



Béatrice Bouvier, Anne-Marie Châtelet, Sabine du Crest, François Fossier, Anne Georgeon-Liskenne, Itzhak Goldberg, Jean-Claude Golvin, Hélène Jannière, Jean-Michel Leniaud, Anne Péan et Pierre Rouillard

**Actes du V<sup>e</sup> congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art**  
Bordeaux, 21-24 octobre 1999

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

---

## L'art et le mur. Les relations entre peintres et architectes au début des années vingt

Anne-Marie Châtelet

---

DOI : 10.4000/books.inha.2218

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Bordeaux

Année d'édition : 1999

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Voies de la recherche

EAN électronique : 9782917902585



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 24 octobre 1999

### Référence électronique

CHÂTELET, Anne-Marie. *L'art et le mur. Les relations entre peintres et architectes au début des années vingt*. In : *Actes du V<sup>e</sup> congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art : Bordeaux, 21-24 octobre 1999* [en ligne]. Bordeaux : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 1999 (généralisé le 28 juillet 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/2218>>. ISBN : 9782917902585. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.2218>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 28 juillet 2023.

---

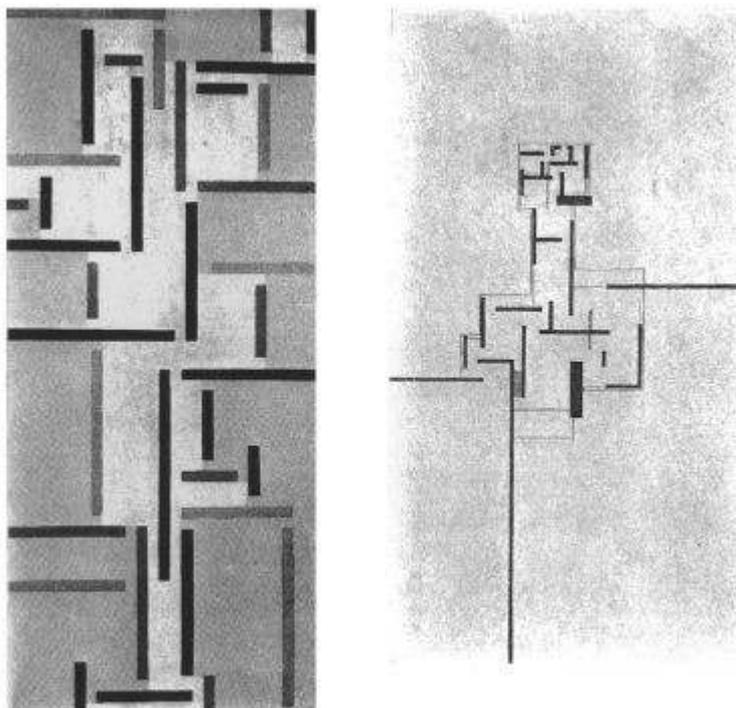
# L'art et le mur. Les relations entre peintres et architectes au début des années vingt

Anne-Marie Châtelet

---

- 1 Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les relations entre peintres et architectes sont étroites, leurs accointances sont nombreuses, mais elles restent pourtant difficiles à saisir. Le célèbre rapprochement fait par Alfred Barr en 1936 entre *La danse russe* de van Doesburg (1918) et le plan du pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe (1922), ou encore celui de Sigfried Giedion, en 1941, entre *L'Arlésienne* de Picasso (1912) et le bâtiment du Bauhaus de Gropius (1925-1926), tentent d'explicitier cette proximité de l'art et de l'architecture<sup>1</sup> (fig. 1).

Fig. 1. « Doesburg, Russian dance, 1918 ; Mies van der Rohe, Project for a brick country house, 1922 ».



Cubism and abstract art : paintings, sculpture, constructions, New York, Museum of modern art, 1936, p. 157

- 2 Mais s'ils paraissent démonstratifs, les liens entre leurs auteurs demeurent insaisissables. On a même l'impression que plus l'histoire de cette période est fouillée, plus ces liens s'avèrent hypothétiques. Ainsi Wolfgang Tegethoff et Yves-Alain Bois, qui se sont respectivement penchés sur le parcours de Mies van der Rohe et celui de Piet Mondrian, ont-ils mis en cause, faute de preuves, l'influence qu'aurait pu avoir le peintre sur l'architecte. W. Tegethoff souligne que l'architecte s'en est toujours défendu<sup>2</sup>. Y.-A. Bois s'élève contre cette idée : « On conçoit mal, écrit-il, comment la critique architecturale a pu si souvent invoquer Mies van der Rohe pour montrer l'influence de Mondrian sur l'architecture de ce siècle : qu'a en commun (...) l'espace fluide du *Pavillon de Barcelone* (1929), par exemple, avec la planéité figée de l'intérieur tel que le conçoit Mondrian ?<sup>3</sup> S'intéresser à la peinture murale est une façon de se pencher sur un des volets de leur activité où leurs interventions sont intimement mêlées, pour saisir un pan de ces relations.
- 3 En ce domaine, peintres et architectes partagent une longue histoire marquée d'ententes et d'antagonismes. Leurs rapports ont parfois été difficiles lorsque, par la perspective, la peinture murale a fait éclater les limites matérielles définies par l'architecte. L'illusion de profondeur alors créée par les paysages et les scènes peintes ont troublé la perception de l'espace architectural. Les litiges entre Paolo Véronèse et Andrea Palladio, qui omit de citer dans la réalisation de la villa Barbaro à Maser (1554-1555), pourraient s'expliquer par le défi lancé par le peintre dont les paysages percent les murs et ouvrent des vues sur le lointain<sup>4</sup>. Ce débat, qui se développe pendant la période Baroque, se pose dans d'autres termes au XX<sup>e</sup> siècle, lorsque l'abstraction s'impose et que la perspective est abandonnée. Le peintre et architecte

Theo van Doesburg l'explicite dans un article de 1923 dans lequel il distingue l'architecture « décorative », désignant par là celle des siècles passés, et l'architecture « fonctionnelle », autrement dit contemporaine<sup>5</sup>. Dans la première, écrit-il, la couleur 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) ». Dans la seconde, la couleur « n'y a pas d'autre rôle » que « d'accentuer davantage encore [l'architecture] par une teinte absolument neutre » ; « en conséquence, elle conduit à l'accentuation du caractère constructif et anatomique de l'architecture ».

- 4 Durant les années qui ont suivi la Première Guerre mondiale, plusieurs textes ont été publiés sur ce thème dans des revues d'architecture d'avant garde, comme *l'Esprit nouveau* ou *De Stijl*. Des artistes se sont engagés par leurs œuvres comme par leurs articles, au premier rang desquels Piet Mondrian (1872-1944), Bart van der Leek (1876-1956) et Théo van Doesburg (1883-1931) ainsi que Fernand Léger (1881-1955), Le Corbusier (1880-1960), El Lissitzky (1890-1941)... Le dialogue a culminé, entre 1923 et 1924, lorsque tous semblent unis autour d'une même vision. Les sujets abordés concernent la peinture murale extérieure — liée à la définition de la masse de l'édifice — et la peinture murale intérieure. J'ai choisi ici d'aborder la seconde parce qu'elle me semble avoir apporté une contribution décisive à l'architecture, suscitant la naissance de nouvelles conceptions spatiales.

## L'abstraction, idéal de la peinture murale

- 5 Ce que sous entend van Doesburg, en 1923, c'est que l'abandon de la figuration et de la représentation perspective au début du XX<sup>e</sup> siècle, en limitant la peinture murale à des a-plats de couleur, crée d'autres relations entre peinture et architecture. L'œuvre abstraite s'inscrit alors sur la surface du mur sans en bousculer la perception, sans induire un ordre spatial autre que celui de l'espace matériel où elle se situe. Elle ne figure pas un espace fictif, elle se contente de manifester la surface du mur. C'est ce que traduisait Fernand Léger, la même année, en évoquant vraisemblablement un travail mené pour l'architecte Robert Mallet-Stevens (1886-1945) <sup>6</sup> : « J'ai collaboré à des motifs architecturaux, je me contentais alors d'être ornemental, les volumes étant donné par l'architecture et les personnages évoluant autour. Je sacrifiais le volume à la surface, le peintre à l'architecte, n'étant qu'enlumineur de surfaces mortes<sup>7</sup>. »
- 6 Il continue en distinguant deux modes d'expression plastique : la peinture de chevalet qu'il désigne sous le terme « d'objet d'art » et la peinture murale qu'il appelle « art ornemental ». L'art ornemental, disait-il, doit se plier « aux nécessités du lieu, respectant les surfaces vives et n'agissant que comme destruction des surfaces mortes ». Il a pour objet la « réalisation de surfaces colorées abstraites, les volumes étant donné par les masses architecturales et sculpturales »<sup>8</sup>. L'année suivant cette déclaration, il signa une série de compositions murales conçues pour être intégrées à l'architecture<sup>9</sup>. Cette volonté de s'en tenir à des surfaces colorées traduit son respect pour l'ordre spatial établi qu'il énoncera plus clairement encore en 1925. Alors chargé par Mallet-Stevens de la réalisation d'un panneau mural destiné au hall d'une ambassade pour l'exposition internationale des arts décoratifs, il écrivait : « J'ai fait un projet de peinture murale à réaliser en mosaïque. Je n'ai pas fait un tableau de chevalet qui a d'autres lois. Les dimensions m'en ont été imposées par l'architecte. L'architecte

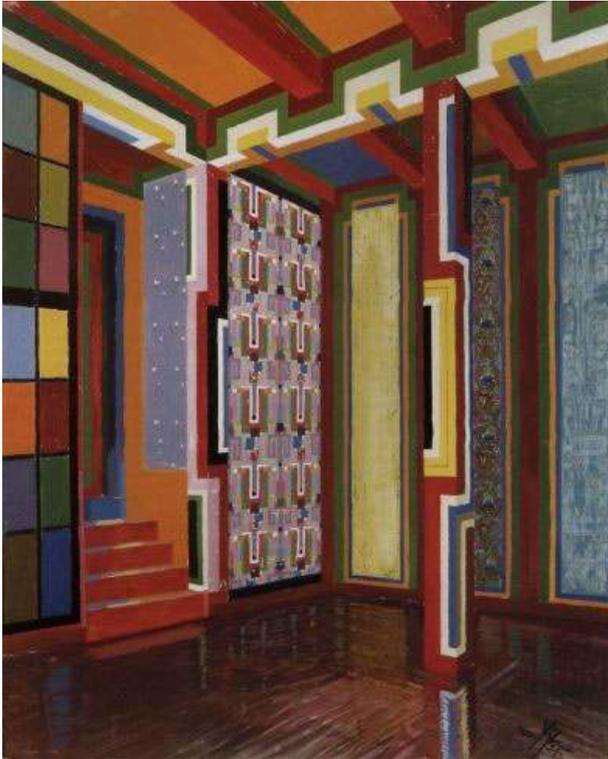
veut un motif à une telle place, il veut de la couleur sur une surface blanche <sup>10</sup>.» La prérogative reconnue à Mallet-Stevens, imposant l'emplacement comme les dimensions des peintures murales, traduit cet assujettissement volontaire à l'architecte et au-delà, l'idée que l'art décoratif est gouverné par l'architecture.

- 7 Mais parmi ceux qui s'interrogeaient sur les relations entre peinture et architecture, tous ne les pensaient pas en ces termes de dépendances, bien au contraire. Bart van der Leck, peintre néerlandais du groupe De Stijl, qui balancera lui aussi entre abstraction et figuration, écrivait en 1918 : « La peinture est arrivée aujourd'hui au point où elle peut être admise à la collaboration avec l'architecture. Elle y est parvenue parce que ses moyens d'expression se sont purifiés. La description du temps et de l'espace par le moyen de la perspective a été abandonnée. C'est désormais à la surface totale de transmettre la continuité de l'espace (...) La peinture est aujourd'hui architecturale parce qu'en elle-même et par ses moyens propres, elle dessert le même concept - l'espace et le plan - que l'architecture et exprime la même chose mais de manière différente<sup>11</sup>. » Si pour lui, comme pour Léger, l'abstraction ouvre la voie d'une collaboration entre peinture et architecture, en revanche il pensait qu'il ne devait y avoir aucune subordination d'un art à l'autre. Peinture et architecture expriment les mêmes concepts mais de façon différente. Leur expression est tributaire de leurs propriétés, énoncées en cinq termes qui opposent l'une à l'autre : la planéité, l'ouverture, la couleur, l'extension et l'équilibre plastique caractérisent la peinture ; le volume, la fermeture, l'absence de couleurs, la limitation et l'équilibre constructif, l'architecture<sup>12</sup>.
- 8 Ces qualificatifs, tous positifs pour la peinture, sont en majorité dépréciatifs pour l'architecture, distinguée par sa fermeture, son absence de couleurs et sa limitation. C'est la peinture murale qui lui permettra de dépasser ces faiblesses. Celle-ci n'aura donc pas le rôle passif que lui assignait Léger, mais un rôle actif dont témoigneront, comme on le verra, les œuvres des artistes gravitant autour de la revue *De Stijl*. Van der Leck quittera toutefois bien vite ce groupe. Pour lui c'était les peintres, et eux seuls, qui devaient être le moteur de ce mouvement. C'est la raison pour laquelle il avait participé à la création de la revue et c'est aussi la raison pour laquelle il la quitta : « [La revue] devait être rédigée uniquement par des peintres et être dirigée contre les architectes, c'est à dire contre leur ingérence dans le domaine de la couleur qui doit être résolue par le peintre uniquement (...) Mais lorsque le premier numéro sortit, il y avait plusieurs architectes qui collaboraient (...) j'ai tout de suite donné ma démission<sup>13</sup>. »

## L'espace en questions

- 9 Plusieurs artistes suivirent alors la voie tracée par van der Leck, essayant de combattre les limites de l'architecture. La peinture murale était pour eux plus que celle d'une surface limitée, elle embrassait tous les murs des pièces dans lesquelles elle s'incrustait et parfois même le sol et le plafond. Certains, des architectes tels que Bruno Taut (1880-1938), Richard Döcker (1894-1968) ou des peintres tel que Wenzel Hablick (1881-1934)<sup>14</sup>, expérimentèrent sans prétention théorique. Ils faisaient des projets d'un caractère souvent ludique que B. Taut qualifiera d'ailleurs « d'artisteries » (*Künsteleien*)<sup>15</sup>. Par l'introduction d'obliques ou de lignes brisées, elles visaient un même résultat : perturber la lisibilité de l'espace (fig. 2).

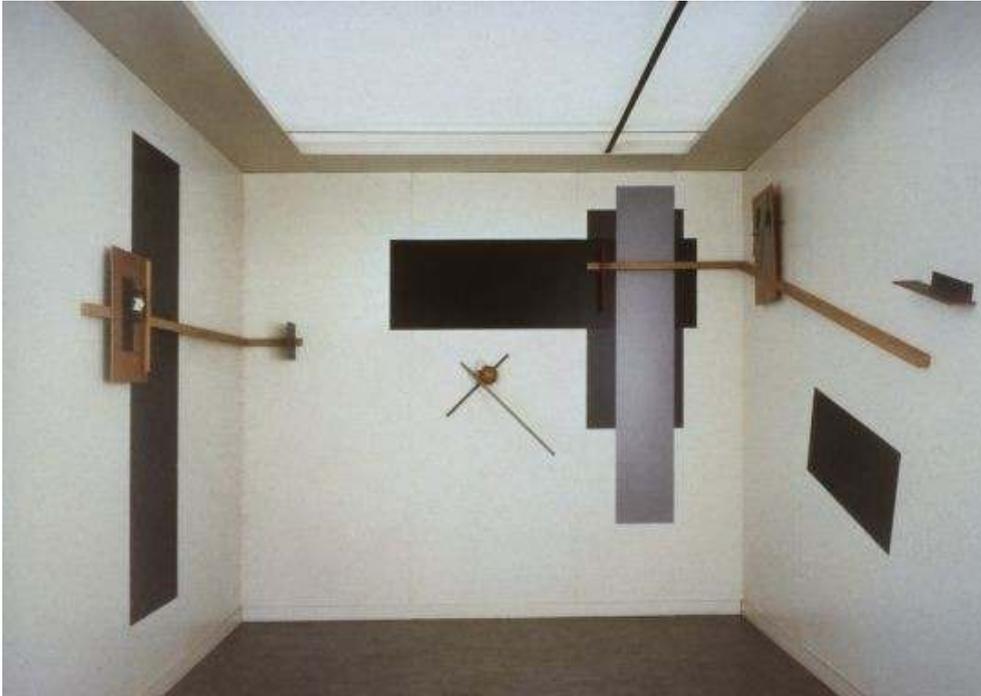
Fig. 2. W. Hablik, esquisse pour une pièce d'exposition du marchand de tapis Soetje, 1921.



E. Fuchs-Belhamri, *Wenzel Hablik. Innenarchitektur und Design*, catalogue. d'exposition, Itzehoe / Bremen / Flensburg, 1998.

- 10 L'alternance des motifs ou des bandes colorés est certes rythmée par des éléments de l'architecture tels que les angles, les poteaux, les retombées de poutres... mais la perception des limites et des dimensions de la pièce est troublée, rendue difficile. La peinture met ainsi en cause l'espace architectural. D'autres artistes s'engagèrent dans cette même direction, tout en poursuivant une réflexion théorique : El Lissitzky et Piet Mondrian. Leurs tableaux et leurs textes, étroitement articulés, conduisirent à une remise en cause des limites de l'architecture par le biais de la peinture.
- 11 El Lissitzky essaya d'introduire dans ses œuvres la quatrième dimension, celle du temps, dans des œuvres abstraites, des constructions géométriques. La première étape, qui conduit du plan à l'espace, est franchie avec une série d'œuvres complexes qu'il décrivait comme des « stations d'aiguillage entre peinture et architecture » : les Proun<sup>16</sup>. En 1923, lors de la grande exposition d'art de Berlin, il proposa un espace Proun (*Prounenraum*) : une pièce dont il transforma les six faces (les murs, le sol et le plafond) pour y introduire une notion d'espace-temps (fig. 3).

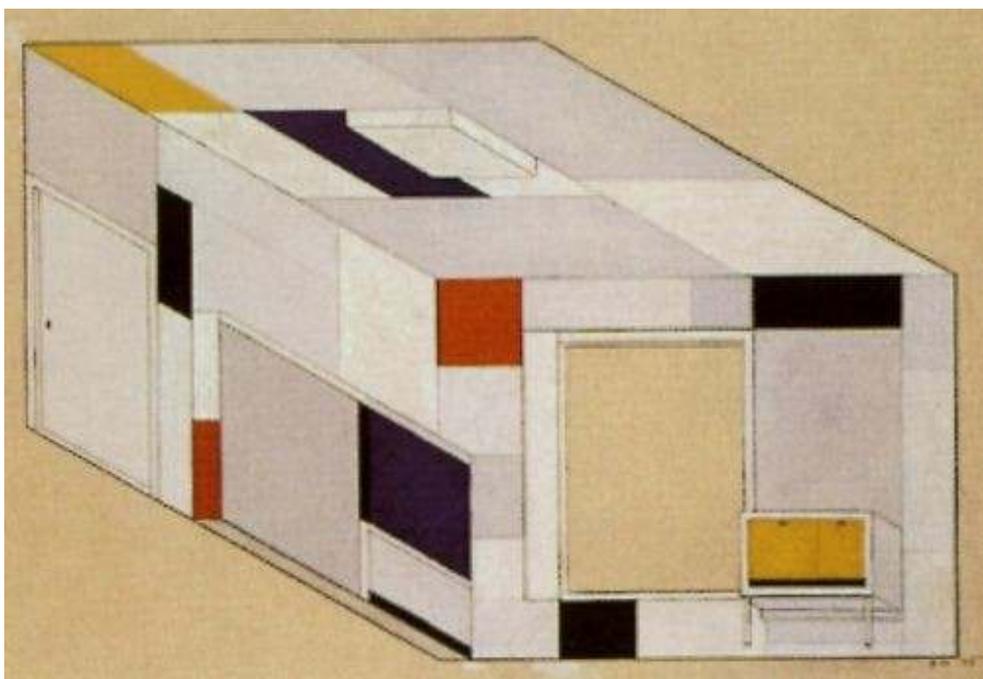
Fig. 3. El Lissitzky, Prounenraum, 1923.



Reconstitution de 1965 publiée dans *El Lissitzky (1890-1914) architecte, peintre, photographe, typographe*, Musée d'art moderne de la ville de Paris/Arc, 1991.

- 12 La diagonale qui s'élève vers le motif central, les baguettes de bois courant d'un mur à l'autre, les surfaces de non couleurs se renvoyant du mur au plafond sont là pour surmonter les repos des angles ou des surfaces blanches. Ils brisent les limites de la pièce et lui redonnent une unité en surmontant la fragmentation de ses faces grâce aux liens et aux articulations qu'ils introduisent. L'unité est conquise à travers le mouvement du spectateur qui permet de réaliser un espace à quatre dimensions.
- 13 Mondrian suivit un autre cheminement intellectuel, cherchant à donner, à travers sa peinture, une interprétation abstraite du monde qui l'entoure. Il créait dans ses toiles un univers proprement humain, parce que construit par l'homme, qui « nous montre en petit une réplique du tout ». Puis, il cherchait à étendre cette vision au-delà, puisque « le microcosme est en tout semblable au macrocosme<sup>17</sup> ». Aussi composait-il son atelier comme ses toiles, en établissant des rapports de couleurs et de proportions par le biais de plans rouge, bleu, jaune, noir ou blanc. Peints, les portes et les fenêtres, les meubles et les objets, de simples panneaux de bois ou ses propres toiles participent à cette définition, qu'ils soient immuables ou meubles, imposés ou composés. Ce débordement du tableau vers l'espace environnant était conçu comme une étape vers la construction d'une nouvelle expression : « Si les personnes sympathisantes laissaient composer leurs intérieurs selon la Nouvelle Plastique, la peinture de chevalet pourrait progressivement disparaître. Et la nouvelle plastique serait, de la sorte, bien plus réellement vivante autour de nous<sup>18</sup>. » Exception faite de ses ateliers, il n'eut pas l'occasion de réaliser ce rêve. Cependant, il put en proposer une formulation, en 1925, grâce à Madame Ida Bienert, célèbre collectionneuse de Dresde. Dans le projet de salon qu'il lui dessina, les arêtes du volume de la pièce ne sont pas gommées, puisqu'aucun des rectangles dessinés n'est à cheval sur deux plans, cependant les surfaces et les meubles colorés disloquent la perception de l'espace (fig. 4).

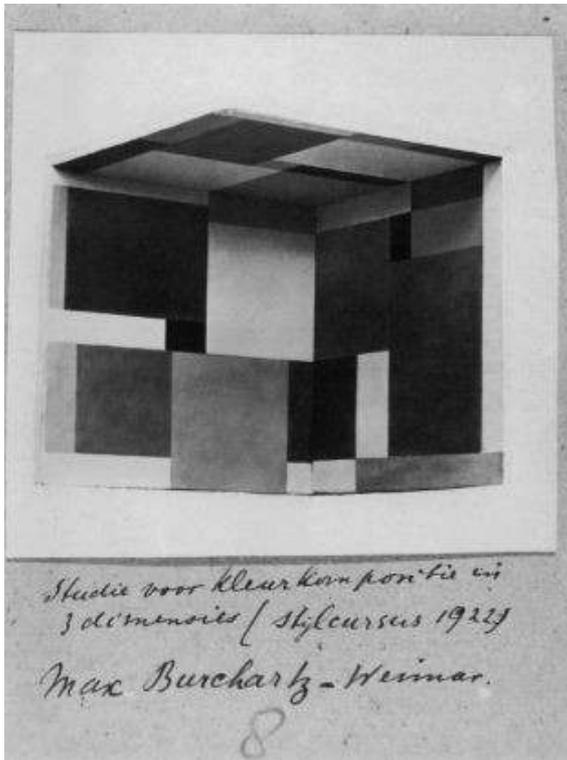
Fig. 4. P. Mondrian, projet pour le salon de Madame Ida Bienert, 1925.



Susanne Deicher, *Mondrian*, Köln, Taschen, 1999, p.65

- 14 Les murs sont mis en pièces : selon les couleurs, telle partie semble avancer et telle autre reculer. Le projet provoque un sentiment d'éclatement du salon. Il n'est élaboré au bénéfice d'aucun ordre spatial, ni réel, ni fictif.
- 15 Cependant sa démarche fut critiquée dès 1921 par Theo van Doesburg : « Ce que Mondrian a fait dans son atelier avec des cartons colorés, écrit-il à Oud, se limite à un seul plan (...) et n'est donc qu'une peinture en deux dimensions<sup>19</sup>. » Pourtant, lorsque van Doesburg enseignait à Weimar, en marge du cours du Bauhaus, il avait fait réaliser à ses étudiants des projets similaires à celui du salon de Madame B.<sup>20</sup>. Il y avait cependant introduit une différence notable : les arêtes du volume étaient en partie gommées par le chevauchement des surfaces colorées ce qui permettait de supprimer les limites de chacun des plans et de les étendre au delà des angles pour surmonter non seulement la non-couleur et la fermeture, mais aussi la limitation de l'architecture (fig. 5).

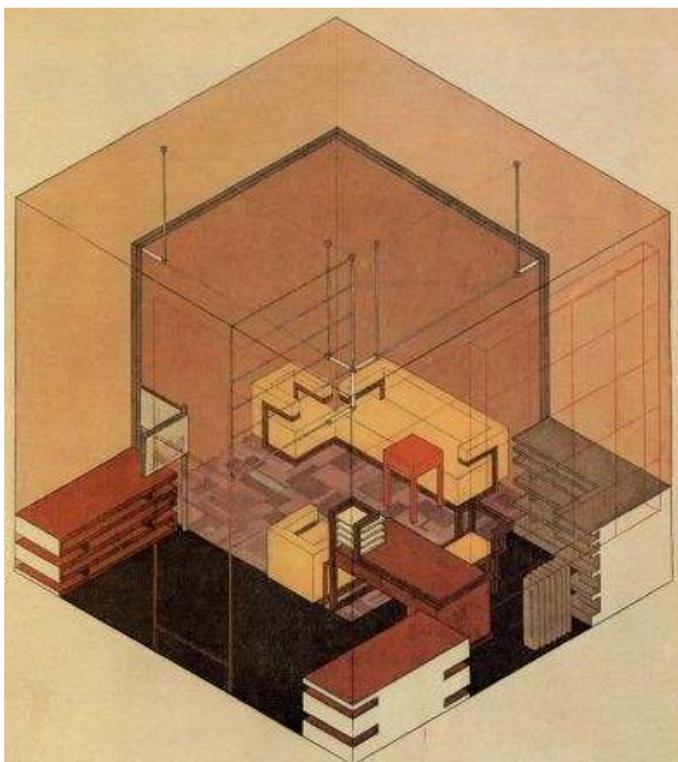
Fig. 5. Max Burchartz, étude pour une composition en trois dimensions, 1922.



E. van Straaten,, *Theo van Doesburg*, La Haye, SDU publishers, 1988, p. 105

- 16 Peu après le passage de Van Doesburg à Weimar, Walter Gropius s'intéressa à son tour à la peinture murale. Il s'inspira des travaux de celui-ci et réaménagea son propre bureau dans le bâtiment du Bauhaus construit par Henry van de Velde<sup>21</sup>. Mais il interpréta la démarche de van Doesburg en architecte : les a-plats colorés visent non pas à mettre en cause l'espace architectural, mais à construire un espace virtuel au sein de la pièce (fig. 6).

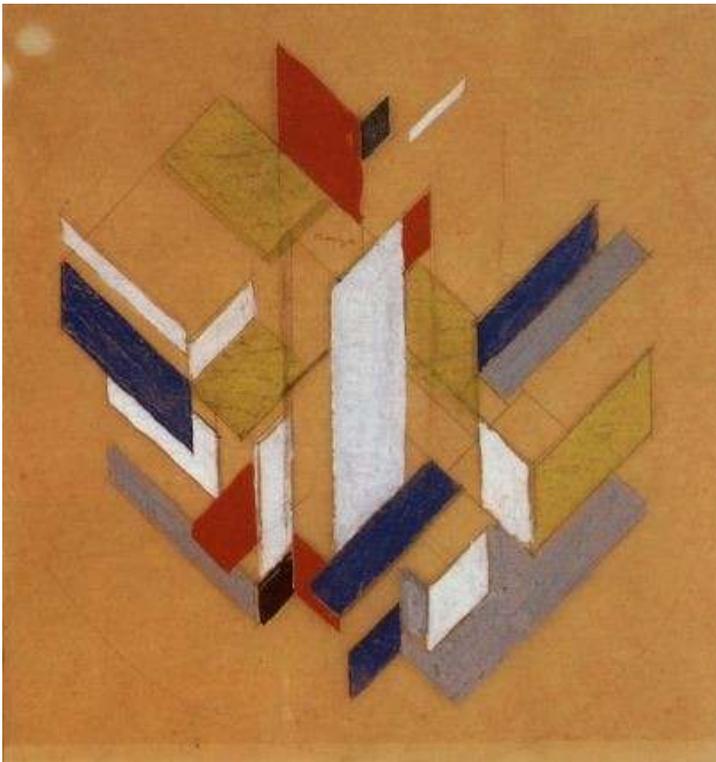
Fig. 6. Le bureau de la direction du Bauhaus de Weimar, isométrie dessinée par Herbert Bayer, 1923.



Hartmut Probst et Chritian Schädlich, *Walter Gropius*, Berlin, Ernst und Sohn, vol.2, 1987, p. 166

- 17 Il ne combattait pas les limites de l'architecture, mais il la divisait. Il ne produisait pas un éclatement spatial, mais une partition cohérente avec l'espace réel. Ce projet permet de mesurer le fossé qui séparait alors peintres et architectes; un fossé au-dessus duquel pourtant van Doesburg lança, peu après, une passerelle.
- 18 En 1923, van Doesburg poursuivit ses travaux en collaboration avec un étudiant néerlandais qu'il avait rencontré à Weimar, Cornelis van Eesteren (1897-1988). Il ne se limita plus alors à intervenir sur un espace construit, comme il l'avait fait à de nombreuses reprises au sein d'œuvres de l'architecte J.J.P. Oud, mais il entreprit de concevoir lui-même une architecture. À l'occasion de l'exposition du groupe De Stijl qu'il organisa à la galerie Rosenberg, à Paris, les deux artistes signèrent leurs trois célèbres projets : un hôtel particulier, une maison particulière et une maison d'artiste<sup>22</sup>. Ils en exposèrent des maquettes ainsi qu'un ensemble de dessins frappants par leur représentation axonométrique et leur polychromie inhabituelles. Les couleurs employées sont les couleurs primaires et les non-couleurs. Elles sont étendues sur des surfaces plus importantes que dans les projets précédents : des pans entiers de mur. Le dessin intitulé « construction des couleurs » est même conçu comme une addition de surfaces dont chacune a sa couleur propre (fig. 7).

Fig. 7. T. van Doesburg et C. van Eesteren, Contre-construction, 1923.



Evert van Straaten : *Theo van Doesburg*, La Haye, SDU publishers, 1988

- 19 Le mur n'est plus mis en pièces, il retrouve son intégrité ; ce qui est disloqué, c'est le volume. Les plans horizontaux et les plans verticaux se juxtaposent et se superposent, flottant dans l'espace. En faisant primer la représentation axonométrique sur le plan, ils mettaient en cause la conception de l'architecture, en suggérant l'éclatement des volumes, ils suscitaient son évolution.

## Conséquences architecturales

- 20 L'exposition fut visitée par Le Corbusier qui y « fit ses études »<sup>23</sup>. Il en rendit compte, de façon discrète, dans les pages de sa revue, *L'Esprit nouveau*, sous la forme d'un dialogue entre Fernand Léger et un certain X désignant, de façon anonyme, l'architecte :
- 21 « - Ces maisons sont intéressantes ? questionne Léger
- 22 - Je ne partage pas votre avis, répond X, la polychromie à l'extérieur produit les effets du camouflage, elle désarticule, divise, donc va à l'encontre de l'unité.
- 23 - Mais par contre, à l'intérieur, les Hollandais exploitent une formule qui n'est pas tout à fait neuve mais qui mérite la plus grande attention. (...)
- 24 - Et Léger de répondre : un mur rouge, un mur bleu, un mur jaune, un sol noir ou bleu ou rouge ou jaune, je vois toute une transformation du décor intérieur.
- 25 - Vous admettez donc, poursuit X, que les surfaces colorées demeureraient entières ou à peu près (car les tableaux de Léger, venaient précisément de décréter une mode en Hollande de murs hachés, de panneaux colorés violemment heurtés et se recoupant bizarrement).

- 26 - (...) Parfaitement, dit Léger, là était l'erreur : il faut que les murs soient des entiers qui entrent comme des unités dans l'équation.
- 27 - Vous admettez, dit X, que ce serait là l'œuvre qui vous ravirait, mais alors vous ne pourriez plus signer au bas du cadre.
- 28 - Bien sûr conclut Léger et ce serait tant mieux<sup>24</sup>. »
- 29 Le Corbusier fit faire au peintre l'aveu de sa propre erreur à vouloir traiter les murs comme des tableaux. Il le conduisit à renoncer à ses compositions colorées au bénéfice de pans de murs monochromes, autrement dit à abandonner l'idée d'une œuvre murale et donc d'une signature. Place fut faite à l'architecte ; c'est à lui qu'il revenait d'introduire la couleur dans ses réalisations. Le Corbusier rejetait toutefois la polychromie extérieure qui, disait-il, fractionne l'édifice. Il se prononça en faveur de la polychromie intérieure qui n'était pourtant pas l'objet des dessins présentés. Il transposa donc mentalement la proposition de van Doesburg et van Eesteren et choisit d'utiliser la couleur pour singulariser certains murs intérieurs. Ceux-ci sont ainsi devenus des « entiers qui entrent comme des unités dans l'équation » ; des éléments autonomes qui composent la partition architecturale.
- 30 Alors en train de travailler sur la villa La Roche, il y appliqua immédiatement ces principes : « L'intérieur de la maison doit être blanc, commente-t-il dans *l'Œuvre complète*, 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>25</sup>. » Le mur bleu au premier étage de l'escalier du hall semble flotter dans l'espace, comme le faisaient les surfaces colorées des dessins de van Doesburg (fig. 8).

Fig. 8. Le hall d'entrée de la maison La Roche-Jeanneret de Le Corbusier, (1923-25).



Photo A.-M. Châtelet, 1998

- 31 Mais, d'une part, cette polychromie confirme, comme l'écrit Le Corbusier, les jeux d'espace et de lumière provoqués par l'architecture. D'autre part, ce bleu n'est pas celui du groupe De Stijl. Le clavier de Le Corbusier se compose de couleurs d'origine

naturelle : terre d'ombre, terres brûlées, vert de végétation, bleu du ciel ou de la mer<sup>26</sup>. En ce domaine comme, d'ailleurs dans celui de son langage plastique, il n'adopte pas les positions du groupe De Stijl, critiquant leur « langage simpliste »<sup>27</sup>. En retour, van Doesburg lui reproche « sa couleur "chocolat" et le côté "montmartrois" de ses intérieurs<sup>28</sup> ». Pour Le Corbusier, la position de De Stijl est extrême, et « l'extrême c'est souvent l'absurde »<sup>29</sup>. Pour Mondrian, Le Corbusier comme Léger d'ailleurs, ne sont pas « à l'apogée de la culture », « ils sont encore trop naturalistes »<sup>30</sup>.

- 32 Pour l'exposition de la galerie Rosenberg, van Doesburg avait sollicité la participation de différents membres du groupe De Stijl, mais aussi, et c'est plus surprenant, celle de Ludwig Mies van der Rohe. Celui-ci envoya un projet de gratte-ciel sans relation directe avec les recherches du groupe<sup>31</sup>. Mais il dessina, cette même année 1923, un projet pour une maison de campagne en briques qui témoigne d'une communion d'idées avec van Doesburg<sup>32</sup>. Les murs sont de simples plans, librement posés, comme les surfaces de couleurs de l'axonométrie (Ill. 1). Ils ne constituent plus de volumes refermés sur eux-mêmes. « Dans le plan de cette maison, écrit Mies, j'ai abandonné les principes habituels des volumes clos : à une série de pièces distinctes, j'ai substitué une suite d'espaces ouverts. La paroi perd ici son caractère de clôture et ne sert plus qu'à l'articulation organique de la maison<sup>33</sup>. » Les surfaces en briques alternent avec des baies toute hauteur, interrompant les murs avant chaque angle, les limitant à des plans.
- 33 Ces quelques œuvres réalisées au début des années vingt témoignent de la qualité des contributions apportées par les peintres. Par le biais de la polychromie, ils ont figuré des espaces dépourvus des défauts qu'imputait van der Leek à l'architecture : la fermeture, l'absence de couleurs, la limitation. Ils ont expérimenté avec des moyens plus souples à manier que l'architecture et ont figuré l'éclatement spatial auquel aspiraient les architectes. L'utilisation de la couleur leur a permis d'exprimer ce qui allait devenir « l'espace Moderne », fluide.

## Epilogue

- 34 Mies poursuivit ces réflexions les années suivantes et offrit avec le pavillon d'exposition qu'il réalisa à Barcelone en 1929, une expression achevée de ce type d'espace et d'une surface murale devenue objet d'art. Le pavillon est constitué de plans horizontaux et verticaux qui ne jamais ne se referment en un volume. Au centre se trouve un mur constitué d'une plaque d'Onyx doré venu de l'Atlas marocain dont la valeur s'élève à un cinquième du coût de la construction. Ce mur n'a aucune fonction structurelle, mais il gouverne les dimensions du petit bâtiment : sa hauteur est deux fois celle de la plaque<sup>34</sup>. Sa matière comme sa couleur, opposées à la neutralité des autres matériaux, le distinguent et lui donnent une forte présence. En ce domaine aussi, Mies rejoignait van Doesburg pour qui les matériaux sont des formes d'expression comparables à la peinture<sup>35</sup>. Il livra ainsi une traduction architecturale des remises en cause de l'espace faites par les peintres.
- 35 À la fin des années vingt, les voies des uns et des autres s'éloignent à nouveau. Les peintres ne peuvent trouver de place dans la polychromie telle que la conçoit un Le Corbusier ou un Mies van der Rohe. Comme l'écrira plus tard Robert Venturi « On a toujours dit que l'intégration des arts dans l'architecture moderne était une bonne chose. Mais on ne peint pas sur un Mies<sup>36</sup>. » Ils essayent donc d'autres formules et d'autres rôles. Van Doesburg expérimente de nouvelles solutions. Dans son projet pour

le café-restaurant de l'Aubette, il ne poursuit pas l'idée de plans colorés<sup>37</sup>. La salle de danse est traversée de diagonales qui fractionnent les surfaces murales en même temps qu'elles cherchent à unifier l'ensemble du volume. En 1933, Fernand Léger tire, en quelque sorte, les conclusions de l'expérience et trace des perspectives. Invité au IV<sup>e</sup> congrès international d'architecture moderne qui eut lieu à bord du *Patris III*, il adresse aux architectes une longue accusation qui se termine en ces termes : « La couleur est essentielle, je le répète, on ne peut vivre sans elle. Mais à qui revient-il de distribuer cette couleur ? C'est à nous. Vous avez essayé de le faire, vous avez rendu mobile des plans par l'adjonction de tons. Ce n'est plus là la question (...) c'est à nous de réaliser l'action colorée en relation étroite avec vous<sup>38</sup>. »

## NOTES DE FIN

1. *Cubism and abstract art : paintings, sculpture, constructions*, New York, Museum of modern art, 1936, p. 156-7 (de façon inhabituelle, le plan de Mies est présenté à la verticale) ; S. Giedion, *Space, time and architecture, the growth of a new tradition*, Cambridge, Harvard University Press, 1944 (p. 306-307 de l'édition en français, Bruxelles, La Connaissance, 1968).
2. W. Tegethoff rappelle, entre autres, l'interview donné par Mies van der Rohe à F. Schulze en 1968. « Really, my ideas were arrived at independent of Mondrian. I like him, don't misunderstand. But I bought Klee. » (W. Tegethoff, *Die Villen und Landhaus Projekte*, Essen, Bacht, 1981, p. 51).
3. Y.-A. Bois, « Mondrian et la théorie de l'architecture », *Revue de l'Art* n°53, hiver 1981 p. 50.
4. Voir Rodolfo Pallucchini, « Gli affranchi di Paolo Veronese », in *Palladio, Veronese e Vittoria a Maser*, Milano, Aldo Martello, 1960, p. 69-84.
5. T. van Doesburg, « La signification de la couleur pour l'architecture intérieure et extérieure » cité in *De Stijl et l'architecture en France*, Bruxelles/Liège, Mardaga, 1985, p. 35.
6. Le discours est prononcé en 1923 et F. Léger réalise simultanément un « projet d'ensemble pour un hall », peinture murale conçue pour la décoration de la grand maison de campagne de Marly commandée par le couturier Jacques Doucet à Mallet-Stevens et exposé au Salon des Indépendants du 10 février au 11 mars 1923.
7. « L'esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai », mise en forme d'une conférence faite le 1er juillet 1923 au Collège de France, publié dans *Fonctions de la peinture*, rééd. Folio, p. 104-105.
8. *Idem*, p. 106-107.
9. Voir par exemple la *Peinture murale* de 1924, huile sur toile, 180,3x79,2 Musée of Modern Art, New York (publiée dans C. Derouet (ss la dir. de), *Fernand Léger*, Paris, Ed. du Centre G. Pompidou/Adagp, 1997, p. 290).
10. F. Léger, « L'affaire de l'exposition des arts décoratifs », *Les nouvelles littéraires*, 6.6.1925, in C. Derouet, *op. cit.*, p. 313.
11. Bart van der Leek, « Over schilderen en bouwen » *De Stijl*, vol. 1, n°4, mars 1918, p. 37-38; cité par Y.-A. Bois et N. Troy, « De Stijl et l'architecture à Paris », in *De Stijl et l'architecture en France*, *op. cit.*, p. 32.
12. *Ibidem*.

13. D'après les notes prises par Michel Seuphor lors d'une conversation avec van der Leek à Blaricum en 1950 in M. Seuphor, *Mondrian*, Paris, Flammarion, 1970 (rééd. 1987, p. 110).
14. Voir E. Fuchs-Belhamri, *Wenzel Hablik. Innenarchitektur und Design*, catalogue d'exposition, Itzehoe, Bremen, Flensburg, 1998, p. 23.
15. Lettre à Oud du 17.10.1923 citée par Manfred Speidel, « Frühlicht Projekte Innenraum », in *Wenzel Hablik, Innenarchitektur und Design*, op. cit., p. 23.
16. Traduction de Y.-A. Bois, « De  $-\infty$  à 0 à  $+\infty$  L'axonométrie ou le paradigme mathématique de Lissitzky », in *El Lissitzky (1890-1914) architecte, peintre, photographe, typographe*, Musée d'art moderne de la ville de Paris/Arc, 1991, p. 37.
17. P. Mondrian, « Natuurlijke en abstracte real time », *De Stijl*, 1918 (p. 85, 99, 109, 121, 133) et 1919 (p. 15, 27, 41, 54, 58, 65, 73, 81) ; traduit par M. Seuphor in *Mondrian*, op. cit. sous le titre « Réalité naturelle et réalité abstraite » p. 245.
18. *Idem*, p. 283.
19. Lettre de T. van Doesburg à J.J.P. Oud du 12 septembre 1921, cité par Y.-A. Bois et N. Troy, « De Stijl et l'architecture à Paris », in *De Stijl et l'architecture en France*, op. cit., p. 34.
20. Voir Max Burchartz, « Étude pour une composition en trois dimensions », Weimar 1922, publié dans *De Stijl V* (12, 1922), p. 323.
21. Voir l'isométrie dessinée par Herbert Bayer in H. Probst et C. Schädlich, *Walter Gropius*, Berlin, Ernst & Sohn, vol. 2, 1987, p. 166.
22. Voir la reconstitution donnée de cette exposition par Y.-A. Bois et N. Troy, « De Stijl et l'architecture à Paris », in *De Stijl et l'architecture en France*, op. cit.
23. Cité par Y.-A. Bois et N. Troy, *idem*, p.51.
24. « Salon d'automne », *L'Esprit nouveau* n°19, décembre 1923.
25. Le Corbusier, « Deux hôtels particuliers à Auteuil », *Œuvre complète de 1910 à 1929*, Zurich, Erlenbach, 4e ed., 1946 (1937), p. 60.
26. Sur la polychromie de Le Corbusier, voir Arthur Rüegg « La polychromie architecturale de Le Corbusier et ses claviers de couleurs de 1931 à 1959 », in *Polychromie architecturale. Les Claviers de couleurs de Le Corbusier de 1931 à 1959*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, 1997, p. 12-94. On y trouvera une axonométrie de la maison La Roche-Jeanneret sur laquelle est figuré l'ensemble de la polychromie.
27. Ozenfant et Jeanneret, « L'angle droit », *L'esprit nouveau* n°18 (nov. 1923).
28. Cité par A. Bois et N. Troy, « De Stijl et l'architecture à Paris », in op. cit. p. 54.
29. Ozenfant et Jeanneret, « L'angle droit », article cité.
30. Lettre de P. Mondrian à A. Roth du 28 juin 1933 in *Mondrian (Piet), Roth (Alfred) Correspondance*, Paris, Gallimard, 1994.
31. Sans doute suite aux problèmes matériels que décrits W. Tegethoff, op. cit, p. 20-21.
32. Selon W. Tegethoff, entre le 19 mai 1923 et le 31 mai 1924 (W. Tegethoff, *Idem*, p. 37-39). L'exposition eut lieu du 15 octobre au 15 novembre 1923. Tegethoff précise que « de légères incohérences entre le plan et la perspective laissent penser qu'il s'agissait de dessins destinés non pas à un maître d'ouvrage mais à des non-professionnels dans le cadre d'une exposition ». Cela est confirmé, dit-il, par la technique du dessin (charbon ou crayon Conté) qui témoigne d'ambitions esthétiques.
33. Cité par Neumeier, *Mies van der Rohe, réflexions sur l'art de bâtir*, Paris, Le Moniteur, 1996, p. 180.
34. Voir W. Tegethoff, op. cit, p. 69-89.
35. Voir sa définition de l'architecture monumentale donnée par Y.-A. Bois et N. Troy, article cité, p. 35.
36. Robert Venturi, *L'Enseignement de Las Vegas*, Mardaga, Bruxelles, 1979 (ed. française), p. 21.

37. Sur ce projet réalisé en collaboration avec Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp, voir par exemple les dessins publiés dans Evert van Straaten, *Theo van Doesburg*, La Haye, SDU publishers, 1988, p. 196-219.

38. F. Léger, « Le mur, l'architecte et le peintre », in *Fonctions de la peinture*, *op. cit.* p. 184-185.

## INDEX

**Index chronologique** : Epoque contemporaine, XXe siècle

**Index géographique** : Europe, France

**Mots-clés** : art ornemental, peinture murale, perspective, espace architectural, architecture décorative, architecture fonctionnelle, Proun, partition architecturale, éclatement spatial

## AUTEURS

**ANNE-MARIE CHÂTELET**

Maître-assistant en histoire de l'art contemporain à l'École d'architecture de Versailles.