

## LE CORBUSIER ET LE PAPIER PEINT

### Arthur RÜEGG,

*Architecte BSA-SIA, Professeur, École polytechnique de Zürich*

On a comparé Le Corbusier au Roi Midas : tout ce qu'il touchait, devenait un événement esthétique. Présenter aujourd'hui cet architecte d'avant-garde comme amateur, connaisseur et même créateur de papiers peints, semble quand même osé.

On le connaît justement pour sa croisade contre tous les arts décoratifs, menée dans la revue *L'Esprit nouveau*. Amédée Ozenfant, son compagnon de lutte, considérait, lui aussi, le triage impitoyable de l'inventaire des maisons comme la condition première à une « épuration de l'architecture par le vide ». Cela devait être, selon son expression, la « Période du Vacuum-cleaning ». Les formes pures qui subsistaient après ce processus de décimation se prêtaient à jouer « le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière ». La célèbre Villa Savoye de 1928-1931, baptisée à juste titre « Les heures claires », synthétise cette recherche d'une architecture puriste réduite aux éléments volumétriques primaires.

### Charles-Édouard Jeanneret, décorateur

Or les témoignages du jeune architecte suisse nous font connaître un personnage tout à fait différent. Ainsi, dans une lettre à son ami, le peintre Théophile Robert, il écrit au sujet d'une promesse faite pendant la floraison de 1915 : « J'apporterai aussi les miennes [les fleurs, AR] peintes sur papier ou sur toile, par d'autres plus malins que moi, les Süe, les Dréza, les Carlègle. Et nous verrons ce qui conviendra aux entrecolonnements de votre salle à manger. Et en fin de compte, voici l'amorce pour vous faire 'stopper' ici : mes liasses si lourdes et nombreuses de merveilleux tissus et de papiers anciens et modernes. Ce sera une réédition différente des imageries d'Épinal ».

En fait, les questions d'aménagement d'intérieur semblent avoir été primordiales pour le jeune Charles-Édouard Jeanneret, préoccupé de savoir si ses dons étaient prometteurs. Vers la fin de l'année 1912, après la construction de ses deux premières maisons qu'il réalisa seul, il s'était lancé dans une véritable carrière d'ensemblier qui allait bientôt absorber une bonne partie de son énergie.

Même en imaginant ses propres architectures, il inclut toujours l'ameublement des espaces et le revêtement des parois dans ses esquisses. Tel est le cas de la Villa Anatole Schwob, chef-d'œuvre de la période de La Chaux-de-Fonds, où il réservait les papiers peints aux chambres privées. Le boudoir qu'il croquait en juillet 1916 avec tous ses aménagements, était en fait tapissé d'un papier « ancien », tel qu'il l'avait prévu. Il s'agissait du modèle « Chasse de Diane » dessiné vers 1785 à Nantes, motif dont l'originalité s'incarne dans deux types de médaillons encadrés. En 1987, lors de la réfection de la maison par Andrée Putman, on en a encore découvert des témoignages. À l'époque, Jeanneret était si content de cet espace qu'il permit plus tard sa publication dans *L'Esprit nouveau* no. 6, non sans remarquer alors que « les papiers peints sont la rançon brutale imposée par le goût de la clientèle. Lorsque l'architecte remet les clefs de la maison terminée il a un serrement de cœur, il sait que le propriétaire (...) n'hésitera pas à maquiller les murs de papiers peints intempestifs qui troublent les espaces (etc.) »

Ceci avait lieu en 1921, quand Jeanneret travaillait à une nouvelle identité, pour laquelle il venait d'inventer le nom de Le Corbusier. Il est amusant de noter en l'occurrence, que le quartier général de cette opération, l'antichambre de l'appartement 20, rue Jacob, avait été tapissé par Jeanneret en 1917-2018 encore d'un papier « ancien ». Ce papier aux sujets parisiens, avec Notre-Dame de Paris au premier plan, fait partie d'une mise en scène ingénieuse des références d'une architecture nouvelle encore inconnue : à droite le gothique français, à gauche le classique méditerranéen : Le Parthénon et la Villa Albani (gravure de Giambattista Piranesi).

En fait, Jeanneret avait trouvé le goût des papiers peints à Paris, lors des voyages d'études et d'achats de 1912-2013, voyages qui apportaient un raffinement essentiel au répertoire jusqu'alors fortement marqué par le modèle allemand. Il suivra alors assidûment cette piste parisienne pour ses premières commandes privées de décoration intérieure, et même pour le chantier expérimental qu'était la maison de ses parents, la « Maison blanche » de 1912, restaurée en 2005.

Lors de cette restauration que j'ai suivie en tant qu'expert, on a trouvé toute une gamme de couleurs finement calibrées ; mais le célèbre papier peint du salon – bien documenté sur des photos d'époque – avait complètement disparu. Les sondages ont au moins prouvé que toutes les parois ont d'abord été peintes en gris très clair, et que le papier peint était une addition probablement des années 1913-2014.

Si on en a finalement osé la reconstruction, c'était d'abord pour rendre visible la recherche et l'évolution du jeune artiste, et aussi parce qu'on avait finalement trouvé deux bouts du papier original dans la niche du radiateur côté vallée.

Sur la base de ces échantillons et des photographies d'époque, il était possible d'établir le rapport du motif à l'aide de l'ordinateur, et de confier la reconstruction à Geert Wisse de Zwalm.

La reconstruction du papier peint, exécutée en sérigraphie, est assez fidèle pour donner une impression convaincante de l'état du salon voulu par le jeune maître, et pour servir de fond aux peintures, au sofa et au piano originaux retrouvés et rapatriés en 2005-2006. Grâce aux collections du musée de Rixheim et, parallèlement, à une monographie, il était d'ailleurs possible d'attribuer le modèle du papier peint au grand décorateur français André Groult, du groupe au goût sévère des coloristes, que Jeanneret avait visité plusieurs fois au cours de ses expéditions parisiennes, et qui devenait l'un de ses modèles en matière de décoration intérieure. Le papier de la Maison blanche témoigne donc d'une étape décisive dans le développement de notre architecte.

### **Le Corbusier : La polychromie puriste...**

Dix ans plus tard, c'est le « jeu savant, correct et magnifique des volumes ». Ceux-ci sont désormais nus, mais ils sont loin d'être blancs, au contraire. Dès 1923, Le Corbusier applique systématiquement sa polychromie architecturale puriste, inspirée peut-être des essais du groupe hollandais De Stijl, mais certainement nourri de ses propres expériences en tant que peintre, entrepris depuis 1918. Ainsi, comme le montre ma reconstruction du Pavillon de l'Esprit nouveau de 1925, on ne peut guère distinguer entre les couleurs employées dans la peinture et dans l'architecture. Les objets d'aménagement et les surfaces chromatiques délimitant l'espace forment – pour ainsi dire – une « nature morte orchestrée dans un espace tridimensionnel ».

Au contraire des œuvres du groupe De Stijl, la couleur chez Le Corbusier est intimement liée à l'architecture. L'unité polychrome chez lui est la paroi, et la couleur est quasiment une qualité de cette surface même. À nouveau, on trouve la préfiguration des différentes stratégies dans la peinture – Mondrian dans ce cas, à droite ; Jeanneret, à gauche.

Avec ce dispositif élémentaire, Le Corbusier arrive surtout à dramatiser les données plastiques. Dans la Villa La Roche, par exemple, il propose toute une stratégie élaborée de mise en relation des couleurs avec les espaces spécifiques, stratégie qui sert à conférer à cette villa une lecture supplémentaire. Nous nous contenterons de montrer brièvement la galerie de peinture et la salle à manger.

La galerie est le siège de la célèbre collection de peintures cubistes et puristes du banquier suisse et par là, un haut lieu de l'avant-garde parisienne. L'espace est relativement fermé, et Le Corbusier commence à interpréter l'espace, à dramatiser certains éléments, comme notamment la rampe et la cheminée, placées en tant qu'éléments solides bruns, devant l'arrière-fond bleu clair ou gris clair, qui, lui, permet d'élargir l'espace. En plus, il peint chaque paroi d'une couleur différente, et arrive ainsi à réaliser « un rectangle élastique » – selon le terme de Fernand Léger – au sein duquel les pans de murs possèdent, il est vrai, une certaine autonomie en tant que porteurs de couleurs différentes, mais qui reste une composante de l'ensemble de l'espace. Ce rapport contradictoire confère de la tension aux espaces de Le Corbusier.

Au-delà du hall, la salle à manger présente une situation tout à fait différente. Cet espace intime est une « chambre rose » traditionnelle. Chaque mur et même le plafond sont peints de la même couleur, comme s'ils avaient été tapissés. Ainsi, la salle à manger devient un élément constitutif du traditionnel « corps de logis ». Dans ce cas, Le Corbusier augmente la fermeture de l'espace pour atteindre une « ambiance très

douce, calmée, envoûtante, comme sous une coupole ». Cette salle présente donc l'extrême opposé du concept de la galerie de peinture, tout en utilisant les mêmes règles d'application de la couleur.

Les couleurs choisies par Le Corbusier appartiennent toutes à une « famille » strictement délimitée, soit de la « grande gamme », « éminemment architecturale » d'après Le Corbusier, « formée des ocres jaunes, rouges, des terres, de blanc du noir, du bleu outremer, et, bien entendu, certains de leurs dérivés par mélange ; cette gamme est une gamme forte, stable, donnant de l'unité... ». Le Corbusier utilisait alors exclusivement des pigments de couleur, essentiellement naturels, disponibles dans le commerce sous la forme de poudres de couleur destinées à la détrempe ou à la peinture à l'huile.

Il parvenait ainsi à une standardisation chromatique, créée sans détour scientifique et indépendante des palettes de couleurs fournies par divers fabricants. Afin de définir les tonalités à distance, notamment pour les maisons d'habitation à Stuttgart, Anvers ou Carthage, il suffisait d'indiquer dans un plan le nom d'un pigment de la couleur voulue.

En ne se référant pas, dans son choix chromatique, au disque théorique de couleurs d'Ostwald, Le Corbusier établit un lien aussi bien avec l'expérience quotidienne de l'homme qu'avec la tradition picturale et architecturale. Il évita donc, sur ce plan aussi, l'effet « abstrait » qui émanait notamment des créations du groupe De Stijl.

Par contre, il tenait, comme il le déclara lors d'une conférence tenue à Zurich en 1938, aux effets psychologiques et physiologiques des couleurs : « créer ambiance » et « créer espaces » - effets illustrés ici par ses propres œuvres.

Le Corbusier pouvait ainsi « dynamiter » l'espace, en utilisant un bleu ciel pour le plafond, en se basant sur les effets *physiologiques* de cette couleur. Comme pour prouver ces effets, il désigna le célèbre jardin de l'appartement Besteigui comme « chambre sans toit » ; le ciel remplaçait donc le plafond peint, effet qui rappelle instamment certaines peintures de René Magritte.

D'autre part, le bleu ciel nous rappelle, par son effet *psychologique*, le ciel. Un bleu clair plus foncé peut aussi être associé au « bateau », lorsqu'il est notamment utilisé sur les rampes. Mais le métal peut aussi être peint en gris, comme les canons de l'artillerie française, ou en terre d'ombre, la couleur de la rouille – mais, faute de valeur associative, jamais de jaune vif.

### ... et la Collection de papiers peints Salubra I, 1931

Pourquoi toutes ces étranges considérations si détaillées sur la polychromie architecturale de notre architecte ? – Parce qu'en 1930, quand Le Corbusier saisit l'occasion qui lui était offerte par « le caprice du hasard » de projeter une collection de papiers peints pour l'entreprise Salubra de Bâle et Grenzach, il n'en fit rien de moins que le testament de cette polychromie architecturale puriste.

En choisissant 43 des tons les plus utilisés à l'agence, il profitait d'abord de son énorme expérience accumulée en tant que peintre et architecte. Et il considérait que la préfabrication industrielle de la « peinture à l'huile vendue en rouleaux » pouvait garantir le respect de sa gamme chromatique sur les chantiers, où le mélange exact de poudres de couleurs était souvent rendu difficile par des poussières et le désordre. Mais la véritable performance réside dans l'outillage qu'il inventa pour l'emploi de ces tons à l'usage *individuel de la clientèle* : « les claviers de couleurs ». Il s'agit de douze échantillons sur lesquels trois larges bandes représentent des tons plus clairs, destinés aux murs principaux. Deux bandes plus étroites reproduisent une succession de petits échantillons de couleurs contrastées pour les boiseries, les portes, etc. Ces tons sont disposés de telle sorte qu'ils peuvent être isolés au gré des utilisateurs, et former, à l'aide d'une lunette, des combinaisons de 3 à 5 couleurs.

Chaque planche contient une « ambiance chromatique » qui renvoie à l'effet spatial désiré : « Espace », « Sable », « Velours », ou par exemple « Paysage » pour des espaces donnant sur un jardin – tel le

salon de la Villa Albert Jeanneret, où déjà en 1925, le vert clair anglais avait été contrasté avec un ton rose rappelant la brique et un brun foncé rappelant la terre et un tronc d'arbre, exactement comme le propose l'échantillon de la Collection Salubra.

Le Corbusier lui-même n'a pas souvent utilisé ses propres papiers peints, mais dans l'immeuble « Clarté », construit à Genève en 1930-1932, l'utilisation des papiers Salubra et de rideaux homogènes fut prescrite, concrétisant ainsi le contrôle de tous les espaces intérieurs, bien que le choix des papiers se fit selon les goûts individuels. Ainsi, on y trouvait des intérieurs rappelant l'Art Déco français, et d'autres, plutôt corbuséens.

Convaincu que la gamme de Le Corbusier constitue l'un des piliers de la polychromie architecturale du XX<sup>e</sup> siècle, j'en ai osé une réédition en 1997. L'ironie de ce projet repose sur le fait que la production des papiers peints avec les pigments minéraux d'origine n'était plus possible. On devait donc se contenter de mélanger les pigments standardisés d'aujourd'hui, pour la plupart organiques. La science moderne semblait avoir la dernière parole. Mais à la suite de cette réédition, une firme fut fondée en Suisse pour la fabrication à l'identique de la gamme corbuséenne, et c'est grâce à leurs produits qu'on a finalement réussi l'année dernière à sortir une deuxième édition correcte et splendide.

En créant la collection Salubra, Le Corbusier avait – selon ses paroles – « entr'ouvert la porte du jardin des tentations » et admit certains éléments de pure fantaisie : des points, des stries ou des treillis. Destinés aux petites surfaces contrastées, ils n'étaient pas souvent utilisés. D'autre part, ces papiers furent utilisés par Le Corbusier comme *collages*, auxquels il s'était à peine intéressé jusque-là, mais qui devinrent un important moyen d'expression dans ses œuvres de maturité.

Après la Seconde Guerre mondiale, Le Corbusier utilise ses couleurs pour articuler la structure des « brise-soleil » de l'Unité d'habitation de Marseille. Il ne s'agit toutefois nullement de « décoration », mais plutôt d'une mise en évidence des articulations individuelles à l'intérieur d'une ordonnance donnée. Il est tout à fait possible, même probable, que les claviers Salubra connurent ici une conversion immédiate en valeur esthétique.

## Salubra II, 1959



Photographie publicitaire pour Salubra II avec deux colorations des motifs « marbre I ». Meubles de l'entreprise Idealheim SA, Bâle. Publicité d'époque (collection Arthur Rüegg).

L'architecture d'après-guerre de Le Corbusier se distingue cependant par une vive coloration, souvent sous forme d'accents chromatiques violents. Ceux-ci devaient tenir face aux textures des matériaux qui prenaient de plus en plus d'importance. Dans ce sens, la variation d'un modèle de base par la superposition d'une ordonnance chromatique sera systématisée par la suite, comme par exemple dans le cas des portes coulissantes des cuisines de l'Unité, qui sont soit en chêne naturel, soit peintes en blanc, en rouge, ou en vert.

Le deuxième clavier de couleurs, qui fut mis en vente en 1959, est donc un catalogue d'échantillons qui contient 20 couleurs unies, dont chacune peut être comparée avec les autres tonalités, en isolant des groupes entiers au moyen d'une fenêtre de carton bristol. « Cet album permet de confronter vingt fois successivement les vingt couleurs, offrant ainsi à l'architecte, au décorateur ou au client, quatre cents combinaisons... » écrit Le Corbusier dans son introduction. « Dans ces 400 combinaisons, l'usager reconnaîtra les équilibres colorés qui correspondent à sa nature propre. » Le Corbusier lui-même cherchera par la suite inlassablement à définir des « équilibres colorés » pour ses propres bâtiments, tel le plafond de son Cabanon de Roquebrune-Cap Martin.

Ainsi, le plafond réalisé de l'une des Unités de vacances (situées proches du Cabanon), dont les plaques de placoplâtre sont peintes en différentes couleurs, constitue une composition qui rappelle immédiatement les peintures d'avant-guerre d'un Theo van Doesburg ou d'un Mondrian. Comme dans le cas de la première collection, Le Corbusier lui-même se sert très peu de Salubra II pour ses propres architectures ; il s'agit encore une fois plutôt du testament d'une certaine conception de la polychromie architecturale, mise au service du public.

Vous avez peut-être remarqué que Salubra II ne contient pas d'échantillons unis, mais des *motifs*, des « fantaisies accessoires » qui se distinguent de celles de la première collection qui offraient une répartition régulière de structures pointillées ou losangées. Il s'agit d'abord de la série « marbre », imitant la texture d'un *placage de marbre*. Les documents conservés montrent que le projet réalisé à la brosse ou au pinceau par Le Corbusier – et destiné à être transposé en photogravure – a en réalité été soigneusement modifié à la main.

Les ombres, qui ne couvrent qu'une partie du lavis de papier peint, permettent de créer, par assemblage sur le mur, divers motifs, et Le Corbusier se permet de superposer à la structure imitant le marbre des couleurs fortes, qui finalement détruisent les associations trop directes. Mais il faut retenir qu'à ce point-ci, la couleur ne fait définitivement plus partie intégrante de la surface de l'architecture ; grâce au papier peint, elle a pris le caractère d'un revêtement décoré, tout à fait comparable à celui d'une architecture historique.

Le Corbusier n'a pas réalisé de série intitulée « fleurs » en 1959, mais on trouve dans la collection une série « mur » qui permet de créer, par assemblage sur la paroi, des compositions géométriques imitant la *pierre de taille*. (Le projet repris par les dessinateurs de Salubra à gauche ; et une application assez récente du motif, version rouge, à droite)

Le Corbusier fit apparemment dessiner une trame carrée de trois grandeurs, parmi lesquelles il choisit la plus petite. Comme il cherchait à atténuer, à l'aide de cette trame, la couleur de base du papier peint, il demandait également dans ce cas une transposition du dessin en photogravure, afin de rompre la dureté de la trame.

Avec sa deuxième collection de papiers peints Salubra, Le Corbusier réalise donc, en pleine maturité, le tour de force de formuler une réponse à l'ancienne provocation de l'avant-garde hollandaise – concernant les accents forts de couleurs primaires – et arrive ainsi à une sorte de synthèse du débat des années vingt sur la couleur en architecture. Mais il arrive, en plus, à réconcilier la polychromie d'avant-garde du  $xx^e$  siècle avec la tradition millénaire du décor mural.