

Poser la couleur : le Centre Pompidou Mobile, la coloration des murs et l'anthropologie

Arnaud Dubois



Édition électronique

URL : <http://imagesrevues.revues.org/3947>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts,
Groupe d'Anthropologie Historique de
l'Occident Médiéval, Laboratoire
d'Anthropologie Sociale, UMR 8210
Anthropologie et Histoire des Mondes
Antiques

Référence électronique

Arnaud Dubois, « Poser la couleur : le Centre Pompidou Mobile, la coloration des murs et l'anthropologie », *Images Re-vues* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 15 janvier 2017, consulté le 16 janvier 2017. URL : <http://imagesrevues.revues.org/3947>

Ce document a été généré automatiquement le 16 janvier 2017.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Poser la couleur : le Centre Pompidou Mobile, la coloration des murs et l'anthropologie

Arnaud Dubois

- 1 Le lien entre les pratiques de coloration des supports et l'efficacité sociale des objets ainsi colorés (que cette efficacité soit esthétique, politique et/ou rituelle) est au fondement des approches anthropologiques de l'art. Dès 1814, l'historien de l'art Quatremère de Quincy s'intéresse en effet aux conditions matérielles de l'art à partir d'une considération sur « ces couleurs appliquées sur des bas-reliefs de pierre » et la « pratique de colorier les idoles¹ ». Pour l'historien, à rebours de l'esthétique idéaliste des néoclassiques tel que Winckelmann, la sculpture polychrome, c'est-à-dire « les statues coloriées », les « statues drapées avec des étoffes réelles », les « sculptures sur métaux » et celles « en or et en ivoire », doivent être considérées comme un fait anthropologique susceptible d'aider au développement d'une théorie générale de la culture matérielle². Quatremère de Quincy, et à sa suite les théoriciens de la polychromie et en particulier Jacques-Ignace Hittorf et Gottfried Semper, postulent qu'à partir d'une étude minutieuse des opérations et des procédures de mise en couleurs des objets, on peut décrire les relations sociales complexes et enchevêtrées que chaque société noue dans la fabrication et l'usage des objets colorés. Force est pourtant de constater que les travaux sur les moyens nécessaires pour appliquer une couleur à un support, bien que continus depuis le XIX^e siècle, sont restés plutôt confidentiels tant en histoire de l'art qu'en anthropologie. Deux raisons peuvent expliquer cette lacune. D'abord, la fausse coupure disciplinaire entre les historiens de l'art européens et les anthropologues de l'art extra-occidental a



empêché le développement d'une philologie de l'objet ou d'une science des artefacts qui prennent à bras le corps les pratiques de colorisation dans la perspective d'une recherche sur la culture matérielle. Ensuite et surtout, l'esthétique scientifique³ qui naît à cette même période accapare durablement les recherches sur la couleur en instaurant une conception scientiste du chromatisme dans les arts, dont Chevreul est la figure tutélaire⁴. Dès lors, les théoriciens délaissent l'étude de la matérialité des artefacts pour mettre en place une véritable législation chromatique largement inspirée des travaux de la psychophysologie de la perception et de la cognition des couleurs⁵.

- 2 Les discours anthropologiques sur l'art qui se sont constitués à partir d'une recherche sur la polychromie permettent-ils de proposer une alternative au paradigme des sciences de la couleur qui dominent les travaux sur la couleur dans l'art moderne et contemporain ? En quoi l'approche matérielle des couleurs que propose cette tradition s'oppose-t-elle à l'esthétique scientifique des couleurs largement subordonnée aux sciences de la perception ? Quelles nouvelles problématiques émergent de cette autre façon d'aborder la couleur ? En quoi le questionnement minutieux sur la relation entre le support sur lequel est posée une couleur et l'effet de la coloration sur les choses et sur les hommes est-il au centre de cette nouvelle conception ? L'analyse de travaux d'art contemporain qui cherchent à prendre leur distance avec la loi chromatique moderne permet-elle de relire à nouveaux frais cette tradition savante du XIXe siècle ? Quelles conséquences ce type d'approche a-t-il sur l'histoire des arts coloristes moderne et contemporain ? Le projet anthropologique qui sous-tend ces approches permet-il d'alimenter un programme renouvelé d'anthropologie de la couleur ?
- 3 À partir d'une étude croisée de la littérature savante du XIXe siècle sur la polychromie antique et industrielle qui voit émerger un programme d'anthropologie de l'art, et de données issues d'une enquête de terrain sur une architecture contemporaine qui prend ses distances avec les couleurs fonctionnelles de l'architecture moderniste, je montrerai qu'une approche ethnographique des pratiques coloristes permet de délester une histoire de l'art, souvent tétanisée par le scientisme, de l'effet d'intimidation produit par la physique et l'optique et je dégagerai une historiographie largement sous-évaluée des travaux sur l'art coloriste moderne. La méthode de l'enquête de terrain issue de la discipline anthropologique est rarement utilisée en histoire de l'art contemporain. Elle s'avère pourtant féconde pour sortir les discours sur l'art coloriste d'une analyse en terme de fonction ou de symbolisme comme la tradition a trop souvent eu tendance à le faire⁶. L'ethnographie des pratiques de colorisation permet en effet d'être plus attentif au travail des artistes et de saisir en situation comment le sens et la valeur que les acteurs donnent à leurs couleurs se matérialisent dans la fabrication d'un objet. L'observation des « actes de couleurs⁷ » qu'effectuent les acteurs permet alors de suivre les réseaux techniques, esthétiques et sociaux complexes et enchevêtrés dans lesquels leurs pratiques se déploient. « Pour Mauss, toute action technique est culturellement déterminée et apprise et il convient de comprendre pourquoi les objets et leurs usages sont ce qu'ils sont dans un groupe humain particulier et ce qu'ils "font" de spécifique dans les rapports entre les hommes⁸ ». Dans le *Manuel d'ethnographie* (1947) l'anthropologue note aussi qu'il est difficile de distinguer « l'activité technique (et) l'activité esthétique⁹ » et que « tous les phénomènes esthétiques sont à quelque degré des phénomènes sociaux¹⁰ ». L'esthétique chromatique des objets est donc liée en une certaine mesure aux techniques de colorisation de ces objets et l'étude de la configuration originale, dans un collectif particulier, de la relation entre technique et esthétique des couleurs permet de

comprendre la construction sociale de la couleur. D'un point de vue méthodologique, il convient donc, pour saisir les logiques d'actions mises en œuvre dans les pratiques de colorisation, de suivre, comme je l'ai formulé dans ma thèse en m'inspirant des travaux de Leroi-Gourhan, « les processus d'agglutinations chromatiques¹¹ », c'est-à-dire d'observer, de décrire et d'analyser les relations sociales qui s'établissent dans un milieu donné entre des couleurs et des hommes par la médiation de production d'objets de couleurs. Faire une ethnographie de la couleur c'est alors enquêter sur les modes de matérialisation de la couleur et décrire à quoi elle s'agglutine et comment elle est agglutinée. Définir la couleur comme un *agglutinant* renvoie aux capacités qu'ont les couleurs d'adhérer, de coller, de s'agglomérer et de s'assembler tout à la fois à des corps mais aussi à des systèmes de pensées divers. « Se pencher sur les dimensions les plus matérielles des objets, comprendre leur fabrication ou leur fonctionnement, permet surtout de mettre au jour des pans entiers de systèmes de pensée, ou de logiques sociales, qu'on ne saurait repérer et comprendre autrement [je souligne]¹² » écrit Pierre Lemonnier.

L'entretien sur une pratique de colorisation en architecture contemporaine

Fig. 1



Le Centre Pompidou Mobile, une cabane des Antilles ? Architecture du revêtement
Photographie personnelle

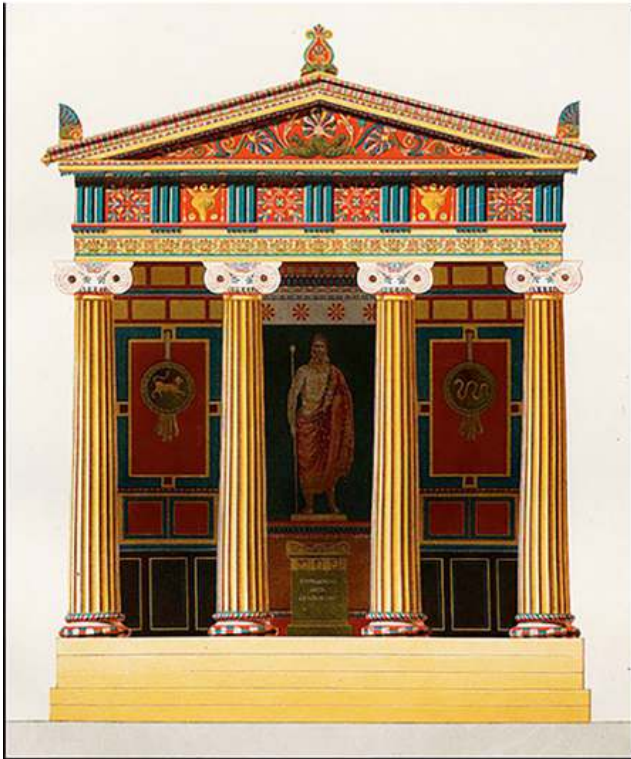
- 4 J'ai pris connaissance de l'existence du Centre Pompidou Mobile dans un double article de presse publié dans *Le Monde* en septembre 2011, soit un mois avant son inauguration qui eut lieu le 15 octobre à Chaumont. Je débutais ma deuxième année de doctorat et j'étais à la recherche d'un cas d'étude intéressant pour analyser d'un point de vue ethnographique

les pratiques de la couleur dans l'art contemporain. Cet article me précipita sur ce terrain possible car il y était écrit que, dans la première exposition du Centre Pompidou Mobile, une « notion centrale fait office de sujet : la couleur. » Le second article, publié dans le même journal et qui informait sur le bâtiment qui allait accueillir cette exposition itinérante, commençait par le nom de trois couleurs : « Bleu, rouge, noir [...]. Derrière les murs de pièces automobiles, se cache le plus révolutionnaire des musées : le chapiteau de toile du Centre Pompidou Mobile. » Dans le même article, l'architecte faisait de ce musée, le « projet de sa vie ». Cet affichage de la couleur comme sujet central d'un nouveau projet national de politique culturelle m'incita à faire du Centre Pompidou Mobile l'objet d'une enquête ethnographique. Le 19 septembre 2011, alors que je commençais à me documenter sur les objets de couleurs que j'allais étudier pour cette enquête, je notais dans mon carnet de terrain : « Le Centre Pompidou Mobile, une cabane des Antilles ? architecture du revêtement » (fig. 1).

- 5 Cette réflexion préliminaire, élaborée à partir des sources documentaires diverses que j'avais commencé à réunir sur mon objet, s'inscrivait dans le prolongement des réflexions de Gargiani et Fanelli qui écrivent :

La restitution du temple d'Empédocle (par Hittorf en 1824) [fig. 2] ayant provoqué la destruction du modèle de construction parfaite tel que le temple grec l'avait affiché jusqu'alors, les prémisses sont posés de la recherche d'autres modèles pour la théorie de l'architecture, parmi lesquels émerge "la cabane des Antilles" [fig. 3] de Semper (1853). Au moment où les développements de la science sont en train d'imposer une nouvelle fondation des théories architectoniques sur la logique de la construction, *le débat sur la polychromie* [je souligne] restitue l'image de l'architecture des origines comme expression de valeurs culturelles complexes, qui sont inscrites dans le revêtement, dans la couleur, dans l'ornement et qui sont réputées prioritaires par rapport à celles de la construction¹³.

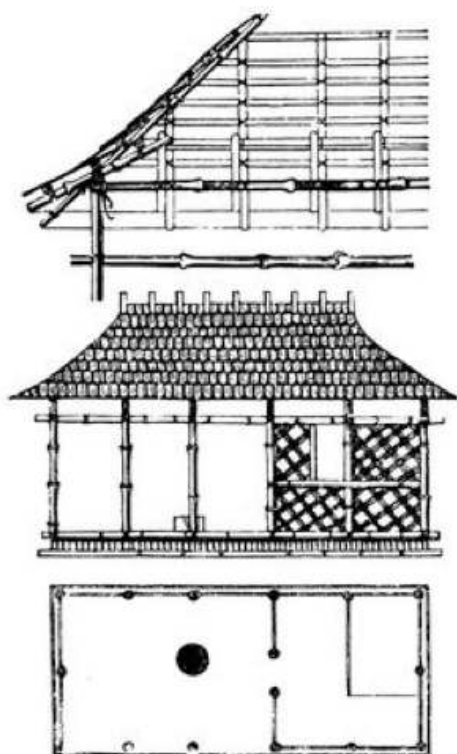
Fig. 2



Une alternative au modèle vitruvien de l'architecture : la reconstitution du temple d'Empédocle par Hittorf (1824)

Source : Jacques-Ignace Hittorf, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte. L'architecture polychrome chez les Grecs*, Paris, Firmin Didot, 1851

Fig. 3



Une alternative au modèle vitruvien de l'architecture : la cabane des Antilles de Semper (1853)

Source : Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture. Ecrits, 1834-1869*, Paris, Editions Parenthèses, 2007, p. 181

- 6 Dans le prolongement des travaux pionniers de Quatremère de Quincy sur la sculpture peinte, Hittorf est considéré par les historiens de l'architecture comme l'instaurateur des débats, des controverses et des enjeux de la polychromie dans les théories modernes d'architecture. Il insère ainsi, comme exemple de cette porosité méthodologique entre antique et moderne, « parmi les nombreuses planches de sa *Restitution du temple de Sélinonte*, un dessin de la façade polychrome dont il souhaite doter l'église Saint-Vincent de Paul (inaugurée en 1844)¹⁴ ». Ses recherches rigoureuses sur la décoration peinte des monuments antiques (entre architecture, peinture et sculpture) et sa réactualisation dans sa propre pratique d'architecture l'amènent dans un premier temps à être attentif à la réalité des productions colorées antiques et par la suite à dépasser l'esthétique néo-classique et à poser les jalons d'une nouvelle conception de la couleur en architecture. Les textes théoriques à caractère plus anthropologique sur les enjeux de la polychromie que développe Semper à sa suite poursuivent et approfondissent cette réflexion sur les représentations sociales inscrites dans les modes de coloration des objets et inscrivent les enjeux de l'architecture en couleur dans des problématiques qui résonnent avec le projet du Centre Pompidou Mobile. Celui-ci proposait donc à mes yeux un bon exemple pour revenir de façon analytique sur les généalogies de la couleur en architecture moderne hors des débats idéologiques de l'architecture moderniste qui se refusaient à prendre en considération les théories du XIXe siècle sur la polychromie.
- 7 Le 18 juin 2012, après plusieurs mois d'enquêtes sur les pratiques de la couleur du Centre Pompidou Mobile (CPM), je rencontre Patrick Bouchain, l'architecte du musée. Lors de

mon enquête préalable à cette rencontre, j'ai cherché à comprendre comment les couleurs du CPM avaient été faites du point de vue technique en étudiant rigoureusement le processus matériel qui avait permis aux couleurs d'être telles qu'elles étaient. L'entretien ethnographique semi-directif que j'ai conduit neuf mois après le début de ma recherche sur cette architecture, et sur lequel je m'appuie dans cet article, arrive donc à la suite d'un long travail d'observation et d'analyse des techniques de colorisation de cette architecture (notamment par une enquête chez l'industriel qui avait fabriqué le revêtement polychrome utilisé par l'architecte). Cet entretien est donc un élément d'une enquête plus vaste et ne reflète pas la complexité du travail de colorisation de Bouchain¹⁵, car il vise surtout à saisir en situation les écarts que l'on peut observer entre les pratiques et les discours et à mettre en discussion le hiatus apparent entre ce que fait l'architecte avec la couleur et ce qu'il dit de la couleur en architecture. Dans ses écrits, Patrick Bouchain ne s'est pas exprimé sur la couleur comme objet de travail et mon entretien visait donc à confronter mes pistes de réflexion avec les siennes sur ce sujet. Je reste ici au plus près de la retranscription de l'entretien. De plus, il ne s'agit pas de débusquer les manques historiographiques des propos de l'architecte sur l'architecture en couleur mais plutôt de saisir en contexte son usage des théories et des pratiques qui font sens pour lui. Dans cette perspective analytique, je lui pose alors directement la question que je m'étais posée hypothétiquement plusieurs mois auparavant : « Est-ce que vous entretenez un lien pratique ou théorique avec les théories sur l'architecture polychrome qui ont émergé au milieu du XIX^e siècle¹⁶ ? » Il me répond alors par la négative et ouvre son argumentaire avec une raison pédagogique. Il m'explique en effet qu'en école d'architecture au temps de sa formation, il n'a pas étudié cette tradition artistique et que les enseignements que recevaient les architectes du XIX^e siècle étaient complètement différents de ceux qu'il avait reçus. « À l'époque, eux, ils faisaient leur école à Rome, ou à Alexandrie ou en Asie et ils découvraient au cours de leurs études finales, une architecture antique qui avait été colorée. [...] Ils ramenaient la couleur comme s'ils ne l'avaient pas apprise en France ou en Europe [...] Nous, les gens qui avons été formés entre soixante et soixante-dix [1960-1970], c'est autre chose », me dit-il. Il évoque alors les rapports esthétiques entre peinture, architecture et design qui existaient dans l'art des années soixante. La généalogie qu'il convoque est celle de l'art cinétique, du design industriel et de l'automobile qui concouraient, avec l'architecture, à colorer les environnements post-Seconde Guerre mondiale. En effet, Regina Lee Blaszczyk a montré pour le contexte américain que les problématiques sociales de la coloration des choses a pris une importance considérable au moment où, dans les années cinquante, les départements Recherche et Développement de l'industrie automobile américaine se sont mis à développer le colorisme comme une science appliquée au marketing, puis l'ont propagé au champ élargi du design et de l'architecture¹⁷. C'est alors qu'émerge la figure du coloriste, qui travaille auprès des architectes et des designers à colorer les environnements industriels et urbains qui se construisent au moment de la reconstruction¹⁸. Bouchain, bien qu'il cite Lenclos, Patrice et Fillacier – les représentants français de ce champ – au lieu de déployer les enjeux méthodologiques pour les pratiques de colorisation de ce type d'approche de la couleur, préfère insister particulièrement sur les enjeux techniques de la coloration des choses qui se posaient à ce moment-là, et plus spécifiquement sur la contingence inhérente à la protection que certains matériaux industriels nouveaux nécessitaient. « Moi j'ai été formé à cette couleur-là. La couleur on pourrait dire fonctionnelle, industrielle et peut-être même peinture dite de protection, me dit-il. [...] Nous, on a été influencés par la technique et non pas par l'étude antique. » Cette généalogie est contestable sur le plan

historique, elle est cependant intéressante à prendre en considération car elle reflète les représentations sociales que Bouchain et ses collègues formés dans les années 1960-1970 ont de l'architecture polychrome du XIX^e siècle (notamment dans la difficulté à comprendre les relations entre l'étude de l'antique et l'instauration d'un nouveau régime chromatique en architecture moderne), et sur l'architecture industrielle des trente glorieuses (pendant lesquelles s'implanta une relation étroite, destinée à durer, entre les arts via le champ de compétences techniques des coloristes). Mais afin d'éviter des digressions généralistes internes à l'histoire de l'architecte en couleur, l'architecte préfère ne pas déployer une histoire subjective de la polychromie car il ne s'est jamais positionné comme un théoricien de la couleur architecturale. « On ne peut pas dire que l'on soit une agence spécialisée dans la colorimétrie » me dit-il. Patrick Bouchain centre donc son discours sur le projet pour lequel j'étais venu le rencontrer : ses usages d'un revêtement polychrome, fait en textile polyester enduit de PVC. Il ancre alors son discours sur les inspirations qui l'on conduit à faire du musée une tente et les contraintes techniques qui ont fait évoluer son projet jusqu'à sa réalisation, et le choix de cette qualité de revêtement. « L'idéal aurait été d'avoir un seul mât, une seule toile, on peut dire presque la tente d'Abraham, la première » commence-t-il à m'expliquer. Il m'indique ensuite tous les empêchements qui ont fait modifier son idée initiale et notamment les contraintes du programme architectural (il fallait construire un musée), celles de l'architecture mobile contemporaine (il fallait lester) et celles de la réglementation de l'urbanisme¹⁹. « Mais comme ce n'est pas possible d'avoir un seul mât, puisqu'il faut une paroi, après il faut deux parois, après il faut un sol, et après on ne peut pas ancrer [...], je suis revenu en fin de compte presque comme à un jeu d'enfant. [...] et du coup on a gardé cette forme triangulaire ou trapézoïdale. » Il développe alors une conception contextuelle de l'architecture qui s'adapte à son environnement et dans laquelle la couleur joue un rôle. « En ville tout paraît orthogonal et en fin de compte ce n'est pas vrai. Tout est apparemment orthogonal et si vous êtes trop orthogonal soit vous donnez l'impression que tout ce qui est autour est de travers, soit que vous-même vous êtes incongru dans cet environnement qui n'est pas parfaitement orthogonal ». Le choix des trapèzes de la tente, qui sont rendus visibles par la polychromie du bâtiment, s'inscrit donc dans une approche écologique de la coloration des bâtiments. Il finit enfin son argumentaire par une référence à l'art populaire et au savoir pratique qu'il met en œuvre en m'expliquant que les compositions polychromes faites de losanges renvoient au motif du vêtement d'arlequin de la tradition théâtrale italienne. Bouchain m'explique alors qu'il a été très influencé par Daniel Buren – que j'avais rencontré le 15 juin 2012 et auquel j'avais justement posé aussi la question du lien entre ses pratiques de la couleur et les arts décoratifs du XIX^e siècle. Il avait en effet utilisé, sur les conseils de Patrick Bouchain, un livre d'ornements d'art décoratifs du XIX^e pour formaliser l'installation qu'il présenta au Grand Palais pour *Monumenta* 2012 (fig. 4). « Est-ce qu'exposer au Grand Palais²⁰ vous permet d'avoir un discours et une pensée frontale, directe et positive avec la tradition des arts décoratifs européens du XIX^e siècle ? Owens Jones a été le premier décorateur du Crystal Palace²¹, il a décoré l'architecture métallique en rouge, jaune, bleu, noir et blanc. Est-ce qu'*Excentrique(s)* engage un dialogue direct avec cette tradition qui permet de penser positivement le décoratif dans toutes ses dimensions ? » lui demandai-je. De façon similaire à Bouchain, Buren me répondit aussi par la négative en m'expliquant qu'il ne connaissait pas ce travail avant que Patrick Bouchain ne lui en parle²². « Il avait trouvé dans ce livre ces possibilités d'agencer en perdant le moins de place possible des cercles sur une surface donnée. Fait par les Arabes au X^eme siècle. Retrouvé par ces fameux

architectes au XIX^e, pris à l'Alhambra de Grenade. Et donc il me dit ça à mon avis c'est formidable ».

Fig. 4



Le pavage du plan de l'Alhambra en verrière avec des ronds au Grand Palais par Daniel Buren pour *Monumenta*, 2012

Photographie personnelle

- 8 Bouchain et Buren ne se réclament donc pas ouvertement de la tradition de recherche sur la polychromie architecturale. D'où vient ce silence ? Que dit-il de la réception de la polychromie du XIX^e par les artistes contemporains ? Qu'est-ce que le discours de l'architecte permet de comprendre de l'héritage controversé des arts décoratifs ? Leur usage de cette généalogie semble plutôt s'établir dans leur volonté commune d'ignorer et de contourner les cadres dominants de l'esthétique scientifique de la couleur et du fonctionnalisme chromatique (les couleurs complémentaires, les couleurs primaires, l'harmonie, les règles de la perception, etc.) qui, à la fois en art et en architecture, ont constitué l'un des régimes chromatiques dominants du XX^e siècle²³. Un hiatus émerge donc entre la pratique et le discours. Un examen approfondi des réseaux de sens qui se tissent entre ces deux discours complémentaires et l'analyse de leur pratique permet-il de comprendre pourtant, en dépit des évitements des deux artistes à s'inscrire dans cette tradition, en quoi les théories de la polychromie sont bonnes à penser aujourd'hui pour comprendre les pratiques de colorisation contemporaines qui cherchent à rompre avec les usages qui ont irrigué tout le XX^e siècle et qui continuent encore à être largement exploitées par les agences de colorisme-conseil ?

Polychromie industrielle et art coloriste

- 9 Le sujet est vaste et complexe et nécessiterait un développement dépassant le cadre d'un article, d'autant plus que des travaux de cette nature n'existent pas. Je vais donc m'attacher à poser quelques questions et à tracer quelques jalons d'analyse pour des développements postérieurs, à partir du cas qui vient d'être décrit, en suivant les objets et les idées utilisés par mes informateurs, le sens que ceux-ci donnent au problème de la coloration des murs et ses liens avec l'anthropologie de l'art et l'histoire de l'architecture polychrome moderne. *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*, le livre qu'apporte Patrick Bouchain à Daniel Buren et à l'aide duquel l'artiste réalise son installation en collaboration avec l'architecte, est la première étude visuelle et analytique produite en Europe sur l'ornementation des arts de l'islam²⁴. L'enquête à l'origine de cet ouvrage a été conduite pendant six mois, en 1834, par l'architecte anglais Owen Jones et le français Jules Goury. Ils se sont connus en Grèce en 1832. Jones, âgé de vingt-trois ans, faisait alors son « Grand Tour » à la suite de ses études à la Royal Academy School de Londres et de son stage chez l'architecte Lewis Vulliamy. Goury, vingt-neuf ans, diplômé des Beaux-arts de Paris en 1827 dans l'atelier d'Achille Leclère, était en Grèce avec Gottfried Semper, avec lequel il faisait lui aussi le Grand Tour depuis février 1831 (de Rome via Pompéi, la Sicile, pour Athènes à la recherche de l'architecture antique polychrome). Francis Mallgrave note d'ailleurs que Goury « semble avoir exercé une grande influence sur les travaux archéologiques et historiques de Semper²⁵. » En Grèce, Goury embarque avec Jones pour l'Égypte, où ils réalisent des vues romantiques du paysage. De là, ils rejoignent Constantinople et au printemps 1834, arrivent à Grenade. Ils se lancent alors assidûment dans l'étude exhaustive de l'Alhambra construite au XIV^e siècle. Ils réalisent des dessins à l'aquarelle de l'ensemble des éléments dont se compose le bâtiment, depuis le plan général jusqu'au détail de l'ornementation murale. La recherche s'arrête le 28 août 1834 lorsque Goury meurt brusquement du choléra qui fait rage à Grenade. Owen Jones quitte alors l'Espagne et rentre à Londres. À partir de 1836, il commence à publier ce travail de recherche à compte d'auteur, sur ses propres presses chromolithographiques et en le cosignant avec feu Jules Goury. Cette publication « révolutionna les relevés d'architectures en Grande Bretagne. [...] Les succès de Jones avec l'impression en couleur améliora la précision et la cohérence des représentations et du graphisme²⁶. » Ce travail inaugure la longue carrière d'Owen Jones en tant que théoricien et praticien majeur des arts décoratifs et notamment de la polychromie industrielle et du système chromatique fonctionnel auxquels a été formé Bouchain et avec lequel il cherche à rompre. En effet, dès 1851 avec sa coloration des structures métalliques du Crystal palace, puis en 1852 avec la publication de *Un essai de définition des principes régulant l'emploi de la couleur dans les arts décoratifs*, qu'il finira de rendre populaire en 1856 avec sa fameuse *Grammaire de l'ornement*, Jones installe dans le champ de la décoration, de l'architecture et du design, un système rigide de coloration des choses et des murs qu'il développe à partir de ses recherches sur la polychromie ancienne et des travaux de physiologie de la perception chromatique et notamment des travaux de Chevreul²⁷. L'apport de Jones, dans cette triangulaire complexe entre un architecte, un artiste et un livre d'art décoratif du XIX^e ne semble donc pas se déployer sur le partage d'une conception scientifique de la coloration. « Bouchain avait trouvé dans ce livre ces possibilités d'agencer en perdant le moins de place possible des cercles sur une surface donnée [...] » me dit Buren. La présence de Jones permet cependant de saisir en quoi

celui-ci est fondamental dans l'émergence de la coloration fonctionnelle qui se déploie considérablement à partir des années 1950 et avec laquelle l'architecte et l'artiste cherchent à prendre leurs distances.

10 Isabelle Kalinowski²⁸ remarque :

Semper affirmait que les Grecs avaient connu la *démocratie dans les arts*, la *collaboration libre et pourtant contraignante de composantes aux droits égaux*. Cette démocratie artistique dont, notait-il, la clé était hélas perdue impliquait notamment, dans les rapports entre architecture et peinture, que celle-ci n'était pas seulement mise au service du décor architectural. L'architecture empruntait à la peinture des techniques de mise en forme de la visibilité qui ne s'arrêtaient pas à la seule surface décorée mais touchaient à la conception même des édifices. La peinture exerçait ainsi ses effets jusque dans le *domaine architectonique*, en enseignant par exemple des procédés d'illusion optique à même de donner aux bâtiments une apparence de plus grande hauteur, grâce à des déviations par rapport aux lignes verticales et horizontales. [...] Les réflexions de Semper sur la peinture murale antique, qui l'accompagnèrent tout au long de son œuvre, furent ainsi un extraordinaire creuset d'expérimentations conceptuelles et l'entraînèrent sur des chemins de pensée dont la nouveauté est encore frappante aujourd'hui [...]. La couleur devenait première [...] [par] l'union du temple grec et de la tente nomade opérée par l'intermédiaire des tapis et de sa lointaine héritière, la polychromie²⁹.

11 S'ils partaient chercher la couleur « ailleurs » pour la ramener en Europe, les architectes, archéologues et théoriciens de la polychromie tiraient donc aussi et surtout des leçons à la fois méthodologiques et analytiques pour la construction contemporaine. C'est en effet par une réflexion sur l'architecture du passé que les systèmes de la polychromie se sont installés dans les pratiques et les discours de l'architecture moderne.

Les débats des années 1920 sur la polychromie [...] remontent aux controverses sur la couleur des années 1830, quand la coloration de l'architecture ancienne devint un sujet croissant de dispute. Ce débat produisit un nombre considérable de recherche et de discussions qui continuèrent sous diverses formes jusque dans les années 1850 quand il inspira à Owen Jones les usages du contraste chromatique dans la coloration des structures du Crystal Palace. [...] Le débat sur la polychromie architecturale est complexe, cumulatif et largement imbriqué à l'intérieur des multiples débats qui caractérisent l'architecture moderniste : enjeux du fonctionnalisme, de la mécanisation et des effets psychologiques aussi bien que ceux plus généraux de l'aliénation, de la démythologisation et d'un intérêt pour les techniques et le progrès. Une histoire unique ne peut pas prétendre lier la couleur à tous ces thèmes, ni étudier tous les éléments de continuité et de discontinuité entre des techniques de coloration apparemment similaires mais provenant de contextes historiques largement différents. Néanmoins, la couleur dans l'architecture moderne des deux derniers siècles fonctionne à l'intérieur d'une logique conceptuelle qui s'appuie sur l'intérêt constant des tactiques chromatiques contenues dans toutes ces discussions. [...] L'idée que l'architecture d'avant-garde des années 1920 était largement blanche a caché ce qui était en fait une réflexion et une pratique constante de la couleur. La réaction explicitement colorée du postmodernisme des années 1980 a aussi contribué à renforcer ce mythe de la blancheur des avant-gardes et créa une image essentiellement nostalgique des expérimentations polychromes du XIX^e siècle, les imaginant comme des résidus significatifs de pratiques traditionnelles plutôt que comme les premières occurrences de la condition largement instable de l'époque moderne. Les débats sur la couleur sont souvent des petits éléments à l'intérieur de thèmes plus importants, mais comme un cheveu sur la langue ou tous ces autres détails mineurs mais apparents, la couleur aide à révéler des enjeux qui ont été refoulés, et permet aux architectes d'avoir une vision plus critique de leurs propres pratiques³⁰.

- 12 « Quand on a été formés, c'était un peu la fin de l'enseignement du Bauhaus et tout, avec une théorie exacerbée » m'explique Bouchain qui s'inscrit dans la pratique post-moderne de l'architecture qui cherche à rompre avec le style international. Les fausses dichotomies entre les discours sur l'architecture industrielle en couleur du XX^e siècle et les théories de la polychromie industrielle de la seconde moitié du XIX^e siècle qui émergent des débats sur la polychromie antique semblent donc devoir être revues au-delà des distinctions qu'ont cherché à produire de nombreux historiens et dont les artistes se sont faits l'écho. L'intérêt porté par les architectes à la peinture qui émerge à nouveau dans les années 1960 et qui voit apparaître, selon Bouchain, une nouvelle pratique de la couleur en architecture, s'inscrit dans une longue trajectoire de pensées et de pratiques qu'il convient de mettre au jour pour historiciser et sociologiser les productions contemporaines.
- 13 Dans son essai *Le Paradigme du tapis* (2011), Joseph Masheck montre bien l'importance des techniques du tapis et de son imaginaire, notamment de sa polychromie (dont Semper s'est fait magistralement le premier théoricien), dans l'émergence de la planéité comme concept central de la peinture moderne (1836-1970). En suivant sur plus d'un siècle une histoire matérielle de l'art coloriste, il parvient à complexifier les généalogies internes à l'art moderne, et notamment à rendre plus poreux le lien entre art libéral et art industriel, XIX^e et XX^e siècle, couleur picturale et couleur décorative, peinture et architecture. Masheck cherche en effet à reconsidérer et à mettre au jour les liens profonds qui unissent les différentes techniques de mise en couleurs des artefacts. Masheck montre alors que les pratiques de colorisation des arts modernes (art, architecture et design), au-delà des dichotomies disciplinaires, s'inscrivent dans une culture matérielle commune à l'Europe industrialisée, et que des domaines d'activités considérés comme étanches les uns aux autres entretiennent en réalité entre eux des liens de proximité. La pratique et les discours de Daniel Buren, que Bouchain considère comme l'un des artistes qui l'inspirent dans ses pratiques de mise en couleur, sont à cet égard intéressants à prendre en considération. Le travail de Buren s'inscrit en effet dans cette généalogie élargie de la peinture moderne que déploie Masheck. Buren m'affirme que « tous les artistes, en tout cas ceux que je considère comme étant pas mal dans le XX^e siècle, ont tous abordé le décoratif. [...] Si on prend Matisse, on lui a dit que c'était sénile et décoratif à un moment donné de sa vie, et on se rend compte que là on est dans le grand décor, on est dans l'utilisation du décor pour faire autre chose. » Buren rattache le concept central de son travail, la notion d'*in situ*, à cette tradition décorative et aux liens entre peinture et architecture via l'espace qui émerge de ce champ de pratiques artistiques. « Je pense qu'il y a une chose vraie par rapport au terme décoratif dans le sens le plus noble du terme qui est fondamental dans mon travail, c'est que se soit *in situ*. [...] Le travail a été fait sur place, pour le lieu, et à partir de ce moment-là, il a des rapports directs avec ce qu'on peut appeler le décoratif. [...] Le fait de travailler *in situ* me rapproche complètement de la fresque » finit-il par me dire. Mashek montre bien comment l'enjeu de décorer un espace par la peinture et notamment par la couleur est un problème que se posent les premiers artistes modernes. Cette attention des artistes à l'espace potentiel de la peinture, et le travail de déconstruction des éléments picturaux et du régime représentatif de l'art qui s'y déploie, produisent des questionnements réflexifs très pointus sur la spécificité du médium pictural. L'extension continue depuis le milieu du XIX^e de cette problématique, jusqu'à la dissolution de la peinture par les artistes qui émergent dans les années 1960, peut s'articuler à la formule célèbre de Maurice Denis,

que Masheck cite : « se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées³¹. » En déployant toutes les implications de cette formule, Masheck fait apparaître une généalogie qui l'amène à proposer une indistinction méthodologique entre art moderne et art décoratif, peinture et architecture, textile et murs peints.

Des murs peints au revêtement coloré

- 14 L'impulsion à partir de laquelle Semper déploie sa théorie du revêtement – formulée à la suite de ses recherches sur la polychromie ancienne – provient précisément d'une interrogation sur l'origine des murs et des liens entre architecture et peinture qui s'établissent dans la construction de l'espace. Revenir en détail sur le développement de sa pensée permet de préciser les réseaux de sens qui se tissent entre l'art coloriste contemporain et les théories sur l'architecture en couleurs du XIX^e siècle. Pour Semper,
- plaques de stuc, boiseries, briques, vernis, plaques de marbre et peintures murales (sont) un *ersatz* et une *imitation des broderies et tressages multicolores des tapis-murs primitifs*. [...] Selon lui, la polychromie était née de l'ancienne suprématie des murs-tapis sur les murs-maçonnes. [...] L'enclos tressé pour les bêtes avait donné, par le mélange de fibres de différentes couleurs, à la fois l'idée de la polychromie, celle du tissu et celle des cloisons de séparation³².
- 15 Chez Semper, la couleur participe donc avant tout de la catégorie du *revêtement* dans son acception la plus large. La couleur couvre les choses et les hommes pour les protéger ou les décorer. Mettre un revêtement sur un support, vêtir un corps ou une sculpture, parer un corps ou une architecture est, pour Semper, une action qui s'inscrit dans un même champ de pratiques et qui doit être analysée dans la perspective d'une anthropologie générale de la couleur. Il étudie dans *Der Stil* (1860), son ouvrage séminal qui s'appuie sur une trentaine d'années de recherche sur les pratiques de colorisation, les multiples manières de revêtir par la couleur un objet, les actions en jeu dans ces pratiques de colorisation et propose une théorie anthropologique de la couleur qu'il formule en tant que *principe du revêtement*. Qu'est ce que la couleur comme revêtement ? Comment Semper parvient-il à la formulation de cette notion ? En quoi la couleur comme revêtement, prise comme concept anthropologique, propose-t-elle une alternative à la loi chromatique ? Quels sont les liens entre l'approche anthropologique de Semper et celle, plus appliquée, de Jones ? L'examen des travaux de Semper nous permet-il de dégager une tradition de pensée sur la couleur architecturale qui s'inscrirait dans les débats sur la polychromie ancienne sans viser l'instauration d'un système fonctionnel de la couleur en architecture ?
- 16 Trois dates structurent le travail de Semper sur la couleur. En 1834 il publie *Remarques préliminaires sur l'architecture peinte et la sculpture des Anciens*, en 1851 il mène une sorte d'enquête de terrain sur les artefacts de couleurs exposés au Crystal Palace, et en 1860 il publie *Der Stil* dans lequel il théorise le *principe du revêtement*. Ces développements de la recherche correspondent aussi à des lieux d'enquête et des traditions différentes de savoirs chromatiques : Paris, les controverses sur la polychromie antique et le terrain archéologique en Grèce pour le travail de 1834 ; Londres, les débats sur les *arts & crafts* et l'enquête à l'Exposition universelle sur la polychromie industrielle pour les travaux des années 1850 ; enfin Zurich et l'enseignement universitaire à l'École Polytechnique pour

l'ouvrage maître de 1860. Après son Grand Tour entre 1830 et 1833 (Nîmes, Florence, Rome, Pompéi, Syracuse, Athènes et vice versa), lors duquel il collecte les traces encore existantes de polychromie sur les vestiges architecturaux, Semper devient un militant de l'architecture peinte dans le sillage de Quatremère de Quincy, Gau, ou encore Hittorf. Son ouvrage de 1834, dans lequel il s'appuie sur les données collectées lors de son voyage d'étude, est un livre ouvertement partisan dans lequel l'auteur prend clairement parti pour les thèses du *système de la polychromie* en architecture. Semper se lance alors dans l'élaboration d'une histoire comparative de la polychromie depuis l'Assyrie jusqu'à la Renaissance. Il part des faits archéologiques largement controversés pour élaborer un discours visant la pratique contemporaine de la couleur en architecture. Ses *Remarques préliminaires sur l'architecture peinte et la sculpture des Anciens* ne sont pas qu'un travail d'historien, elles cherchent aussi à donner aux praticiens la volonté et le désir de colorer les bâtiments à construire comme les travaux de Hittorf et de Jones. La recherche d'un *système de la polychromie* prend une nouvelle dimension à partir de la conférence que Semper donne en janvier 1851 au Royal Institute of British Architecture où Owen Jones – que Semper avait croisé en 1832 en Grèce – présente « sa proposition colorée pour la structure du Crystal Palace³³ ». À la suite de cette conférence, Semper rencontre Henry Cole (1808-1882) et « parvient à obtenir le projet (d'aménagement) des sections turque, canadienne, suédoise et danoise³⁴ » de l'Exposition universelle. Sa participation de l'intérieur à la « Great Exhibition » est fondatrice quant au nouveau rapport de Semper aux usages de la polychromie, et quant à son abandon progressif de la tentative d'instauration d'une législation chromatique pour les arts. L'argument qu'il avait formulé à partir de ses recherches sur les pratiques méditerranéennes anciennes de la polychromie architecturale va alors s'augmenter de données ethnographiques hétéroclites qui vont lui permettre d'étendre considérablement ses problématiques. Tout en conservant une visée pédagogique, il va abandonner sa tentative de mise au jour d'un *système de la polychromie* pour s'engager dans des enjeux théoriques nouveaux qu'il développera sous l'idée du *revêtement polychrome*. Semper s'éloigne de l'idée d'un fonctionnalisme chromatique – que poursuivront en revanche Jones et les partisans de la mise en place d'une législation chromatique des arts – pour élaborer plutôt un argument anthropologique. Sa position d'observateur privilégié de l'Exposition universelle lui donne en effet l'occasion de mener une véritable enquête comparative. La démesure de l'événement donne à l'enquête de Semper une envergure inédite. La diversité des artefacts réunis à l'intérieur des 92 000 m² du Crystal Palace (14 000 exposants du monde entier) lui permet de mettre en série une documentation foisonnante qui alimente sa pensée théorique du revêtement et son programme éducatif d'un renouveau des pratiques artistiques. En novembre 1851, à la fermeture de l'exposition, Semper signe un texte intitulé *Science, Industrie et Art* dans lequel il tire les conséquences de son enquête pour un « enseignement technique du style³⁵ » basé sur « la collaboration des artistes académiques à l'industrie d'art³⁶ ». « La séparation de l'art idéal et de l'art professionnel, écrit-il, qui s'indique suffisamment par le dualisme des institutions ainsi juxtaposées, est, absolument sans but explicable [...] l'époque présente ne veut plus entendre parler d'une telle bifurcation³⁷. » « Le tout, rajoute-il, est de réunir de nouveau ce qu'une fausse théorie a jadis séparé³⁸. » Semper s'en prend aux « écoles de dessin » qui depuis la création de l'Académie du dessin de Florence dans la seconde moitié du XVI^e siècle sont le modèle de l'enseignement artistique en Europe. Son « terrain » à l'Exposition universelle, au cours duquel il s'intéressa à « l'usage des choses, au matériau dont elles sont faites et aux modes opératoires ou aux procédés qui interviennent dans leur fabrication³⁹ », lui

permet de dégager l'unité du *principe du revêtement* et d'abandonner l'idée d'une structure sous-jacente aux usages chromatiques que contient la notion de *système de la polychromie*. Il peut alors déclarer qu'« un grand et vaste champ d'effets de polychromie extérieure s'offre à nous dans l'utilisation de matériaux de différentes couleurs, dont le développement artistique ne lèse aucune de nos traditions, et qui correspond parfaitement à l'état actuel de la technique⁴⁰ ». Masheck note que la recherche d'une planéité de la peinture s'inscrit dans une volonté de sortir l'image peinte de la tradition iconographique de la Renaissance, dont l'Académie du dessin de Florence représente la première forme d'institutionnalisation. « Le paradigme du tapis avait servi de support critique en faveur d'une peinture de plus en plus abstraite [...] en opposition au concept hérité de la Renaissance de la peinture sur chevalet comme fenêtre ouvrant de manière illusionniste sur un bloc d'espace⁴¹. » Comment les couleurs de l'Antiquité et du Moyen Âge redécouvertes par l'archéologie occidentale et moyen-orientale, celles de l'art extra-occidental collectées par les anthropologues tout au long du XIX^e, et l'importation des traditions iconographiques extrême-orientales agissent-elles dans cette remise en cause et cette critique de la tradition picturale occidentale classique ? L'importation simultanée de ces pratiques coloristes avec les développements de l'art industriel ouvre-t-elle la voie au développement d'une nouvelle peinture et d'un autre rapport à la couleur que celui hérité des débats académiques sur le coloris ?

- 17 Les conclusions que Semper tire de « ses données ethnographiques » de 1851 seront ainsi comparées à ses données archéologiques puis analysées dans *Der Stil*, dans lequel il classe les arts selon *la manière dont ils sont employés à des fins techniques*. C'est cette méthode d'analyse des artefacts qui donne à ses travaux une dimension fondamentalement anthropologique et qui s'éloigne de la théorie de l'architecture ou de l'histoire de l'art. Pour Semper, la *science empirique de l'art* dans laquelle il formule sa théorie anthropologique du *principe du revêtement* n'est pas « une pure histoire de l'art. Elle traverse le champ de l'histoire, concevant et éclairant non pas de manière factuelle les œuvres d'art des différents pays et époques, mais pour ainsi dire les *déployant*, mettant en évidence en elles les différentes valeurs inhérentes à une fonction constituée de nombreuses variables co-actives⁴². » Semper compare sa méthode « à celle suivie par le baron Cuvier, appliquée à l'art, et plus particulièrement à l'architecture⁴³ ». Il montre alors dans cet ouvrage l'imbrication des techniques de la couleur, le lien entre le support et la surface et leur évolution dans le temps et dans l'espace. Il cherche par cette opération à refonder une classification coloriste dans les arts qui ne sépare plus les objets colorés selon qu'ils sont un tissu, une peinture, une sculpture ou une architecture, mais qui ordonne les productions chromatiques par les relations que les techniques de colorisation entretiennent les unes avec les autres. En cela, le *principe du revêtement polychrome* que Semper met au jour n'est pas une esthétique pratique de la couleur mais plus une technologie empirique de la couleur. Semper repart de la « controverse de la polychromie⁴⁴ » pour développer les implications anthropologiques de l'*antique principe traditionnel du revêtement*⁴⁵ dans la production sociale de l'espace. Il prend notamment un soin particulier à réfléchir au pouvoir de la couleur dans cette pratique. Semper définit en effet le *principe du revêtement* d'abord comme « le fait de couvrir⁴⁶ » et de « décorer un mur⁴⁷ » sans s'arrêter ni sur un matériau ni sur une technique décorative. Toutes les « décorations murales⁴⁸ » appartiennent pour Semper au champ du revêtement. Le *principe du revêtement décoratif polychrome* est alors qualifié par Semper comme un « masque de la réalité⁴⁹ ». Cette notion est utilisée pour expliquer le rôle de premier plan qu'il donne à la fonction expressive du monument public qu'il qualifie de « style

architectural théâtral⁵⁰ ». Pour Semper, la coloration participe activement de la « transfiguration » que doit subir « l'ébauche structurelle de la construction » pour devenir un monument architectural. Dans *Der Stil*, il écrit ainsi :

l'action consistant à *revêtir* et *masquer* est aussi vieille que la civilisation elle-même et [...] la joie qu'elle procure est identique [au] plaisir de créer [...]. [T]out plaisir artistique suppose une certaine humeur festive [...]. Là où la forme comme symbole à part entière, comme création autonome doit apparaître, l'anéantissement de la réalité et de ce qui relève de la matière est indispensable. [...]. C'est dans cette direction que leur sensibilité intacte guidait les hommes primitifs dans toutes les entreprises artistiques anciennes, vers cela même que revenaient les grands et véritables maîtres de l'art, quelle que soit la discipline considérée, sauf que dans les temps du haut développement artistique ceux-ci *masquaient aussi la matière même du masque*⁵¹.

Fig. 5



L'Aubette de Stasbourg décorée par van Doesburg, Arp et Taeuber-Arp en 1928

Photographie personnelle

- 18 De façon intéressante pour notre argument, Bouchain utilise la même sémantique quand il caractérise ce que fait la couleur à l'architecture en cherchant à ne pas reproduire le fonctionnalisme des coloristes. « La peinture, qui est la chose la plus fine que l'on met sur l'architecture, permet de s'approprier une architecture construite pour tous. La peinture permet de personnaliser l'espace dans lequel vous êtes. La peinture est comme un film très mince et ce film est un moyen de faire un environnement adapté à la personne qui habite. Peindre sa maison c'est l'acte le plus simple qui permet d'en faire un lieu approprié. » Kalinowski note ainsi que « de là découlait l'importance (pour Semper) de la couleur comme revêtement le plus subtil et le plus désincarné. La couleur est *le moyen le plus accompli d'écarter la réalité en revêtant la matière d'une couche immatérielle* »⁵² sur laquelle on peut projeter des modes de représentations sociales, qu'elles soient d'ordre

esthétique, religieux, mythologique, politique et/ou rituel⁵³. Entre les deux, Theo van Doesburg (fig. 5) – qui est peut-être, avec le groupe De Stijl, le traducteur de Semper dans le discours de l'architecture moderne et le maillon qui permet de lier aujourd'hui les propositions de Semper à celles de Bouchain – « considère la couleur comme le moyen par excellence de procurer à l'architecture expressivité et sens, de lui donner une âme. En utilisant la couleur comme un matériau constructif, l'architecture peut pourvoir aux besoins de l'esprit et s'élever au-dessus des squelettes inexpressifs et rationnels que produisent les "romantiques fonctionnalistes"⁵⁴. »

Les couleurs jouées contre la loi chromatique

- 19 Peinture de protection, lien avec la technique, indifférenciation entre art libéral et art appliqué, rapport entre peinture, architecture et design, coloration et écologie de la perception, polychromie et architecture des origines, couleur et enfance de l'art, art savant et art populaire, les occurrences que déploient Bouchain pour m'expliquer ses usages de la couleur l'inscrivent, à rebours de ce qu'il m'annonce, dans une longue histoire de théories, de pratiques et de méthodes de travail sur l'architecture en couleurs qui émergent à partir des travaux fondateurs de Quatremère de Quincy sur la sculpture colorée, et se poursuit tout au long du XIX^e siècle au croisement de l'archéologie, de l'histoire de l'art et de l'anthropologie. Quand j'essaie alors de saisir ce qu'est cette architecture colorée que produit Bouchain qui rompt avec les couleurs fonctionnelles mais qui ne s'inscrit pas dans la théorie du revêtement polychrome, il me dit que son « exigence, c'est de faire une architecture jouée » et que la référence qui est pertinente pour l'architecte est issue de la culture populaire européenne, la longue histoire de la fête populaire et de l'art comique : cette « culture mixte » où les « cultures non seulement se touchaient directement, mais dans un sens s'enchevêtraient⁵⁵. » Peut-on en ce sens rapprocher les couleurs « jouées » et le motif « arlequin » de Bouchain avec « la joie » que procure la couleur et « l'humeur festive » qu'elle produit sur le bâtiment, comme l'a théorisé Semper ? Les enjeux théoriques de Semper issus d'une réflexion sur la polychromie ancienne permettent-ils d'inscrire les travaux de Bouchain dans une généalogie intellectuelle pas encore assez étudiée et à la marge des théories architecturales sur la couleur ? Et inversement, l'étude ethnographique d'une architecture colorée contemporaine qui cherche à rompre avec l'esthétique fonctionnaliste moderne permet-elle de redonner aux travaux de Semper une actualité et une nouvelle dimension heuristique ?
- 20 En avril 2014, deux ans après mon entretien avec Bouchain, le magazine américain *Art Forum* (qui a publié *Le Paradigme du tapis* de Masheck dans les années 1970) annonce la publication d'une traduction anglaise d'un manuscrit inédit d'Henri Lefebvre sous le titre *Toward an Architecture of Enjoyment* (le titre original non publié en français est *Vers une architecture de la jouissance*). Le texte a été écrit en 1973, dans le contexte d'une enquête sur les villes touristiques espagnoles (notamment Benidorm), dirigée par le sociologue espagnol de l'urbanisme et du tourisme Mario Gaviria, un élève de Lefebvre. C'est le théoricien de l'architecture et spécialiste de Lefebvre, Lukasz Stanek, qui a exhumé ce texte des archives personnelles de Gaviria à Saragosse en septembre 2008 alors qu'il travaillait à son ouvrage qui marqua le retour du théoricien marxiste dans les débats de langue anglaise sur l'urbanisme et l'espace⁵⁶. Dans l'introduction au texte de Lefebvre sur l'architecture de la jouissance⁵⁷, Stanek cite comme référence à la pensée de Lefebvre

« les images publiées dans *Actuel*, incluant les villes piétonnes d'Archigram et les structures gonflables d'Ant Farm⁵⁸ ». Dans un entretien⁵⁹ entre Patrick Bouchain et Alain Seban, le Président du Centre Pompidou qui décida du projet du Centre Pompidou Mobile, le collectif Archigram est cité comme l'une des références du Centre Pompidou et de cette architecture utopique des années 1970, que Bouchain qualifie « d'espièglerie » pour marquer ici encore la sémantique de la joie et du jeu inhérent à cette pratique architecturale colorée, dans laquelle il s'inscrit⁶⁰, et dont il me dit qu'il « est le bâtiment le plus coloré, presque le seul bâtiment coloré. » Pour Lefebvre, ce qui caractérise l'architecture de la jouissance, c'est son opposition à l'architecture religieuse et à l'architecture de pouvoir. De manière intéressante, l'Alhambra revient comme leitmotiv de cette conception. « En vérité, en examinant l'horizon architectural de tous les côtés, seulement un seul cas, un seul exemple légitime cette recherche : Grenade, l'Alhambra, le palais et les jardins du Generalife. [...] La seule existence de l'Alhambra justifierait cette enquête. » Pour Lefebvre, l'architecture de la jouissance est celle de l'habiter, de la production d'un espace social par et pour le corps des habitants. « L'espace de la jouissance ne peut pas consister en un bâtiment, un ensemble de pièces, lieux déterminés par leurs fonctions. [...] Au contraire, il s'agit d'une campagne et d'un paysage, un espace authentique, fait d'instant, de rencontres, d'amitiés, de festivités, de repos, de silence, de joie, d'exaltation, d'amour et de sensualité⁶¹. » Comme le note Stanek dans son introduction :

les définitions de la jouissance de Lefebvre comme un supplément d'usage témoignent de cette affinité complexe avec les ambitions de l'architecture moderne. Embrassant aussi bien l'opposition marxiste entre « valeur d'échange » et « valeur d'usage » que la définition juridique du mot jouissance comme « le droit d'utiliser », « usage » est, dans *Vers une architecture de la jouissance*, compris comme une gamme de pratiques qui lient les sens, les formes, les corps et les images. Plutôt que de souscrire à la compréhension fonctionnaliste de l'usage comme la saturation d'un besoin isolé, Lefebvre suit un discours différent, plus clandestin, de l'usage chez les auteurs modernes⁶².

- 21 Comme l'écrit Lefebvre un an plus tard dans *La production de l'espace* :

l'espace sensoriel [qu'il appelle aussi l'espace pratico-sensible et dans lequel on peut classer l'architecture de la jouissance], consiste en un jeu théâtralisé : relais et obstacles, jeu de reflets, de renvois, de miroirs, d'échos, jeu que le discours implique et ne désigne pas comme tel. D'abord un espace accueillant, ensuite des actions pratiques utilisant les matériaux et le matériel disponible⁶³.

- 22 Le travail de Bouchain semble s'inscrire dans cette généalogie latente de l'architecture qui, si l'on suit l'analyse de Lefebvre faite par Stanek, part de l'Alhambra et sa redécouverte au XIX^e siècle par les théoriciens de la polychromie antique, et se déploie à partir des années 1970 par la récupération du versant oublié de la modernité architecturale, son côté populaire, vulgaire et hédoniste. « Moi j'ai été influencé par l'architecture, on va dire africaine, donc l'architecture populaire, l'architecture mexicaine. C'est à l'époque où on se posait des questions justement sur le vernaculaire, le laisser-faire, la liberté de faire, et en même temps une vraie culture populaire » me dit ainsi Bouchain. « Le relevé d'architectures vernaculaires a constitué une bonne part de ma formation d'architecte » écrit-il aussi dans une relation méthodologique de filiation avec la pratique du relevé des monuments anciens qui permit aux débats sur la couleur de voir le jour en Europe. Alain Seban⁶⁴ complète cette argumentation : « je voulais une structure qui soit joyeuse, parce que l'arrivée du Centre Pompidou Mobile, il faut que ce soit une fête [...] un peu comme un cirque arrive dans une ville. »

- 23 L'architecture enjouée, qui fait une place à la couleur en architecture mais hors de la pratique fonctionnaliste, permet donc de dégager une histoire de la couleur moderne « dont nous ne voulons plus rien savoir » pour reprendre l'expression de Patricia Falguières à propos de l'histoire des musées⁶⁵. Les couleurs enjouées du Centre Pompidou Mobile permettent-elles donc de déployer, tel que l'énonce Bouchain, un modèle concurrent aux couleurs fonctionnelles de l'architecture moderniste ? Cette rupture que propose l'architecte est en relation, par l'influence du travail de Daniel Buren, avec la critique de la loi chromatique moderne que se sont attelés à produire les artistes à partir des années 1960 avec l'émergence des arts pop, minimaux et conceptuels, et qui a permis l'émergence d'une nouvelle esthétique chromatique⁶⁶ ne trouvant plus dans la peinture son modèle d'intelligibilité mais embrassant l'hétérogénéité des matériaux de la « révolution chromatique⁶⁷ » qui émerge au XIX^e siècle. Une enquête ethnographique qui suit les processus d'agglutinations chromatiques de l'architecture du Centre Pompidou Mobile permet donc de complexifier les généalogies de l'architecture colorée et de réinscrire, malgré l'embarras conceptuel de l'architecte, l'histoire de la polychromie architecturale et des arts décoratifs qui émerge au XIX^e siècle dans l'histoire des pratiques de la couleur en architecture. Pour l'anthropologie de la couleur en général et l'étude des arts coloristes moderne et contemporain en particulier, cette littérature ouvre des perspectives de recherche inédites, utiles pour comprendre les travaux des praticiens qui se sont engagés dans une critique de l'esthétique scientifique et dans une réappropriation, en guise d'alternative, de l'acte technique et des opérations constructives dans la production de l'œuvre d'art. « C'est le procès qui m'intéresse, le procès produit y compris la couleur » me dit Bouchain.

Conclusion

- 24 « L'homme a très diversement fabriqué sa civilisation de la couleur » écrivait le psychologue Ignace Meyerson⁶⁸. En suivant « les processus d'agglutinations chromatiques » du Centre Pompidou Mobile, à la fois du point de vue des discours et des pratiques, on voit se dégager une constellation de pratiques et de pensées sur la couleur architecturale qui complexifie l'histoire de l'architecture colorée et les narrations internes à l'art moderne. « Il fallait interdire que des couleurs par une espèce de trépidation vinssent disqualifier le mur » écrivait ainsi Le Corbusier en 1931 dans son texte sur l'architecture polychrome. Il poursuivait :

une telle mésaventure est toujours possible ; à ce moment-là, le mur devient tenture et l'architecte, tapissier. [...] Par l'esprit académique du XIX^e siècle, servilement mis au service des revendications les plus plates d'un esprit bourgeois qui envahissait toutes les couches de la société, nous étions arrivés à ce que le « mur » (le mur de l'architecte, le mur architectural, ce plan éclairé que l'œil appréciait dans ses dimensions et ses proportions, et dans lequel l'esprit appréciait comme le sens d'une parole), nous en étions donc arrivés à ce que le mur avait perdu ses fonctions architecturales : d'un plan formel, il était devenu le support d'une application mouvante de tapisseries de tissus ou de papier⁶⁹.

- 25 Cette charge ouverte de l'architecte semble, sans qu'il ne soit jamais cité, viser les propositions de Semper et rendre caducs les travaux sur la polychromie architecturale du XIX^e siècle. La phrase assassine de Le Corbusier permet-elle de comprendre l'embarras des architectes contemporains à revendiquer ouvertement leur filiation avec cette tradition ? Son influence théorique participe-t-elle de cette gêne qu'ont les architectes à

revendiquer leurs liens avec les arts décoratifs ? Les « couleurs enjouées » que propose Bouchain pour qualifier sa pratique se démarquent des « couleurs fonctionnelles » utilisées par les tenants de l'esthétique scientifique dont le Centre Pompidou est un exemple, et entrent en interaction avec le revêtement polychrome des arts décoratifs du XIX^e siècle, que Bouchain évacue pourtant de son héritage intellectuel. Il semble donc nécessaire de penser la coprésence de régimes chromatiques hétérogènes à l'intérieur de la théorie architecturale et de saisir, en situation, cette pluralité, pour viser, au-delà des discours des architectes eux-mêmes, la complexité des pratiques de colorisation des murs et son histoire intellectuelle.

NOTES

1. Antoine Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien, ou l'art de la sculpture antique*, Paris, Didot frères, 1814, p. 4.
2. Voir notamment : Chiara Savettieri, « "L'Art ne reproduisait pas seulement, mais il créait des dieux". Quatremère de Quincy entre archéologie, histoire de l'art et approche anthropologique », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA/musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 13 septembre 2016. URL : <http://actesbranly.revues.org/82> ; Yvonne Luke, « Quatremère de Quincy's Role in the Revival of Polychromy in Sculpture », *Henry Moore Institute*, n°10, 1996 (2009) ; Adeline Grand-Clément, « Couleur et esthétique classique au XIX^e siècle : l'art grec antique pouvait-il être polychrome ? », *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, Societat Catalana d'Estudis Clàssics, Núm. 21, 2005.
3. Jacqueline Lichtenstein, Carole Maigné et Arnaud Pierre (dir.), *Vers la science de l'art. L'Esthétique scientifique en France (1857-1937)*, Paris, PUPS, 2013.
4. Georges Roque, *Art et science de la couleur* (1997), Paris, Gallimard, 2009.
5. Arnaud Dubois, *La Vie chromatique des objets. Approche anthropologique des couleurs de l'art contemporain*, Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2014.
6. John Gage, *Color and Culture* (1993), Paris, Thames & Hudson, 2008 ; Georges Roque, *Art et science de la couleur*, op. cit. ; Eric Alliez, *L'Œil-cerveau. Nouvelles histoires de la peinture moderne*, Paris, Vrin, 2009.
7. A. Dubois, *La Vie chromatique des objets*, op. cit.
8. Pierre Lemonnier, « Des objets pour penser l'indicible. La nécessaire convergence des théories de la culture matérielle », dans Nathan Schlanger et Taylor Anne-Christine (éds.), *La Préhistoire des autres*, Paris, La Découverte, 2012, p. 279.
9. Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie* (1947), Paris, Payot, 2002, p. 22.
10. *Ibid.*, p. 69.
11. A. Dubois, *La Vie chromatique des objets*, op. cit.
12. P. Lemonnier, « Mythiques chaînes opératoires », *Techniques & Culture*, 2004/1-2, n° 43-44.
13. Roberto Gargiani et Giovanni Fanelli, *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtement*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2008, p. 27.
14. A. Grand-Clément, « Hittorf, un architecte à l'école de la Grèce », *Anabases - Traditions et réceptions de l'Antiquité*, E.R.A.S.M.E, 2007, 6, p. 149.
15. Voir A. Dubois, *La Vie chromatique des objets*, op. cit., chapitre IV pour une vue complète de ce travail de colorisation.

16. Tous les extraits cités, sauf mention contraire, sont ceux de l'entretien que j'ai réalisé avec Patrick Bouchain en juin 2012 dans les bureaux de son agence. L'entretien a duré plus d'une heure et a abordé des points d'analyse et d'explication variés. Pour les besoins de mon argumentation je ne vais utiliser que le moment où l'on a parlé des liens qu'il entretenait avec les arts décoratifs et les théories sur l'architecture polychrome.
17. Regina Lee Blaszczyk, *Color Revolution*, Cambridge, MIT Press, 2013.
18. Pour le champ français voir A. Dubois, « Couleurs et action politique. Quand peindre la ville c'est agir », dans Éric Van Essche (éd.), *Hors-cadre/Peinture, couleur et lumière dans l'espace public contemporain*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2016 ; et A. Dubois, « Ethnographie d'une pratique de colorisation dans l'art contemporain », *Techniques & Culture*, n° 64, « Essais de bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporain », Paris, EHESS, 2016.
19. A. Dubois, *La Vie chromatique des objets*, *op. cit.*
20. Le Grand Palais est édifié à partir de 1897 pour l'Exposition universelle de 1900.
21. Le Crystal Palace a été construit par Joseph Paxton à Hyde Park pour la première Exposition universelle de 1851.
22. Pour une étude approfondie des usages de la couleur dans cette pièce de Buren voir A. Dubois, « Ethnographie d'une pratique de colorisation dans l'art contemporain », *art. cit.* Dans cet article je pars de l'esquive de cette question par Buren et Bouchain non pour tenter de l'expliquer mais plutôt pour la considérer comme un symptôme révélateur des représentations attachées aux arts décoratifs.
23. Voir A. Dubois, « Le geste et la couleur. Leroi-Gourhan, l'anthropologie des techniques et les pratiques de colorisation », *Artefact, Techniques, histoire et sciences humaines*, hors-série n°1, CNRS Edition, Paris, 2015 ; « Couleurs et action politique. Quand peindre la ville c'est agir », *art. cit.* ; et « Ethnographie d'une pratique de colorisation dans l'art contemporain », *art. cit.*
24. Pour une étude approfondie des arts de l'islam et de leurs liens avec les arts décoratifs voir Rémi Labrusse, *Islamophilie. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Somogy Editions d'Art, 2011.
25. Goury « seems to have exerted a strong influence on Semper's architectural and archeological development ». Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper : Architect of the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 40.
26. Carol A. Hrvol Flores, *Owen Jones : design, ornament, architecture and Theory in an age in transition*, Rizzoli, 2006, p. 17.
27. William Braham, *Modern Color/Modern Architecture. Amédée Ozenfant and the Généalogie of Color in Modern Architecture*, Ashgate, 2002, p. 69-74. Pour l'apport décisif de Chevreul aux pratiques de la couleur dans l'art moderne, voir G. Roque, *op. cit.*
28. Isabelle Kalinowski est en train de travailler à la première traduction française de l'intégralité du *Der Stil* de Semper.
29. I. Kalinowski, « Peinture murale, plastique et architecture selon Gottfried Semper » dans Eristov Hélène et Monier Florence (éds.), *L'héritage germanique dans l'approche du décor antique*, Ausonius, 2014, p. 50 et 57.
30. « The polychromy discussion of the 1920s (...) can be traced back to a polychromy dispute around the 1830s, when the colorfulness of ancient architecture became a topic of hot debate. That debate produced a great deal of research and discussion, and continued in various forms until the 1850s, when it inspired the quite remarkable use of color contrasts in Owen Jones's painting scheme for the Crystal Palace. (...) The discussion of architectural polychrome is complex, cumulative and wholly intertwined with the many topics that characterize modernism in architecture : concern with function, mechanization and psychological effect, as well as the broader themes of alienation, demythologization and the emphasis on techniques and progress. No single history can pretend to connect color to all these currents, nor to examine all the elements of continuity and discontinuity between apparently similar color techniques in vastly different historical periods. Nevertheless, the color in modern architecture operates according to

a conceptual logic developed over the last two centuries is supported by the continued appeal of the color tactics featured in all those disputes. (...) The belief that the architecture of the avant-garde of the 1920s was largely white has concealed what was in fact a quite vigorous use and discussion of color. The explicitly colorful postmodernism reaction of the 1980s largely reinforced myths about the whiteness of this avant-garde and created an essentially nostalgic picture of nineteenth-century polychromy explorations, imagining them as the final remnant of meaningful traditional practices rather than as a first encounter with the increasingly uncertain conditions of the modern era. Debates about color are an often small element in these larger encounters, but like slips of the tongue or others seemingly minor details, color helps reveal those issues that have been suppressed, allowing architects a more critical insight into their own practices. » W. Braham, *op. cit.*, p. 2-3 et 61-62.

31. Maurice Denis, « Définition du Néo-traditionalisme », *Art et Critique*, 30 août 1890.

32. I. Kalinowski, *art. cit.*, p. 53-54.

33. Estelle Thibault, « La science du style face au marché du monde. Les leçons de l'Exposition universelle de 1851 » dans Gottfried Semper, *Science, Industrie et Art*, Paris, Infolio éditions, 2012, p. 12.

34. *Ibid.*, p. 12.

35. Gottfried Semper, *Du Style et de l'architecture. Ecrits, 1834-1869*, Paris, Editions Parenthèses, 2007, p. 71.

36. *Ibid.*, p. 90.

37. *Ibid.*, p. 92.

38. *Ibid.*, p. 109.

39. *Ibid.*, p. 165.

40. *Ibid.*, p. 152.

41. Joseph Masheck, *Le Paradigme du tapis. Prolégomènes critiques à une théorie de la planéité*, Genève, Mamco, 2011, p. 58.

42. G. Semper, *Du Style et de l'architecture, op. cit.*, p. 268.

43. *Ibid.*, p. 159. Nathan Schlanger remarque que Leroi-Gourhan fait de même. « Une fois rendus reconnaissables et signifiants par leur "dissection" à la manière de Cuvier, les phénomènes techniques peuvent être compris dans une systématique comparable à celles des êtres animés. » (Nathan Schlanger, « "Suivre les gestes, éclat par éclat". La chaîne opératoire d'André Leroi-Gourhan », dans Françoise Andouze et Nathan Schlanger (dir.), *Autour de l'homme : contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*, Antibes, Editions APDCA, 2004, p. 7). Il est intéressant de remarquer que le projet de Leroi-Gourhan sur l'étude de la couleur part aussi d'une attention minutieuse aux moyens d'action sur la matière chromatique et au rapport entre le support et la couleur (A. Dubois, « Le geste et la couleur. Leroi-Gourhan, l'anthropologie des techniques et les pratiques de colorisation », *art. cit.*).

44. G. Semper, *Du Style et de l'architecture, op. cit.*, p. 322.

45. *Ibid.*, p. 327.

46. *Ibid.*, p. 321.

47. *Ibid.*, p. 326.

48. *Ibid.*, p. 328.

49. *Ibid.*, p. 329

50. *Ibid.*, p. 332.

51. *Ibid.*, p. 333.

52. I. Kalinowski, *art. cit.*, p. 55.

53. Les travaux d'anthropologie de l'art de la Mélanésie ont formulé, depuis les années 1960, quelques hypothèses intéressantes sur le « pouvoir de la couleur » (Forge, Gell, Strathern, Campbell, Revolon...) qu'il conviendrait de développer pour voir s'ils permettent de compléter les

hypothèses de Quatremère de Quincy et de Semper. Ce travail est en cours dans le cadre d'une bourse de la fondation Fyssen à University College London.

54. Evert van Staaten, « “La couleur dans l'espace et le temps” de Theo van Doesburg », dans Guigon Emmanuel (dir.), *L'Aubette, ou la couleur dans l'architecture, une œuvre de Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp et Theo van Doesburg*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2008, p. 114.

55. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 468.

56. Lukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space. Architecture, Urban Research and the Production of theory*, Minneapolis, University Press of Minnesota, 2011.

57. Lukasz Stanek, « A manuscript found in Saragossa. Toward an architecture », dans Henri Lefebvre, *Toward an Architecture of Enjoyment*, Minneapolis, University Press of Minnesota, 2014, p. XXI.

58. « the images published in *Actuel (...)* including walking cities by Archigram and inflatable structures by Ant Farm. »

59. Dans *Code Couleur*, septembre/décembre 2011.

60. Renzo Piano a coloré le Centre Pompidou en collaboration avec l'artiste Jean Dewasne (1921-1999). La maquette avec laquelle Piano a remporté le concours était quasiment blanche. C'est Claude Pompidou qui a insisté pour qu'il y ait une pratique de colorisation forte sur le Centre. « L'histoire du lien entre le Centre Pompidou et la couleur commence dès le projet de construction du bâtiment dans le quartier de Beaubourg. À l'origine de cette initiative, le Président Pompidou organise une consultation auprès de quelques artistes tels que Vasarely ou Agam “afin de susciter de leur part des observations et des avis sur la coloration générale à donner au bâtiment et à son environnement” (Henri Domerg, chargé de mission au secrétariat général de la Présidence de la République, note de décembre 1971). Les solutions envisagées sont tout d'abord le mariage d'un marron et d'un bleu clair, couleurs de la terre et du ciel. Mais, sur la proposition de l'artiste Jean Dewasne et en accord avec les architectes Renzo Piano et Richard Rogers, ce sont finalement les couleurs vives qui sont retenues et intégrées à la maquette définitive en 1973 » lit-on (p. 4) dans le dossier pédagogique du Centre Pompidou Mobile.

61. Henri Lefebvre, *Toward an Architecture of Enjoyment*, *op. cit.*, p. 152.

62. Lukasz Stanek, « A manuscript found in Saragossa. Toward an architecture », *art. cit.*, p. LX.

63. Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* (1974), Paris, Economica, 2000, p. 242.

64. Retranscription du dialogue entre Patrick Bouchain et Alain Seban dans Pauline Cathala et Nicola Valode, *Le Centre Pompidou Mobile, un projet architectural, muséographique et culturel*, < www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cBakg4/r6rayA5>, consulté le 3 juillet 2012.

65. Patricia Falguières, « Catlin, la peinture et l'“industrie du musée” », *Gradhiva* 3, 2006, p. 2.

66. A. Dubois, « Couleurs et action politique. Quand peindre la ville c'est agir », *art. cit.*

67. R. L. Blaszczyk, *Color Revolution*, *op. cit.*

68. Ignace Meyerson (dir.), *Problèmes de la Couleur*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, p. 362.

69. Le Corbusier cité dans Arthur Ruegg, *Le Corbusier, polychromie architecturale. Les claviers de couleur de 1931 et de 1959*, Bâle, Londres, Boston et Berlin, Birkhauser Verlag, 1997, p. 95 et 108.

RÉSUMÉS

À partir d'une étude croisée de la littérature savante sur la polychromie antique et industrielle et de données issues d'une enquête de terrain sur une architecture contemporaine qui prend ses distances avec les couleurs fonctionnelles de l'architecture moderniste, cet article montre qu'une approche ethnographique des pratiques coloristes permet de dégager une historiographie largement sous-évaluée des travaux sur l'art coloriste en architecture moderne. En rendant compte des entretiens que j'ai eus avec Patrick Bouchain et Daniel Buren sur leurs positions théoriques sur la coloration des murs et en confrontant leurs réponses aux théoriciens du XIX^e siècle en Europe, j'aborde la délicate question de la coloration du Centre Pompidou Mobile. Relève-t-elle ou non d'une démarche « décorative » ?

Based on a cross-examination of scholarly literature on antique and industrial polychromy and data from a fieldwork about a contemporary architecture that takes its distances from the functional colors of modernist architecture, this paper examines how an ethnographic approach to colorist practices reveals a widely undervalued historiography on colorist art in modern architecture. In reviewing the interviews I had with Patrick Bouchain and Daniel Buren about their ideas about coloring of walls and in comparing their answers to the nineteenth-century european theorists, I address the delicate question of the coloring of the Center Pompidou Mobile. Is it a « decorative » approach ?

INDEX

Keywords : color, polychrome, architecture, decorative art, contemporary art

Mots-clés : couleur, polychromie, architecture, art décoratif, art contemporain

AUTEUR

ARNAUD DUBOIS

Arnaud Dubois est docteur en anthropologie sociale de l'EHESS (2014) et diplômé des Beaux-arts de Paris (2008). Il a été chercheur invité au musée du quai Branly (2013-2014) et chargé de recherche au musée des Arts et Métiers (2015-2016). Il est actuellement post-doctorant de la Fondation Fyssen à University College London (2016-2018).