

Léa Chevalier

Les décors naturels colorés de Bernard Evein. Renouvellement du statut des passants dans l'espace urbain.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Éditeur :

Association Images secondes

<http://imagessecondes.fr>

Léa Chevalier

Les décors naturels colorés de Bernard Evein. Renouvellement du statut des passants dans l'espace urbain

Résumé

Dans les espaces urbains français, le choix et l'application des couleurs sont contrôlés selon différents facteurs patrimoniaux, civiques et physiques. En cela, les urbanistes et coloristes préservent l'équilibre des habitants dans une sphère confortable et familière où les émotions trop intenses et l'étonnement sont évités. Pour autant, Bernard Evein, décorateur, peintre, fidèle ami et collaborateur de Jacques Demy, n'hésite pas à détourner le cadre prescrit par les architectes en déposant, comme il le ferait sur une toile, de nombreuses et vives teintes à même les murs de Cherbourg et Rochefort dans *Les Paraphuies* (1964) et *Les Demoiselles* (1967). Ses décors naturels transforment profondément la perception et la relation des individus à leur lieu de vie : les badauds distraits s'arrêtent en chemin et observent ces larges aplats de couleurs saturées ou pastels. De l'inattention à la contemplation de volumes mis en couleurs, le geste pictural et artistique de Bernard Evein interroge le comportement des passants dans l'espace urbain. Ses décors naturels deviennent alors des espaces d'expérimentations architecturales du maniement de la couleur en ville.

Mots-clés

Architecture urbaine, Couleurs, Décors naturels, Bernard Evein, Jacques Demy, Peinture, Contemplation, Distraction

L'emploi de la couleur en architecture est particulier et exigeant. Dépendante de la lumière, la couleur transforme fortement et physiquement la morphologie des objets qui la portent. Les architectes et les urbanistes l'appliquent donc avec prudence sous l'autorité de codes de réglementation politique stricte. La peur de l'anarchie chromatique règne. Dans le souci de proposer un espace agréable aux habitants sur le long terme, la conception d'espaces neutres où l'on préserve l'« absence apparente d'expressivité émotive' » est favorisée. Le passant se trouve donc cantonné à un état de flânerie inconscient où nul élément perturbateur ne vient l'étonner. Une telle position rappelle les propos du peintre et architecte Theo van Doesburg à propos de l'impression neutre recherchée dans un espace coloré et la thèse de Walter Benjamin concernant la distraction éprouvée par la masse en architecture et au cinéma en opposition à l'état contemplatif adopté face à un tableau.

Or, le travail de Bernard Evein (1929-2006), décorateur et peintre français, en mêlant les pratiques architecturales et picturales, interroge le système de réception de chaque forme artistique. Ses couleurs dont il apprend la maîtrise aux Beaux-Arts de Nantes aux côtés de Jacques Demy, qu'elles soient rutilantes ou pastels, prennent possession de deux villes historiques, Cherbourg et Rochefort, les étés 1963 et 1966. Pour les besoins des films, Bernard Evein bouleverse le quotidien des habitants en transformant par la couleur leur quartier. Le film place donc les émotions à même les murs de l'espace urbain tout en impliquant les passants dans le geste de création. Surtout, l'événement cinématographique invite les individus distraits à témoigner, à partager leurs sentiments et observer autrement leur lieu de vie. Le décor naturel urbain coloré devient alors un espace d'échanges, un espace esthétique et sensible. En cela, renouvelle-t-il le statut et le comportement du passant en ville ?

Il s'agira d'étudier les règles d'application de la couleur dans l'espace urbain au regard de l'habitude et des règles de neutralité ainsi que du comportement de flânerie associé à l'architecture. Nous interrogerons ensuite la démarche artistique de Bernard Evein, peintre et décorateur, aux côtés des passants et des habitants. Comment transforme-t-il un espace de vie en un espace artistique ?

**Règles de conception d'un espace de vie urbain et coloré sur le long terme :
maintien de l'impression neutre résultat de l'état de distraction**

Dans l'espace urbain, la couleur suit un parcours particulier des murs aux corps des passants. Elle influence depuis son application jusqu'à sa réception, la définition spatiale et l'appréhension sensible de l'environnement. Nous étudierons pour commencer son influence sur la perception de l'espace. À la fois sensation et matière, la couleur demeure un objet complexe, difficile à maîtriser. Les architectes en subissent les conséquences. L'espace coloré se doit d'être cohérent afin de préserver le confort des habitants. C'est pourquoi une charte d'obligations, que nous analyserons ensuite, formée selon la physiologie humaine et la notion d'habiter, dicte leurs choix.

La présence de la couleur, parce qu'elle dépend de la captation de la lumière, affecte la perception de l'espace : elle donne tout d'abord les repères visuels nécessaires pour distinguer les limites d'une surface par l'accentuation des volumes et précise les rapports de proportions entre chaque élément. L'architecte maîtrise de cette manière le chemin suivi par la lumière et influe sur l'appréciation des volumes. Déjà en 1924, Theo van Doesburg, peintre et architecte, remarque les capacités de conditionnement de l'espace par la couleur :

C'est grâce à la couleur que les rapports des volumes, recherchés par l'architecte, deviennent *visibles* ; ainsi la couleur *complète* l'architecture et en est un élément *essentiel* [...]. Imaginons un intérieur où toute couleur serait absente, neutre, c'est-à-dire gris, un espace limité par six plans neutres, gris. Cet espace neutre *n'agit pas*, c'est-à-dire qu'il *n'exprime pas ses rapports des proportions*, et les exprimera d'autant moins, que par un libre accès de la lumière on supprimera les contrastes des coins d'ombres. Cet espace *inactif* constitue un *vide* [...]. Dans cet intérieur, il est impossible de s'orienter [...]. *Tout se confond*. On ne peut déterminer ni espace, ni objet dans leur rapport réciproque. *L'intérieur est aveugle*. [Or], tout homme recèle en lui le désir de voir exprimer de manière *visible*, par des contrastes, les rapports de ce qui l'entoure².

Gain de visibilité, la couleur met littéralement en lumière les caractéristiques d'un lieu : elle le rend commode et lisible en soulignant les repères spatiaux. La position et le choix des teintes équilibrent ainsi les rapports de proportions. En outre, le parcours de la couleur dépend également de la nature de la matière pigmentée : une même couleur, selon la qualité de la peinture utilisée et le support sur lequel elle est déposée, n'entretient pas systématiquement le même rapport avec la lumière. Par exemple, une matière mate l'absorbe plus et rend

les espaces étriqués. L'architecte sculpte ainsi la lumière selon la nature des teintes, la matière colorée utilisée et la superficie recouverte.

Ajouté à cela, lors du traitement des informations nécessaires à la perception des couleurs, le cerveau procède à un tri. Par souci d'efficacité, certains raccourcis, à l'origine des illusions d'optique, sont empruntés. Les effets optiques comme l'induction chromatique, l'illusion de contraste simultané ou tous types de mélanges optiques impactent fortement le paysage ; leur méconnaissance met profondément en péril un projet architectural. Une même couleur, selon son environnement chromatique et lumineux, n'est jamais perçue de la même manière par le cerveau. C'est pourquoi le choix des couleurs en ville dépend moins du goût personnel que d'une analyse précise des propriétés optiques de la couleur soit, concrètement, d'une étude des conditions météorologiques et environnementales du milieu.

La notion d'habitation et d'appropriation d'un espace ne dépend pas exclusivement de la physiologie humaine. Colorer un espace demeure également un acte politique et patrimonial. Un projet architectural se trouve effectivement au croisement d'un « nombre considérable de déterminations composites (financières, techniques, esthétiques, géométriques, sociales, administratives, etc.³) ». Rohmer rappelait à ses étudiants :

La couleur est le premier élément du cinéma. Je pense à elle [...] avant de penser à tout autre chose. Si l'on pense à elle après, c'est trop tard. Le cinéma, ce n'est pas de la peinture, il n'autorise pas le repentir, la couleur, il faut y songer en premier lieu⁴.

Effectivement, l'application de la couleur au cinéma dépend d'un lent et onéreux processus de création où les conséquences d'un mauvais choix ne peuvent être corrigées d'un coup de pinceau mais peuvent fortement entacher la qualité ou bien l'important budget du film. Il en est de même en architecture : les enjeux financiers sont de taille. Impossible de revenir en arrière une fois le chantier démarré, et impossible de voir réellement le fruit de son travail avant l'inauguration du lieu. Au cours d'un entretien, Béatrice Taburet, urbaniste coloriste, insiste sur l'incapacité des professionnels à prévoir tous les effets de la couleur (objet par nature imprévisible) malgré les simulations et effets-tests. En cela, son application dépend d'un long travail en amont et des capacités de prédiction de l'architecte. D'autant plus que la couleur dans l'espace urbain n'est pas éphémère mais durable et percutante, il est donc nécessaire de prévoir

son étiolement. Selon la nature des films protecteurs, les conditions météorologiques ou l'exposition aux ultraviolets, chaque rencontre de matières suscite des phénomènes variés à anticiper.

Pour continuer, que ce soit dans le cas d'une nouvelle construction ou travaux de ravalement, la place de la couleur, selon Béatrice Taburet, n'est pas au premier plan : il ne s'agit pas de proposer une lecture de la couleur mais une lecture de l'architecture par l'intermédiaire de la couleur. Son rapport à la lumière permet de souligner les caractéristiques du bâtiment. Ainsi, lors de la première expertise, en plus de l'étude du cadre environnemental, la coloriste étudie la composition et l'histoire de l'édifice. La couleur est pensée pour mettre en lumière l'architecture, souligner les caractéristiques plastiques du lieu et préserver au mieux l'esprit de la bâtisse. Cette question de préservation dépend du respect du patrimoine : penser la durabilité d'une nouvelle couleur en accord avec ses prédécesseurs au regard des matériaux et de l'état météorologique de la région concernée, comprend naturellement son inscription dans l'histoire. Certains organismes comme les Bâtiments de France pour les monuments classés, le Code Wallon de l'Aménagement du Territoire, de l'Urbanisme, du Patrimoine et de l'Énergie, les Conseils d'architecture, d'urbanisme et d'environnement, et des organismes départementaux veillent au respect de la culture en régulant les décisions des particuliers et professionnels par la prescription de certaines règles. Ils accordent ainsi des agréments aux projets censés qui tiennent compte du patrimoine. Afin de recevoir un agrément, les coloristes garantissent l'unité et la cohérence esthétique de l'espace mis en couleurs. Il ne s'agit pas de marquer le territoire par l'ajout d'une couleur pimpante mais d'étudier l'inscription de leurs choix dans l'esthétique générale de la rue ou d'un point de mire. Que ce soit les couleurs influencées par les conditions naturelles ou celles déjà déposées sur les habitations voisines, toutes forment ensemble une palette spatiale essentielle à la coordination physique et esthétique de la ville. Cette dernière est, par définition, un espace collectif où chacun se doit de participer et respecter le lieu de vie. Colorer la ville est un acte civique.

Chercher une forme de cohérence dépend principalement de la peur de la saturation chromatique du paysage. Les espaces, fruits des changements colorés, sont des lieux de vie. En tant que tels, les urbanistes pensent au paysage mais également aux capacités des habitants à supporter les changements ou les audaces colorées sur le long terme. La couleur n'a pas seulement une influence

sur les volumes, elle agit également sur l'état physique et psychique des individus. Les couleurs envoient des messages nerveux qui excitent l'organisme. Certains courants ésotériques comme l'ayurvéda le confirment : il considère par exemple que « le rouge stimule le foie et la circulation du sang [...] [ou] que le vert [...] diminue la tension sanguine⁵ ». La couleur interagit directement avec le corps et aussi avec l'esprit. Le cerveau associe les goûts, l'histoire personnelle et/ou collective, la culture de chacun, à une ambiance colorée. Michel Pastoureau, historien spécialiste de la couleur, ajoute :

Les couleurs ne sont pas anodines, bien au contraire. Elles véhiculent des codes, des tabous, des préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir, elles possèdent des sens variés qui influencent profondément notre environnement, nos comportements, notre langage et notre imaginaire⁶.

La couleur accompagne l'individu en participant activement à la personnalisation de son champ de vision et en tenant un rôle fondamental dans son rapport au réel. Vectrice d'émotions, elle décide la relation physique mais aussi psychologique de l'homme à son lieu de vie. Par conséquent, de peur de déstabiliser les individus, les professionnels recherchent un certain type d'harmonie pour former ce que Tatiana Semenova, directrice du Centre de la Couleur de Moscou, nomme « équilibre visuel⁷ » ; équilibre favorable « à créer des espaces agréables à vivre⁸ ». Cela n'empêche pas l'intervention de la couleur en ville mais elle est pensée pour devenir une habitude que les habitants percevront machinalement. Les architectes tentent donc de rendre le lieu de vie, confortable. Theo van Doesburg recherchait ce même équilibre qu'il nomme « neutralité⁹ » par l'ordonnance, la proportion et la valeur des couleurs :

Un intérieur bien réussi dans toutes ses parties donne une impression neutre, parce qu'il n'y domine aucune forme d'un individualisme capricieux, ni aucune couleur qui capte notre regard. Aussi longtemps que des détails ou des objets spéciaux se font remarquer, soit par leurs couleurs, soit par leurs formes, l'unité n'est pas réalisée. Si, au contraire, l'unité est réalisée [...] chaque couleur conserve sa force propre¹⁰.

Peu importe ici que l'espace soit intérieur ou urbain, l'idée développée reste la même : si la couleur est manipulée dans la conception d'un espace en volumes, une forme de neutralité (soit un rapport équilibré entre chaque couleur) est attendue. « Chercher l'impression neutre¹¹ » revient à préserver l'individu des

sensations trop fortes ou du moins à réguler ses émotions sur une ligne continue, l'habitude.

Les règles d'application de la couleur en ville maintiennent le familier. Préserver ainsi l'individu de l'étonnement fait du passant, un être flâneur et passif. Ces deux caractéristiques ne dépendent pas uniquement de l'équilibre confortable entretenu par les réglementations. Walter Benjamin lui-même cite dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* cet état de passivité associé à l'idée de distraction. Il revient sur les différences entre la réception d'une peinture et d'un film : le premier laisserait le temps aux spectateurs de pénétrer intimement l'œuvre pour l'étudier et en découvrir son aura, tandis que le second, formé d'une vive accumulation d'images perçues en collectivité, ne permettrait pas aux spectateurs, distraits par la vivacité d'un mouvement, d'intégrer pleinement l'univers représenté. Il compare ainsi le cinéma à l'architecture en tant qu'elles sont deux formes déterminées par le mouvement, l'habitude et l'acte collectif de réception. Il l'écrit ainsi :

L'élément distrayant [des films] est basé sur les changements de lieu et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups. Que l'on compare la toile sur laquelle se déroule le film à la toile du tableau ; l'image sur la première se transforme, mais non l'image sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation. Devant elle, il peut s'abandonner à ses associations. Il ne le peut devant une prise de vue. À peine son œil l'a-t-elle saisie que déjà elle s'est métamorphosée. Elle ne saurait être fixée. [...] Celui qui se recueille devant l'œuvre d'art [picturale] s'y plonge : il y pénètre comme ce peintre chinois qui disparut dans le pavillon peint sur le fond de son paysage. Par contre, la masse, de par sa distraction même, recueille l'œuvre d'art dans son sein, elle lui transmet son rythme de vie, elle l'embrasse de ses flots. L'architecture en est un exemple des plus saisissants. De tout temps elle offrit le prototype d'un art dont la réception réservée à la collectivité s'effectuait dans la distraction. [...] Il n'existe rien dans la perception tactile qui corresponde à ce qu'est la contemplation dans la perception optique. La réception tactile s'effectue moins par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. En ce qui concerne l'architecture, l'habitude détermine dans une large mesure même la réception optique. Elle aussi, de par son essence, se produit bien moins dans une attention soutenue que dans une impression fortuite. [...] S'habituer, le distrait le peut aussi¹².

En opposition au régime contemplatif, le régime de distraction en architecture et au cinéma reposerait davantage sur un acte collectif et inconscient de perception régi par l'habitude. Le passant flâneur ne prend pas le temps

d'intégrer pleinement l'œuvre à laquelle il fait face. La neutralité (« absence apparente d'expressivité émotive »¹³) cherchée en architecture confirme les propos de Benjamin en plaçant les passants dans un état de flânerie inconscient. L'individu reçoit les informations nécessaires pour comprendre sa position mais cela reste un état flottant, un acte de réception cantonné au mécanisme physique de perception sans approfondissement intelligible et cognitif des données sensorielles. L'étude des caractéristiques d'organisation de la couleur en ville témoigne ainsi de la recherche perpétuelle et contemporaine de l'impression neutre développée par Theo van Doesburg et de ses conséquences sur le comportement du passant décrit par Benjamin.

En somme, les conditions d'organisation des couleurs dans l'espace de vie urbain déterminent les caractéristiques de notre environnement visuel et ses modes de perception. En ville, l'impression neutre préserve les individus de l'inattendu puis de l'étonnement. Pourtant, l'effet surprenant serait à même d'interrompre le flux des impressions fortuites pour attirer et maintenir l'attention des individus de passage ; attention favorable à la contemplation. Dans la rue, voie de circulation ou aire commerciale, les individus semblent fatalement cantonnés à un vain destin. C'était sans compter sur le travail d'un décorateur de cinéma, Bernard Evein. Il remet en question, de par ses techniques, outils et espace de travail, le sort des passants.

Règles et liberté de conception d'un décor naturel en couleurs : espace d'expérimentations architecturales et invitation à la contemplation

Les décors naturels et en couleurs de Bernard Evein pour, entre autres, *Les Parapluies de Cherbourg* (1964, Jacques Demy) et *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967), bien qu'ils appartiennent au domaine du cinéma – lui-même perçu comme un art de la distraction – interrogent les conditions de l'état de flânerie en architecture. En effet, « connu surtout pour sa science des couleurs¹⁴ », Bernard Evein, qui se présente comme un décorateur peintre¹⁵, produit une œuvre aussi hybride que sa formation aux Beaux-Arts et à l'IDHEC ; une œuvre qui unit art pictural (et donc lié à la contemplation) et art du décor (lié au cinéma et à l'architecture ; à la distraction et à l'habitude). Ainsi, les cherbourgeois entre le mois d'août et le mois d'octobre de l'année 1963, et les rochefortois du mois de mai à août 1966, voient leur quartier se transformer au gré de l'imagination de Jacques Demy. En donnant forme au projet de ce dernier, Bernard Evein non seulement rompt les codes d'application de la

couleur en ville mais dépasse également les *a priori* entretenus par la plupart des techniciens envers la couleur à la fin des années 1950 mais également par les architectes en proie à l'anarchie chromatique :

À l'époque, on n'osait pas trop expérimenter avec la couleur, on faisait encore beaucoup de décors gris, et des décorateurs chevronnés m'ont dit qu'une demi-heure dans [le] décor entièrement rouge [du *Bel Indifférent*, 1957], ça ne serait jamais supportable¹⁶.

Après cette première expérience, Bernard Evein va plus loin et propose plus d'une heure et demie de projection de couleurs rutilantes soit plusieurs mois d'exposition de teintes flamboyantes sur les murs de Cherbourg et Rochefort. Colorer aussi audacieusement deux villes sous les yeux des habitants est rendu possible par les conditions de tournage. Colorer une ville sur le long terme ou dans le cadre d'un tournage de quelques mois présente de nombreuses différences. Tout d'abord, la couleur n'est pas envisagée de la même manière par un architecte ou par un décorateur. Déjà, le contexte de création diffère : l'architecte pense la couleur sur le long terme selon des exigences humaines et des ordonnances politiques ; le décorateur quant à lui pense la couleur selon le temps du récit à mettre en scène et selon les désirs de création d'un réalisateur. Il est certes contraint par certaines particularités techniques, par le budget, par les autorisations non négligeables des mairies ou des propriétaires, mais la durée déterminée des transformations lui offre un champ de possibilités plus vaste : les changements sont éphémères. Quand « [le décor de cinéma] est une bâtisse unique, souvent voué à disparaître¹⁷ », l'architecture répond au besoin humain constant de se loger ; par conséquent, le décor naturel au cinéma, parce qu'il est temporaire, autorise de plus grandes audaces. Sous l'égide de la rassurante rengaine journalistique « pour les besoins du film¹⁸ » et de la connaissance de la date de fin de tournage, les habitants et les municipalités sont plus à même d'accepter le changement. D'où la systématique promesse de Bernard Evein faite aux propriétaires : à M. Capon, président des Enfants de Cherbourg dont la salle de classe a été repeinte en rouge vif « Rassurez-vous M. le Président, si le rouge ne vous plaît pas, on vous repeindra les murs de la couleur que vous souhaitez¹⁹ » ; et aux responsables de la compagnie d'assurance de Rochefort qui refuse de voir les volets de leur lieu de travail repeints : « Ils n'ont même pas voulu qu'on repeigne leurs volets alors qu'on leur assurait de les remettre après à la couleur qu'ils voulaient²⁰ ». Dans le premier cas, l'éphémère rassure. Michel Bodiguél, journaliste chargé de couvrir l'événement à Cherbourg, et l'équipe de tournage l'ont bien compris : chaque article publié,

que ce soit des entretiens ou la description des événements, insiste sur l'idée du passage et non de l'installation des équipes dans la ville.

Audaces également motivées par le caractère exceptionnel d'un tournage : la réalisation d'un film est un spectacle en lui-même. Le temps d'un été, la ville se transforme en un plateau et attire les badauds. Beaucoup souhaitent vivre l'expérience et répondent favorablement à la demande de collaboration de Régis Urbain, régisseur général des *Parapluies*, à la recherche de cinq cents figurants et de professionnels prêts à soutenir l'équipe de la décoration. En plus des trente personnes qui la composent, Bernard Evein « n'hésite pas à faire appel à la main d'œuvre locale, notamment à l'École des Beaux-Arts²¹ » ; c'est ainsi que, par exemple, « René Dufour [pompiers], avec son camarade des Beaux-Arts Edmond Roquier, participe à la décoration du film sous la très compétente direction d'un professeur de l'École, M. Hubert Gallien²² ». Par l'intermédiaire de la presse qui entretient le lien entre la population et l'équipe de tournage, le réalisateur implique pleinement la population dans la création du film. Le caractère sensationnel et festif séduit. Les couleurs appliquées soutiennent l'ambiance unique qui règne dans les rues. À l'image du carnaval de Cherbourg ou de la kermesse installée sur la Place Colbert de Rochefort, le tournage reste un retournement encadré et provisoire des codes du quotidien où l'on aime se perdre avec l'assurance de revenir à la normale. Le temps exceptionnel du tournage galvanise ainsi une ville. Bien qu'elle soit construite et elle-même mise en scène, la liberté gagnée au regard de la confiance des habitants autorise davantage les tentatives esthétiques.

Libéré des conventions, Bernard Evein dépasse les ordonnances des organismes de surveillance. Certes, l'architecture et le décor de cinéma partagent de nombreux points communs, mais le décorateur nantais n'hésite pas à détourner certaines règles qui régissent les gestes de l'architecte pour proposer un espace visuel (en opposition à un « lieu juste²³ » pensé pour les besoins fonctionnels des habitants) et pictural. Au cinéma, la couleur n'est pas destinée à mettre en lumière les qualités architecturales de la ville, mais bien plutôt à créer une ambiance et à servir un scénario. Alors que Béatrice Taburet commence par étudier les caractéristiques d'une bâtisse (soit l'objet destiné à être coloré), Bernard Evein suit le mouvement inverse et « pense d'abord surtout à l'ambiance [...] et aux couleurs²⁴ ». Tout particulièrement avec Jacques Demy, il réalise ses maquettes au cours de l'écriture du projet accompagné de notes de musique : « Pour *Les Demoiselles*, nous étions à Noirmoutier au moulin

Les décors naturels colorés de Bernard Evein

Renouvellement du statut des passants dans l'espace urbain

de Jacques. Legrand au piano en train de chercher des thèmes et moi en train de dessiner²⁵ ». Cette façon de créer en musique et selon une ligne directrice qui n'est autre qu'une émotion influence naturellement la considération de la couleur dans le projet : elle est un outil sensible. Ils affirment ainsi travailler selon des sensations et leur intuition. Certes, par la suite, les décorateurs prendront en compte les effets de la couleur sur la perception des volumes, mais plus largement et dans un premier temps, ce sont ses effets sensibles qui les préoccupent.

Bien que les sensations soient au cœur du projet, il existe tout de même un dialogue entre, ce que nous pourrions appeler la ville-support et l'esprit du film. Durant la phase d'écriture, Jacques Demy parcourt la France à la recherche du lieu propice au tournage ; ce choix peut modifier les premières ébauches mises au point avec Bernard Evein qui, à partir de l'esprit architectural du lieu, doit repenser les décors. Le tout est de marier l'ambiance du film et l'esprit de la ville. Pour *Les Demoiselles*, par exemple, avant que Rochefort ne soit définitivement choisi, Bernard Evein avait créé tout un univers forain plus sombre avec une ménagerie et des trapézistes : « J'aurais voulu faire un film en rouge et violet. Jacques disait : pourquoi pas ? Mais quand j'ai vu la ville de Rochefort, je me suis dit que je ne pouvais pas. C'est la ville qui nous entraîne à faire quelque chose²⁶ ». Dans la ville comme dans le film, l'intuition et les sensations priment.

Les couleurs ne sont pas choisies au hasard et disposées çà et là au gré des envies. Leur position dépend, entre autres, de leur rôle au sein du film. L'effet sensoriel qu'une teinte produit influencera le choix de sa présence dans une scène. Les stimuli-sensoriels provoqués sont finalement employés au cinéma pour accompagner la narration. En ce sens, Yannick Mouren parle de la couleur comme la structure sous-jacente ou soutien de la structure narrative dans son ouvrage *La Couleur au cinéma*. Il est vrai que la couleur détermine le registre de chacun des films en soutenant symboliquement l'enjeu dramatique : pour le drame cherbourgeois, les nombreuses couleurs saturées absorbent le peu de lumière d'un temps de pluie ; pour le film de Rochefort sur la joie, les teintes pastels et la dominance de blanc réverbèrent le soleil d'un bel été. Plus précisément, à l'échelle d'un unique décor, Bernard Evein prend en compte non seulement la symbolique des couleurs, mais également l'effet physique produit sur les corps. C'est pourquoi la terrasse du café de Cherbourg où Madeleine (Ellen Farmer) et Guy (Nino Castelnuovo) se retrouvent à la fin de la

Les décors naturels colorés de Bernard Evein

Renouvellement du statut des passants dans l'espace urbain

dépression de ce dernier et lors de la victoire amoureuse de la jeune femme, est entièrement peinte en minium, un antirouille orange flamboyant : cet éclat marque une rupture explicite entre la partie très sombre du retour d'Algérie et l'annonce de l'été juin 1959. Surtout, la concentration d'une couleur si intense sur un petit espace excite inévitablement le corps. Les effets de la couleur orange sont ainsi décrits par Bernard Andrieu : « couleur anti-fatigue, stimule le système respiratoire et aide à la fixation du calcium. Favorise la bonne relation corps-esprit, augmente l'optimisme. Tonique sexuel²⁷ ». L'instinct de Bernard Evein ne l'a pas trompé : même si le décorateur ignorait un tel impact physique, en se fiant à ses sens et à une impulsion hors du jugement raisonné, il a naturellement associé la couleur ensoleillée à une scène de regain d'énergie (fin de la dépression), prémisses amoureuses (demande de fiançailles) et victoire personnelle (conquête de l'être aimé).

À la différence de l'architecte, le décorateur, parce que le caractère exceptionnel du tournage le lui permet, prend le contre-pied des préceptes fondateurs de Theo van Doesburg. Bernard Evein intensifie les « contrastes²⁸ » en appliquant par exemple l'orange flamboyant du café à sa couleur complémentaire, le bleu du magasin attenant, et renchérit « les rapports de proportions²⁹ » en choisissant des couleurs dominantes qui attirent l'œil et transforment les volumes. L'espace de la ville n'est pas « inactif³⁰ », au contraire, il est hyperactif. Bernard Evein interroge ainsi l'espace habité et sa composition en détournant les méthodes et bravant les habitudes visuelles. Cette intrusion saisissante du sensible dans le quotidien rompt l'habitude de la réception optique de l'architecture ; les teintes choisies étonnent et arrêtent le mouvement des passants. Ils émettent par conséquent un jugement sur l'espace côtoyé :

Vert et bleu. Voilà deux couleurs qui étonnent beaucoup les nombreux visiteurs du hall de La Poste de la Manche, "C'est abominable !" "Quel mauvais goût !", "Mais avez-vous vu ?" "C'est d'un baroque !..." etc. La liste est encore longue, ces jugements s'adressent tout naturellement aux cloisons du hall dont certains panneaux, pour les besoins du film *Les Parapluies de Cherbourg* ont été repeints en bleu pâle. L'encadrement a conservé un vert agressif et l'harmonie de ces deux couleurs ne manque pas de faire couler beaucoup de salive³¹.

Peu importe que les commentaires soient négatifs, c'est bien plus la capacité des habitants à éprouver et à verbaliser une émotion esthétique troublante qui compte. L'étonnant interrompt le mouvement de la distraction ; les choix

audacieux de coloration les interpellent. Cette rupture de la chaîne des habitudes est une opportunité.

Les passants n'entretiennent plus le même rapport à leur espace de vie : il est déséquilibré et éprouvant. Leurs habitudes sont rompues. Pour autant, une telle manipulation de la couleur est le résultat d'une réflexion artistique. Bernard Evein peint la ville comme il travaillerait une toile. En effet, plusieurs méthodes d'organisation et de rencontre des teintes utilisées en peinture sont retrouvées dans les rues. Cette correspondance rappelle la formation des Beaux-Arts suivie par Bernard Evein et Jacques Demy dont les échanges confirment l'affiliation des disciplines : « il me donne quelques indications : pense au bleu de Matisse, à Miró³²... », « j'aurais aimé qu'on fasse un jour un Braque ou un Picasso cubiste³³... ». Pour *Les Demoiselles*, les décors rappellent davantage le travail de Nicky de Saint Phalle dont une pratique artistique (l'explosion de sacs de peinture au revolver) est citée dans le film par l'intermédiaire du galeriste, Guillaume Lancien (Jacques Riberolles). L'idée d'appliquer la couleur dans les décors comme on la déposerait sur une toile n'est pas étonnante : à la fin des années 1950, peu de techniques d'agencement de la couleur à l'image ont été institutionnalisées. Nous supposons donc que Bernard Evein met naturellement à profit ses connaissances personnelles pour maîtriser les couleurs des décors. Ainsi, ses maquettes témoignent de la place laissée à l'art pictural. Au contraire des décorateurs architectes comme Jacques Saulnier, collaborateur et ami, Bernard Evein se concentre davantage sur l'ambiance. Aucune mesure précise n'est annoncée, les questions de proportion passent par les choix de couleurs et de sources lumineuses. Par exemple, les quelques touches colorées des arbres de la maquette de la Place Colbert et des volets bleus, jaunes et roses sont parsemées ici et là au fil des lignes ondulantes des immeubles rochefortois.

Les décors naturels colorés de Bernard Evein

Renouvellement du statut des passants dans l'espace urbain



Fig. 1 Maquette à la gouache de la Place Colbert des *Demoiselles de Rochefort* peinte et dessinée par Bernard Evein, (25,1x32,4), 1966. Conservée à la Cinémathèque Française.

Ni droites, ni limitées, elles laissent deviner le hors champs et offrent au réalisateur tout le loisir d'imaginer la déambulation des acteurs. Sur un fond gris et à la gouache, Bernard Evein ne propose ni plan en plongée, ni schéma au sol, seul un large point de vue envoûtant. Jacques Demy le confirme : « ses maquettes révèlent à la fois ses talents de peintre et d'architecte³⁴ ». Lorsqu'il s'agit d'associer plusieurs couleurs dans un même décor, Bernard Evein emprunte un geste pictural typique : confronter deux couleurs complémentaires pour intensifier leur éclat.

Le décorateur-peintre transforme ainsi Cherbourg en une toile volumineuse aux teintes rutilantes. Traditionnellement, en architecture, seuls les éléments de détail, les ferronneries, les menuiseries, la maçonnerie sont colorés. Bernard Evein, au contraire, applique en de larges aplats la couleur couvrant l'intégralité des façades. Les couleurs complémentaires vert et rose de la cour de Tante Elise (Mireille Perrey) et la pâtisserie rose bonbon près de la devanture vert bouteille

Les décors naturels colorés de Bernard Evein

Renouvellement du statut des passants dans l'espace urbain

de l'antiquaire de la rue du Port le démontrent ; l'intensité de chacune est amplifiée par sa voisine. Par l'intervention de Bernard Evein, la ville devient un aperçu en volumes de techniques picturales régies par diverses conventions. Les passants se promènent dans un nuage de couleurs rutilantes comme s'ils déambulaient dans une toile de Matisse ou Braque, les deux sources d'inspiration pour le réalisateur et le décorateur.

Transformer Cherbourg ou Rochefort en toiles mouvantes et volumineuses offre l'opportunité d'errer physiquement dans un paysage pictural. Comme une installation *in situ*, l'agencement des couleurs selon des préceptes picturaux façonne, en relation avec l'architecture de la ville, une œuvre dans laquelle les passants, devenus spectateurs, sont plongés. Au-delà de l'espace de tournage et de l'image filmée et reproduite mécaniquement, les couleurs appliquées dans la ville par Bernard Evein (dont la plupart sont préservées par la municipalité afin d'attirer les touristes) forment bien une « œuvre authentique³⁵ » : elle est caractérisée par son *hic et nunc*, par sa matérialité et son inscription dans l'histoire. C'est moins un espace de tournage annexé au rang d'art par l'intermédiaire d'une caméra qu'un espace de vie transformé selon des considérations esthétiques par les outils et techniques d'un décorateur-peintre. Par conséquent, les habitants sont plongés dans l'œuvre picturale : ils l'intègrent pleinement pour mieux la contempler. La rupture de l'impression neutre, la transformation d'un espace de vie en œuvre picturale font des simples passants, des passant-spectateurs étonnés puis contemplatifs face aux audacieuses couleurs qui les arrêtent et les interrogent. La marche et le mouvement caractéristiques des passants n'altèrent pas la contemplation : ils ne sont pas face à un tableau devant lequel les déplacements sont impossibles mais sont au sein d'une image dans laquelle ils peuvent se mouvoir. Leur position rappelle justement l'histoire du vieux peintre chinois racontée par Walter Benjamin dans *Une enfance berlinoise* pour illustrer et expliquer les sentiments qui l'habitaient lors de ses séances d'aquarelle :

Cette histoire vient de Chine : il s'agit d'un vieux peintre chinois qui montrait à ses amis son dernier tableau. Il représentait un parc et un sentier étroit qui longeait une rivière, traversait un bosquet d'arbres et aboutissait devant une maisonnette. Une petite porte donnait accès à celle-ci. Mais quand les amis se retournèrent pour voir le peintre, celui-ci était parti, il était dans le tableau. Il prit le sentier étroit qui conduisait à la porte, s'arrêta devant elle, se retourna, sourit et disparut dans l'entrebâillement. Moi aussi, quand j'étais à mes godets et mes pinceaux, j'étais

Les décors naturels colorés de Bernard Evein

Renouvellement du statut des passants dans l'espace urbain

brusquement perdu dans le tableau. Je ressemblais à la porcelaine dans laquelle je faisais mon entrée dans un nuage de couleurs³⁶.

En intégrant les habitants dans le processus de création, en transformant leur lieu de vie, Bernard Evein offre aux individus la possibilité de le suivre dans une œuvre grandeur nature. En cela, l'acte de contemplation prend physiquement forme dans la ville. Les passants-spectateurs ne sont plus seulement les amis restés devant la toile mais les invités du peintre. Concrètement, le décor naturel et les expérimentations permises offrent à l'architecte un espace d'étude depuis lequel il peut observer les relations entre effets volumétriques et comportements humains. Tout autrement, les décors naturels sont autant d'éléments éducatifs initiateurs d'une méthode d'approche de l'art à destination des habitants.

¹ Ortolang, « neutralité », CNRTL. Voir adresse :

<http://www.cnrtl.fr/definition/neutralit%C3%Ag>, consultée le 10/10/2018.

² Theo van Doesburg, « La signification de la couleur en architecture », *La Cité : urbanisme, architecture, art public*, n°10, mai 1924, pp. 181-183.

³ Pierre-Marc de Biasi. « Pour une approche génétique de l'architecture », *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention), n°14, 2000, p. 14.

⁴ Propos recueillis par Benoît Noël, *La Portée créatrice de la couleur*, volume 2, thèse de doctorat : arts du spectacle, Cinéma, sous la direction de Claude Beylie, Paris, Université de Paris 1, 1992, p. 293.

⁵ Bernard Andrieu, « Sentir sa couleur de la santé par les teintes, quel détournement du modèle oriental ? », *Communications* « Langage des sens », vol. 86, janvier 2012. URL : <https://doi.org/10.3917/commu.086.0195>, consultée le 10. 12. 2018.

⁶ Dominique Simmonet, Michel Pastoureau, *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 7.

⁷ Entretien de Tatiana Semenova réalisé par Larissa Noury dans *La Couleur dans la ville*, Paris, Le Moniteur, 2008, p. 103.

⁸ Entretien de Tatiana Semenova, *ibid*, p. 124.

⁹ Theo Van Doesburg, « La signification de la couleur en architecture », *op. cit*, pp. 184-185.

¹⁰ *ibid*.

¹¹ *ibid*.

¹² Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », Pierre Klossowski (trad.), *Zeitschrift für Sozialforschung* n°5, Paris, Félix Alcan, 1936, pp. 62-63. Voir adresse :

https://monoskop.org/images/archive/a/ao/20130112193812%21Benjamin_Walter_1936_Loeuvr_e_dart_a_lepoque_de_sa_reproduction_mechanisee.pdf, consultée le 01/11/2018. Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 212-213.

¹³ Ortolang, « neutralité », CNRTL. Voir adresse :

<http://www.cnrtl.fr/definition/neutralit%C3%Ag>, consultée le 10/10/2018.

¹⁴ Ciné-ressources - fiches personnalités, « Bernard Evein », *La Bibliothèque du film Cinémathèque Française*. Voir adresse :

<http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=29178>, consultée le 26/11/2018.

¹⁵ Entretien de Bernard Evein réalisé par Serge Le Péron et Guy-Patrick Sainderichin, « Ils ont travaillé sur Une chambre en ville », *Cahiers du Cinéma*, Paris, décembre 1982, p. III.

¹⁶ Entretien de Bernard Evein réalisé par Jean-Pierre Berthomé, *Cinéma*, n°271-272, Juillet/Août 1981, p. 72.

¹⁷ Pierre-Marc de Biasi. « Pour une approche génétique de l'architecture », *op. cit*, p. 23.

¹⁸ Entretien de Capon réalisé par Michel Bodiguel, « Le dessous des "Parapluies" (de Cherbourg) », *La Presse de la Manche*, 9 août 1963, p. II.

¹⁹ Entretien de Capon, *ibid*.

²⁰ Entretien de Bernard réalisé par Jean-Pierre Berthomé, *op. cit.*, p. 74.

²¹ Guy Mabire, « Les Parapluies de Cherbourg, ils se souviennent », *La Presse de la Manche*, 18 août 1988, pp. 6-7.

²² Michel Bodiguel, « Le dessous des "Parapluies" (de Cherbourg) », *op. cit*.

²³ Entretien de Bernard Evein réalisé par Serge Le Péron et Guy-Patrick Sainderichin, *op. cit*. Bernard Evein distingue le lieu juste du lieu visuel au cours de l'entretien afin de démontrer la capacité de Demy de penser l'espace comme un outil narratif.

Les décors naturels colorés de Bernard Evein

Renouvellement du statut des passants dans l'espace urbain

-
- ²⁴ Entretien de Bernard Evein réalisé par Serge Le Péron et Guy-Patrick Sainderichin, *ibid.*
- ²⁵ Entretien de Bernard Evein réalisé par Vincent Ostria, *Cahiers du Cinéma*, n°438, Paris, décembre 1990, pp. 46-47.
- ²⁶ Entretien de Bernard Evein réalisé par Vincent Ostria, *ibid.*
- ²⁷ Bernard Andrieu, « Sentir sa couleur de la santé par les teintes, quel détournement du modèle oriental ? », *op. cit.*
- ²⁸ Theo Van Doesburg, « La signification de la couleur en architecture », *op. cit.*
- ²⁹ *Ibid.*
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ Michel Bodiguel, « Le dessous des "Parapluies" (de Cherbourg) », *op. cit.*
- ³² Entretien de Bernard Evein réalisé par Vincent Ostria, *op. cit.*
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ Jacques Demy, *Bernard Evein*, cat. exp., Galerie Art et Essai de l'Université Rennes 2, Groupe de recherche en art et communication de l'Université Rennes 2, 1988.
- ³⁵ Benjamin Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *op. cit.*, p. 42.
- ³⁶ Walter Benjamin, *Sens unique précédé d'Une enfance berlinoise*, Paris, Maurice Nadeau, trad. Jean Lacoste, 2007, pp. 70-71.