une transgression. Une polychromie appliquée sur une colonne, par exemple, minerait l'essence même des principes tectoniques. En effet, si les colonnes doivent supporter le poids d'un bâtiment, elles sont aussi censées en révéler le sens structurel. Or, sur une colonne peinte coïncident des positions architecturales opposées: structure versus habillage, espace conceptuel versus espace expérimental. Et si, au lieu de s'exclure mutuellement, ces polarités étaient complémentaires? Pourquoi ne pas assumer la richesse inhérente à la contradiction, en invitant le spectateur à participer?

Communication

Quand on parle de couleurs en architecture, on se réfère généralement à celles qui ne sont pas inhérentes aux matériaux de construction. Pour un architecte, un immeuble en briques n'est pas un immeuble rouge. Inversement, une maison recouverte d'un enduit bleu n'est pas une maison enduite. L'application d'une couche de couleur révèle une intention allant au-delà de la construction en tant que telle, un désir délibéré de communiquer. Qu'il s'agisse d'un désir de se distinguer ou de s'intégrer, d'orner ou de décorer, le recours à la couleur en architecture vise à repousser les limites de la discipline et à engager un dialogue avec les usagers et les passants, mais aussi avec le bâti environnant.

Le Corbusier

Bien sûr, nous avons beaucoup appris du travail de Le Corbusier sur la couleur en architecture, de Weissenhof à Heidi Weber. Nous admirons également sa pratique parallèle de la peinture et de la construction. Mais l'attitude didactique d'une grande partie de ses écrits nous agace, et nous n'adhérons ni à son Modulor ni au clavier de couleurs Salubra. Ce qui nous inspire, c'est d'aborder ses bâtiments comme des sculptures à grande échelle et de respirer l'espace sous toutes ses formes. Cela nous remonte comme des horloges; tous nos doutes s'évaporent et nous croyons à nouveau en la puissance de l'architecture. À la fois admirateurs et critiques, nous entretenons avec Le Corbusier ce rapport simultané de proximité et de distance, privilège de la génération des petits-enfants.

Crime

Le fait de percevoir le recours à la couleur en architecture comme une exception notable à la règle est une conséquence directe de l'attitude chromophobe des générations modernes et modernistes. Dans son essai *Ornement et crime* (1908), Adolf Loos plantait le décor, en décrivant l'embellissement ornemental des objets et des bâtiments comme une aberration issue d'un esprit dégénéré et criminel. À l'inverse, il voyait dans la surface urbaine nue un signe de pathos sublime et de puissance spirituelle. L'homme moderne aspirait à des villes où « les rues resplendir[aient] comme de grands murs blancs, [...] comme Sion, la ville sainte, capitale du ciel ». Mais dans l'intimité du foyer de ses clients, Loos prêchait une sensualité faite de matériaux riches et de couleurs subtiles.

Aujourd'hui encore, l'application d'ornements et de couleurs sur la façade d'un bâtiment est perçue comme un acte de masquage. Elle porte encore la marque (et le

charme) de l'interdit. Pourtant, avec les méthodes contemporaines de construction, les nouvelles exigences de flexibilité et la plus grande sensibilité énergétique en général, les façades endossent un rôle plus indépendant. D'une part, elles conditionnent précisément le cadre intérieur et le caractère de l'espace. De l'autre, leurs surfaces contribuent à l'atmosphère urbaine. Réduire l'espace public au domaine de la fonctionnalité nue et le priver des qualités sensuelles qui faisaient justement la valeur des intérieurs d'Adolf Loos: voilà quel serait le vrai crime aujourd'hui.

Camouflage Dazzle

Au début des années 1990, alors que nous travaillions sur le traitement de la couleur sur les façades du Centre Photonics, une collaboratrice nous a montré un catalogue retraçant le travail de son grand-père Norman Wilkinson. Ce peintre anglais s'était distingué pour ses services à la Royal Navy pendant la Première Guerre mondiale. Il eut l'idée de faire recouvrir les cuirassés de la marine des Alliés de gigantesques motifs colorés, quasi cubistes: le célèbre *Camouflage Dazzle*. Cette tactique parvint à désorienter les périscopes sous-marins allemands. Ce phénomène nous a fascinés pour deux raisons. D'abord, parce que nous recherchions une illusion d'optique similaire en concevant une façade susceptible de réduire l'impact visuel de deux bâtiments qui, en raison des contraintes d'aménagement, étaient légèrement trop grands pour le site. Ensuite, parce que nous admirions le fait qu'un élément aussi insignifiant qu'une couche de peinture ait eu un tel effet sur ces énormes cuirassés. Non seulement il devenait difficile de les localiser dans l'espace, mais leur présence martiale laissait place à une nouvelle identité ambiguë, à mi-chemin entre la sculpture futuriste et le bateau de plaisance excentrique.

Détail

Le détail architectural découle d'abord et avant tout du besoin d'unir les éléments: comment relier une colonne à une poutre, ériger un escalier depuis le sol, intégrer une fenêtre à un mur? Il s'agit ensuite de déterminer comment un détail peut dépasser les simples besoins de construction. Comment devient-il Architecture? Pour faire simple, les architectes ont adopté trois stratégies au fil des années: l'habileté, l'ornementation et le déni. L'habileté vise à surmonter l'épreuve technique du mieux que possible, en atteignant l'esthétique à travers l'excellence du savoir-faire. Les détails de menuiserie japonaise sont des exemples évidents d'une telle maîtrise. L'ornementation, au contraire, tire parti du problème technique, en en faisant un prétexte pour décorer et ajouter un contenu symbolique. Les applications ornementales comme les corniches et les moulages, les assises et les chapiteaux (bref, tout le vocabulaire de l'architecture classique) illustrent bien cette stratégie. Le déni, enfin, consiste à rechercher une cohésion spatiale par le biais de surfaces continues et de lignes articulées, en tentant souvent de dissimuler les contraintes techniques. Cette tendance se retrouve dans le baroque et dans de nombreux exemples d'architecture moderne.

Bruno Taut a su utiliser la couleur pour obtenir une nouvelle clarté. Son recours à la peinture sur les fenêtres englobe les trois stratégies à la fois: il expose la logique structurelle de l'objet, tout en créant une hiérarchie

visuelle déroutante. Enfin, son usage de la polychromie fait écho à la composition visuelle de la façade entière, ainsi qu'à l'espace public que celle-ci délimite. Sobres et ludiques, ces fenêtres masquent autant qu'elles révèlent. Elles sont tout aussi pragmatiques que fantastiques.

Dimensions - de 3 à 2

Certes, l'environnement bâti est indéniablement tridimensionnel. Mais de nos jours, la communication en la matière s'inscrit de plus en plus dans un cadre bidimensionnel: à travers la vidéo et l'image, sur papier ou à l'écran. A mesure que nous nous habituons à percevoir le monde à travers ces supports, plus sophistiqués que jamais, nous nous préparons à accepter que la représentation bidimensionnelle remplace l'expérience tridimensionnelle. Ainsi, notre compréhension de l'espace subit une insidieuse métamorphose. C'est particulièrement vrai chez les architectes, qui font un usage presque exclusif de l'écran pour concevoir, observer et évaluer l'espace tridimensionnel au quotidien. La couleur joue sur notre lecture de la tridimensionnalité: elle peut donner de la profondeur à une surface plane, ou inversement, aplanir un relief. C'est pourquoi le travail sur la couleur suppose un travail sur l'interaction entre le bi et le tri-dimensionnel. Dans le domaine de l'architecture, presque par défaut, cela implique ce conditionnement culturel d'aplanissement de l'espace. Dans ce contexte, la couleur peut devenir un vecteur de transparence, signalant à l'observateur attentif un virage essentiel dans notre perception et notre conception de l'espace.

Tons neutres

Qu'elle soit pâle ou sombre, chaude ou froide, une couleur confuse, souvent difficile à déterminer, s'avère utile pour laisser s'affirmer une couleur dominante. Sur le Centre Photonics, par exemple, ou l'Agence fédérale allemande pour l'environnement, on retrouve bon nombre de ces demi-teintes étranges et difficiles à décrire. L'utilisation conceptuelle de la couleur dans l'architecture moderne (c'est-à-dire le choix d'une blancheur omniprésente, l'usage de couleurs primaires ou presque primaires sur de grandes surfaces) semble avoir entraîné une perte de sensibilité à l'égard de la subtilité des couleurs. Il existe une myriade de beaux gris et autres tons neutres légèrement colorés offrant bien plus de liberté d'expression que ces points monotones sur l'échelle allant du blanc au noir.

Liberté

Par défaut, la construction implique une perte de liberté. La présence d'un mur limite l'espace. Une telle limitation entrave l'ouverture mais en même temps, elle laisse libre cours aux perspectives offertes par la coexistence et l'échange de différences. Sans délimitation, il n'y a pas de lieu et sans lieu, il n'y a pas d'échange social. Le dilemme entre besoin de définition et désir de liberté est inhérent à la discipline architecturale. Or, la liberté se gagne en jonglant avec les capacités du programme, de l'espace et de l'expérience sensorielle, pas nécessairement avec l'absence de matière.

Les Suisses sont-ils les meilleurs amateurs de cuisines?

