



HAL
open science

Emotionnal Architecture Scenographic studies in the works of Barragan (1940-1980)

Nicolas Gilsoul

► **To cite this version:**

Nicolas Gilsoul. Emotionnal Architecture Scenographic studies in the works of Barragan (1940-1980). Sciences of the Universe [physics]. AgroParisTech, 2009. English. NNT : 2009AGPT0031 . pastel-00005540

HAL Id: pastel-00005540

<https://pastel.hal.science/pastel-00005540>

Submitted on 3 Nov 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

AgroParisTech - Ecole Doctorale ABIES

Thèse
pour obtenir le grade de
Docteur
de
l'Institut des Sciences et Industries du Vivant et de l'Environnement
(AgroParisTech)
spécialité :

Sciences et Architecture du Paysage

Présentée et soutenue publiquement
Par

Gilsoul Nicolas

Le 17 juin 2009

L'ARCHITECTURE EMOTIONNELLE **Au service du projet**

Etude du Fonctionnement des mécanismes
scénographiques dans l'œuvre de

BARRAGAN (1940 – 1980)

Directeur de Thèse : **Gilles Clément**

Travail réalisé : **ENSP Versailles, UPR_MA Outils et processus**
d'intervention sur le paysage, F-78000 Versailles

Devant le jury

M. Gilles CLEMENT, Professeur, **ENSP VERSAILLES** **Directeur**
M. Alain BERTHOZ, Professeur, **COLLEGE DE FRANCE** **Président**
Mme Catherine SEMIDOR, Professeur, **ENSAP BORDEAUX** **Rapporteur**
M. Maurice SAUZET, Professeur Emerite, **ENSA MARSEILLE** **Rapporteur**
M. Pierre DONADIEU, Professeur, **ENSP VERSAILLES** **Examineur**

L'Institut des Sciences et Industries du Vivant et de l'Environnement (Agro Paris Tech) est un Grand Etablissement dépendant du Ministère de l'Agriculture et de la Pêche, composé de l'INA PG, de l'ENGREF et de l'ENSIA (décret n° 2006-1592 du 13 décembre 2006)

Résumé

Cette recherche questionne les mécanismes scénographiques de l'Architecture émotionnelle au niveau de leur conception (ambientale, spatio-temporelle) et de leur perception (érosion, métamorphoses). Concentrée sur sept oeuvres mexicaines de Luis Barragan (entre 1940 et 1980), elle interroge la pertinence d'un héritage des principes de composition et du processus de conception de l'Architecture émotionnelle pour un projet contemporain alternatif.

L'hypothèse générale est que pour travailler sur les émotions du visiteur, l'Architecture émotionnelle s'assure de sa participation consciente et inconsciente, le transforme en acteur en anticipant (provoquant) ses mouvements et lui offre un territoire de liberté. Deux questions se posent alors : 1) quelles sont les modalités spatiales de l'implication sensible du visiteur ? 2) dans quelle mesure le scénario processional imaginé par Barragan fonctionne-t-il toujours aujourd'hui et pourquoi ?

Une approche méthodologique pluridisciplinaire nous permet de répondre à ces deux questions : 1) l'observation *in situ*, les enquêtes (récit mémoriel par réactivation perceptive, entretiens semi-directifs et observation des parcours) et l'analyse des documents ont révélé trois procédés d'implication sensible du visiteur : l'individuation (fruit de l'utilisation des réminiscences comme révélateurs nostalgiques), l'introspection contemplative (suggérée par les réglages de la mise en scène), et enfin l'errance (suggérée par un faisceau d'appâts séducteurs). 2) des méthodes similaires ont permis de constater que les cheminements des visiteurs aujourd'hui combinent toujours des segments spatio-temporels scénarisés par le concepteur et véhiculant toujours l'idée-force de l'architecture émotionnelle. Elles ont enfin permis de poser un regard critique sur le processus de conception et les outils de l'architecture émotionnelle qui invoque une pensée scénographique plus atemporelle qu'universelle, riche terrain de développements créatifs possibles.

Les résultats de la recherche sont triples. Au niveau théorique, ils contribuent d'une part à la connaissance de l'œuvre de Luis Barragan et d'autre part à la problématique de la conception et de la perception des ambiances. Au niveau pratique, ils révèlent des principes de composition scénographique et établissent une typologie d'ambiances qui constitueront une aide à la conception afin de mieux intégrer l'homme dans sa dimension sensible dans un projet futur alternatif.

MOTS CLES : Architecture émotionnelle, Mise en scène, Ambiance, Perception, Processus de conception, Réminiscence, Art, Introspection, Cheminement, Séquence, Montage

Summary

This research questions the mise-en-scene techniques used in the emotional architecture at a design level (in terms of atmosphere, space and time) and at a perception level (erosion, metamorphosis)

Focused on seven Mexican projects designed by Luis Barragan (between 1940 and 1980), the research questions the heritage of the principles of composition and design process of the emotional architecture for an alternative and contemporary project.

According to the main hypothesis of this research, in order to interfere on the visitor's emotions, the emotional architecture ensures the conscious or unconscious participation of the visitor and transforms him into an actor by anticipating (provoking) his movements and by offering him a space of freedom.

Two questions are addressed: 1) what are the spatial modalities of the sensitive implication of the visitor? 2) Is the professional scenario developed by Barragan still efficient today and why?

The research results are triple: at a theoretical level, it contributes to the recognition of the Luis Barragan works and it allows to address issues relating to the conception and the perception of atmospheres.

At a practical level, it outlines the principles of mise-en-scene and highlights a typology of atmospheres which will allow to better integrate the visitor with his sensitive dimension in an alternative and contemporary project.

KEY WORDS: emotional architecture, mise-en-scene, atmosphere, perception, design process, reminiscence, art, introspection, progression, sequence, installation

A Lily,

Qui a rêvé quotidiennement
sous la plupart de ces pages

Remerciements

Merci à mon directeur de recherche qui a toujours eu confiance en moi et qui m'a toujours donné l'énergie de continuer, ici en récoltant des graines de capucine, là en m'entraînant sur les laves volcaniques d'une île improbable.

Merci aux membres du jury, patients lecteurs et oreilles attentives. Je suis honoré d'être lu par ceux qui m'ont éclairé de leur sagesse et de leurs connaissances. Ici dans un livre, là dans un entretien (Devant un autel vietnamien dressé pour l'année du buffle, sous le manteau rassurant d'une lourde cheminée de pierre à Saint-Germain des prés, dans les replis confortables d'un chocolat chaud à l'Hotel Lutécia). Je suis curieux de nos discussions.

Merci à ceux qui ont rendu cette recherche possible : Jean-Pierre et Anne de Bodt, la Fondation Hochs-Lefebvre et l'Académie Royale des Arts et des Lettres de Belgique, la Fondation Casa Barragan de Mexico et particulièrement Catalena Corcuera qui m'a laissé « fouiller » dans les archives, les propriétaires compréhensifs au Mexique et à Menton. Merci, sans vous cette thèse ne serait pas.

Merci aussi à ceux qui ont pris le temps de répondre à mes questions, ceux qui avaient vu l'œuvre, l'homme ou les deux : Juan Palomar à Guadalajara, Andres Casillas, Loyoma Meckes à Mexico, Danièle Pauly et Marc Barani à Paris, Paolo Burghi à Lanzarote, Jean Cosse à Waterloo, Grégoire Chelkoff à Grenoble et les anonymes sujets patients et complices qui se reconnaîtront. Une part de ces écrits vous revient.

Merci à mes parents qui m'ont appris à voir avec innocence et à mes proches qui m'ont encouragé et soutenu chacun à sa manière. Merci pour votre énergie.

Merci à celle avec qui j'ai découvert un jour la casa Barragan et qui partage ma vie. Merci à Clément, mon fils et Lily, ma complice, qui ont grandi parallèlement aux chapitres en écoutant la chanson de mes curieux monologues sur l'architecture émotionnelle.

<p>Le jury a délibéré le 17 juin 2009 et a décidé à l'unanimité d'octroyer à Nicolas Gilsoul le titre de Docteur en Sciences et Architecture de Paysage avec la mention très honorable et les félicitations du jury à titre exceptionnel</p>
--

Précisions pour la lecture du texte

Locution entre guillemets

Toutes les citations, d'auteurs ou extraites du corpus d'enquêtes, sont présentées entre guillemets. L'emploi de l'italique, strictement réservé aux citations d'enquêtes, permet de distinguer dans le corps du texte ces deux types de citations.

Sources des citations

Les sources des citations sont soit indiquées comme note en bas de page lorsqu'elles sont extraites d'ouvrages repris en bibliographie, soit dans le corps du texte lorsqu'il s'agit d'un témoignage recueilli dans le cadre de cette recherche (enquêtes ou entretiens).

Les témoignages d'enquêtes sont référencés comme suit : (M4,3). M pour l'enquête Mémoire, P pour Parcours et I pour Immersion. Le numéro qui suit référence le témoin et le dernier indice renvoie à l'un des 7 sites choisis comme terrain d'étude.

Expression des quantités

Nous avons opté, par souci de clarté, d'exprimer les dates, quantités et proportions en numérotation arabe.

Illustrations

L'ensemble des dessins (sauf exception spécifiée) a été créé pour et dans le cadre de cette recherche par l'auteur (Les plans et coupes sont basés sur les géométraux publiés dans l'étude récente *The Eye embodied*¹ et établis à partir d'un travail de compilation et de recoupement entre les différents documents contenus aux archives de la Fondation Barragan en Suisse. Ces documents mesurables en noir et blanc ont ensuite été précisés par notre campagne de relevés in situ réalisée en avril 2006).

La plupart des photographies sont issues des publications sur l'œuvre de Barragan (sujettes à des droits hors du cadre de la thèse) ou de la collection d'images prises par l'auteur. Certaines ont fait l'objet de retouches, d'annotations parfois de superpositions et de collage pour cibler nos démonstrations. Leur source est cependant toujours indiquée sous la photographie, renvoyant aux ouvrages repris en bibliographie comme suit : (van den Bergh, 2006, p.21) reprenant le nom de l'auteur, la date de parution et la référence de page où se trouve l'illustration.

Les illustrations apparaissent en fonction des besoins de l'argumentation. Elles sont souvent groupées sur des planches mises en regard du texte et référencées en table des planches. Nous avons cependant versé en annexe un cahier de plans permettant une vision comparative à la même échelle (1/200).

Ce cahier détachable est de format A3.

Nous invitons le lecteur à s'y référer le plus souvent possible.

Annexes

Outre le cahier de plans, nous avons placé en annexe les textes fondateurs auquel le développement fait régulièrement référence et une liste chronologique des œuvres pour compléter la lecture.

¹ Van den Bergh, Zwart, 2006. *Luis Barragan. The Eye embodied*, Pale Pink Publishers, Maastricht

Précisions pour la lecture du texte

Remerciements	4
Précisions pour la lecture du texte.....	5
Introduction générale.....	15

PREMIÈRE PARTIE:

Concepts et outils.....	20
--------------------------------	-----------

Chapitre 1 : Concepts	22
------------------------------------	-----------

1. Architecture émotionnelle	23
1.1. Architecture.....	23
1.1.1. Théorie artistique et théorie scientifique	23
1.1.2. Le vide comme substance	24
1.2. Architecture émotionnelle.....	27
1.2.1. Une Contre Architecture	27
1.2.2. Les implications d'une architecture émotionnelle ...	32
1.2.2.1. Implication sensible du concepteur	32
1.2.2.2. Implication sensible du visiteur.....	33
1.3. Sensibilité à l'architecture émotionnelle.....	33
1.3.1. L'expérience émotionnelle de l'art	34
1.3.2. La sensibilité du sujet	36
2. Ambiances.....	38
2.1. Un vaste champ de recherche scientifique	38
2.1.1. Vers une définition	38
2.1.2. Evolution des préoccupations et positionnement de la recherche.....	40
2.2. Le monde des formes et le monde des formants	42
2.2.1. Substrat physique et intention perceptive	42
2.2.2. Les « formants » : vecteurs déclenchants.....	44
2.3. Les complexités de la mesure.....	47
2.3.1. Dissolution du visible dans le sensible	47
2.3.2. L'hégémonie du visuel	48

Chapitre 2 : Outils et méthodes	51
--	-----------

1. Terrains d'étude	53
1.1. Critères de sélection, précautions et objectifs de présentation des terrains d'étude	53
1.1.1. Sept architectures émotionnelles.....	53
1.1.1.1. Echelle	53
1.1.1.2. Période.....	54
1.1.1.3. Situation.....	55
1.1.1.4. Accessibilité et état de conservation	55
1.1.1.5. Préférence de Barragán	56

1.1.2. Autres œuvres de Barragán	56
1.1.2.1. Projets réalisés	56
1.1.2.2. Projets documentés	57
1.1.3. Sites référents	57
1.1.3.1. Désignés par Barragán	57
1.1.3.2. Arpentés physiquement par Barragán	57
1.1.3.3. Documentés	57
1.2. Présentation des 7 terrains d'études	58
1.2.1. Site 01 : Casa Ortega	60
1.2.1.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui	60
1.2.1.2. Implantation	61
1.2.1.3. Jardins	61
1.2.1.4. Maison	62
1.2.2. Site 02 : Casa Barragán	64
1.2.2.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui	64
1.2.2.2. Implantation	65
1.2.2.3. Maison	65
1.2.2.4. Jardin	65
1.2.3. Site 03 : Casa Prieto Lopez, Pedregal	67
1.2.3.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui	67
1.2.3.2. Implantation	69
1.2.3.3. Maison	69
1.2.3.4. Jardin	70
1.2.4. Site 04 : Couvent de Tlalpan	72
1.2.4.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui	72
1.2.4.2. Implantation	73
1.2.4.3. Bâtiment	73
1.2.5. Site 05 : Casa Galvèz	75
1.2.5.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui	75
1.2.5.2. Implantation	75
1.2.5.3. Jardins	75
1.2.5.4. Maison	76
1.2.6. Site 06 : San Cristobal, Los Clubes	78
1.2.6.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui	78
1.2.6.2. Implantation	78
1.2.6.3. Jardins	79
1.2.6.4. Bâtiments	79
1.2.7. Site 07 : Casa Gilardi	81
1.2.7.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui	81
1.2.7.2. Implantation	81
1.2.7.3. Maison	81
1.2.7.4. Patio	82
2. Outils et méthodes	83
2.1. La Conception	84
2.1.1. Méthodes d'observation	84
2.1.1.1. Etude architecturale	84
2.1.1.2. Etude monographique	87
2.1.2. Analyse des procédés de conception et de l'univers du concepteur	89
2.2. La Visite	90
2.2.1. Méthodes d'observation	90
2.2.1.1. Immersion	90
2.2.1.2. Parcours	92
2.2.1.3. Réminiscence	93

2.2.2. Analyse des données de terrain.....	94
--	----

DEUXIEME PARTIE:

Modalités spatiales de l'implication sensible des visiteurs	96
--	-----------

Chapitre 1 : Les Révélation s nostalgiques	
Des réminiscences à l'individuation.....	98

1. Les Réminiscences du concepteur.....	99
1.1. Un besoin de mémoire	100
1.1.1. Mexicanité.....	100
1.1.2. L'enfance perdue.....	101
1.1.3. Un avatar	102
1.2. Modèles d'intégration des réminiscences dans le processus créatif.....	104
1.2.1. Le jardinier poète.....	105
1.2.2. Le Surréalisme.....	106
1.2.2.1. Des ambiances oniriques.....	106
1.2.2.2. Le labyrinthe.....	108
1.2.2.3. Des déclencheurs surréalistes.....	108
1.2.3. Marcel Proust	110
1.2.3.1. Sympathie.....	110
1.2.3.2. Le signe proustien	110
1.3. Classification des réminiscences de Barragán	112
1.3.1. Réminiscences dévoilées et réminiscences cachées.....	112
1.3.2. Evocations et déclencheurs.....	113
1.3.2.1. Evocations	113
1.3.2.2. Déclencheurs	117
2. Les Réminiscences du Visiteur.....	121
2.1. Les Evocations	123
2.1.1. Classification des évocations recueillies dans les 7 architectures émotionnelles.....	123
2.1.1.1. Evocations à la casa Ortega (site 01).....	125
2.1.1.2. Evocations à la casa Barragán	128
2.1.1.3. Evocations à la casa Lopez.....	132
2.1.1.4. Evocations au couvent de Tlalpan (site 04).....	136
2.1.1.5. Evocations à la casa Galvez (site 05)	140
2.1.1.6. Evocations aux écuries San Cristobal, Los Clubes (site 06).....	143
2.1.1.7. Evocations à la casa Gilardi	147
2.1.2. Echos et concordances avec le concepteur	149
2.1.2.1. Similitudes.....	149
2.1.2.2. Analogies.....	150
2.1.2.3. Sentiment partagé	151
2.2. Les déclencheurs présumés	152
2.2.1. Déclencheurs visuo-tactiles.....	152
2.2.1.1. Du décor aux phénomènes	153
2.2.1.2. Déclencheurs récurrents ou formants ?	154
2.2.1.3. Combinaisons	155
2.2.2. Déclencheurs sonores.....	156
2.2.2.1. Permanence ou sympathie.....	156
2.2.2.2. Du silence par contraste au silence intérieur.....	158
2.2.2.3. Combinaisons	158

2.2.3. Déclencheurs kinesthésiques	159
2.2.3.1. Révélateur narratif.....	159
2.2.3.2. Attitude dynamique et attitude statique.....	159
2.2.3.3. Combinaisons	160
2.2.4. Déclencheurs olfactifs	161
2.2.4.1. Echos et concordances.....	161
2.2.4.2. Mémoire et fantasmes des parfums	163
2.2.4.3. Combinaison privilégiée.....	163
3. Nostalgie, immersion et individuation.....	164
3.1. Les Révélation nostalgiques de Barragán.....	164
3.1.1. Interprétation réductrice.....	164
3.1.2. Nostalgie	165
3.2. Immersion	167
3.2.1. Attitude spectatorielle.....	168
3.2.2. Attitude d'immersion.....	169
3.3. Individuation	170
Conclusion de chapitre	173

Chapitre 2 : Ambiances Des réglages de l'empirisme à l'introspection.....	176
--	------------

1. Art de Voir et Empirisme	177
1.1. Apprendre à Voir.....	178
1.1.1. Initiations	178
1.1.1.1. Augustin Basave.....	179
1.1.1.2. Clemente Orozco	180
1.1.1.3. Frederick Kiesler	180
1.1.2. Voir avec innocence	181
1.1.2.1. Innocence et Beauté.....	182
1.1.2.2. Cinq enseignements de Chucho Reyes.....	184
1.1.3. Œil photographique	185
1.1.3.1. Photos objectives et photos abstraites	186
1.1.3.2. Cinq enseignements de Salas Portugal.....	189
1.2. Donner à voir.....	192
1.2.1. El Eco : un modèle inspirant.....	192
1.2.1.1. Principes scénographiques récurrents	193
1.2.1.2. Processus empirique mais intentionnel	196
1.2.2. Les empirismes de Barragán.....	198
1.2.3.1. Arpenter.....	199
1.2.3.2. Concevoir	200
1.2.3.3. Construire	201
1.2.3.4. Affiner	203
2. Dix-huit leçons de mise en scène	205
2.1. Canevas récurrents et procédés scénographiques.....	206
2.1.1. Entrer dans un monde (d'eau).....	207
2.1.1.1. SCENE 01 : Patio central, Tlalpan (04)	208
2.1.1.2. SCENE 02 : Patio avant, casa Galvèz (05)	212
2.1.2. Observer le ballet des animaux.....	216
2.1.2.1. SCENE 03 : Salon et cour du chien, casa Ortega (01).....	217

2.1.2.2. SCENE 04 : Ecuries San Cristobal (06)	221
2.1.3. Saisir l'impermanence des couleurs	225
2.1.3.1. SCENE 05 : Hall, casa Barragán (02)	226
2.1.3.2. SCENE 06 : Salon de dessin, casa Galvèz (05)	229
2.1.3.3. SCENE 07 : Salon de dessin, casa Galvèz (05)	233
2.1.3.4. SCENE 08 : Patio, casa Gilardi (07)	237
2.1.4. Suspendre une ombre-signe	241
2.1.4.1. SCENE09 : Chapelle principale, Tlalpan (04)	242
2.1.4.2. SCENE10 : El bebedero, Las Arboleras	247
2.1.5. Aller vers	251
2.1.5.1. SCENE 11 : terrasse de l'ange, casa Ortega (01)	252
2.1.5.2. SCENE 12 : corridor, casa Gilardi (07)	256
2.1.6. Contempler un tableau vivant	260
2.1.6.1. SCENE 13 : Séjour, casa Barragán (02)	261
2.1.6.2. SCENE 14 : Séjour, casa Lopèz (03)	265
2.1.7. Se recueillir dans un refuge solitaire	269
2.1.7.1. SCENE 15 : Jardin creux, casa Ortega (01)	270
2.1.7.2. SCENE 16 : Chapelle, casa Barragán (02)	273
2.1.7.3. SCENE 17 : Cabinet en mezzanine, casa Barragán (02)	276
2.1.7.4. SCENE 18 : Terrasse, casa Galvèz (05)	280
2.2. Pensée scénographique récurrente	283
2.2.1. Attitudes scénographiques	283
2.2.1.1. ISOLER	283
2.2.1.2. CADRER	284
2.2.1.3. CREUSER	286
2.2.1.4. CHOREGRAPHER	287
2.2.1.5. DESIGNER	289
2.2.2. Procédés scénographiques comparés	290
3. Solitude, contemplation, introspection	299
3.1. Inciter au recueillement	300
3.1.1. Solitude	300
3.1.2. Introspection	302
3.1.3. Isolement	303
3.2. Suggérer la contemplation	307
3.2.1. Beauté	307
3.2.2. Contemplation.	308
3.2.3. Cadrage	310
Conclusion de chapitre	313

Chapitre 3 : Strip-tease architectural	
Des appâts à l'errance	316

1. Modèles d'architectures de suspense	317
1.1. L'Alhambra de Grenade	318
1.1.1. Contraste de l'assemblage	319
1.1.2. Dilatation de l'attente	319
1.1.3. Mise en lumière	320

1.2. Le <i>Raumplan</i> d'Adolf Loos	321
1.2.1. Volume essentiel énigmatique	322
1.2.2. Espaces blancs	323
1.2.3. Contraste du décor	324
1.2.4. Dissonance	324
1.2.5. Éléments spectaculaires	325
1.3. Autour de la <i>Space House</i>	325
1.3.1. Élasticité temporelle	327
1.3.2. Éléments inespérés	328
1.3.3. Confinement libérateur	328
1.3.4. Appâts et leurres	329
2. Un système de leurres	330
2.1. Perception, temporalité et gestion	331
2.1.1. Degré de familiarité du sujet	331
2.1.2. Fragilité du leurre et de sa perception	332
2.1.3. Jardinage des leurres	334
2.1.3.1. Jardiner la surprise	335
2.1.3.2. Entretenir l'enchantement	335
2.2. Typologie de leurres	336
2.2.1. Appâts dominants immobiliers	336
2.2.1.1. Le passage unique	336
2.2.1.2. De multiples échappées latérales	337
2.2.1.3. Suggestion d'une échappée verticale	338
2.2.1.4. Cadres exceptionnels de nature	339
2.2.2. Appâts dominants changeants	340
2.2.2.1. La couleur	340
2.2.2.2. La lumière	341
2.2.2.3. L'ombre ambiante ou projetée	343
2.2.3. Appâts dominants temporaires	344
2.2.3.1. Le son ou le silence	344
2.2.3.2. Les sentinelles et les sphères miroir	346
2.2.3.3. Les acteurs vivants	348
2.2.4. Faisceau d'appâts	349
2.2.4.1. Faisceaux d'indices concordants	349
2.2.4.2. Le seuil mobile	351
2.2.5. Promesses	352
2.2.5.1. La nature sur scène	353
2.2.5.2. La scène de nature	356
2.3. Principes de composition récurrents des leurres	360
2.3.1. Le contraste	360
2.3.2. La répétition	361
2.3.3. La dématérialisation	362
2.3.4. L'absence	362
2.3.5. La convergence	363
3. Désir, Enchantement, Errance	364
3.1. Désir	365

3.1.1. Désir, plaisir et action	365
3.1.2. Curiosité, enchantement et nostalgie.....	367
3.1.2.1. Curiosité	367
3.1.2.2. Enchantement	368
3.1.2.3. Nostalgie.....	369
3.2. Errance	370
3.2.1. L'œil qui interroge et le cerveau qui prédit	371
3.2.2. De lieu en lieu.....	373
Conclusion de chapitre	376

TROISIEME PARTIE:

Mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle

Chapitre 1 : Le Scénario spatial	380
---	------------

1. Le scénario paysagé de Ferdinand Bac	381
1.1. Les Jardins enchantés	381
1.1.1. L'image et son pouvoir de suggestion.	382
1.1.2. Le scénario : canevas, script et idée-force.....	383
1.2. Les Colombières : récit et jardin.	385
1.2.1. Des Jardins Enchantés aux Colombières.	385
1.2.2. Du récit au jardin.	388
2. La promenade architecturale de le Corbusier.....	390
2.1. Perception de l'architecture en mouvement	390
2.1.1. Un principe récurrent.....	391
2.1.2. Les approches complémentaires de Barragán.....	392
2.2. Promenade architecturale contre scénario paysagé.....	394
2.2.1. Scénario boussole et lois universelles	394
2.2.2. Script linéaire	395
2.2.3. Continuum d'espace-temps	396
3. Apports du scénario spatial dans l'Architecture émotionnelle de Barragán	398
3.1. Méthode projectuelle.....	398
3.1.1. Le rêve méditatif et l'Art de la mémoire.....	399
3.1.2. Les portraits racontés de Luis Barragán	402
3.2. Conception d'une mise en scène spatio-temporelle	406
3.2.1. Un espace topologique	406
3.2.2. Logocentrisme et topocité.....	407
3.2.3. Un espace fragmentaire	408
3.2.4. Cheminement(s) orienté(s)	409
3.2.5. Eléments de mise en scène	411

Conclusion de chapitre	413
-------------------------------------	------------

Chapitre 2 : Le Montage spatio-temporel	
Du scénario à la liberté du visiteur	416

1. Le pré-montage du concepteur	417
1.1. Juxtaposition de scènes contrastées.....	418
1.1.1. Echelles.....	419
1.1.1.1. A l'échelle du site.....	419
1.1.1.2. A l'échelle de la pièce, de la chambre (extérieure ou intérieure).....	419
1.1.1.3. A l'échelle du détail architectural.....	420
1.1.2. Multiplication de contrastes combinés	420
1.1.3. Dedans dehors : un faux problème.....	421
1.2. Destination(s)	423
1.2.1. Archétypes	423
1.2.1.1. La scène spectaculaire	424
1.2.1.2. Le repaire intime	424
1.2.2. Le terreau des prérequis.....	425
1.2.2.1. Se protéger du soleil : un art de vivre méditerranéen	425
1.2.2.2. Voir et donner à voir l'éphémère: un plaisir d'esthète	427
1.2.2.3. Se retrouver : le besoin de mémoire et d'individualité	429
1.2.3. Promesse d'immobilité	431
1.2.3.1. L'assise sédentaire.....	432
1.2.3.2. L'assise nomade	432
1.2.3.3. L'enclos du rituel.....	433
1.3. Séquences incontournables et séquences incompressibles	434
1.3.1. Séquences incontournables.....	435
1.3.1.1. Temps01 : Pénétrer un creux d'ombre	435
1.3.1.2. Temps02 : Traverser un espace immobile.....	436
1.3.1.3. Temps03 : Parcourir une lumière changeante	436
1.3.1.4. Temps04 : Ralentir dans une parenthèse comprimée	436
1.3.1.5. Temps05 : Se projeter au cœur d'une bulle dilatée	436
1.3.1.6. Temps06 : Franchir un sas aveugle	437
1.3.1.7. Temps07 : S'attarder entre dedans et dehors.....	437
1.3.2. Séquences incompressibles	438
1.3.2.1. Temps01 : S'engager dans le tunnel d'un terrier	438
1.3.2.2. Temps02 : Transiter par un seuil élargi à choix multiples	439
1.3.2.3. Temps03 : Ralentir dans une parenthèse aveugle	439
1.3.2.4. Temps04 : Se projeter à partir d'une bulle solitaire	439
2. Les montages temporaires du visiteur.....	441
2.1. Séquences vécues et segments pré-montés	442
2.1.1. Itinéraire conseillé et chemins buissonniers	442
2.1.1.1. Casa Barragán : 2 itinéraires	442
2.1.1.2. Casa Lopéz : 4 itinéraires	443
2.1.1.3. Casa Galvèz : 3 itinéraires.....	446
2.1.2. Juxtaposition forcée de contrastes	448
2.1.2.1. Contrastes combinés et multiples	448
2.1.2.2. Contrastes systématiques.....	451
2.1.2.3. Contrastes et continuité	452
2.1.3. Segments spatio-temporels familiers.....	454
2.1.3.1. Itinéraire conseillé et séquence incontournable.....	454
2.1.3.2. Segments spatio-temporels revisités par le cheminement buissonnier	456
2.1.3.3. Appâts aux extrémités des segments	457

2.2. Immersions solitaires à la casa Barragán	458
2.2.1. Un autre monde	459
2.2.1.2. Chaque scène est unique.....	460
2.2.1.3. Progression dans la puissance des spectacles	461
2.2.2. Au bout du monde	463
2.2.2.1. Refuge sécurisé.....	463
2.2.2.2. Atmosphère sécurisante.....	464
2.2.3. En Soi-même	466
2.2.3.1. Espace inspirant ou espace sacré.....	466
2.2.3.2. Cadrage sur l'impermanence.....	467
Conclusion de chapitre	469
Conclusion générale	470
Annexes	478
Manifeste de l'architecture émotionnelle (Goesritz, 1954)	
Manifeste (Barragan, 1980)	
Bibliographie générale	485

Introduction générale

Le terme d'architecture émotionnelle apparaît en 1954 au Mexique dans le *Manifeste de l'Architecture émotionnelle*² de Mathias Goeritz. Il cristallise l'expérience de la construction du musée El Eco au cœur de Mexico à laquelle participe l'architecte Luis Barragan. Cette conception spatiale, scénographiée pour provoquer les émotions du visiteur, « à l'image du temple grec ou de la cathédrale gothique »³, s'oppose à l'hégémonie fonctionnaliste du Mexique des années 50 qui transforme le rationalisme en style moderne et l'homme en données mesurables.

En 1980, lors de la réception de son Pritzker price à New York, Luis Barragan reprend la formule. Il explique alors que le rêve qui porte toute son œuvre est d'offrir un refuge d'enchantements inspirants qui permette à l'homme de se retrouver en lui-même et de se reconstruire dans une atmosphère de Sérénité. Cette position vise une alternative à la déshumanisation en reconsidérant l'homme dans toutes ses dimensions à commencer par l'émotion. Marc Barani⁴ souligne le rôle du média architectural comme catalyseur de cette émotion. Alvaro Siza⁵ précise que l'homme qui le parcourt participe à la construction mentale de ce sentiment.

Si le terme d'architecture émotionnelle réapparaît ces dernières années, trop souvent déformé et réduit à une architecture spectacle vide de sens, le rêve de Barragan trouve une certaine continuité dans les propos de quelques concepteurs contemporains comme Ando, Clément, Sauzet ou Zumthor, qui oeuvrent à réenchanter le monde. Résistants à l'actuelle houle de projets nourris au formalisme scientifique qui caricature l'homme « planétaire » à un seul consommateur d'énergie et producteur de déchets, ces démarches empiriques poursuivent le travail sur les ambiances engagé par Barragan.

Si son œuvre, encore mal connue en France⁶, fait l'objet de nombreuses publications en anglais et en espagnol, principalement à caractère monographique, anthropologique ou esthétique, il n'existe que très peu d'analyses spatiales⁷ et à notre connaissance, aucune recherche sur les mécanismes scénographiques permettant

² Goeritz, 1954. « Manifeste de l'Architecture émotionnelle » in Cuahonte de Rodriguez, 2003. *Mathias Goeritz (1915-1990). L'art comme prière plastique*, collection les arts d'ailleurs, éd. L'Harmattan, Paris. Le texte est repris dans son intégralité en annexes

³ Idem

⁴ Barani interrogé par Nicolas Gilsoul le 26 décembre 2006 à Paris

⁵ Siza in ZANCO, dir., 2001. *Luis Barragan. The Quiet Revolution*, Skira, Milan

⁶ Il n'existe aujourd'hui que deux ouvrages en français :

Vaye Marc, 2004. *Luis Barragán. Architecte du silence*, Ecole Spéciale d'Architecture Productions, catalogue d'exposition, Paris

Pauly Danièle, 2002. *Barragán. L'espace et l'ombre, le mur et la couleur*, Birkhäuser, Bâle

⁷ Citons principalement le très récent ouvrage de van den Bergh et Zwart, 2006. Op.cit.

l'implication sensible du visiteur dans ses architectures émotionnelles.

Les développements récents de la recherche scientifique sur le domaine des ambiances et la mise en place en décembre 2008 d'un réseau international de chercheurs⁸, permettent d'espérer de nouvelles lectures et des prolongements créatifs de l'Architecture émotionnelle.

L'intérêt pour les relations sensibles entre l'espace et son utilisateur fait appel à un vaste réseau de disciplines comme le suggérait en octobre 2008 le premier symposium international sur les ambiances à Grenoble⁹ : anthropologie, psychologie, acoustique, écologie, physiologie de l'action et de la perception et neurosciences notamment. La question des ambiances dépasse aujourd'hui largement les premières observations pragmatiques visant à réduire des nuisances et à améliorer l'espace du quotidien. Le bien-être a rapidement été soumis à la perception de cet état qui dépend largement du sujet exposé, de son vécu personnel et de son conditionnement socio-culturel. Le domaine s'est donc enrichi d'outils nouveaux qui permettent de pousser plus loin les premières expériences de psychoanalyse de l'espace. Citons par exemple les promenades sonores du GRECAU, les récits mémoriels et les instantanés temporels vidéos de Rio de Janeiro, les expériences sur le mouvement de la Chaire du Professeur Berthoz au Collège de France ou encore les EAE (expériences d'architecture extraordinaire) menées par l'Université d'Utah à Salt Lake City¹⁰.

Si les concepteurs aujourd'hui ont toujours tendance à voir dans ce domaine un aspect technique offrant en aval de la conception de nouvelles solutions et d'astucieuses prothèses ou des arguments de communication, la tendance pourrait changer par une meilleure perméabilité de ces recherches au cœur des écoles de projet (d'architecture et de paysage). Le laboratoire du CRESSON¹¹ par exemple tente de comprendre comment intégrer ces nouvelles connaissances dans le processus conceptuel du projet et quelques ateliers transversaux voient le jour à New York, Madrid et Sao Paulo notamment.

C'est dans ce mouvement général, à la fois scientifique et social que s'inscrit cette recherche.

A l'origine de ce projet de thèse, demeure un questionnement personnel sur la possibilité de développer les leçons de l'architecture émotionnelle aujourd'hui dans les projets

⁸ Mise en place en décembre 2008 d'un réseau international de chercheurs sur les ambiances (www.ambiances.net) réunissant plusieurs disciplines et plusieurs laboratoires sur quatre continents

⁹ Colloque international Symposium « Faire une ambiance », 10-11-12 septembre 2008, Grenoble, <http://www.cresson.archi.fr/AMBIANCE2008.htm>

¹⁰ Par le Professeur associé Julio Bermudez (College of Architecture + Planning, University of Utah (Salt Lake City, Utah, USA) [in http://www.cresson.archi.fr/AMBIANCE2008-commS1.htm](http://www.cresson.archi.fr/AMBIANCE2008-commS1.htm)

¹¹ Citons par exemple l'article de Chelkoff (Professeur chercheur au Cresson) [in](#) Amphoux, Thibaud, Chelkoff, dir., 2004. « Percevoir et concevoir l'architecture », *Ambiances en débats*, éd. A la croisée, France

d'architecture autant que de paysage. Cette éventualité intéresse directement l'enseignement du projet, ce qui m'a poussé à choisir de développer cette thèse à l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles qui se revendique être une école de Projet. La vision humaniste, l'expérience du projet basé sur le rêve (« l'utopie du jardinier »¹²) et la complicité de voyageur de Gilles Clément dirigent mes pas.

La spécificité de cette recherche est de développer un point de vue sensible sur les mécanismes scénographiques qui fabriquent l'architecture émotionnelle, en intégrant aux analyses spatiales, voire ambiantales, l'expériences des visiteurs et les intentions du concepteur.

La problématique se situe précisément dans les mécanismes scénographiques tant au niveau de leur conception que de leur perception. Concentrée sur 7 architectures émotionnelles, elle interroge la pertinence d'un héritage des principes de mise en scène de l'architecture émotionnelle pour un projet contemporain alternatif.

L'hypothèse générale est que pour travailler sur les émotions du visiteur, l'architecture émotionnelle s'assure de sa participation consciente et inconsciente, le transforme en acteur en anticipant (voire en provoquant parfois) ses mouvements et lui offre un territoire de liberté.

Deux questions se posent alors :

- 1) quelles sont les modalités spatiales de l'implication sensible du visiteur ?
- 2) dans quelle mesure le scénario processionnel imaginé par le concepteur fonctionne-t-il toujours aujourd'hui et pourquoi ?

Une approche méthodologique pluridisciplinaire est nécessaire pour aborder la problématique combinant le senti et le ressenti, dont le champ d'action s'étend du fonctionnement des récepteurs sensoriels, voire du cerveau créatif, à la vie affective qu'ils suscitent. C'est par le croisement des données (issues des enquêtes, récits mémoriels, analyses spatiales mesurées et comparées, recherches historiques et témoignages) qu'émergent le rapport entre la théâtralisation de l'espace et les effets qu'elle produit sur le sujet qui le parcourt. La création ne se résume pas à une série de recettes mais la compréhension a posteriori d'un système permet d'en tirer les leçons et d'enrichir la connaissance des processus créatifs de projet.

¹² Clément Gilles, Jones Louisa, 2006. *Une écologie humaniste*, éd. Aubanel, France

Nous avons choisi 7 terrains d'étude principaux, illustrant au mieux la définition d'architecture émotionnelle. Ils font partie de la période de maturité de Barragan que les historiens s'accordent à faire démarrer en 1940 par son propre jardin à Tacubaya. Les critères de choix tiennent compte de l'échelle du projet, de leur état de conservation actuel et de leur accessibilité permettant l'expérimentation émotionnelle de l'espace. Il fallait aussi être en mesure de recueillir des témoignages de visiteurs, d'habitants, de collaborateurs au projet ou de Barragan lui-même sur l'expérience du lieu et d'accéder à des documents d'archives permettant de confronter la vision originelle avec l'état actuel. Ainsi le choix s'est porté sur sept œuvres à Mexico, entre 1940 et 1980. Elles ont toutes fait ici l'objet d'un arpentage minutieux. Ce sont des projets d'une échelle comparable qui s'inscrivent à chaque fois dans un jardin clos ou qui en créent un, presque toujours ouvert sur un fragment de paysage inaccessible. Il y a six habitations (dont deux qui appartenaient à Barragan) et une chapelle. D'autres œuvres peuvent venir illustrer nos propos. Elles sont soit issues de l'œuvre de Barragan, soit de son monde référent tel que nous l'avons borné dans cette thèse.

Le point de départ de la recherche est le constat que les principales œuvres de Barragan continuent aujourd'hui, parfois trois générations après leur conception et malgré une certaine érosion du temps, à manipuler les émotions du visiteur en les rapprochant de la quête de sérénité, de recueillement et d'inspiration du concepteur. De là découlent les principales hypothèses qui animent et structurent cette recherche. Barragan, défenseur de la Nostalgie au cœur du processus conceptuel, va à notre avis, mettre en scène des déclencheurs de souvenirs ambiants récurrents à l'image de la madeleine de Proust. Nous supposons que ces réminiscences vont stimuler la plongée introspective du visiteur et encourager son individuation. Nous émettons l'hypothèse que les ambiances des scènes remarquables de l'architecture émotionnelle sont réglées au plus près pour provoquer l'émotion maximale du visiteur. Ces réglages sont empiriques et convoquent une méthode de travail particulière. Ils répondent à une série de principes de mise en scène fédérateurs et récurrents qui donnent à « voir » et incitent à la contemplation et le recueillement.

Nous pensons qu'il existe entre deux scènes remarquables un faisceau d'appâts et de leurres ambiants récurrents qui séduisent et attirent le visiteur, influant sur son cheminement et provoquant une forme d'errance.

L'utilisation enfin d'un scénario spatial par le concepteur en amont du projet nous conduit à questionner la mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle et à observer les concordances entre l'itinéraire conseillé par Barragan et les chemins buissonniers des visiteurs. Nous soutenons que le parcours, constitué de segments spatio-temporels assemblés à partir

des principes scénographiques récurrents, joue un rôle important dans l'implication sensible de l'arpenteur d'une architecture émotionnelle.

Cette recherche s'articule en trois parties.

La première définit les principaux concepts utilisés et leur cadre afin d'établir les limites dans lesquelles va s'effectuer la démonstration et le domaine scientifique qui l'accueille (chapitre1). C'est aussi l'occasion de présenter sommairement les principaux sites retenus, leurs critères de sélection ainsi que les méthodes utilisées pour rendre compte des fonctionnements scénographiques en soulignant leurs limites (chapitre2).

La seconde partie s'intéresse aux modalités d'implication sensible du visiteur. Il s'agit de démontrer les mécanismes de mise en scène à la recherche de formants d'ambiance, de procédés récurrents et de principes de mise en scène fédérateurs partagés par d'autres architectures émotionnelles. On y développe le travail des révélations nostalgiques (chapitre1) qui convoquent l'art de la mémoire et la mise en scène de réminiscences pour stimuler la plongée intime, l'immersion du visiteur dans les territoires familiers de son individuation. A partir de « l'art de voir » du concepteur, nous analysons la fabrication de quelques ambiances remarquables (chapitre2) pour en révéler les procédés de mise en scène, la méthode empirique et la pensée scénographique cherche à donner à « voir » au visiteur en installant les conditions nécessaires à une certaine contemplation. Questionnant les moteurs de l'errance du visiteur, nous dévoilons des appâts utilisés dans le strip-tease architectural de l'architecture émotionnelle (chapitre3) fonctionnant sur le désir et invoquant un cerveau créatif, anticipatif et projectif dans une forme de suspense.

La troisième partie concentre la recherche sur l'espace-temps du parcours et questionne le rôle de la mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle dans le ressenti du visiteur. Il s'agit de remonter les mécanismes scénographiques cette fois, d'une part selon le concepteur et d'autre part, selon les choix des visiteurs. Partant du scénario spatial utilisé par Barragan comme outil conceptuel, nous soulignons ici les implications sur sa méthode de travail et sur sa conception spatio-temporelle de l'espace en dégageant des procédés de mise en scène récurrents (chapitre1). Enfin, confrontant l'itinéraire pensé par le concepteur et les parcours fréquentés par les visiteurs aujourd'hui, nous nous intéressons aux montages (chapitre2) de segments spatio-temporels assemblés à partir des différents procédés repérés dans l'architecture émotionnelle. Si certains éléments constitutifs de l'ambiance ont disparu ou ne convoquent plus les mêmes perceptions aujourd'hui, la promenade accompagne toujours le visiteur dans son expérience émotionnelle.

PREMIÈRE PARTIE

L'ARCHITECTURE EMOTIONELLE : CONCEPTS ET OUTILS

Cette première partie théorique et méthodologique, parfois trop conceptuelle du point de vue du projeteur mais plutôt classique dans la recherche doctorale, permet de préciser, de manière plus complète, quelques préalables que la seule introduction générale ne pouvait contenir. J'aimerais ainsi dépasser dès le départ la phrase d'André Lurçat, cité par Philippe Boudon: « Il peut sembler inutile qu'un architecte dont le rôle est de bâtir, explique par le langage les raisons qui ont déterminé son oeuvre. »¹³.

Le premier chapitre offre un cadrage conceptuel. Les trois mots-clé de cette recherche y sont ainsi débattus afin de positionner la démarche par rapport au vaste champ de recherche scientifique et de montrer l'intérêt d'une telle approche. Cerner la définition de l'architecture puis de l'architecture émotionnelle, à partir du point de vue de Barragan, pousse à s'interroger sur l'expérimentation émotionnelle de l'espace et ses implications sur la sensibilité du sujet. S'inscrivant ainsi dans le domaine relativement récent de l'étude des ambiances, on s'interrogera sur le corps comme instrument de mesure et les difficultés d'évaluer et de communiquer les résultats de ce qui relève de la sensibilité, ce que Merleau-Ponty nommait l'invisible. La démonstration de l'impératif de l'étude in situ s'accompagne de la précision des limites acceptées de l'hégémonie du visuel comme sens prédominant dans cette recherche. Cependant, le point de vue statique, jusqu'ici majoritaire dans l'étude de l'œuvre de Barragán, est remis en question et la dynamique du parcours est proposée comme moyen de comprendre la relation entre sujet et objet. La question du scénario spatial ou du récit prolonge la notion commune de programme et soulève le problème de l'autorité du concepteur et son rôle de maître de cérémonie dans l'expérience de l'espace. L'anticipation relative des actions du visiteur présuppose aussi de s'interroger sur le statut et la place du conditionnement socio-culturel et du vécu individuel du sujet. De là découle une interrogation sur l'intemporalité du récit et ses limites dans le cas particulier du scénario spatial.

Le second chapitre, à visée méthodologique, cherche à caractériser les moyens mis en œuvre pour comprendre le fonctionnement des mécanismes scénographiques et leurs effets sensibles sur le visiteur. Centré sur l'expérience spatiale in situ, le chapitre présente sommairement et de manière factuelle les terrains d'étude retenus en précisant leurs critères de sélection quant à l'échelle, la condition et l'accessibilité mais aussi la période de l'œuvre choisie et ses raisons. Ensuite est décrite la démarche d'enquête élaborée, du choix des témoignages en fonction de leurs sources aux formes d'enquêtes mises en place en passant par l'analyse des contenus et le cadre formel de communication des résultats.

¹³ Boudon Philippe, 1992. *Introduction à l'architecturologie*, Dunod, Paris

Chapitre 1 :

Cadrage conceptuel

Ce premier chapitre est l'occasion de clarifier les concepts essentiels à la compréhension de ce travail de recherche. Un premier cadrage s'impose, même si, en fonction des besoins de l'argumentation, les chapitres qui suivent ne sont pas exempts d'étayage théorique.

Le terme d'Architecture émotionnelle réapparaît aujourd'hui, plus d'un demi siècle après sa définition par Mathias Goeritz au Mexique. Trop souvent réduite à une suite de spectacles « archi-émouvants »¹⁴, il nous semble nécessaire de la redéfinir et d'en cerner les implications sensibles sur l'homme qui la parcourt. Certains concepteurs contemporains s'en rapprochent aujourd'hui dans l'ombre¹⁵. Leurs propos, le rêve qui forge leurs projets et le travail scénographique sur les ambiances spatiales (d'architecture comme de paysage) font écho à l'œuvre de Barragán. L'émergence assez récente d'un vaste champ de recherche sur les ambiances par ailleurs permet aujourd'hui de reconsidérer l'Architecture émotionnelle et d'ouvrir de nouveaux dialogues.

Ce premier chapitre est structuré en deux parties. Le premier point considère l'architecture émotionnelle impliquant la sensibilité du sujet. Le deuxième point s'intéresse à la question de l'étude des ambiances spatiales et leur mesure spatio-temporelle.

¹⁴ Citons notamment les propos de Ruddi Riccieti et de l'agence 5+1AA pour le Palais du Cinéma au Lido de Venise in Polla, 25 juillet 2008. « Archi-émouvant : l'architecture émotionnelle », www.lesquotidiennes.com.

¹⁵ Parmi eux, nous aimerions citer notamment Tadao Ando, Ricardo Legoretto, Alvaro Siza, Paolo Burghi, Cesare Manrique et Peter Zumthor. Parmi la plus jeune génération, citons encore le groupe RCR, Paulo David, Alberto Kalach ou Marc Barani

1. Architecture émotionnelle

1.1. Architecture

Le terme « architecture », aussi bien dans l'usage courant et quotidien que d'un point de vue théorique et conceptuel recouvre une multitude de significations. Loin d'être définie de manière précise et univoque, l'architecture offre de multiples prises.

Les préoccupations au cœur de nos sociétés pour la question de l'habiter – au sens large du terme – ont favorisé l'émergence d'une thématique de recherche véritablement pluridisciplinaire mais malheureusement trop souvent cloisonnée.

Objet ou sujet d'étude pour de nombreuses disciplines comme l'anthropologie, la sociologie, la sémiologie mais aussi l'économie ou la physique, l'architecture a inspiré de très nombreux essais théoriques et méthodologiques prenant source dans un vaste champ de recherche protéiforme et réuni dans un large domaine comme l'est aussi aujourd'hui le paysage¹⁶.

Il semble donc judicieux dans ce contexte de foisonnement à la fois savant et vulgaire autour de la notion d'architecture, d'éclairer le lecteur sur la position de cette recherche quant à la manière de la concevoir et de l'appréhender à partir de l'œuvre de Barragán ainsi que de témoigner de l'intérêt et de la validité de cette conception personnelle.

1.1.1. Théorie artistique et théorie scientifique

Philippe Boudon, dans les notes de relecture de la nouvelle édition de son texte fondateur, *Sur l'espace architectural*¹⁷, prend conscience qu'il lui faut renoncer à trouver dans les discours d'architectes des concepts théoriques au sens scientifique. Il fait la distinction entre théorie au sens artistique, comme on peut en trouver dans les textes doctrinaires de Le Corbusier notamment, et théorie scientifique, que l'architecturologie s'attache à construire.

Il constate la multiplicité des définitions de l'architecture ne pouvant être réduite à l'une d'entre elles, parfois même de sens contraire, comme le fameux adage « Less is more » de Ludvig Mies van der Rohe auquel Robert Venturi oppose son « More is not less » ou au glissement contemporain du « Form follows function »

¹⁶ Depuis quelques décennies seulement, avec l'émergence de l'architecturologie notamment, la recherche scientifique a contribué à la construction théorique de l'architecture lui permettant entre autre de prendre le statut de discipline à part entière et d'être reconnue comme telle par la communauté scientifique. La délivrance du diplôme de docteur en architecture par les Ecoles d'architecture en France reste cependant toujours en débat

¹⁷ Boudon, 2003. *Sur l'espace architectural*, éd. Parenthèses, France

de Louis Sullivan vers le « Form & function follow climate » proposé en 2006 par Philippe Rahm à l'exposition du Centre canadien d'Architecture¹⁸ à Montréal. Le danger serait de choisir la définition la plus claire, la plus séduisante ou celle avec laquelle le chercheur ou le sujet de l'étude a le plus d'atome crochu. C'est une des raisons pour lesquelles l'architecturologie a opéré un déplacement de la question essentialiste de la définition de l'architecture vers la conception de l'architecture comme objet de recherche. Il ne s'agit plus de dire ce qu'est l'architecture mais comment penser l'architecture ou comment est pensée l'architecture.

1.1.2. Le vide comme substance

D'autres que les architectes ont tenté de définir l'architecture. C'est ainsi par exemple, en recherchant ses invariants fondamentaux, que les historiens Bruno Zévi et Henri Focillon dégagent le concept d'espace « vrai », opposé à celui de la représentation.

« C'est dans un espace architectural spécifiquement tridimensionnel et incluant l'homme que résiderait la spécificité de l'architecture »¹⁹ écrit Zévi en 1959. « La peinture existe sur deux dimensions, même si elle en suggère trois ou quatre, la sculpture vit selon trois dimensions mais l'homme en reste extérieur. L'architecture au contraire est comme une grande sculpture évidée à l'intérieur de laquelle l'homme pénètre, marche et vit »²⁰. Focillon poursuit 5 ans plus tard : « C'est dans l'espace vrai que s'exerce cet art, celui où se meut notre marche et qu'occupe l'activité de notre corps »²¹.

Ces définitions présupposent une position idéologique qui considère l'architecture comme un art. On peut très bien imaginer que dans un autre champ de réflexion, on ait eu à définir l'architecture non pas par différence avec la peinture mais avec la technique constructive.

Dans le cadre de cette recherche néanmoins, nous retiendrons ce présupposé dans la mesure où il rejoint la vision de Barragán sur l'architecture : « L'architecte ne doit ni ne peut ignorer les révélations nostalgiques seules capables de combler le vide de toute œuvre au-delà des exigences utilitaires du programme. Dans le cas contraire, l'architecture ne peut prétendre figurer parmi les Beaux-Arts. »²².

¹⁸ Borasi, dir. 2006. Gilles Clément. Environ(ne)ment. Manières d'agir pour demain. Philippe Rahm, éd. Skira/CCA, Milan

¹⁹ Zévi, 1959. Cité in Boudon, 2003. Op.cit

²⁰ Ibid.

²¹ Focillon, 1964. Cité in Boudon, 2003. Op.cit

²² Barragan, 1980. « Manifeste », discours donné à l'occasion de la remise du Pritzker price, New York in Vaye, 2004. Op.cit.
Le texte est repris dans son intégralité en annexe

Cette position va amener Zévi à aborder contre son gré la question délicate et sans réponse de la Beauté. Barragán, qui en a fait l'un des mots-clés de son *Manifeste*²³, écrit : « La Beauté parle comme un oracle et l'homme, depuis toujours, lui a rendu un culte, là dans un tatouage, là dans un humble outil, là dans d'éminents temples et palais. »²⁴. Repoussant le problème de la définition de l'architecture par la beauté ou la laideur, Zévi va imposer la notion d'espace interne comme lieu de mesure de ce jugement, sous estimant dans un premier temps l'intérêt de l'extérieur. « La définition la plus juste que l'on puisse donner aujourd'hui de l'architecture est celle qui tient compte de " l'espace interne ". Sera belle celle dont l'espace interne nous attire, nous élève, nous subjugué spirituellement, sera laide celle dont l'espace interne nous fatigue ou nous repousse »²⁵. Plus loin, Zévi va écarter le « malentendu » qui consisterait à croire que l'extérieur n'est pas également un intérieur : « On aurait tort de penser que l'expérience spatiale se réalise seulement à l'intérieur d'un édifice, c'est à dire que l'espace urbanistique n'existe pas ou n'a pas de valeur [...]. L'expérience spatiale propre à l'architecture se prolonge dans la ville, dans les rues, dans les parcs, dans les stades et dans les jardins, partout où l'œuvre de l'homme a limité des " vides " : c'est à dire des espaces "clos "»²⁶. Il prolonge en réalité ici une manière de voir chère au Modernisme (Le Corbusier écrit dans les années 20 : « Dehors est toujours un dedans »²⁷) qui perdure encore aujourd'hui dans le regard de nombreux architectes²⁸. Cette façon de voir forge toute l'œuvre de Barragán (et ses critiques²⁹) et qui fait aussi écho à un art de vivre méditerranéen où l'on habite des pièces extérieures et des « chambres à ciel ouvert »³⁰.

Pour définir l'essence de l'architecture, Bruno Zévi la transforme en substance : l'architecture devient de l'espace interne. Focillon écrit : « Les trois dimensions ne sont pas seulement le lieu de l'architecture, elles en sont aussi la matière »³¹. Il transforme ainsi l'espace comme lieu en espace comme matière. L'architecture devient substance. Barragán parle dès les années 40 de « forme substantielle de l'espace » comme le rapporte Diaz Morales³².

On retrouve déjà les germes de cette idée chez Lao-Tseu: « C'est dans le vide que réside ce qui est vraiment essentiel. L'on trouvera

²³ Barragan, 1980. Op.cit

²⁴ Idem

²⁵ Zévi, 1959, op.cit.

²⁶ Idem

²⁷ Le Corbusier, 1995 (1924). *Vers une architecture*, éd. Birhäuser, Basel

²⁸ Par exemple, Luigi Snozzi in « sculpter le vide », conférence donnée à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble en janvier 2006

²⁹ Citons van den Bergh (2006. Op.cit), Pauly (2002, Op.cit) et Zanco (dir.,2001. Op.cit)

³⁰ Pauly, 2002. Op.cit.

³¹ Focillon, 1964, op.cit.

³² Cité par Diaz Morales in De Anda dir., 1989. *Luis Barragan. Classico del silencio*, SomoSur coleccion, Bogota

par exemple, la réalité d'une chambre, dans l'espace libre clos par le toit et les murs, non dans le toit et les murs eux-mêmes »³³.

Or si l'architecture est un dedans, peut-elle être en même temps une substance (matière, chose) ? On se retrouve face à ce que Bachelard nomme un obstacle épistémologique³⁴. Mais si on poursuit la lecture de la phrase de Lao-Tseu, il est possible de voir le vide-substance comme un support possible au mouvement, donc à la vie: « L'utilité d'un vase à eau réside dans le vide où l'on peut mettre de l'eau, non dans la forme du vase ou la matière dont il est fait. Le vide est tout puissant parce qu'il peut tout contenir. Dans le vide seul, le mouvement devient possible »³⁵.

Ce concept peut être éclairé par l'hypothèse de Gilles Clément (largement reprise par une communauté de paysagistes et aujourd'hui d'architectes³⁶) de voir dans le vide architectural un plein biologique où se joue le mouvement. Il nomme ce plein biologique « la réalité du jardin »³⁷. Et si l'architecture est bien l'art d'édifier, mais aussi celui d'aménager les jardins comme l'indique le dictionnaire spécialisé *Architecture, méthode et vocabulaire* des éditions du Patrimoine³⁸, l'espace extérieur lui, est soumis à l'aléatoire et aux dynamiques naturelles du paysage. L'acteur original de ce « vide extérieur » par rapport à l'espace bâti est le temps, qui le soumet plus visiblement à son érosion qu'à celle des matériaux souvent inertes qui composent l'enveloppe dont Zévi fait le contenant. Cette vision rejoint celle du paysagiste³⁹.

Zévi utilise le mot « coffret » pour désigner l'enveloppe de cette substance. Ce choix suscite un second obstacle épistémologique : celui de la dimension intime. « Le dehors ne signifie plus rien. Et même, suprême paradoxe, les dimensions du volume n'ont plus de sens parce qu'une dimension vient de s'ouvrir : la dimension d'intimité [...]. Nous n'arriverons jamais au fond du « coffret » : comment mieux dire l'infinité de la dimension intime ? » questionne Bachelard dans *La poétique de l'espace*⁴⁰.

³³ Cité par Clément, 2001 (1986). *Le Jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*, éd. Sens & Tonka, Paris, 6^e éd

³⁴ Bachelard, 1995 (1967). Op.cit

³⁵ Cité par Clément, 2001 (1986). Op.cit

³⁶ Rocca A, dir., 2008. Gilles Clément. Neuf jardins. Approche du jardin planétaire, éd. Actes Sud, France

³⁷ Clément G, 2001(1986). Op.cit

³⁸ de Montclos 2004 (1972). *Architecture, méthode et vocabulaire*, Centre des Monuments nationaux / MONUM, éditions du Patrimoine, Paris, 5^e édition
Ce Vocabulaire de l'architecture fait partie de la collection des *Principes d'analyse scientifique*, publiée par l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France. Il est le fruit d'une synthèse des principaux lexiques, dictionnaires et précis d'architecture depuis le XVIII^e siècle en France

³⁹ Donadieu P, Périgord, 2007. *Le Paysage*, éd. Armand Collin, Paris

⁴⁰ Bachelard, 2005 (1957). *La poétique de l'espace*, Collection Quadrige Grands Textes, Presses universitaires de France, Paris, 9^e éd

Pour résumer, nous retiendrons que l'architecture dans le cadre de cette recherche peut être comprise comme un vide architectural, présumé artistique, dans lequel le mouvement (le flux continu du vécu) est possible. Ce vide, aussi bien dehors que dedans comporte en plus de ses quatre dimensions (espace temps), celles infinies de l'intimité et du sensible. Ces dernières étant fondamentales pour l'objet de la recherche, il semblait important de comprendre ce qu'on entend ici en ajoutant au terme d'architecture, le qualificatif « émotionnel ».

1.2. Architecture émotionnelle.

L'architecture émotionnelle est à première vue une formule tautologique. Les travaux phénoménologiques notamment démontrent que tout espace provoque des émotions sur l'homme qui le parcourt et l'habite. Les relations sensibles entre objet et sujet ont inspiré de nombreuses études dans différents domaines⁴¹ dont ceux de l'architecture, de l'urbanisme et plus récemment du paysage.

La redondance intensifie cependant l'idée d'une architecture dont l'enjeu et les effets vont travailler en priorité sur les émotions et donc la sensibilité du sujet. Sans remettre la formule en question, ce qui pourrait en soi faire l'objet d'une thèse épistémologique, il s'agit ici de permettre au lecteur de comprendre le contexte qui a permis à ce concept d'émerger, d'interroger la légitimité de le reprendre aujourd'hui dans le cadre de la thèse ainsi que les implications majeures d'une architecture émotionnelle.

1.2.1. Une Contre Architecture

Lorsque Maurice Sauzet défend aujourd'hui le titre de son dernier ouvrage : *Contre Architecture*⁴², il marque son désir de proposer une alternative à l'hégémonie d'une production contemporaine encouragée par une société virtuelle qui désenchant le quotidien. Ses propos présentent une certaine analogie avec l'Architecture émotionnelle, née 50 ans plus tôt en réaction à la domination d'un fonctionnalisme radical⁴³.

⁴¹ De nombreuses disciplines se sont attachées à étudier et décrire les émotions et la question de la sensibilité entre objet et sujet, nous y reviendrons plusieurs fois. L'étude de ces relations touche également des lieux dits « ordinaires », telle que la notion de paysage ordinaire défendue par Yves Luginbühl et étudiée dans la thèse de doctorat d'Eve Bigando, *La sensibilité au paysage ordinaire*, sous la direction de Guy Di Méo à l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, UFR Géographie et soutenue le 4 décembre 2006

⁴² Sauzet Maurice, Younes Chris, Berque Augustin, 2008. *Contre-architecture. L'espace réenchanté*, Collection Théorie et pratique de l'architecture, éd. Massin, Paris

⁴³ Dont Jacques Tati au cinéma fait à la fin des années 50 une critique amusée (Citons l'exposition critique sur son oeuvre à la Cinémathèque française de Paris

En 1968 Barragán déclare dans un entretien à Mexico: « Je crois en une architecture émotionnelle »⁴⁴. Il reprend la formule inventée en 1952 par Mathias Goeritz⁴⁵ pour insister sur le « phénomène d'émotion »⁴⁶ de l'architecture. Ce dernier l'évoque pour la première fois lors de la construction du musée expérimental El Eco à Mexico, puis la définit en 1954 dans son *Manifeste de l'Architecture émotionnelle*⁴⁷. Il y défend une architecture comprise comme une œuvre d'art dont la principale fonction est de provoquer une « émotion maximale »⁴⁸ capable de transcender la société moderne (déshumanisante à ses yeux). Cette « inquiétude spirituelle » d'une société qui se voit réduite à une quantité de données rationnelles traitées par les fameuses « machines à habiter » est alors partagée au Mexique par d'autres artistes et intellectuels. Le concept naît de ce brassage et de l'évolution idéologique de l'architecture fonctionnaliste mexicaine.

Il est intéressant de comprendre que cette affirmation, dans le cas du Mexique et plus particulièrement chez Barragán, du « phénomène poétique » de l'architecture comme le nommait Le Corbusier, est née par réaction au glissement idéologique de l'architecture fonctionnaliste. On ne peut parler d'un unique élément déclencheur, la formulation du concept est le fruit d'un concours de circonstances qui brasse des personnalités, des courants de pensée et un contexte socio-culturel particulier. Mais le principal moteur tient néanmoins au besoin ressenti face aux

en mars-juin 2009). Citons par exemple *Mon oncle* (1958) et *Playtime* (1965) où l'absurdité du pavillon moderne fonctionnel « où tout communique parce que c'est plus pratique » côtoie l'empilement de cages d'habitations entièrement vitrées sur la rue, sorte de vitrines-aquarium où évoluent l'homme moderne et ses robots ménagers.

⁴⁴ Entrevista de C.B.Smithy y Adin, 24.01.1968. Texte dactylographié (Archives Fondation Luis Barragan, Birsfelden)

⁴⁵ Mathias Goeritz fait des études de philosophie et d'histoire de l'art à l'Université de Berlin avant la seconde guerre mondiale puis fuit l'Allemagne nazie et vit au Maroc et en Espagne. Arrivé au Mexique en 1949, il s'installe à Guadalajara, la ville natale de Luis Barragan et enseigne dans l'école d'architecture les principes spatiaux avec des méthodes issues du Bauhaus. Il va rencontrer Barragan par l'intermédiaire de son ami peintre Chucho Reyes. Ils vont collaborer ensemble plusieurs fois. Leurs principales collaborations sont les Jardins du Pedregal (1951), le musée expérimental El Eco (1952-1953), la Chapelle des capucines de las Madres Capuchinas sacramentarias del purismo corazon de Maria (1952-1963) et les Tours de Satellite (1957-1958). Barragan a en outre installé de nombreuses œuvres de Goeritz dans ses projets d'habitation privée - peintures ou sculptures – qui jouent un rôle dans la mise en scène de l'espace

⁴⁶ Ce terme est évoqué pour la première fois par Le Corbusier en 1931 dans une lettre datée du 10 juin et publiée in Sartoris A. 1931, *Gli Elementi dell'architettura funzionale*, Milan. Refusant d'écrire l'introduction du livre, il invoque le « phénomène poétique » et argumente : « pour moi, le terme architecture a quelque chose de plus sorcier que le rationnel ou le fonctionnel, quelque chose qui domine, qui prédomine, qui impose. »

⁴⁷ Goeritz, 1954. Op.cit

⁴⁸ Idem

« inquiétudes spirituelles »⁴⁹ d'une société qui se sent réduite à une trop simpliste quantité de données rationnelles. Cette angoisse est exprimée par quelques catalyseurs : artistes, écrivains et architectes⁵⁰.

En 1933, la Société des Architectes Mexicains organise un débat polémique qui marque l'histoire de l'architecture moderne au Mexique. Il pose la question sensible du rôle de l'architecture dans la société sous la formule : « Architecture : art ou technique ? ». Juan O'Gorman, alors chef de file du mouvement avec d'autres jeunes architectes engagés comme Legaretta et Alvaro Aburto, affirme un point de vue radical : « L'architecture que l'un appelle fonctionnelle ou rationnelle, ou que l'autre appelle allemande, ou internationale ou encore moderne (...), nous l'appellerons architecture technique (...). La différence entre une architecture technique et une architecture académique ou artistique est parfaitement claire. L'architecture technique est utile à la majorité et l'architecture académique est utile à la minorité. La première peut servir à la majorité des individus qui ont des besoins matériels et à qui les nécessités spirituelles ne parviennent pas ; la seconde peut servir à une minorité de personnes qui jouissent de l'usufruit de la terre et de l'industrie : il y a l'architecture qui sert l'homme et l'architecture qui sert l'argent. »⁵¹. Rappelons qu'à l'époque, le Mexique subit une grande crise sociale à la suite des périodes révolutionnaires et ce sentiment d'urgence face à la réalité va provoquer le durcissement des positions rationalistes de l'architecture. Le choix de la solution technique qui privilégie l'efficacité et l'économie des moyens s'imposent alors comme réponse aux besoins matériels essentiels.

Mais à partir de la fin des années 30, une nouvelle réalité socio-économique s'impose. Les capitaux étrangers et les entreprises privées déferlent à Mexico. La ville est devenue, sur le continent latino-américain, la capitale de la Modernité et le foyer bouillonnant du monde artistique et intellectuel. On y brasse les idées neuves et multiplie les programmes de constructions sous l'impulsion du gouvernement Cardénas.

L'architecture fonctionnaliste devient alors en quelques années, selon les règles économiques dominantes, le symbole d'une société moderne prioritairement tournée vers le profit. Les commanditaires mais aussi les architectes défendent l'image d'une « beauté moderne », symbolisée par un style épuré représentatif de ce monde nouveau. Il correspond à des solutions constructives qui

⁴⁹ Cette « angoisse » spirituelle transparaît dans l'ensemble du *Manifeste de l'architecture émotionnelle* et le terme y apparaît plusieurs fois.

⁵⁰ On y retrouve des proches de Barragan : Chucho Reyes, Augustin Basave (voir à ce propos la Partie II, chapitre 2) mais aussi Frida Kahlo ou le poète Carlos Pellicer

⁵¹ Cité in Prampolini Ida Rodriguez 1982. *Juan O'Gorman arquitecto y pintor*, UNAM, Mexico

répondent à une production de masse économique et rentable⁵². Le Mexique, fier de s'inscrire dans le mouvement international, se donne ainsi l'illusion d'appartenir à un progressisme universel.

O'Gorman, déçu par l'orientation du mouvement abandonne l'architecture en 1939, imité quelques mois plus tard par Barragán. Si O'Gorman choisit d'exprimer son implication sociale⁵³ à travers la peinture muraliste (aux côtés de Diego Rivera ou José Clemente Orozco) et la construction de sa maison organique⁵⁴, Barragán souhaite devenir « jardinier »⁵⁵.

Il expérimente pour son propre compte quatre jardins à Tacubaya qui accueilleront plus tard ses deux maisons personnelles⁵⁶. Ce tournant marque le début de la période de maturité de son œuvre⁵⁷. Selon Federica Zanco, présidente de la Fondation Luis Barragán à Birsfelden, ce basculement initie ses premières Architectures émotionnelles. Désormais ses projets sont architectures et architectures de jardins, dedans et dehors. Ils suivent un dessein précis, partagé par Goeritz : reconsidérer l'homme dans toutes ses dimensions et lui permettre par l'Art de développer son individualité pour transcender la banalisation moderne.

Ce qui se voulait être avant tout une « expérience » pour Goeritz⁵⁸, devient chez Barragán une véritable quête personnelle qui soutient toute son œuvre à partir de 1940. « Les notions comme beauté, inspiration, envoûtement, magie, sortilège, enchantement, mais aussi d'autres comme sérénité, silence, intimité, surprise ont disparu en proportions alarmantes des publications dédiées à l'architecture. Toutes ont rencontré un tendre accueil en mon âme. Et si je suis loin de prétendre les atteindre dans mon œuvre, j'en ai fait mes lanternes. » écrit Barragán⁵⁹. Il ajoute plus loin : « Toute mon œuvre, sans relâche, est un manifeste à la sérénité (...).

⁵² Pauly, 2002. Op.cit

⁵³ Il publie en 1953 (tandis que Barragan et Goeritz supervisent El Eco) une critique du fonctionnalisme qui porte tant sur l'idéalisme contenu dans l'ouvrage fondateur *Vers une architecture* de Le Corbusier que sur sa récupération par la société marchande.

O'Gorman, 1953. « Qué significa socialmente la arquitectura moderna en Mexico ? », *Espacios*, n°15, Mexico DF

⁵⁴ Futagawa, 2009. *Houses in Mexico*, éd. GA, Tokyo

⁵⁵ Barragan renoue ainsi avec sa fascination pour le travail du paysagiste français Ferdinand Bac qu'il a découvert lors de son premier voyage en Europe en 1929. Ce rapport sera développé à l'occasion de la deuxième partie de la thèse, dans le chapitre 1 sur le travail narratif et la notion de « portrait raconté » chère à Bac. Emilio Ambasz, dans le texte de l'exposition monographique sur l'oeuvre de Barragan en 1978 au Moma de New York, lui rend hommage en l'appelant « architecte de paysage » (Ambasz, 1976. *The Architecture of Luis Barragan*, Museum of Modern Art, catalogue d'exposition, New York).

Barragan lui-même utilise ce titre lorsqu'il répond de son rapport à certains tableaux de Giorgio de Chirico à Elena Poniatowska dans un entretien (Pauly 2002. Op.cit.) à propos de ses Tours de Satellite

⁵⁶ Développées dans cette recherche (site 01 et site 02)

⁵⁷ Pauly, 2002. Op.cit

⁵⁸ Goeritz y écrit : « Je précise que toute cette architecture est une expérience, qui ne veut pas être plus que cela. Une expérience qui a pour but de procurer à l'homme, à nouveau, dans l'architecture moderne, des émotions psychiques sans tomber dans une décoration vide et théâtrale. »

⁵⁹ Barragan, 1980. Op.cit

Aujourd'hui plus que jamais, l'habitation des hommes doit la favoriser ». Il termine en espérant que « (son) travail, à l'intérieur de ses modestes limites, contribue à la grande œuvre, contribue à élever une digue contre la houle de la déshumanisation (...) ».

Un des principaux agents déclencheurs du concept d'Architecture émotionnelle est donc une réaction à l'omniprésence d'une pensée scientifique, elle-même née pour faire face à une réalité matérielle urgente. Corrompue, détournée, cette pensée a peu à peu perdu « le contact avec la communauté » comme le soulignait Goeritz⁶⁰.

On pourrait envisager des analogies avec nos sociétés supermodernistes⁶¹ et la crise écologique planétaire⁶². Si une certaine production architecturale (dominante) vend aujourd'hui de nouvelles machines à habiter « propre »⁶³, d'autres voix s'élèvent pour défendre un environnement durable⁶⁴ qui prenne aussi en compte la dimension sensible de l'homme. Citons notamment le *Petit manifeste pour une écologie existentielle* de Thierry Paquot⁶⁵ ou encore les programmes de recherche européens sur le paysage sonore urbain⁶⁶ et ceux d'anthropologie visuelle dans les rues de Rio de Janeiro au Brésil⁶⁷. Citons aussi les propos de Zumthor qui défend la « magie » du projet⁶⁸ et ceux de Gilles Clément qui milite pour le retour du rêve (de société) comme source de projet⁶⁹.

⁶⁰ Goeritz, 1954. Op.cit

⁶¹ Ibelings,

⁶² Entraînant déjà une inévitable récupération commerciale comme l'avait en son temps dénoncé Goeritz et O'Gorman avec le « style moderne »

⁶³ Citons par exemple les nouvelles tours en forme de champignon géant ou de cristaux « naturels » qui sortent du sol artificiel du Koweït. L'utilisation de certains de ces principes comme générateur prioritaire de projet aboutit même parfois à de véritables machines autonomes et hermétiquement closes dans lesquelles l'homme est une somme de chiffres in Borasi 2006. Op.cit

⁶⁴ On parle aujourd'hui d' « architecture durable » et même de « paysage durable », même si comme le souligne Philippe Madec dans son texte « Ménager la terre » (in la revue *Techniques et architectures* no.487, décembre 2006-janvier 2007), le paysage n'a pas attendu l'essor des pratiques de développement durable pour être durable. « Si l'architecture durable ne peut plus être limitée à l'art de "bâtir environnemental", le paysage, comme œuvre durable, ne peut pas être limitée à un nouvel art de "planter environnemental" ».

⁶⁵ Paquot Thierry, 2007. *Petit manifeste pour une écologie existentielle*, éd. Bourin, France

⁶⁶ Citons notamment les travaux en cours du GRECAU-Bordeaux, Soundscape Approach As a Tool for Urban design, second part : « Frequentation, uses and sound environment perception in four cities in Europe : Barcelona, Bristol, Brussels and Genoa ». Silence European Research Project WP I 2005, Convention Polis 6th PCRD, INtermediary Report, January 2007a

⁶⁷ Citons par exemple les projets de Duarte, Brasileiro, Santana, Paula, Viera et Uglione, 2007. « O Projeto como Metafora : explorando ferramentas de analise do espaco construido » in Duarte, dir., 2007. *O Lugar do Projeto. No ensino e na pesquisa em arquitetura e urbanismo*, Contra Capa, PROARQ, Rio de Janeiro

⁶⁸ Citons à ce propos la conférence qu'il a donné le 1 juin 2003 au château de Wendlinghausen en Allemagne à l'occasion du festival de littérature et de musique « Wege durch das Land », et dont le titre était : « *Atmospheres*. Architectural environment. Objects surroundings » publié in Zumthor, 2008. *Atmosphères*, éd. Birkhäuser, Bâle

⁶⁹ Gilles Clément écrit le 8 février 2006, à l'occasion de la *Journée de l'enseignement* organisée à l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, un texte intitulé : « L'enseignement face à la question du « rêve » de

L'architecture émotionnelle est donc entendue, dans le cadre de cette recherche, comme une architecture (un vide intérieur ou extérieur permettant le mouvement) conçu prioritairement, mais non exclusivement (comme l'était celle de Goeritz), pour jouer avec dessein sur les émotions du sujet. Ce dessein dépasse le spectacle « vide de sens »⁷⁰. Il porte une idéologie, un rêve, l'utopie du jardinier comme la nomme Gilles Clément dans son *Ecologie humaniste*⁷¹.

1.2.2. Les implications d'une architecture émotionnelle

L'architecture émotionnelle implique donc le concepteur autant que le sujet dont il attend une participation sensible consciente et/ou inconsciente. Tadao Ando, qui reconnaît volontiers l'héritage de Barragán, précise: « L'architecture n'est jugée achevée que par l'intervention de celui qui l'expérimente »⁷².

1.2.2.1. Implication sensible du concepteur

Luis Barragán apparaît comme un humaniste, un anti-intellectuel, un artiste, un dandy, un conteur, un chamane parfois.

Il déclare : « Ne me posez pas de question sur telle ou telle œuvre, ne cherchez pas à savoir comment j'ai fait, mais voyez ce que moi-même j'ai vu. »⁷³.

Pour prendre en compte dans l'étude des mises en scènes de l'Architecture émotionnelle, l'art de « voir »⁷⁴ de Barragán et éviter une réduction de l'œuvre à une série de recettes, nous avons tenté d'approcher son univers et sa personnalité.

Nous nous sommes référé souvent à l'étude fondatrice de l'anthropologue mexicain Alfonso Alfaro sur l'imaginaire de Barragán (développé à partir de l'analyse de sa bibliothèque)⁷⁵.

Nous l'avons croisé avec les propos de l'architecte, les témoignages de ses proches et les nombreuses publications à caractère biographique⁷⁶. Nous avons même suivi son conseil postmortem en arpentant quelques uns des lieux qui ont façonné

paysage : la nécessaire articulation des connaissances aux mécanismes de projet » (Archives ENSP). Il y défend l'idée de l'utopie fondatrice dans le cadre du projet, forgée par l'imaginaire et orienté par le rêve de chaque individu. Il soutient que « [la] fragilité du projet – sa mise en péril – ne saurait venir d'une faiblesse de l'analyse, toujours perfectible, mais d'une défaillance du rêve »

⁷⁰ Goeritz, 1954. Op.cit

⁷¹ Clément, Jones, 2006. Op.cit

⁷² Jodido, 2007. *Ando. Complete Works*, éd. Taschen, Cologne

⁷³ Barragán cité in Ministerio de Obras Publicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995. *Barragán. Obra completa*, Tanais, catalogue d'exposition, Madrid

⁷⁴ Cet Art de Voir fait l'objet d'un développement dans la Partie II, chap.2

⁷⁵ Alfaro, 1996. *Voces de tinta dormida, itinerarios espirituales de Luis Barragán*, Artes de Mexico, colección Libros de la espiral, Mexico D.F

⁷⁶ Les sources sont détaillées dans la Partie I, chap.2 sur la méthodologie

son imaginaire⁷⁷. L'empirisme de ces voyages soulève bien sûr l'obstacle épistémologique de l'interprétation d'une sensibilité (Barragán) par une autre sensibilité (l'auteur). Mais en multipliant et en croisant les approches sur l'univers du concepteur, nous avons tenté de « voir » avec ses yeux, sorte d'exercice d'empathie forcée pour révéler parfois des intentions de projet plus suggérées que désignées.

1.2.2.2. Implication sensible du visiteur

L'autre implication majeure est celle de la sensibilité du sujet, à savoir le visiteur ou l'habitant de ces lieux. Sa sensibilité est évidemment fonction de son vécu personnel mais aussi de son conditionnement socio-culturel⁷⁸.

Le monde n'apparaît pas semblable à une libellule ou à un cheval comme le montre l'éthologie animale. Pas plus, bien que les différences soient moins marquées par la relative similitude du système fonctionnel de perception, qu'entre un homme et un autre homme comme le montre la physiologie de l'action⁷⁹ et les neurosciences. Il s'agit donc maintenant de soulever les implications de cette sensibilité lors de l'expérience émotionnelle de l'espace.

1.3. Sensibilité à l'architecture émotionnelle.

La sensibilité est entendue ici comme faculté d'éprouver sensoriellement et affectivement l'architecture émotionnelle.

En 1995, lors de son discours de réception du Pritzker price, Tadao Ando écrit⁸⁰ : « (...) l'espace architectural ne s'anime qu'en correspondance avec la présence humaine qui la perçoit dans le cadre de notre culture contemporaine, dans laquelle nous sommes tous soumis à une stimulation intense (...). Là encore c'est l'imagination et la fiction contenue par l'architecture, au-delà de la

⁷⁷ Notamment l'Alhambra de Grenade, le domaine des Colombières de Bac à Menton, certains jardins baroques de France et d'Italie, la villa Savoye de Le Corbusier et les villages et paysages du Mexique auxquels il fait le plus souvent référence, en commençant par la région de son enfance (Jalisco). L'arpentage relatif de cet univers a donné lieu principalement à l'hypothèse du travail des réminiscences développée dans la Partie II, chap.1 et a fait l'objet d'un article : Gilsoul, 2009. « Evocations. Le rôle clé des réminiscences dans le fonctionnement scénographique des parcours de Luis Barragan », Les Carnets du Paysage, éd. Actes Sud, Arles

⁷⁸ A de Biase, cours du 30 janvier 2009 à l'EHESS (Paris), « La poétique de l'habiter »

⁷⁹ Berthoz, 2009 (février) in cours publique de la Chaire de Physiologie de l'action et de la perception au Collège de France

⁸⁰ Au début du chapitre, nous avons fait la distinction entre théorie artistique et théorie scientifique. La position de Tadao Ando ne sert ici qu'à illustrer le propos, pas à étayer une théorie. Elle est utile au lecteur dans la mesure où Ando décrit ce qu'il cherche à produire empiriquement, de la même manière que Barragan et Goeritz dans une certaine mesure

substance, qui sont de première importance. Sans pénétrer dans la sphère ambiguë de l'esprit humain – bonheur, affection, tranquillité, tension – l'architecture ne peut atteindre à sa vocation de création. C'est le domaine propre de l'architecture mais c'est aussi impossible à formuler. Ce n'est qu'après avoir spéculé sur les deux univers du réel et de la fiction que l'architecture peut prendre vie en tant qu'expression et s'élever au domaine de l'art »⁸¹.

La prise de conscience de cet échange est récurrente chez les concepteurs d'architectures émotionnelles⁸². Il convoque la prise en compte consciente de la part du concepteur d'au moins deux sensibilités dans l'expérience émotionnelle de l'espace : celle du sujet artiste – qui conçoit - et celle du sujet arpenteur – qui reçoit.

Avant de définir ce que sous-entend la sensibilité à l'architecture émotionnelle, il est important de préciser l'implication de l'art dans son appréhension même. Cela permet ensuite de revenir à des développements conceptuels qui prennent appui sur d'autres recherches en terme de sensibilité, perception et cognition pour en extraire la place de l'individu et celle de son conditionnement par la société.

1.3.1. L'expérience émotionnelle de l'art

Nous avons vu que l'architecture émotionnelle est comprise ici avec un présupposé idéologique majeur qui la place d'emblée dans l'univers de l'art. Le cas de l'art, lorsqu'il s'agit de comprendre les réactions émotionnelles qu'il génère, souligne Baldine Saint Georges dans sa préface pour la 7^e édition de *L'Expérience émotionnelle de l'espace* de Pierre Kaufmann, est similaire à la névrose (Kaufmann 1999). Nous ne sommes pas dans un espace « ordinaire », dans le sens où Eva Bigando définit le paysage ordinaire⁸³, mais davantage dans ce que Julio Bermudez a nommé une AE (Architecture extraordinaire)⁸⁴ ou ce que Goeritz désignait comme un « environnement »⁸⁵.

Le *Manifeste de l'architecture émotionnelle* décrit quelques unes des manipulations spatiales et des artifices « extraordinaires » mis en place dans le Musée expérimental *El Eco* pour maximiser les

⁸¹ Jodido, 2007.Op.cit

⁸² Etendus jusqu'à aujourd'hui dans le cadre que nous avons défini. Cette prise en compte est par exemple très présente dans les propos de Marc Barani (interrogé par Gilsoul N, le 21 décembre 2007 à Paris)

⁸³ Bigando dans sa thèse de doctorat, 2006. La sensibilité au paysage ordinaire des habitants de la grande périphérie bordelaise (communes du Médoc et de la Basse Vallée de l'Isle), op.cit

⁸⁴ Université d'Utah à Salt Lake City, Op.cit

⁸⁵ La notion d'environnement ou de « sculpture pénétrable » découle de l'architecture émotionnelle et signifie bien un espace enveloppant physiquement le visiteur, une œuvre « totale ». On retrouve cette vision plus tard dans d'autres œuvres d'art avec notamment les fameux « environnements » de Kabakov, le travail de James Turrell et les « environnements vidéos » d'aujourd'hui (comme par exemple ceux mis en place par Zumthor lors de son exposition monographique à Lisbonne en octobre 2008)

réactions émotionnelles du visiteur : illusions d'optique, perspectives accélérées, angles biais, ruptures d'échelle ou encore confusions entre vraies et fausses ombres projetées⁸⁶.

Lorsque le philosophe Pierre Kaufmann s'attache à mesurer l'implication du sujet dans les différents moments de l'expérience émotionnelle, il s'intéresse plus particulièrement à l'Art dans lequel il range de prime abord l'Architecture.

Il réalise qu'une fois la « rafale émotionnelle » passée, le sujet n'en connaît ni sa portée, ni son vécu psychique. Ce flux de conscience, pourtant puissant, reste apparemment isolé de la conscience réflexive. Au monde de la perception, dans lequel il existerait des constantes universelles, se substitue donc un monde privé et en perpétuelle métamorphose dans lequel le sujet perd pied. Cette substitution est au cœur du phénomène émotionnel provoqué par l'art. Kaufmann démontre que l'expérience émotionnelle est d'abord l'expérience de l'exclusion d'un espace supposé connu et fondateur. « La peur de ce réel disparu subsiste et se manifeste chez le sujet sous la forme d'une nostalgie (...) pour revenir à l'identité de la perception. »⁸⁷. Le sujet artiste a selon lui pour vocation de viser le retour à cet état premier. Il y réussit en donnant corps, non pas directement à ses fantasmes ou à ses rêves comme on le dit souvent, mais à des significations émotionnelles plus difficiles à assumer qui plongent directement dans cet univers fondateur. L'œuvre serait donc l'incarnation non du désiré, mais du désirable : « un universel concret, monogramme d'un sujet déjà disparu, miroir, mais miroir hanté (...) »⁸⁸.

Le Manifeste de l'architecture émotionnelle portait déjà les contours de cette idée : « l'homme (créateur et récepteur) de notre temps aspire à quelque chose de plus qu'une belle maison, agréable et adéquate. Il demande (ou demandera un jour) à l'architecture et à ses moyens matériels modernes, une élévation spirituelle, ou plus simplement une émotion, comme lui en ont procurée en son temps l'architecture de la pyramide, celle du temple grec, de la cathédrale romane ou gothique ou même celle du palais baroque. »⁸⁹

⁸⁶ Ces procédés font l'objet d'un développement dans la Partie II, chap.2

⁸⁷ Kaufman, 1999 (1967). *L'expérience émotionnelle de l'espace*, éd. Vrin, Paris

⁸⁸ Idem

⁸⁹ Il est intéressant de noter que dans son *Manifeste* en 1980, Luis Barragan reprend les mêmes références citées par Goeritz, en ajoutant néanmoins les arts dits aujourd'hui « premiers » et les arts populaires : « Comment comprendre l'art et la gloire de son histoire sans la spiritualité religieuse, sans l'arrière plan mythique, qui nous mènent aux racines mêmes du phénomène artistique ? Sans l'une et l'autre, les pyramides d'Egypte n'existeraient pas, ni les nôtres au Mexique. Il n'y aurait ni temples grecs, ni les cathédrales gothiques, ni les surprises que nous ont laissées la renaissance et l'âge Baroque. Ni les danses rituelles des mal-nommées peuples primitifs d'Afrique et d'Haïti. Ni l'inépuisable trésor artistique des sensibilités populaires de toutes les nations de la terre »

L'art appelle donc plus que le simple appareil perceptif et le moteur de l'expérience émotionnelle lui-même pourrait être cette incarnation du désirable⁹⁰.

1.3.2. La sensibilité du sujet

Notre société actuelle voit revenir depuis peu, comme le souligne Dominique Bourdin⁹¹ « l'alliance entre le biologisme (le cerveau étant conçu sur le modèle de l'ordinateur) et l'intellectualisme dans la conception cognitiviste de l'être humain, qui sous-estime les émotions et les sentiments, et qui néglige les processus inconscients ». Il est aujourd'hui démontré que notre manière d'appréhender le monde dans lequel nous vivons n'est pas purement cognitive, et par là même objectivable, mais qu'elle relève aussi d'impressions et d'émotions subjectives⁹².

Les philosophes ont longtemps substitué le concept de sensibilité par celui de sensation. Pour Platon comme pour Kant (à quelques détails près relevés par la philosophe Gabrielle Dufour-Kowalska⁹³), la sensibilité se définit à partir des sensations. Même Merleau-Ponty, dans sa *Phénoménologie de la perception*⁹⁴, en vient à penser que, « même s'il y a projection du sujet dans l'extériorité du monde, la structure relationnelle de la sensibilité est identiquement sa réduction à la sensation ». La sensibilité est donc définitivement abandonnée à la part subjective de l'être, ce qui a pour conséquence selon Bigando, dans un monde où la cognition, objective ou idéale, prime sur les lois du sensible, « un rejet de la sensibilité au profit d'un approfondissement de nos connaissances sur les champs de l'idée et de la pensée pure »⁹⁵.

Néanmoins, la sensibilité, dans le cadre de cette recherche tout particulièrement, ne peut pas être réduite à la simple sensorialité, c'est-à-dire à ce qui relève des sens uniquement. L'être sensible n'est pas purement et simplement sensoriel. La physiologie de l'action et de la perception le démontre aujourd'hui notamment par le fonctionnement d'un cerveau créatif et anticipateur⁹⁶. Kauffmann l'a exploré à partir du phénomène artistique. L'homme dispose d'un « supplément créatif » qui lui permet d'éprouver ce qu'il

⁹⁰ Le rôle du désir (suscité par l'architecture émotionnelle) dans l'implication sensible du visiteur fait l'objet d'une démonstration dans la Partie II, chap.3

⁹¹ Bourdin cité in Vincent, 2007. *Voyage extraordinaire au centre du cerveau*, éd. Odile Jacob, Paris

⁹² Berthoz, Pouivet, Heinzmann, Andrieu, Boetsch, dir., 2008. *Le corps en acte. A l'occasion du centenaire de la naissance de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)*, Colloque organisé au Collège de France les 22-23 septembre 2008

⁹³ Dufour Kowalska, 1996 cité in Bigando, 2006. Op.cit

⁹⁴ Merleau Ponty, 2006 (1945). *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, Paris

⁹⁵ Bigando, 2006. Op.cit

⁹⁶ Berthoz, 2003. *La Décision*, éd. Odile Jacob, Paris

« voit »⁹⁷ à partir de ses sens, c'est ce que l'on nomme « l'affectivité ». La sensibilité ne se réduit donc pas aux seules sensations (objets appréhendés « organiquement » par les sens au travers du corps) mais suppose d'en être affecté, d'éprouver des sentiments. Il ne s'agit plus de sentir, mais de ressentir. Le sens se mêle au sentiment, le senti au ressenti, le sensoriel à l'affectivité⁹⁸. L'expérience d'un fragment de vallée par exemple, ne consiste pas simplement à « percevoir » ses éléments constitutifs assemblés selon un schéma particulier, mais à en « éprouver » le pouvoir émotionnel en soi, c'est-à-dire à le « ressentir » en tant que paysage⁹⁹.

La constitution spécifique de chacun d'entre nous, mais aussi notre vécu individuel et notre conditionnement socioculturel va donc influencer cette sensibilité et façonner l'expérience sensible de l'architecture émotionnelle. L'analyse de cette relation, de ce rapport particulier au « réel », fait appel à de nombreuses disciplines et demande des méthodes adaptées. Il s'agit maintenant de comprendre dans quel domaine de recherches scientifiques cette thèse s'inscrit pour en tirer les enseignements.

⁹⁷ Pour la définition de cette « vision » pour Barragan, voir la Partie II, chap.2, Apprendre à voir

⁹⁸ Georg Simmel (cité in Zumthor, Hauser Sigrid, 2007. *Peter Zumthor Thermes Vals*, éd. Infolio, France) emploie la notion de *Stimmung*, expression intraduisible ou au plus approchant, sorte « d'état d'âme », correspond à une forme d'affect qui fait qu'un sujet va assembler différents objets du réel et les constituer en paysage dans la démonstration de Simmel. Il s'agit d'un « processus affectif exclusivement humain (*qui instaure*) un complexe d'objets naturels inanimés ».

On reviendra sur cette notion dans la Partie III
⁹⁹ « C'est l'âme du spectateur qui instaure le paysage » Le Dantec, 1996 cité in Bigando, 2006. Op.cit

2. Ambiances

2.1. Un vaste champ de recherche scientifique

Le terme « ambiance » est entendu ici comme le nom générique qui recouvre le vaste champ de recherche scientifique qui s'intéresse au « réseau sensible »¹⁰⁰ tissé entre l'environnement (entendu comme un « milieu » ou un « espace enveloppant ») et son utilisateur (en général humain). Il tente prioritairement d'en saisir la diversité des phénomènes sensibles.

Le domaine des « ambiances » est pluridisciplinaire comme l'atteste le nouveau réseau international¹⁰¹ monté depuis décembre 2008. Il fait appel aux techno-sciences (thermique, acoustique et éclairage par exemple), comme aux sciences humaines (phénoménologie, psychologie de l'espace, anthropologie, sociologie notamment), voire aux intéressants entre-deux avec les neurosciences et la physiologie de l'action et de la perception. Jean-François Augoyard¹⁰² notait en 1995 que le domaine des ambiances ne pouvait pas se concevoir sans la construction d'une véritable interdisciplinarité.

Devant cette richesse d'approches, il semble important de guider le lecteur vers la définition retenue dans le cadre de cette recherche de la notion d'« ambiance (architecturale) » et de démontrer l'intérêt de cette conception partagée lors d'un questionnement prospectif sur le projet d'architecture ou de paysage.

2.1.1. Vers une définition

Les dictionnaires Larousse, Robert et Littré se rejoignent pour dégager les trois sens suivants à la notion d'« ambiance » :

- 1) Atmosphère matérielle et morale qui environne un lieu, une personne.
- 2) Eléments et dispositifs physiques qui font une ambiance
- 3) humeur gaie, entrain joyeux. Familier : « il y a de l'ambiance » (cf. les termes anglais « mood » et allemand « stimmung »).

Luc Adolphe définit l'ambiance comme « une synthèse, pour un individu et à un moment donné, des perceptions multiples que lui suggère le lieu qui l'entoure »¹⁰³.

¹⁰⁰ Terme employé par Chelkoff en septembre 2008 lors du colloque international « Faire une ambiance » à Grenoble, op.cit

¹⁰¹ www.ambiances.net

¹⁰² Augoyard, 1995. « L'environnement sensible et les ambiances architecturales », *L'Espace géographique*, no.4

¹⁰³ Adolphe, 1998. Cahiers de la recherche Architecturale (no.42/43)

Cette définition implique que l'ambiance est unique, même si l'on gage tout de suite que son élaboration est plurielle. L'ambiance cumule des savoirs et savoirs-faire agissant à différents registres. A chaque registre correspondent une logique et des méthodes différentes, ce qui rend la notion protéiforme et floue. Les variables physiques sont mises en perspective par des variables subjectives liées à la perception mais aussi à l'affect comme nous l'avons évoqué dans la question de la sensibilité à l'architecture émotionnelle.

Jean-François Augoyard suggère de dépasser ce champ de recherche pluriel et disparate et tente, à la fin du XX^e siècle, d'esquisser une théorie des ambiances architecturales et urbaines¹⁰⁴. Il propose deux pistes principales.

La première est la recherche d'un modèle d'intelligibilité capable d'intégrer quantitatif et qualitatif. Cela a donné lieu notamment à la programmation de modélisations informatiques par exemple dans l'appréhension d'espace urbain français¹⁰⁵. L'approche reste scientifique et ne correspond pas à priori aux objectifs premiers de l'architecture émotionnelle, dans la mesure où la prise en compte de l'affect dépasse le modèle informatique qui ne peut aujourd'hui que simuler les émotions. L'autre piste est celle de développer une méthodologie véritablement interdisciplinaire, croisant les données issues de la perception in situ, de l'intersensorialité et des représentations sociales.

Il définit alors l'ambiance d'un lieu, de manière formelle d'abord, puis de manière génétique¹⁰⁶, ouvrant la définition sur les conditions d'existence même d'une ambiance.

L'ambiance, comme ensemble de phénomènes localisés ne peut exister selon lui que lorsque quatre conditions sont réunies.

Il faut d'abord pouvoir repérer et ensuite décomposer les signaux physiques de la situation. Ces signaux interagissent avec la perception et l'action du sujet autant qu'avec les représentations sociales et culturelles qui le façonnent. Il fait ensuite que les phénomènes retenus composent une organisation spatiale construite. Cette construction peut être architectonique et/ou perceptive. Enfin, il est indispensable que le complexe

¹⁰⁴ Lire à ce propos 3 articles : « Particularités et ouvertures de la recherche sur l'environnement urbain et les ambiances architecturales », *Intergéo-Bulletin*, no.18, 2^e trimestre 1995; « Elements pour une théorie des ambiances architecturales et urbaines » (Adolphe 1998. Op.cit) et « Vers une esthétique des ambiances » (Amphroux, Thibaud, Chelkoff, dir. 2004. *Ambiances en débats*, éd. A la Croisée, France)

¹⁰⁵ Citons par exemple le projet *UrbaFormes : premiers pas*, développé à la fin des années 1990 par l'Irin (Institut de recherche en informatique de Nantes, dépendant de l'Ecole Centrale et de l'UFR des Sciences et techniques de Nantes)

¹⁰⁶ Cette distinction est proposée par Leibniz : la définition « formelle » (compréhension /extension), établie depuis la scolastique médiévale, se préoccupe de l'essence alors que la définition « génétique » cherche les conditions d'existence du phénomène

(signaux/percepts/représentations) soit exprimable, ce qui renvoie au choix du support de communication de ces résultats.

Augoyard s'interroge à partir de cette définition sur ce qui produit concrètement une ambiance. Il dégage deux voies principales : un dispositif technique lié aux formes construites d'une part et une globalité perceptive d'autre part, qui rassemble des éléments objectifs et subjectifs, et représentée comme une atmosphère ou un milieu¹⁰⁷.

L'objectif de la recherche sur les ambiances est donc double : la restauration des facteurs physiques et quantitatifs dans les théories de la perception et la représentation de l'espace d'une part, et la mise en valeur, parallèlement des constructions perceptives, culturelles et sociales. L'environnement sensible n'est donc plus envisagé ici comme un objet de consommation (ou de simple contemplation) mais d'action.

En connaissant les pratiques, on peut modifier l'environnement ou le manipuler¹⁰⁸. Cet objectif sous tend inconsciemment toute l'œuvre de Barragán. Il rejoint aussi la définition d'une architecture émotionnelle inventée par Goeritz.

2.1.2. Evolution des préoccupations et positionnement de la recherche

Alain Chatelet, qui dirigeait fin 1998 à Toulouse le laboratoire GRECAU¹⁰⁹ (Groupe de Recherche Environnementale et Conception), situe les racines de la recherche architecturale sur les ambiances dans le mouvement américain des auto-constructeurs au milieu des années soixante. Les principaux jalons de l'évolution de la pensée dont s'est nourri le domaine des Ambiances sont les chocs pétroliers, les catastrophes écologiques, le constat des impacts nuisibles liés à la ville et récemment, par la prise de conscience environnementale (réchauffement climatique ou déplétion de la couche d'ozone notamment), l'urgence de la notion de développement durable.

La recherche a d'abord cherché à résoudre des « nuisances ». Il s'agissait principalement, dans le domaine de la construction et de la planification des villes, de minimiser les troubles liés à la crise d'approvisionnement en énergie et aux impacts visuels, sonores et olfactifs de la ville.

La recherche a joué un rôle pilote dans l'élaboration de méthodes d'évaluation de ces nuisances, de leurs impacts et des moyens de

¹⁰⁷ Cette définition rejoint la position conceptuelle de Tadao Ando in Nussaume Y, 1999. *Tadao Andô et la question du milieu. Réflexions sur l'architecture et le paysage*, éd. Le Moniteur, Paris

¹⁰⁸ C'est un des objets par exemple du programme de recherche SILENCE mené par le Grecau de Bordeaux, op.cit

¹⁰⁹ Appellé alors GRECO

s'en protéger comme le rappelle l'ouvrage collectif des Cahiers de la Recherche Architecturale¹¹⁰.

Le domaine des ambiances visait alors la « maîtrise environnementale ».

Dans un deuxième temps, et parallèlement à l'évolution des pratiques (notamment de l'urbanisme opérationnel), la recherche a élargi le champ disciplinaire au cortège de grandeurs qualitatives. Elle annexe le « sensible » (le confort et la physiologie par exemple) et le « vécu » (les sciences sociales). Les approches sont devenues pluridisciplinaires et la question de la « maîtrise » a évolué en « qualité environnementale ».

Concentrée sur l'architecture, l'urbanisme ou le paysage (plus récemment cependant), la recherche sur les ambiances a toujours traduit les attentes de notre société. Elle ne peut pas rester « fondamentale » précise Luc Adolphe¹¹¹. Cette « recherche appliquée », encouragée par le pragmatisme professionnel des concepteurs et des commanditaires depuis plus de 40 ans a cependant un effet secondaire pervers.

Intégrée au cursus de l'enseignement du projet dans les écoles d'architecture en France depuis plus de 30 ans¹¹², l'étude des ambiances est malheureusement encore trop souvent comprise et pratiquée comme une solution technologique posée à posteriori pour résoudre les soucis de confort et de consommation excessive, voire par effet (stylistique) de mode¹¹³.

Adolphe constate que « ce domaine se rapproche toujours, dans l'inconscient des architectes, à ceux de l'ingénierie » : le secteur des « données techniques ». Le phénomène aurait même tendance à augmenter devant l'urgence écologique planétaire et la prolifération des réponses technologiques qui lancent sur le marché son lot quotidien de nouvelles prothèses.

Il est possible que ces a priori proviennent d'une mauvaise communication entre le purisme de la recherche et le pragmatisme qui caractérise le milieu des pratiques professionnelles actuelles. Adolphe note la réticence des chercheurs à projeter : « comme si pour être un chercheur objectif et sérieux, il fallait contrôler ses pulsions créatrices (...) c'est dommage car l'on manque un peu de chercheurs fous »¹¹⁴.

¹¹⁰ Adolphe, 1998. Op.cit

¹¹¹ Idem

¹¹² Citons les vrais efforts de transversalités menées entre des ateliers de projet et des laboratoires de recherche notamment à l'Ecole Nationale d'Architecture de Grenoble et de Bordeaux. Paradoxalement la question des ambiances reste peu analysée dans les Ecoles de Paysage en France (cycle dplg).

¹¹³ Citons notamment la pléthore de fières tours en projet aujourd'hui qui, très largement ouvertes (vitrées) sur le paysage pour vendre une image labellisée durable, vont être obligées de déployer a posteriori une technologie lourde (mais « verte ») pour rafraîchir l'air intérieur

¹¹⁴ Adolphe, 1998. Op.cit

L'enjeu de cette recherche s'inscrit dans cette optique en plein essor : nourrir la conception du projet dans son origine par une meilleure connaissance des ambiances (ici celles mises en place par l'architecture émotionnelle de Barragán). « L'ambiance comme instrument de projet, écrit Chelkoff, prend alors toute sa valeur, tant sur le plan de la compréhension des modalités de perception que sur celui des fondements cognitifs mis en œuvre dans le processus de création »¹¹⁵. Il s'agit donc ici davantage de stimuler la créativité en amont que d'offrir une liste de prothèses et de recettes. Nous chercherons à comprendre ses mécanismes et ses limites (notamment dans son érosion) pour évaluer ses possibles héritages et réinventions aujourd'hui.

2.2. Le monde des formes et le monde des formants

En 1959, Merleau-Ponty oppose dans ses notes pour un ouvrage inachevé, le visible à l'invisible¹¹⁶.

Nous avons déjà évoqué la complémentarité de l'affect dans le phénomène de construction de l'ambiance.

Les recherches récentes dans le domaine spécifique des ambiances architecturales et urbaines, mises en regard avec celles des sciences de la perception, inspirent à Grégoire Chelkoff¹¹⁷ une distinction entre le « monde des formes » et le « monde des formants », sorte d'invariants garants de l'ambiance. Cette séduisante hypothèse rejoint les préoccupations de notre recherche, dont la question centrale touche la compréhension du rapport entre esprit et matière, entre la part de ce qui se passe dans notre tête et celle qui se passe dans l'environnement.

2.2.1. Substrat physique et intention perceptive

L'idée d'ambiance implique de voir l'espace comme un réseau sensible, une « texture sensible »¹¹⁸ plus que comme une étendue dans laquelle des objets entretiennent entre eux des relations, dont certaines simplement métriques.

On a évoqué le fait que les contextes d'usage, conditionnés par l'encodage socioculturel notamment, provoquent des modes de

¹¹⁵ Amphroux, Thibaud, Chelkoff, 2004. Op.cit

¹¹⁶ Cette formule apparaît pour la première fois dans les notes manuscrites de Merleau-Ponty en mars 1959 pour un ouvrage inachevé. Auparavant, les notes se rapportant au même sujet portent la mention « Etre et sens », « généalogie du vrai » et « l'origine de la vérité ». Ce dernier terme est susceptible d'entrer en résonance avec la quête de l'architecture émotionnelle

¹¹⁷ Voir à ce sujet l'article de Grégoire Chelkoff « Percevoir et concevoir l'architecture : l'hypothèse des formants » (in Amphroux, Thibaud, Chelkoff, 2004. Op.cit) et sa mise en débat avec Jean-Pierre Thibaud, Jean-François Augoyard, Pascal Amphroux et Henry Torgue notamment

¹¹⁸ Merleau-Ponty, 2006 (1945). Op.cit

sensibilisation différents¹¹⁹. Un Kayapo n'appréhende pas la forêt de la même manière qu'un Berlinois. Deux jumeaux nés à Rome, dont l'un fait son jogging et l'autre la chasse aux champignons, ne vont pas ressentir la même ambiance au même moment dans la même forêt. La notion d'ambiance convoque donc nos potentiels d'action et de mouvement dans ce réseau sensible comme le suggèrent les études de physiologie de l'action¹²⁰. Elle ne peut ni se réduire à un ensemble d'objets physiques (un simple « décor architectural » si complexe qu'il soit) ni à un ensemble de propriétés qualitatives liées à l'objet, dans la mesure où ces propriétés naissent des relations avec l'objet et non de l'objet lui-même. La dimension temporelle de l'ambiance est importante¹²¹. Les « prises »¹²² que nous avons avec les espaces (et les objets) se font dans le temps. Elles vont aussi varier dans le temps (modifications des conditions naturelles, de la sensibilité, du déplacement et de l'action) Elles sont constamment réinventées par notre cerveau¹²³.

Selon certains chercheurs, le système nerveux ne pourrait pas toujours distinguer les changements d'origine interne et ceux d'origine externe¹²⁴. Cela impliquerait que les mécanismes de définition et de formation de l'environnement dans l'expérience reposent autant sur des processus internes au système nerveux (la mémoire notamment¹²⁵) que sur des transformations externes produites dans l'environnement lui-même.

Certaines théories envisagent que l'organisme est sans cesse accordé, comme un instrument de musique, pour résonner à des formes qui correspondent à des invariants significatifs pour lui¹²⁶.

Ce modèle implique un « résonateur », qui, s'il peut réagir à un signal légèrement différent de son accord initial comme la recherche scientifique tend à le démontrer, permettrait d'établir quand même une certaine relation.

Ceci énonce un véritable lien entre l'état mental d'un sujet et son environnement, rejoignant directement les préoccupations de l'architecture émotionnelle de Barragán : « *(toutes mes tentatives*

¹¹⁹ Berthoz, Recht, dir., 2005. *Les Espaces de l'homme*, Collection Collège de France, éd. Odile Jacob, Paris

¹²⁰ Berthoz, 2008. *Le Sens du mouvement*, éd. Odile Jacob, Paris

¹²¹ Elle fait l'objet de la Partie III : Mise en scène spatio temporelle de l'architecture émotionnelle

¹²² Terme emprunté à Maurice Sauzet in Berque, Sauzet, 2004. *Le sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, éd. Arguments, Paris

¹²³ Berthoz, 2008. Op.cit

¹²⁴ Varela F.J, 1989. *Autonomie et connaissance, Essai sur le vivant*, Seuil, Paris.

¹²⁵ Carruthers, 2008. « Le concept de place dans les arts de la mémoire au Moyen Age » in Berthoz, Recht, dir. 2005. Op.cit

¹²⁶ La théorie de Shepard notamment, évoquée par le Professeur Berthoz (in Berthoz, 2008. Op.cit), mais aussi Gibson qui explique par le phénomène de résonance les raisons de la sélection perceptive à traiter des informations présentes dans le milieu (in Gibson J.J, 1986. *The Ecological approach to visual perception*, Lawrence Erlbaum, Londres).

suivent le) dessein de créer une atmosphère d'émotion esthétique et une ambiance qui suscite une sensation de bien-être. »¹²⁷

L'ambiance n'est plus seulement une représentation, mais devient une « incarnation »¹²⁸, qui a peut être des traductions dans notre disposition mentale et nos actions. Il existerait une capacité réelle des milieux à nous mettre dans un certain état d'esprit¹²⁹, alors même notre perception construit par ailleurs cet environnement.

La question sur la manière dont l'architecture produit une ambiance mène à s'interroger sur les dispositifs construits qui favorisent cette expérience¹³⁰. L'architecture risque cependant d'être vue comme une cause et réduite à de simples potentiels physiques, sensibles et sociaux. C'est le principal écueil du raisonnement de causalité déductive de la psychologie environnementale qui paraît aujourd'hui incomplète à traduire seule la relation.

Une attitude complémentaire, induite par l'hypothèse des formants, tend à saisir l'ambiance qui précède l'architecture, et donc à examiner les référents d'ambiance du concepteur qui peuvent induire la production architecturale et son ressenti.

2.2.2. Les « formants » : vecteurs déclenchants

Parmi la multitude de combinaisons simultanées d'indices sensoriels, la difficulté semble de comprendre comment se forme une « unité d'ambiance ». Une position pourrait consister à discrétiser les différents éléments. Le risque est (entre autre) de devoir gérer une liste infinie de paramètres, finalement peu instructive. Ce serait en effet revenir à une vision atomiste de la perception depuis longtemps remise en question. Dans le domaine sensible, le tout n'est jamais simplement la somme des parties.

Nous retiendrons particulièrement l'hypothèse des formants comme piste de travail¹³¹. Selon Chelkoff, il existerait, dans la diversité vécue, des « vecteurs » qui, selon les situations, sont rendus déterminants et structurent l'ensemble.

¹²⁷ Barragan cité in Salvat Jorge, 1981. « Luis Barragán : Riflessi messicani. Colloqui di modo », *Modo*, n.45, Milan

¹²⁸ Terme emprunté à Chelkoff in Amphroux, Thibaud, Chelkoff, 2004. Op. cit

¹²⁹ Citons à titre d'exemple l'expérience de cette « contrainte libératrice » menée dans les jardins japonais in Gilsoul N, 2004. « Koto-in, le chemin de l'éveil », *Cheminements, Carnets du Paysage : Cheminements, Actes Sud-ENSP*, Paris

¹³⁰ Guillaume Lassance parle de concept référent et explore l'hypothèse des configurations référentielles dans son article « Les configurations référentielles. Un instrument conceptuel du projet d'ambiance » in Adolphe dir., 1998, op.cit

¹³¹ Pour connaître l'argumentaire qui sous-tend scientifiquement l'hypothèse des « formants », il est bon de lire l'article « L'hypothèse des Formants » (Amphroux, Thibaud, Chelkoff, 2004. Op.cit), et en particulier, les points qui ont trait à l'étude des processus de sélection de l'information, de l'organisation perceptive, des modes attentionnels et du rôle de la mémoire dans le « remplissage perceptif »

Deviendrait alors « formant » ce qui, dans le champ sensible, détermine ou caractérise l'ambiance perçue en offrant une orientation de l'ensemble selon un vecteur commun.

Le formant est un déclencheur (partagé et partageable).

Le terme « formant » vient de la phonologie. Il désigne le processus qui permet d'articuler la langue et de faire advenir du sens à partir du bruit. En l'appliquant à l'ambiance architecturale, Chelkoff suppose que dans un environnement physique a priori multiple et complexe, certains phénomènes sensibles prennent une valeur d'appui et deviennent décisifs dans le processus de formation perceptive à partir duquel le sentiment d'ambiance peut émerger¹³². Les « formants » dériveraient de la forme construite des objets et des événements qui les rencontrent et les animent. Ils ne sont ni événement sensoriel en tant que tel (ce serait alors de simples indices), ni objet matériel, mais la combinaison – ou l'interaction – des deux dans le temps.

Pour illustrer ce propos par une ambiance d'architecture émotionnelle (mise en scène par Barragán), observons un instant un haut mur dressé pour recevoir l'ombre d'un arbre à Las Arboledas¹³³.

Si on regarde cette paroi non plus comme un objet mais comme quelque chose qui renvoie des ombres (ou une lumière), on ne la voit plus en tant que telle, comme une forme donnée, mais on la regarde comme « formante » du milieu ambiant à un moment donné. Elle reflète des choses qui sont d'un autre ordre que la paroi elle-même. Elle est transformée par un événement sensible particulier qui la fait exister sous cette forme, à cet instant précis, en se combinant avec d'autres phénomènes : une luminosité particulière ou une brise dans le feuillage d'un arbre.

La paroi entre dans le processus formant l'ambiance. Elle constitue, dans cette combinaison particulière, un vecteur sensible qui informe et réorganise l'ensemble.

Le monde des formants exprime ainsi une version singulière, mouvante et en devenir du monde des formes (c'est-à-dire sans cesse renouvelée comme notre monde sensible).

¹³² Ce terme diffère d'autres notions proches comme l'effet *in* Augoyard, Torgue 1995. *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores en milieu urbain*, Parenthèses, Marseille, le qualia *in* Proust, dir. 1997. *Perception et intermodalité. Approches actuelles de la question de Molyneux*, PUF, Paris, l'événement *in* Stoffregen T.A., 2000. « Affordances and events », *Ecological Psychology*, Lawrence Erlbaum Associates, Londres ou le trait *in* Treisman A., 1992. *Introduction aux sciences cognitives*, Gallimard, Paris par le fait même qu'il ne tente pas de « séparer » des qualités comme elles (en rendant les faits indépendants les uns des autres), mais au contraire de les voir comme formatrices d'un « tout » dans l'organisation variable des événements sensibles.

¹³³ Andrés Casillas, 1994. « El pirul y el muro », *Nostramo*, Mexico, 29 mayo 1994. Ce mur est illustré et fait l'objet d'études dans la Partie II, chap.2

Ces processus « formants » ne sont pas continus. Ils varient dans le temps. Ils sont liés aux dynamiques d'action comme nous l'avons suggéré. Une ambiance, en tant que totalité, peut donc être modifiée si l'un des formants vient à changer. Il suffit par exemple d'allumer la lumière dans la cave pour rendre le lieu inoffensif (ou moins inquiétant) aux yeux d'un enfant.

Si un changement se produit dans l'environnement physique sans entraîner de modification de l'ambiance, c'est qu'il ne s'agit pas d'un « formant » de cette ambiance là me confiait Chelkoff¹³⁴. L'élément modifié (la combinaison de phénomènes) ne serait pas assez déterminant sur l'expérience en cours pour être un formant, un déclencheur.

L'ambiance peut donc être très fragile.

Le constat d'expériences émotionnelles partagées aujourd'hui dans l'architecture émotionnelle de Luis Barragán malgré l'érosion du lieu et l'évolution des systèmes référants des nouveaux visiteurs rend l'étude de ses mécanismes scénographiques d'autant plus intéressante pour une prospective créative.

Cette hypothèse entraîne quand même à notre avis trois réserves.

La première concerne l'observateur. A partir du moment où on part de l'expérience située, on se place dans un système ambiant où l'observateur, avec sa propre sensibilité et ses propres actions, va tenter d'objectiver le processus de perception des phénomènes d'ambiances émergents. Quelle légitimité peut-on accorder à cette objectivation ? Le choix de multiplier les témoignages a été ici retenu pour comparer les expériences et y chercher des récurrences. La seconde réserve vient du fait que l'hypothèse des « formants » cherche à établir des catégories générales à partir de l'expérience de l'environnement, par essence même toujours particularisée. La troisième réserve enfin, rappelle que si les modalités d'usage et les encodages culturels et sociaux sont à même de valoriser certains formants, elles sont aussi susceptibles d'en rendre d'autres inopérants pour certains observateurs.

Notre démarche n'a donc pas valeur d'universalité, mais nous partageons la conviction qu'en mettant à jour des récurrences¹³⁵ à partir des fondements ancrés dans l'expérience des ressources accumulées, notamment dans l'architecture émotionnelle de Barragán, nous pourrions fournir des éléments de travail pour les modalités de conception du projet

¹³⁴ Chelkoff interrogé par Gilsoul N, décembre 2007, Grenoble

¹³⁵ formants ou concepts référents, voir infra

2.3. Les complexités de la mesure

« Mesure tout ce qui est mesurable et rend mesurable tout ce qui ne l'est pas ».

Galilée¹³⁶

Sans déborder ici sur les méthodes, qui font l'objet du chapitre suivant, ce paragraphe s'interroge sur la légitimité de la mesure en terme d'ambiance et ses difficultés à rendre compte d'un phénomène aussi insaisissable, issu du couplage entre substrat physique et intention perceptive.

2.3.1. Dissolution du visible dans le sensible

On a montré que le domaine des ambiances, né d'une attitude écologique qui voyait dans l'espace un réservoir de nuisances à contrôler, tend aujourd'hui, poussé par l'émergence de nouvelles préoccupations, vers une vision plus phénoménale.

Les chercheurs sur l'ambiance militent pour une dissolution du visible dans le sensible¹³⁷.

La recherche appliquée et très instrumentée, issues des techno-sciences, poursuit sa route et affine toujours plus ses outils de mesure et ses modes de représentation. Citons par exemple le système d'enregistrement stéréophonique binaural (SEB) assimilable à une « tête artificielle » utilisé par le GRECAU et l'imagerie acoustique qui leur permettent de comparer les sonoscènes capturées¹³⁸. Delétré imaginait en 1998 un avenir proche où il serait possible de truffier un espace de toutes sortes de capteurs qui relèvent, analysent et stockent les informations en permanence¹³⁹. Ces capteurs, couplés à des logiciels experts pourraient alors indiquer si les caractères physiques d'un lieu créent une ambiance de type : « soirée d'automne, après la pluie, musique de blues en fond sonore, odeur de beignet trop gras, petit brouillard léger, site urbain semi-ouvert ». Celle-ci serait bien sûr répertoriée sous un indice à plusieurs chiffres dans l'hypothétique *Répertoire des Ambiances architecturales et urbaines*. L'expérience pose plusieurs questions. La première étant que si les capteurs ont bien capté, les stockages bien stocké et les logiciels bien analysé, peut on vraiment dire que cette ambiance identifiée a eu lieu si personne n'était dans la pièce ? La question est complexe.

¹³⁶ Galilée, 1995 (1638). Discours et démonstrations mathématiques concernant deux nouvelles sciences, PUF, Paris. Réed.

¹³⁷ Adolphe, 1998, op.cit

¹³⁸ Semidor, 2006. « Listening to a city with soundscape method », *Special Issue « Soundscape » Acta Acustica united with Acustica*, vol.92

¹³⁹ Cité in Amphoux, Thibaud, Chelkoff, 2004. Op.cit

En 2006, l'architecte Philippe Rahm présente au CCA de Montréal une architecture climatique dont le prototype est une pièce vide remplie de capteurs et de prothèses technologiques visant à créer le climat idéal (in Borasio, 2006. Op.cit)

Si une partie de l'ambiance peut être réduite à des quantités, une autre comme nous l'avons évoqué, non négligeable, fait appel au qualitatif. Delétré s'attache alors à interroger la partie quantifiable pour en montrer déjà la complexité et les limites. Il conclut en indiquant que la mesure, souvent indispensable (parfois uniquement pour être écouté ou pris au sérieux), n'est pas toujours nécessaire et en tout cas, jamais suffisante. On peut ajouter que si l'ambiance est difficile à évaluer parce qu'elle se heurte aux obstacles de la mesure mais aussi à l'objectivité, elle est tout aussi difficile à décrire avec les moyens habituels (plans, images virtuelles ou réelles). Nous avons hérité jusqu'ici dans l'histoire de l'architecture des méthodes utilisées par l'histoire de l'art. Le style est décrit en premier, rarement les sentiments. Dans une hypothèse pour trouver de nouvelles voies de communication, Luc Adolphe en appelait en 1998 à la littérature ou au cinéma, qui utilisent des techniques connues pour traiter du sensible¹⁴⁰.

Les parcours commentés (ou rétro commentés), la théâtralisation scénarisée¹⁴¹, les sonoscènes et les promenades sonores¹⁴² ou encore les parcours vidéos¹⁴³ notamment viennent aujourd'hui élargir et compléter les méthodes héritées.

Nous n'avons pas cherché une hyper instrumentalisation de la mesure dans le cadre de cette recherche (notamment pour des raisons pratiques et économiques). Pas de capteurs de lumière, de sons ou de mouvement, pas de relevé hygrométrique ou de tension superficielle des matériaux. Pas plus d'enregistrement vidéo dans les architectures émotionnelles dont l'utilisation (même dans le cadre de la recherche) entraîne des droits. Nous avons pris le corps comme instrument de mesure principal¹⁴⁴ avec les réserves préalablement énoncées.

2.3.2. L'hégémonie du visuel

Dans notre culture occidentale, le visuel l'emporte sur nos autres sens dans notre appréhension de notre environnement. Cette hégémonie du visuel est héritée de la Renaissance et se perpétue à travers l'éducation et le conditionnement socioculturel qui tendent à négliger l'apprentissage dès l'enfance d'une écoute des sens oubliés de l'architecture (la dimension sonore, olfactive, tactile).

¹⁴⁰ Adolphe, 1998, op.cit

¹⁴¹ Okamura Cintia, Sao Polo in <http://cresson.archi.fr/AMBIANCE2008-commS1.htm>

¹⁴² Semidor, 2006. Op.cit

¹⁴³ Adaptés à partir des travaux de Eckert et Rocha, 2006, <http://cresson.archi.fr/AMBIANCE2008-commS1.htm>

¹⁴⁴ Nous possédons en outre quelques enregistrements audio empiriques dans la casa Barragan

Il existe bien sûr des expériences, des cas isolés, souvent catégorisés par la société comme l'œuvre d'artistes ou d'illuminés et mis en marge de la production architecturale elle-même¹⁴⁵.

Depuis quelques années cependant, peut être sous l'impulsion des recherches dans le domaine des ambiances architecturales et urbaines, on voit apparaître un intérêt croissant pour ces autres sens, promesses de renouvellement conceptuel. Des expériences associées ou issues des ateliers de projet en écoles d'architecture et de paysage voient le jour¹⁴⁶. Les notions de paysage sonore¹⁴⁷ et de paysage olfactif¹⁴⁸ sortent des laboratoires et envahissent le marché et les discours des concepteurs. Il reste cependant encore très difficile d'imaginer ce que pourrait être un espace olfactif, guidé dans sa conception même par notre seul nez. Il semble que nous ayons (encore) besoin d'un complément visuel.

Le Professeur Sémidor associe ainsi des enregistrements audio (une phonographie¹⁴⁹) avec un relevé photographique (cartographié) le long de promenades urbaines¹⁵⁰. Cette méthode s'inspire de l'approche proposée par Kevin Lynch dans *L'image de la cité*¹⁵¹ et la complète par une empreinte sonore complémentaire. Ces phonographies deviennent ainsi un véritable outil au service de la conservation ou de la mise en scène du Patrimoine.

Ces nouvelles manières d'appréhender l'espace suggèrent d'inventer de nouvelles manières de concevoir le projet¹⁵².

Si cette thèse accepte l'hégémonie relative du visuel, nous tenterons de comprendre les mécanismes de fonctionnement scénographiques de l'architecture émotionnelle en ouvrant (quand

¹⁴⁵ Citons par exemple les œuvres de Frederic Kiesler, proche de Barragan, qui relèvent beaucoup de la dimension tactile (Beret C, dir. 1996. Op.cit)

¹⁴⁶ Citons notamment les ateliers d'Herzog et de Meuron ou encore ceux de Christophe Girot à ETH Zürich

¹⁴⁷ Traduction du terme soundscape proposé par le musicien canadien Schafer. Il permet de décrire les ambiances acoustiques d'une façon globale sans porter de jugement positif ou négatif sur ce qu'on entend in Schafer, 1976. *The tuning of the world*, éd. Knopf, NY

¹⁴⁸ Citons notamment les recherches de Nathalie Poiret dans le domaine olfactif, dont la thèse de doctorat soutenue en mars 1998 à l'EHESS était intitulée *Une ville et ses odeurs*. A ce propos, voir la publication de son article « Les odeurs d'un paysage urbain ou l'histoire olfactive de Grenoble » dans les *Actes du colloque « paysage et ambiances »* organisé par l'école d'architecture de Toulouse en mai 1996 (publié en 1998) ou encore « Des odeurs au rythme de nos pas, l'identité des paysages olfactifs », *Carnets du Paysage*, ENSP-Actes Sud (1998)

¹⁴⁹ Moles, 1972. *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoël, Paris

¹⁵⁰ Semidor, 2003. « Ambiances et confort des espaces dans la ville : un nouveau regard sur le patrimoine urbain » in 2003 (30-31 janvier) *Les Débats sur la Ville n°5*, 4èmes Assises du Patrimoine du Grand-Ouest, éd. Conflueces

¹⁵¹ Lynch, 1960. *The image of the city*, The MIT Press, Cambridge

¹⁵² Les vellétés de travail conceptuel entre architecte concepteurs et la chaire de physiologie de l'action du Professeur Barthoz au Collège de France par exemple sont jusqu'ici restées vaines (Berthoz interrogé par Gilsoul N à Paris en février 2009). Le temps nous montrera si ces nouvelles pistes, étudiées par la recherche scientifique, peuvent participer, et dans quelle mesure, à créer de nouvelles architectures émotionnelles au quotidien, sans l'instrumentalisation du concepteur ou de l'arpenteur

cela est possible) nos analyses à d'autres stimuli perceptibles et partageables (visuo-tactile, sonore, hygrothermique, kinesthésique). Ils sont inhérents à l'Art de Voir tel que l'entend Barragán¹⁵³ et l'ignorer reviendrait à minimiser la sensibilité du concepteur et ses intentions.

De plus, nous insistons ici sur le fait que les constats relevés dans nos enquêtes (prioritairement visuo-tactiles) ont convoqué la plupart du temps le mouvement, le déplacement dans l'espace à l'instar des promenades commentées et des parcours sonores. Nous adapterons ou construirons des méthodes en fonction des hypothèses. On a démontré qu'une ambiance convoque nos potentiels d'action et que sa dimension temporelle est essentielle.

Amphoux parle de « successibilité dans le temps »¹⁵⁴.

L'ambiance devient ainsi un territoire à parcourir physiquement pour permettre le couplage évoqué entre les éléments matériels, les phénomènes et les intentions perceptives. Kevin Lynch envisageait, à la fin des années 60, d'analyser les qualités visuelles d'une ville en étudiant la représentation mentale que s'en fait ses habitants à travers une série de parcours. Il distinguait ainsi trois composantes à l'image mentale : son identité (ce qui fait qu'on la reconnaît), sa structure (la relation spatiale de l'objet avec l'observateur) et sa signification (pratique ou émotive). Maurice Sauzet développe quelques années plus tard, dans un atelier de projet (Espace vécu) à l'école d'architecture Lumigny de Marseille, une grille d'analyse sensible et empirique pour étudier les cheminements dans l'architecture traditionnelle japonaise. Il teste ensuite ces enseignements dans sa pratique professionnelle¹⁵⁵. Kevin Lynch reste la référence méthodologique en matière de promenade spatio-temporelle, mais la recherche actuelle l'adapte, l'améliore et l'affine constamment : sonoscènes, instantanés temporels, parcours vidéos, récits mémoriels¹⁵⁶.

Le mouvement, participant à la construction de l'ambiance pose la question du rythme, de la direction et du script du parcours. Nous avons travaillé ici tant sur chaque scène¹⁵⁷ (elle même spatio-temporelle) que sur le scénario spatial qui présidait la conception de l'architecture émotionnelle et convoque une série de parcours suggérés¹⁵⁸.

¹⁵³ Cet art de voir est développé dans la Partie II, chap.2

¹⁵⁴ Amphoux, Thibaud, Chelkoff, 2004. Op.cit

¹⁵⁵ Sauzet, Younes, Berque, 2008. *Contre-architecture. L'espace réenchanté*, Collection Théorie et pratique de l'architecture, éd. Massin, Paris.
Sauzet, Berque, 1996. *Entre Dedans et Dehors. L'architecture naturelle*, éd. Massin, Paris

¹⁵⁶ Méthode en cours d'expérimentation dans la recherche d'Ugllione auprès du groupe ASC, Rio de Janeiro [in http://www.cresson.archi.fr/AMBIANCES2008-commCONF.htm](http://www.cresson.archi.fr/AMBIANCES2008-commCONF.htm)

¹⁵⁷ Partie II : Modalités spatiales d'implication sensible du visiteur

¹⁵⁸ Partie III : Mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle

Chapitre 2 :

Démarche méthodologique

« Nous louvoyons constamment entre le Charybde du purisme méthodologique et le Scylla du laxisme intuitif et concret »

Ghiglione, Matalon¹⁵⁹

Ce second chapitre est l'occasion d'aborder la construction des méthodes adaptées à cette recherche.

L'approche cible à la fois les lieux et les personnes pour tenter de comprendre les mécanismes scénographiques mis en place dans l'architecture émotionnelle et les implications sensibles de ses visiteurs aujourd'hui.

Nous avons donc d'abord sélectionné plusieurs terrains d'étude pour permettre la comparaison, et produire par recoupement, des données objectivables. Ces sites doivent répondre à la définition de l'architecture émotionnelle, mais aussi à certains critères d'échelle, de période, de situation, d'accessibilité, d'état de conservation et de disponibilité des sources. Comme la démonstration fait appel à la participation active de l'individu et de sa sensibilité par le biais du senti et du ressenti des ambiances, nous avons dû adapter nos outils d'analyses. En effet, une simple analyse comparative des dispositifs spatiaux aurait été caricaturale et réductrice dans le domaine sensible de l'architecture émotionnelle.

Nous nous sommes beaucoup inspiré, au moment de démarrer cette recherche, des méthodes présentées par Thibaud, Torgue et Amphoux, professeurs ingénieurs, chercheurs au CNRS et compositeurs¹⁶⁰. En plein essor, la recherche sur les ambiances teste aujourd'hui de nouvelles méthodes, dont certaines pourraient

¹⁵⁹ Adolphe 1998, op.cit

¹⁶⁰ Cours du DEA Ambiances à l'ENSA de Grenoble notamment : Thibaud, 1996.

Décrire le perceptible : la méthode des parcours commentés, doc. ronéo. (DEA Ambiances architecturales et urbaines, CRESSON) ainsi que l'ouvrage collectif Grosjean, Thibaud, dir. 2001. *L'espace urbain en méthodes*, Parenthèses, Marseille ou encore Chalas, Torgue, 1981. *La ville latente, espaces et pratiques imaginaires d'Echirolles*, recherche ESU, Grenoble

Ces méthodes sont principalement issues et adaptées des méthodologies issues de l'écologie urbaine, de la sociologie, de l'anthropologie de l'imaginaire et de la sémiologie de l'espace.

aujourd'hui compléter nos résultats en superposant de nouveaux paramètres.

1. Terrains d'étude

Seront ici développés les critères de sélection qui ont permis le choix des sites étudiés dans l'œuvre de Barragán et la description factuelle des 7 terrains principaux sur lesquels se base notre démonstration.

Nous insistons sur le fait que cette étude n'a pas valeur d'universalité. Nous ne cherchons donc pas à généraliser. L'approche est originale sur l'œuvre de Barragán. Dans une vision prospective, elle est nécessaire pour aborder, à partir d'entretiens et d'analyses spatiales comparatives, des phénomènes inhérents à des pratiques et un vécu exceptionnel et/ou quotidien. Elle demeure à notre avis indispensable pour mettre en évidence les modes de fonctionnement des mises en scènes spatio-temporelles de l'architecture émotionnelle.

1.1. Critères de sélection, précautions et objectifs de présentation des terrains d'étude

Nous distinguons 3 types de sites à étudier : les terrains d'étude approfondie (qui font l'objet de plusieurs enquêtes et analyses), d'autres œuvres de Barragán (qui servent ponctuellement à illustrer, mettre en lumière ou renforcer un élément de démonstration) et enfin, dans le cadre de nos recherches sur l'univers du concepteur, quelques sites majeurs de son système référant (choisis parmi ceux que Barragán désigne comme inspirant).

Cette section définit les critères de sélection de l'ensemble de ces sites et informe sur les précautions à observer.

1.1.1. Sept architectures émotionnelles

Les critères de sélection de ces 7 terrains d'étude principaux répondent à une combinaison précise de facteurs.

1.1.1.1. Echelle

Il s'agit d'abord de choisir l'échelle des réalisations.

Barragán travaille principalement à trois échelles différentes¹⁶¹ : celle de la planification (urbanisation et normes de construction, lotissements et parcs résidentiels), celle du projet d'architecture organisé autour d'un patio ou d'un jardin (maisons, musée

¹⁶¹ Voir la liste chronologique des réalisations en annexe

expérimental, chapelle) et celle enfin, de l'aménagement urbain (fontaine, kiosque et gloriette).

L'échelle intermédiaire, du projet d'architecture intimement lié à son jardin, constitue vraisemblablement l'échelle la plus pertinente pour appréhender les modes de fonctionnement scénographique des projets de Luis Barragán à partir des relations tissées entre les habitants, les visiteurs et l'espace architectural. Elle dépasse celle de l'objet posé dans un paysage et concentre les effets de mise en scène du quotidien.

C'est à cette échelle que l'architecte a le plus expérimenté de manipulations spatiales (93 projets de maisons, d'immeubles à appartement et de jardins privés contre 6 projets de lotissements comprenant jardins publics et aménagements urbains ainsi qu'une dizaine d'équipements publics¹⁶²). C'est surtout à cette échelle que les projets de Barragán sont les mieux conservés, permettant encore aujourd'hui d'envisager une expérimentation proche possible des mises en scène conçues par l'architecte.

Dans cette catégorie, qui compte des villas (et jardins) privées et de petits équipements (comme une chapelle), nous avons, dans la Partie III de cette recherche encore concentré notre démonstration à partir de l'étude de parcours spécifiques¹⁶³.

Ces mises en scène spatio-temporelles (voire processionnelles dans l'esprit de Barragán) forment l'échelon le plus susceptible de cerner les expériences individuelles et sensibles du monde de l'architecture émotionnelle. La sensibilité du visiteur ne se limite bien évidemment pas aux frontières de ces cheminements. Elle peut s'étendre au-delà ou, au contraire se restreindre au gré de « l'espace habité » et des territoires individuels et/ou collectifs.

Nous avons donc laissé une marge de liberté aux arpenteurs participants afin qu'ils puissent donner l'extension qu'ils jugeaient pertinente.

1.1.1.2. Période

Les œuvres choisies ont toutes été réalisées entre 1940 et 1980, pendant ce que les historiens¹⁶⁴ nomment sa période de maturité. Il

¹⁶² Ce décompte a été réalisé à partir de la liste des œuvres de Luis Barragán (en annexe) publiée récemment in Pauly, 2002. Op.cit

La Fondation Luis Barragán de Birsfelden fait en ce moment une réactualisation de cette liste à paraître prochainement à partir des documents d'archives

¹⁶³ L'étude d'un parcours se base sur une succession de séquences physiquement liées à un temps T du projet. Il ne sera pas envisagé d'assemblages de séquences présentant de paradoxe temporel où des fragments antérieurs seraient par exemple placés dans une configuration postérieure où ils auraient été modifiés

¹⁶⁴ Notamment Pauly, Ibid.

travaille alors avec une grande liberté de commande qui lui permet d'expérimenter ses projets comme de vrais laboratoires. Elle paraît être le meilleur terreau d'étude pour les procédés de mise en scène. Barragán lui-même reconnaissait les œuvres de cette période comme les plus abouties de son œuvre.

1.1.1.3. Situation

Les projets retenus sont situés dans le périmètre urbain et périurbain de Mexico. D'une part c'est là que se concentrent la plupart de ses réalisations entre 1940 et 1980, d'autre part ce critère rend le travail prospectif plus pratique : commodités d'une aire relativement concentrée, accès aux sites, rencontres centralisées avec les sujets arpenteurs et enfin, budget de l'étude.

1.1.1.4. Accessibilité et état de conservation

Ces sites sont privés et la plupart encore habités. Aidé par la Fondation Casa Barragán de Mexico, l'inventaire de Pauly, et une reconnaissance in situ en mars 2005, il a été possible d'écarter les projets démolis ou trop modifiés pour permettre l'expérience d'une mise en scène proche de celle conçue par l'architecte.

Il est cependant illusoire d'espérer trouver un lieu habité figé depuis sa conception, même dans l'espace muséal de sa propre maison-atelier calle Francisco Ramirez¹⁶⁵. C'est la raison pour laquelle le critère de la conservation porte principalement sur l'espace construit. Les éléments mobiliers peuvent cependant enrichir l'étude à partir des photos¹⁶⁶ et des témoignages d'origine. Pour les jardins (dont on ne possède aucun plan détaillé de Barragán¹⁶⁷ et dont le matériau vivant est évolutif) le critère porte

¹⁶⁵ Juan Palomar Vereá, président de la Fondation Casa Barragan à Mexico me confiait en mars 2007 à Guadalajara lors d'un entretien la manière dont la maison évoluait avec l'affect de Barragan. A la fin de sa vie, la théâtralisation lui a laissé une impression lourde de maladie et d'enfermement alors que ses souvenirs d'enfance peignent une maison forte et puissante à l'image du géant mexicain qu'était alors l'architecte en pleine quarantaine. « Chaque détail participait à la scénographie générale, la position d'une sonnerie cachée sous une table, la texture et le nombre de rideaux tirés en fonction de l'heure ou de la saison. Si l'un d'eux venait à manquer, le sens de la mise en scène était fragilisée » ajoutait Juan Palomar Vereá en décrivant la difficulté de gérer la mise en scène de la maison devenue aujourd'hui musée

¹⁶⁶ Les documents utilisés pour approcher la vision idéale de Barragan sont issues des campagnes photographiques réalisées par Salas Portugal à la demande de Barragan lui-même, figeant leur cadrage choisi d'un instant T de la mise en scène et livrant souvent des informations sur les éléments de ces espaces. Dans la mesure du possible, les éléments mobiliers dessinés à l'origine du projet par Barragan sont replacés dans le contexte lorsqu'ils ont conservé leur emplacement. Les « objets trouvés » (statues coloniales, œuvres d'art, artefact naturel...) mis en scène par Barragan dans les parcours sont épinglés et pris en compte lorsque l'enquête a permis de les situer avec précision dès l'origine du projet sur base de photographies d'époque, et ce même s'ils ont disparu aujourd'hui

¹⁶⁷ Juan Palomar nous a confié que Barragan modifiait ses jardins quotidiennement (à Tacubaya) lors d'un entretien en mars 2007 à Guadalajara

sur une certaine présence des grandes lignes observables sur les documents d'époque : topographie, cheminements construits et jeux proportionnels des pleins et des vides.

1.1.1.5. Préférence de Barragán

Les œuvres retenues sont parmi les plus citées par Barragán lui-même lors de ses interviews pour être les plus représentatives de ce qu'il nomme « architecture émotionnelle » et/ou sont parmi les plus photographiées dans les campagnes de Salas Portugal à la demande de Barragán¹⁶⁸.

La combinaison de ces 5 critères permet de retenir 7 sites : 5 villas (précédées ou construites autour d'un jardin ou d'un patio) et une chapelle (dont l'échelle et la typologie est proche de celle d'une maison à patio).

Les projets, présentés dans l'ordre chronologique de construction, s'étalent entre 1940 et 1980, fournissant ainsi une vision assez claire des évolutions et des mises au point des scénographies spatiales.

1.1.2. Autres œuvres de Barragán

Ces sites sont utilisés dans cette recherche de deux manières. Ils servent d'abord à titre informatif. Les aménagements du Pedregal précédaient ainsi par exemple spatialement la casa Lopèz (site 03). Ils participaient d'une certaine manière au parcours d'accès à la maison dans le projet de Barragán même si leur lecture aujourd'hui ne permet pas de les intégrer dans une étude approfondie.

Ils servent ensuite à titre comparatif, pour éclairer un propos, le pondérer ou au contraire l'infirmier.

Aucun critère ici sur une échelle (plus précise que celle d'espace appréhendé par l'homme) ou sur un programme spécifique.

1.1.2.1. Projets réalisés

Les sites doivent avoir été réalisés, même si aujourd'hui ils ont soit disparu, soit sont modifiés. Nous ne nous intéresserons pas ici à des projets simplement esquissés en raison des méthodes de travail de Barragán (qui conçoit parfois plus sur le chantier)¹⁶⁹.

¹⁶⁸ L'ensemble du fond Salas Portugal appartient à la Fondation Barragan à Birsfelden

¹⁶⁹ Ces méthodes ont fait l'objet d'un article de Gilsoul N « Jardiner l'architecture émotionnelle. L'héritage de Luis Barragan », paru en janvier 2009 in *Revue Projets de Paysage*, <http://www.topia.fr>
Elles font l'objet d'un développement dans la Partie II, chap.2 et la Partie III, chap.1

1.1.2.2. Projets documentés

Il nous est apparu capital d'être bien renseignés : plans et documents d'archives, témoignages de Barragán ou d'utilisateurs, campagne photographique à l'époque de leur livraison (au moins). Le critère porte ensuite sur l'accessibilité à ces données et d'autre part sur leur lisibilité (être capable de distinguer les composantes majeures de l'espace).

1.1.3. Sites référents

Ces sites nous ont surtout aidé à parcourir l'univers de Barragán, à lui donner une texture, une présence. Si ils ont tous servi l'hypothèse des révélations nostalgiques¹⁷⁰, certains font l'objet de comparaisons ambiantales ou spatio-temporelles avec l'architecture émotionnelle¹⁷¹.

Ils répondent à trois critères principaux pour en réduire l'inventaire.

1.1.3.1. Désignés par Barragán

Ils doivent avoir été désigné par Barragán comme étant des sites référents majeurs de son univers. Nous nous sommes basés sur ses propres témoignages pour établir une liste des lieux¹⁷².

1.1.3.2. Arpentés physiquement par Barragán

Ils doivent en outre avoir été arpentés physiquement par l'architecte. Nous avons ainsi recoupé les informations concernant ses différents voyages en Europe et autour de Mexico avec les éléments de biographie, les cartes postales archivées à la Fondation Barragán de Mexico, ses passeports et ses témoignages.

1.1.3.3. Documentés

Ces sites doivent enfin être suffisamment documentés pour permettre l'analyse comparative : plans d'époque et plans actuels, campagnes photographiques (à l'époque de l'arpentage de l'architecte) et descriptions d'époque quand cela a été possible.

¹⁷⁰ Partie I, chap.1, Les révélations nostalgiques. Des réminiscences à l'individuation








¹⁷¹ Le palais nasrides de l'Alhambra à Grenade ou les ruines de l'hacienda de Los Corrales dans la Partie II, chap.2 ou encore le domaine des Colombières à Menton (Ferdinand Bac) et la villa Savoye à Poissy (Le Corbusier) dans la Partie III, chap.1.

¹⁷² Partie I, chap.1, Classification des réminiscences de Barragan

1.2. Présentation des 7 terrains d'études

L'exposé factuel de ces 7 terrains d'étude permet ici succinctement¹⁷³ au lecteur de prendre connaissance des principaux lieux de référence évoqués dans l'analyse et les témoignages des arpenteurs.

Nos propos sont illustrés ici par une image-clé, identitaire du projet (souvent utilisée dans les publications pour le représenter) et par un ensemble de plans et de coupes ombrées, dessiné à la même échelle (1/200) et avec le même graphisme pour permettre la comparaison. D'autres images (photographies mais aussi croquis, extraits de plans annotés, esquisses axonométriques de fonctionnement scénographique réalisés pour cette recherche par l'auteur) seront insérées dans le corps du texte en fonction des nécessités de la démonstration. Pour rendre la consultation des documents mesurables plus facile, nous avons regroupé tous les géométraux dans un cahier de plan nomade, annexé en fin de volume.

	1940 casa Ortega (Jardins Calzada Madereros)
	1947 casa Barragán
	1948 casa Prieto Lopez Pedregal
	1953 Chapelle de las Madres Capuchinas Sacramentarias del Purismo Corazon de Maria, Tlalpan
	1955 casa Galvez
	1966 Ecuries San Cristobal Los Clubes
	1975 casa Gilardi

¹⁷³ Chacun de ces sites fait l'objet de descriptions approfondies en fonction des besoins de la démonstration dans la suite de thèse (parties II et III). Il ne s'agit pas ici d'alourdir la lecture par un descriptif trop long ou trop complexe



Muraille d'enceinte du jardin de la casa Ortega
Source : Zanco, 2000, p.74

1.2.1. Site 01 : Casa Ortega¹⁷⁴

Casa Ortega
20-22, calle General Francisco Ramirez
Colonia Tacubaya, Mexico.

Le site 01 comprend un grand jardin clos privé (composé de 4 unités spatiales majeures) et une maison d'habitation sur 2 niveaux. Situé au cœur de Mexico, dans un quartier résidentiel, il est voisin du Parc de Chapultepec.

1.2.1.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui

Dans son *Journal mexicain*¹⁷⁵, le photographe Weston décrit ce quartier ouvrier dans lequel il s'installe dans les années trente et la vie de bohème qu'il mène alors au contact d'autres artistes. L'ouvrage est en bonne place dans la bibliothèque de Barragán. On peut y lire notamment qu'il était alors possible de monter sur le toit des maisons ouvrières et d'y contempler l'horizon volcanique par delà la canope de Chapultepec.

Barragán achète à la fin des années trente plusieurs lots sur le site d'une ancienne carrière de sable jouxtant le parc de Chapultepec par delà la promenade publique Calzada Madereros. Il les rassemble en une large parcelle traversante et transforme la friche en 4 jardins pour son propre plaisir : les jardins Calzada Madereros. Ce projet marque un tournant dans l'œuvre de Barragán. Lassé du métier d'architecte et de ses contraintes, il opère à cette époque une reconsidération critique du Mouvement moderne au Mexique et décide de se consacrer à l'art des jardins. Sur cette friche, et débarrassé de l'ultime contrainte du commanditaire puisqu'il est son propre client, ces jardins deviennent un véritable laboratoire d'expériences. Ils contiennent le terreau et les germes de la plupart des expériences spatiales explorées ensuite dans son œuvre de maturité. Quelques mois plus tard, il quitte son appartement moderne (adresse ??) pour s'installer dans une construction existante au fond de la parcelle qu'il rénove puis étend pour contenir son immense bibliothèque.

En 1948, Barragán revend sa propriété à la famille Ortega pour réunir le fond d'investissement nécessaire à son projet du Pedregal¹⁷⁶ et s'installe alors dans la parcelle voisine sur laquelle il construit sa nouvelle maison¹⁷⁷. Il garde néanmoins jusqu'à la fin de sa vie la jouissance (et la gestion) des jardins Calzada Madereros. Une porte reliait même directement les jardins à la casa Barragán.

¹⁷⁴ Plans et coupes disponibles en annexe au 1 :200

¹⁷⁵ Weston E., 1995. *Journal Mexicain (1923-1926)*, Seuil, Paris

¹⁷⁶ Eggener K., 2001. *Luis Barragán's gardens of El Pedregal*, Princeton Architectural Press, New York

¹⁷⁷ Partie I, chapitre 2, site 02 : casa Barragan

Les extensions successives de Mexico transforment la promenade Calzada Madereros en voie rapide¹⁷⁸. Elle s'appelle désormais l'Avenida Constituyentes. Elle est exclusivement réservée aux voitures : ses six voies rapides creusent un fossé de plusieurs mètres absolument infranchissable. Ces travaux ont modifié la façade orientale du jardin, raboté de plusieurs mètres la propriété et détruit une partie des réseaux souterrains de galeries qui s'étendaient depuis le jardin vers le Parc de Chapultepec. La famille Ortega y vit jusqu'à la fin du XX^e siècle. Inhabitée mais entretenue (surtout les jardins) par le fils Ortega devenu architecte, la propriété a été récemment vendue à un couple de mexicains et leurs jeunes enfants, voisins de longue date. Des travaux de rénovation ont commencé dans la maison en 2007¹⁷⁹.

1.2.1.2. Implantation

Le terrain est clos par une enceinte (de hauts murs) renforcée de contreforts et vieillie à l'oxyde de fer par Barragán lui-même. Il est traversant et joint la promenade Calzada Madereros (aujourd'hui Av. Constituyentes) à une ruelle transversale et secondaire, la calle General Francisco Ramirez. Si la maison s'implante sur cette dernière (remplaçant l'enceinte), l'entrée originale se situait sur la promenade d'eucalyptus longeant le parc de Chapultepec. C'est là que Barragán avait installé son garage et percé une porte discrète dans l'épaisseur de l'enceinte pour pénétrer son univers coté jardin. Aujourd'hui modifiée par l'Av. Constituyentes, cette entrée a disparu et le parcours d'accès se fait exclusivement à rebours, en partant de la maison¹⁸⁰.

1.2.1.3. Jardins

Le jardin clos et privé est un jardin à compartiments. Il décline 4 entités spatiales majeures dans lesquelles on peut encore distinguer plus d'une dizaine de chambres à ciel ouvert. Chacune a son caractère, son identité propre. La famille Ortega leur a donné des noms que nous utilisons encore aujourd'hui pour les désigner : le jardin des cerisiers, le patio de pierres, le jardin creux, etc.

Sa composition révèle ou souligne des traces du site. Les changements de topographie dûs aux excavations de la carrière notamment ont guidé l'implantation des chambres du jardin. Certains murets et soutènements existants sont surélevés ou

¹⁷⁸ La Fondation Barragan possède un plan du quartier où l'on peut voir les modifications de parcelles dû à l'agrandissement de la route prévue par le nouveau masterplan de Mexico. Publié in Zanco, dir., 2001. Op.cit

¹⁷⁹ Il ne nous a pas été possible de savoir quel type de réhabilitation était envisagée

¹⁸⁰ Ce qui en modifie complètement l'expérience. Dans le cadre de cette recherche, nous avons donc provoqué dans nos enquête un cheminement proche de l'original, partant de ce qui est aujourd'hui considéré comme « le fond du jardin » in Gilsoul N, 2006. « Les Jardins de Silence, Tacubaya », *Actes du colloque : Jardins historiques*, Université de Montpellier UM2, Montpellier

simplement mis en valeur dans le dessin de Barragán. Le réseau de galeries souterraines enfin avait été ouvert et scénographié par l'architecte avant l'extension routière de l'Avenida Constituyentes comme le laisse penser la porte condamnée (à l'arrière du patio de pierres) et le témoignage de Salvador Novo¹⁸¹.

1.2.1.4. Maison

La maison présente un corps de bâtiment principal aligné avec les façades de la calle Gnal Francisco Ramirez et une aile perpendiculaire qui s'enfonce sur plus de 26 mètres dans le cœur du jardin. Sa volumétrie est simple comme la maison ouvrière typique de Mexico. Elle articule deux niveaux habités surmontés de toits terrasses accessibles. La volumétrie sur rue crée une épaisseur (tampon) entre la rue (publique) et le jardin (privé). Le volume qui perce le jardin multiplie au contraire les interfaces possibles (terrasses couvertes, auvent, seuils, balcon) entre dedans et dehors. Les façades sont sobres et peu percées. Elles sont majoritairement enduites (blanc) ou envahies par des grimpantes coté jardin.

Le niveau bas est réservé aux communs alors que les chambres sont situées à l'étage. L'aile sur rue contient les services et des fonctions moins intimes comme le salon de réception. L'aile sur cours et jardins est plus privative : bibliothèque et salon de musique au rez, chambre de Barragán à l'étage.

¹⁸¹ On en garde la seule description par le récit de l'écrivain Salvador Novo qui le parcourt le matin du 5 juillet 1943 au terme d'une visite du jardin avec l'architecte. Il dépeint l'aspect très théâtral d'un long couloir éclairé aux torches devant mener sur une large pièce souterraine éclairée par un oculus central. Novo Salvador, 1994 in Zanco, 2001. Op.cit



Séjour de la casa Barragan
Source : Zanco, 2000, p.107

1.2.2. Site 02 : Casa Barragán¹⁸²

Casa Barragán
14, calle General Francisco Ramirez
Colonia Tacubaya, Mexico.

Le site 02 comprend un jardin clos privé précédé par une maison d'habitation sur 3 niveaux. Il est situé directement contre le site 01, côté parc Chapultepec. L'accès principal de la maison se fait depuis la calle Francisco Ramirez.

1.2.2.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui

Le terrain est un des lots achetés par Barragán en même temps que ceux du site 01 à la fin des années 30 à Tacubaya. La parcelle reste non bâtie et hors du périmètre du jardin pendant plusieurs années (les dessins d'archives présentent une surface enherbée plantée d'un arbre unique). Barragán la destine à partir de 1947 à la Senora Luz Escandon Valenzuela¹⁸³ pour laquelle il dessine plusieurs projets de maison. En 1948 il décide d'y habiter lui-même, revendant le site 01 (3 à 4 fois plus grand) pour financer un nouveau projet au Pedregal. Il va y habiter jusqu'à sa mort, le 22 novembre 1988, soit pendant plus de quarante ans. Il garde pendant ce temps la jouissance et la gestion des jardins du site 01. Juan Palomar, président de la Fondation Casa Barragán au Mexique, et les documents d'archives attestent de nombreuses et constantes transformations en fonction de « *l'humeur de Barragán* »¹⁸⁴.

Parmi ces modifications, on peut noter les plus spectaculaires : l'adjonction du Patio des Jarres et la fermeture de l'atelier vers le jardin d'une part, ainsi que le rehaussement progressif des murs du toit-terrasse jusqu'à l'obtention du patio aveugle actuel.

La maison est aujourd'hui transformée en musée et accueille la Fondation Casa Barragán de Mexico qui gère notamment les visites de ses œuvres et quelques archives (dont ses livres).

Ce site a fait l'objet d'un classement à l'Unesco en 2006. Si la bibliothèque de Barragán y a été replacée dans son intégralité, la plupart de ses archives (dessins, courriers) ont été rachetées par la Fondation privée Luis Barragán de Birsfelden en Suisse et leur accès est très limité. Aujourd'hui la position de la Fondation Barragán au Mexique sur la muséographie du mobilier est celle d'un état figé depuis sa mort. Nous avons pu constater un entretien régulier du jardin sans véritable campagne de replantation. Le jardin présente aujourd'hui de nombreux sujets sénescents et la clairière centrale se referme.

¹⁸² Plans et coupes disponibles en annexe au 1 :200

¹⁸³ Voir à ce propos les plans repris in Zanco, 2001. Op.cit

¹⁸⁴ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N. le 24 mars 2006 à Guadalajara, Mexique

1.2.2.2. Implantation

Le terrain est clos par une enceinte sur 3 côtés (dont 2 sont partagés avec le site 01) et par le volume de la maison. Si l'entrée principale (et actuellement l'unique accès) s'ouvre depuis la calle Ramirez, Barragán s'était réservé une porte depuis (et vers) le site 01 qu'il continue de jardiner.

1.2.2.3. Maison

La maison présente un volume compact qui crée un filtre épais entre la rue (publique) et le jardin (intime). Sa volumétrie et sa façade o rue sont apparemment très simples, comme celles du site 01. Elles cachent en réalité un jeu d'imbrications spatiales intérieures labyrinthique. Une grande baie extrudée de forme carrée marque la surface quasi aveugle du mur donnant sur la rue. La façade sur le jardin par contre est assez largement ouverte (à l'exception de la partie atelier après modifications). Si la plupart des murs sont blancs, certains sont enduits de couleurs vives (rose mexicain dans la Patio des Jarres, rouge et jaune sur le toit terrasse notamment).

La maison peut être sommairement divisée en 3 entités verticales articulées entre elles : les services et les appartements des domestiques (côté site 01), l'habitation de Barragán (au centre) et son atelier et bureaux (côté Chapultepec).

Le niveau bas est réservé aux communs alors que les étages deviennent de plus en plus privés. Le niveau 1 accueille une chambre d'ami et un cabinet de travail alors que le niveau 2 protège les chambres de Barragán et sa chapelle. Les appartements des domestiques sont installés sous les toits terrasse (plus chauds). Ces derniers servent de chambre à ciel ouvert. Ils sont ceints de hauts murs et traités comme des patios aveugles.

1.2.2.4. Jardin

Le jardin clos et privé se découvre aujourd'hui au-delà de la maison. A l'époque de Barragán, il communiquait par une porte percée dans l'enceinte avec les chambres végétales du site 01 (entrée hypothétique par le jardin de la Vierge). On compte 2 entités spatiales majeures : la clairière centrale entourée d'une lisière plus ou moins habitée (terrasse côté maison) d'une part et le patio des jarres qui fait la transition (en chicane) avec l'atelier d'autre part. Ce dernier s'organise autour d'une fontaine. Ces 2 unités sont situées au même niveau.



Piscine de la casa Lopéz
Source : Ambasz, 1976, p.29

1.2.3. Site 03 : Casa Prieto Lopez, Pedregal¹⁸⁵

Casa Prieto Lopez
180 avenida de las Fuentes
Pedregal de San Angel, Mexico.

Le site 03 comprend un ensemble bâti (composé d'une maison d'habitation de 2 niveaux et d'un corps de services séparés par une cour fermée) et un vaste jardin clos privé (plus de 5000m²). Il est inscrit dans un quartier fermé imaginé par Barragán¹⁸⁶ dans la zone volcanique du Pedregal au sud de Mexico.

1.2.3.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui

Le Pedregal est une vaste étendue de laves volcaniques restée longtemps inhabitée au sud de Mexico. Déconsidérée par les uns parce qu'inculte et à priori inconstructible, elle est appréciée des promeneurs et bien connue pour sa « force plastique et sauvage » par les artistes mexicains des années 30. En octobre 1945, Diego Rivera écrit un court essai « Requisitos para la organizacion de El Pedregal »¹⁸⁷ sur les potentialités de transformer ce lieu en une ville nouvelle qui deviendrait la meilleure zone résidentielle de Mexico. Il commence son texte par une analyse technique des aspects du paysage, parlant des conditions climatiques, de la végétation et de la qualité du sol pour défendre l'intérêt de conserver ces caractéristiques qui font entre autre les qualités de ce paysage.

Quelques mois plus tard, Barragán va découvrir le site à travers les peintures du Dr Atl et les photographies de Salas Portugal¹⁸⁸. Le caractère sauvage du paysage et les potentialités relevées par Rivera répondent au désir de Barragán de proposer une nouvelle manière d'habiter la Nature¹⁸⁹. Il s'associe alors à des financiers (les frères Bustamente)¹⁹⁰ et acquiert plus de 6 millions de m² dans une société immobilière appelée *Jardines del Pedregal*. Avec le support du nouveau président mexicain Miguel Aleman Valdés¹⁹¹, Barragán projette sur ce fragment de paysage l'utopie d'un nouvel urbanisme. Confronté à l'échelle d'un véritable territoire, Barragán

¹⁸⁵ Plans et coupes disponibles en annexe au 1 :200

¹⁸⁶ La description du lotissement dans son ensemble dépasse le cadre de ce travail de recherche. Certains lieux, lorsqu'ils participent à l'aspect processionnel des parcours de la maison parce qu'ils y continuent ou y aboutissent par exemple, sont situés et détaillés. Pour plus d'informations sur l'opération Pedregal, nous vous renvoyons à l'étude très complète de Keith Eggener in Eggener, 2001. Op.cit

¹⁸⁷ Cité in Eggener, ibid.

¹⁸⁸ Lors d'une exposition au Palais des Beaux-Arts de Mexico, Voir Partie II, chap.2, Art de Voir et Empirisme

¹⁸⁹ Barragan évoque cette utopie lors d'une conférence en Californie in Barragan, 1952. « Gardens for Environment : Jardines del Pedregal », *Journal of the American Institute of Architects*, avril, Washington DC ; texte de la conférence prononcée le 6 octobre 1951 à Coronado, Californie.

¹⁹⁰ Il revend sa maison (site 01) pour compléter son apport financier

¹⁹¹ Le lotissement se développe au même moment et tout à côté du projet de campus de l'UNAM de Mexico, considéré aujourd'hui comme un modèle d'urbanisme moderniste

invente de nouvelles méthodes d'arpentage : il engage des artistes empreints de la poésie du lieu comme conseillers¹⁹².

Il parcourt ainsi quotidiennement pendant plusieurs semaines le site en compagnie de Salas Portugal, Dr Atl et Chucho Reyes. Federica Zanco relève que les campagnes photographiques commandées à Salas Portugal permettent de voir une multitude de points de vue et leurs métamorphoses (notamment en fonction de la lumière naturelle) : « ...avec les négatifs et tous les tirages originaux d'Armando Salas Portugal conservés par Barragán, on voit une réduction progressive des angles de vue. Ils changent d'un point de vue large plus documentaire, à une série de points de vue précis dont les cadrages numérotés sont photographiés de manière répétitive à quelques minutes de différence avec des variations en terme de lumière, de contraste, de profondeur de champs et plus tard de couleur, avant d'être corrigés à l'impression et coupés suivant les instructions fréquemment notées au dos par Barragán lui-même »¹⁹³. Barragán situe ensuite les meilleurs angles de vue (ceux qui dramatisent le plus le site) sur une immense photographie aérienne commandée pour l'occasion à la Compagnie Mexicana Aerophoto¹⁹⁴. Fort de cette connaissance sensible du territoire, il dessine un plan masse et rédige un cahier de règles de construction pour préserver et révéler la force de caractère de ce paysage. Ainsi par exemple, les lots à bâtir sont au minimum de 4000m², garantissant une densité maximum de 8 habitants par hectare et de larges fragments de site inconstructibles. Leur situation et leur orientation correspondent aux critères sensibles de l'arpentage. Les règles de construction édictées par Barragán reprennent et développent certaines prescriptions suggérées en 1945 par Diego Rivera dans son essai. Elles imposent notamment en terme d'implantation que la végétation soit préservée et qu'une petite part seulement du manteau de lave de chaque lot serve de carrière pour extraire le matériau nécessaire à l'homogénéisation des enceintes de chaque parcelle. Les toits plats, discrets, sont imposés pour révéler les chaînes volcaniques environnantes et conserver un esprit « moderne ».

Pour lancer l'opération, Barragán va d'abord réaliser un fragment de paysage témoin composé d'une entrée monumentale (la plaza de Las Fuentes), d'une série de jardins et deux maisons-modèle qu'il supervise en collaboration avec l'architecte Marc Cetto. De 1948 à 1950 Barragán réalise la première maison pour un client bien réel. Le jeune et brillant avocat Eduardo Prieto Lopez endosse pour l'occasion le rôle du « client représentatif » de cette nouvelle façon

¹⁹² Partie II, chap..2, 1.1 : Apprendre à voir

¹⁹³ Zanco, 2001. Op.cit

¹⁹⁴ Des photos d'époque retrouvées dans les archives de la casa Barragan de Birsefelden montrent cette photo remplissant un pan de mur entier de son atelier (site 02). Publiées in Zanco, ibid..

d'habiter, inspirée de l'expérience de Barragán dans ses jardins de Tacubaya (site 01 et 02)¹⁹⁵.

Prieto Lopez habite toujours aujourd'hui dans sa maison mais le quartier a énormément changé. Connaissant un réel engouement, l'ensemble du site est racheté quelques années plus tard par d'autres promoteurs qui subdivisent les lots, densifient les constructions et contournent les règlements pour satisfaire ponctuellement les désirs des clients. Les vues souhaitées par Barragán et le rapport au socle volcanique disparaît bientôt sous une couverture banalisante aujourd'hui globalisée et stigmatisée à travers le modèle exportable du condominium sécurisé américain.

1.2.3.2. Implantation

Le terrain de la propriété Lopez est clos par un mur d'enceinte qui suit la topographie naturelle et enveloppe par instant la lave volcanique. L'unique accès s'ouvre sur l'avenida de las Fuentes dans une surépaisseur et un repli du mur protecteur. Le jardin est situé au-delà de cet accès et du filtre bâti.

1.2.3.3. Maison

Les constructions sont groupées dans l'angle NO de la parcelle, libérant 80% du terrain pour le jardin. La volumétrie des deux entités spatiales (les services et la maison principale) dessine en creux une large cour de distribution percée par le porche qui donne accès à la rue. Ces volumes suivent et révèlent la topographie du socle volcanique, répondant ainsi aux exigences pratiques, techniques, économiques mais aussi philosophiques du projet de Barragán¹⁹⁶. Les différents corps de bâtiment s'accrochent et se nichent dans les anfractuosités du terrain.

La maison déploie ainsi par exemple 2 ailes dont l'une s'avère (depuis le séjour) délicatement posée en équilibre sur une rupture de niveau brutale des laves.

L'enceinte (au niveau du porche) est constituée d'un appareillage de gros blocs volcaniques (vraisemblablement extraits du site). Les

¹⁹⁵ Dans un entretien entre Barragan et Esther Mac Coy datant de 1951 (cité in Eggener, 2001. Op.cit), l'architecte rappelle que Prieto Lopez voulait une maison (et une vie) à l'image de la sienne, « en harmonie avec la Nature ». Wim Van den Bergh (in van den Bergh, 2006. Op.cit) suppose qu'il se réfère à sa nouvelle maison dans laquelle il vient juste d'emménager à l'époque. La maison Lopez deviendrait alors selon Van den bergh un second laboratoire d'expérience sur ce que Barragan appellera plus tard la « contemporanéité mexicaine ». A nos yeux il existe une relation plus forte avec sa première maison (site 01) qui permet de « capturer » les sommets volcaniques dans le lointain après un parcours à travers la maison, ce que la maison Lopez offre aussi. Le souhait de Prieto Lopez correspondrait alors dans cette référence plus à un nouveau rapport au paysage qu'à la seule architecture, ce qui nous semble faire plus sens aussi avec la philosophie du Pedregal et les clichés de Salas Portugal qui porte le grand paysage comme idéal à atteindre

¹⁹⁶ Le sol volcanique est hétérogène. Certaines zones sont poreuses et fragiles, d'autres ont atteint un autre degré de fusion et sont extrêmement dures. Ces dernières sont difficiles à creuser et ne nécessitent pas de fondation. L'implantation de la maison joue avec l'ensemble de ces contraintes

façades de la cour sont très peu percées alors que celles du jardin sont plus largement ouvertes. Certains murs sont colorés (notamment ceux de la cour), d'autres simplement enduits de blanc. Les toits plats ne sont pas accessibles. C'est le bâtiment de la maison principale qui retient l'attention dès l'entrée (proportions, hauteur, couleur). Il est composé de 2 ailes : les communs (accès direct par la cour) et les chambres (accès par l'intermédiaire des communs). L'aile intime comporte deux niveaux : on peut descendre vers une série de chambres ouvertes sur la piscine et le jardin alors que les communs s'installent sur un plateau volcanique plus haut et impliquent plutôt des mouvements ascendants permettant d'atteindre une position en belvédère sur l'horizon du grand paysage.

1.2.3.4. Jardin

Nous avons peu d'informations sur le jardin et son évolution¹⁹⁷. Sa topographie est mouvementée. Le socle volcanique alterne failles étroites et plateaux bombés. Les affleurements de roche noire sont nombreux. Aux abords directs de la maison côté jardin, ils sont parfois même inclus dans l'enduit de façade. A ses pieds s'étend une large terrasse en pavement volcanique percé d'un bassin (noir) pouvant servir de piscine. La terrasse est nivelée, creusée par endroit dans le jardin. Elle articule plusieurs départs de promenades qui se déploient en murets et en escaliers à travers la jungle du jardin, aujourd'hui de plus en plus inextricable à mesure que l'on s'éloigne de l'habitation. On peut distinguer au moins 2 clairières : la terrasse du bassin au niveau bas et une surface enherbée en pente (ascendante) douce au niveau des communs (séjour, salons). Orientées, elles piègent toutes les deux une vue sur l'horizon volcanique (à travers le reflet du bassin dans la première clairière, et entre des masses végétales plus denses au fond de la seconde, masquant le plan intermédiaire des constructions voisines).

¹⁹⁷ Il n'existe pas de relevé précis et nous n'avons pu dans le cadre de cette étude réaliser de plan topographique à part de la seule exploration limitée du site. C'est aussi ce qui explique notre choix de ne pas dessiner sur les plans d'état probable ou estimé



Patio de la Chapelle de Tlalpan
Source : Salas Portugal, 1992, page 84

1.2.4. Site 04 : Couvent de Tlalpan¹⁹⁸

Chapelle de las Madres Capuchinas Sacramentarias
del Purismo Corazon de Maria
43 calle Hidalgo
180 avenida de las Fuentes
Colonia Tlalpan, Mexico.

Le site 04 comprend un bâtiment à rue (2 niveaux) organisé autour d'un patio, un volume unique qui le jouxte (chapelle) et au-delà, une aile de chambres (2 niveaux) le long d'un jardin clos (verge en lanière). Il est situé sur une parcelle mitoyenne du quartier dense de Tlalpan au sud de Mexico.

1.2.4.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui

La parcelle contenait déjà les anciens bâtiments d'un couvent vouant un culte à Saint François. Lors de la revente de sa part dans l'opération des Jardines del Pedregal (site 03), Barragán, dont la quête d'harmonie avec la Nature et la foi chrétienne rapprochent des croyances de Saint François¹⁹⁹, décide de faire une donation aux nonnes en finançant et en dirigeant l'ensemble des phases de rénovations et d'extension du couvent.

Les travaux débutent en 1953 par la rénovation des bâtiments à rue. Barragán termine alors la construction du musée expérimental El Eco avec Mathias Goeritz, le père du *Manifeste de l'Architecture émotionnelle*²⁰⁰. C'est l'occasion pour l'architecte de confronter l'ambition de L'Architecture émotionnelle aux ritualisations d'un espace sacré. Il entraîne alors Goeritz²⁰¹ dès 1959 dans la construction d'une nouvelle chapelle, remplaçant une aile mitoyenne de l'ancien couvent.

Près de vingt ans plus tard, à la fin des années soixante-dix, Barragán rénove et étend une aile de chambres située au-delà de la chapelle, concluant l'opération. Le couvent est toujours en activité aujourd'hui et son état est très proche des photos d'époque visées par Barragán.

¹⁹⁸ Plans et coupes disponibles en annexe au 1 :200

¹⁹⁹ Voir le contenu de sa bibliothèque (nombreux ouvrages dédiés à Saint François) et l'analyse de Alfonso Alfaro, op.cit

²⁰⁰ Partie I, chapitre 1, Architecture émotionnelle

²⁰¹ Il termine avec Mathias Goeritz le Musée El Eco en 1953 et collabore à nouveau en 1955 dans le lotissement des jardins Del Bosque à Guadalajara où Goeritz réalise le « Pajaro Amarillo » de l'accès principal et le vitrail de la Chapelle Del Calvario aujourd'hui modifiés. En 1957-1958, il co-signe avec l'artiste la place des Tours Ciudad Satélite à Naucalpan de Juarez, également modifiée aujourd'hui et amputée de tout son aménagement paysager. Barragan installe par ailleurs de nombreuses œuvres peintes de Goeritz (les carrés d'or) dans plusieurs de ses œuvres d'habitation, notamment les maisons Barragan, Galvez, Prieto Lopez.

1.2.4.2. Implantation

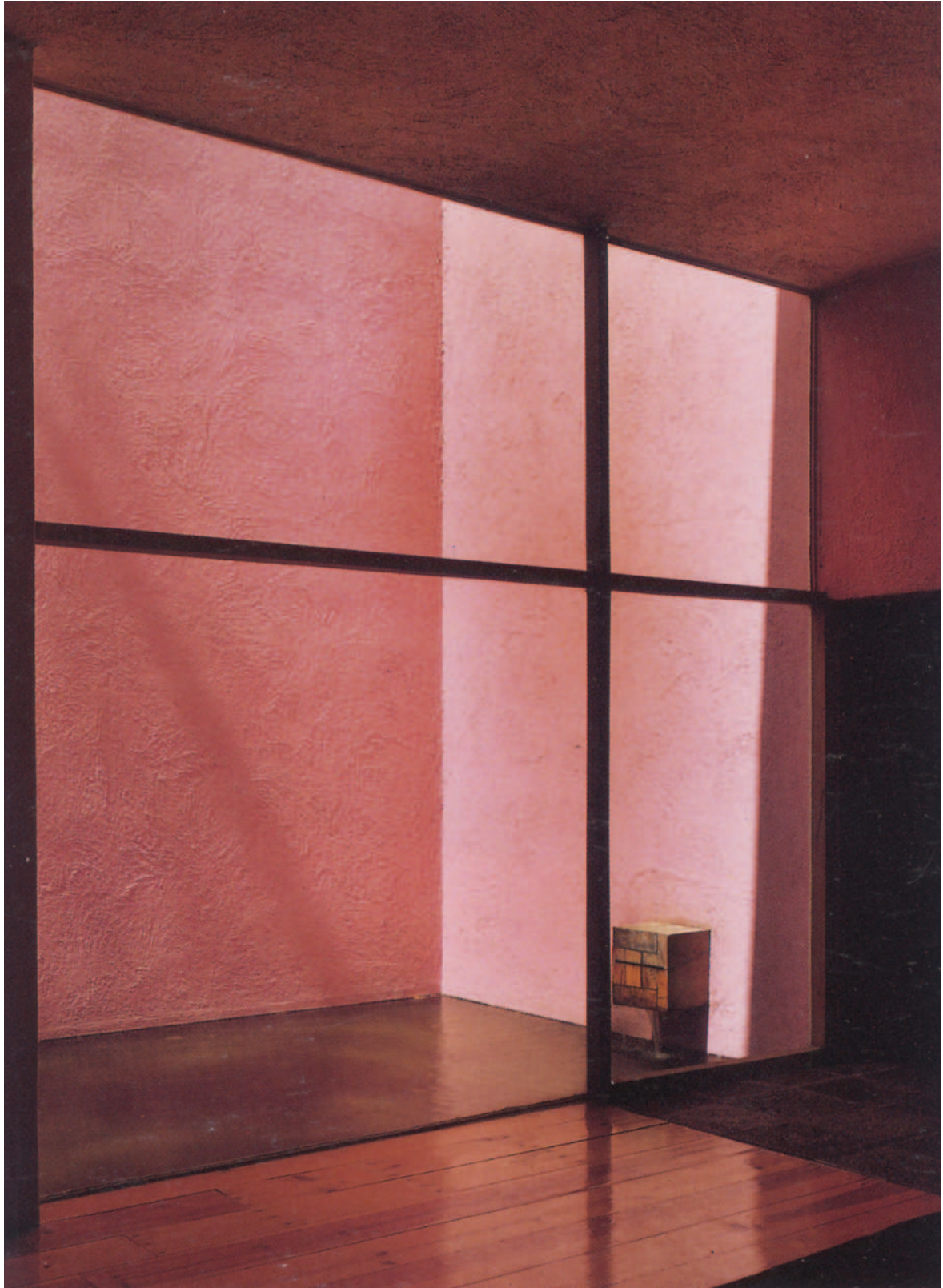
La parcelle en lanière présente sa plus petite façade côté rue. Le terrain mitoyen est clos par les bâtiments rénovés, la chapelle, l'enceinte des pignons et les murs de jardins voisins. L'unique accès se fait à travers le bâtiment à rue et le patio de distribution qui le suit.

1.2.4.3. Bâtiment

Barragán remodèle le bâtiment à rue de l'intérieur, modifiant très peu sa façade²⁰².

Une première entité spatiale majeure (2 niveaux ou équivalent) s'enroule autour d'un patio central (bâtiment à rue, chapelle principale et secondaire, communs). Une deuxième entité (toujours 2 niveaux) s'enfonce au-delà, dans la longueur de la parcelle (ailes rénovées des chambres et verger). Les murs sont généralement enduits en blancs à l'extérieur et colorés dans la nef principale (rouge orangé). Le sol du patio (en terrasses et emmarchements) est pavé de pierre volcanique noire. Il socle un bassin fontaine dont le fil d'eau est dessiné à la hauteur traditionnelle d'un bénitier. Les façades de la chapelle sont quasi aveugles (système d'éclairage par canons à lumière), celles des cellules et des communs sont en retrait derrière les coursives de distribution (péristyles). Les grandes fenêtres existantes à rue sont occultées par un verre coloré et/ou un système de volets intérieurs. On peut constater une plus grande privatisation de l'aile arrière des chambres, notamment par l'épaisseur de la première entité spatiale et les changements de niveau progressifs depuis la rue.

²⁰² Le seul indice d'une œuvre de Barragan depuis la rue est peut être la poignée (cube de bois massif) de la porte d'entrée, similaire à celle utilisée sur sa propre maison (site 02).



Salon de dessin et patio d'eau
Source : Ambasz, 1976, p.78

1.2.5. Site 05 : Casa Galvèz²⁰³

Casa Galvèz
10 calle Pimentel
Colonia Chimalistac
San Angel, Mexico.

Le site 05 comprend une maison d'habitation (2 niveaux) et deux jardins (un patio côté rue et un grand jardin derrière la maison). Il est situé dans un quartier résidentiel très arboré au sud de Mexico.

1.2.5.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui

Le quartier est un ancien village à l'origine entouré de champs, mais rapidement englobé au XX^e siècle dans l'extension urbaine de la ville. Il conserve cependant un couvert arboré important et quelques sujets remarquables que Barragán a voulu conserver. Ses ruelles ombragées sont restées pavées de gros éléments en pierre volcanique et serpentent toujours entre de grandes propriétés jardinées derrière leurs enceintes.

Alors que Barragán travaille sur la chapelle de Tlalpan (site 04), le docteur Galvèz, grand amateur d'art, lui commende cette maison pour sa famille, ses domestiques et ses hôtes (demande spécifique d'un studio indépendant). Nous n'avons noté aucune modification majeure du projet (postérieure à Barragán) dans son état actuel à l'exception d'un arbre abattu côté jardin. Les évolutions d'aménagement respectent la mise en scène de Barragán (si les objets et les œuvres d'art changent, leurs emplacements et leur éclairage sont identiques). Emilia Galvèz habitait toujours dans sa maison en 2006 et le quartier est bien protégé.

1.2.5.2. Implantation

Le terrain est clos par une enceinte de hauts murs. Côté rue, l'enceinte accroche une extension de la maison (porche, auvent, services) qui repousse le volume de l'habitation derrière un patio planté et la cour du garage. La maison s'implante sur la largeur de la parcelle (ménageant un accès latéral au jardin arrière) mais dégage les deux tiers de sa surface pour le jardin. Barragán a ménagé plusieurs arbres séculaires en articulant maison et jardins autour de ces témoins d'une campagne disparue.

L'accès au terrain se fait par la calle Pimentel, soit dans un repli de l'enceinte par le porche surélevé (socle), soit par la porte (en accordéon) de la cour (garage).

1.2.5.3. Jardins

Il y a deux jardins, dont l'un est encore subdivisé en deux entités spatiales majeures.

²⁰³ Plans et coupes disponibles en annexe au 1 :200

Le patio avant est situé quelques marches au-dessus du niveau de la rue. Il est minéral (pavé de tessons de pierre ocre comme ceux du trottoir). Il est planté d'un massif arbustif (fosse carrée) et accueille deux eucalyptus centenaires (pré-existants). Il s'étire entre le auvent de l'entrée, les replis de la maison et l'enceinte mitoyenne. Il comprend un bassin et une fontaine (cachés depuis l'accès). Le jardin arrière est divisé en deux parties dissymétriques par un haut mur (prolongeant le studio) et des différences de niveaux.

La petite partie accroche le studio par une terrasse percée d'un bassin (piscine) et surplombant un jardin d'arbres denses. La plus grande partie déploie de véritables paliers depuis la terrasse du séjour (certains sont enherbés) vers l'enceinte (peinte en bleu et recouverte de lierres). Quelques massifs arbustifs creusent la profondeur. Les paliers ne niveaux différents s'articulent autour des troncs pré-existants.

1.2.5.4. Maison

La maison présente un corps de bâtiment principal qui occupe la largeur du terrain et une aile étroite, perpendiculaire à la rue, qui vient percer un porche dans l'enceinte.

Sa volumétrie est plus complexe que les sites précédents même si son vocabulaire reste similaire : plans orthogonaux, toitures plates, acrotères de hauteur relativement identique. Elle recèle davantage de plis, de poches et de creux (la plupart dictés par les arbres). La maison crée un tampon entre le jardin avant (et la rue) et les jardins arrière. Elle articule deux niveaux habités surmontés de toits terrasses dont certains sont accessibles mais clos en patios aveugles. Les façades côté jardin avant sont très peu percées (la seule baie est mise à distance derrière un bassin et les murs de refend d'un patio ouvert). La façade arrière s'ouvre plus largement vers les jardins. Les murs sont majoritairement blancs sauf quelques surfaces choisies avec soin : auvent, brise-soleil, patio d'eau où Barragán utilise des couleurs vives (jaune, rose). Le niveau bas est réservé aux communs alors que le niveau haut accueille les chambres plus intimes (et leurs dépendances). Le plan au sol distingue deux unités principales juxtaposées (en écho aux deux jardins arrière) : d'une part les services et le studio et d'autre part, les salons familiaux. Elles sont séparées par une haute paroi qui se poursuit au-delà, dans le jardin.



Bassin et murs de la cour centrale des Ecuries San Cristobal
Source : Ambasz, 1976. p.141

1.2.6. Site 06 : San Cristobal, Los Clubes²⁰⁴

Ecuries San Cristobal et Club House
Calle Maniantal Oriente, Los Clubes
San Mateo Tecoloapan, Atizapan de Zaragoza

Le site 06 comprend une cour centrale, ses bâtiments périphériques (1 à 2 niveaux) et un parcours d'accès fermé par un porche bas. Il est situé dans un quartier résidentiel fermé dessiné par Barragán (Los Clubes) à la périphérie de Mexico.

1.2.6.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui

Vaste étendue de pâtures et de champs, les terres d'Atizapan étaient encore parcourues dans les années cinquante de longues promenades d'eucalyptus irriguant les prés. Au milieu des années soixante, Barragán y développe deux projets voisins de lotissements (beaucoup plus petits que ceux du Perdegal) : Las Arboledas et Los Clubes. Il en conçoit le plan masse, les espaces publics, les accès et certains éléments comme des fontaines (la fontaine des amants à Los Clubes par exemple)²⁰⁵. La particularité de Los Clubes tient dans la spécificité (et la passion) de sa clientèle de cavaliers amateurs. Barragán, lui même très bon cavalier, dessine donc tous les aménagements en fonction des chevaux. Entre 1966 et 1968, il conçoit en collaboration avec Andrés Casillas au cœur de Los Clubes, le club house et les écuries San Cristobal. Le quartier est aujourd'hui englobé dans l'étalement péri-urbain de Mexico. Il s'est densifié. Il est fermé plus que jamais (à la manière des condominiums américains pour maintenir sa sécurité face aux cartels de drogue et à la pauvreté). Si la plupart des aménagements publics ont disparus (ou vont disparaître par l'érosion et une mauvaise gestion de l'entretien), les écuries de San Cristobal sont très proches des photos d'époque. Elles sont toujours utilisées. La cascade n'est cependant activée qu'à l'arrivée de nouveaux visiteurs.

1.2.6.2. Implantation

Le terrain des écuries est relativement perméable. Il s'ouvre sur des pistes d'entraînements, des pâtures et les promenades de Los Clubes. Ses limites sont pourtant doubles. Une première enveloppe concentre la cour centrale des écuries autour d'un large bassin et d'un plateau de terre battue planté d'un massif arboré. Elle est constituée par des murs monumentaux et les façades (1 à 2 niveaux) de trois constructions (casa Egelstorm, les greniers et les stalles jouxtant le club house).

La seconde enveloppe est formée d'une lisière lointaine (alignements séculaires à l'arrière des écuries et au-delà des prés) et d'un fossé (vers l'avant). Son accès principal s'ouvre sur la calle

²⁰⁴ Plans et coupes disponibles en annexe au 1 :200

²⁰⁵ Voir la liste complète de ses œuvres en annexe

Maniantal Oriente par-dessus le fossé (pont) à partir d'un porche intégré dans une enceinte habitée (services et garage).

1.2.6.3. Jardins

Nous avons concentré notre étude sur la cour centrale, véritable cœur du projet et son chemin d'accès²⁰⁶.

Elle est précédée par une surface minérale comprise entre l'épaisseur du porche habité, les façades aveugles de la casa Egelstorm, le tableau d'une haie feuillue ouverte sur les prés et un grand mur aqueduc rouge.

Au delà de la cascade d'eau qui en jaillit, se déploie l'espace de la cour. Elle est en terre battue. Elle accueille un large bassin peu profond (calepinage d'éclats volcaniques antidérapants), un massif arboré et trois longues poutres de bois massives (pour accrocher les chevaux). Elle est bordée de murs roses et de bâtiments (casa Egelstorm, greniers et stalles).

1.2.6.4. Bâtiments²⁰⁷

La cour s'inscrit entre des parois et des volumes différents. La casa Egelstorm a une volumétrie simple et compacte (2 niveaux et toits plats inaccessibles). Ses façades sont très peu percées (davantage vers la cour que vers le porche). Elles sont enduites (à la taloche) en blanc et se détachent très nettement (joint creux) du long mur qui contrôle l'accès aux terrains d'entraînement. Ce dernier est fin mais long de plusieurs dizaines de mètres. Il rejoint le fond de la cour, habité par les greniers. Il est peint en rose mexicain et percé de deux larges ouvertures (leur hauteur permet le passage des cavaliers sur leurs chevaux). Les greniers ont une volumétrie très simple : une boîte allongée (équivalent à deux niveaux). Leur façade sur cour est uniquement percée de deux failles verticales étroites (ventilation). A l'arrière, la façade est plus ouverte et permet le stockage et la gestion du fourrage. Les stalles et le club House occupent un long bâtiment bas (un niveau) couvert d'un toit à double pente et prolongé par un large auvent péristyle. Les stalles découpent les deux tiers de sa longueur côté greniers et ouvrent sur le portique et la surface de terre battue de la cour. Le club house s'adosse contre le long aqueduc rouge de l'accès. Entre les deux, une chambre traversante permet de rejoindre les prés ou le bassin central.

²⁰⁶ Laissant hors d'étude les jardins de la casa Egelstorm, les terrains d'entraînement, les prés et les espaces publics extérieurs aux écuries, soit parce qu'ils ont été fort modifiés, soit parce que nous n'avons pu en établir les limites de l'intervention de Barragan avec précision

²⁰⁷ Nous n'entrons pas ici dans le détail de chaque bâtiment. Nous n'avons pu mener nos enquêtes que sur les espaces extérieurs et les stalles de San Cristobal



Corridor d'accès au séjour et piscine intérieure de la casa Gilardi
Source : Saito,2004. p.199

1.2.7. Site 07 : Casa Gilardi²⁰⁸

Casa Gilardi
82 calle General Francisco León
Colonia San Miguel
Chapultepec, Mexico

Le site 07 comprend une maison mitoyenne (3 niveaux) et son patio central. Il est situé non loin des sites 01 et 02, dans un quartier résidentiel encore assez proche du parc Chapultepec.

1.2.7.1. Brève histoire du lieu, de Barragán à aujourd'hui

Lorsque Barragán est appelé à construire une maison dans ce quartier voisin de celui où il habite depuis plus de trente ans, il reste encore une trace des temps où la trame urbaine y était moins dense. Ce témoin est un arbre unique (jacaranda), aux floraisons mauves. Il est planté au milieu de la parcelle. C'est autour de celui-ci que Barragán conçoit entre 1975 et 1977 et en collaboration avec Alberto Chauvet une maison pour la famille Gilardi. Le client travaille dans l'événementiel et souhaite pouvoir jouir d'un salon de réception qui peut être séparé de la sphère familiale. Ses enfants habitent toujours la maison aujourd'hui et en font visiter le niveau bas sous la bienveillance de la Fondation casa Barragán de Mexico. Le jacaranda semble aujourd'hui très âgé (mais encore relativement en bonne santé) et les aménagements respectent l'esprit des photos d'époque (comme à la casa Galvèz, site 05). Nous n'avons pas noté de modifications majeures et la façade paraît même avoir été récemment rénovée (enduits et menuiseries).

1.2.7.2. Implantation

Le terrain est une parcelle en lanière, insérée dans un urbanisme relativement dense. Il est clos par la maison (3 niveaux) côté rue, par de hauts murs mitoyens (réhaussés) et le salon de réception en fond de parcelle. Son unique accès ouvre une bouche d'ombres dans la façade principale.

1.2.7.3. Maison

La maison s'enroule autour d'un patio central conçu à partir du jacaranda pré-existant. Elle présente deux entités spatiales majeures reliées par un corridor mitoyen (surmonté par une promenade en balcon).

Le premier volume (à rue) est simple et compact : plans orthogonaux, patio clos au niveau 1 dissimulé dans une poche et toits terrasses inaccessibles. Il contient la maison familiale (séjour et chambres). Il couronne un volume conçu comme un socle et occupant tout le rez de chaussée (à l'exception du patio). Ce dernier contient les communs (garage, services, patio de la cuisine, corridor

²⁰⁸ Plans et coupes disponibles en annexe au 1 :200

et salon de réception avec piscine intérieure). La façade à rue marque une distinction horizontale entre ces deux volumétries superposées. Le socle est sombre (pierres volcaniques, bardages massifs et ombres portées). Les niveaux supérieurs sont contenus derrière une enveloppe rose quasi aveugle (une seule baie carrée et extrudée au vitrage jaune). Les façades du patio présentent trois couleurs : blanc, rouge orangé et mauve (comme les fleurs du jacaranda). Si l'assemblage des deux volumes marque déjà une progression dans la privatisation de l'espace, l'organisation intérieure la renforce encore. Le premier niveau accueille la sphère familiale (séjour, salons et patio privé) alors que les chambres sont situées au deuxième niveau.

1.2.7.4. Patio

Il est exclusivement minéral (calepinage carré en pierre volcanique) et situé au même niveau que le salon de réception et la piscine intérieure. Il forme un écrin pour le jacaranda, ses floraisons et son ombre. Dans un angle sont posés trois sphères en pierre.

2. Outils et méthodes

Nous avons évoqué le vivier d'expériences menées aujourd'hui au niveau international sur la question des ambiances et la perception des espaces en mouvement. Certaines méthodes sont à l'essai. L'ambiance est à l'épreuve du seul empirisme, elle appelle une nécessaire invention méthodologique.

Trois problèmes principaux sont à prendre en compte :

- 1) la complexité de l'ambiance : qui compose une intersensorialité et qui implique une interdisciplinarité
- 2) le problème de l'objectivité : qui induit de se départir de l'opposition classique entre l'objectif mesurable et le subjectif perceptible pour élaborer des procédures d'objectivation des données sensibles
- 3) la question de la « création continuée »²⁰⁹ : pour déterminer ce qui fait l'ambiance entre l'environnement construit et les pratiques sociales

Nous avons choisi de travailler avec une méthodologie impliquant un mouvement permanent entre les intentions du concepteur et les perceptions des visiteurs aujourd'hui, l'un vérifiant et nourrissant l'autre par croisement des données.

Les outils permettent d'abord de cerner les intentions du concepteur (qu'elles soient explicites ou implicites) et de mesurer les transformations subies sur les architectures émotionnelles. Ensuite, ils recueillent les expériences émotionnelles de visiteurs contemporains dans ces mises en scènes (conçues et pensées par Barragán) pour en extraire des données objectivables et comparables avec les intentions du concepteur.

Ces données permettent d'abord de « démonter » le fonctionnement scénographique et de catégoriser les modalités des relations entre sujet et objet (Partie II). Ensuite elles « remontent » le système dans sa spécificité spatio-temporelle et interrogent l'assemblage à la lumière du rôle « conditionnant » voulu par le concepteur (Partie III).

L'objet est de mesurer les rapports entre l'implication sensible du visiteur de l'architecture émotionnelle au XXI^e siècle et sa conception pour révéler le potentiel et les limites de la pensée scénographique de l'architecture émotionnelle (procédés, mécanismes et attitudes de mise en scène récurrentes au service d'un sens, d'un projet, d'une utopie) aujourd'hui.

²⁰⁹ Grosjean, Thibaud, dir. 2001. *L'espace urbain en méthodes*, Parenthèses, Marseille

2.1. La Conception

Le processus de conception de Luis Barragán est complexe²¹⁰.

Il dépasse les phases convenues du concepteur et plonge en deçà de l'esquisse (avec un rêve méditatif et une phase littéraire qui propose une scénarisation spatiale, une fiction) et au-delà du chantier (lui-même phase très créative) dans une mission de suivi parfois plusieurs années après la livraison du projet.

La conception est donc ici envisagée comme cette vaste période créative qui démarre aux premières idées du projet jusqu'à la fin de l'emprise du concepteur.

Il s'agit de chercher les indices qui définissent la recherche intentionnelle d'une relation entre le visiteur et l'architecture émotionnelle dès la conception, d'éventuelles allusions (parfois indirectes) de Barragán aux moyens (méthode de conception, attitudes, mécanismes et procédés scénographiques) mis en œuvre pour y arriver et enfin, de cerner « l'utopie du jardinier »²¹¹, le rêve, le sens qui nourrit la quête de l'architecture émotionnelle et vers lequel va tendre toute la scénographie du concepteur.

2.1.1. Méthodes d'observation

Les données issues de ces méthodes ont été parfois enrichies, toujours vérifiées et souvent complétées par les données issues des méthodes d'observation des visites. Certains témoins nous ont fait remarquer par exemple un élément qui avait échappé à nos analyses et qui s'est avéré être intentionnel mais implicite dans le discours de Barragán.

2.1.1.1. Étude architecturale

Notre analyse s'appuie sur 3 corpus (à sources documentaires) principaux.

Cette étude permet une mesure précise des espaces et des procédés de mise en scène, leur comparaison et leurs combinaisons. Elle nous a permis de comprendre les évolutions des 7 projets (métamorphoses et érosions) et de déterminer ce qui n'a pas fait partie d'une décision du concepteur. Elle n'enseigne ni sur les phénomènes ni sur une expérience dynamique de l'architecture émotionnelle.

²¹⁰ Gilsoul N., 2009. « L'héritage méthodologique de la conception d'un architecture émotionnelle », *Bulletin de l'Académie Royale des Arts et des Lettres de Belgique*, éd. Académie Royale de Belgique

²¹¹ Clément G., Jones L., 2006. *Une écologie humaniste*, éd. Aubanel, France

1) Relevés géométraux

En plans et coupes dessinés à la même échelle, ils informent sur les dimensions spatiales mesurables des 7 terrains d'étude. Ils sont établis à partir des géométraux de l'étude récente de Wim van den Bergh²¹² (eux-mêmes fruits de la reconstitution à partir de campagnes photographiques, arpentages et plans d'époque archivés à la Fondation Barragán) et complétés par des relevés in situ (en mars 2006). Ils sont redessinés avec une charte graphique commune sur leur parcelle²¹³. Les jardins sont représentés uniquement à travers les lignes principales dont nous avons retrouvé des traces depuis l'origine du projet (terrasses, digue, piscine ou bassins, paliers et gradines), mais ne fige pas l'état actuel (que nous ne pouvons avec certitude imputer au concepteur). Il existe en effet très peu de document graphique exploitable sur les jardins de Barragán, qui « accompagnait » davantage le site pré-existant au quotidien et in situ. Il n'existe à notre connaissance aucune campagne de relevé systématique de ces jardins et les photos ne nous ont pas permis de reconstituer suffisamment d'éléments pour le faire figurer. Nous n'avons pas fait apparaître les objets et éléments mobiles, eux-mêmes jardinés par le concepteur mais aussi l'habitant. Lorsque ces éléments sont cités par le visiteur lors des campagnes d'enquêtes, nous avons systématiquement vérifié leur situation in situ et comparé avec les photos d'époque pour remonter leur origine et déterminer si ils étaient plutôt le fruit du concepteur ou de l'utilisateur.

2) Témoignages et anecdotes

Issus du dépouillement des écrits sur l'œuvre de Barragán²¹⁴, nous avons cherché à compléter ces plans et notre connaissance des évolutions du projet dans les différentes phases de conception par le témoignages des collaborateurs de Barragán (Diaz Morales, Andres Casillas, Raul Ferrera, Salas Portugal), de Barragán lui-même ou de ses clients (Gilardi, Galvèz, Meyer).

Nous n'avons pris en compte ces témoignages que lorsqu'ils étaient vérifiés et concordants d'autres sources ou d'autres témoignages.

3) Photos et vidéos

Ce corpus permet d'abord une vision chronologique des œuvres, de leurs métamorphoses. Ensuite, il informe sur la méthode de travail de Barragán avec Salas Portugal notamment (photos objectives)²¹⁵.

²¹² Van den Bergh W, 2006. Op.cit

²¹³ Et repris en annexes dans le cahier de plans

²¹⁴ Les ouvrages et articles choisis et utilisés dans cette recherche sont repris en bibliographie

²¹⁵ Cette méthode fait l'objet d'un développement dans la partie II, chap..2, 1.1 : Apprendre à voir, en partant notamment de l'exemple de leur collaboration sur le site du Perdegal. Il utilise la photographie comme outil conceptuel pour tester les

Enfin, il esquisse une vision de l'image idéale que Barragán désirait figer pour certaines de ses scènes remarquables (photos abstraites)²¹⁶, nous renseignant sur les fragments d'architecture émotionnelle importants à ses yeux et le climat, l'ambiance (et ses composantes) qu'ils devaient transporter.

Les sources photographiques sont très nombreuses. Par contre nous n'avons eu accès qu'à deux vidéos documentaires (postérieures à 2000²¹⁷). Nous avons fait deux utilisations des sources recueillies. La première nous a permis de déterminer la chronologie du projet et les modifications pour cerner la place du concepteur. Nous avons pour cela utilisé toutes les photos disponibles, sans jugement esthétique. Le seul critère est de donner une date et de permettre de lire les composantes spatiales (visuelles).

La seconde utilisation nous a permis de plonger (et de faire plonger les visiteurs par réactivation perceptive) dans l'œuvre de Barragán par la mise en scène d'ambiances choisies par Barragán et artialisées à sa demande par le photographe.

Pour cela, nous n'avons retenu que les documents qui étaient susceptibles de permettre une « observation récurrente »²¹⁸.

Selon Pascal Amphoux²¹⁹, la qualité de la prise de vue est déterminante dès lors qu'on utilise l'image comme « embrayeur de communication ». Il s'agit d'abord de qualité technique (effet d'immersion, attention au détail,..) mais aussi de qualité esthétique. « La valeur heuristique de la séquence est renforcée par sa cohésion formelle »²²⁰. Ces photos permettent en outre de comprendre l'image idéale que le concepteur avait de certaines scènes remarquables pour en extraire des invariances ou des récurrences (autant au niveau des éléments de mise en scène présents que des mise en lumière ou des acteurs).

La colonne vertébrale de ce corpus est l'ensemble des campagnes photographiques se rapportant aux 7 terrains d'étude et menées par Armando Salas Portugal à la demande de Barragán.

Néanmoins la grande majorité des photos (abstraites) de Salas Portugal est en noir et blanc (renforçant le caractère onirique de l'ambiance), gommant les informations sur la couleur. Pour compléter dès lors ces visions orientées et les croiser avec d'autres

métamorphoses de la lumière notamment dans ces « photos objectives », prises à intervalle régulier du même point de vue

²¹⁶ Ces autres types de photos, choisies par Barragán mais capturées par Salas Portugal lui ont notamment permis de recevoir le Pritzker price en 1980. Nous en parlons aussi dans la Partie II, chap..2, 1.1.3 : L'œil photographique

²¹⁷ L'une est un reportage de la télévision mexicaine, l'autre un film réalisé par Guy DeBrijn pour l'exposition « The Quiet Revolution » à la Fondation Barragán de Birsfelden en 2000. Les droits d'image des réalisations de Barragán sont gérées par cette Fondation privée suisse (qui possède et protège également l'ensemble du fonds photographique Salas Portugal et les archives de Barragán)

²¹⁸ Grojean, Thibaud, 2001. Op.cit

²¹⁹ Cité à partir des notes de son cours de DEA Ambiances architecturales et urbaines (CRESSON), module 5 du tronc commun. *Méthodologie générale d'enquête*.

²²⁰ Ibid.

sensibilités, cinq campagnes photographiques rejoignent le corpus : Kim Zwarts (Hollande), Jerome Habersetzer (France), René Buri (Suisse), Saito (Japon) et Sebastian Saldivas (Mexique).

Les limites de ce corpus tiennent d'une part au fait que la photographie est soumise à l'hégémonie du visuel (si elle peut parfois « évoquer » d'autres perceptions, c'est au travers de l'interprétation de l'image elle-même par l'analyste) et d'autre part, qu'elle ne parle pas de la dynamique du parcours. Les vidéos disponibles n'ont pu que confirmer les expériences in situ quant à l'évolution des projets (peu de différences notoires entre 2000 et 2006).

2.1.1.2. Etude monographique

Notre analyse s'appuie sur 3 corpus (à sources documentaires) et 2 corpus (à sources suscitées).

Cette étude permet de cerner les intentions du concepteur de l'architecture émotionnelle, de jalonner son univers référent (et ses enseignements potentiels) et de comprendre sa méthode de travail. Elle n'enseigne pas davantage sur les phénomènes ni sur une expérience dynamique de l'architecture émotionnelle autre que celles dont peut parler Barragán, son concepteur.

1) Littérature sur Barragán

Issus du dépouillement des écrits sur Barragán, ce corpus rassemble les témoignages et les études critiques ou historiques sur l'architecture émotionnelle et son concepteur.

Nous avons relevé ici les informations concernant la quête de l'architecture émotionnelle (notamment le *Manifeste de l'Architecture émotionnelle* de Goeritz qui fût un modèle de théorisation du concept pour Barragán), mais aussi celles plus biographiques qui nous ont permis de cartographier l'univers référent du concepteur (ses voyages notamment) et de considérer les rencontres qui ont pu jouer un rôle important sur sa conception (Ferdinand Bac, Krederic Kiesler, CHucho Reyes, Salas Portugal par exemple). Nous avons enfin isolé les témoignages relatifs à sa méthode conceptuelle (anciens collaborateurs, clients).

2) Propos de Barragán

Cherchant des indices similaires ou complémentaires pour nourrir notre enquête, nous avons analysé les propos de Barragán lui-même (entretiens, tapuscrits de conférences, Manifeste, notes dans certains ouvrages de sa bibliothèque, cartes postales envoyées à ses mentors ou ses proches, encartage de certaines images dans ses livres). Une réserve historiographique néanmoins consiste à accepter le fait que certains propos soient postérieurs à la

conception elle-même et fassent l'objet d'un regard rétrospectif sur les premières intentions du concepteur²²¹. Il nous a semblé que la chronologie était ici moins importante que l'éveil du concepteur à reconnaître dans son œuvre un fil rouge peut être davantage intuitif au départ.

3) Etude ethnographique de sa bibliothèque

Nous nous sommes basé sur l'étude de l'ethnologue Alfaro²²² qui a borné une partie de l'univers imaginaire de Barragán à travers l'analyse systématique du contenu de sa bibliothèque. Nous l'avons complété par notre propre arpentage de la bibliothèque (aujourd'hui remplacée complète dans la casa Barragán de Mexico) et de la discothèque qui la complète pour poser de nouveaux jalons dans l'univers référent du concepteur. Une liste (incomplète cependant) des disques a été compilée par la Fondation casa Barragán et nous avons pu la croiser avec les disques présents, ce qui nous a surtout permis de constater lesquels étaient les plus utilisés par Barragán (et où, puisqu'il y a 3 sources possibles dans la maison) en fonction de l'état des disques et de leur pochette. Les limites de ce corpus est d'être probablement incomplet dans la mesure où ce n'est pas Barragán lui-même qui nous a montré où regarder avec plus d'attention. Il se peut que certains éléments nous aient échappé.

4) Témoignages suscités : entretiens

Pour compléter notre enquête sur l'univers référent de Barragán et ses méthodes de conception, nous avons interrogé plusieurs acteurs clés qui l'ont connu de manière directe : ancien collaborateur (Andres Casillas à Cuernavaca) ou ami de longue date (Juan Palomar à Guadalajara).

5) Arpentage des sites référents

Dégageant de l'univers référent une série de sites marquants pour le concepteur (de son propre aveu), nous avons entamé un périple à travers l'Espagne, la France, l'Italie et le Mexique pour arpenter les mêmes lieux (l'Alhambra de Grenade, la villa Savoye à Poissy, le domaine des Colombières à Menton, la villa d'Este à Tivoli, Teotihuacan à Mexico, Chapala, Mazamitla, Guadalajara et la Sierra del Tigre). Une double réserve méthodologique est à accepter ici : d'une part ma perception est différente que celle de Barragán, d'autre part les lieux ont évolué depuis ses propres arpentages. Si l'objet de ce corpus est davantage de colorer et de

²²¹ En effet, la rigueur pouvant obliger pour l'historien notamment à savoir si Barragan avait eu telle intention A (un conditionnement au recueillement par exemple) dès le premier jour de conception, au 15^e, au cours du 4^e mois de chantier ou bien s'il en a parlé 20 ans après la construction

²²² Alfaro A., 1996. *Voces de tinta dormida, itinerarios espirituales de Luis Barragán*, Artes de Mexico, colección Libros de la espiral, Mexico D.F

nourrir ma vision du monde référent du concepteur, nous avons quand même tenté de réduire l'écart induit par ces réserves méthodologiques. La démarche s'inspire de l'analyse inventive²²³ décrite par Bernard Lassus, mais pose des conditions spécifiques. D'une part, les arpentages ont été doubles. Le premier a été réalisé au début de la recherche (2004-2005), mes connaissances de son univers étant encore trop superficielles pour orienter mon regard, j'ai adopté une « attention flottante » pour m'imprégner des lieux, « faire éponge de ciel à sol jusqu'à l'ennui »²²⁴. Un second arpentage a suivi en milieu de recherche (2006-2008), permettant de confronter ces premières impressions aux obsessions de Barragán pour révéler les leçons des sites référents (notamment en terme de mise en lumière, assemblages spatio-temporels ou encore résolutions techniques). Celui-ci fait l'objet de carnets de croquis lorsque cela a été possible et/ou d'enregistrements vidéos. D'autre part, j'ai tenté de reproduire les parcours possibles de Barragán dans ces lieux en fonction de l'analyse préalable des itinéraires conseillés (ou tout simplement possibles, notamment à partir des plans d'accessibilités des zones en fouille de l'Alhambra par exemple) au moment des voyages de l'architecte. Une confrontation de l'état actuel avec les photos d'époque m'ont enfin permis de comprendre et de visualiser (recomposer avec sa part d'invention) les espaces parcourus.

2.1.2. Analyse des procédés de conception et de l'univers du concepteur

C'est par la multiplication des croisements de ces différents corpus que nous tentons d'approcher une objectivation des données.

L'analyse de contenu (prioritairement qualitative et structurale) vise un découpage organique des résultats (articulations, développements) et parfois une compréhension de l'organisation du message lui-même (par exemple l'étude des *Jardins enchantés*²²⁵). Ils doivent permettre par récurrence de définir des catégories d'indices sur l'objectif visé pendant la conception d'une part, et sur d'éventuelles traces des moyens mis en œuvre pour l'atteindre évoqué lors de cette phase d'autre part. Ces deux catégories se distinguent encore selon qu'elles témoignent de l'œuvre en général ou d'un terrain situé en particulier (parmi les 7 sites retenus).

Nous avons ainsi pu nourrir nos hypothèses sur un travail des réminiscences, sur le réglage des ambiances et faire émerger de son univers référent l'utilisation de leurres ou d'appâts dans l'architecture émotionnelle. Nous avons cerné d'autre part la quête

²²³ Berque A., Conan M., Donadieu P., Lassus B., Roger A., 1999. *Mouvance. Du jardin au territoire. 50 mots pour le paysage*, éd. De la Villette, Paris

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Bac F., 1925. *Jardins Enchantés. Un Romancero*, Louis Conard, Paris

qui soutend le travail de concepteur de Barragán et envisagé ses méthodes de travail (adaptées à cette recherche créative). Nous avons enfin trouvé des échos, des empreintes et des tremplins vers la pensée scénographique spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle à travers son univers référent, ses rencontres, ses lectures et ses voyages.

Cependant la limite de ce premier volet est de n'offrir que la vision du concepteur sur ses intentions (implicites et explicites). Il appelle ici l'éclairage du ressenti et de la perception des promeneurs contemporains dans l'architecture émotionnelle.

2.2. La Visite

Pour permettre une certaine objectivation des données, nous avons choisi de soumettre les lieux à différents regards et différentes expériences. Le parcours dans l'architecture émotionnelle, démonté et remonté par une seule personne, ne peut avoir valeur de donnée objective, partageable et reproductible. Nous avons évoqué les réserves sur la difficulté de mesurer ces perceptions. Répétons que nous ne cherchons pas à généraliser mais à approcher les fonctionnements de l'implication sensible du visiteur dans des espaces pensés et conçus pour qu'ils y soient particulièrement sensibles. L'objet est de faire émerger des récurrences sinon des invariances de mise en scène conçues et perçues aujourd'hui. Ce volet a donc été vérifié, suscité et confronté constamment à celui de la conception.

2.2.1. Méthodes d'observation

Nous avons ici mêlé des méthodes d'observation ethnographique (parcours empruntés) et des approches psycho-environnementales (à partir d'enquêtes). Trois campagnes d'enquêtes complémentaires²²⁶ ont été nécessaires pour vérifier nos hypothèses. Nous les avons nommées « Immersion », « Parcours » et « Mémoire » en rapport avec leur objectif principal. Elles s'étalent entre 2004 et 2007.

2.2.1.1. Immersion

L'objet de cette campagne d'enquête est de récolter des témoignages sur le ressenti de visiteurs solitaires au bout d'un certain temps d'errance dans la casa Barragán pour les comparer

²²⁶ Certains sujets ont participé aux trois enquêtes. Il n'y a pas eu d'enregistrement des entretiens, seulement une prise de notes, ce qui, nous en sommes conscients, peut être discuté sur l'objectivation des réponses. Cependant, il n'y a eu aucune censure de la part de l'enquêteur qui a retranscrit l'intégralité des discussions, y compris les digressions éventuelles des sujets

avec le ressenti visé par le concepteur (quête de l'architecture émotionnelle).

L'expérience a été menée en mars 2005 à Mexico à partir de la casa Barragán. Les sujets sont au nombre de 21, choisis dans un échantillon varié en âge et en origine. Certains sont mexicains et habitent Mexico, d'autres sont français, suisses, belges, allemands et américains. Tous cependant connaissent le travail de Barragán plus ou moins, certains ont déjà visité la casa Barragán (7), les autres pas encore mais la plupart ont vu des photos des œuvres de Barragán auparavant. Ils sont presque tous issus d'une classe socio-professionnelle artistique (architectes, paysagistes, guides du musée, historiens, musicien, dessinateur, vidéaste, étudiants en Arts), ce qui nous le convenons reste un obstacle à l'élargissement de notre démonstration à une catégorie plus large.

L'expérience consiste en 3 temps :

1) Conditionnement nécessaire:

Nous avons accompagné (individuellement) les sujets jusqu'à la porte de la casa Barragán depuis le Zocalo au centre de Mexico. Le parcours en métro (30 minutes) puis le long des voies rapides (15minutes) vise à plonger le sujet dans une société urbaine très vive qui fait un écho contemporain au monde moderne contre lequel est né l'idée du refuge de l'architecture émotionnelle.

Il nous a semblé évident que d'entrer dans la casa Barragán à la sortie d'une traversée de la ville en jeep aux vitres fumées, avec un aria de Mozart et de l'air conditionné n'aurait pas provoqué les mêmes résultats (ou pas aussi rapidement).

2) Immersion forcée :

Chaque sujet est ensuite invité à entrer seul et à se promener (librement) dans la casa Barragán en mémorisant ses parcours et ses impressions. L'immersion est de deux heures au terme desquelles je viens retrouver le sujet là où il a décidé de m'attendre (libre). Le sujet entre sans caméra, sans téléphone et sans crayon.

3) Entretien :

Au terme de l'immersion, nous avons retrouvé les sujets, le plus discrètement possible pour ne pas les déranger (ni les faire venir vers nous) et nous avons noté systématiquement le lieu de rendez-vous sur le plan. Nous l'avons également décrit brièvement (à la fin de l'entretien) pour garder une trace des composants perceptibles de l'ambiance (matériels et immatériels comme la lumière par exemple).

L'entretien dure environ 40 à 50 minutes. C'est un entretien de type semi-directif.

Il couvre 3 questions majeures :

- quel est l'état (sentiment, émotions, ressenti) du sujet après cette immersion ?
- quel a été son cheminement pendant les deux heures et où s'est-il arrêté plus longuement (et pourquoi là) ? Cette partie de l'entretien prend la forme d'un parcours rétro-commenté ou d'un récit mémoriel et les refuges sont cartographiés sur le plan.
- A-t-il noté, senti, un changement dans ses émotions depuis le seuil de la casa Barragán jusqu'à la fin de l'expérience ? Laquelle ou lesquels ?

2.2.1.2. Parcours

L'objet de cette campagne d'enquête est d'observer les parcours empruntés par les visiteurs aujourd'hui (et leurs comportements) pour rejoindre, depuis la rue, le « foyer » (convenu comme étant le séjour) des 7 terrains d'étude. Nous visons ici à recueillir des éléments nourrissant d'une part notre hypothèse d'appâts installés dans l'architecture émotionnelle et guidant ou accompagnant le visiteur, et d'autre part, une comparaison des chemins buissonniers des visiteurs aujourd'hui avec l'itinéraire issu du scénario spatial du concepteur.

L'expérience a été menée en mars 2007 à Mexico sur les 7 terrains d'étude. Tous les sujets n'ont pas pu arpenter chaque site (pour des questions pragmatiques d'organisation et de budget), certains sites ont donc fourni moins de témoignages que d'autres.

Nous avons interrogé deux types de sujets : des novices (qui visitent le lieu pour la première fois) et des familiers (qui l'ont déjà visité plusieurs fois, voire qui y travaillent ou qui y habitent).

Les sujets sont au nombre total de 12, choisis dans un échantillon varié en âge et en origine. La plupart sont mexicains, les autres sont français et belges. Tous cependant connaissent le travail de Barragán au minimum à travers des photos. Ils sont majoritairement issus d'une classe socio-professionnelle artistique (architectes, paysagistes, guides du musée, musicien, étudiants en Arts), mais 2 sujets sont simplement amateurs d'art (ce qui reste cependant toujours un obstacle à l'élargissement potentiel de notre démonstration à une catégorie plus large).

L'expérience consiste en 2 temps :

- 1) Observation dynamique des parcours empruntés :
Après avoir convenu d'une destination (le séjour), nous avons suivi les sujets à une certaine distance depuis la rue pour noter l'itinéraire emprunté sur un plan et éventuellement lorsque cela a été possible, leur comportement (hésitation, temps d'arrêt, mouvement du regard dans une autre direction que celle du chemin).
- 2) Entretien :

Au terme du parcours, nous avons interrogé le sujet dans un entretien de type semi-directif de 10 à 15 minutes environ. L'entretien couvre 3 questions majeures :

- quelles raisons l'ont poussé à emprunter cet itinéraire plutôt qu'un autre ? Existe-t-il un autre à leur connaissance (si oui quand l'empruntent-ils) ?

- quelle description en donne-t-il (découpage en séquences, éléments cités et décrits, pièces absentes de la description) ? Cette partie de l'entretien prend la forme d'un parcours rétro-commenté mais peut-être interrompu par l'enquêteur pour approfondir un comportement (« *Ici vous avez hésité devant ces deux directions, pensez-vous qu'il y a quelque chose extérieur qui vous a attiré ?* »)

- quels éléments (sons, lumières, matériels ou autre) ont-ils pu l'attirer le long de son parcours ? Cette partie de l'entretien est ensuite vérifiée in situ. L'enquêteur décrit brièvement l'appât désigné et le référence sur un plan pour en vérifier la concordance avec la mise en scène du concepteur.

2.2.1.3. Réminiscence

L'objet de cette campagne d'enquête vise à recueillir les évocations (les réminiscences) des visiteurs dans leurs récits mémoriels de parcours suggérés dans les 7 terrains d'étude. Nous cherchons ici à comparer d'une part les évocations des visiteurs avec celles du concepteur, ensuite à révéler des déclencheurs de réminiscences potentiels pour voir s'ils peuvent avoir fait l'objet d'une mise en scène intentionnelle par le concepteur.

L'expérience a été menée rétroactivement en mai 2008 sur les 21 sujets de l'enquête IMMERSION par réactivation perceptive mais sur les 7 terrains d'étude en fonction de leurs expériences des lieux. Ils n'ont jamais parlé d'un site qu'ils n'avaient pas arpenté préalablement. C'est pourquoi certains sites ont fourni plus ou moins de témoignages.

L'expérience consiste en 2 temps :

1) Récit mémoriel réactivé :

Nous avons montré à chaque sujet une planche reprenant un choix de 4 photos (noir et blanc et couleur) à la même taille pour chaque site. Ces photos ont été choisies pour leur pouvoir d'évocation (certaines ont été commandées dans ce sens par Barragán à Salas Portugal). Elles présentent chronologiquement un ordre d'apparition de scènes le long d'un possible parcours de la rue au séjour (ou au jardin au-delà). Le choix n'est pas illustratif, certaines scènes ou intervalles sont manquants et permettent au sujet d'emprunter d'autres itinéraires pour son récit. Il s'agit davantage d'un support de réactivation perceptive, jamais d'un storyboard complet à décrire. Chaque sujet est invité à se remémorer un parcours dans l'architecture émotionnelle et le décrire de manière imagée (librement mais en évoquant le plus de perceptions possibles : sonores,

visuelles, tactiles, olfactives ou kinesthésiques). L'enquêteur demande au sujet de commencer chaque description de lieu par une ou plusieurs analogies avec des ambiances auxquelles lui font penser ces endroits spécifiques. Il peut le cas échéant relancer le sujet sur une description au fur et à mesure du récit pour lui demander de fournir plus de détails ou de creuser tel souvenir ou telle évocation. Les témoignages sont notés dans un carnet et les lieux cités (et leurs évocations associées) sont cartographiés au fur et à mesure sur un plan.

2) Entretien :

Sur base de ce récit, l'enquêteur interroge ensuite le sujet à la suite de son récit mémoriel sous la forme d'un entretien semi-directif. Il couvre 2 questions majeures :

- qu'est-ce qui leur fait penser aux lieux de leurs évocations dans les chambres parcourues ? (Le sujet est encouragé à citer plusieurs raisons si il le pense nécessaire, inhérentes à l'ambiance ou non)
- peuvent-ils ensuite décrire plus spécifiquement ces déclencheurs en forçant leur mémoire ? (Cette dernière question ne vise pas la description en elle-même mais l'exercice de plongée introspective qui a dans la plupart des cas permis de relancer le sujet sur d'autres évocations et d'autres déclencheurs.)

Chaque déclencheur est ensuite vérifié in situ et sur document pour en vérifier l'existence, les conditions d'apparition (lumières, parfums, sons) et leur filiation au concepteur (ou à d'autres aménagements ultérieurs)

2.2.2. Analyse des données de terrain

Nous sommes conscients du petit nombre de sujets interrogés pour des raisons pratiques (économie de la recherche, disponibilités, autorisations de visite, situation des sites d'étude). Nous sommes également conscients de la relative homogénéité des sujets en terme d'appartenance socio-professionnelle et de sensibilité à l'art (les mêmes que les clients de Barragán). Ces deux réserves principales connues, nous répétons que nous ne cherchons pas ici à généraliser les résultats de notre enquête, mais bien plus de les soumettre à la réflexion de tous à partir des récurrences constatées avec les intentions du concepteur.

C'est par la multiplication des croisements de ces différents corpus que nous tentons d'approcher une objectivation des données.

L'analyse de contenu est ici encore prioritairement qualitative et structurale. Les récurrences constatées permettent une série de découpages visant à établir des typologies et des catégories d'éléments, de procédés scénographiques et d'attitudes de mise en scène qui sont développées au fur et à mesure des démonstrations.

Ces méthodes ne sont pas figées, elles ont dû s'adapter aux réactions des sujets et aux disponibilités des documents. Elles visent à démontrer les principales hypothèses de cette recherche.

DEUXIEME PARTIE

LES MODALITES SPATIALES DE L'IMPLICATION SENSIBLE DU VISITEUR



Luis Barragan dans le patio des jarres, casa Barragan (site02)

Source : Zanco, 2000, p.289

Chapitre 1 :

Les Révélations nostalgiques Des réminiscences à l'individuation

L'analyse qui va être menée dans ce chapitre se polarise sur les réminiscences provoquées et perçues dans l'architecture émotionnelle de Luis Barragán.

Ces réminiscences sont ici entendues autant comme l'ombre d'un souvenir que comme un déclencheur de souvenir (ce que Deleuze nomme un signe proustien et Bachelard, une image poétique²²⁷).

Trois hypothèses principales animent et structurent notre propos.

Nous supposons que Barragán va aiguïser un véritable Art de la mémoire. Intégré à son processus créatif, nous pensons que cet art matérialise dans l'architecture émotionnelle des déclencheurs de souvenirs composés par le concepteur à l'attention du visiteur. Enfin, nous suggérons que cette stimulation mnémonique va entraîner un phénomène de transfert à l'image des stratégies narratives d'un récit classique et impliquer la sensibilité de l'Autre. Ce chapitre est donc l'occasion de mettre en évidence l'utilisation (consciente et inconsciente) d'un réseau de réminiscences dans l'architecture émotionnelle dont le mécanisme scénographique est encore perçu aujourd'hui.

Nous faisons d'abord le point sur les réminiscences de Barragán pour cerner son besoin de mémoire, ses modèles créatifs et le système référent à partir duquel il tisse ses réminiscences. Nous cherchons ensuite d'une part des concordances (voir des invariances) entre les évocations du visiteur dans 7 sites et le système référent du concepteur, et d'autre part des échos aux déclencheurs de Barragán dans ceux perçus par les visiteurs.

Nous esquissons enfin le fonctionnement de ces stimulateurs de souvenirs sur l'implication sensible du visiteur.

²²⁷ Bachelard Gaston, 2005 (1957). *La poétique de l'espace*, Collection Quadrige Grands Textes, Presses universitaires de France, Paris, 9^e éd.

1. Les Réminiscences du concepteur

« A l'inverse des racines d'un arbre, nos racines ne nous immobilisent pas ; elles marquent des directions et des moments – nord, est, sud, ouest, angles intermédiaires, hier, demain, aujourd'hui, ciel et caverne »

Alvaro Siza²²⁸

Barragán évoque constamment la Nostalgie au cœur de son processus créatif²²⁹. Il insiste dans son *Manifeste* sur l'importance de ses propres souvenirs et sur « le passé comme source d'inspiration inépuisable »²³⁰.

Pour cerner la place que le concepteur donne à ces « révélations nostalgiques », nous questionnons d'abord le contexte qui a favorisé, voire encouragé ce besoin de mémoire.

Nous isolons ensuite 3 modèles artistiques qui l'ont aidé à intégrer cette obsession dans son processus créatif.

Enfin, nous proposons une classification de ses réminiscences pour permettre, dans un deuxième temps, une comparaison avec les témoignages de visiteurs.

L'ensemble de ce premier point est traité à partir de 4 sources complémentaires.

- 1) les écrits monographiques sur Barragán (livres, articles, études) afin de préciser sa biographie et son univers imaginaire²³¹
- 2) les propos de Barragán, concentrés sur les thèmes de la Nostalgie, la mémoire et ses témoignages de voyages et de rencontres
- 3) les documents (livres, photographies, plans et croquis d'arpentage de l'auteur) concernant les sites référents
- 4) les documents (photographies, plans et croquis d'arpentage de l'auteur) concernant les réalisations de Barragán.

²²⁸ Cité in Zanco, dir., 2001. Op.cit

²²⁹ Il ne s'agit pas dans l'architecture émotionnelle d'un pastiche ou d'une citation, mais plus d'une réinvention. Nous approfondirons la définition que Barragan en donne dans la Partie II, chap.1, 3 : Nostalgie, immersion, individuation

²³⁰ Barragan, 1980. Op.cit

²³¹ Nous nous sommes ici basé sur l'étude ethnographique du contenu de sa bibliothèque (in Alfaro, 1996. Op.cit) complétée par nos relevés des contenus de sa discothèque

1.1. Un besoin de mémoire

Nous n'avons pas la prétention d'établir ici une étude psychologique de Luis Barragán²³². Il s'agit avant tout de familiariser le lecteur avec l'univers du concepteur en éclairant trois événements générateurs de ce que Boris Cyrulnick appelle la résilience²³³.

Nous avons en effet repéré dans la biographie de Barragán trois clés au moins qui permettent d'éclairer son insatiable besoin de mémoire.

La première est son appartenance à une culture toujours en quête d'identité. La seconde est la perte de ses parents et du refuge de son enfance dans des circonstances brutales. La troisième enfin, est la construction d'un avatar (humaniste voyageur) qu'il s'est inventé pour exister dans le monde protectionniste des architectes (dont il n'a pas le diplôme).

1.1.1. Mexicanité

Luis Barragán naît en 1902 à Guadalajara et grandit en grande partie dans une hacienda située sur un plateau en belvédère entre les montagnes volcaniques de Mazamitla et les reflets du lac de Chapala au cœur du Jalisco. Il naît *hacendados* - fils de riches propriétaires terriens - entouré de ses neufs frères et sœurs avec lesquels il parcourt quotidiennement à cheval, durant les vacances académiques, la très aride Sierra del Tigre. Dix ans plus tard, après des années de tension, éclate la violente révolution mexicaine qui renverse cette minoritaire classe sociale aisée de catholiques conservateurs.

En 1924, comme une parenthèse bienvenue dans ce climat explosif, les parents de Barragán l'envoient un an et demi en Europe, à la fin de ses études d'ingénieur civil. Il s'agit d'abord pour ce jeune homme de bonne famille d'un « *voyage initiatique* »²³⁴. Il part à la recherche de ses racines. « Le voyage en Europe était un voyage où j'ai appris le français, visité des expositions et où je n'étais pas spécialement concerné par l'architecture »²³⁵ explique Barragán en 1962. Il s'agit de voir quelque chose du Vieux Monde et de s'approcher des « vraies racines de la Culture »²³⁶.

Juan Palomar²³⁷ rapporte que ce géant mexicain (près de deux mètres de haut) revendiquait avec une certaine fierté, et sans que cela soit prouvé, descendre d'ancêtres conquistadors espagnols.

²³² probablement réductrice et incomplète sur base des seules données consultables et de nos compétences en la matière

²³³ Cyrulnick, 2008. *Autobiographie d'un épouvantail*, éd. Odile Jacob, Paris

²³⁴ Pauly, 2002. Op.cit

²³⁵ Interview de 1962 cité in van den Bergh, 2006. Op.cit

²³⁶ Ibid..

²³⁷ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N, mars 2006, Guadalajara, Mexique

Quelques années plus tard pourtant, il part à la recherche de ses racines amérindiennes, arpentant les sites pré-hispaniques et les villages autour de Mexico, le regard affuté par les conseils de son ami l'esthète Jesus « Chucho » Reyes Ferreira²³⁸. On le retrouve à cette époque, entouré par l'intelligencia nationaliste qui compte notamment parmi ses artistes, Frida Kahlo et Diego Rivera.

A la fois espagnol – ou méditerranéen – et profondément ancré dans la terre du Mexique, Luis Barragán s'inscrit naturellement dans le métissage du Mexique. Gruzinski note que la culture mexicaine a développé un métissage très original qui intègre les apports extérieurs en inventant une nouvelle culture, jamais pastiche ni collage. Kenneth Frampton²³⁹ remarque que si l'architecture de Barragán est résolument moderne, elle ne renie jamais son identité territoriale comme le préconise la tabula rasa du mouvement moderne. William Curtis²⁴⁰ souligne que Barragán affirme au contraire cette appartenance au lieu et à la culture mexicaine. Octavio Paz écrit « L'art de Barragán est un exemple de l'usage intelligent de notre passé populaire, de la tradition du peuple mexicain ; quelques écrivains, poètes et peintres du Mexique réalisent, chacun dans sa sphère, quelque chose de semblable (...)»²⁴¹. « L'histoire du Mexique, écrit-il dans son essai *Le Labyrinthe de la Solitude*, est celle de l'homme qui cherche sa filiation, son origine »²⁴².

Les voyages en Europe du jeune Barragán font écho à cette quête identitaire qui façonne sa « mexicanité »²⁴³. Elle provoque ce que les sociologues appellent couramment aujourd'hui (avec le phénomène de patrimonialisation) un besoin de mémoire.

1.1.2. L'enfance perdue

Au début des années trente, Barragán subit trois chocs émotionnels très forts dans un temps assez court.

Il perd consécutivement son père (qui meurt brusquement en mars 1930 à l'hôpital de Chicago alors qu'il l'accompagnait pour son traitement), sa mère (emportée par la maladie alors qu'il était encore en voyage en Europe²⁴⁴), et finalement son refuge, par la

²³⁸ Partie II, chap..2, 1.1.2 : Voir avec innocence

²³⁹ Frampton cité in Riggen Martinez A, 1996. *Luis Barragán 1902-1988*, Electa, Milan

²⁴⁰ Curtis W., 1988. « Laberintos intemporales. La obra de Luis Barragán », *Arquitectura y Vivienda*, n.13, Madrid

²⁴¹ Paz, 1980. « Hablando de Luis Barragan », *Revista Vuelta* n°.43, Mexico

²⁴² Paz, 1972 (1950). *Le labyrinthe de la solitude*, suivi de *Critique de la pyramide*, NRF Essais, Gallimard, Paris ; 2^{ème} éd.

²⁴³ Paz, 1980. Op.cit

²⁴⁴ Il s'agit ici de son second grand voyage en Europe en 1931. C'est au cours de ce voyage qu'il visite notamment l'exposition coloniale internationale de Paris à Vincennes (où les pavillons du Maroc, de Tunisie et d'Algérie qui le fascinent, oscillent entre formes méditerranéennes et langage moderne). C'est aussi à cette occasion qu'il rencontre le paysagiste Ferdinand Bac en août 1931 et Le

vente forcée de l'hacienda familiale dans la crise économique et politique de l'époque.

Le krach boursier d'octobre 1929 a en effet des répercussions jusqu'au Mexique. Barragán raconte : « ...en 1929 il n'y avait plus de travail pour un architecte à Guadalajara. J'ai dû abandonner l'architecture pendant un an et m'employer à gagner de l'argent dans une fabrique d'huile et d'autres emplois idiots. »²⁴⁵. Par ailleurs le phénomène d'*Agrarismo*, en référence à l'accélération de la Réforme Agraire mise en place à la fin des années 20 et aux début des années 30, sert une décision politique qui veut en finir avec les révoltes et les violences sociales, abolissant les grands propriétaires terriens, supposés « parasitaires » de la future société post-révolutionnaire dont rêve l'Etat. Une partie de ces réformes vise le démantèlement et l'expropriation des grandes propriétés et des haciendas. Barragán explique: « (...) j'ai eu une période de deux ans pendant laquelle je me suis occupé de liquider les terres de notre hacienda, ou je devrais dire plutôt, (m'en occuper) avant que l'*Agrarismo* ne liquide ma famille. ».²⁴⁶

Il est probable que ce triple traumatisme explique en partie les évocations très fréquentes de Barragán pour l'univers perdu de son enfance (dans ses propos mais aussi dans ses mises en scènes à travers des références formelles aux haciendas, au monde du cheval et aux silences des patios protégés). Il peut aussi incidemment éclairer la passion de Barragán pour l'œuvre de Marcel Proust. L'architecte lui-même souligne en effet dans son exemplaire de *A la recherche de Marcel Proust* d'André Maurois, une introduction qui suggère une certaine sympathie (voire un transfert): « *L'histoire de Marcel Proust est, comme le décrit son livre, celle d'un homme qui a tendrement aimé le monde magique de son enfance ; qui a très tôt éprouvé le besoin de fixer ce monde et la beauté de certains instants ; (...) qui a été au moment de la mort de sa mère, privé de son refuge, (...) ; qui à l'abri d'une demi claustration, a consacré les années qui lui restaient à recréer cette enfance perdue et les désillusions qui l'avaient suivie (...)* ».²⁴⁷

1.1.3. Un avatar

Barragán n'est officiellement reconnu comme « architecte » que très tardivement. En décembre 1923, il obtient à Guadalajara le titre d'ingénieur en hydraulique. A l'époque, *l'Escuela Libre de Ingeniera de Guadalajara* compte parmi ses enseignants le très charismatique Agustin Basave. Cet architecte, passionné d'Art est un membre du collectif Centro Bohemio (une association

Corbusier le 30 octobre 1931 à son atelier rue de Sèvres à Paris comme l'atteste sa correspondance (archivée à la Fondation Barragán de Birsfelden)

²⁴⁵ Cité in Van den Bergh, 2006. Op.cit

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Maurois, 1949. *A la recherche de Marcel Proust*, éd. Mémoire du Livre, Paris

bouillonnante d'intellectuels réunis peu après la Révolution de 1912 à Guadalajara qui ont entre autre tenté de définir l'esprit du lieu du Jalisco : *Anima Jaliscana*). Basave compte beaucoup pour Barragán : « Agustin était un de ceux qui a éveillé beaucoup de mes vocations. C'est ainsi que j'ai commencé à m'intéresser au coté artistique (de l'architecture) pour lequel nous n'avions pas de préparation (...). »²⁴⁸ confie-t-il. Il était possible à l'époque, selon Barragán, d'obtenir le titre d'architecte en suivant une sorte de cours complémentaire. « J'ai présenté des travaux que j'avais déjà réalisé comme assistant, des projets de maisons et ce que j'avais fait en collaboration avec d'autres constructeurs et ingénieurs comme mon frère Juan José. Agustin Basave qui était aux USA à l'époque était celui qui devait me donner son aval pour engager la procédure, ce qu'il fit. Mais je suis alors parti en Europe, sans penser à mes études ; à mon retour d'Europe où je suis resté un an et demi, la faculté d'architecture avait disparu. Ils avaient gardé le titre, (...) mais n'avaient plus un programme suffisamment sérieux pour qu'en sortent de vrais architectes. »²⁴⁹.

Barragán n'obtient pas le titre officiel d'architecte, alors que ses amis proches, Ignacio Diaz Morales et Raphael Urzua l'ont reçu en 1928. Wim van den Bergh²⁵⁰ suppose à partir de certaines incohérences dans ses propos que Barragán n'était pas d'humeur à retourner à l'école après son voyage en Europe et qu'il ait décidé à la place de devenir autodidacte. L'architecte confie en effet: « (...) ingénieur demande beaucoup d'études. La base d'un ingénieur civil était déjà une bonne base pour ceux qui avaient la vocation d'architecte, avec cette base, celui qui a une certaine capacité peut se développer par lui même. »²⁵¹.

Il travaille dès lors comme architecte « indépendant ». Très rapidement Barragán, alors confronté à son premier grand projet (la casa Emilano Robles Leon, 1928), se rend compte qu'il n'est pas entraîné comme ses amis à la conception. Pour devenir « architecte » il décide de jouer un rôle sur la scène culturelle de Guadalajara en devenant « celui qui a voyagé », « celui qui a vu ce qui se passe dans le monde ». Son rôle est celui du « théoricien », entendu comme « celui qui a vu » ou « celui qui témoigne »²⁵².

Barragán fait alors appel à sa mémoire pour se construire un avatar lui permettant d'« exister » parmi les architectes. Il ponctue ses premières réalisations de références stylistiques à ses voyages comme l'illustrent certains auteurs²⁵³ : « telles portes, trouvées dans les planches de Jardins enchantés sont ainsi apparentées à la porte d'entrée (dotée d'un arc en accolade) de la maison Gonzales

²⁴⁸ Cité in Van den Bergh, 2006. Op.cit

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ethymologiquement, *theôros* qui vient de *théa* : spectacle, et *horaô* : je vois.

²⁵³ Notamment in Molina y Vedia J., 2001. *Luis Barragán. Paraisos.Paradises*, Kliczkowski Publisher, Madrid

Luna ou à la porte cloutée de la maison Cristo, toutes deux directement inspirées des motifs arabo-andalous »²⁵⁴.

Le traitement formel des maisons de cette première période présente des résonances avec l'Andalousie, mais aussi avec le style mudéjar et les volumétries des architectures traditionnelles d'Afrique du Nord comme les ksars marocains.

Barragán décrit (ou plutôt dépeint) les lieux qu'il a arpenté, critique les courants de pensée contemporaine et partage les livres ramenés d'Europe (les écrits de Le Corbusier et ceux de Ferdinand Bac notamment) avec la scène mexicaine. C'est à ce moment là, afin de nourrir son avatar, que Barragán commence à rassembler les fondations de sa bibliothèque, et à travers elle, un immense grenier à souvenir – ou selon les mots choisis par Alfaro, « une inépuisable source d'inspiration »²⁵⁵.



Dessin de Barragan au Maroc
Source : Pauly, 2002. p.49

1.2. Modèles d'intégration des réminiscences dans le processus créatif

Involontairement, l'avatar de Barragán ouvre la voie à une utilisation consciente des réminiscences dans son processus créatif. Ce processus va s'enrichir au fil du temps. On peut noter au moins trois modèles artistiques précoces (tous avant 1940) qui ont très certainement aidé l'architecte à intégrer les réminiscences dans ses créations : Ferdinand Bac, le Surréalisme et Marcel Proust.

²⁵⁴ Pauly, 2002. Op.cit

²⁵⁵ Alfaro, 1996. Op.cit

1.2.1. Le jardinier poète

« Le doux souffle de la brise répandra son musc
encore
Le vieux monde, de nouveau, retrouvera sa
jeunesse
L'arbre de Judée tendra sa coupe pourpre au
jasmin
Tandis que l'œil du narcisse contempera
l'anémone.
Après la longue douleur de l'exil, le rossignol,
En criant s'élancera
Vers la tente de la Rose »

Hâfèz (Perse XIV^e siècle)

Le premier modèle est celui d'un jardinier, essayiste et caricaturiste : Ferdinand Bac.

Barragán va découvrir son univers lors de son premier voyage en Europe (1925) à travers l'ouvrage *Jardins Enchantés*²⁵⁶. Ce romancero dépeint les chambres d'un jardin imaginaire dont les ambiances se rapprochent des paradis arabo-andalous. Il rappelle à l'architecte ses propres expériences émotionnelles à l'Alhambra de Grenade, un des sites référents majeurs de son univers. « Arrivant des lointaines contrées mexicaines, il y trouve les évocations d'un monde méditerranéen qui font écho à son imaginaire »²⁵⁷.

A son retour au Mexique, l'architecte ramène plusieurs exemplaires des ouvrages de Bac pour ses amis architectes à Guadalajara. Ensemble, ils y chercheront des thèmes d'inspiration pour leurs propres projets, s'attardant parfois sur la forme, mais plus souvent sur l'esprit. Ferdinand Bac cherche à créer un « art méditerranéen » dont les formes seraient issues de la « même famille spirituelle (...) baignées par la même mer, le même climat et la même culture originelle »²⁵⁸.

Diaz Morales témoigne : « ce livre nous a fait comprendre quelque chose de capital et nous le devons beaucoup à Luis, ce qui vaut en Architecture n'est pas autre chose que la forme substantielle de l'espace, le sens de l'harmonie de la vie ou de quelque portion de vie qui se développe dans un tel espace et cela doit être complètement imprégné de poésie ; savoir cela a été pour nous une sorte de planche de salut »²⁵⁹.

²⁵⁶ Bac, 1925. *Les Jardins enchantés*, Op.cit. Nous détaillons les circonstances de cette rencontre, le contenu et la forme mais aussi l'analyse de Barragan et ses implications sur la scénarisation de l'architecture émotionnelle dans la Partie III, Chap.1, le scénario spatial

²⁵⁷ Pauly, 2002. Op.cit

²⁵⁸ Bac, 1925. *Les Colombières, ses jardins ses décors*, éd. Louis Conard, Paris

²⁵⁹ Pauly, 2002. Op.cit

Les critiques s'accordent à reconnaître dans les réalisations de Barragán à l'époque des échos à ce monde méditerranéen²⁶⁰.

En cherchant à créer un espace méditerranéen (au-delà des seules références stylistiques), Barragán va très vite explorer ses réminiscences d'Espagne, de la Côte d'Azur, du Maghreb et de sa propre culture mexicaine de patios et d'intimité. Diaz Morales dit : « Luis a enrichi ce concept dans son œuvre avec la magnifique tradition indigène. »²⁶¹.

Sa passion pour la poésie arabe²⁶² l'entraîne à poursuivre la stimulation créative « du poétique et du mystérieux »²⁶³ commencée dans les marges des *Jardins enchantés*²⁶⁴.

1.2.2. Le Surréalisme

Le deuxième modèle est celui du Surréalisme qui poursuit la fascination de Barragán pour les lieux oniriques, surréels et évocateurs.

Nous supposons qu'il y trouve trois moteurs conceptuels utilisés par le Surréalisme. D'une part, la mise en scène d'ambiances « surréelles »²⁶⁵ par l'assemblage d'éléments réalistes et familiers dans des situations insolites. D'autre part, l'exploration du plan labyrinthique comme projet d'auto-découverte et support à la régression²⁶⁶ et l'introspection. Enfin, le recours à des objets magiques, mis en scène dans des cabinets de curiosités des surréalistes, et utilisés comme support matériels aux rêveries et au voyage mental.

1.2.2.1. Des ambiances oniriques

En 1939, Barragán visite la grande exposition internationale du Surréalisme au Palais des Beaux Arts de Mexico, organisée par André Breton, César Moro et Wolfgang Paalen. Les œuvres d'artistes européens y côtoient des objets d'art pré-colombien, des masques traditionnels ainsi que des peintures et des photographies contemporaines mexicaines. La couverture du catalogue de l'exposition - que l'on retrouve dans la bibliothèque de Barragán aux côtés des revues surréalistes comme *Minotaure* - montre une photographie en noir et blanc de Manuel Alvarez Bravo. Elle représente un mur de pierre, envahi par les racines d'une grimpante, et ouvrant une faille d'ombres, en partie cachée par un

²⁶⁰ Citons notamment Julbez, Zanco, Pauly, Curtis

²⁶¹ Cité par Pauly, op.cit

²⁶² Alfaro, 1996. Op.cit

²⁶³ Barragan, 1980. Op.cit

²⁶⁴ Bac, 1929. Ibid.

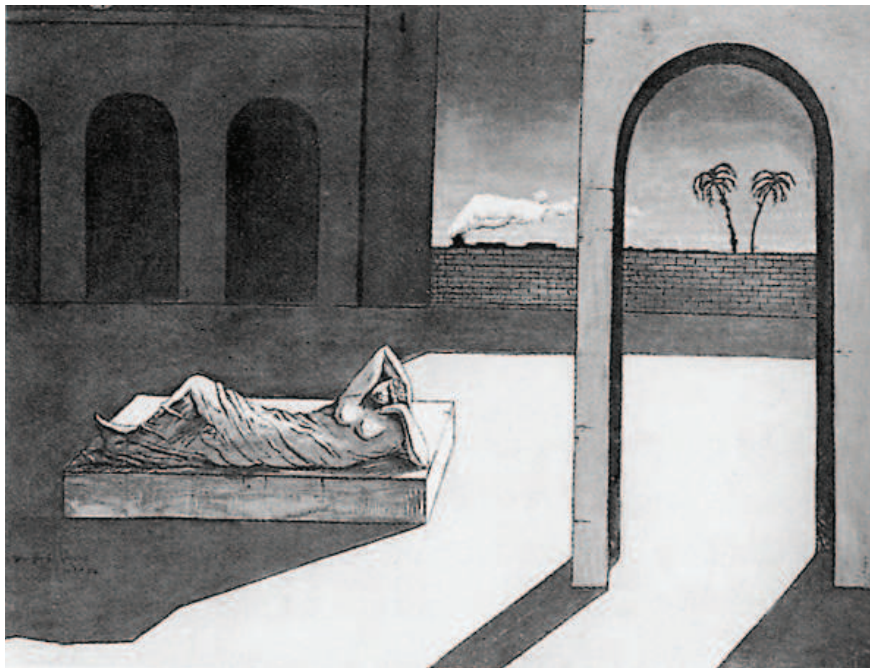
²⁶⁵ Bohn, 2009. « Les espaces solitaires de Giorgio de Chirico » in Hergott, dir, 2009. *Giorgio de Chirico, La Fabrique de rêves*, éd. Paris Musée, Paris

²⁶⁶ Thompson, 2009. « L'énigme de la régression chez Giorgio de Chirico », idem

panneau posé de biais, sur lequel une danseuse antique au visage effacé lève les bras. Si Barragán demande ensuite à Alvarez Bravo de capturer certaines de ses œuvres (comme la *Villa Señor* de 1940 à Mexico), il faut attendre sa rencontre avec Armando Salas Portugal pour retrouver l'ambiance mystérieuse de la couverture surréaliste (comme par exemple *El Cabrio*).

E. Yates, dans sa thèse de doctorat sur l'Architecture surréaliste en Amérique Latine²⁶⁷ note que « Barragán reconnaît sa dette envers certains artistes surréalistes, surtout De Chirico, dont les « places hantées » sont un mélange déconcertant de familier et de l'indéchiffrable. ».

Comment en effet ne pas remarquer les similitudes entre l'univers pictural de Giorgio De Chirico (grand espaces vides et clos par d'infinis murs colorés, traversés par d'immenses ombres) et les écuries San Cristobal (site 05) réalisées par Barragán à Los Clubes ; ou encore, les personnages solitaires, souvent acéphales, figés et énigmatiques du peintre qui se matérialisent dans les jardins de Barragán, réalisés juste après l'exposition (de San Jeronimo à Tacubaya)?



Giorgio de Chirico

Source : catalogue de l'exposition « La Fabrique des rêves », 2009. Musée d'Art Moderne, Paris

En décrivant le mélange de connu et d'insolite de ces mises en scènes, Yates éclaire une attitude conceptuelle chère aux surréalistes qui manipulent des éléments familiers pour les rendre méconnaissables. Il compare alors l'escalier de bois massif de l'architecture vernaculaire mexicaine détourné et flottant

²⁶⁷ l'Architecture surréaliste en Amérique Latine : les quêtes d'identité au Mexique et au Brésil(1945-1975)

miraculeusement dans la casa Barragán²⁶⁸, avec l'oeuvre de Magritte qui découpe des morceaux de scènes réalistes pour les insérer dans une autre composition, confrontant le familier et l'irréel.

1.2.2.2. Le labyrinthe

Yates suppose aussi que ses « plans labyrinthiques dénotent un retour au passé prélogique (le mythe du Minotaure appartient à la civilisation minoenne, en essor avant l'accession d'Athènes et du rationalisme occidental) », et font écho au titre de la revue surréaliste *Minotaure*, « choisi comme évocation de la quête d'un art signifiant à travers les corridors déstabilisants du subconscient, une aventure qui s'apparente au projet d'auto-découverte dans l'architecture latino-américaine. ». Le recours au labyrinthe pour favoriser l'introspection semble évident comme le montrait les différents intervenants lors du colloque de 2006 sur le Labyrinthe au Musée du Louvre. C'est une figure spatiale archaïque, chère aux surréalistes et à Barragán. Citons notamment le labyrinthe souterrain décrit par Salvador Novo sous les jardins de Barragán (site 01) deux ans seulement après l'exposition d'André Berton à Mexico. « Il y aurait, écrit-il, une petite porte secrète cachée dans le jardin, par laquelle on peut atteindre des « catacombes ». Ce sont les anciens tunnels souterrains de la carrière - qui font aussi partie de sa propriété, mais Novo suppose qu'ils vont même au-delà. Ils sont illuminés ici et là, dit-il en décrivant le labyrinthe, par des torches cachées entre les pierres. (...) Soudain, le pas s'arrête devant une spectaculaire colonne de lumière naturelle qui tombe du centre d'une rotonde, vingt ou trente mètres sous une ouverture vitrée »²⁶⁹. Il décrit l'atmosphère étrange que Barragán projette (mais dont nous ne trouvons plus de trace ensuite) pour la mise en scène, sous cette lumière surréaliste, d'un squelette de cheval assemblé par l'architecte.

1.2.2.3. Des déclencheurs surréalistes

Nous observons enfin le recours des surréalistes à des supports ou des procédés intersubjectifs pour susciter une image surréelle ou onirique. Ainsi par exemple, dans la célèbre exposition surréaliste *Au delà de la peinture*, certaines oeuvres apparaissent pour la première fois avec de longs intitulés poétiques. « Ainsi titrées, nous explique Spies, les oeuvres que les organisateurs s'emploient à faire connaître peuvent évoquer pour le visiteur des analogies avec le

²⁶⁸ L'escalier est partiellement inséré dans la paroi (effet cantilever) et pour renforcer le climat d'irréalité, Barragan peint la sous-face en blanc brillant pour estomper l'ombre projetée

Cet escalier est replacé dans son contexte ambiantal dans la Partie III, chap.2, 2.1.7.3 : scène 17

²⁶⁹ Cité in Zanco, dir., 2001. Op.cit

domaine littéraire ou poétique. »²⁷⁰. Ce procédé rappelle celui utilisé par Ferdinand Bac dans *Le Jardin des Colombières* et adopté par Barragán²⁷¹.

Au niveau même de la conception de l'œuvre, les surréalistes expérimentent également ce qu'ils nomment « image-collision » et qui prolonge les jeux d'association d'idées chers aux dadaïstes. Jean-Claude Carrière, scénariste de Luis Bunuel notamment, raconte les échanges verbaux de Dali et Bunuel, assis face à face, au commencement du premier film surréaliste : *le Chien andalou*. Un mot en déclenche un autre, sans rapport évident avec le premier mais rivalisant d'audace et permettant dans leur collage, de nouvelles évocations, inattendues et « surréelles ».

Ce principe trouve une certaine matérialisation dans la redécouverte à cette époque du Cabinet de curiosité (dans lequel on trouve le même type d'associations improbables). Certains surréalistes (comme Breton) collectionnent des objets issus des arts primitifs²⁷² (jusque là méprisés par rapport aux « grandes » civilisations) et les utilisent comme support physiques à la rêverie et à l'évocation. Il n'est pas étonnant de voir Freud enrichir les rayonnages de sa bibliothèque d'objets « déclencheurs » (tradition perpétuée jusqu'à aujourd'hui dans les cabinets de psychanalyse freudienne) et Carl Gustav Jung construire à Bollingen, sur les rives du lac de Zürich, une tour fortifiée pour contenir l'incroyable collection de clés et autres mandalas permettant de basculer dans l'inconscient et le rêve.

On sait par ailleurs, comme le rapporte notamment Zanco²⁷³, que Barragán choisissait avec un soin extrême les éléments et la position des éléments de décoration dans ses œuvres²⁷⁴ (racines et troncs aux formes torturées, tableaux, arts premiers et indigènes, mobilier).

Le Surréalisme semble donc avoir apporté à Barragán, au-delà de l'inspiration d'univers oniriques (construit par assemblage entre familier et insolite), des pistes pour provoquer et déclencher des réminiscences, soit par un parcours labyrinthique favorisant l'introspection²⁷⁵, soit par le recours à des supports matériels évocateurs, à l'image du cabinet de curiosité.

²⁷⁰ Spies W., 2002. *La révolution surréaliste*, éd. du Centre Pompidou, Paris

²⁷¹ Partie III, chap.1, le scénario spatial

²⁷² Nous parlerions aujourd'hui d'Arts premiers

²⁷³ Zanco, dir., 2001. Op.cit

²⁷⁴ Partie II, chap.2, Art de voir et Empirisme

²⁷⁵ Cet aspect fait l'objet d'un développement spécifique dans la Partie III, Mise en scène spatio-temporelles de l'architecture émotionnelle

1.2.3. Marcel Proust

Le troisième modèle est littéraire. C'est la rencontre avec l'œuvre cathédrale de Marcel Proust, considéré comme l'écrivain de la mémoire par excellence.

1.2.3.1. Sympathie

Maria Emilia Orendain consacre un des trois livrets de sa recherche *El Instante fugaz* à la recherche de parallèles entre Barragán et Proust sur le plan amoureux (tous deux obsédés et déçus en même temps par un amour impossible). « Proust, écrit-elle, est l'auteur le plus lu et le plus transcrit par Barragán »²⁷⁶. Alfaro constate que sa bibliothèque comporte pratiquement tous ses ouvrages, en français²⁷⁷. Son exemplaire d'*A la recherche du temps perdu* est largement souligné. Les différentes couleurs et styles d'écriture suggèrent plusieurs lectures. Maria Emilia Orendain a également retrouvé dans ses archives plusieurs pages manuscrites sur lesquelles Barragán a traduit quelques uns de ses passages favoris ainsi que deux ouvrages consacrés à l'œuvre de Proust : *A la recherche de Marcel Proust* de l'académicien André Maurois²⁷⁸ et *Por caminos de Proust* de Edmundo Valades²⁷⁹.

Nous supposons que la passion de Barragán pour l'œuvre de Proust dépasse la simple sympathie²⁸⁰ et qu'il va y découvrir un outil conceptuel majeur dans l'utilisation des signes déclencheurs de réminiscences.

1.2.3.2. Le signe proustien

Il n'existe pas encore, à notre connaissance, d'études sur les liens effectués entre la mise en place de ce que Deleuze nomme le « signe proustien » et les déclencheurs de réminiscences orchestrés par Barragán. Zanco²⁸¹ note simplement, sans explorer un éventuel rôle déclencheur, à propos de sa maison – casa Ortega – qu'il est fort probable, qu'en lecteur averti de Proust, Barragán ait pu placer intentionnellement certains objets dans l'espace – elle fait référence dans cet article essentiellement à la statuaire religieuse.

Deleuze décrit Proust comme un platonicien, en référence à la classification que le philosophe faisait des choses dans le monde : celles qui laissent la pensée inactive, ou lui donnent seulement le prétexte d'une apparence d'activité, et celles qui donnent à penser, qui forcent à penser. Proust les appellera « sensations communes à

²⁷⁶ Orendain, 2002. *El instant Fugaz*, éd. Guadalajara

²⁷⁷ Alfaro, 1996. Op.cit

²⁷⁸ Maurois A., 1958. *A la recherche de Marcel Proust*, Espasa Calpe, Buenos Aires

²⁷⁹ Valades E., 1974. *Por caminos de Proust* Samo, Mexico, 1974

²⁸⁰ Cf. supra

²⁸¹ Zanco, dir., 2001. Op.cit

deux endroits à deux moments »²⁸². Le signe sensible nous fait violence, dit Deleuze, mobilise la mémoire et met l'âme en mouvement. »²⁸³.

La fameuse madeleine évoque chez Proust tout un univers perdu, de même qu'incidemment, les linges propres de Balbec plonge le lecteur dans ses propres souvenirs d'un contact éphémère mais sensuel avec des draps frais et rêches. Illiers Combray n'existe pas réellement. C'est un assemblage créatif de réminiscences de Proust mêlant le village d'Illiers, près de Chartres, avec d'autres fragments de paysages et d'autres bouts de campagne. « Le parc enchanté que décrit Proust et où il s'asseyait pour lire sous la charmille, introuvable, apercevant la porte blanche qui était « la fin du parc » et, au-delà, les champs de bleuets et de coquelicots, ce n'est pas seulement le Pré Catelan d'Illiers, non, ce jardin, nous l'avons tous connu et tous perdu car il n'existait que par notre jeunesse et dans notre imagination » écrit Maurois.

L'œuvre de Proust fait ainsi écho avec le cabinet de curiosité ou la psychanalyse freudienne. Israel Rosenfeld²⁸⁴ établit d'ailleurs une parenté directe entre les recherches de Freud et celles de Proust dans son ouvrage *l'Invention de la mémoire*. C'est par l'évocation et le recours à des déclencheurs de réminiscences – madeleine, linges, parfums des planchers en bois – qu'il tisse son univers, provoquant chez le lecteur ses propres réminiscences. Il semble raisonnable et pertinent de supposer que Barragán, en lecteur attentif et passionné, ait trouvé là une nouvelle manière de répondre à son besoin de mémoire et à enrichir, consciemment ou inconsciemment, son propre processus créatif.

Ces premiers modèles vont initier un véritable Art de la Mémoire chez Barragán. Nous développerons davantage ses implications au niveau du processus créatif lui-même tout au long de cette thèse, en fonction des besoins de la démonstration²⁸⁵.

²⁸² Rosenfeld, 1999. *La mémoire*, éd. Libro, Paris

²⁸³ Deleuze G., 1970. *Proust et les signes*, éd. PUF, Paris

²⁸⁴ Rosenfeld, *ibid.*

²⁸⁵ Principalement dans la Partie III, chap.1, le scénario spatial

1.3. Classification des réminiscences de Barragán

« Je suis influencé par tout ce que je vois »

Barragán²⁸⁶

Les propos de Barragán (pris au jeu de son avatar ?) sont rythmés constamment par des allusions, des évocations à ses expériences passées. Ces impressions (souvent d'ambiances) font parfois écho à des lieux précis (les tours de San Geminiano, le cloître de l'église Saint-François à Assise ou encore les plateaux de la Sierra del Tigre). Parfois les évocations décrivent juste des instantanés temporels d'exception (l'ombre d'un feuillage sur une paroi, le murmure d'une fontaine).

Nous en proposons deux classements principaux.

1.3.1. Réminiscences dévoilées et réminiscences cachées

Les **réminiscences dévoilées** sont celles que Barragán évoquent en les nommant dans ses écrits et ses entretiens.

Citons parmi les plus récurrentes, l'Alhambra de Grenade, les villages vernaculaires du Mexique, l'hacienda coloniale de son enfance, l'architecture sacrée coloniale (à travers les figures du patio, du déambulatoire et de la cellule).

Les **réminiscences cachées** regroupent toutes celles qu'il suggère à travers son architecture « autobiographique »²⁸⁷.

Partir à la recherche de « tout ce qu'il a vu » n'est pas une tâche aisée. Le croisement des données biographiques²⁸⁸ avec le contenu de sa bibliothèque²⁸⁹ montre rapidement les limites d'une simple compilation. L'inventaire s'allonge à chaque nouveau témoignage. Si certains lieux reviennent souvent, l'univers de l'honnête amateur (c'est ainsi que Barragán nomme parfois son avatar) est apparemment infini. La multitude des lieux (et des rencontres) se complexifie encore à travers leurs remodelages incessants dans le cerveau du concepteur.

²⁸⁶ Cité in l'article de Fernando Gonzalez Gortazar, « Tres arquitectos mexicanos », in de Anda E dir., 1989. *Luis Barragan. Classico del silencio*, SomoSur coleccion, Bogota

²⁸⁷ Barragan, 1980, Op.cit

²⁸⁸ Les voyages recomposés à partir des témoignages, passeports et cartes postales archivées, les allusions écrites ou orales de Barragan à tel ou tel site, les listes de lieux arpentés toujours partielles et établies par des auteurs comme Julbez ou Pauly notamment

²⁸⁹ A partir de l'analyse de l'ethnologue Alfaro, 1996. Op.cit

Ce classement vise à réduire le nombre de sites référents (ou fragments de lieux, d'ambiances) pour permettre la comparaison avec les réseaux métaphoriques²⁹⁰ des évocations de visiteurs. Il ne s'agit donc pas de dresser une liste exhaustive ou d'esquisser une cartographie (inutile dans la mesure où les territoires des réminiscences s'abstraient des codes de la géographie conventionnelle). Si nous n'avons pu borner les limites de ce monde de réminiscences cachées, la recherche nous a permis de donner une texture à l'imaginaire de Barragán et de nous familiariser avec un grand nombre de ses références. Dans un souci de rigueur, nous aurions pu décider de nous limiter aux réminiscences dévoilées, mais nous pensons que cette simplification (caricature) aurait limité le croisement des données et appauvrit nos résultats. Nous avons donc envisagé un classement complémentaire.

1.3.2. Evocations et déclencheurs

La définition d'une réminiscence est d'être à la fois le souvenir et la faculté de le provoquer. Nous avons créé deux nouvelles catégories : d'une part les **évocations** et d'autre part les **déclencheurs**.

1.3.2.1. Evocations

Sont groupées ici quelques unes des évocations majeures qui font référence (implicitement ou explicitement) à des ambiances inspirantes pour Barragán.

Nous avons testé 4 modes de classement différents, et si tous présentent des limites, nous voyons dans leur superposition une richesse susceptible de nourrir cette recherche.

LE VOYAGE

En compilant les réminiscences dévoilées et cachées issues des voyages réels de Barragán, nous avons pu établir ici 3 grandes familles :

- 1) les évocations du monde de l'enfance du concepteur et des itinéraires dans la province du Jalisco. Citons par exemple les rives du lac de Chapala, le plateau en belvédère de Mazamitla, les terres arides de la Sierra del Tigre, le patio clos du couvent de Ajijic, l'hacienda Los Corrales.

²⁹⁰ Grosjean, Thibaud, dir. 2001. Op.cit



Abreuvoir, Hacienda Los Corrales
Source : Pauly, 2002. P.17



El bebedero, Paseo de los Gigantes, Las Arboleras
Source : Zanco, 2001. Couverture

- 2) Les évocations des voyages en Europe (1925 et 1931) et au Maghreb (1956). Citons notamment la villa Savoye à Poissy, le domaine des Colombières à Menton, le Film Guild Cinéma à New York, les jardins de la villa d'Este à Tivoli, l'Opéra de Paris, les ksars et les ruelles du Maroc

(en écho à leur recreations à l'exposition coloniale de Paris visitée par l'architecte en 1931).



Rigole d'eau, Salle des deux soeurs
Source : Casal, 2000. P.23

- 3) Les évocations des voyages autour de Mexico (notamment avec Chucho Reyes comme guide²⁹¹). Citons notamment les laves du Pedregal, Teotihuacan, Puebla et les villages colorés de montagne, les cathédrales au décor surchargé d'ors (style chirurgiesque) ou encore l'atelier de Frida Khalo.



Rue à Huejotzingo, Puebla
Source : Pauly, 2002. P.31

Ce classement montre néanmoins une faiblesse dans la mesure où il ne fait référence qu'à des lieux réels (aujourd'hui souvent érodés, modifiés ou disparus).

²⁹¹ Partie II, chap.2, 1.1 : Apprendre à voir

LE VOYAGE IMAGINAIRE

Nous pouvons ici rajouter d'une part l'univers contenu dans sa bibliothèque et dans lequel l'architecte se plaisait à « voyager »²⁹², et d'autre part l'univers sonore (musical) issu de sa discothèque²⁹³. Citons par exemple les jardins perses des poésies du XIV^e siècle, les paysages solitaires du surréalisme, les couleurs évocatrices de *l'Après midi d'un faune* de Debussy ou des *Quatre saisons de Vivaldi*, les terrasses de Balbec ou les prés de Combray revisités par Proust voire encore les nids chantants des prières de Saint François d'Assise.

Ce classement-ci multiplie considérablement les ambiances potentielles (ici dans un mot, là dans un instantané photographique, ici encore dans une mélodie ou une rumeur). Il nous a néanmoins permis d'intégrer la dimension musicale dans l'univers du concepteur. Dimension qui transparaît dans son œuvre et à travers ses propos lorsqu'il évoque par exemple le silence qui chante de ses fontaines. Nous regrettons l'absence d'indices concernant l'univers du cinéma où Barragán allait pourtant souvent comme nous l'a confirmé Andrés Casillas²⁹⁴.

L'IMAGE POÉTIQUE

Reprenant l'approche originale de Bachelard dans *La Poétique de l'espace*²⁹⁵, nous avons cherché des archétypes (métaphoriques). Le refuge revient constamment, soit explicitement dans les propos de l'architecte, soit implicitement par la description de ses évocations (le patio protégé de Monte Alban, les enceintes de l'hacienda familiale, le mur défensif de l'Alhambra). Barragán va même en faire le symbole de l'architecture émotionnelle : « un refuge contre la société moderne »²⁹⁶.

Cependant, le classement questionne la définition du refuge à partir de sa perception²⁹⁷. Ce qui est refuge pour l'un risque de devenir prison pour l'autre.

²⁹² Propos rapportés par Barbara Meyer in Pauly, 2002. Op.cit

²⁹³ Un relevé sommaire in situ nous a permis de noter certaines œuvres présentes en plusieurs versions (orchestrations, lieu d'enregistrement, dates) et certaines couvertures fort usées par une plus grande manipulation

²⁹⁴ Casillas interrogé par Gilsoul N en mars 2006, Cuernavaca, Mexique.

²⁹⁵ Bachelard, 2005 (1957). Op.cit

²⁹⁶ Barragán, 1980. Op.cit

²⁹⁷ Ce point fait l'objet d'un développement dans la Partie III, chap.2 à l'occasion des résultats de l'enquête Immersion dans le cadre de la Mise en scène spatio-temporelle

UNE TYPOLOGIE DE LIEUX

Ce dernier classement, au risque d'être réducteur, permet de comparer rapidement les évocations sans porter de jugement positif ou négatif. Nous avons fini par opter pour 3 familles représentatives des évocations compilées:

- 1) Le jardin (dans lequel nous avons inclus le fragment de paysage, de l'hortus conclusus aux jardins imaginaires de Ferdinand Bac ou de Debussy).
- 2) L'architecture sacrée (sans distinction de religion ni d'échelle, de la pyramide égyptienne au monastère colonial mexicain).
- 3) La maison (des maisons d'Adolf Loos au pueblo mexicain et du palais baroque à la hutte primitive²⁹⁸).

Le croisement des résultats obtenus par ces différents classements confirme l'image poétique du refuge (ou du coin²⁹⁹) comme support possible à la méditation, comme « ambiance propice au recueillement »³⁰⁰.

1.3.2.2. Déclencheurs

Pour simplifier, nous pourrions dire que nous cherchons ici à identifier de nouvelles madeleines de Proust dans le discours de Barragán. Ces déclencheurs permettent à l'architecte de basculer dans son monde onirique par l'évocation d'un signe.

Il est possible que certains de ces signes résonnent chez d'autres sujets comme la madeleine et provoque parfois des souvenirs analogues. Carl Gustav Jung parle d'inconscient collectif. Paul Andreu³⁰¹ souligne l'effet ressort que peuvent avoir « ces petites choses insignifiantes du quotidien » (comme l'odeur d'un grenier ou le fond d'une armoire) pour provoquer le retour d'images que l'on croyait oubliées. Certains de ces signes vont provoquer des images complètement différentes, voire être ignorés par d'autres sujets. Le neurobiologiste Vincent raconte ainsi qu'un de ses collègues américains, spécialiste de la mémoire, fait chaque année un voyage à Illiers-Combray pour ramener les fameuses madeleines de la tante Léonie. Conservées ensuite dans une boîte de fer, elles sont destinées aux visiteurs du laboratoire. « Elles ont un goût infect de poussière et de moisi »³⁰² rapporte-t-il, et n'évoquent probablement pas chez le visiteur gourmand les lointains étés de Proust dans ce village aux confins de la Beauce et du Perche.

²⁹⁸ Qu'il découvre par l'intermédiaire de son ami Corravubias

²⁹⁹ Par hommage aux archétypes de Bachelard. Nous analysons les incidences de cet archétypes au sein de la mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle dans la Partie III, chap.2

³⁰⁰ Barragan, in interview par Ramirez Ugarte, 1964. « Los Jardines de Luis Barragán », *Mexico en el Arte. Nueva Epoca*, n.5, Mexico DF

³⁰¹ Andreu P, 2009. *La Maison*, éd. Stock, Paris

³⁰² Vincent JD, 2007. *Voyage extraordinaire au centre du cerveau*, éd. Odile Jacob, Paris

La madeleine nous intéresse ici, non pas en tant que gâteau (objet), mais comme signe, comme déclencheur.

Chez Barragán, comme chez Proust, ces signes sont multiples et liés à des instantanés personnels. Ils se sont fixés³⁰³ dans sa mémoire épisodique par les émotions du moment. On voit tout de suite la difficulté d'établir une classification exhaustive de ces déclencheurs. Nous proposons une typologie liée aux principaux stimuli sensoriels suggérés par Barragán: visuo-tactile, sonore et kinesthésique. Si il ne fait pas d'allusion directe aux stimuli olfactifs, de nombreux matériaux utilisés dans ses œuvres possèdent une empreinte olfactive remarquable et un parfum reconnaissable.

STIMULI VISUO-TACTILES

Le premier type est visuo-tactile. Ce sont les plus nombreux dans le discours de Barragán et peut-être aussi les plus faciles à repérer. Nous avons reconnu 3 catégories principales: les éléments de décors, les objets choisis et enfin, moins tangibles mais très récurrents, les ombres (qui induisent la lumière, la couleur). Nous sommes tenté de rajouter une quatrième catégorie (même si Barragán ne l'évoque pas explicitement) la « température » perçue.

1) Les éléments de décor regroupent des constituants matériels fixes qui font partie du décor (entendu comme le cadre de l'action).

Ces constituants présentent différentes échelles :

- a) Détail architectonique : terre colorée, appareillage traditionnel, poutres en bois apparentes, portes d'écurie ou *caballeriza*, murs blanchis, fontaine de pierre, aqueduc, murs de verdure, enceinte.
- b) Entité ambiante : jardin à compartiments, auvent ou *corredor*, couloir coudé, cellule, patio, cloître)
- c) Fragment de paysage : montagne volcanique, plateau aride, crevasse fertile dans la lave noire.

2) Les objets choisis rassemblent tout ce qui est matériel mais mobile dans le décor : objets rituels, art populaire et mobilier.

Les principales allusions de Barragán aux objets d'art populaire (récipients, nattes, animal, tissus) se réfèrent aux souvenirs des visites avec Jesus Chucho Reyes sur les marchés indigènes. Il trouve, « dans la voix des choses, leurs textures, leurs couleurs et leurs réactions à la lumière »³⁰⁴, un écho à sa propre sensibilité.

³⁰³ Ou font l'objet d'une mystification destinée à nous le faire croire comme le souligne André Maurois dans son ouvrage sur Proust et, dans une stratégie similaire, Federico Fellini dans son film autobiographique *Amarcord* (Je me souviens)

³⁰⁴Pauly, 2002, Op.cit

Si nous n'avons pas retrouvé d'allusion à ce propos dans ses entretiens, Zanco remarque néanmoins que sa maison (site 01) est marquée par de nombreux objets religieux (statuaire, peintures, crucifix) ainsi que par un mobilier inspiré du mobilier traditionnel mexicain (notamment la chaise *Butaca* réalisée pour Barragán par Clara Porset). L'analyse visuelle des photographies prises à différentes époques dans les six autres architectures émotionnelles retenues permet de généraliser ce constat.

3) Les ombres enfin englobent les phénomènes éphémères et changeants qui donnent « vie » au décor.

Barragán y fait très souvent allusion dans ses réminiscences, en l'associant à des éléments du décor : « ses places entourées de galeries ombragées »³⁰⁵ (à propos de l'architecture populaire mexicaine), « la lumière est intégrée pour donner une ambiance de mysticisme »³⁰⁶ (à propos de Tonantzitra), « je regardais le jeu des ombres sur les parois (...) et comment alors l'aspect des choses changeait, les angles s'atténaient ou les lignes se découpaient encore plus »³⁰⁷ (à propos de ses longues promenades à cheval).

STIMULI SONORES

Le deuxième type est sonore. Barragán l'utilise pour dépeindre soit le silence³⁰⁸ et le recueillement qui baigne une scène, soit pour évoquer le caractère « de conte de fée »³⁰⁹ d'une nature paradisiaque (dont l'homme est généralement absent).

Deux sources principales reviennent constamment dans ses propos :
1) l'eau courante (sous forme de « murmures », de « fracas », de « silences », de « bouillonnements » et de « gouttes »).
2) les chants d'oiseaux³¹⁰ (et par extension les sons de la nature franciscaine).

On note aussi, bien que ces réminiscences soient limitées aux années trente), quelques allusions au son des cloches de monastères ou d'églises.

³⁰⁵ Barragan interrogé par Poniatowska, 1976. Op.cit

³⁰⁶ Idem

³⁰⁷ Idem

³⁰⁸ Cette notion très relative comme l'explique Semidor C. (responsable du programme de recherche SILENCE au GRECAU de Bordeaux) in entretien avec Gilsoul N à Paris en février 2009.

Silence est traduit de l'anglais Quiet qui signifie Calme.

³⁰⁹ Barragan, op.cit

³¹⁰ Il va même les forcer quelques fois, par exemple sur la terrasse de sa maison (site 02), à travers des enregistrements diffusés par un haut-parleur intégré à la façade mais caché à la vue

STIMULI KINESTHESIQUES

Le dernier type est kinesthésique. Il concerne la mémoire des mouvements du corps dans l'espace. Si elle n'apparaît pas explicitement dans le discours de Barragán, ses mots invoquent souvent cette expérience kinesthésique³¹¹.

On les situe surtout dans ses réminiscences de l'Alhambra, des jardins de Ferdinand Bac et de l'architecture du Maghreb.

Trois figures sont très récurrentes :

- 1) Les changements de direction induits par des chicanes (couloirs coudés, porte dérobée).
- 2) Les changements de niveau (au droit des seuils et des franchissements) guidés par la topographie (sans distinction du dedans et du dehors).
- 3) Le ralentissement ou l'accélération du corps dynamique en réaction aux expansions et dilatations spatiales successives.

Ces types sont toujours combinés dans le discours de Barragán.

Il confie par exemple : « pour visiter le patio des orangers à l'Alhambra, on passe par un tunnel très petit – je ne pouvais même pas me redresser – et à un moment donné (...) s'ouvrit devant moi l'espace merveilleux des portiques de ce patio, contrastant très fortement avec les murs aveugles et le bruit de l'eau. Je n'ai jamais oublié cette émotion. »³¹²

Les réminiscences de Barragán contiennent ici les trois types définis : visuo-tactiles (par l'intermédiaire d'éléments matériels et immatériels, ici par exemple « un tunnel très petit », « les portiques de ce patio » et les « murs aveugles »), sonores (le « contraste avec le bruit de l'eau ») et enfin, kinesthésiques (« je ne pouvais même pas me redresser et à un moment donné, s'ouvrit devant moi l'espace merveilleux (...) »).



Barragán à l'Alhambra

Source : Zanco, 2001. P.

³¹¹ Qui trouvent une utilisation directe dans sa méthodologie de conception à partir d'un scénario spatial (ses portraits racontés ou *retrado hablado*). Ce point fait l'objet d'un développement plus important dans la Partie III, chap.1, le scénario spatial

³¹² Barragán interviewé par Elena Poniatowska, in Poniatowska, 1976. « Luis Barragán », *Diario Novedades*, 28 nov et 5 déc, Mexico DF

2. Les Réminiscences du Visiteur

« Chaque fois que je pense à elle, notre maison me paraît immense. Sans doute n'était-elle que grande. J'étais petit. »

Andreu Paul³¹³

Louis Kahn note dans les années 50 le sentiment de familiarité qu'il ressent en parcourant la maison de Barragán : « Ce n'est pas une maison, c'est La maison. Elle contient toutes les maisons »³¹⁴. Lorsqu'en 2004 j'ai visité pour la première fois le lieu avec mes étudiants (ETHZ³¹⁵), nous avons tous eu l'impression de traverser un espace connu et rassurant. Le soir même, partageant nos expériences matinales à la terrasse de l'hôtel, certains étudiants (jusque là très réservés et discrets) m'ont parlé de leur enfance, de l'odeur de cuir du cartable de leur père et des matins à la table de cuisine qui « vibrait sous la même lumière ». La maison de Barragán était devenue en quelques heures un inépuisable support d'évocations intimes.

Pour approcher ce phénomène avec méthode sur plusieurs terrains d'étude, nous allons ici nous intéresser aux réminiscences décrites par une vingtaine de visiteurs en réactivant leurs perceptions à partir d'images choisies sur chacun des sites retenus³¹⁶. Nous classons d'abord leurs principales évocations par site pour chercher d'éventuelles concordances (voire invariances) avec celles de Barragán. Nous cherchons ensuite à comprendre ce qui les ont provoquées, stimulées, déclenchées scène par scène³¹⁷.

L'ensemble de ce deuxième point est traité à partir de 3 sources complémentaires :

- 1) les résultats des enquêtes MEMOIRE sur 7 sites et avec 21 sujets³¹⁸.
- 2) Le corpus rassemblé sur l'étude architecturale des 7 sites (plans, photographies, croquis d'arpentages³¹⁹)

³¹³ Andreu, 2009. Op.cit

³¹⁴ Kahn L., 1996. Silence et lumière. Choix de conférences et d'entretiens 1955 - 1974, Editions du Linteau, Paris, 2^e éd

³¹⁵ ETHZ : Ecole Fédérale Polytechnique de Zürich, chaire de Paysage, dirigée par le Professeur Christophe Girot. Le voyage a eu lieu en mars 2004 dans le cadre d'un atelier de projet couplé à un laboratoire vidéo

³¹⁶ Ces résultats correspondent à l'enquête MEMOIRE détaillée dans la Partie I, chap.2, Outils et méthodes

³¹⁷ La mise en scène spatio temporelle est étudiée dans la Partie III, nous reviendrons alors sur le rôle de ces déclencheurs dans le cadre d'un véritable cheminement

³¹⁸ voir infra pour les conditions de l'entretien et le type de questions in Partie I, Chapitre 2 Outils et Méthodes, 2.2.1.3. Réminiscences

³¹⁹ En fonction des résultats de l'enquête, il a souvent été nécessaire de retourner sur le terrain dans des conditions similaires lorsque cela a été possible, pour vérifier la présence d'éléments constitutifs de l'ambiance décrits par les sujets mais qui auraient échappés aux documents du corpus

3) le corpus constitué sur l'univers référent de Barragán à partir des catégories de réminiscences mises à jour.

2.1. Les Evocations

« Dans les scènes à la de Chirico qu'il crée, le mur est à la fois l'entité suprême et le non-habitant d'un paysage métaphysique plus large, un écran pour révéler les couleurs cachées du soleil presque blanc de Mexico et un bouclier pour suggérer des présences invisibles. »

E.Ambasz³²⁰.

Nous classons d'abord les évocations des visiteurs site par site et isolons des récurrences. Nous les comparons ensuite avec les réminiscences du concepteur pour surprendre des concordances.

2.1.1. Classification des évocations recueillies dans les 7 architectures émotionnelles

Reprenant les grilles de classifications établies pour les réminiscences du concepteur, nous classons les principales évocations suscitées dans les récits mémoriels et l'entretien semi-directif des enquêtes MEMOIRE réalisées entre 2005 et 2008 à Mexico, Guadalajara, Zürich et Paris.

Nous relevons et situons les récurrences dans un tableau synthétique par site. Ce dernier présente la plupart des familles d'évocations des visiteurs. Il informe en outre de l'ordre d'apparition (classement numéraire) de l'évocation dans les témoignages, du nombre de sujets concernés et des lieux associés à ces souvenirs dans le terrain d'étude.

Les 4 images par site choisies pour réactiver la perception lors de l'entretien sont présentées en tête des résultats de chaque terrain d'étude. Elles sont présentées à la même échelle et dans les mêmes conditions d'impression qu'elles l'ont été lors des entretiens.

Nous avons également fait figurer en fin de chaque résultat quelques images qui nous ont été envoyées spontanément après l'entretien par des sujets pour illustrer certaines de leurs évocations (nous n'avons pu en déterminer les sources avec précision).

³²⁰ Ambasz E, 1976. The Architecture of Luis Barragan, Museum of Modern Art, catalogue d'exposition, New York

Planche 01: Support de réactivation perceptive : casa Ortega (site 01) : de gauche à droite et de bas en haut : enceinte du jardin de la vierge, entre jardin de la terre rouge et jardin creux, façade sur la cour du chien et colombier, séjour vers la terrasse de l'ange

Sources : Zanco, 2001, p.74, 75, 66, 68



2.1.1.1. Evocations à la casa Ortega (site 01)

Evocations	Sujets	Lieux associés aux évocations
JARDIN	19	Jardin, patios
ARCHITECTURE SACREE	15	Jardin à partir du jardin de la vierge, salon, chambre principale
OASIS, JARDIN SECRET	13	Jardin à partir du patio de pierres
ARCHITECTURE VERNACULAIRE	14	Patios, salons
ARCHITECTURE MODERNISTE	7	Cour du chien, corridors, toit terrasse
ARCHITECTURE PRE-HISPANIQUE	4	Jardin creux et jardin rouge
LABYRINTHE	18	Bibliothèque, jardins
CABANE DANS UN ARBRE, BELVEDERE, NID D'OISEAU	8	Chambre, salon de musique, balcon
PARADIS	17	Toit terrasse, jardins

Tableau 01 : Evocations de 19 visiteurs, Casa Ortega (site 01)

Source : Gilsoul N, 2008, Paris

Le tableau fait apparaître que, si les premières évocations concernent toujours un jardin (par association avec le jardin-seuil à travers lequel le sujet entre sur le site et démarre la réactivation), 16/19 sujets terminent leur témoignages par une autre évocation de jardin (idéalisée voire utopique). Ce jardin d'Eden est alors imaginé depuis la maison, parfois même au cœur de la maison.

Ces données peuvent être réduites aux trois typologies de lieux établies pour les évocations de Barragán: le jardin, la maison et l'architecture sacrée.

JARDIN

On note trois sortes d'évocations : des références à l'Art des Jardins, des fragments de paysages (vus ou fantasmés) et finalement, des jardins secrets, idéalisés ou issus du monde l'enfance. Ces oasis « où le rêve devient possible » (M4,1)³²¹ se confondent souvent chez les sujets qui l'évoquent avec l'idée d'un paradis. Les références à l'Art des jardins évoquent spatialement (ambialement) des jardins remarquables, géographiquement, historiquement et culturellement très éloignés. Citons notamment :

- « le jardin clos d'un couvent franciscain » (M5,1)

- « un jardin de chambres comme ceux de Gertrude Jekyll » (M8,1)

³²¹ Pour lire les indices des extraits d'enquête, se référer aux précisions de lecture en début de thèse

- « les larges acanthes des jardins italiens » (M19,1)
- « des chants d'oiseaux dans l'hacienda Olmeda » (M14,1)

Les fragments de paysage évoqués se rapportent principalement à la vue vers l'horizon constitué de silhouettes volcaniques et décrivent des postes d'observation improvisés (tous élevés et relativement cachés dans la végétation). Citons notamment :

- « protégé comme un nid d'oiseau » (M9,1)
- « un belvédère duquel j'observais les alentours » (M17,1)

Le Jardin secret, l'oasis et le paradis décrivent des microcosmes détachés de la ville. Citons notamment :

- « un coin sombre du grand jardin de mon grand père » (M7,1)
- « la vue sur la clairière qui fermait notre propriété » (M9,1)

Ils surgissent la plupart du temps après des évocations liées à l'architecture sacrée : statuaire religieuse, enceinte, parfum d'église. Lorsqu'il apparaît en fin de l'entretien, le jardin secret est majoritairement perçu comme « perdu », « fragile » ou « utopique » face à la ville alentour et à la société actuelle :

- « un monde idéal loin du fracas de la vie » (M12,1)
- « un lieu qui n'existe que dans ma tête » (M3,1)
- « un paradis ou une prison dorée » (M7,1)

ARCHITECTURE SACREE

Elle est majoritairement évoquée à travers une architecture religieuse chrétienne, souvent coloniale et mexicaine ou, par rapprochement de leurs masses et de leur relative sobriété (le style chirurgical typiquement mexicain par exemple n'a jamais été évoqué), franciscaine ou romane. Citons notamment :

- « la haute enceinte de l'église coloniale en ruine près de Taxco » (M1,1)
- « le chemin de ronde du Thoronet » (M9,1)
- « une cellule franciscaine aux murs épais » (M14,1)

MAISON

La maison vernaculaire est soit mexicaine, voire pré-colombienne, soit méditerranéenne (hispanique, arabe et même romain), soit primitive. Citons notamment :

- « les sols étaient couverts avec des nattes identiques » (M6,1)
- « murs blanchis des villages du Michoacan » (M18,1)
- « la pénombre d'un auvent traditionnel » (M2,1)
- « l'hacienda des hauts plateaux du Jalisco » (M3,1)
- « une maison troglodyte zuno » (M12,1)

L'architecture moderniste est évoquée soit à travers une vision un peu simpliste, soit à travers une connaissance des principes de composition explorés par d'autres architectes modernistes :

- « un assemblage de cubes modernes blancs » (M5,1)
- « à la géométrie carrée des modernistes » (M2,1)
- « un parcours comme celui de la Villa Savoye » (M9,1)

Une typologie d'espace récurrent traverse ces trois catégories : le labyrinthe. Il apparaît dans tous les cas après le souvenir de la bibliothèque. Citons par exemple :

- « ensuite, ce ne sont que des couloirs et des escaliers sans fin. On dirait une Prison de Piranèse ou une vision d'Escher » (M7,1).

Très souvent les sujets (16/18) reviennent à ce moment de l'entretien sur le jardin et les patios, et les évoquent alors également comme un labyrinthe. Citons notamment :

- « c'est un dédale de chambres vertes » (M4,1)
- « il donne l'impression d'être sans fin ; ce doit être à force de tourner en rond » (M19,1)

Planche 02: Support de réactivation perceptives : casa Barragán (site 02) : de gauche à droite et de bas en haut : hall principal, escalier vers le cabinet intime en mezzanine, séjour, toit terrasse
Sources : Saito, 1999. P.34 Zanco, 2001. P. 106, 107, 111



2.1.1.2. Evocations à la casa Barragán

Evocations	Sujets	Lieux associés aux évocations
VOLCAN, SOUTERRAIN	17	Hall de distribution et d'entrée
ARCHITECTURE PRE- HISPANIQUE	6	Hall de distribution jusqu'au toit terrasse
ARCHITECTURE SACREE	21	Hall, salons, chambres, patios
ARCHITECTURE MODERNISTE, MINIMALISTE	12	Salon, toit terrasse, chambre
ARCHITECTURE VERNACULAIRE	20	Salon, bibliothèque, jardin et patio
LABYRINTHE, THEATRE, LABORATOIRE	20	Bibliothèque, maison, corridors, sas
ARTS	8	Bibliothèque, salon
JARDIN	12	Jardin, patios, maison
OASIS, PARADIS	11	Jardin
JARDIN SECRET	21	Chambres, salon, bibliothèque, bureau mezzanine

Tableau 02 : Evocations de 21 visiteurs, Casa Barragán (site 02)

Source : Gilsoul N, 2008, Paris

Le tableau montre ici encore que les premières évocations et les dernières se rejoignent par leur caractère paysager : d'une nature puissante au jardin secret (déjà évoqué sur le site 01).

Il peut paraître étrange cependant, alors que le site soit en milieu urbain et qu'il n'y ait pas cette fois de jardin à traverser pour atteindre la maison, que les premières évocations, partagées par 17 sujets, concernent un fragment de paysage volcanique.

Cela s'explique en partie par la méthode employée pour la réactivation : les sujets ont réagi par association avec la première photo choisie qui les a projeté immédiatement dans leurs souvenirs du hall principal, court-circuitant ainsi la première vision du projet depuis la rue (la façade est souvent comparée à une maison ouvrière typique des années 30 à Mexico).

Ces données peuvent être réduites aux trois typologies de lieux établies pour les évocations de Barragán: le jardin, la maison et l'architecture sacrée.

JARDIN

On note trois catégories d'évocations : le fragment de paysage, l'art des jardins et le jardin secret ou paradis perdu.

Le Jardin s'étend dès le début des témoignages au fragment de paysage dans lequel il inclut le visiteur. Il ne s'agit plus d'une nature contemplée mais d'une nature qui entoure, qui submerge dans une vision presque romantique. Ces évocations révèlent un sentiment partagé de plonger dès l'entrée dans un fragment de paysage chthonien, archaïque et puissant. Citons notamment:

- « *le regard s'échappe d'un cratère* » (M3,2)
- « *protégé par une corniche volcanique* » (M21,2)
- « *comme une bulle d'air dans une coulée de lave durcie* » (M18,2)

Les réminiscences sont souvent accompagnées de commentaires sur la couleur de la lumière dans cet espace:

- « *une clarté dorée* » (M3,2)
- « *l'air est orangé ou doré en fonction des moments* » (M7,2)
- « *un fort contraste entre la roche noire du sol et les reflets jaunes de la lumière sur les murs blancs* » (M18,2)

Les références à l'Art des jardins (et celles au jardin secret) se rapportent (comme le fragment de paysage) plus souvent à l'architecture de la maison qu'à celle du jardin qui la prolonge :

- « *tout le pittoresque d'un jardin XVIIIè* »
- « *le plan d'eau du petit patio secret est aussi magique que ceux de l'Alhambra* »
- « *la luxuriance et les couleurs des jardins mexicains* »

Le jardin de la casa Barragán, rarement arpenté par les visiteurs, leur est apparu comme inaccessible et proche à la fois :

- « *la clairière centrale pourrait être un verger abandonné. L'image du paradis perdu* » (M2,2)
- « *les plantes sont envahissantes comme dans une jungle. J'ai l'impression d'être témoin d'un âge ancien, bien avant l'arrivée de l'Homme* » (M1,2)
- « *déboucher dans une vallée perdue et inextricable* » (M13,2)

Cette idée de paradis rejoint souvent en fin d'entretien les évocations du jardin secret:

- « *un petit coin du jardin de mon voisin ou je me réfugiais pour regarder avancer les fourmis en colonnes* » (M5,2)
- « *le chant des oiseaux depuis mon lit les matins de printemps* » (M21,2)
- « *le toit terrasse me rappelle curieusement le gazon d'un parc près de chez moi. Peut-être parce que je jouais à jardiner le ciel, le nez tourné vers les nuages en les regardant s'étirer sous mes coups de bêche imaginaire* » (M12,2)

ARCHITECTURE SACREE

Les témoignages mêlent cette fois aux réminiscences de chapelles chrétiennes dépouillées des références plus contemporaines :

- « *une chapelle romane* » (M20,2)
- « *épuré et franciscain* » (M9,2)
- « *un patio duquel il n'est possible de voir que le ciel. Assise ou Lucques peut être ?* » (M15,2)
- « *la croix de lumière entre les volets a dû marquer Tadao Ando. On dirait l'église sur l'eau à une autre échelle* » (M9,2)

En même temps, elle s'affranchit de l'exclusivité chrétienne et ouvre les évocations à d'autres formes de sacré :

- « *j'avais l'impression d'être dans un monastère tibétain. Les couleurs sans doute, ou le sentiment d'être à la fois dedans et dehors, sous le vent* » (M7,2)
- « *on y entre comme dans une mosquée, par un chemin détourné qui protège l'intimité* » (M21,2)

Parmi ces autres formes de sacré, on retrouve les mises en scène pré-hispaniques, en relation avec le souvenir de l'escalier du hall de distribution :

- « *un empilement de lourds gradins qui rappellent ceux des pyramides d'Oaxaca* » (M11,2)
- « *presque vertical, sans garde-corps ni barrière et comme taillé dans la masse. On se croirait à Tikal !* » (M18,2)
- « *les marches ne cessent de grandir en hauteur. C'est très similaire à l'allée des Morts de Teotihuacan. Au bout il y a la pyramide de la Lune, puis le volcan. Ici c'est le ciel* » (M5,2)

MAISON

Les témoins évoquent les catégories vernaculaires et modernistes de la casa Ortega, mais y ajoute des références contemporaines liées au minimalisme :

- « une fenêtre extrudée du genre de celle d'Adolf Loos à Montmartre » (M7,1)
- « la baie de la maison Malaparte : un tableau vivant » (M7,1)
- « c'est dessiné comme une architecture minimaliste. Par endroit, ça me fait vraiment fort penser à la maison de John Pawson à Londres. Sauf qu'ici, il y a beaucoup d'objets et de choses partout » (M17,2)

L'architecture vernaculaire surgit en général juste après, par contraste avec ces architectures du XX^e siècle, lorsque le sujet prend conscience qu'il y a un détail ou une atmosphère qui ne cadre pas. On reconnaît alors la maison vernaculaire mexicaine, arabe ou méditerranéenne, voire japonaise :

- « de l'extérieur, c'est dans la parfaite continuité avec les vecindades des quartiers modestes de Mexico » (M20,2)
- « un corridor traditionnel pour se protéger du soleil » (M17,2)
- « c'est l'Alhambra ! Rude à l'extérieur et raffiné à l'intérieur » (M6,2)
- « toute une ville arabe réunie dans une seule maison » (M3,2)
- « cet espace entre-deux est très japonais. Il me rappelle les engawa des maisons de thé de Kyôto » (M7,1)

Comme à la casa Ortega, le Labyrinthe traverse toutes les catégories. Il se précise davantage ici, renforçant son aspect laboratoire et scène de théâtre. Toutes ces évocations ont été réactivées à partir du souvenir de la bibliothèque (parfois comparée à un « cabinet de curiosité ») et ont ensuite permis aux sujets d'étendre leur parcours mental, se souvenant brusquement pour la plupart de pièces souvent mineures en apparence et non représentées sur les photos (petit patio, sas, corridor de l'ange). Les témoignages partagent un même sentiment d'enfermement et la sensation d'être manipulé ou d'être observé par un Autre (architecte et maître du jeu). Citons notamment :

- « perdu et pourtant guidé. C'est un vrai labyrinthe ! »
- « un laboratoire. J'ai eu le sentiment d'être un rat, passant de salle en salle à la recherche du fromage. »
- « acteur involontaire d'un scénario qui me dépasse. C'est une scène de théâtre. »
- « un labyrinthe en trois dimensions »

Ce labyrinthe s'est coloré de références précises à l'univers d'artistes :

- « il y a l'air bleuté d'un James Turrell. On ne comprend pas à quelle distance est vraiment ce mur avant de le toucher » (M4,2)
- « une composition d'Albers » (M18,2)
- « un espace surréaliste. On y verrait bien passer en silence le sphinx ailé de Cocteau. » (M7,2)

Planche 03: Support de réactivation perceptives : casa Lopéz, Pedregal (site 03) : de gauche à droite et de bas en haut : cour d'accès (état original), piscine, hall de distribution, corridor des chambres
Sources : Portugal, 1992, p.71, Ambasz 1976, p.29, Portugal, 1999, p.72, Saito 1999, p. 45



2.1.1.3. Evocations à la casa Lopez

Evocations	Sujets	Lieux associés aux évocations
RUINES PRE-HISPANIQUES	8	Accès
ARCHITECTURE VERNACULAIRE	11	Enceinte, patio, salons
ARCHITECTURE SACREE	12	Patio, sas, salons, chambres
ARCHITECTURE MODERNISTE	4	Patio, façades jardin
LABYRINTHE	6	Salons, corridors des chambres et accès niveau bas
CABANE,CAVERNE	5	salons
OASIS, PARADIS	7	Jardin et grand paysage
JARDIN SECRET	10	Jardin, salons, chambres

Tableau 03 : Evocations de 12 visiteurs, Casa Lopèz (site 03)

Source : Gilsoul N, 2008, Paris

Le tableau montre ici encore que les premières évocations et les dernières se rejoignent par leur caractère paysager : d'une nature envahissante au jardin secret maintenant récurrent.

Les premières réminiscences décrivent en effet des ruines pré-hispaniques, à la géométrie forte mais envahies, submergées par l'aléatoire de la végétation comme l'est aujourd'hui la casa Lopez par l'urbanisme alentour :

- « des blocs géométriques qui émergent de la lave noire comme les traces d'un zocalo » (M3,3)

- « Il reste cependant des grandes masses fermées aux arêtes vives. Je pense aux tumuli actuels de Teotihuacan » (M12,3)

- « l'enceinte tranche la roche volcanique comme les ruines d'un site pré-colombien » (M5,3)

Ces données peuvent aussi être regroupées selon les trois typologies de lieux établies pour Barragán : le jardin, la maison et l'architecture sacrée.

JARDIN

Le Jardin n'est cependant évoqué cette fois qu'en fin d'entretien. Il est au-delà de la maison et ne s'offre au visiteur qu'après avoir traversé le filtre de l'architecture. De nombreux sujets ne l'avaient même pas arpenté alors qu'il s'agit avec le site 06 de la plus grande surface de jardin des projets retenus. Nous n'avons noté aucune référence à l'Art des jardins cette fois, mais on retrouve le fragment de paysage ainsi que le jardin secret, confondu ici encore à l'oasis ou le paradis :

- « *cette jungle fait oublier la ville et même le quartier* » (M11,3)
- « *j'ai vu un colibri. J'ai eu l'impression de marcher au Paradis* » (M1,3)
- « *de très grandes feuilles, des troncs étranges et des affleurements de roche noire qui tranchent par contraste. Au bout de dix pas, j'avais même oublié la maison et je marchais comme un aventurier dans un oasis perdu* » (M12,3)
- « *il n'y avait que moi et ce chien qui semblait bien connaître les lieux. Une île oubliée et un drôle de Vendredi sauvage* » (M7,3)

Ces évocations ont mené ensuite huit sujets à évoquer leur jardin secret en parlant de lieux internes à la maison comme certains salons ou une chambre à l'étage :

- « *plein de recoins pour se cacher, comme dans le jardin de mes cousins* » (M12,3)
- « *j'avais le vertige et pourtant j'adorais me tenir debout à la limite de cette mini-falaise, à me mesurer au paysage. Cette baie qui plonge vers la piscine me rappelle cette sensation.* » (M7,3)
- « *devant cette cheminée massive comme dans l'ombre d'un vieil orme.* » (M4,3)

ARCHITECTURE SACREE

Elle apparaît très tôt dans les témoignages. Elle est prioritairement chrétienne (d'hier et d'aujourd'hui) avec cependant deux évocations bouddhiques (Japon).

Si pour certains, les souvenirs émergent en réaction à la deuxième photo (qui montre le mur d'enceinte), pour les autres, ils prennent forme dans le grand hall de distribution et, à partir de là, dans la quasi totalité des pièces évoquées :

- « *un couvent protégé et impénétrable* » (M15,3)
- « *les portes d'une église minimaliste. Je pense à NovyDvur dessinée par Pawson ou cet autre réalisé par Siza* » (M7,1)
- « *une sorte de narthex parce qu'ensuite, le plafond nous aspire vers le haut et les pièces ressemblent à une nef immense* » (M2,3)
- « *partout des croix, des anges et cette odeur, entêtante de cire ou de bois qui règne dans les monastères coloniaux* » (M12,3)
- « *en entrant, il fait frais comme lorsqu'on entre dans une église* » (M8,3)
- « *le son des pas fait un écho et on se sent obligé de parler tout bas. Je ressens la même chose dans une église* » (M3,3)
- « *dans ce contre-jour forcé, on ne voit plus que le paysage cadré, comme dans les temples zen du XVIII^e* » (M8,3)

MAISON

La Maison est, comme à la casa Ortega, principalement vernaculaire ou moderne. Cette fois cependant le vernaculaire est prioritairement mexicain, plus rarement méditerranéen :

- « *un conglomerat de bâtisses protégées. Il y a des villages comme cela autour de Mexico* » (M8,3)
- « *on passe un porche identique à celui d'un ranch* » (M12,3)
- « *presque le parfum des vieilles demeures mexicaines, perdues dans un décor de western* » (M2,3)
- « *la fraîcheur des patios d'Espagne* » (M8,3)
- « *une maison toute simple. Je pense aux maisons des campagnes d'Andalousie* » (M1,3)

Enfin, en moindre mesure, la maison est parfois réduite à un habitat primitif, voire « naturel », à la lisière d'un paysage peu domestiqué :

- « *sur le seuil d'une cabane. On observe, protégé.* » (M6,3)
- « *des ouvertures sans châssis comme les cavernes creusées dans les parois de falaises* » (M7,3)

Le modernisme apparaît principalement à travers le *raumplan* d'Adolf Loos:

- « *les ruptures d'échelle* » (M7,3)

- « l'emboîtement très complexe de plusieurs pièces dans un volume extérieur assez simple » (M10,3)

Dès que les évocations, par rebond, cherchent d'autres références modernistes, elles retournent à chaque fois vers le vernaculaire :

- « ce sont de grands cubes modernes, et en même temps, je ne parviens pas à leur comparer Le Corbusier. C'est comme de regarder un M'Zab et de dire qu'il est moderne. Oui, en quelque sorte. » (M3,3)

On retrouve enfin, traversant les catégories, le Labyrinthe.

Moins oppressant que dans les témoignages de la casa Barragán et plus virtuel que dans la casa Ortega, il prend ici l'aspect d'un piège pour le regard :

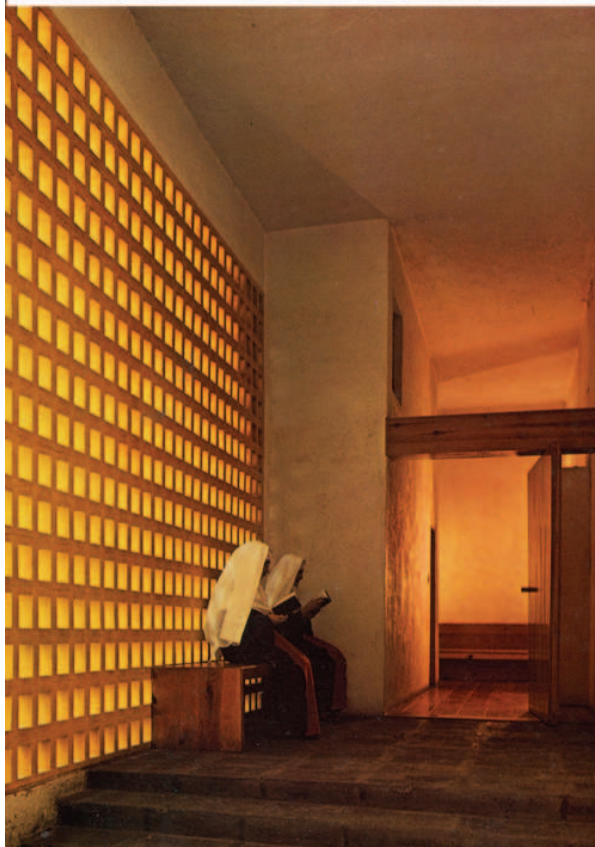
- « l'œil se perd. Il y a tant de directions possibles. » (M7,3)

- « On est piégé. C'est une prison de Piranèse en trois dimensions. On cherche désespérément le chemin à suivre et involontairement, on finit par avancer sans regarder. » (M3,3)

- « un labyrinthe visuel » (M9,3)

- « on tourne beaucoup et finalement, on rejoint ce plan d'eau qui renvoie au ciel comme le centre d'un labyrinthe. » (M1,3)

Planche 04: Support de réactivation perceptives : couvent de Tlalpan (site 04) : de gauche à droite et de haut en bas : patio et fontaine, accès entre les deux chapelles, corridor vers la sacristie, transept
Sources : Zanco, 2000, p.228 (fragment), Portugal, 1992, p., Zanco, 2000, p.31, p. 33 (fragment)



2.1.1.4. Evocations au couvent de Tlalpan (site 04)

Evocations	Sujets	Lieux associés aux évocations
ARCHITECTURE SACREE	21	Patio, corridors, chapelles
RUINES PRE-HISPANIKES	8	Patio, chapelle
OASIS, PARADIS	7	Patio
ARCHITECTURE VERNACULAIRE	14	Enceinte, patio, salons
ARCHITECTURE MODERNISTE	2	Chapelle
ARCHITECTURE MINIMALISTE	13	Chapelle, patio
ARTS	17	chapelles
JARDIN SEC	2	Chapelle principale
VOLCAN	11	Chapelle principale

Tableau 04 : Evocations de 21 visiteurs, Tlalpan (site 04)

Source : Gilsoul N, 2008, Paris

Si la première image choisie montre le patio et projette ainsi le sujet au-delà de la façade à rue, les témoignages évoquent d'abord spontanément l'accueil par les nonnes. Cet événement, partagé par tous, marque les réminiscences et les oriente toutes d'emblée vers d'autres expériences d'architectures sacrées :

- « dès l'entrée, par ce petit panneau de bois ouvrant dans la grande porte, on fait silence. Il n'y a plus alors que les glissements de la robe noire des capucines. » (M7,3)

On peut néanmoins lire dans ce tableau, qu'au-delà de ces toutes premières évocations, orientées par une expérience qui sort de l'ordinaire, les premières réminiscences qui se rapportent au patio et celles qui clôturent l'entretien se rejoignent encore par leur caractère paysager (de l'oasis au cœur de volcan).

Ces données peuvent aussi être regroupées selon les trois typologies de lieux établies pour Barragán : le jardin, la maison et l'architecture sacrée.

JARDIN

Les témoignages évoquent d'abord un oasis, protégé et protecteur par contraste avec la ville, ensuite un fragment de nature puissant dans lequel l'homme est submergé, emporté (dans cette même vision romantique que l'on a déjà rencontré précédemment). Il est intéressant de noter que ce jardin de paradis émerge des évocations

d'un socle de lave noire, assimilé aux ruines pré-colombiennes dont les traces aujourd'hui s'effacent sous l'érosion du temps :

- « le sol volcanique s'élève en gradins très larges. On monte de zocalo en zocalo. » (M7,4)
- « la lave noire au sol rappelle les bases des pyramides » (M1,4)
- « des paliers étendus. Ceux de l'allée des morts de Teotihuacan sont assez semblables. » (M8,4)

L'oasis apparaît alors, dans toute la dichotomie propre aux paysages des climats chauds, comme la nature bienveillante et rafraîchissante qui contraste avec ce socle sec et aride :

- « c'est un oasis de fraîcheur et de quiétude, une île au milieu d'un océan de pollution » (M2,4)
- « les oiseaux chantent et l'eau murmure en une parfaite image de paradis » (M9,4)
- « un des murs du patio semble avoir disparu, englouti par la végétation. Si on écarte ces lianes, peut être peut on rentrer au paradis ? » (M11,4)
- « un microcosme : il y a les quatre éléments et une faune paradisiaque » (M7,4)

Aucun sujet ne nous a parlé du jardin allongé qui borde les cellules au-delà de la chapelle. Cette partie, intime et privée ne peut être visitée. Par contre, on retrouve des allusions à une nature contemplée ou sublimée chez la moitié des sujets en fin d'entretien. Ces sujets ont témoigné être restés longtemps assis ou immobile dans la chapelle. Ces visions, associées à un espace architecturé intérieur, se réfèrent soit à un jardin de méditation clos, soit au cœur d'un volcan, clos aussi :

- « Dans le silence, il n'y a que le mouvement de l'ombre de cette croix sur le mur qui compte. Il est si léger, imperceptible, comme l'ombre de ces branches sur les vagues de graviers du Ryoan-ji. » (M3,4)
- « au bout d'un temps, je me souviens m'être dit que j'étais au cœur d'un volcan en pleine activité. Cela n'avait rien d'inquiétant, juste puissant » (M5,4)
- « l'omniprésence de la couleur jaune orangée et rouge, l'intensité de la lumière et le socle de l'autel qui s'épanche comme une coulée de lave. Tout transporte au cœur du magma volcanique. » (M12,4)

ARCHITECTURE SACREE

Comme dans la casa Barragán, les évocations d'architectures sacrées ne se réfèrent pas exclusivement au monde chrétien. Certaines renvoient même à des fragments de paysage sacré et animiste :

- « même le mur végétal du patio m'évoque un lieu sacré. Animiste cette fois, comme les failles feuillues des forêts shinto au sud de Kyôto » (M7,4)
- « la pénombre pousse au murmure et au respect comme souvent dans les lieux chrétiens. » (M2,4)
- « ce massif bassin me rappelle les puits dans les cours de couvents coloniaux » (M8,4)
- « tout est ici retenue. On ne voit pas passer les nonnes mais on les entend sur les mezzanines comme à Rome. » (M7,4)
- « la sobriété d'un monastère franciscain. Avec une autre lumière et d'autres matériaux, on se croirait à Assise » (M12,4)

D'autres témoignages évoquent des architectures sacrées du XX^e siècle, principalement modernistes et minimalistes :

- « La lumière et l'échelle sont similaires dans la chapelle Notre Dame de Ronchamps » (M6,4)
- « la chapelle me fait penser à un mélange savant entre le temple sous l'eau d'Ando et son église sur l'eau. » (M7,4)
- « Santa Maria au Portugal. Siza a réussi à rendre la même intimité sacrée. » (M13,4)

MAISON

Les évocations de Maison se mêlent aux échos d'architecture sacrée et décrivent soit des expériences de ritualisation du quotidien, soit des maisons sacrées. On note quelques allusions au vernaculaire mexicain et ensuite des projets précis, modernistes ou minimalistes :

- « de la rue on devine les scènes mais on ne peut les voir. C'est un principe souvent utilisé dans les grandes maisons de ville à Mexico. Ca garde tout son mystère à la demeure et la sacralise d'une certaine façon. » (M7,4)
- « je pense surtout aux artisans qui ont construit ce lieu. On a l'impression que ce sont les mêmes qui bâtissent les maisons. Il y a par endroit, une grande simplicité dans les gestes et dans les moyens mis en œuvre, comme dans ceux d'une maison vernaculaire » (M1,4)

- « c'est curieux, je ne sais pas dire pourquoi, mais parfois, ça me rappelle la maison Esherick de Louis Kahn. Le même sentiment de transcendance je crois. » (M7,4)
- « certains passages sont proches du ressenti que j'ai eu dans une maison de Soto de Moura au Portugal. » (M3,4)
- « très proche d'une image que j'ai vue d'un projet en Espagne du groupe RCR. C'était une maison, mais vous aviez l'impression de vivre au cœur de la terre » (M9,4)

Aucune évocation du Labyrinthe cette fois, mais on note cependant, hors catégorie parce que pouvant se référer aussi bien aux trois, de nombreuses évocations de recherches d'artistes, surtout à travers le contrôle de la lumière :

- « la lumière est vibrante. Je pense aux expériences de Turell dans son cratère en Arizona. » (M8,4) -
- « chaude et bienveillante, elle est proche de la peinture Renaissance italienne. » (M6,4)
- « précise ; elle découpe des ombres nettes à la manière des films noirs et me rappelle Alekan sur le tournage des Ailes du Désir de Wim Wenders. » (M7,4)

Planche 05: Support de réactivation perceptives : casa Galvèz (site 05) : de gauche à droite et de bas en haut : patio avant, patio d'eau, salon de dessin, façade arrière au droit du séjour
Sources : Portugal, 1992, pp.



2.1.1.5. Evocations à la casa Galvez (site 05)

Evocations	Sujets	Lieux associés aux évocations
ARCHITECTURE VERNACULAIRE	7	Patio, corridors, salons
ARCHITECTURE MODERNISTE – MINIMALISTE	6	Patio, bassin, salons
OASIS, PARADIS	7	Patio
ARCHITECTURE SACREE	5	Patio, salons, chambres
ARTS	5	Salons
LABYRINTHE	4	Salon, corridors, patio
CAVERNE VOLCANIQUE	3	Salon
JARDIN SECRET	8	Jardin, salon blanc, chambres, patios

Tableau 05 : Evocations de 9 visiteurs, casa Galvèz (site 05)

Source : Gilsoul N, 2008, Paris

On peut noter dans ce tableau que même si la première photo montre le patio d'entrée, les témoins se remémorent d'abord les volumétries de l'entrée et le seuil de la maison, hésitant entre architecture vernaculaire et architecture du XX^e siècle. Il est intéressant cependant de constater qu'ici encore, comme sur les trois premières maisons et on le verra sur les deux suivantes également, les entretiens se terminent sur des évocations de jardin secret, correspondant la plupart du temps à des espaces intérieurs comme les salons ou les chambres.

Ces données peuvent aussi être regroupées selon les trois typologies de lieux établies pour Barragán : le jardin, la maison et l'architecture sacrée.

JARDIN

Les témoignages rapportent 3 figures récurrentes: l'oasis (clos dans la ville), le fragment de nature (dans lequel l'homme se réfugie) et le jardin secret. Nous ne notons par ailleurs ici aucune référence précise à l'Art des jardins.

L'image de l'oasis ou du paradis émerge cependant beaucoup plus tôt dans les témoignages que dans les maisons précédentes. Son apparition précoce rappelle les expériences menées à Tlalpan :

- « un oasis derrière de hauts murs » (M1,5)

- « ici le bruit de Mexico ne semble pas pouvoir venir. Je parlerais volontiers d'une parenthèse paradisiaque hors du temps » (M5,5)

Le jardin secret est précédé directement par trois témoignages évoquant le refuge possible dans une nature sauvage, presque mythique (l'image de la caverne) :

- « le rebord et son ombre me font penser à une corniche volcanique depuis laquelle je peux voir un paysage idyllique. » (M7,5)

- « dans l'ombre protectrice d'une caverne. Au sol, les dalles de lave noire proposent une avancée » (M6,5)

- « taillé dans une masse volcanique. C'est un intérieur rassurant, mais ouvert comme une grotte sur le monde. » (M1,5)

Les sujets interrogés n'ont pas ou très peu arpenté le jardin de la casa Galvez³²². Toutes les évocations du jardin secret ont émergé depuis l'intérieur de la maison :

- « ce salon blanc regarde les branches d'un arbre et un petit bout de ciel. On ne voit pas les racines et le sol. C'est ce que j'aimais dans cette corniche de pierre à Fontaineblau. » (M8,5)

- « au bord d'un petit bassin formé dans le creux d'une pierre d'un jardin de Kyôto ou j'ai passé beaucoup de temps. » (M2,5)

- « une porte dérobée qui m'a toujours intriguée dans le mur du fond de ce jardin. Elle était fermée à clé. » (M3,5)

- « le seuil de la fenêtre de notre maison était large et j'y lisait souvent en regardant distraitement le tronc biscornu du cerisier de mon père. Les fenêtres étaient souvent ouvertes et je me souviens des silhouettes de chats sur les hauts murs mitoyens. » (M7,5)

ARCHITECTURE SACREE

L'architecture sacrée est évoquée ici principalement à travers la lumière et quelques symboles repérés dans l'espace :

- « la lumière dans l'escalier est celle d'une chapelle romane, dorée et changeante » (M1,5)

- « la pièce se métamorphose sous la lumière rasant le plafond comme au couvent de la Tourette » (M9,5)

MAISON

On retrouve dans les évocations de la Maison, les sources vernaculaires (principalement mexicain), modernistes et minimalistes déjà évoquées. Les témoignages hésitent sans cesse entre l'un et l'autre :

- « beaucoup d'objets d'art populaire. On se croit tantôt sur un marché indien, tantôt devant un autel familial vivant » (M2,5)

- « une hacienda. Même le jardin à l'arrière, en plateaux larges m'y a fait penser. » ; « Les divisions de châssis et les cadrages obtenus m'ont renvoyé à Philadelphie, dans le salon de la Fisher house de Kahn » (M7,5)

- « la maison Koshino au Japon d'Ando. Il y a ce même principe de pièce entre dedans et dehors, repoussant le mur au-delà de la baie. » (M7,5)

Nous retrouvons ici aussi l'évocation du Labyrinthe, émergeant tardivement dans les témoignages :

- « depuis l'entrée on ne cesse de tourner comme dans un labyrinthe. Je ne saurais dire dans quelle direction regarde ce jardin. » (M4,5)

- « un dédale de pièce qui semblent en enfilade mais qui ne cessent de changer de hauteur sous plafond et de couleur » (M7,5)

Le labyrinthe n'est plus oppressant, ni même ressenti comme un piège pour le regard, mais davantage comme une promenade changeante et stimulante. Pour le colorer, les sujets évoquent souvent l'univers de certains artistes :

-« une composition de Rothko » (M2,5)

-« un artiste contemporain allemand dont j'ai oublié le nom mais qui crée de grandes surfaces carrées avec du pollen » (M7,5)

³²² Cette attitude, déjà rencontrée sur la casa Lopez, s'explique par les modalités de visite de ces sites privés et habités. Les visiteurs, triés sur le volet n'accèdent pas aisément au site et moins encore au jardin, souvent considéré comme moins important que la maison (voir à ce propos les relevés de Wim van den Bergh et ses propos qui évitent à chaque fois le jardin ou les parcours suggérés par les guides locaux). Il nous a été très difficile de recueillir les témoignages des habitants de ces lieux qui ont probablement une pratique bien différente du jardin

Planche 06: Support de réactivation perceptives : Ecuries San Cristobal (site 06) : de gauche à droite et de bas en haut : el bebedero, fontaine à Los clubes, casa egelstrom sur la cour des Ecuries San Cristobal, Bassin à San Cristobal
Sources : Zanco, 2000, cover, Portugal, 1992, pp.



2.1.1.6. Evocations aux écuries San Cristobal, Los Clubes (site 06)

Evocations	Sujets	Lieux associés aux évocations
ARCHITECTURE VERNACULAIRE	22	Espaces publics, cour, maison, écuries, fontaine, bassin
ARCHITECTURE MODERNISTE – MINIMALISTE	21	Maison, cour, bassin
JARDIN	13	Limites, cour d'accès, fontaine, bassin
ARTS	12	Cour, bassin
PLACE PUBLIQUE MEXICAINE	5	Cour
EFFLEUREMENTS VOLCANIQUES, CAVERNE	10	Terrasses, jardin, club house, accès maison
JARDIN SECRET	14	Accès, failles, seuils

Tableau 06 : Evocations de 22 visiteurs, San Cristobal (site 06)

Source : Gilsoul N, 2008, Paris

Nous avons fait le choix ici d'étendre le territoire de l'expérience des écuries San Cristobal aux projets d'aménagement urbain dessinés par Barragán dans le complexe de Los Clubes et sur le Paseo de los Gigantes à Las Arboleras. Ce choix nous a semblé judicieux au regard des conditions de leur conception par Barragán³²³. La première photo représente ainsi la fontaine en bout de perspective du Paseo de los Gigantes, et la deuxième, la fontaine des amants, dans le complexe de Los Clubes. Les autres photos sont prises dans l'enceinte des écuries San Cristobal.

Le tableau montre qu'une fois encore les témoignages se terminent sur les évocations du jardin secret. Nous devons noter également que les réminiscences les plus nombreuses décrivent des espaces extérieurs ou transitionnels (auvents, cour, patios, péristyle, ruelle, place, jardins, fragments de paysage) ce qui peut s'expliquer par le fait que la grande majorité des sujets n'a visité que les espaces extérieurs des écuries et les stalles. Les échos à l'architecture ne sont là, pour la plupart, que pour délimiter, ponctuer ou accéder à une architecture de paysage : mur, bassins, porche. Enfin, c'est la première fois que nous n'avons noté aucune réminiscence d'architecture sacrée.

³²³ Partie I, chap.2, 2 : 18 Leçons de mise en scène

Ces données ne peuvent donc ici qu'être regroupées selon deux des trois catégories d'évocations établies pour Barragán : le jardin et la maison.

JARDIN

Les témoignages évoquent 4 formes assimilées ici à la catégories jardin : l'architecture de jardin (cette fois plus vernaculaire qu'identifiée comme « Art des jardins »), le vide urbain (de village), le fragment de paysage et enfin le jardin secret.

L'architecture de jardin est d'abord évoquée à travers l'image de l'hacienda au milieu de ses terres, oasis de fraîcheur et de parfums :

- « les grands murs aveugles et colorés des fermes fortifiées du Michoacan qui clôturent l'immense jardin où l'on peut rencontrer ces drôles de chiens noirs et nus. » (M5,6)

- « le patio de la maison est rythmé par des vasques de fleurs très parfumées, la pénombre y est fraîche. C'est un patio mexicain, une cour d'hacienda, par contraste avec l'espace absolu de la grande cour » (M9,6)

Elle se déploie ensuite dans des réminiscences de jeux d'eau, de réseau hydraulique et de traitement des limites:

- « la villa d'Este. Le fracas de l'eau à l'approche de l'orgue hydraulique ou de l'allée des 100 fontaines » (M7,6)

- « les rigoles d'irrigation des cultures arabes » (M3,6)

- « le bassin miroir que rien ne vient troubler et qui renvoie le ciel comme ceux de Neptune à Versailles » (M2,6)

- « la magie des plans d'eau de l'Alhambra » (M7,6)

L'image d'un urbanisme vernaculaire délimitant par ses masses aveugles placettes et ruelles ombragées se concentre principalement autour du grand espace ouvert central:

- « un grand espace minéral et au centre, un massif d'arbres qui offre un peu d'ombre comme une de ces places mexicaines sur lesquelles on voit les petits vieux se réunir à cinq sur un banc, le chapeau de gringo en paille sur le front » (M7,6)

- « place presque carrée et bordée du décor coloré des façades de la côte mexicaine » (M3,6)

- « l'arbre au centre, entouré d'une margelle pour s'installer à l'ombre. On pourrait être sur une place d'Ajjic ou de Chapala » (M2,6)

Les deux dernières formes de réminiscences du Jardin se réfèrent à des espaces plus petits, plus intimes et souvent entre dedans et dehors, voire complètement intérieurs à l'architecture. On reconnaît les images de la caverne, mythique, déployée vers l'extérieur par des effleurements volcaniques :

- « le seuil de la maison me fait penser à une coulée de lave noire, large, douce mais puissante. » (M1,6)

- « du club house, on a une vision sur les prés. De l'extérieur, on ne voit qu'un trou carré noir dans ce grand mur rose, on dirait une caverne dans une falaise. C'est l'impression que j'ai eu à l'intérieur aussi : protégé par la puissance de la nature, en son sein. » (M8,6)

Par extension, les témoignages se font ensuite plus intimes et révèle le jardin secret depuis des lieux qui partagent tous un sentiment d'échelle humaine par contraste avec l'espace trop grand et ceint de hauts murs :

- « les deux murs ne se rejoignent pas. Dans la faille on aperçoit le jardin au-delà. J'avais l'habitude de regarder par un petit trou dans la clôture le pré du voisin en rêvant d'y paresser. » (M2,6)

- « le muret qui ceint l'arbre donne une échelle humaine à cet espace. On peut alors se concentrer sur les racines de ce ficus incroyable et ça me rappelle mes fantasmes de cités imaginaires enfouies dans les méandres des racines de ce vieil arbre au fond du jardin. » (M4,6)

- « le seuil est très large. C'est un espace à habiter, on y est bien, un peu surélevé. J'ai beaucoup joué sur la pas de la porte dans notre rue, on y avait la même sensation d'être à la fois dans la rue et à la fois protégé. » (M1,6)

MAISON

La Maison prend ici surtout la forme de l'hacienda ou du ranch:

- « les écuries ressemblent fort à celles d'une hacienda traditionnelle. Même les volets de bois sont identiques. » (M9,6)

- « les auvents ou on voit les mexicains se réunir en familles le soir pour discuter sur les vieilles cartes postales noir et blanc » (M3,6)
- « l'appareillage d'éclats volcaniques du bassin je l'ai déjà vu à Guadalajara, dans le palais du gouverneur, dans le patio principal, mais je pense que ce doit être un appareillage courant, même dans les ranchs de la région. » (M7,6)

On note très peu de réminiscences sur l'espace intérieur de la casa Egelstorm, que peu de sujets ont eu la chance de visiter :

- « En marchant de surprise en surprise et de pénombre en pénombre, les images qui me viennent sont celles des ksars de Fès » (M9,6)

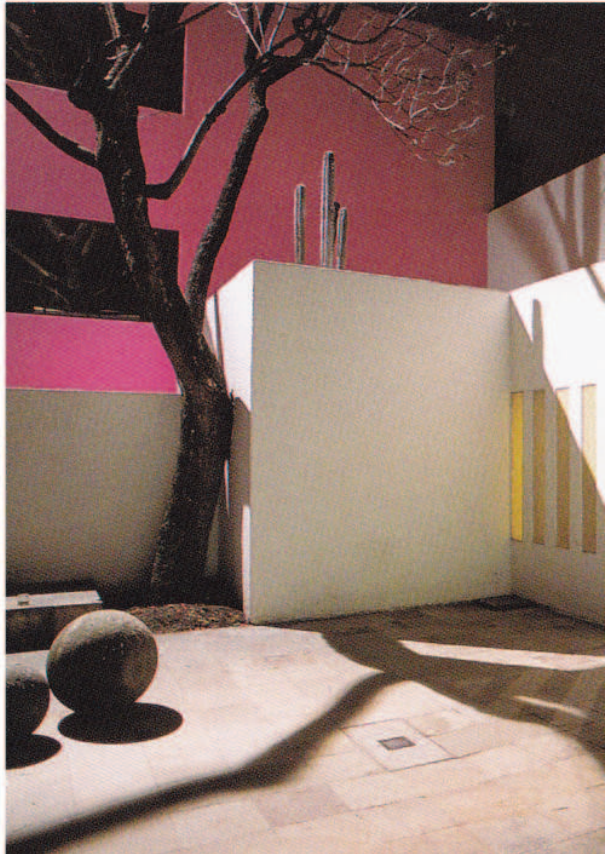
Sa volumétrie et sa monochromie blanche par contraste avec les murs qui composent l'espace du jardin, ont appelé certains témoins à évoquer la maison vernaculaire arabe ou hispanique, mais aussi moderne ou minimaliste :

- « une architecture blanche qui se protège du soleil. Le sud de l'Espagne ou la Tunisie ? » (M1,6)
- « une villa blanche du Corbusier » (M9,6)
- « ces grands murs qui glissent sans fin, je dirais le pavillon de Mies van der Rohe à Barcelone » (M22,6)
- « ce mur blanc qui capture les ombres des feuillages d'eucalyptus me renvoie un long mur écran de Tadao Ando à Bâle qui accompagne le visiteur jusqu'à la porte d'entrée. » (M19,6)

Enfin, si l'on ne trouve plus d'échos au labyrinthe, comme à Tlalpan, on note cependant des références à l'univers de l'Art (prioritairement De Chirico, cité par 9 sujets différents) pour colorer les descriptions de certaines évocations du jardin :

- « des murs immenses et des places vides » (M7,6)
- « juste une silhouette trop petite dans un espace clos immense » (M9,6)
- « les murs barrent l'horizon à l'infini » (M12,6)
- « parfois un cheval passe. Il est presque faux tellement la scène semble figée comme les ombres au sol » (M19,6)
- « on a l'impression de marcher dans un Mondrian » (M20,6)

Planche 07: Support de réactivation perceptives : casa Gilardi (site 07) : de gauche à droite et de bas en haut : façade sur rue, corridor vers la piscine intérieure, séjour, patio vers le corps de maison à rue
Sources : Saito 2001, p.192 (fragment), Zanco, 2000, p. 237, Saito 2001, p.215 (fragment), p.219 (fragment)



2.1.1.7. Evocations à la casa Gilardi

Evocations	Sujets	Lieux associés aux évocations
ARCHITECTURE MODERNISTE MINIMALISTE	21	Façade, corridor, salon
ARCHITECTURE VERNACULAIRE	8	Porche, hall
ARCHITECTURE SACREE	17	Corridor
ARTS	12	Salon, piscine, patio
LAC SOUTERRAIN, CAVERNE VOLCANIQUE	8	Salon, piscine
JARDIN SECRET	7	Salon, porche, chambres, balcons, patio caché

Tableau 07 : Evocations de 22 visiteurs, casa Gilardi (site 07)

Source : Gilsoul N, 2008, Paris

On peut noter dans ces résultats qu'ici aussi, et ce malgré la taille très réduite du patio-jardin sur cette parcelle étroite en tissu urbain dense, sept témoins concluent l'entretien sur les évocations du jardin secret. Sur ces sept sujets réceptifs, cinq d'entre eux ont évoqué juste avant des fragments de paysage, dont la caverne mythique que nous avons déjà rencontrée plusieurs fois. Les autres, dans une autre forme d'introspection ont conclu sur des évocations d'œuvres d'art ou d'architecture sacrée, sublimant leur souvenir.

Ces données ne peuvent ici être à nouveau regroupées selon les trois catégories d'évocations établies pour Barragán : le jardin, l'architecture sacrée et la maison. Il y a cependant une inversion notoire dans l'ordre d'apparition de ces évocations, puisque cette fois le Jardin n'émerge exclusivement qu'après les deux premières catégories.

MAISON

La Maison apparaît d'abord aux sujets comme minimaliste, puis moderne et enfin, vernaculaire (principalement mexicain) pour revenir à des évocations du XX^e siècle :

- « le volume flotte au-dessus du socle, c'est très minimaliste comme attitude. On voit cela maintenant souvent en architecture. Regardez les maisons de Pang Yang de Wilmette ou encore celle de Barani à Cannes. » (M4,7)
- « la fenêtre jaune comme un canon à lumière extrudé me ramène à ceux du Corbusier à la Villa Savoye : bleu ou jaune. » (M14,7)
- « ce sont les portes d'une hacienda (...) la fraîcheur frappe dès l'entrée à la manière de ces maisons vernaculaires aux murs épais qui gardent bien du soleil » (M19,7)
- « les murs semblent taillés dans la roche volcanique, la même que l'on retrouve souvent dans les villages du Jalisco » (M18,7)
- « il y a beaucoup de clin d'œil à l'Art populaire mexicain. Même le mobilier peut nous laisser penser que l'on est entré dans une maison d'un de ces villages colorés. » (M9,7)

- « la maison Koshino de Tadao Ando, il y a les mêmes failles de lumière qui guide le pas » (M20,7)

ARCHITECTURE SACREE

L'architecture sacrée, mêlant ici encore les croyances, est évoquée, par tous les sujets réceptifs à cette réminiscence (17/23), dès la réactivation du souvenir du corridor qui mène au salon:

- « marcher le long des bancs d'une chapelle protestante » (M12,7)
- « un chemin processional (...) l'escalier à Soyambudnat au Népal » (M16,7)
- « la lumière change tout le temps. Si on reste un moment, on se rend compte que les murs sont blancs et que c'est l'air qui est jaune. Je pense à certains instants à Chartres, lorsque le soleil couchant frappe les vitraux » (M11,7)

JARDIN

On note dans les évocations du Jardin deux facettes que nous avons déjà rencontrée : le fragment de paysage à connotation romantique et le jardin secret. Aucun écho par contre à l'Art des jardins, ce qui peut s'expliquer par la composition (minimaliste), la surface dédiée (17% de la surface bâtie) et la situation (découverte très tardive) du seul espace ouvert sur le site.

Comme nous l'avons noté, le jardin secret est précédé (préparé ?) par l'évocation d'un morceau de nature archaïque (le lac souterrain et/ou la caverne), lui-même précédé souvent par des échos à l'univers de l'Art :

- « Le salon à cheval entre le patio et la piscine intérieur me rappelle fort les ruines de la maison de Tibère à Sperlonga. En fait de maison il ne reste rien, mais le site est fabuleux : une grotte – probablement creusée artificiellement – ouverte sur la mer. L'eau entre dans l'espace et a ce même reflet vert-blanc. » (M14,7)

- « Un lac souterrain, éclairé par de micro-organismes phosphorescents » (M11,7)

Les évocations du jardin secret ne s'appuie jamais sur les photos de la réactivation et émergent ici de lieux qui ne sont même pas visibles sur les quatre photos : pièces à l'étage, morceaux du patio caché, terrasses :

- « un déambulatoire comme au théâtre, j'ai même l'image de mon corps d'enfant à l'entracte, devant passer de biais entre les rangées de sièges rouges en velours. Pourtant je pense que ces terrasses sont plus larges. » (M21,7)

- « un cadrage sur les feuillages de l'arbre. Juste cela. L'œil est concentré parce que tout est dans la pénombre. On avait fait quelque chose d'identique dans une cabane perchée » (M2,7)

- « la chambre d'enfant est extraordinaire : elle a une toute petite fenêtre jaune, carrée. J'avais un kaléidoscope en bois que j'adorais emmener partout avec moi ; je me souviens que je regardais les moindres recoins du jardin dans le Lubéron où l'on passait chaque été nos vacances. J'ai dû scanner chaque feuille, chaque fourmi, chaque pierre avec cette petite fenêtre jaune et changeante. C'était mon œil magique sur le Monde. » (M7,7)

Enfin, comme à Los Clubes et Tlalpan, le labyrinthe a disparu des témoignages. Par contre, les échos à l'univers de l'Art, timide jusqu'à Los Clubes, prennent ici une importance signifiante (18 sujets/22) avec parfois plusieurs évocations différentes par personne :

- « au fond du couloir jaune se dresse cette stèle rouge sur fond bleu. Le tout est cadré carré. J'ai l'impression de marcher dans une recherche cubiste » (M8,7)

On note aussi que les réminiscences ne sont plus exclusivement plastiques mais touchent également la danse, la musique et le cinéma :

- « le rythme imposé par les bandes de lumière dorée me projette à l'Opéra de Paris, dans une adaptation de Clavigo mise en scène par Wilmotte » (M4,7)

- « c'est curieux, mais je dirais les premières mesures d'un concerto pour piano de Takemitsu. Il l'avait composé pour un jardin zen. » (M9,7)

- « David Lynch et son film Lost Highway ; il y a ce couloir qui n'a pas de fin, dans lequel l'acteur disparaît ; ensuite c'est son double qui en ressort, changé, étrange, décalé. » (M12,7)

- « le bassin est irréal. Je repense à une scène de Tarkovsky dans le film Le miroir : même sensation d'irréalité. » (M20,7)

2.1.2. Echos et concordances avec le concepteur

« Avec l'architecture moderne, nous devrions essayer de parvenir à créer la même attraction que celle qui existe dans les surfaces, les espaces et les volumes de l'architecture précolombienne et de l'architecture coloniale et populaire, mais cela avec une expression vraiment contemporaine.

Evidemment nous ne pouvons répéter ces formes, mais nous pouvons nous attacher à analyser en quoi consiste l'essence du caractère agréable de ces jardins, de ces places, de ces espaces (...) à faire que justement, l'expérience des siècles passés contribue à rendre la vie plus agréable. »

Barragán³²⁴

L'analyse comparative des évocations des visiteurs avec celles de Barragán permet 3 constats.

- 1) La majorité des évocations fait écho à des ambiances similaires dont les réceptacles d'ambiance sont familiers au concepteur. Certaines évocations ciblent même des sites identiques (comme le patio des Myrthes de l'Alhambra à Grenade par exemple). Pourtant 17/22 sujets ont une connaissance très superficielle (voire pas du tout) de l'œuvre et de la biographie de Barragán.
- 2) Les autres évocations décrivent en général des ambiances soit postérieures à Barragán, soit absentes de nos recensements. Pourtant, elles s'inscrivent par analogie (continuité typologique ou ambiante³²⁵) dans les catégories du concepteur.
- 3) La plupart des évocations qui décrivent des refuges enfin sont suivies par d'autres évocations intimes et personnelles (souvent liées au jardin secret et au monde de l'enfance).

2.1.2.1. Similitudes

Parmi les évocations similaires, on retrouve des échos aux réminiscences (dévoilées et cachées) du concepteur.

Pour les réminiscences dévoilées, citons notamment l'architecture vernaculaire mexicaine et l'hacienda coloniale qui reviennent sur les 7 sites. Les monastères, couvents et églises mexicaines côtoient les cloîtres franciscains italiens dans une majorité de témoignages. L'évocation la plus concordante concerne l'Alhambra de Grenade citée par plus de la moitié des sujets et dans la plupart des sites.

³²⁴ Barragan interrogé en 1975 par Damian Bayon in « Luis Barragan y el regreso a las fuentes », *Plural* n°48, Mexico.

³²⁵ Ce que Barragan appelle « la forme substantielle de l'espace », cité par Diaz Morales in Pauly, 2002. Op.cit

Les concordances avec les réminiscences cachées sont logiquement plus nombreuses, leur univers étant plus vaste.

Partant souvent de l'évocation de la maison à patio mexicaine (dont la moitié des sujets ne sont pas familiers), les témoignages décrivent la maison pompéienne, le patio espagnol et l'architecture arabe (de la médina au m'zabab) que l'on retrouve souvent encartés dans la bibliothèque de l'architecte ou dans ses collections de cartes postales.

Les bosquets baroques (que Barragán a visités notamment à la villa Aldobrandini en Italie ou à Versailles) côtoient ici les floraisons de cerisiers japonais de Kyôto (dont l'architecte aimait partager le spectacle en offrant toujours le même ouvrage sur les jardins japonais à ses amis³²⁶).

Certains témoins ont évoqué la machine à habiter moderne (dont Barragán fait la critique après avoir arpenté la villa Savoye et rencontré Le Corbusier à Sèvres³²⁷) et des expériences scénographiques avant-gardistes comme celles d'Adolph Appia (décrites à Barragán par Kiesler³²⁸).

D'autres encore ont cité des œuvres d'artistes comme Josphe Albers ou Orozcco, proches de Barragán et souvent mentor de son Art de voir³²⁹.

Ces similitudes sont rarement parfaitement superposables. Elles sont comme l'ombre du lieu évoqué, à l'instar d'une réminiscence comme l'ombre du souvenir. On en trouve cependant toujours un écho identifiable dans le système référent du concepteur.

2.1.2.2. Analogies

Si le visiteur partage un grand nombre de réminiscences avec l'inconscient collectif brassé par Barragán (et son avatar humaniste voyageur), il a son propre système référent, ses pré-requis socioculturels et sa mémoire autobiographique.

Parmi les témoignages, nous avons noté un grand nombre d'évocations analogiques dans la mesure où elles ne s'inscrivent plus dans le système référent documenté du concepteur mais auraient pu en faire partie par leur sympathie d'ambiances et leurs familiarités. Nous retrouvons ici un processus cher à Barragán et qu'il retrouve notamment dans la quête de *l'Anima Jalisca* de Basave³³⁰, dans celle d'un Art méditerranéen de Ferdinand Bac³³¹

³²⁶ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N à Guadalajara en mars 2006

³²⁷ Partie III, chap.1, 2 : la promenade architecturale de Le Corbusier

³²⁸ Partie II, chap.3, 1.3 :Autour de la Space house

³²⁹ Partie II, chap.2, 1.1.2 : Voir avec innocence

³³⁰ Partie II, chap.2, 1.1 : Apprendre à Voir

³³¹ Partie II, chap.1, 1.2.1 : Le jardinier poète

et dans le mythe de l'universel moderne poursuivi par les Surréalistes rencontrés à New York dans les années 30³³².

Les jardins à compartiments (majoritairement issus de l'univers de Bac chez Barragán) renvoient ici aux chambres impressionnistes de Gertrude Jeckyll, au pittoresque XVIII^e, au jardin anglo-chinois, voire parfois aux clairières habitées de la Vallée de Gilles Clément en Creuse.

La sobriété, l'austérité et la précision d'une architecture moderniste trouve ici des prolongations avec l'architecture de John Pawson, les boîtes à lumière de Peter Zumthor ou de Soto de Moura (postérieures à l'architecture émotionnelle). Certains témoins rapprochent par ailleurs des œuvres dont l'héritage de Barragán est clairement revendiqué comme les maisons de Legoretto ou certains corridors de Tadao Ando.

D'autres enfin citent des recherches artistiques récentes comme les murs dressés de Richard Serra ou le *Roden Crater* de James Turrel. Parmi les analogies nous avons épinglé quelques évocations de scènes précises au cinéma. Il est possible (mais pas vérifiable) que Barragán en ai vu certaines comme les couloirs déformés du *Cabinet du Docteur Caligari* de Murnau. D'autres scènes, plus contemporaines, proviennent aussi bien du cinéma que de l'animation. Citons par exemple l'évocation à la casa Gilardi (site 07) d'une caverne allongée dessinée par les studios Ghibli pour le long métrage *Princesse Mononoké* et au bout de laquelle s'ouvre un ciel bleu nuit.

2.1.2.3. Sentiment partagé

Les évocations sont souvent décrites en fin d'entretien avec davantage de sensibilité (et de détails). Le passage par des échos au cinéma ou à l'art entraîne généralement un ton plus passionné, et bientôt confident. Citons par exemple à la casa Ortega (site 01) :

- « ce minuscule balcon enveloppant, creusé dans le lierre de la façade, me fait penser aux nids humains (...) d'Abramovics en Espagne. J'ai l'impression que je pourrais m'y sentir en sécurité pour observer les mouvements du jardin. Petit je passais des heures sur une branche de chêne. Elle faisait un creux au niveau du tronc et les feuilles cachaient complètement son accès. Ce qui le rendait d'autant plus précieux » (M2,1).

Les témoignages terminent la plupart du temps sur l'évocation des territoires de l'enfance du visiteur. Ils sont souvent matérialisés à travers des jardins secrets, des cabanes de fortune, des refuges dominants ou enfouis dans une nature luxuriante (paradis ou oasis) même lorsque ces évocations sont associées à une chambre ou un salon clos. Les sujets se réfèrent davantage à des expériences personnelles et très intimes. Citons notamment :

³³² Partie II, chap.1, 1.2.2 : Le Surréalisme

- « Les terrasses me rappellent certains chemins de rondes que j'avais ainsi dénommé dans le verger de mes vacances: on a une impression de vertige excitant en marchant sur ces petits murets » (M7,7)

- « Le son de la fontaine me rappelle celui d'une petite rivière qui traversait le pré derrière notre maison de vacances. Je ressens encore la fraîcheur des herbes sur mes jambes. » (M2,5)

L'attitude du sujet a changé³³³. Il partage (inconsciemment) la vision du concepteur : celle d'un refuge (d'enfant) en harmonie avec une Nature dans laquelle il se fond et oublie le monde extérieur pour plonger dans une nostalgie créative, un recueillement contemplatif.

2.2. Les déclencheurs présumés

« La chapelle de Tlalpan implique le même rythme du pas que nos temples au Japon ».

Tadao Ando³³⁴

Examinant chaque évocation (issue de l'enquête MEMOIRE), nous soulignons ici d'éventuels déclencheurs à l'image de la madeleine de Proust. Ils nous ont été soit désignés explicitement par le sujet, soit implicitement à travers leur caractère de formant d'ambiance dans les témoignages, soit encore suscités par notre entretien semi-directif.

Nous les avons confronté à la typologie établie pour le concepteur : visuo-tactile, sonore et kinesthésique. Un petit nombre de témoins a évoqué des déclenchements de réminiscences par un parfum (ou sa mémoire). Si nous avons montré déjà que ces stimuli sont absents des propos de l'architecte, nous précisons ici en quoi les odeurs décrites se rapprochent de l'univers du concepteur.

Illustré par quelques témoignages choisis, chaque catégorie de déclencheur permet d'observer d'une part des récurrences dans les comportements des visiteurs, et d'autre part dans leur composition (mise en scène) dans l'architecture émotionnelle.

2.2.1. Déclencheurs visuo-tactiles

Les déclencheurs s'inscrivent en grande majorité dans les trois catégories visuo-tactiles établies pour Barragán : les éléments de décor, les objets choisis et les ombres.

³³³ Partie II, chap.1, 3.2 : Immersion

³³⁴ de bruijn G, 2000. *The Quiet Revolution*, vidéo réalisée pour l'exposition organisée par la Fondation Barragan de Birsfelden

Nous avons dû créer une quatrième catégorie (température perçue) pour répondre aux impressions de « fraîcheur », de « température douce » ou encore de « chaleur étouffante » participant à certaines évocations.

Le croisement des données soulève trois questions : l'évolution de l'attention du visiteur, la présence de formants parmi ces déclencheurs et leur interrelations.

2.2.1.1. Du décor aux phénomènes

Ce sont les éléments de décor et les objets qui sont les plus nombreux, tout comme chez Barragán. Ainsi par exemple nous avons dénombré 34 déclencheurs différents dans la catégorie des éléments de décor (cité sur le site 01) et seulement 8 dans celle des ombres.

Les morceaux de décor apparaissent dès le début du récit mémoriel et sont cités prioritairement lors de l'entretien semi-directif. Beaucoup d'éléments sont similaires ou analogues aux déclencheurs du concepteur. Citons par exemple :

- « les poutres en bois apparentes des haciendas » (M4,2)
- « la porte à vantail coupé dont le portillon supérieur s'ouvre comme celui d'une stèle d'écurie » (M9,1)
- « l'enceinte, haute et massive me projette tout de suite dans ce souvenir de couvent colonial » (M17,1)
- « le patio lui-même » (M8,2)
- « cette sorte de auvent habité, ni dedans, ni dehors » (M7,6)
- « le principe même de la chambre verte : une pièce extérieure » (M5,1)
- « les affleurements de lave noire » (M3,3)

Ces éléments sont les plus visibles, les plus évidents. Ils délimitent l'espace, le ferment ou l'orientent. Ce sont les premières choses que l'on voit en regardant l'environnement qui nous cerne. Il n'est pas nécessaire de développer une grande sensibilité pour les remarquer.

Les objets posent par ailleurs d'emblée une réserve méthodologique. Si ils semblent avoir un puissant pouvoir évocateur vu leurs occurrences dans les témoignages (81 objets cités dans la casa Barragán, site 02 par exemple et 14 dans la casa Galvèz, site 05), ils ne sont pas toujours le fait du concepteur (ni dans leur choix, ni dans leur disposition spatiale). Un examen des photos d'archives et un second arpentage *in situ* nous ont permis de constater que les objets les plus déclencheurs ont souvent été soit choisis ou conseillés par Barragán³³⁵ (citons par exemple les sphères miroirs³³⁶ ou la chaise en cuir modèle Butaca), soit placés dans une niche ou une lumière contrôlée par l'architecture émotionnelle au départ pour un autre objet (citons notamment l'angle de l'atelier, site 02 qui accueille aujourd'hui un plâtre de cheval).

³³⁵ Partie II, chap.2, 1.1 : Apprendre à voir

³³⁶ Cet objet emblématique fait l'objet d'un autre développement dans la Partie II, chap.3, 2.2.3 : Appâts singuliers temporaires

Les ombres et les impressions hygrothermiques n'apparaissent que tardivement dans les récits mémoriels et jamais dans les entretiens semi-directifs. Ils sont invoqués de manière plus inconsciente que les deux premières catégories et nécessitent une plus grande sensibilité. Ils sont souvent associés aux évocations plus intimes. Citons par exemple :

- « *la lumière est magique. Elle transforme un simple mur en texture vibrante comme à Tonantzitla. Elle est chaude, brûlante presque et pourtant l'espace reste froid* » (M7,4)

- « *Curieusement c'est l'image d'un jardin sec qui me vient : Tokaïan à Kyôto. Peut être parce qu'à force de se concentrer, on remarque que ce sont les ombres et leur intensité qui font vivre le lieu.* » (M9,4)

- « *c'est une grotte inondée. Il fait frais. On sent l'humidité de l'air. La lumière est presque phosphorescente* » (M4,7)

Ces deux catégories convoquent un changement d'attitude du visiteur, une meilleure réceptivité, une attention plus aigüe. Ce constat est encore confirmé par certains témoignages qui reviennent en fin d'entretien sur des pièces traversées en début de récit et qui y reconnaissent à posteriori, un déclencheur lumineux ou thermique.

Nous pouvons retenir deux constats.

D'une part, les déclencheurs du concepteur (ou l'emplacement de leur mise en scène) basculent encore certains visiteurs aujourd'hui dans leurs propres réminiscences. D'autre part, l'ordre d'apparition des différentes catégories dans les témoignages confirme le changement d'attitude visé par Barragán à travers l'Architecture émotionnelle : une plus grande disponibilité spirituelle, une attention « flottante », un Art de voir³³⁷.

2.2.1.2. Déclencheurs récurrents ou formants ?

L'analyse des résultats montre que certains déclencheurs sont très récurrents dans les témoignages. Quelques uns sont partagés et invariants, comme par exemple le Mur qui revient sur tous les sites et chez tous les sujets sur le site 01.

Cette invariance questionne l'hypothèse des formants d'ambiance³³⁸ (ici dans la catégorie des éléments de décor). Nous posons cependant deux réserves.

D'abord, les déclencheurs cités présentent souvent des détails variables. Si l'allusion au Mur revient dans presque tous les témoignages, sur les 14 allusions dénombrées dans l'enquête M4,1 par exemple, on peut noter six types de murs différents : « *le mur blanchi* », « *le mur envahi par la végétation* », « *le muret bas qui cache un plan médian* », « *le mur percé* ». On pourrait encore y rajouter, pour les autres sujets sur le même site, encore au moins 4

³³⁷ Partie II, chap.2, 1.1 : Apprendre à voir

³³⁸ Partie I, chap.1, 2.2 : Le monde des formes et le monde des formants

murs différents: « *le mur végétal* », « *le mur à appareillage* », « *le mur translucide* », « *le mur habité* » et le « *mur de lave pétrifiée* ».

Ensuite, un même déclencheur (même élément au même endroit) va provoquer des réminiscences différentes en fonction du contexte (lumière, saison, relations avec d'autres déclencheurs ou les habitants de la scène), en fonction du vécu et de la sensibilité du sujet. Ainsi par exemple le *mur blanchi* relevé, évoque selon les témoignages et les lieux, le vernaculaire mexicain sur les façades de la casa Barragán (M2,2), le vernaculaire méditerranéen dans le patio de la casa Galvez (M7,3), le vernaculaire arabe dans les couloirs de la casa Lopez (M4,5), l'architecture sacrée dans le salon de musique de la casa Galvez (M7,5), l'architecture moderniste dans la volumétrie de la maison Egelstorm à Los Clubes (M1,6) et l'architecture minimaliste dans la chapelle privée de la casa Barragán (M7,2).

Nous pouvons retenir que certains éléments déclencheurs peuvent être formant d'ambiance. Sans le mur épais du jardin de la casa Ortega, il est fort probable que nous aurions récolté moins d'évocations de jardins clos, d'enceinte fortifiée, de couvents protégés et de murailles défendant l'accès à un jardin de paradis arabo-andalou. Cependant leur invariance n'engage pas forcément le déclenchement d'images analogues chez le visiteur. C'est souvent dans leur qualificatif en réaction aux autres éléments de l'ambiance qu'ils suggèrent l'évocation spécifique.

2.2.1.3. Combinaisons

Tout comme Barragán dans ses propos, les témoignages recueillis isolent rarement un déclencheur unique. Si certains peuvent être formant d'ambiance, il est peu probable qu'ils soient seuls responsables du basculement dans les souvenirs des visiteurs comme en témoigne le nombre de réactions en ce sens lors des entretiens semi-directifs. Citons notamment :

- « *un seul élément ? Mais c'est un ensemble de choses* » (M12,2)
- « *je peux en dire plusieurs ?* » (M8,5)
- « *c'est difficile à dire. S'il fallait réduire cela à un faisceau d'éléments...C'est probablement une combinaison de choses matérielles, d'événements et de mon état d'esprit du moment ou encore la couleur de vos chaussettes !* » (M7,2)

L'aspect combinatoire ressort aussi nettement de l'analyse sémantique des témoignages. Nous observons 3 types de combinaisons majeures.

Les plus fréquentes concernent des relations dans la même catégorie (énumération ou addition de plusieurs éléments de décor par exemple) : « *le mur appareillé, la porte en bois massif et les lourdes planches au sol* » (M6,1).

On note aussi des relations entre catégories différentes mais toujours dans de déclencheurs visuo-tactiles : « *la croix, l'ange en bois,*

les proportions de la pièce et la lumière qui découpe un cône précis dans la pénombre. » (M4,3). Enfin, on note aussi des relations entre des types de déclencheurs différents : « *la végétation coriace, le chant des oiseaux et la fraîcheur de l'humus dans ces crevasses volcaniques* » (M8,3).

Nous pouvons retenir que les déclencheurs visuo-tactiles sont toujours combinés dans les témoignages (et dans l'architecture émotionnelle). C'est au travers des combinaisons que l'évocation se précise, même si un déclencheur peut apparaître prioritaire dans le discours et formant de l'ambiance.

2.2.2. Déclencheurs sonores

Les données recueillies sont intéressantes à double titre³³⁹.

D'abord elles confirment le constat d'une assez faible conscience de ce sens « oublié » dans nos sociétés occidentales héritières de l'hégémonie visuelle depuis la Renaissance. En effet, les quelques sujets réceptifs à ces déclencheurs sont soit musicien amateur, soit issus d'une famille de musicien, soit encore de culture orientale (Inde et Philippines).

Ensuite, les sons évoqués (spontanément pour la plupart) rejoignent les déclencheurs sonores suggérés par Barragán malgré l'érosion des sites et l'évolution du contexte (dominé par la ville alentour).

L'analyse des données pose 3 questions : la concordance des sons malgré l'évolution du paysage sonore, la modification de l'attitude du sujet et les relations combinatoires de ces déclencheurs.

2.2.2.1. Permanence ou sympathie

Si on reconnaît chez les sujets réceptifs les 4 catégories de déclencheurs sonores que nous avons établies pour le concepteur (eau, oiseaux, cloches et silence), nous avons dû créer 4 nouvelles catégories additionnelles (végétal, architecture, corps en mouvement et ville).

Sur les 8 catégories ainsi définies, une seule évoque les nuisances que Barragán suggérait déjà par son rejet de la ville moderne (sans toutefois pointer ses bruits). Citons par exemple :

-« le grondement incessant de la ville » (M6,1)

-« les alarmes de voitures qui se relaient toute la journée » (M9,7).

Les 7 autres catégories sont en sympathie avec celles relevées pour le concepteur. Elles évoquent le calme, la sérénité, une certaine

³³⁹ Elles pourraient faire l'objet d'une nouvelle recherche complémentaire avec une méthodologie adaptée au paysage sonore (comme celles utilisées par le GRECAU par exemple). Il aurait été intéressant par exemple dans le cadre d'une thèse ciblée d'approfondir ce que les sujets entendent par le Silence d'une architecture émotionnelle

idée de la Nature. Elles basculent tous les sujets réceptifs dans des réminiscences paisibles et sécurisantes (images de refuges, de jardin secret et de territoires de l'enfance). Citons notamment :

- « le doux bruissement des feuilles de mon jardin » (M7,2)
- « le plancher qui grince (...) lorsque je montais le petit déjeuner chez mes parents » (M7,3)
- « le glissement des robes de nonnes. Pour moi c'est synonyme de silence confiant » (M4,4)
- « des claquements de pins (?) sous le soleil chaud de midi (...) à l'heure de la sieste derrière les volets de mon Lubéron » (M11,3).

Citées par Barragán	Citées par les 8 sujets réceptifs
Silence	Silence
Eau	Eau
Oiseaux	Oiseaux
Cloche	Cloche
	<p>Végétal</p> <p><u>Précision des sources :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> -feuillages -troncs -branches
	<p>Architecture</p> <p><u>Précision des sources :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> -matériaux (bois, pierre) -éléments (porte, plancher)
	<p>Corps en mouvement</p> <p><u>Précision des sources :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> -vêtements -pas -voix
	<p>Ville</p> <p><u>Précision des sources :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> -rumeurs urbaines -voitures

Tableau 08 : Catégories de déclencheurs sonores comparés

Source : Gilsoul N, 2008, Paris

Nous pouvons retenir que si le contexte de Mexico a évolué depuis 70 ans, le besoin de Nature et le besoin de refuge de nos sociétés supermodernistes est aussi puissant que celui de Barragán à l'époque moderne. Ils incitent certains visiteurs à chercher dans l'opposition aux rumeurs urbaines des signes (ici des empreintes sonores) dépaysants et apaisants (par leur couverture régulière notamment). Ils actualisent, interprètent et complètent ainsi les déclencheurs évoqués alors par le concepteur.

2.2.2.2. Du silence par contraste au silence intérieur

Nous avons constaté une évolution du sens véhiculé par certains déclencheurs au cours du récit mémoriel ou des entretiens. Ainsi par exemple, le Silence est d'abord entendu comme une absence (relative) de bruits avant de devenir un silence intérieur, plus proche du mot anglais qui le désigne (*Quiet*) et de la quête de sérénité du concepteur.

Cette évolution invoque un changement d'attitude du visiteur réceptif. Elle est lisible en 3 temps :

1) En début de récit (ou d'entretien), le silence est décrit par contraste avec le monde extérieur (bruyant) :

- « le silence dès qu'on entre. Pouf. La ville est loin. » (M3,2)

- « Mexico est synonyme de vacarme incessant pour moi (...) dans le hall déjà les rumeurs sont assourdies et le silence bienvenu me ramène à Baktapur, derrière la lourde porte de bois du temple » (M12,2)

Cité sur les 6 sites urbains sans exception, le déclencheur s'inverse à San Cristobal (site 06) par l'évocation dès l'entrée du fracas d'eau de la cascade (contrastant cette fois avec le calme relatif des rues de ce condominium ultra sécurisé.

2) En milieu de récit nous avons relevé très peu de déclencheurs sonores potentiels. Nous n'en avons noté aucun dans les entretiens.

3) En fin de récit, le silence est devenu intérieur, chargé de calme et de recueillement. C'est un silence qui « permet de penser » (M7,2). Il est alors paradoxalement associé à d'autres sons :

- « L'écho d'une goutte d'eau qui tombe en silence dans les bassins de purification de Nara (Japon) » (M12,2)

- « le murmure silencieux des branches. Quel calme (...) des après midi entières à l'ombre d'un figuier cet été là en Grèce » (M7,1).

Ce silence intérieur est toujours associé à un lieu retiré dans lequel le sujet se décrit solitaire.

Nous pouvons retenir que certains déclencheurs vont accompagner un changement d'attitude du visiteur et ainsi être porteur de réminiscences différentes en fonction de leur situation spatio-temporelle³⁴⁰.

2.2.2.3. Combinaisons

Plus encore que pour les déclencheurs visuo-tactiles, il apparaît que les stimuli sonores ne soient jamais perçus seuls. Ils colorent d'autres déclencheurs, les précisent. On observe un type de combinaisons principal : inter-typologies (sonore et visuo-tactile, sonore et kinesthésique).

³⁴⁰ Partie III : mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle

- « le silence de l'eau, le craquement des branches et une lointaine trille d'oiseau (...) l'idée d'un paradis perdu » (M7,1)
- « le craquement du plancher, les murs nus et cette grande croix en bois massif » (M12,2)
- « les acanthes, ce torse acéphale couché au milieu, la caresse de la chaleur et au loin, des (chants d') oiseaux exotiques. » (M11,1)

2.2.3. Déclencheurs kinesthésiques

Les déclencheurs kinesthésiques sont nombreux dans les récits mémoriels mais complètement absents des entretiens semi-directifs. Ils sont liés à la narration d'un parcours, à la mémoire spatiale dans laquelle se projeté le sujet. On y reconnaît la plupart des déclencheurs évoqués dans les réminiscences de Barragán.

Le croisement des données pose 3 questions : la scénarisation du concepteur et du visiteur, les comportements du visiteur et les relations combinatoires de ces déclencheurs.

2.2.3.1. Révélateur narratif³⁴¹

L'absence totale de description kinesthésique comme déclencheurs de réminiscences dans les entretiens semi-directifs suscités souligne la nécessité chez nos sujets de la narration d'un parcours comme révélateur de leur corps dans l'espace. Sans établir de règle générale, nous attirons simplement l'attention sur cette nécessaire scénarisation qui convoque ici de multiples et nouveaux déclencheurs. Cette scénarisation renvoie à la méthode conceptuelle de Barragán (le portrait raconté) qui imagine chaque projet d'architecture émotionnelle à partir d'un scénario spatial. Citons par exemple :

« On passe de ce grand atelier à une zone basse de plafond (...), puis on tourne vers la lumière, aspiré par un corridor étroit et très haut. Le patio dans lequel on arrive est vertical, les murs sans fin et une végétation qui coule d'en haut. Le sol est percé par un bassin noir que l'on évite et c'est là qu'on remarque une petite baie, percée dans le mur épais. Il faut presque baisser la tête pour ensuite relever les épaules et se déployer dans le jardin. Tous ces détours pour y arriver me rappellent très fort ma première visite à l'Alhambra. » (M7,2).

2.2.3.2. Attitude dynamique et attitude statique.

Nous reconnaissons dans les témoignages les 3 catégories désignées pour le concepteur et qui se résument à 3 ensembles de mouvements : tourner, monter (ou descendre) et se déployer (ou être comprimé). Elles sont toujours associées à des franchissements et invoquent la plupart du temps une certaine ritualisation du passage.

- « Je me souviens maintenant qu'il fait se tourner légèrement pour passer la porte, ce qui rend ce passage encore plus étroit et le petit bureau derrière

³⁴¹ Cet aspect est débattu en détail la Partie III, Mise en scène spatio-temporelle

vraiment intime. Ce doit être cela qui m'a fait dire que cet endroit était un terrier, une tanière. » (M12,2)

- « Descendre pour ensuite remonter de quelques marches par une chicane secrète au milieu d'un patio envahi par les racines et les branches basses (...) le jardin de Blanche, une artiste qui vivait à Bruxelles au milieu de ses oiseaux et de ses confitures de coing » (M7,1)

- « Le sas qui mène au jardin me donne l'impression d'être comprimé avant de pouvoir relâcher mon corps à l'extérieur : plafond bas, pénombre, fraîcheur. C'est le sas du vaisseau de (du film) 2001, l'Odysée de l'espace de Kubrick : dehors, c'est sauvage et infini. » (M7,2)

Nous avons par ailleurs observé des déclencheurs kinesthésiques que Barragán suggère sans les nommer à travers sa vision d'une architecture émotionnelle refuge du corps et de l'esprit. Cette catégorie complémentaire contient les ensembles de mouvements associés au relâchement (décontraction) physique. On peut aussi, alors que le corps est relativement statique, observer une ritualisation de passage, cette fois d'un monde vers un autre (intérieur). Citons notamment :

- « debout, appuyé contre le mur, perdu dans la contemplation du ciel changeant » (M15,2)

- « assis un bon moment, penché en arrière les mains à plat sur le dallage volcanique pour écouter l'eau invisible » (M2,5)

- « Je me suis assis sur cette marche ensoleillée. J'ai dû rester là plusieurs minutes, peut être une heure. Tout avait disparu. J'étais seul. J'étais bien. Je sentais le sang circuler dans mon corps, ma peau réagir à la caresse du soleil et chaque battement de mon cœur. En fermant les yeux j'aurais pu me revoir à Bodnat sur les paliers du grand stupa » (M7,1).

Nous pouvons retenir que tous les déclencheurs kinesthésiques repérés dans les témoignages invoquent le passage d'un univers à un autre, d'un état à un autre. La multiplication des mouvements suggère une certaine ritualisation du franchissement qui trouve des échos dans les propos du concepteur lorsqu'il déclare par exemple à propos du couloir d'accès à la casa Gilardi (site 07) son rôle dans la « préparation » du visiteur³⁴². Ils sont plus nombreux (ou davantage perçus) lorsque l'attitude du sujet est dynamique (en mouvement) que lorsque son corps est (relativement) statique (au repos).

2.2.3.3. Combinaisons

Ces déclencheurs sont par nature multiples et combinés dès lors qu'ils en appellent au corps à travers la mémoire des mouvements. On observe 4 types de combinaisons. Les plus fréquentes sont celles qui mêlent plusieurs mouvements : « vous ralentissez, vos épaules tournent avant même que le reste de votre corps ne s'y engage et c'est le pied posé sur cette marche immense qui vous indique que vous êtes entré, comme dans un temple hindouiste » (M7,2).

Il y a 2 types de combinaisons avec des déclencheurs visuo-tactiles : les éléments de décor (vus comme des obstacles la plupart

³⁴² Barragán cité in Pauly, 2002. Op.cit

du temps) et les phénomènes (ombres, lumières et hygrothermie). Ils induisent certains mouvements, le choix d'une direction ou encore des sensations tactiles avec des matériaux sur lesquels le corps « accroche », « glisse » ou « caresse ».

Le dernier type est le moins fréquent mais intéressant³⁴³ parce qu'il induit un « appel ». Il se combine avec les sons qui « font tendre l'oreille », « fuir » ou « aller voir ».

2.2.4. Déclencheurs olfactifs

Les déclencheurs olfactifs sont suffisamment évoqués par les sujets interrogés³⁴⁴ pour envisager la création d'une nouvelle famille de déclencheurs. Le souvenir d'une odeur et du (ou des) monde(s) qu'elle évoque n'apparaît pas dans le discours de Barragán. On note cependant que les témoignages recueillis lors des entretiens entretiennent une certaine sympathie avec le système référent de l'architecte à travers 3 de ses mondes fondateurs.

L'analyse des données pose 3 questions : les concordances avec l'univers du concepteur, la fragilité du parfum et les combinaisons de ces déclencheurs.

2.3.4.1. Echos et concordances

Les déclencheurs olfactifs ont majoritairement été suscités lors des entretiens semi-directifs. Seuls ceux du jardin ont été décrits pendant le récit mémoriel. Ce constat confirme encore l'hégémonie visuelle de nos cultures.

Nous avons superposé les résultats avec l'univers référent de Barragán (réminiscences cachées et dévoilées) pour constater que tous les déclencheurs olfactifs repérés peuvent s'inscrire dans les 3 pans fondateurs de son monde malgré l'érosion de temps et la fragilité des parfums. Ces 3 catégories sont le monde du cheval et des cavaliers (son enfance et sa passion), l'église (son éducation et ses convictions) et le jardin (son refuge et son laboratoire).

Les résultats permettent 3 constats en plus de ces concordances.

1) Le monde du cheval apparaît dans la majorité des sites alors qu'il n'y en a qu'un qui peut en accueillir (site 06). Les mises en scène de l'architecture émotionnelle de Barragán évoquent pourtant

³⁴³ On y revient dans la Partie II, chap.3

³⁴⁴ On observe aujourd'hui un regain d'intérêt et une relative médiatisation du sens olfactif dans les études liées à la notion d'ambiance, mais aussi dans le domaine de la recherche médicale (sur la mémoire et l'amnésie traitée par le souvenir des odeurs notamment menée à l'Hopital de la Pitié Salpêtrière à Paris). Il est possible que cette relative sensibilisation participe à la multiplication de ces déclencheurs dans les témoignages

cet univers aux visiteurs (non cavaliers et peu familier de ce monde).

2) Deux sujets percevant une même odeur (similaire) au même endroit (dans la marge d'une pièce) décrivent des évocations analogues. Citons par exemple :

« C'est le parfum citronné des jardins de méditerranée » (M3,3)

« Sur les terrasses de la côte amalfitaine on respire ce même air fruité que dans ce morceau de jardin » (M7,3)

3) Deux sujets percevant une même odeur dans des lieux différents décrivent généralement des réminiscences différentes. Citons notamment :

- « le corridor sent la cire comme dans les haciendas coloniales. La poussière n'a jamais le temps de se déposer » (M8,2)

- « il y a une forte odeur de cire dans cette chambre. Je m'en rappelle bien parce que je l'associais alors à la sacristie de mon enfance place Royale » (M7,2)

Il semblerait donc que le parfum seul ne soit pas formant de l'ambiance (trop fragile, trop volatile) ni de l'évocation, mais participe puissamment aux deux.

Cheval	Eglise	Jardin
Parfum du cuir, vieux cuir		
Crottin		
Paille, crin		
Poussière, terre sèche		Terre mouillée, humus
Sueur		
Musc		
Encaustique, cire	Encaustique, cire	
	Cire de bougie	
	Encens	
		Pierre chaude, terre cuite mouillée
		Fleurs : citronné, poivrée, entêtant, lourd, fruitée

Tableau 09 : Concordances avec les mondes de Barragán

Source : Gilsoul N, 2008, Paris

2.2.4.2. Mémoire et fantasmes des parfums

La majorité des déclencheurs olfactifs relevés ont été associés à des fragments d'itinéraires et à des scènes non représentées dans le choix des 4 photos pour la réactivation perceptive. Ces parfums ne sont pas des observations mesurables mais des odeurs réactivées par le récit mémoriel ou l'entretien. Nous sommes retournés à chaque fois sur le terrain (dans des conditions similaires d'horaires et de saisons) pour vérifier la présence de ces déclencheurs dans l'architecture émotionnelle. Nous avons noté la présence mais aussi la fragilité de certaines odeurs qui invoquent souvent une combinaison d'éléments difficilement maîtrisables.

Ainsi par exemple du parfum de terre sèche évoqué à San Cristobal (M5,6) amplifié en mi-journée par la chaleur du soleil et le récent passage des cavaliers rentrant à l'écurie.

Ainsi aussi du parfum de terre humide dans le jardin (M7,2) qui n'apparaît qu'en fin de journée après l'arrosage du jardinier. Nous avons parfois été incapables de retrouver ou d'identifier certains déclencheurs évoqués, soit par leur caractère trop éphémère, soit par notre manque de « nez », soit encore parce qu'ils ont été fantasmés par le récit mémoriel.

Citons notamment cette odeur d'encens perçue dans la chapelle intime de la casa Barragán (dont même le bois des meubles a perdu son parfum depuis longtemps mais dont les références à l'art et l'architecture sacrée sont nombreuses).

2.2.4.3. Combinaison privilégiée

Ces déclencheurs sont rarement exclusifs. Ils sont presque toujours associés à un seul type d'autre déclencheur : le visuo-tactile.

Parmi les différentes combinaisons, on note surtout des déclencheurs à dominante tactile, soit en toucher direct (la caresse du cuir ou la fibre du bois), soit en ressenti hygrothermique (la fraîcheur d'une ombre ou au contraire la chaleur d'une terrasse exposée). Citons par exemple dans le salon de la casa Ortega :

« Ce salon me projette dans une hacienda coloniale. D'abord il y a ce mur de gros blocs apparents à l'arrangement rustique et qui accroche la peau qui le frôle. Et puis, au milieu, cette porte massive à double vantail qui s'ouvre comme une stalle d'écurie. Le bois semble usé par le quotidien mais renforcé suffisamment pour tenir les bêtes. Il est doux, poli mais épais et solide. Ensuite, il y a la pénombre fraîche derrière ces murs épais et protecteurs, l'odeur de la cire et, par dessus tout, le parfum de ce cuir épais qui recouvre le fauteuil bas. Ca sent le cheval et les grandes plaines. » (M7,1).

3. *Nostalgie, immersion et individuation*

« Si vous offrez l'essence de l'espace et de la forme, l'individu la complètera avec son inspiration ».

Tadao Ando³⁴⁵

Nous cherchons maintenant à comprendre le phénomène d'implication sensible du visiteur par les réminiscences de l'architecture émotionnelle, depuis l'intention conceptuelle du concepteur jusqu'au processus de la relation avec les sujets questionnés.

3.1. Les Révélations nostalgiques de Barragán

« (...) non il n'existe pas de photos. Il ne m'en reste que le souvenir ».

Barragán³⁴⁶

3.1.1. Interprétation réductrice

Juan Palomar me confiait que Barragán donnait l'image d'un « artiste impulsif et intuitif (...) un anti-intellectuel qui refuse de conceptualiser »³⁴⁷.

L'historien Alain Farel confirme cette vision : « Seul sa sensibilité, note Farel, le conduit à explorer de nouvelles voies »³⁴⁸. Si William Curtis, encouragé par les propos de l'architecte sur son « œuvre autobiographique » note l'utilisation d'échos nostalgiques à son passé (comme Toca Fernandez, Julbez, Hickx et Pauly plus tard), ce jeu d'associations reste pour les critiques un procédé artistique analysé avec les méthodes comparatives de l'histoire de l'art. Farel renforce encore cette attitude lorsqu'il pointe dans une phrase de Cyril Conolly soulignée par Barragán : « l'Art est la mise en scène de la mémoire »³⁴⁹.

Kaufmann s'insurge contre ce qu'il nomme du point de vue de l'expérience émotionnelle de l'art³⁵⁰, une vision réductrice de l'artiste metteur en scène de son seul passé. L'examen des évocations des visiteurs et de leurs implications (notamment sur le changement d'attitude observé qui permet l'émergence de

³⁴⁵ Ando, 2007. *Du béton et autres secrets de l'architecture*, collection Tête à tête, éd. L'Arche, Paris

³⁴⁶ Barragan interrogé par Poniatowska, 1976. Op.cit

³⁴⁷ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N, à Guadalajara en mars 2007

³⁴⁸ Farel A., 2008. *Architecture et complexité. Le troisième labyrinthe*, Collection eupalinos, éd. Parenthèse, Paris. 3è éd.

³⁴⁹ Conolly, la tombe inquiète, cité in Farel, ibid..

³⁵⁰ Partie I, chap.1, 1.3.1 : L'expérience émotionnelle de l'art

nouveaux déclencheurs et de souvenirs très intimes) nous invite en effet à questionner ce pont de vue unique.

3.1.2. Nostalgie

Nous avons donc analysé à la lumière de nos résultats les mots du concepteur lui-même sur la nostalgie dans son œuvre. Nous cherchons à révéler sa conceptualisation (peut être tardive quoique la création de son avatar dès les années 30 réfute ce doute) et les intentions de Barragán à travers son utilisation.

Nous sommes partis d'un de ses très rares textes, *le Manifeste*³⁵¹, écrit en 1980 à l'occasion du Pritzker Price et dans lequel il résume sa démarche en 12 mots clés.

« Nostalgie » conclut son propos.

« C'est la conscience du passé élevée à la puissance poétique. Comme pour l'artiste dont le passé est la fontaine d'où jaillit sa créativité, la nostalgie est la voie qu'emprunte le passé pour nous livrer tous ses fruits »³⁵².

Cette première partie souligne le rôle stimulant, créatif de la mémoire. L'architecte invoque ici implicitement un Art de la mémoire (qui fait écho à ceux de la Renaissance par exemple³⁵³) dont nous avons esquissé les contours et que nous explorerons davantage dans la troisième partie de cette thèse lors de l'étude spatio-temporelle de la mise en scène³⁵⁴.

Cette stimulation créative rejoint les propos du philosophe Kaufman³⁵⁵ mais aussi les recherches actuelles sur le fonctionnement d'un cerveau projectif qui anticipe, invente et crée en puisant dans des zones neuronales traitant d'ordinaire des données de mémoire autobiographique³⁵⁶.

Barragán poursuit : « L'architecte ne doit ni ne peut ignorer les révélations nostalgiques seules capables de combler le vide de toute œuvre au-delà des exigences utilitaires du programme. Dans le cas contraire, l'architecture ne peut prétendre figurer parmi les Beaux-Arts »³⁵⁷.

³⁵¹ Barragan, 1980. Op.cit

³⁵² Idem

³⁵³ Berthoz A, Recht R dir, 2005. Les Espaces de l'homme, Collection Collège de France, éd. Odile Jacob, Paris

³⁵⁴ Partie III, chap.2 : le montage spatio-temporel

³⁵⁵ Kaufman, 1999 (1967). L'expérience émotionnelle de l'espace, éd. Vrin, Paris

³⁵⁶ Expliqué par le Professeur Berthoz in cours publics de Physiologie de l'action et de la perception en février 2009 au Collège de France

³⁵⁷ Barragan, 1980. Op.cit

Si il reconnaît ici la pensée de l'Art (Beaux-Arts) comme mise en scène du passé, il convoque un concept essentiel à nos yeux : celui des révélations nostalgiques.

Elles sont essentielles aussi aux yeux du concepteur puisqu'elles sont seules capables de « combler le vide de toute œuvre » en dehors des exigences rationnelles et fonctionnelles. L'architecte ne peut pas les ignorer dit-il, ce qui suggère qu'il est capable de les reconnaître et d'en jouer comme concepteur.

Le choix du terme « révélation » est très intéressant.

D'une part il sous-entend des « traces » ou des indices pour laisser voir, comme l'indique sa définition par le dictionnaire Larousse. D'autre part il implique nécessairement un Autre (Dieu ou homme, inspiré par Dieu) dans son sens religieux pour révéler, dévoiler un mystère ou une vérité. Cet Autre pourrait aussi être le visiteur dans son expérience du lieu comme le propose Alvaro Siza dans un hommage à Barragán³⁵⁸. Lorsque Kauffman s'intéresse à l'implication sensible du sujet face à l'Art (dans lequel il range en premier l'architecture), il suppose que l'artiste a pour vocation de plonger le spectateur dans un état antérieur, premier, un « universel concret ». La peur (inhérente chez l'homme dans son analyse) de ce « réel disparu » se manifeste selon lui sous la forme d'une nostalgie qui devient le moteur de l'expérience émotionnelle.

Les révélations nostalgiques pourraient aussi bien être des indices (déclencheurs) permettant de construire une relation émotionnelle forte (parce que personnelle) avec le visiteur. Elles dépassent le processus du collage ou de la référence et suggèrent à nos yeux à une véritable stratégie de mise en scène conceptualisée par le concepteur qui participe à la quête de l'architecture émotionnelle.

A la lumière de cette conceptualisation, une nouvelle interprétation de ses propos prend corps lorsqu'il parle « d'empreintes de ces expériences »³⁵⁹ (rapportant ici le fracas d'une cascade, là le scintillement au sol du magenta, du solferino, des bleus et des roses des tissus indigènes vendus sur les marchés, là encore, la lumière sur les décorations chirurgiques de Tonantzitla) et de son désir de « transposer dans le monde contemporain la magie³⁶⁰ de ces instants »³⁶¹ dans son œuvre.

³⁵⁸ Siza cité in Zanco, dir.2001. Op.cit

³⁵⁹ Barragan interview par SALVAT Jorge, 1981. « Luis Barragán : Riflessi messicani. Colloqui di modo », *Modo*, n.45, déc., Milan

³⁶⁰ L'analyse de certaines mises en scène de ces machines à illusions fait l'objet du chap.2 de la Partie II

³⁶¹ Barragan, 1980. Op.cit

3.2. Immersion

« A coté d'un regard cultivé qui paysage l'environnement visible de façon « moderne », il existe un regard banal, insouciant des symétries, (...) heureusement incapable de recul. »

Augoyard³⁶²

L'analyse des témoignages montre que l'attitude du sujet change au cours de l'expérience. Nous avons déjà évoqué la personnalisation des propos (notamment par les évocations de jardins secrets de l'enfance), l'accroissement de la réceptivité (sensibilité) qui permet notamment l'écoute des « sens oubliés de l'architecture » et enfin, la disponibilité « spirituelle »³⁶³ proche de celle visée par le concepteur. Nous supposons que ce changement d'attitude ne doit pas être imputé uniquement à la mise en confiance du sujet par l'enquêteur au cours de l'entretien, dans la mesure où certains sujets sont proches et n'ont pu faire preuve de la même retenue (timidité, pudeur, réserve).

Ce changement d'attitude suit toujours le même scénario (avec des variations de rythme).

Dans la majorité des témoignages, les évocations recueillies sont d'abord des citations, des références, des comparaisons avec d'autres espaces, à la manière d'un jeu de ressemblances presque exclusivement visuelles : « *les couloirs coudés et la pénombre des parcours sont ceux d'une médina arabe* » (M3,5).

Elles glissent ensuite peu à peu vers des réminiscences plus intimes qui explorent souvent les territoires de l'enfance. Les sujets complètent alors souvent le visuotactile et le kinesthésique avec des descriptions de parfums et de sons. Citons encore :

- « *la sensation d'être dans la roche. Il fait frais mais on sent le soleil réchauffer le sol à l'entrée de cette grotte* » (M8,3)

- « *le chant des oiseaux depuis mon lit les matins de printemps* » (M7,1)

Le visiteur passe ainsi progressivement d'une attitude distanciée à une attitude d'immersion, puisant de plus en plus dans la mémoire épisodique de ses émotions. Ces deux postures ne sont pas exclusives mais complémentaires dans la pratique observée des lieux. On peut cependant noter un passage systématique de l'une à l'autre au cours de chaque entretien (même chez des sujets qui ont perçu le site comme un univers carcéral³⁶⁴).

Ce basculement n'est pas brutal, même si on constate sur 5/7 sites, une accélération de cette métamorphose au contact du jardin, de la bibliothèque ou du salon (quand il est perçu comme un cabinet de curiosité, site 02 et 05).

³⁶² Augoyard, 1995, op.cit

³⁶³ Cet aspect est confirmé par une autre série d'enquêtes (IMMERSION) dont les résultats sont examinés lors de l'analyse spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle dans la troisième partie de cette thèse

³⁶⁴ Résultats de l'enquête IMMERSION, Partie III, chap.2, 2.2 : Immersions solitaires à la casa Barragan

3.2.1. Attitude spectatorielle

L'attitude distanciée implique une certaine mise à distance émotionnelle du sujet. Eva Bigando explore cette posture particulière dans le paysage ordinaire³⁶⁵. Elle la nomme attitude « spectatorielle » et analyse ses implications physiques : être à une certaine distance, en hauteur, à une fenêtre ou encore dans un endroit ouvert. Si cette « mise en spectacle » par un recul physique rappelle une certaine survivance d'une esthétique du pittoresque³⁶⁶, il faut ici la comprendre aussi comme une mise à distance sensible de l'implication émotionnelle du visiteur. L'attitude spectatorielle est alors davantage liée à la recherche d'un tableau animé, d'un décor théâtral plus ou moins distrayant, qu'au désir de se plonger dans un acte de contemplation (voire de recueillement).

Les évocations décrivent ainsi une succession de « spectacles »³⁶⁷. Citons encore ici :

- « une stèle jaune dressée et mangée par de grandes feuilles coriaces : le Yucatan ! » (M8,3)
- « Imaginez une hacienda fortifiée... » (M2,3)
- « une cellule de moine avec un cloître privé pour voir le ciel, comme celles de l'Italie féodale » (M7,5).

Le jeu des correspondances fonctionne sur un mode comparatif. Les lieux cités n'ont pas nécessairement un lien émotionnel puissant avec le sujet. Il est possible que certaines de ces évocations tiennent davantage à l'empreinte des photos choisies pour la réactivation perceptive qu'au souvenir de l'expérience lui-même. On note en effet beaucoup plus d'évocations intimes et personnelles associées à des lieux non représentés sur ces images. C'est à travers cette absence que le sujet invente, faisant appel à une forme de créativité mêlée de souvenirs.

On note alors une attitude intermédiaire, assemblant des références, des connaissances, à des émotions

³⁶⁵ Bigando, Op.cit

³⁶⁶ Le pittoresque, en tant que valeur esthétique a été théorisé à la fin du XVIII^e siècle seulement, mais il était déjà bien présent avant dans les débats qui l'opposaient notamment à la beauté classique. C'est dans ce contexte qu'il arrive finalement au seuil du romantisme

³⁶⁷ Dans sa première définition, le spectacle est défini par le *Larousse* comme un « ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard ». Ses synonymes sont alors l'aspect, le tableau. Une seconde définition l'assimile à une « représentation théâtrale, cinématographique, chorégraphique, pièce, film, ensemble des numéros qu'on présente en public »

3.2.2. Attitude d'immersion

Peu à peu, les témoignages intègrent des perceptions nouvelles (ombres fugitives, chaleur, parfums). Citons encore :

- « *au bout du corridor, le Christ en croix reçoit un rai de lumière divine. C'est impressionnant et cela me rappelle une petite église chirurgicale près du Zocalo à Mexico.* » (M6,3)

- « *des recoins pour se cacher. J'avais un massif d'azalées qui me servait d'abri dans le jardin du frère de mon grand-père. J'en ressens encore le contact de la terre humide et le piquant des feuilles coriaces qui se brisaient comme du verre* » (M9,4)

Le sujet s'immerge progressivement dans l'environnement et laisse libre cours à sa créativité.

A la différence d'un spectacle qui se donne à être regardé à distance, souvent pour l'unique plaisir de l'œil (un regard esthétisant hérité de la Renaissance), l'immersion dévoile une ambiance avec l'appui des autres sens.

Il ne s'agit plus ici de distanciation mais à l'inverse de proximité.

Cette immersion mène dans la majorité des témoignages à un « désir de nature » comme le nomme Pierre Donadieu³⁶⁸.

Citons par exemple : « *Là-haut, sur cette terrasse suspendue, j'ai repensé à cet été de canicule en Grèce. Je devais avoir onze ou douze ans. Le soleil éblouissant sur les murs et les terrasses blanchies m'empêchaient de regarder où j'allais. Je me souviens des murmures étouffés derrière les portes, dans un autre monde, à l'abri de l'ombre. Je me rappelle aussi le goût du sel sur mes lèvres. C'était un espace absolu. Je ressens cette même impression d'être fondu dans la nature, dissous.* » (M7,2).

Ce désir caractérise notre société contemporaine occidentale peut être encore davantage aujourd'hui à l'heure du supermodernisme³⁶⁹ et de la globalisation, comme le note Thierry Paquot très récemment³⁷⁰. On le retrouve aussi en filigrane dans les propos du concepteur de l'architecture émotionnelle, notamment dans la citation qu'il fait de Ferdinand Bac pour expliquer ce qui motive ses créations : « l'ambition d'exprimer la recherche d'un lien avec la Nature, l'ambition de créer un lieu de repos, un paisible lieu de plaisir »³⁷¹.

Si ce désir de Nature résulte d'une construction sociale d'un rapport de la société à un territoire³⁷², elle devient à travers l'expérience émotionnelle de chaque visiteur une œuvre de possession, d'intimité, de singularité, d'un Soi-ici et Maintenant.

³⁶⁸ Donadieu, 2002, op.cit

³⁶⁹ Ibelings, 2008, op.cit

³⁷⁰ Paquot, conférence à l'occasion de la présentation du livre *Contre Architecture* de Maurice Sauzet à l'Académie d'Architecture place des Vosges à Paris, décembre 2008

³⁷¹ Bac cité par Barragan, 1980, Op.cit

³⁷² Donadieu, ibid.

Les évocations recueillies en fin d'entretien sont très personnelles et souvent liées aux territoires de l'enfance comme nous l'avons souligné. Elles n'appartiennent qu'au seul sujet. Elles participent à construire son identité, ce que visait Barragán à travers l'architecture émotionnelle (« une digue contre la houle de la déshumanisation »³⁷³).

3.3. Individuation

« C'est qu'avec le temps, une inversion s'est produite, la maison qui m'a contenu, où j'ai grandi, est en moi désormais et avec moi se perd à l'horizon des années ».

Paul Andreu³⁷⁴

Nous avons constaté par le changement d'attitude des sujets que l'architecture émotionnelle ne reste jamais neutre. Elle devient dans tous les cas le lieu d'expression des sentiments du visiteur, le support de ses souvenirs intimes, la toile de leurs fantasmes et par là, leur propre territoire. C'est peut être ce qui a poussé Louis Kahn à parler d'âme de La maison à propos de la casa Barragán³⁷⁵.

Kevin Lynch décrit dans *l'Image de la cité* deux actions fondatrices dans l'appréhension par l'homme d'un espace (dans son cas urbain) : l'identification et l'orientation.

Par identification, il suggère la faculté de reconnaître un élément spatial spécifique. En nommant cet élément, le visiteur l'identifie et par là, se l'approprie. Paul-Henri David³⁷⁶, atténuant les propos d'un certain déterminisme de l'environnement appliqué à l'espace architectural, note cependant que pour qu'une architecture puisse exercer une influence sur le visiteur, il est indispensable que celui-ci soit susceptible de la lire, consciemment ou inconsciemment.

Les « révélations nostalgiques » de Barragán sont autant d'indices permettant la lecture et l'appropriation par les visiteurs. Ce processus inconscient d'identification, révélé par les entretiens, stimule la création de liens émotionnels avec les propres réminiscences du visiteur ce que tend à souligner aujourd'hui les études en physiologie de l'action et de la perception. La maison, par sa fonction même de refuge et de partage, est un lieu d'émotions fortes et de liens stables note le psychiatre Alberto Eiguer, directeur de recherches au laboratoire de psychologie de l'Université Paris V. Il conclut, dans son étude sur *l'inconscient de la maison*³⁷⁷, que si l'on s'y plaît, c'est parce qu'on s'y amuse « comme des enfants ». Les maisons conçues par Barragán

³⁷³ Barragan, 1980. Op.cit

³⁷⁴ Andreu, 2009. Op.cit

³⁷⁵ Kahn, 1996. Op.cit

³⁷⁶ David Paul-Henri, 2001. *Psycho-analyse de l'architecture. Une porte ouverte sur l'immatérialité*, collection l'œuvre et la psyché, éd. L'Harmattan, Paris.

³⁷⁷ Eiguer, 2004. *L'inconscient de la maison*, éd. Dunod, Paris

proposent davantage de stimuli émotionnels par sa définition même d'architecture émotionnelle.

Cette association du plaisir et de l'enfance renvoie au nombre important d'évocations recueillies sur l'enfance idéalisée et nostalgique des visiteurs (et du concepteur). Dans notre souvenir explique Pierre-Henri David³⁷⁸, certains environnements bâtis sont associés à l'idée de bonheur. Ces lieux deviennent pour nous des endroits privilégiés. Ils sont « comme des scènes de théâtre dont nous chérissons tous les rôles et que nous essayons de reconstituer au cours de notre vie ». Dans ces endroits où nous aimons nous réfugier note-t-il, nous « projetons nos désirs et nos aspirations »³⁷⁹ : besoin de refuge, de sécurité, d'apaisement mais aussi la volonté de dépassement, de conquête et de réalisation dont nous ne pouvons trouver en nous mêmes la satisfaction parce qu'ils impliquent l'autre, l'altérité. Ces lieux, par leurs dispositifs spatiaux, permettent de contrôler, de régler nos contacts avec cette altérité. L'espace est ainsi soumis à notre *imperium* et devient notre « territoire » (comparable par certains aspects à celui d'autres espèces animales).

Lors de la phase d'immersion, les témoins décrivent les lieux comme un prolongement d'eux-mêmes.

Bruno Zévi et Geoffrey Scott, confrontés à la question de savoir comment l'architecture pouvait induire un état d'âme³⁸⁰, supposent que c'est dans la mise en oeuvre du mouvement des usagers qu'elle y parvient³⁸¹. L'architecture serait donc moins information que désir d'information. Zévi et Scott observent : « nous nous adaptons instinctivement aux espaces dans lesquels nous sommes, nous nous projetons en eux, nous les emplissons idéalement par nos mouvements »³⁸². Le caractère instinctif évoqué suggère une relation d'abord inconsciente par l'entremise de laquelle notre regard et notre corps sont mobilisés à la recherche de ce qui est caché. C'est l'objet des analyses menées dans le chapitre 3 sur les appâts de l'architecture émotionnelle³⁸³. L'idée de se projeter ensuite évoque les transferts de nos pulsions et de nos émotions sur ces éléments spatiaux. Les évocations d'ambiances (chères au visiteur) projetées à partir d'instantanés vécus d'architecture émotionnelle, n'entraînent pas forcément le sujet dans un nouveau monde, mais le réintègrent dans son propre univers, élargi par ses mouvements aux dimensions de l'espace arpenté.

Ainsi l'architecture émotionnelle n'exercerait pas tant une action directe mais permettrait de stimuler des processus mentaux qui

³⁷⁸ David, 2001.op.cit

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Zévi B, 1959, Op.cit

³⁸¹ Nous reviendrons sur cette notion de cheminement dans le chapitre 2 et plus spécifiquement dans la partie III

³⁸² Zévi, ibid..

³⁸³ Partie II, chap.3 : le strip-tease architectural

s'exercent à la manière de la cure psychanalytique comme l'explique André Green³⁸⁴. L'architecture émotionnelle, par la multiplication de ses déclencheurs et de ses révélations nostalgiques encourage le visiteur à s'engager, à s'impliquer par un processus d'individuation.

Cette individuation désigne en psychologie le processus par lequel la personnalité se différencie. Elle rejoint directement les propos de Barragán à propos de l'architecture émotionnelle lorsqu'il écrit en 1951 à propos de ses jardins : « (un jardin de ce type) contribue beaucoup à développer la personnalité de l'individu et à combattre l'uniformité de la pensée »³⁸⁵.

³⁸⁴ Green, 1974. « L'analyste, la symbolisation et l'absence dans le cadre analytique », *Nouvelle revue de Psychanalyse*, n.10

³⁸⁵ Barragan, 1952. Op.cit

Conclusion de chapitre

Centré sur les réminiscences suggérées par le concepteur et les évocations recueillies dans l'architecture émotionnelle, nous avons cherché à comprendre l'utilisation scénographique (projectuelle) de ces révélations nostalgiques et leur rôle sur l'implication sensible du visiteur aujourd'hui.

Nous avons d'abord fait le point sur les réminiscences du concepteur qui place la Nostalgie au cœur de son processus créatif. Nourrie par le besoin de mémoire de Barragán, la nostalgie plonge ses racines dans l'appartenance culturelle de l'architecte à un peuple en quête d'identité, de « mexicanité », mais aussi dans la résilience liée à son enfance perdue. Nous avons évoqué ses voyages en Europe comme retour aux sources à la recherche de ses racines mais aussi les paysages de son refuge d'enfant disparus brutalement avec la réforme agraire et la crise mondiale de 1929. Barragán transcende ce manque et transforme une quête identitaire en processus créatif. Les prémisses de cette métamorphose commencent avec l'invention d'un avatar humaniste et voyageur (Celui qui a vu) pour s'affirmer dans le monde protectionniste des architectes. Barragán développe un art de la mémoire et en parallèle une large bibliothèque. Il apprend à utiliser ses réminiscences comme outil conceptuel et comme déclencheurs de souvenirs à travers les modèles de Ferdinand Bac (son art de l'évocation et sa quête d'un vocabulaire méditerranéen), du Surréalisme (l'onirisme, le labyrinthe et le cabinet de curiosité comme cure psychanalytique) et de Marcel Proust (le signe proustien de la madeleine par exemple).

Pour borner l'univers référent de Barragán, nous avons proposé plusieurs classements et typologies de réminiscences selon qu'elles sont explicites ou implicites. Nous avons en outre distingué les évocations (puisées dans ses voyages réels ou imaginaires) et les déclencheurs, signes proustiens placés dans la mise en scène des architectures émotionnelles pour stimuler une évocation. Nous avons classé ces déclencheurs en fonction des principaux stimuli sensoriels associés : visuotactiles, sonores et kinesthésiques.

Dans un deuxième temps nous avons mené une campagne d'enquêtes (récits mémoriels par réactivation perceptive et entretien semi-directs) sur 7 architectures émotionnelles avec 21 sujets. Nous avons relevé leurs évocations et repéré leurs déclencheurs présumés site par site, chambre par chambre. Les résultats observés montrent que toutes les évocations des visiteurs présentent des similitudes ou des analogies avec celles du concepteur. Les souvenirs décrivent soit les mêmes références, soit des images proches et familières à l'univers référent de Barragán, soit encore des ambiances en sympathie mais auxquelles le concepteur n'a pu avoir accès (postérieures par exemple). Au-delà de ces concordances, les enquêtes ont révélé que les témoins

finissent par évoquer (avec une certaine sérénité) des images très personnelles et intimes, plongeant souvent dans leur territoire d'enfant, rêveur et nostalgique à l'image du concepteur.

En analysant les déclencheurs présumés de ces évocations (et en vérifiant leur présence et leurs combinaisons in situ), nous avons montré que le visiteur va progressivement devenir plus « disponible », plus sensible (aux sons, aux parfums par exemple) et dépasser la seule description rationnelle des composants spatiaux (davantage récurrents que formants d'ambiance). Ainsi par exemple, le silence perçu comme l'absence relative des rumeurs urbaines va se métamorphoser en « silence intérieur », entendu comme un état de quiétude associé à des évocations apaisées de l'enfance.

Dans un troisième temps, nous avons esquissé le fonctionnement de ces stimulateurs de souvenirs sur l'implication sensible du visiteur en montrant d'abord qu'ils sont utilisés intentionnellement par le concepteur contrairement à ce que le mythe de l'artiste impulsif ait pu véhiculer jusqu'ici. Les révélations nostalgiques dont parle Barragán vont basculer le visiteur d'une attitude spectatorielle (avec une mise à distance émotionnelle) vers une attitude d'immersion. Cette dernière participe, par la plongée introspective et la stimulation créative du cerveau projectif du visiteur, à construire (ou réinventer) son grenier à souvenirs et à travers lui, son identité. Les réminiscences favorisent ainsi un processus d'individuation visé par le concepteur à travers sa recherche d'une architecture émotionnelle inspirante, voire ressourçante.

Après avoir souligné le rôle de ces déclencheurs identifiables, nous allons élargir notre analyse à l'observation de scènes remarquables dans le chapitre 2 et aux incidences des réglages précis de leurs ambiances sur l'implication sensible du visiteur.



Source : Zanco, 2000, p.285

Chapitre 2 :

Ambiances

Des réglages de l'empirisme à l'introspection

« J'ai étudié attentivement les lumières et les couleurs parce que j'aime créer une atmosphère de quiétude et de réflexion spirituelle »

Barragán³⁸⁶

« Puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs »

Cocteau³⁸⁷

L'analyse menée dans ce chapitre se concentre sur la fabrication d'ambiances remarquables de l'architecture émotionnelle et leurs réglages par Barragán pour « donner à "Voir" dans un sens qui surpasse l'analyse purement rationnelle »³⁸⁸.

Trois hypothèses principales animent et structurent notre propos.

Nous supposons d'abord que pour donner à voir, Barragán a dû apprendre à voir et va aiguiser un véritable Art de Voir au contact d'autres regards. Nous pensons que l'architecture émotionnelle décline des principes de mise en scène récurrents issus de cet art de voir. Nous suggérons enfin que la composition de ces principes par le concepteur vise à favoriser un certain type d'implication sensible du visiteur.

Ce chapitre est donc l'occasion d'approfondir la connaissance des mécanismes scénographiques de scènes remarquables mis en place par Luis Barragán dans son architecture émotionnelle.

Nous montrerons d'abord comment et à travers quels enseignements Barragán construit son Art de Voir en soulignant ses incidences sur sa méthode de conception de l'architecture émotionnelle. Nous décortiquerons ensuite une série de scènes remarquables pour isoler et comparer leurs procédés scénographiques. Nous tenterons enfin d'esquisser en quoi ces principes de mise en scène récurrents peuvent orienter l'implication sensible du visiteur de l'architecture émotionnelle.

³⁸⁶ Barragan 1981 : interview par Jorge Salvat à propos de la chapelle de Tlalpan. Op.cit

³⁸⁷ Cité in Berthomé, 2003. *Le décor au cinéma*, éd. Cahiers du Cinéma, Paris

³⁸⁸ Barragan, 1980. Op.cit

1. Art de Voir et Empirisme

« l'Art ne reproduit pas le visible, il rend visible. »

Paul Klee

Pour montrer la construction et les implications d'un Art de voir sur le concepteur de l'architecture émotionnelle et ses œuvres, nous cherchons d'abord à comprendre au contact de quelles sensibilités et de quels outils Barragán a aiguisé son regard.

Ensuite, nous regardons quels moyens suggère le Manifeste de l'Architecture émotionnelle au concepteur pour donner à Voir à travers le média spatial et comment enfin, l'empirisme (du jardinier) permet à Barragán de régler ses ambiances depuis l'embryon de projet jusqu'au-delà de sa construction.

L'ensemble de ce premier point est traité à partir de 5 sources complémentaires

- 1) les documents historiques et monographiques sur Barragán (dans lesquels nous ciblons d'une part les références aux potentielles rencontres formatrices de cet art de voir et d'autre part, d'éventuelles informations sur sa méthode de travail)
- 2) les propos de Barragán (sur les mêmes thèmes)
- 3) les témoignages directs sur sa méthode de travail (clients, collaborateurs)
- 4) le *Manifeste de l'architecture émotionnelle* (de M.Goeritz)
- 5) les documents graphiques sur son œuvre (permettant aussi de voir les évolutions des projets de la conception au chantier lorsque cela était possible)

1.1. Apprendre à Voir

« Art de Voir

Il est essentiel à l'architecte d'apprendre à voir, je veux dire « à voir » dans un sens qui surpasse l'analyse purement rationnelle »

Barragán³⁸⁹

Lorsque Barragán définit l'Art de voir comme une des clés incontournables de son œuvre, il reconnaît notamment sa dette envers les enseignements du peintre Chucho Reyes – « le maître de ce difficile art de voir avec innocence »³⁹⁰.

Pour donner à voir (rôle implicite du concepteur d'une architecture émotionnelle transcendante), il faut avoir vu, à l'image de cette simple rue villageoise mexicaine décrite par Barragán comme empreinte d'une « atmosphère de conte de fée » (avec moult détails sur ses formants d'ambiances : mousses sur les canalisations de bois, anneaux de fer ancrés dans les murs épais). Il va aiguiser son regard (principalement dans la sphère artistique) avec ceux qui voient « avec imagination » comme le disait son ami Joseph Albers.

Nous avons repéré et isolé 3 séquences fondatrices³⁹¹ de l'apprentissage du regard chez Barragán. Chacune révèle des aspects et des attitudes qui vont nourrir la conception de l'architecture émotionnelle et son processus créatif.

1.1.1. Initiations

L'historienne Pauly décrit la période de ses premiers voyages en Europe (1925-1931) comme « la plus dynamique et la plus réceptive de sa formation culturelle »³⁹². Nous y avons repéré 3 mentors, 3 passeurs³⁹³ essentiels.

³⁸⁹ Barragan, 1980, Op.cit

³⁹⁰ Idem

³⁹¹ Nous sommes conscients d'avoir dû faire ici un choix limitatif. D'autres artistes et d'autres rencontres ont participé à aiguiser l'œil de l'architecte. Nous avons parlé déjà notamment de Ferdinand Bac, de Proust, des Surréalistes, de l'intelligentia qu'il côtoie dans son jardin et incidemment d'autres sensibilités présentes dans sa bibliothèque (poètes ou musiciens). Nous parlerons encore de Loos, Le Corbusier à l'occasion de l'aspect spatio-temporel de l'architecture émotionnelle. Les relever toutes ferait l'objet d'une autre thèse. Nous avons voulu ici souligner les concordances entre ces quelques acteurs majeurs et l'œuvre scénographique de Barragan

³⁹² Pauly, 2002.Op.cit

³⁹³ Gilles Clément parle de passeur pour désigner un maître qui enseigne une façon de voir en même temps qu'une certaine philosophie ou utopie in Clément, 2004. *La Sagesse du Jardinier*, éd. L'œil neuf, Paris

1.1.1.1. Augustin Basave

Augustin Basave est le professeur de Barragán à l'École d'Ingénieur de Guadalajara. Il l'initie à l'aspect artistique de l'architecture.

Il est fort probable que la grande réceptivité de Barragán lors de son premier voyage en Europe à la même époque ait été encouragée par ses cours. Ces derniers, appelés alors *educacion visual*³⁹⁴, marquent fort Barragán qui, dès les années quarante, organise dans son jardin des rencontres dédiées à « l'éducation visuelle »³⁹⁵.

On note parmi les participants notamment Diego Rivera, Frida Kahlo, Clemente Orozco et Mathias Goeritz. On le retrouvera aussi plus tard en compagnie de Joseph et Anni Albers³⁹⁶.

Barragán reconnaît à Basave de lui avoir donné sa vocation³⁹⁷ et une envie gourmande de découvrir le monde des arts (totalement nouveau et fascinant pour ce jeune ingénieur *hacendados* promis aux travaux hydrauliques). Le rôle de Basave dépasse à nos yeux cette émulation et rejoint le besoin de mémoire de l'architecte. Ses propres recherches au sein du Centro Bohemio sur *l'Anima Jaliscana* (l'âme de la région du Jalisco) a probablement trouvé chez le jeune Barragán une oreille attentive. On retrouve cet intérêt pour l'esprit du lieu dans ses premières réalisations, revendiquées comme vitrine du mouvement *Tapatio*³⁹⁸, mais aussi dans sa passion pour l'œuvre du paysagiste Ferdinand Bac (lui-même à la recherche d'un « esprit méditerranéen » qui transcende les formes) et enfin, dans les œuvres de sa période de maturité, reconnues par les critiques, comme Frampton par exemple, comme empreinte de la forte « mexicanité » dont parlait Octavio Paz³⁹⁹.

³⁹⁴ C'est le même intitulé de cours que reprend dès 1949 Mathias Goeritz, fraîchement arrivé d'Allemagne sur l'invitation d'Ignacio Diaz Morales, à la toute nouvelle École d'Architecture de Guadalajara. Ces cours sont alors directement influencés par les méthodes développées au Bauhaus quelques années plus tôt.

³⁹⁵ Emilia Terragni note dans son article « Art within Architecture » (in Zanco, dir., 2001. Op.cit) que Goeritz fut invité en 1950 chez Barragán avec son épouse Marianne à passer le Nouvel An et la journée de l'Épiphanie qui était alors consacrée à « l'éducation visuelle » dans sa maison-atelier

³⁹⁶ C'est Anni Albers qui suggère en 1967 pour la première fois au Muséum d'Art Moderne de New York d'organiser la fameuse exposition monographique sur l'architecte mexicain et qui, dix ans plus tard, le fera (re)connaître internationalement. Dans une lettre datée du 22 mars 1967 (et conservée à la Fondation Josef et Anni Albers, Bethany, Connecticut), Anni Albers écrit à Barragán : « Cher Luis Barragán, quelques jours après votre visite ici, j'ai vu par chance Drexler au Musée d'Art Moderne (...) nous avons parlé de cette visite et je lui ai dit que nous admirions votre travail depuis longtemps. C'est une sorte de Mies mexicain, ai-je dit incorrectement. Il a ri et a pensé que c'était juste, en ajoutant que ce « Barragán » est extraordinaire. ». Drexler confirme l'opinion des Albers et leur promet d'étudier attentivement la proposition d'une telle exposition

³⁹⁷ Cité in Van den Bergh, 2006. Op. cit

³⁹⁸ Mouvement d'architecture à Guadalajara à la fin des années trente, composé entre autre d'Ignacio Diaz Morales, aux accents régionalistes et aux références méditerranéennes, insistant sur son ancrage dans les racines du Jalisco

³⁹⁹ Voir infra

1.1.1.2. Clemente Orozco

Le muraliste Clemente Orozco est originaire de la même région que Barragán. Il lui permet d'initier un vrai basculement du regard qui participe certainement à l'évolution des réponses stylistiques formelles de sa période Tapatio vers la « mexicanité » colorée du mythe de l'universel moderne de son architecture émotionnelle.

A son retour d'Europe en 1932, Barragán écrit : « Le moderne est en train de gagner sa place et l'indigénisme populaire s'est calmé (...) Orozco a toujours eu raison »⁴⁰⁰. Le muraliste, rencontré lors de l'escale de Barragán à New York vers l'Europe, défend un art mexicain « authentique », intégrant la valeur de la tradition mais s'exprimant avec des forces nouvelles. Il devient un ami intime de Barragán comme l'atteste les nombreux courriers conservés par la femme du muraliste, Margarta Orozco et les photos de réceptions données par l'architecte où l'on peut reconnaître l'artiste. Si les deux hommes n'ont jamais collaboré, c'est probablement à cause de leurs différentes positions idéologiques. Barragán réalise néanmoins son atelier à Guadalajara en 1938 (Calle Lopez Cotilla) puis celui de Mexico en 1940 (Calle Ignacio Mariscal).

Leurs fréquents échanges sur l'art, l'architecture et l'esthétique sensibilisent sans conteste le regard de Barragán. Accrochant la lithographie *Pueblo mexicano* (1930) dans son salon, l'architecte aurait dit : « Je veux que vous examiniez cette lithographie d'Orozco. Il a peint l'ombre où va la lumière et la lumière où va l'ombre ; c'est quelque chose qui va au-delà de ce que l'on voit, c'est quelque chose de magique. C'est pourquoi le peintre le décrit, parce qu'il peut aller au-delà des limites physiques et nous montrer ce que nous ne pouvons voir. Il y a une grande leçon d'architecture à apprendre de sa part »⁴⁰¹.

1.1.1.3. Frederick Kiesler

Lors de son séjour new yorkais, Barragán fait la connaissance, grâce à Orozco, de Frederik Kiesler⁴⁰². Immédiatement, cet artiste-architecte⁴⁰³ viennois va devenir auprès du jeune mexicain, le médiateur des avant-gardes. Il le guide notamment dans la préparation de ses visites en Europe. Kiesler va poursuivre le travail de Basave en renseignant Barragán sur les

⁴⁰⁰ Lettre écrite à Guadalajara, datée du 12 septembre 1932 et conservée aux archives Rafael Urzua. Publiée in Riggen Martinez, 1996. *Luis Barragán, Escritos y conversaciones*, Electa, Milan

⁴⁰¹ Barragán cité in *Artes de Mexico* n°23, mars avril 1994

⁴⁰² Ses apports au niveau spatio-temporel dans l'œuvre de Barragán font l'objet d'un long développement complémentaire dans la Partie II, chap.3

⁴⁰³ Beret C, dir., 1996. *Frederick Kiesler. Artiste –architecte*, coll.Monographie, éd. du Centre Pompidou, Paris

nouvelles facettes de l'art européen. Il l'éclaire ainsi par exemple sur les principes spatiaux d'Adlof Loos (le Raumplan⁴⁰⁴) que l'on retrouve déclinés ensuite notamment dans sa maison de la calle Francisco Ramirez (site 02).

Kiesler va également l'initier aux expériences scéniques du théâtre constructiviste, du laboratoire théâtral du Bauhaus (inspiré par Dada et le Surréalisme) et aux recherches des deux théoriciens et initiateurs de la scénographie contemporaine : le metteur en scène suisse Adolph Appia et l'acteur anglais Edward Gordon Craig. Toutes ces expérimentations abordent une nouvelle conception de l'espace, organisé en fonction du déplacement et du mouvement, provoquant un basculement des pré-requis et une nouvelle perception de l'espace moderne. Nées des discussions sur leur passion commune pour les arts du spectacle⁴⁰⁵, ces dernières descriptions sont certainement teintées, dans les propos de Kiesler, par ses propres recherches. Ses concepts de *Time Space Architecture* et de *Space House* explorent une vision spatio-temporelle de l'architecture ainsi que l'influence psychique sur le visiteur dont on retrouve des échos dans les œuvres ultérieures de Barragán.

« L'influence psychofonctionnelle, écrit Kiesler, se traduit non seulement dans les lignes, les plans et la forme, mais également dans les matériaux et les couleurs (...) la psychofonction est ce « plus » par rapport à l'efficacité qui fait d'une solution fonctionnelle une œuvre d'art »⁴⁰⁶.

1.1.2. Voir avec innocence

« Je rends ici hommage à un grand ami doté d'un infaillible bon goût artistique, au maître de ce difficile art de voir avec innocence. Je fais allusion au peintre Jesus Chucho Reyes (...) pour ses précieux enseignements »

Barragán⁴⁰⁷

Nous avons cherché à cerner cette innocence du regard et à révéler les principaux enseignements de Chucho Reyes au maître de l'architecture émotionnelle.

⁴⁰⁴ Son interprétation par Barragan dans la mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle fait l'objet d'une section dans le chapitre 3

⁴⁰⁵ Les programmes de spectacle conservés aux archives de la Fondation Barragán montrent que l'architecte fréquentait assidument les salles de spectacles : concert, opéra, ballet, théâtre, tant à New York qu'à Paris et Mexico. Un entretien réalisé en 2006 depuis Mexico avec son collaborateur Cassillas a confirmé aussi la fascination « artistique » qu'exerçait le cinéma sur Barragán.

⁴⁰⁶ Kiesler F 1930. *Contemporary Art Applied to Store & its display*, éd. Brentano's, New York

⁴⁰⁷ Barragan, 1980. Op.cit

1.1.2.1. Innocence et Beauté

Lorsque Scjetnan Garduno⁴⁰⁸ questionne Barragán en 1982 sur ce qu'il entend par voir avec innocence, l'architecte suggère une sorte de naïveté, de candeur et de simplicité qui « surpasse l'analyse rationnelle ».

Voir avec innocence initie deux attitudes que l'on retrouve chez Barragán et dans son œuvre.

La première suggère l'émerveillement du quotidien, à l'image d'un enfant. Tout devient un support potentiel au mystère et à la magie de l'instant. La seconde implique de regarder sans préjugés et sans hiérarchisation ni pré-requis (tel objet de telle période ou de telle culture serait plus important que tel autre par exemple). Le seul critère est celui de la beauté et de l'émotion qu'elle suscite.

Cet unique critère échappe pourtant à la définition rationnelle comme nous l'avons déjà évoqué. Barragán le reconnaît lui-même. Il parle de son « ineffable mystère »⁴⁰⁹ et de « l'invincible difficulté que les philosophes ont toujours eu pour la définir »⁴¹⁰. Il la pense inséparable de l'Art comme le montre Figueroa Castrejon⁴¹¹, et s'en remet donc au « goût infallible »⁴¹² de son ami Chucho Reyes pour apprendre à la reconnaître, à la voir, lui aussi, avec innocence. Chucho Reyes devient même le premier conseiller artistique officiel de Barragán (rémunéré par l'architecte).

Ils se connaissent de longue date. Chucho Reyes vient de la même région que Barragán. Dans les années 30, il officie principalement comme collectionneur et antiquaire à Guadalajara. Il travaille avec le beau-frère de l'architecte, Alfredo Vazquez⁴¹³. Barragán lui achète dès cette période des antiques ou des objets d'artisanat pour meubler ses projets.

Lorsque Chucho Reyes déménage pour Mexico à la fin des années 30, il continue ses collections mais se consacre de plus en plus à la peinture. Sa maison devient une sorte d'immense cabinet de curiosité dans lequel on peut croiser notamment Diego Rivera et André Breton (lors de son séjour en 1940⁴¹⁴).

On retrouve dans ce cabinet trois types d'apports directs à l'œuvre de Barragán : certains objets emblématiques (sphères miroir,

⁴⁰⁸ Scjetnan, 1982. « El arte de hacer o como hacer el arte » *Revista Entorno*, Mexico.

⁴⁰⁹ Barragan, 1980. Op.cit

⁴¹⁰ Idem

⁴¹¹ Figueroa Castrejon, 1989. El arte de ver con inocencia : plasticas con Luis Barragán, UNAM, Mexico

⁴¹² Barragan, 1980. Op.cit

⁴¹³ Pour qui Barragán a réalisé une maison à Chapala qui contient les prémisses de sa propre maison à Tacubaya, dont l'élément le plus important peut être est probablement l'implantation même du projet, repoussant la maison au-delà d'un vaste jardin à chambres, caché derrière une enceinte massive, et qu'il faut parcourir en préambule à la découverte des pièces intérieures

⁴¹⁴ André Breton se dit impressionné par l'environnement du collectionneur et lui achète un ex-voto. in Lily S, de Kassner, 1978. *Jesus Reyes Ferreira, su universo pictorico*, colleccion de Arte 34, UNAM, Mexico

statues votives), leur assemblage spatial (combinaison sans hiérarchie d'un saint doré à la feuille et d'un animal en papier mâché) et enfin certains effets de mise en scène (la peinture jaune sur le vitrage de Chucho Reyes peinte pour obtenir une lumière solaire constante).

Barragán se consacre à cette époque avec passion à ses propres jardins à Tacubaya (site 01). Il commande à Chucho Reyes des antiques pour habiter les chambres végétales comme l'atteste une lettre datée du 16 février 1944 à Ignacio Diaz Morales.⁴¹⁵

Terragni suppose donc que Chucho Reyes n'a pas uniquement fourni les antiques pour le jardin, mais aussi, et c'est peut être là le plus important, de précieux conseils sur leur positionnement. « Son œil averti, écrit-elle, pour le classique, le populaire et l'art moderne, sa capacité à les absorber, les transformer et les combiner dans une création personnelle aussi bien que son inclinaison visionnaire lui ont valu le surnom de surréaliste *ante litteram*.

La correspondance entre les deux hommes se fait plus régulière et les proches de Barragán témoignent des visites fréquentes du peintre chez qui l'architecte apprécie « la culture, la folie, la remarquable capacité de perception et le sens de l'humour »⁴¹⁶. Conseiller officieux dans l'intimité et les événements sociaux, Chucho Reyes entraîne bientôt Barragán autour de Mexico pour lui montrer les ors des églises baroques baignés de lumière, la richesse des couleurs sur les marchés indigènes ou encore les masses d'ombre des restes préhispaniques. Barragán entretient cette relation même lorsqu'il voyage seul, comme par exemple au Maroc en 1952 d'où il décrit à Chucho Reyes dans ses lettres les beautés et les spectacles qu'il parcourt : « (...) les marchés sont de véritables théâtres à ciel ouvert avec des groupes de danseurs, plein d'animations et de couleurs, écrit l'architecte. (...) les maisons sont construites en pierre (...) et des murs blanchis et des toitures terrasses comme à Zacapoxtla (...) les peintures d'Altamira sont aussi impressionnantes (...) Nous avons voyagé sur une route où il y avait tant de choses à voir à chaque pas. »⁴¹⁷. Barragán lui soumet aussi souvent des livres d'art ou de curiosités. De Rome par exemple, l'architecte expédie un ouvrage sur les tombes étrusques et le catalogue d'une exposition sur l'art démoniaque⁴¹⁸.

L'architecte Jean Cosse⁴¹⁹ remarque que ses dessins de voyage deviennent à cette époque plus affirmés, plus « justes » que ceux de

⁴¹⁵ Il écrit à Ignacio Diaz Morales le 16 février 1944, où il décrit les statues antiques et les moulages qu'il aimerait acquérir par l'intermédiaire de Reyes pour la mise en scène de son jardin. Archives Fondation Barragan Birsfelden

⁴¹⁶ Barragan cité in Zanco, dir., 2001. Op.cit

⁴¹⁷ Lettre de Barragán à « Chucho » Reyes du Maroc, non datée mais attribuée à son voyage en Afrique du Nord en 1952. Collection privée, Mexico. Citée in Zanco, ibid..

⁴¹⁸ Titres évoqués dans une carte postale de Barragán à Reyes depuis Rome, datée du 17 novembre 1952 et conservée dans une collection privée à Mexico. Les mêmes ouvrages sont présents dans la bibliothèque de l'architecte

⁴¹⁹ Lors d'une interview en juin 2005 à Waterloo dans le bureau de l'architecte

ses premiers voyages en Europe : « Ce n'est pas qu'une question de maîtrise du trait ; regarde le rapport des masses, l'importance de l'ombre, la composition sur le papier. Il n'y a aucun détail anecdotique. Il a le regard bien plus affuté ».

Lorsqu'il acquiert les terrains du Perdegal, Barragán engage officiellement Chucho Reyes comme conseiller artistique⁴²⁰. Ce pas marque le début d'autres collaborations similaires, notamment avec le peintre Dr Atl, le photographe Salas Portugal et le père de l'architecture émotionnelle, Mathias Goeritz.

1.1.2.2. Cinq enseignements de Chucho Reyes

Les apports de « Chucho » Reyes sur l'apprentissage d'un regard à Barragán sont multiples. Nous en soulignons ici cinq principaux.

DESAPPRENTISSAGE

Chucho Reyes va apprendre à Barragán à désapprendre⁴²¹, c'est-à-dire à se débarrasser d'un regard filtré par des critères rationnels, des préjugés acquis à travers l'éducation notamment. Joseph Albers écrit « ce qui compte ici – en premier et en dernier lieu – n'est pas la connaissance de prétendus faits, mais la vision, le Voir. Le Voir implique (...) l'imagination, le fantasme »⁴²².

L'unique critère retenu par Barragán est la beauté qui convoque un regard innocent capable d'émerveiller celui d'un enfant.

INITIATION A LA COULEUR

Chucho Reyes révèle l'importance de la couleur à Barragán, que ce soit à travers le quotidien mexicain ou à travers ses propres œuvres sur papier, qui avaient impressionné André Breton pour leur puissance de coloriste⁴²³. Barragán est fasciné par son sens de la couleur et des textures qu'il cherchera à approfondir dans les recherches d'Albers et dans ses propres œuvres en « colorant l'air »⁴²⁴.

⁴²⁰ L'implication de l'artiste dans le projet est confirmé par plusieurs témoignages et un reçu de paiement d'honoraires (pour « les dessins décoratifs de la subdivision des Jardines del Pedregal ») daté du 29 octobre 1949

⁴²¹ Nous avons emprunté ce terme de « désapprentissage » à Marc Rhumelart, professeur à l'ENSP Versailles, qui l'utilise pour décrire la pédagogie de la première année qui consiste à renverser les a-prioris des étudiants venant d'horizons et de formations divers, pour réapprendre à voir sans les jugements ou les tics enseignés dans d'autres disciplines préalables. Cet esprit de désapprentissage soutend l'enseignement du projet de paysage à l'école depuis l'époque formatrice de Bernard Lassus et Michel Corajoud.

⁴²² Albers, INTerraction des couleurs, ref ?

⁴²³ Cf. Lily S ;de Kassner, Jesus Reyes Ferreira, su universo pictorico, op.cit.

⁴²⁴ Voir notamment les scènes ??? plus loin

CHOIX D'OBJETS

La plupart des objets évoqués comme déclencheurs de réminiscences ou comme appâts dans nos campagnes d'enquêtes sont des objets emblématiques de l'univers de Chucho Reyes. Certains viennent même de ses collections ou ont été acquis sous ses conseils par Barragán. Citons par exemple la sphère miroir.

COMPOSITION DE CES OBJETS

Chucho Reyes apprend aussi à Barragán à positionner ces objets dans l'espace, à les combiner, à les mettre en scène. Cet apprentissage est soit explicite (par ses conseils), soit implicite à travers la fréquentation de son cabinet de curiosité.

REGARD CRITIQUE

Chucho Reyes pose aussi un regard critique sur les œuvres (en cours) de Barragán ou sur les lieux qui vont les accueillir (au Perdegal notamment). Barragán voit ainsi à travers « ses yeux » et apprend à affiner ses mises en scènes (une lumière, une position) ou à choisir tel ou tel fragment de paysage à montrer. Cette expérience sera prolongée avec la collaboration sur le Pedregal du Dr Atl et celle, plus longue, de Salas Portugal.

1.1.3. Œil photographique

« Hier j'ai réalisé les premiers négatifs qui se veulent autre chose que de simples enregistrements : des photos intentionnelles »

Weston⁴²⁵

Dans un entretien donné quelques mois après la mort de Barragán, Mathias Goeritz qualifie son œuvre « d'architecture photographique (...), pas photogénique, photographique »⁴²⁶. Discourant de la passion de Barragán pour la photographie⁴²⁷, il rappelle combien ce dernier prenait un très grand soin au choix de

⁴²⁵ Weston, 1995. Op.cit

⁴²⁶ Propos cités in « Barragán's « photographic architecture » : image, advertising and Memory », Zanco, dir., Op.cit

⁴²⁷ Il est intéressant de noter par ailleurs que, fasciné par les photos de Weston (que Barragán rencontra), l'architecte choisit de bâtir (inconsciemment ou par le fruit du hasard) sa première maison dans le quartier même décrit par le photographe dans son *Voyage Mexicain* où Weston décide de s'installer à son arrivée à Mexico. L'ouvrage est présent dans la bibliothèque de Barragán. La vue décrite par le photographe depuis les toits de sa maison fait étrangement écho à celle que devait avoir mise en scène Barragán depuis le toit terrasse de sa propre maison

ses photographes⁴²⁸ et des clichés circulant sur son œuvre, faisant « tout ce qu'il pouvait pour contrôler l'usage et l'interprétation de ces images »⁴²⁹.

Armando Salas Portugal est probablement le photographe qui a eu le plus grand rôle dans l'apprentissage d'un regard ou d'un œil photographique. Leur collaboration est reconnue comme exemplaire et unique dans l'histoire de la photographie d'architecture. Massimo Vignelli⁴³⁰ parle même de « travail symbiotique » et Eggener⁴³¹ souligne les trente-deux années de collaboration active depuis leur rencontre lors du projet au Perdregal jusqu'à la fin de la vie de Barragán.

1.1.3.1. Photos objectives et photos abstraites

Leur rencontre remonte en 1944, se rappelle Salas Portugal⁴³², lors d'une petite exposition consacrée à ses photographies au Palacio de Bellas Artes de Mexico. Il se souvient que Barragán était fasciné par sa manière de « capturer » l'étendue volcanique du Pedregal. L'architecte lui achète quelques photographies et lui demande d'en produire d'autres, s'étant récemment rendu acquéreur d'une vaste surface de terres au sein de ce paysage inhabité. Le poète Carlos Pellicer⁴³³ présente dans les grandes salles du musée le travail d'un autre artiste (qui a également « vu » ces laves noires): le peintre, écrivain et volcanologue Gerardo Murillo, dit le Docteur Atl. Barragán partage avec eux la passion de la marche. Portugal bourlingue, comme l'attestent ses campagnes photographiques, des confins du Yucatan aux falaises du Nouveau-Mexique. Barragán a besoin de marcher pour penser nous confie Juan Palomar. « C'est un homme de terrain qui marchait des heures dans les montagnes de Mazamitla dans sa jeunesse »⁴³⁴. Quant au Dr Atl, il se considère d'abord comme un marcheur avant d'être peintre : « Je dois confesser que je ne suis pas peintre de paysage par vocation, entraînement ou passion mais plutôt comme une conséquence. Un marcheur, d'abord et avant tout, j'ai parcouru les campagnes et les montagnes depuis mon enfance et un jour, spontanément, je me suis mis à les copier avec un crayon sur un bout de papier »⁴³⁵.

⁴²⁸ On citera notamment parmi ceux que Barragán a choisi : Ignacio Gomez Gallardo, Juan Arauz, Roberto Salcedo Magana, Guillermo Zamora, Alvarez Bravo, René Burri et Kim Zwarts

⁴²⁹ Zanco, dir., 2001. Op.cit

⁴³⁰ Salas Portugal, 1992. Photographs of the architecture of Luis Barragán, Rizzoli, New York

⁴³¹ Eggener, 2001. Op.cit

⁴³² Dans son texte « Luis Barragán : his work. Concepts, Reflections, and Personal Experiences » (Portugal, 1992, op.cit)

⁴³³ Barragan lui rend hommage dans son Manifeste juste après Chucho Reyes en citant un extrait de poésie sur le regard

⁴³⁴ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N à Guadalajara en mars 2006

⁴³⁵ Zanco, ibid.

Confronté, avec le projet du Perdegal, à un terrain immense qu'il cherche à lotir⁴³⁶, Barragán va inventer, pour comprendre les complexités de cette nouvelle échelle, une autre manière d'arpenter le site⁴³⁷. Il parcourt quotidiennement les quatre premiers mois le site avec l'aide du Dr Atl et de Salas Portugal. Interviewé par Eggener en 1994⁴³⁸, le photographe se rappelle que Barragán accompagnait chaque matin le vieil homme (Dr Atl) dans le Pedregal pendant des heures et le laissait dessiner, discutant ensuite le soir autour d'un bon repas à Mexico de leurs découvertes. Les campagnes successives de Salas Portugal complètent ces échanges, notamment en terme de cadrages et de lumière.

Federica Zanco précise : « ...avec les négatifs et tous les tirages originaux d'Armando Salas Portugal conservés par Barragán, on voit une réduction progressive des angles de vue. Ils changent d'un point de vue large plus documentaire à une série de point de vue précis, dont les cadrages numérotés sont photographiés de manière répétitive à quelques minutes de différence avec des variations en terme de lumière, de contraste, de profondeur de champs et plus tard de couleur, avant d'être corrigés à l'impression et coupés suivant les instructions fréquemment notées au dos par Barragán lui-même. »⁴³⁹

PHOTOS OBJECTIVES

L'aspect répétitif, quasi mécanique du même point de vue pris à quelques instants d'intervalle pour tester la lumière est un formidable outil offert par la technique photographique. Y reconnaissant un véritable outil de conception, Barragán demande à Salas Portugal de photographier de la même manière ses œuvres en cours. Il nomme ces clichés de travail des « photos objectives » par opposition aux « photos abstraites » qui servent la communication de son œuvre.

Elles sont la plupart du temps en couleur pour se rapprocher de ce que l'œil peut voir à tel moment avec telle lumière. Barragán redessine sur certains clichés du Pedregal avec des feutres de couleur pour tester l'implantation des voiries ou des lots dans la topographie. Goeritz confie que lors de la réalisation de la chapelle de Tlalpan, Barragán modifiait ses compositions et décidait du choix des couleurs après avoir étudié très attentivement les photos de Salas Portugal.

Le processus conceptuel peut être comparé en partie à celui de Rembrandt dans ses eaux-fortes, utilisant les nouveaux moyens techniques pour explorer de manière méthodique (presque

⁴³⁶ Partie I, chap..2, Site 03

⁴³⁷ Cet arpentage et la cartographie qui en découle est développée dans la partie I, chap.1 lors de la présentation du site 03

⁴³⁸ Zanco, dir., 2001. Op.cit

⁴³⁹ Ibid.

mécanique) la densité des ombres creusées par l'acide dans ses clairs-obscur et affiner ses compositions (ses mises en scènes)⁴⁴⁰.

PHOTOS ABSTRAITES

A côté de cet outil de travail systématique, Barragán commande à Salas Portugal des « photos abstraites » de ses réalisations destinées à la communication de son œuvre. Très clairvoyant, l'architecte comprend que pour diffuser son œuvre assez intimiste (exclusivement mexicaine et majoritairement privée donc difficile d'accès), il doit utiliser un média diffusable, partageable et séduisant. La magie des photos de Salas Portugal répond à sa propre vision de l'architecture émotionnelle et la montre de manière idéale. C'est du reste sur la seule base de ces images (idéalisées) que l'architecte reçoit en 1980 le Pritzker price⁴⁴¹.

Le travail d'artialisation⁴⁴² de Salas Portugal est ici essentiel. Il ne s'agit plus seulement de voir à travers la lentille technique mais de voir avec les yeux de l'artiste photographe (qui partage l'univers de l'architecte, sa passion pour le Surréalisme et une relation très mexicaine avec le sacré et le mystère).

Si sur leur première collaboration il s'agissait avant tout pour Barragán d'un support commercial, les campagnes photographiques suivantes deviennent le véritable complément de ses œuvres. Au Pedregal, l'architecte veut donner à voir aux clients potentiels un « lieu idéal pour vivre »⁴⁴³. Il demande au photographe de « prendre des photos (...) qui attirent les gens », et comme le remarque Eiggener, qui s'imprègnent probablement de l'imagerie surréaliste qui baigne la publicité commerciale de l'époque. Ces photos devaient faire comprendre qu'en entrant dans le Pedregal, on passait d'un ancien mode de vie à un nouveau, une façon d'habiter idéale où la vie était sûre, tranquille, raffinée et saine, dans une vision harmonieuse entre l'homme-artiste et la nature originelle. Elles devaient fixer dans l'imaginaire cet idéal fragile. L'utopie imaginée pour le Pedregal n'a duré que quelques années. L'engouement des clients (et des promoteurs) a provoqué une urbanisation (densification) sauvage de ce paysage que Barragán souhaitait conservé en équilibre. Prenant très rapidement conscience de cette fragilité, Barragán fixe ses visions idéales ou idéalisées (comme ses réminiscences) par le biais des photos de

⁴⁴⁰ Eventuellement retrouver une conf a la bib richelieu lors de l'exposition et deux clichés de la descente de croix avec variantes de contraste ?

⁴⁴¹ La plupart des membres du jury écrit César Pelli, étaient familiers de l'architecture de Barragán mais principalement à travers des photographies (...) et l'œuvre de Barragán était extrêmement photogénique » in Zanco, dir., 2001. Op.cit. On peut s'interroger lorsqu'on lit les commentaires du jury lors de la remise du prix sur l'importance de la composition photographique dans le choix des termes « beauté hantée » et « imagination poétique » et leur incidence sur l'attribution du prix lui-même.

⁴⁴² Berque A, Conan M, Donadieu P, Lassus B, Roger A, 1999. Op.cit

⁴⁴³ Slogan utilisé le 15 mars 1953 pour vanter le projet dans le programme de TV sur XEW-TV, Revista de Revistas à Mexico

Salas Portugal. « Elles lui permettaient de garder la scène telle qu'il la rêvait »⁴⁴⁴ confie Goeritz.

Les compositions photographiques deviennent dès lors très scénographiques. Elles sont souvent considérées comme trop « esthétisantes » par ses contemporains (dans les années cinquante et soixante) qui y voyaient plutôt la principale faiblesse de sa production architecturale. Le critique M.Gomez Mayorga écrit à propos des Satellite Towers par exemple qu'elles sont « inutilement...scénographiques »⁴⁴⁵. Un point de vue unique (et donc forcément réducteur) et une mise en scène tellement élaborée pour le cadre fixe de la seule photographie croit-on alors, pousse aussi le critique José Vilagran Garcia⁴⁴⁶ (reconnu pour avoir introduit le mouvement moderne au Mexique) à émettre en 1952 de lourds doutes sur l'œuvre de Barragán. Il faudra attendre la fin des années soixante-dix et l'exposition au MOMA réalisée par Emilio Ambasz⁴⁴⁷ (avec des photographies de Salas Portugal) pour voir reconnaître les fabuleuses innovations offertes par l'aspect théâtral de son œuvre⁴⁴⁸.

Cependant, il est vrai que ce support figé, tel un piège fascinant, participe encore aujourd'hui, en Europe notamment, à la méconnaissance du caractère spatio-temporel et kinesthésique de son œuvre pourtant imaginée, dès 1940, comme une scène espace fluide et continue⁴⁴⁹.

1.1.3.2. Cinq enseignements de Salas Portugal

Les apports de cette longue collaboration sur le regard de Barragán (et probablement aussi sur celui de Portugal) sont multiples. Nous en soulignons ici 5 principaux.

LUMIERE ET METAMORPHOSES

Le premier enseignement est l'observation (quasi systématique) des changements aléatoires d'ambiances induits par la temporalité (facteur qui résonne aussi dans le discours du paysagiste Ferdinand Bac).

Barragán acquiert avec cette méthode une connaissance très fine des effets changeants de l'intensité et de la couleur naturelle notamment. Juan Palomar rapporte ainsi que dans sa chambre à la casa Barragán, l'architecte avait installé quatre types de voilages

⁴⁴⁴ Beistegui D, dir., 1997. Los ecos de Mathias Goeritz, Antiguo Colegio de san Ildefonso, catalogue de l'exposition, México DF

⁴⁴⁵ Zanco, dir., 2001. Op.cit

⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ Ambasz, 1976. Op.cit

⁴⁴⁸ P.Herrera écrit notamment in 1976. « Barragán's Theatre of Place », *Art in America* n°64, US que « le travail de l'architecte s'apparente à des scènes qu'il manipule à volonté »

⁴⁴⁹ Voir plus loin, Partie III : mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle

différents devant les fenêtres pour contrôler, à travers leurs combinaisons, la qualité de la lumière naturelle en fonction de la saison et de l'heure du jour⁴⁵⁰.

CADRAGE DRAMATIQUE

Le deuxième est l'apprentissage du cadrage, base de la photographie. Au Pedregal, déstabilisé par une étendu aussi vaste, Barragán a besoin de « capturer » le paysage tout en réduisant l'espace habitable pour donner le sentiment d'un refuge en communion, voire une fusion, avec la nature. « L'espace ouvert est plus intense et plus privé à la fois quand l'horizon est en partie caché, écrit Salas Portugal, il devient ainsi possible d'augmenter son pouvoir plastique et ses valeurs architectoniques »⁴⁵¹. On voit apparaître au travers de l'œuvre de Barragán des cadrages très marqués⁴⁵².

LUMIERE ET PROFONDEUR

Au-delà du cadrage et de son pouvoir à dramatiser une scène, nous supposons que Barragán apprend aussi à contrôler la luminosité et la profondeur de la « fenêtre active »⁴⁵³. Pour que la scène « capturée » apparaisse plus intense, les bordures du cadre doivent être sombres et sobres. La lumière peut être « débouchée » si le contrejour est trop fort par une deuxième source de lumière latérale par exemple⁴⁵⁴. Ces principes sont largement exploités par Barragán comme le montre l'analyse des scènes remarquables de l'architecture émotionnelle.

COMPOSITION EPUREE/FRAGMENTAIRE

Le quatrième apport tient sans doute dans les compositions très épurées de Salas Portugal qui complètent le minimalisme des œuvres de Barragán. Les « architectures de paysage » comme les nomment l'architecte, sont réduites, dans les clichés de Salas Portugal, à quelques éléments récurrents : murs, portails, rochers,

⁴⁵⁰ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N, à Guadalajara en mars 2007

⁴⁵¹ Salas Portugal, 1992. Op.cit

⁴⁵² Le cadrage dans l'architecture émotionnelle fait l'objet de développements ultérieurs dans différents chapitres en fonction des besoins de la démonstration

⁴⁵³ On appelle « fenêtre active » au cinéma le cadre où se situe l'action mobile dans le cadrage plus large du format de l'image. Ainsi par exemple, une séquence tournée en plan large, panoramique ou en cinémascope comme les western de Sergio Leone, peut réduire sa fenêtre active en bloquant l'écran à droite avec un mur en avant-plan et à gauche avec un rocher herbeux. Au centre, dans l'espace « vide » restant peut alors se dérouler l'action de la fenêtre active. Ces rétrécissements sont souvent utilisés pour renforcer un sentiment dans le cours de la narration, par exemple, le sentiment de claustrophobie progressif de certains films de peur qui réduisent la fenêtre active jusqu'à « écraser » le personnage principal, à le « piéger » dans l'image (notamment *Le Procès* d'Orson Welles ou encore *Halloween* de Carpenter)

⁴⁵⁴ Ces indications nous ont été donnée par Marc Barani qui m'a confié utiliser souvent ce procédé (notamment dans le séjour de la villa de Cannes) appris à la Villa d'Arson de Nice dans ses cours de mise en scène et photographie lors d'une interview en décembre 2006 à Paris

eau, arbres et ciel. Le ciel impose toujours sa présence et renforce, par son jeu d'acteur (ciels d'orage menaçants ou visions nocturnes) une ambiance de mystère (ou de surréalité).

Lorsque les architectures apparaissent, elles sont toujours réduites à des fragments : portion de murs texturés, patio vide, vitrages reflétant des rochers, vue étroite d'un intérieur sombre. Il n'existe pratiquement aucune vue entière d'une façade.

Cette vision par fragments entraîne d'une part Barragán à affiner, jusqu'à l'obsession parfois, la mise en scène de chacun de ces fragments en les réduisant, comme une épure, à leurs éléments constituants majeurs positionnés avec soin.

D'autre part, cette vision séquencée participe au montage spatio-temporel basé sur l'art de la suggestion. Le fragment ne raconte pas tout. Il contient en lui la promesse d'une suite⁴⁵⁵, d'un ailleurs et donc d'un mystère. Ce découpage participe à ce que Barragán appelle le « striptease architectural » et induit une mise en scène à tiroirs, la théâtralisation d'un suspense⁴⁵⁶.

PRESENCE/ABSENCE D'ÉLÉMENTS ENIGMATIQUES

Le dernier apport nous semble émerger dans le choix d'éléments mobiles qui renforcent (dans la photographie) le sentiment surréaliste d'un lieu inhabituel, solitaire et décalé.

A l'image de la photographie bien connue de 1929 à la Villa Savoye de Le Corbusier (qui mettait en scène à l'avant-plan un chapeau, un briquet et une paire de lunettes noires, instillant à la scène un sens du mystère ou une vague menace par l'absence récente d'un personnage sans visage), Salas Portugal met en scène quelques uns des objets que nous avons défini comme réminiscences de l'architecte. Citons par exemple, le cheval en plâtre blanc posé en 1947 devant le mur rose de la terrasse de la casa Barragán, ou encore les vierges à l'enfant et les archanges de bois qui réduisent la fenêtre active des vues de la casa Ortega. Si on reconnaît le soin apporté par Barragán à ces objets (déclencheurs ou appâts), leur positionnement peut avoir fait l'objet d'une série de tests à travers l'œil photographique de Salas Portugal. C'est ce que semblent en tout cas attester les différents clichés d'un même lieu, variant ses composantes mobiles.

Au-delà des objets, Salas Portugal joue aussi sur la présence (ou l'absence) d'humains dans la mise en scène des architectures émotionnelles de Barragán. La plupart du temps, les scènes sont vides d'êtres humains. Mais parfois, lorsqu'elles sont dramatisées à l'extrême, on peut voir erre un ou deux enfants solitaires, perdus dans leurs jeux silencieux (souvent autour de l'eau calme d'un bassin profond). L'ambiance de mystère, renforcée par ces présences énigmatiques, peut faire penser aux peintures de Giorgio

⁴⁵⁵ Partie II, chap.3

⁴⁵⁶ Partie III, chap.1

de Chiricho ou aux gares abandonnées de Delvaux. A San Cristobal par exemple, Barragán force la mise en scène du cheval apparaissant derrière l'aqueduc rouge en dessinant avec précision le parcours du cavalier jusqu'à l'écurie⁴⁵⁷.

1.2. Donner à voir

« Ne me posez pas de question sur tel ou tel œuvre, ne cherchez pas à comprendre ce que j'ai fait. Voyez ce que moi j'ai vu ! »

Barragán⁴⁵⁸

Barragán suggère qu'il cherche « sans relâche »⁴⁵⁹ à donner à voir (avec innocence) à travers le média de son architecture émotionnelle pour « contribuer (humblement) à élever une digue contre la houle de la déshumanisation »⁴⁶⁰. Ces propos font écho au *Manifeste de l'Architecture émotionnelle* conceptualisé par Goeritz en 1954.

Nous soulignerons d'abord les outils scénographiques suggérés (à Barragán) par le modèle inspirant de Mathias Goeritz afin de guider le concepteur en évitant le piège du décor spectaculaire mais vide de sens. Nous chercherons ensuite à mesurer ce qu'implique une recherche « sans relâche » dans la méthode de travail de Barragán et l'importance de cet empirisme dans les phases de création d'une architecture émotionnelle qui « donne à Voir ».

1.2.1. El Eco : un modèle inspirant

« Je répète que cette architecture est une expérience, qui ne veut pas être plus que ça. Une expérience qui a pour but de procurer à l'homme, à nouveau, dans l'architecture moderne, des émotions psychiques sans tomber dans une décoration vide et théâtrale »

Goeritz⁴⁶¹

L'objet de cette section n'est pas de revenir sur la genèse du concept d'Architecture émotionnelle⁴⁶². Il s'agit davantage de montrer que, pour atteindre son objectif premier (« *provoquer* une élévation spirituelle, ou plus simplement une émotion »⁴⁶³), le

⁴⁵⁷ Partie II, chap.2, 2.1.2.2 : scène 04

⁴⁵⁸ Barragan, ref Pauly

⁴⁵⁹ Barragan, 1980. Op.cit

⁴⁶⁰ Idem

⁴⁶¹ Goeritz, 1954. Op.cit

⁴⁶² Cet aspect a déjà été décrit dans la Partie I, chapitre 1.2 : Architecture émotionnelle

⁴⁶³ Goeritz, Ibid.

concepteur va mettre en place intentionnellement un système de relations spatiales et de mécanismes scénographiques précis. Mathias Goeritz, paraphrasé 26 ans plus tard par Barragán, compare volontiers cette pensée scénographique à celles qui ont donné corps au temple grec ou à la cathédrale gothique.

Citons dans la mise en scène de l'Acropole d'Athènes par exemple la combinaison du principe de l'antasis (qui « redresse » visuellement la colonnade par un effet de contre-plongée forcée), le soclage du temple et sa position légèrement biaise par rapport à l'angle d'arrivée des processions sur le site (qui permet d'en suggérer un volume glissant vers l'horizon) ainsi que la découpe particulière des crénelures des colonnes pour accrocher un maximum de lumière et démultiplier les ombres en creux (et renforcer l'image d'une forêt de troncs sacrés). Citons encore, à la cathédrale de Chartres, la position des vitraux qui permet le jour du solstice d'été (victoire de la lumière sur l'ombre), d'aligner les faisceaux de lumière traversant la nef centrale sur le sol de l'axe processionnel.

1.2.1.1. Principes scénographiques récurrents

Dans le *Manifeste de l'Architecture émotionnelle*⁴⁶⁴ (reflet de la construction du musée expérimental El Eco dont Barragán est « conseiller artistique »⁴⁶⁵), Mathias Goeritz livre quelques clés de mise en scène dont les principes sont reconnaissables dans l'œuvre de Barragán.

Nous en soulignons ici cinq.

CREUSER

Goeritz écrit : « Le terrain d'El Eco est petit, écrit-il, mais grâce à des murs de sept à onze mètres de hauteur, à un long couloir qui va se rétrécissant (avec une élévation du sol et un abaissement du plafond) on a essayé de donner l'impression d'une plus grande profondeur »⁴⁶⁶.

On note ici déjà la combinaison de plusieurs mécanismes scénographiques que l'on retrouvera dans les œuvres de Barragán : la rupture d'échelle, la perspective accélérée par l'inclinaison des parois de l'enveloppe et enfin le corridor d'accès (*pasillo*) qui concentre le regard mais s'avère finalement coudé, révélant à la dernière minute seulement sa réelle destination. Goeritz les cite explicitement pour creuser la profondeur. Poursuivant la même volonté, Barragán expérimentera aussi des variations sur la

⁴⁶⁴ Idem

⁴⁶⁵ Selon le sujet de la monographie ou de l'étude, les grandes lignes spatiales d'El Eco sont soit attribuées à Goeritz soit à Barragán. Il est évident que l'influence est mutuelle et les apports difficiles à personnaliser

⁴⁶⁶ Goeritz, 1954. Op.cit

profondeur (spatiales ou/et chromatiques) comme par exemple dans le corridor de la casa Gilardi⁴⁶⁷.

DESIGNER

Goeritz poursuit : « les lattes de bois du sol de ce couloir suivent la même tendance, elles rétrécissent et se terminent presque en un point. En ce point final du couloir, visible depuis l'entrée principale, on envisage de placer une sculpture : un Cri, qui doit trouver son Echo dans une peinture murale, « grisaille » d'environ cent mètres carré, obtenue si possible par l'ombre même de la sculpture qui devra se projeter sur le mur principal de la grande salle »⁴⁶⁸.

La perspective accélérée est donc encore forcée, accentuée par le calepinage lui-même et l'installation d'un élément fort au niveau du point focal. Cet élément est désigné par la mise en scène⁴⁶⁹.

On note, deux ans après l'expérience d'El Eco, dans un courrier de Barragán daté du cinq avril 1956 pour le projet de la Plaza del Cigaro au Perdregal, deux propositions pour le calepinage de cette place rectangulaire dont le sol s'élève progressivement alors que les murs qui la bordent restent horizontaux, déployant ainsi déjà l'illusion de la profondeur. Les deux solutions proposées déclinent le même mécanisme scénographique : la première varie la largeur des joints dans la perspective, la seconde réinvente un pavement biais, aux modules de plus en plus petits et orientés pour renforcer encore davantage l'effet d'aspiration vers l'horizon. Le point focal est ici l'angle de rencontre de l'enclos des deux murs monumentaux, contrebalancés par le cylindre vertical du château d'eau.

L'écho à la sculpture décrit par Goeritz, outre sa taille monumentale par comparaison à la compression spatiale produite par le corridor, devait être une ombre. Goeritz introduit ici un autre type de mécanisme scénographique largement exploité par les arts de la scène (de l'opéra au cinéma) : les projections d'illusion. Jacques Tourneur, aujourd'hui largement reconnu comme un maître de la suggestion au cinéma, utilisait beaucoup à l'époque le caractère éphémère des ombres dans ses films de peur⁴⁷⁰. En 1954, Barragán substitue dans la perspective de la nef de la chapelle de Tlalpan, l'ombre projetée de la croix à son double physique⁴⁷¹. En

⁴⁶⁷ Partie II, chap.2, 2.1.5.2 : scène 12

⁴⁶⁸ Goeritz, Idem

⁴⁶⁹ Ce mécanisme scénographique n'est pas nouveau. On le retrouve notamment sur la scène renaissance du théâtre de Palladio à Vérone, dans les jardins baroques de Le Nôtre à Versailles, dans les planchers du Koto-in à Kyôto au XVII^e siècle ou encore dans le cinéma expressionniste allemand. Ce qui est intéressant c'est de noter son utilisation consciente et planifiée par le concepteur dans le seul but de provoquer l'émotion

⁴⁷⁰ Ref livre sur tourneur

⁴⁷¹ Partie II, chap.2, 2.1.4.1 : scène 09

fonction de la lumière capturée par un cône architectural, le symbole de la chrétienté, immatériel, s'affirme ou s'efface, jouant sur la sensibilité du visiteur.

CHOREGRAPHER

Goeritz s'attarde aussi sur le rôle du patio (figure spatiale récurrente chez Barragán) dans le musée El Eco : « d'un point de vue fonctionnel, on a sans doute perdu de l'espace par la construction d'un grand patio. Mais celui-ci était nécessaire pour faire culminer l'émotion obtenue dès l'entrée (...) »⁴⁷².

La patio est ici conçu, pensé comme une séquence (forte en émotion) dans un parcours spatio-temporel qui chorégraphie le pas du visiteur depuis l'entrée du musée⁴⁷³. En concevant ses architectures émotionnelles à partir d'un scénario spatial⁴⁷⁴, Barragán envisage lui aussi des scènes climax au sein d'une continuum espace-temps. Certaines de ces scènes sont des patios. Citons par exemple le patio des jarres (casa Barragán), le patio d'eau (casa Galvèz)⁴⁷⁵ ou encore le patio du jacaranda (casa Gilardi)⁴⁷⁶.

ISOLER

Goeritz poursuit à propos du patio : « Il doit donner l'impression d'une petite place fermée et mystérieuse, dominée par une immense croix qui forme l'unique porte-fenêtre »⁴⁷⁷.

Ce patio est fermé, isolé du contexte. Ses murs excluent l'environnement (à l'exception du ciel). Cet isolement participe à rendre le lieu mystérieux, surréaliste. Pour y entrer, le visiteur doit franchir une limite signifiante (ici dominée par une croix monumentale). Le passage est ritualisé pour entrer dans cet autre monde (clos).

On retrouve cette attitude dans les 7 terrains d'étude et à plusieurs échelles comme nous le montrerons à travers nos analyses. La baie décrite par Goeritz en 1954 ressemble beaucoup à celle du séjour de la casa Barragán (1947)⁴⁷⁸ ou encore celle de la casa Galvèz (1955)⁴⁷⁹.

⁴⁷² Goeritz, 1954. Op.cit

⁴⁷³ Ce parcours répond au canevas type qui fait l'objet d'expériences avec des visiteurs dans la Partie III, chap..2

⁴⁷⁴ Partie III, chap.1

⁴⁷⁵ Partie II, chap.2, 2.1.3.2 : scène 06

⁴⁷⁶ Partie II, chap.2, 2.1.3.4: scène 08

⁴⁷⁷ Goeritz, ibid.

⁴⁷⁸ Partie II, chap.2, 2.1.6.1: scène 13

⁴⁷⁹ Partie II, chap.2, 2.1.6.2: scène 14

COMPOSER

Plus loin encore, Goeritz écrit : « si à l'intérieur, un mur haut et noir, détaché des autres murs et du toit, doit donner la sensation réelle d'une hauteur exagérée, hors de la « mesure humaine », dans le patio il manquait un mur encore plus haut, compris comme un élément sculptural de couleur jaune qui – comme un rayon de soleil - entrerait dans l'ensemble, dans lequel on ne trouve pas d'autres couleurs que le blanc et le gris »⁴⁸⁰.

L'intention de la stèle jaune dépasse la seule mise en place d'artifices d'illusionniste destinés à provoquer tel ou tel sentiment (comme le mur noir détaché du plafond) Elle semble n'être là que pour faire « vibrer » l'ensemble. Le choix du verbe « manquer » renforce encore l'idée d'un ajout complémentaire, intuitif comme une dernière touche de couleur pour faire vivre la composition d'un peintre. Elle est du reste présentée comme un élément sculptural participant à l'ensemble. « L'intégration plastique, explique Goeritz, n'a pas été comprise comme programme, mais dans un sens absolument naturel »⁴⁸¹.

Ainsi l'espace lui-même devient une œuvre d'art ou un « environnement » comme le nommera l'artiste dans le dernier volet de ses œuvres monumentales⁴⁸². Ces sculptures sont pénétrables. Le spectateur peut s'introduire dans l'espace qu'elles occupent. Elles mêlent alors une mise en scène construite autour de mécanismes scénographiques issus des seuls arts de la scène (et par extension de l'art des jardins et de l'architecture) avec ceux des arts plastiques : « Il n'y a presque aucun angle à 90° dans le plan de l'édifice »⁴⁸³ note encore Goeritz à propos d'El Eco. Quelques murs sont même fins d'un côté et épais à l'opposé. On a voulu retrouver cette étrange et presque imperceptible asymétrie qu'on observe dans la composition de n'importe quel visage, de n'importe quel arbre, de n'importe quel être vivant »⁴⁸⁴.

On retrouve ces épaississements de parois en sifflet chez Barragán, à la chapelle de Tlalpan et aux Tours Satellite notamment (deux œuvres réalisées par ailleurs avec le concours de Goeritz).

1.2.1.2. Processus empirique mais intentionnel

Mathias Goeritz conclut le *Manifeste de l'Architecture émotionnelle* en parlant du processus expérimental utilisé lors de la construction d'El Eco: « Il n'existe pas de courbes aimables, ni de sommets aigus. Le tout fut réalisé dans le lieu même, sans plan

⁴⁸⁰ Goeritz, 1954. Op.cit

⁴⁸¹ Idem

⁴⁸² Dont fait partie notamment le projet des Tours Satellite, attribuées souvent à tort au seul Luis Barragán

⁴⁸³ Idem

⁴⁸⁴ Goeritz, 1954. Op.cit

exact. Architecte, maçon et sculpteur étaient une même personne »⁴⁸⁵.

Le processus créatif part du site et se confronte à lui constamment à travers l'expérience de chacun. L'architecte et l'artisan sont des artistes au même titre que l'artiste est architecte et artisan. El Eco ne suit pas de plan. Sa conception est avant tout empirique.

Cependant cet empirisme sert une quête, un rêve. L'Architecture émotionnelle ne cherche pas à provoquer l'émotion par le seul « décor vide et théâtral »⁴⁸⁶ mais cherche une issue au dogmatisme fonctionnaliste de l'époque. Quelques années plus tard, Mathias Goeritz écrit⁴⁸⁷ : « Je ne cherche pas à réaliser des œuvres d'art, mais à créer une atmosphère spirituelle en vouant mes efforts au service d'un environnement⁴⁸⁸ ». Cette quête d'une atmosphère spirituelle est aussi partagée par Barragán comme nous l'avons déjà évoqué. L'architecte écrit : « Sérénité. C'est le véritable antidote contre l'angoisse, contre la peur (...) Par l'usage d'un nombre limité d'éléments et de couleur, sans relâche, je la recherche »⁴⁸⁹.

Barragán reconnaît ici l'utilisation consciente d'éléments (scénographiques) combinés, assemblés et composés par tâtonnements successifs (« sans relâche, je la recherche »).

Ils suggèrent tous les deux une expérience transcendante qui n'est pas sans rappeler la rénovation de l'église catholique menée par le père Couturier dans les années 30⁴⁹⁰, et qui influencera entre autre Le Corbusier à Ronchamps⁴⁹¹ et Matisse sur son travail dans la chapelle de Vence.

⁴⁸⁵ Idem

⁴⁸⁶ Idem

⁴⁸⁷ Cuahonte de Rodriguez, 2001. Op.cit

⁴⁸⁸ Cette recherche trouve des échos très contemporains dans les propos de Richard Serra (in « *Que reste-t-il du Minimalisme ?* », conférence au Grand palais en juin 2008) à propos de son installation au Grand Palais dans le cadre de la Monumenta 08. Le terme « Minimal Art » est employé pour la première fois en 1965 par le critique R.Wolheim pour décrire un phénomène général de 'art du XXè siècle (son contenu artistique minimal) mais sera repris pour décrire le travail d'artistes d'un courant à l'origine américain (comme Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewit) puis un courant d'architecture (le Minimalisme) né en opposition au Postmodernisme et au Déconstructivisme dans les années 80 (avec des architectes comme Pawson ou Silvestrin). L'évolution de ces courants ont produit aujourd'hui des questionnements comme l'expliquait Serra sur le rapport de l'homme au monde qui trouvent des continuité à la quête de Barragan et de Goeritz dans les réalisations de Peter Zumthor ou encore Axel Shultes par exemple

⁴⁸⁹ Barragan, 1980. Op.cit

⁴⁹⁰ Dans la rénovation de l'image de l'église catholique lancée par le Père Couturier fin des années trente il était moins question de représenter un contenu religieux que d'élargir le partage de la foi dans une expérience transcendante.

⁴⁹¹ Le Corbusier dessinera en 1955 (soit un an après El Eco et un an avant celle de Barragán à Tlalpan) la chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamps, considérée comme l'œuvre émotionnelle par excellence de l'architecte du concept « machine à habiter »

Ce dernier écrit en 1942: « Je veux que ceux qui entreront dans ma chapelle, même sans être croyants, se trouvent dans un milieu où l'esprit s'élève, où la pensée s'éclaire »⁴⁹².

1.2.2. Les empirismes de Barragán

« Je pense que si les peintres peuvent modifier une toile complète, les architectes doivent pouvoir le faire dans leur travail, l'œuvre en soi étant un processus créatif. »

Barragán⁴⁹³

On peut parler à propos de Barragán d'un architecte de terrain⁴⁹⁴. Il dédaignait le papier pour le chantier et se frottait constamment à la réalité de l'espace perçu et vécu. Un de ses derniers associés, Raul Ferrera confie : « Luis ne dessine pas ; en vingt ans, jamais je ne l'ai vu penché sur la planche à dessin avec le T et l'équerre. Il fournit des indications avec des petits croquis et donne quelques dimensions ou alors seulement, il parle »⁴⁹⁵. Barragán lui-même, interrogé sur sa méthode de travail, confie « quand je commence un projet, j'envisage le début sans toucher le crayon, sans aucun dessin, j'imagine alors les choses les plus folles (...) »⁴⁹⁶.

Le processus créatif est lent. C'est une « recherche patiente »⁴⁹⁷.

Tous ses clients, de 1943 à 1981, s'accordent sur la longueur de ce processus à l'échelle de leur maison. Amateurs d'art et d'architecture, ils appartiennent tous à un milieu aisé⁴⁹⁸. Ils laissent à l'architecte une très grande latitude quant à l'interprétation de leur programme et font preuve d'une patiente indulgence sur la durée du projet. Emilia Galvèz en témoigne en 1996⁴⁹⁹, s'estimant

⁴⁹² Cité à propos de son travail sur les vitraux de la Chapelle de Vence in l'exposition *Traces du Sacré*, présentée au Centre Pompidou à Paris du 7 mai au 11 août 2008)

⁴⁹³ Barragan interrogé par Scjetnan Garduno M, 1982. « El arte de hacer o como hacer el arte », *Revista Entorno*, Mexico DF

⁴⁹⁴ Notion surprenante pour le lecteur paysagiste français chez qui cela peut sembler évident. Bercés par les visions de Bernard Lassus, Michel Corajoud ou encore Gilles Clément sur l'incontournable première impression in situ comme moteur de projet, ces derniers conçoivent difficilement hors contexte. Il n'en est pas toujours de même ailleurs. Moins encore dans le monde des architectes

⁴⁹⁵ « Trabajo con Luis Barragan » in *Luis Barragan, arquitecto*, 1985. Museo Rufino Tamayo, catalogue d'exposition, Mexico

⁴⁹⁶ Barragan interrogé par Jorge Salvat in « Luis Barragan : Riflessi messicani. Colloqui di modo », *Modo*, n.45, déc., Milan. Nous reviendrons sur cette phase du « rêve » du projet et sa narration dans la Partie III, chap.1 : 3.1.1 : Le rêve méditatif et l'Art de la mémoire

⁴⁹⁷ Gilsoul N, 2008(6 décembre). « L'héritage possible de l'architecture émotionnel », texte tapuscrit de l'allocution publique à l'Académie Royale des Arts et des Lettres de Bruxelles

⁴⁹⁸ A l'exception des nonnes du couvent de Tlalpan pour lequel Barragan autofinance la réalisation du projet comme offrande à Saint-François, devenant ainsi maître d'œuvre et maître d'ouvrage en même temps

⁴⁹⁹ Interviewé par D.Pauly le 17 mai 1996 à Chimalistac, Mexico

heureuse que sa maison n'ait pris que quatre ans pour sortir de terre alors que celle de Prieto Lopèz s'étale sur cinq années et la chapelle de Tlalpan sur sept. Qu'en penseraient les chinois qui voient aujourd'hui une ville de gratte-ciels remplacer en quelques mois une montagne sous la pression capitaliste de notre siècle ?

Ce temps de maturation s'explique par l'aspect empirique du processus créatif de Barragán, par le réglage obsessionnel de ses mises en scène et ses tests in situ à l'échelle 1 :1.

L'architecte confronte régulièrement ses expériences au regard critique de ses clients, collaborateurs, artisans et conseillers artistiques avant de questionner son propre jugement, s'entraînant à « voir » avec acuité les limites de tel ou tel mécanisme spatial. Wim van den Bergh parle d'« œil incarné »⁵⁰⁰, rappelant l'importance pour Barragán d'une synergie des sens dans cette expérience émotionnelle de l'espace.

La place tenue par les collaborateurs est donc importante. La part des apports réciproques est complexe, voire impossible à discerner comme le note l'historienne Danièle Pauly. Les échanges sont constants et enrichissent le processus. Si Barragán veut parfois donner l'impression d'un artiste solitaire, sa démarche n'est absolument pas celle d'un créateur isolé.

L'empirisme passe ici par le regard et l'expérience de l'Autre.

On peut classer ces expérimentations projectuelles en quatre phases : celle de l'arpentage du site lui-même au moment duquel le processus de projet commence, celle de la conception, celle de la réalisation et celle enfin, à regarder avec un peu de recul, de l'ensemble de sa production depuis 1940.

1.2.3.1. Arpenter

Rappelons ses expériences avec le Dr Atl et Salas Portugal au Pedregal⁵⁰¹. L'arpentage est minutieux et quotidien. Les artistes échangent leur point de vue et leurs observations. L'œil de l'artiste affine celui de l'architecte. Les dernières techniques de l'époque en photographie et l'œil assuré de Salas Portugal lui permettent de comparer des centaines de prises du même point de vue mais variant légèrement en luminosité comme nous l'avons indiqué. Ces notes vont guider les filtres végétaux ou architecturaux, l'orientation et la chorégraphie des visiteurs-acteurs dans le projet à venir en fonction de l'impact émotionnel maximum.

C'est par les heures de marche sur le site (et l'introspection qu'elles favorisent aussi peut-être) que mûrit pour Barragán les premières idées de projet. Pour révéler les mystères du site, l'architecte doit

⁵⁰⁰ Van den Bergh, 2006. Op.cit

⁵⁰¹ Voir infra et partie I, chap..2, site 03

d'abord les avoir vu lui-même, avoir pris le temps de regarder, parfois avec les yeux de l'autre.

1.2.3.2. Concevoir

L'empirisme s'étend à ce que nous nommons communément dans le métier de concepteur, la phase de conception. Elle apparaît dès les premiers entretiens avec les futurs habitants. Barragán avance par tâtonnements successifs, faisant lentement émerger des échanges avec le client un élément majeur du programme qui deviendra la base de la réflexion. « Je me fonde beaucoup sur l'intuition et les observations »⁵⁰² déclare-t-il. Ces longues discussions sont accompagnées de petits croquis et d'études préparatoires annotées par le client⁵⁰³. Après avoir « testé » sur ce dernier le portrait raconté⁵⁰⁴ du projet, sorte de scénario spatial développé par l'architecte pour faire « rêver » et visualiser les lieux au futur habitant, Barragán entame ce qu'il appelle ses recherches.

A partir de quelques croquis rapides, traduisant l'idée de base, les collaborateurs proposent quantité de variantes qui sont ensuite remises en cause, critiquées et modifiées. Ferrera indique que cette étape s'étale parfois sur plusieurs années : « J'ai présenté tant de fois à Luis mille alternatives, depuis les plans généraux et façades jusqu'aux portes, fenêtres et meubles (...). Mais nombre d'années passaient avant que je n'entende ces mots « en avant » qui approuvent totalement une alternative et que l'on puisse enfin dessiner pour construire la maison »⁵⁰⁵. Il confie que Barragán mentionnait déjà alors couleurs et matériaux, « non comme quelque chose de définitif, mais comme une tentative ».

Barragán prend le temps d'enrichir ses recherches en les soumettant à trois types de processus nourriciers. Le premier est la critique de ses collaborateurs (avant 1940 : Rafael Urzua, Juan Palomar Arias et Ignacio Diaz Morales ; après 1940: (entre autre) Max Cetto, José Creixell, Andrés Casillas, Raul Ferrera, Alberto Chauvet,..) et de ses conseillers parmi lesquels on retrouve notamment Chucho Reyes, Edmundo O'Gorman ou l'historien d'art Justino Fernández. Le second est une plongée quasi méditative et quotidienne dans sa bibliothèque⁵⁰⁶. Barragán confie

⁵⁰² Jorge Salvat, 1981. Op.cit

⁵⁰³ Cf. dessins exposés dans Barragan : Quiet Revolution (FB) et qui montrent notamment autant de variantes élaborées pour le bassin de la casa Gilardi

⁵⁰⁴ *Hablo retrado*, littéralement portrait raconté. Phase « littéraire » empruntée au paysagiste Ferdinand Bac qui développe une sorte de scénario spatial mettant en scène l'auditeur dans l'univers d'ambiances successives du futur projet. Sans illustration graphique, le conteur fait appel à l'imagination de son interlocuteur. Cette technique et ses implications sur la conception de l'architecture émotionnelle fait l'objet de la Partie III, chap.1 : le scénario spatial

⁵⁰⁵ « Trabajo con Luis Barragan » in *Luis Barragan, arquitecto*, 1985. Museo Rufino Tamayo, catalogue d'exposition, Mexico

⁵⁰⁶ Nous développerons ce point dans la partie III, chap..1 en rapport à l'art de la Mémoire à la base de son processus créatif des scènes spatio-temporelles

y consacrer la moitié de sa journée⁵⁰⁷, feuilletant l'immense corpus⁵⁰⁸ nourrissant ce que nous avons défini comme les réminiscences⁵⁰⁹, sorte d'immense grenier à souvenir contenant les échos d'un inconscient collectif partageable. Au-delà des comparaisons possibles avec des solutions inspirantes similaires ou proches dans d'autres cultures ou d'autres régions, il nous semble que c'est par la plongée méditative elle-même que l'architecte pense préciser et affiner son regard critique à ce stade⁵¹⁰.

Le troisième passe par la fabrication de petites maquettes d'étude en carton qui lui permettent de tester la volumétrie, les rythmes des percements en façade⁵¹¹ et surtout le chemin de la lumière. On a retrouvé des traces de ces très empiriques « boîtes à lumière » pour la casa Barragán, la casa Galvèz et la casa Gilardi. Plusieurs variantes sont même testées pour cette dernière⁵¹², précisément pour l'éclairage du corridor principal avant que Barragán ne se décide pour d'étroites fentes verticales au vitrage coloré.

1.2.3.3. Construire

La troisième phase cruciale du processus expérimental est celle du chantier. L'architecte y passe beaucoup de temps avec les artisans et effectue de nombreux tests grandeur nature in situ à l'image des maquettes de carton, modifiant souvent des fragments importants du projet. Ces modifications viennent parfois très tardivement dans la construction, quelques fois même après l'installation des habitants, prolongeant encore d'autant la réalisation. Ainsi par exemple, Madame Galvèz raconte que l'architecte, fréquemment accueilli chez lui après l'achèvement de la maison, décide à l'occasion d'une de ses visites, en descendant l'escalier entre étage et salon, de faire élever un mur de retour créant un petit patio d'eau pour fermer une perspective sur la cour qu'il considère trop directe. Barbara Meyer se souvient qu'il a fait abattre le long mur portique du ranch San Cristobal à Los Clubes pour le déplacer d'à peine cinquante centimètres⁵¹³, et Francesco Gilardi explique qu'il a fait

⁵⁰⁷ Scjetnan Garduno M, 1982. Op.cit

⁵⁰⁸ Alfaro A, 1996. *Voces de tinta dormida, itinerarios espirituales de Luis Barragán*, Artes de Mexico, coleccion Libros de la espiral, Mexico D.

⁵⁰⁹ Gilsoul N, 2009. « Evocations. Le rôle clé des réminiscences dans le fonctionnement scénographique de l'œuvre de Barragan », *Les Carnets du Paysage*, Actes sud/ENSP, Arles

⁵¹⁰ Ce besoin de temps pour « se préparer » à créer est partagé par de nombreux artistes. Le cinéaste David Lynch en donne sa vision personnelle dans son dernier ouvrage *Mon histoire vraie* (2008), où il note l'importance de la méditation transcendante dans son processus créatif. Une autre forme méditative (associée à l'expérimentation physique du concept de jardin en mouvement) est celle que prend le jardinage que s'impose Gilles Clément plus de quatre mois par an à la Vallée

⁵¹¹ Barbara Meyer se souvient avoir vu plusieurs variantes de sa façade d'entrée en modèle réduit, de petits morceaux de carton noir faisant office de baie alors que Barragan lui demandait de choisir « la plus attrayante ». Ces propos sont issus de l'interview de Meyer réalisé par D.Pauly le 1er octobre 1996 à Mexico.

⁵¹² Cf dessins exposés à FB dans Barragan : the Quiet Revolution

⁵¹³ Interview par Pauly en octobre 1996 in Pauly, 2002. Op.cit

descendre dans sa maison la dalle de béton de dix centimètres « modifiant complètement l'espace du séjour »⁵¹⁴.

Ce souci de précision témoigne d'une recherche minutieuse de justesse et d'un réglage in situ qui rappelle ceux d'autres architectes ou jardiniers pour lesquels Barragán avait une certaine admiration. Parmi eux on peut citer Ferdinand Bac ou encore Adolf Loos, dont les propos, cités par Neutra lors d'une conférence en 1937 à Mexico sont soulignés par Barragán⁵¹⁵ : « si je veux des lambris d'une certaine hauteur, je me mets devant le mur, j'étend la main à cette hauteur et le menuisier trace une marque avec son crayon. Ensuite je recule et je regarde de cet endroit-ci, d'un autre, et de toutes mes forces je me représente le résultat. C'est la seule façon humaine de décider de la hauteur d'un lambris, ou de la largeur d'une fenêtre. ».

Ces modifications impliquent, de façon très pragmatique, une complète adhésion des artisans à ces changements fréquents et une patience hors norme. Diaz Morales explique que cela était devenu possible grâce à l'implication du regard des artisans eux-mêmes dans le processus : « c'est une des choses les plus brillantes chez Luis, écrit-il, de pouvoir être celui qui contrôle la composition architectonique spatiale en la dirigeant avec l'inspiration de ses propres artisans »⁵¹⁶. Francisco Gilardi parle de relation privilégiée avec certains d'entre eux : « tu n'as pas idée de ses relations avec ses ouvriers ; il y en avait un (...) qui arrivait avec des pantalons violet fluorescents et une chemise verte et Barragán en était stupéfait ; c'était le seul auquel il demandait son avis pour les couleurs et à personne d'autre (...). Il avait un chef de chantier merveilleux qui l'adorait, une personne qu'il connaissait depuis longtemps et qui avait une patience énorme »⁵¹⁷.

Une des dernières étapes du chantier consistait dans la mise en couleur du projet. Là encore, Barragán travaille de manière empirique, réglant ses ambiances avec lenteur, testant des variantes in situ avec l'aide parfois des photographies de Salas Portugal⁵¹⁸. Ainsi par exemple le mur qui ferme la perspective du Paseo del Gigantes à Las Arboleras est d'abord orangé avant de devenir bleu. Barbara Meyer confirme combien pour elle, « sa démarche est celle d'un coloriste »⁵¹⁹, se rappelant qu'il a changé à neuf reprises la couleur de la cage d'escalier pour finalement choisir le blanc. Le

⁵¹⁴ « Entrevista con el Sr.Francisco Gilardi » in de Anda A.,dir. 1989. Op.cit

⁵¹⁵ Dans le tapuscrit de la conférence donnée par Neutra à Mexico glissé dans l'ouvrage *Planificar para sobrevivir* de R.Neutra, Fondo de Cultura Economica, 1957, Mexico, et retrouvé dans sa bibliothèque personnelle

⁵¹⁶ « Entrevista con el arq.Diaz Morales » in de Anda A., ibid.

⁵¹⁷ « Entrevista con el Sr.Francisco Gilardi » in de Anda A.,dir. 1989. Op.cit

⁵¹⁸ Voir à ce propos le travail sur la Chapelle de Tlalpan décrit dans la partie II, chap..2, 1.1.3.1 : photos objectives et photos abstraites

⁵¹⁹ Cité in Pauly, 2002. Op.cit

paysagiste Paolo Burghi⁵²⁰ explique qu'afin de déterminer la couleur des façades de la casa Gilardi, Barragán lui avait avoué avoir d'abord tout peint en blanc, puis, varié les couleurs à ses frais pour déterminer celle qui aurait le plus grand impact émotionnel. Sur le même chantier, dans lequel Barragán a probablement le plus expérimenté l'influence de la couleur sur la perception spatiale, Francisco Gilardi rapporte que pour les murs du patio, Barragán choisit un jour sur place de ne peindre en violet que ceux visibles depuis l'intérieur de la maison, s'appuyant sur la couleur des fleurs du jacaranda autour duquel le projet s'articule afin avait-il dit « de rendre perceptible l'harmonie chromatique »⁵²¹.

Pour se rendre compte de l'aspect empirique de cette phase, il est intéressant d'entendre cet autre témoignage de Gilardi à propos du pilier construit dans le bassin : « il l'a d'abord réalisé en carton avec deux poteaux de bois et il l'a recouvert de papier de couleur ; (...)les jours passaient, il le regardait ; je me rappelle être parti pendant presque un mois et demi(...) ; quand je suis revenu, le bassin était encore peint en blanc et il n'avait pris aucune décision pour les couleurs. Il vivait dans cet univers : apprécier des choses des heures durant »⁵²². A propos de cet élément architectonique, Barragán explique qu'il n'a aucun rôle structurel, mais qu'il « devait être là » pour « apporter de la lumière à l'espace et améliorer ses proportions générales »⁵²³.

1.2.3.4. Affiner

Il est possible de voir une quatrième phase d'expérimentation en considérant l'ensemble de son œuvre depuis 1940. Chaque projet est une tentative d'atteindre cet idéal d'architecture émotionnelle et une combinaison d'ambiances spatiales dont certaines de leurs composantes vont être reprises, adaptées et améliorées au fil des réalisations.

Ainsi par exemple les bassins d'eau, d'abord anecdotiques, s'intègrent de plus en plus à la composition générale et deviennent à Los Clubes le formant fédérateur de l'ambiance. Les grandes baies donnant sur le jardin (souvent depuis le salon) vont évoluer aussi d'un projet sur l'autre. Leur cadre va progressivement entrer dans une pénombre contrôlée afin de mieux faire ressortir une vue du jardin, elle-même creusée par les jeux de profondeur accentués par l'implantation de massifs (à la casa Prieto Lopez par exemple) et par une étude chromatique (à la casa Galvez notamment). Sa propre maison est elle-même le terrain d'expérimentations par excellence d'autant qu'il en est le seul maître. Juan Palomar

⁵²⁰ Paolo Burghi interrogé par Gilsoul N. le 24 février 2008 à Lanzarote, Fondation Cesare Manrique. Burghi a bien connu Barragan et rend hommage à son enseignement dans son propre travail

⁵²¹ « Entrevista con el Sr.Francisco Gilardi » in de Anda A.,dir. ibid

⁵²² Ibid.

⁵²³ Barragan interrogé par Toll MP, 1981. « Color as a Structure. The Newest House by Luis Barragán », *House & Garden*, n.9, New York

confie⁵²⁴ qu'elle évolue avec lui, changeant souvent d'aspect et d'atmosphère selon ses propres états d'âme. Il ne s'agit pas que du seul aménagement ou du choix des couleurs, mais aussi d'excroissances, de nouvelles pièces, intérieures ou extérieures, vivant au rythme de ses recherches. C'est le cas notamment du patio des jarres, apparu après quelques années de vie dans les lieux et qui complique, ou rend plus subtil selon les sensibilités, l'accès au jardin depuis l'atelier. Il en est de même pour l'élévation progressive des murs de la terrasse qui vont abstraire progressivement l'environnement (y compris le jardin sur lequel la terrasse formait un belvédère à l'origine) à l'exception d'un bout de ciel changeant. Juan Palomar me confiait encore qu'il travaillait de la même manière dans son jardin, quotidiennement, coupant telle branche pour dégager une vue, favoriser telle ombre sur un mur ou accompagnant le mouvement d'un tronc pour ouvrir une porte « naturelle » sur une clairière.

Nous pourrions parler de jardiner l'architecture émotionnelle comme il jardinait quotidiennement sa maison et ses jardins à Tacubaya. Nous pouvons trouver des échos à ces empirismes dans certaines méthodologies utilisées aujourd'hui. Citons par exemple les arpentages de site par les architectes Herzog et de Meuron avec le concours de vidéastes, les modèles sensibles de Peter Zumthor qui testent les lumières et les textures (parfois à l'échelle 1 :1), la gestion du Jardin en Mouvement proposée par Gilles Clément au Parc André Citroën à Paris ou encore l'accompagnement du chantier de l'architecte Glenn Murcutt.

⁵²⁴ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N. à Guadalajara en mars 2007

2. Dix-huit leçons de mise en scène

« Au cinéma, la technique doit être invisible, comme dans un tour de magie »

Milos Forman⁵²⁵

Pour comprendre le soin apporté à la mise en scène de certaines pièces (extérieures ou intérieures) et se familiariser avec les procédés scénographiques récurrents utilisés par Barragán, cette section analyse 18 scènes remarquables choisies dans les 7 terrains d'étude. Leur choix résulte de leur relative célébrité⁵²⁶.

Nous en avons sélectionné 18 parmi les plus représentatives et les avons classé selon 7 canevas⁵²⁷ récurrents dans l'œuvre de l'architecte (post 1940). Chaque canevas est étudié à partir de plusieurs cas pour permettre une certaine comparaison. Nous décrivons ici dans un premier temps chaque scène séparément⁵²⁸, leurs principaux procédés scénographiques et leurs relations, nous aidant des enseignements de ceux qui ont appris à Voir à Barragán. Dégageant ensuite des attitudes scénographiques récurrentes, nous isolons les principes moteurs de ces théâtralisations (tableau comparatif sur les 18 scènes).

L'ensemble de ce troisième point est traité à partir de quatre sources complémentaires.

- 1) Les documents photographiques (permettant une compréhension des évolutions des projets) concernant les 7 terrains d'études
- 2) Les documents graphiques mesurables à la même échelle (1:200) établis pour chaque site en tenant compte des évolutions relevées depuis sa livraison
- 3) Les propos de Barragán sur son œuvre
- 4) Les descriptions issues des enquêtes MEMOIRE concernant les scènes sélectionnées
- 5) Les esquisses et croquis réalisés par l'auteur à partir des enseignements de l'art de voir de Barragán, des observations des visiteurs (enquêtes) et des propos éventuels du concepteur

⁵²⁵ Tirard, 2006. *Leçons de Cinéma 2*, éditions du nouveau monde, Paris

⁵²⁶ Fréquence élevée de leurs représentations dans les publications sur l'architecture émotionnelle, campagnes photographiques ciblées commandées par Barragán, descriptions prioritaires dans nos campagnes d'enquêtes

⁵²⁷ On entend ici par canevas l'intrigue principale de la scène comme l'a défini Alfred Hitchcock cité in 1983. *Hitchcock/Truffaut. Edition définitive*, Gallimard, Paris. Nous utilisons consciemment cette analogie avec le cinéma (et plus largement le récit) pour révéler par ailleurs une conceptualisation spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle que son concepteur élaborait toujours à partir d'un scénario (voir Partie III, chap.1 : le scénario spatial)

⁵²⁸ Leur assemblage spatio-temporel fait l'objet de la Partie III

2.1. Canevas récurrents et procédés scénographiques

« L'architecture existe dans un domaine qui lui est propre. Elle entretient avec la vie une relation particulièrement physique. (...) elle n'est en premier lieu ni un message, ni un signe, mais une enveloppe, un arrière-plan pour la vie qui passe, un subtil réceptacle pour le rythme des pas sur le sol, pour la concentration au travail, pour la tranquillité du sommeil. »

Peter Zumthor⁵²⁹

Sont décortiqués ci-dessous, pour chaque canevas, deux à quatre variations fondamentales sur des sites différents. Ces scènes sont présentées pour chaque canevas, dans un ordre (relativement) chronologique⁵³⁰ pour observer l'évolution des principes scénographiques. Les canevas ne sont jamais ici le seul scénario fonctionnaliste (manger dans la salle à manger, dormir dans la chambre). Ils évoquent une intrigue potentielle (souvent éphémère) suggérée par la poésie de la scène (comme l'arrière plan dont parle Zumthor). Ces canevas expriment quelques unes des obsessions majeures de Barragán relevées à partir de ses propos. Chaque scène est illustrée par des croquis issus de mes campagnes d'analyses in situ. Nous vous invitons à chaque fois à consulter en outre le cahier de plans en annexes pour comparer les espaces à la même échelle ou situer les scènes dans leurs contextes spécifiques.

⁵²⁹ Zumthor P., 2008. *Penser l'architecture*, éd. Birkhäuser, Bâle

⁵³⁰ Certaines mises en scènes évoluent sans cesse (voir infra, processus de création). Il est presque impossible de dater certaines modifications. Il a été décidé de présenter les scènes en fonction de la date de construction officielle du projet. Si la scène particulière a subi d'importantes modifications sur lesquelles se basent l'étude, il est alors explicitement spécifié son statut postérieur

2.1.1. Entrer dans un monde (d'eau)

« Une fontaine nous apporte paix, joie et sensibilité paisible, mais elle atteint la perfection de sa raison d'être quand, par le charme de sa magie, elle nous transporte pour ainsi dire hors de ce monde ».

Barragán⁵³¹

« L'eau est musique, l'eau est repos, l'eau est jouissance. Mais l'eau est aussi lumière ».

Barragán⁵³²

L'eau est mise en scène dans chacune des œuvres choisies de Luis Barragán. Elle prend différentes formes : bassin, cascade, puits. Elle revêt plusieurs fonctions : refléter, créer un univers sonore, symboliser.

Sa plus fréquente utilisation scénographique sert la ritualisation de est l'accès à un nouveau monde. Barragán écrit qu'elle « transporte hors de ce monde »⁵³³, invoquant un rituel de passage. Elle est alors mise en scène dans l'intervalle entre deux univers (la maison et le jardin, la sphère publique et la sphère intimiste, l'ombre et la lumière). Barragán reprend ainsi une thématique sans âge et partagée par de nombreuses cultures : la purification par l'eau associée au rituel de passage⁵³⁴.

Nous étudierons deux manières d'envisager la mise en scène de cette ritualisation : un bassin qui prend l'aspect d'une pierre liquide rituelle (sorte de bénitier minimaliste) autour duquel s'articule la chapelle de Tlaplan (site 04) et une fontaine, cachée à la vue, qui accueille par son murmure dès l'entrée dans l'enceinte de la casa Galvèz (site 05).

⁵³¹ Barragan, 1980. Op.cit

⁵³² Barragan interrogé par Toll MP, 1981. « Color as a Structure. The Newest House by Luis Barragán », *House & Garden*, n.9, New York

⁵³³ Barragan, 1980. Op.cit

⁵³⁴ Nous avons retrouvé dans sa bibliothèque de nombreuses déclinaisons de ce thème, notamment à travers les images des bénitiers et des fontaines de l'architecture chrétienne (coloniale et romane principalement), des bassins rituels de temple et jardin au Japon (période Edo) ou encore le lavabo hygiéniste de la villa Savoye du Corbusier

2.1.1.1. SCENE 01 : Patio central, Tlalpan (04)⁵³⁵

Il faut traverser le patio central lorsque l'on vient de la rue et que l'on entre dans le couvent de Tlalpan. Cette scène consiste à franchir cet espace entre parenthèses. Situé au cœur du projet, le patio distribue l'ensemble des fonctions.

Il se parcourt quotidiennement. Il est clos de hauts murs et partiellement de galeries péristyles sur deux niveaux. C'est un sas, un filtre ou un intermède entre le profane et le sacré. Le patio s'articule autour d'un bassin noir à débordement (une sorte de pierre liquide ou d'eau solidifiée à hauteur du nombril) qui fait contrepoint à un luxuriant jardin vertical et un mur nu duquel émerge une croix monumentale. Le patio tout entier, animé par l'eau du bassin, devient le théâtre de la purification rituelle.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Théâtraliser l'écrin du patio comme un monde à part
- 2) Scénographier l'eau immobile pour ritualiser le passage

CLAIRIERE

Pour remplir son rôle d'intervalle, le patio devient un univers à part, avec son propre rythme. C'est un monde transitionnel, perméable mais différent de celui que l'on vient de quitter ou de celui dans lequel on va entrer. L'analogie avec une clairière peut aider à comprendre la mise en scène de cet espace franciscain où la Nature (ou l'idée de Nature) est sacralisée soit physiquement, soit par analogies.

C'est avant tout un socle volcanique noir, pavé de pierres à la surface granuleuse et aux joints peu apparents. Sa topographie est faite de terrasses, d'estrades, d'emmarchements larges et d'une faille étroite de laquelle émerge de lourdes feuilles d'acanthes et les vrilles du jardin vertical. On pourrait presque le croire « naturel ». Le nivellement est plus qu'un décor. Il permet de contrôler l'intimité des passages et d'assurer la hiérarchisation des accès. Pour renforcer encore l'image d'une topographie mouvementée, aucun escalier n'a de rampe ni de garde-corps. Leur largeur garantit la sécurité.

Ce socle est un enclos à ciel ouvert. Plongé en pleine lumière alors que l'on vient et que l'on va retourner dans l'ombre, l'enclos devient parenthèse. Ses hauts murs isolent des rumeurs de la ville. Les surfaces réverbérantes et le sol minéral amplifient le murmure de la fontaine. Ce son continu et régulier favorise l'isolement en noyant toutes les autres sonorités. Les lisières de la clairière vibrent de pénombres. Ce sont les filtres qui laissent entrevoir derrière eux une profondeur, quelque fois même des silhouettes furtives ou l'écho de leurs pas. A l'est, un rideau de lianes et de troncs de ficus

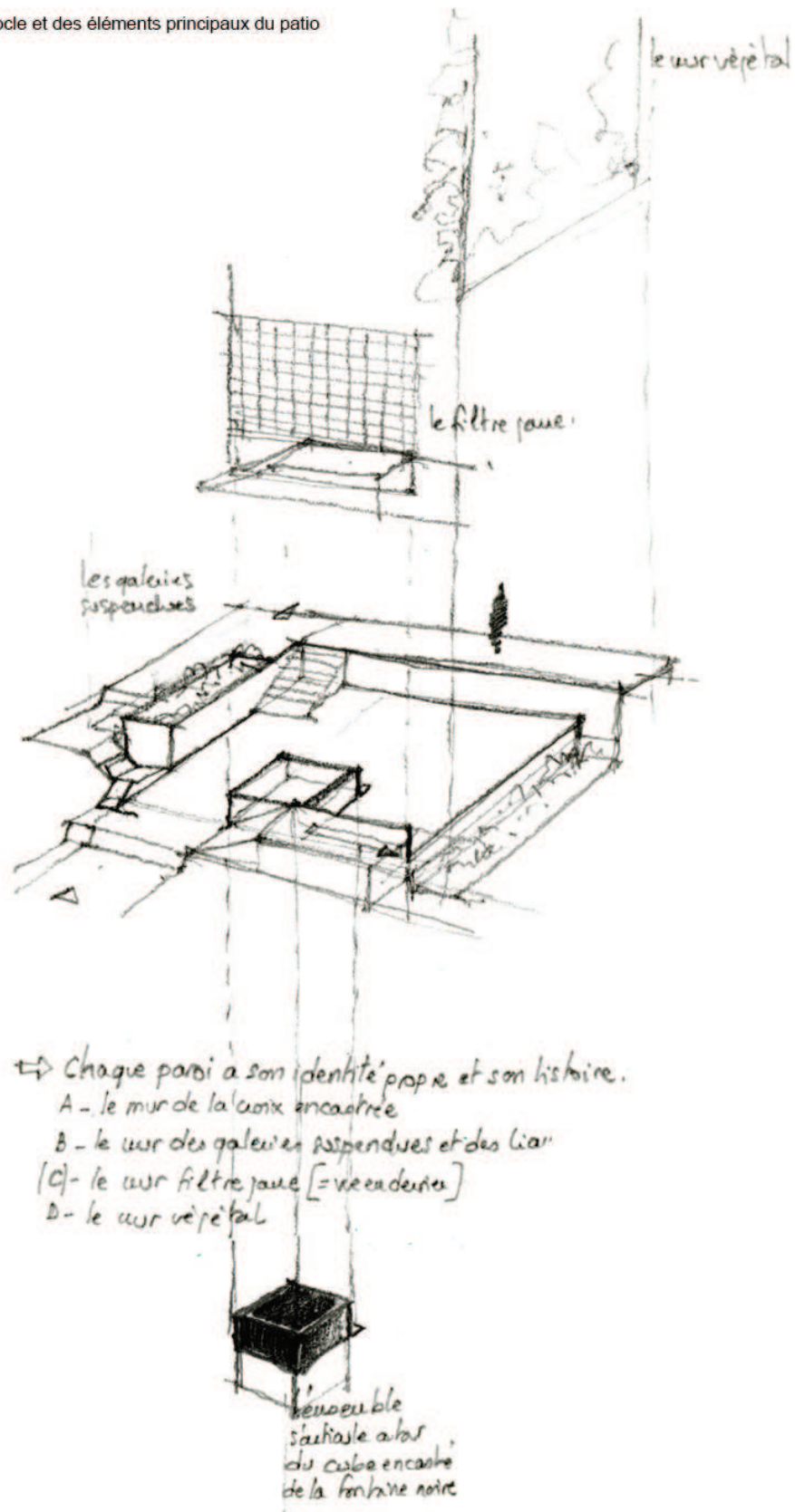
⁵³⁵ Partie I, chap..2, site 04 et plans en annexes

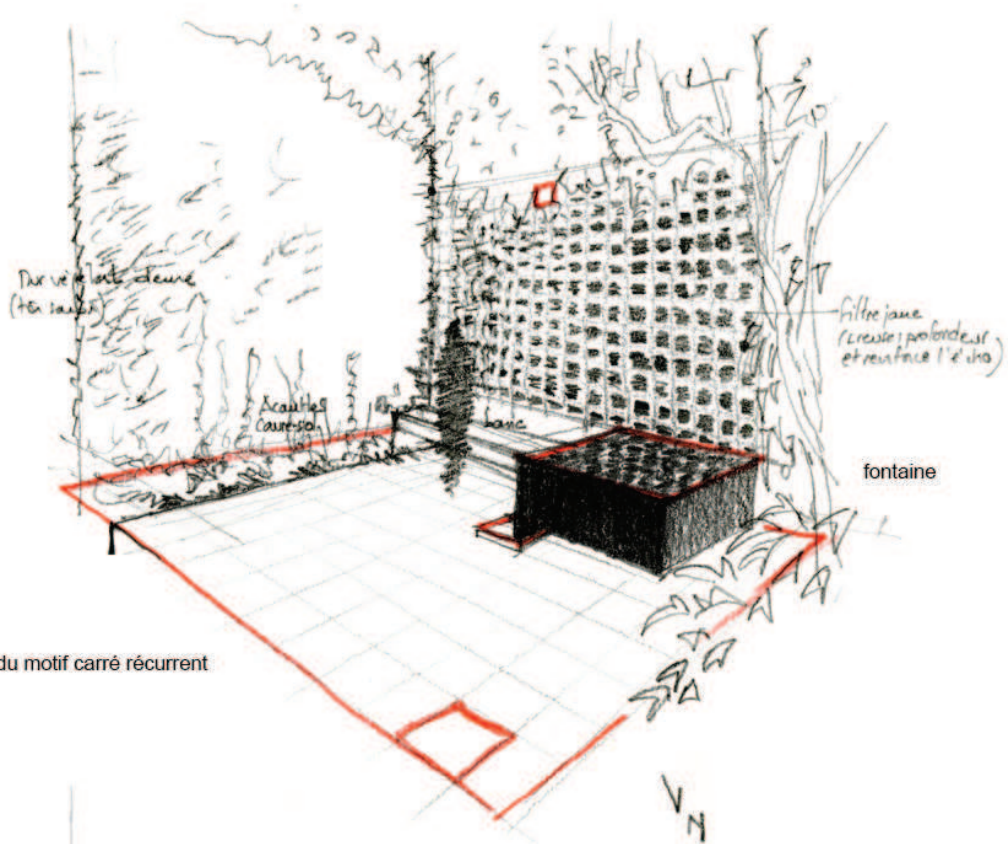
protège la galerie. Au nord, derrière le bassin, un caillebotis de béton jaune ventile et colore le corridor d'accès à la petite chapelle pour les messes publiques. A l'ouest, le jardin vertical accueille une faune bourdonnante qui attire les vols stationnaires des colibris. Face à l'entrée depuis la ville, l'unique mur plein est nu. Souligné par une estrade de lave noire qui contraste avec sa blancheur en contre-jour, l'enceinte révèle, par un léger relief, une monumentale croix de neuf mètres de haut.

PIERRE LIQUIDE

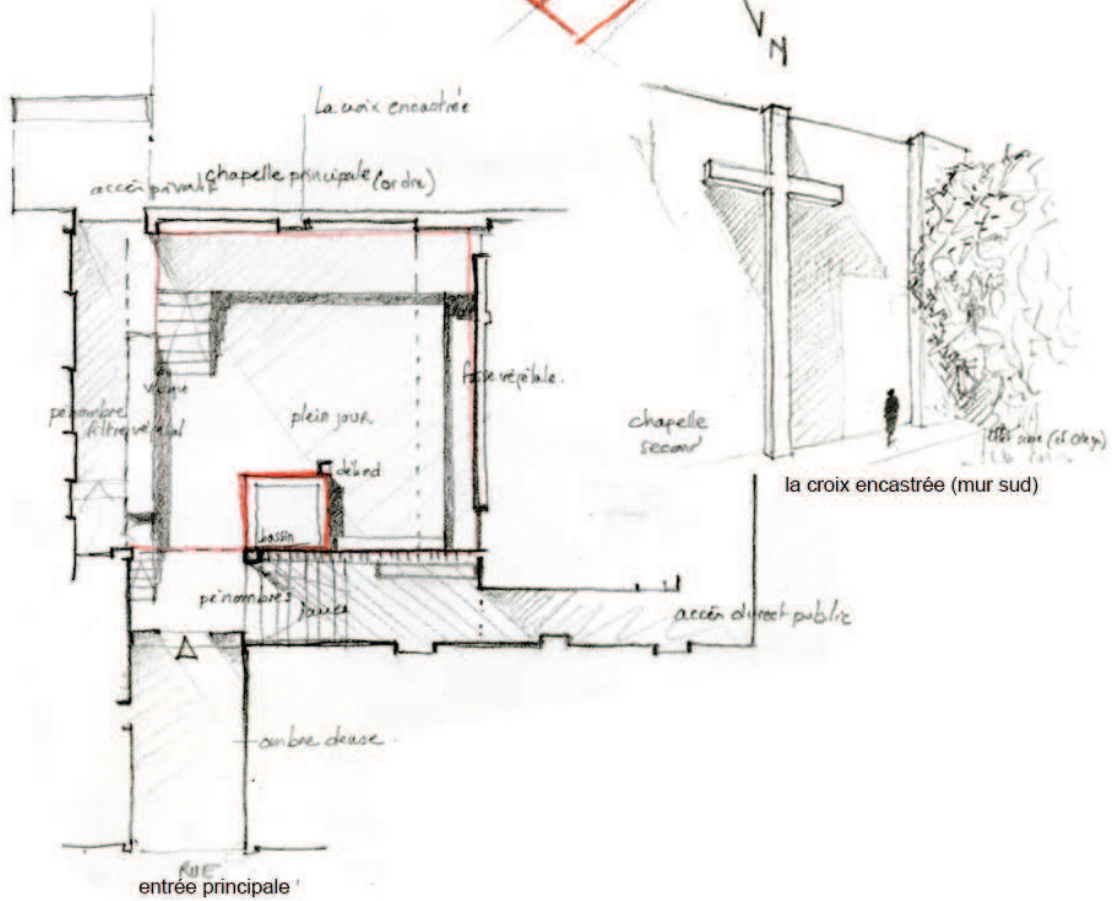
Point d'orgue de cette clairière, le bassin mystérieux enflamme l'imagination. Il s'offre au regard comme une émergence humide du socle. L'eau n'y est pas versée mais en sourd lentement comme d'une source. C'est un carré minéral parfait, noir et brillant. Il concentre le motif géométrique décliné dans tout le patio : sol, mur de la croix, éléments du caillebotis, pavement. L'omniprésence du motif, le volume surbaissé du bassin et la vision fugitive d'une de ses faces s'enfonçant dans le socle au niveau du trop-plein, laisse penser qu'il n'est que l'émergence d'une masse plus importante, peut être un cube, fiché dans la topographie de la clairière. Sa surface horizontale est faite d'une eau lisse et immobile, tendue à la hauteur de la main comme celle d'un bénitier. Les bordures du bassin sont chanfreinées pour disparaître sous le film d'eau et ne laisser aucun joint visible entre le liquide horizontal et le solide vertical des parois. Une gorge en sifflet, discrète, s'avance pour cracher le filet bruissant du trop-plein dans un percement carré au pied du bassin. Profond et encore surmonté d'une margelle en relief, le petit puits amplifie l'écho. Plus haut, l'eau de ruissellement, recueillie depuis le toit et les galeries, est collectée dans un rejingot en porte-à-faux, projetée avec fracas sur le socle à la saison des pluies, et presque aussitôt bue par la faille sombre au pied du jardin vertical.

décomposition du socle et des éléments principaux du patio





présence du motif carré récurrent



2.1.1.2. SCENE 02 : Patio avant, casa Galvèz (05)⁵³⁶

Il faut frôler le patio avant pour entrer dans la casa Galvèz depuis la rue. Cette scène consiste dans ce franchissement. Le patio est pincé entre les hauts murs blancs de l'enceinte qui repousse la ville et ceux des paravents successifs de la maison. Il se déploie latéralement à partir de la galerie d'entrée couverte par un auvent en porte-à-faux. Très ensoleillé, ce patio est davantage parcouru des yeux (et des oreilles) qu'arpenté physiquement. Plus minéral que végétal, il est ponctué d'un unique massif arbustif et protégé derrière un mur-écran, le tronc pelé d'un eucalyptus vénérable. Une fontaine nichée dans un repli de la maison, murmure en continu. Elle reste invisible depuis la galerie. Ce patio évoque l'eau sans la montrer.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Retenir le visiteur à la lisière du patio (pour éviter de découvrir la fontaine)
- 2) Suggérer l'eau sans la montrer

THEATRE

Le patio se présente comme une scène de théâtre classique, précédée d'un foyer pour le spectateur. Réduit ici à un simple banc encastré dans la dilatation de la galerie couverte, il se mue en promenoir. La scène est baignée de lumière (le soleil éblouissant est réfléchi par toutes les parois blanches) alors que le promenoir accueille une pénombre discrète dans laquelle se multiplie le motif géométrique carré. Les deux parties s'opposent encore par leur géométrie, leurs dimensions, leurs matières et leurs couleurs (parois rosées sur socle noir dans le promenoir contre enduits blancs et tessons ocrés sur scène). La distinction est enfin soulignée par le socle surélevé de la galerie et le porte-à-faux du auvent qui cadrent une vue sur la scène. L'avancée du sol et du plafond, de valeurs sombres, pincent le cadrage et dessinent, par contraste de luminosité, une fenêtre active sur le jardin. L'œil, dans une relative pénombre, peut observer sans éblouissement la grande clarté du patio.

Ce dernier se présente ainsi comme un décor classique de théâtre, constitué d'écrans successifs modifiant la perspective ou suggérant d'autres échappées latérales. Ils capturent les ombres changeantes des feuillages. L'avant-plan est occupé par une douzaine de jarres aux silhouettes différentes. L'imposant massif arbustif, sur base carrée, resserre le plan médian. Ses houppiers cachent le haut du mur d'enceinte de l'arrière plan. Ce dernier, blanc et en contre-jour, gomme ainsi toute notion de profondeur. Le sol de pierre ocre présente un calepinage de fragments aléatoires qui renforce ces illusions de profondeur. Par ailleurs, à travers sa texture, il

⁵³⁶ Partie I, chap..2, site 05 et plans en annexes

amplifie la sensation (douloureuse) de chaleur sur la scène ensoleillée, et par contraste, celle (douce) de protection du auvent.

SOURCE CACHEE

La présence de l'eau face à une scène ressentie « caniculaire » est précieuse et apaisante. Elle est constante à travers le murmure d'une fontaine dont le son est amplifié, renvoyé par les surfaces dures multiples du jardin⁵³⁷ : murs enduits, pavement de pierre. L'écoulement est régulier et continu. Il couvre les faibles rumeurs urbaines (d'autant que le quartier lui-même, constitué de grandes propriétés non mitoyennes est très calme).

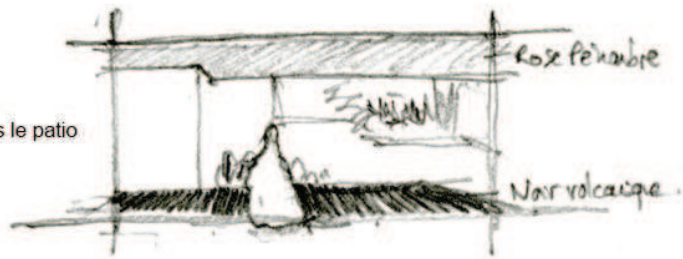
La suggestion passe aussi par le groupement des jarres qui contiennent la promesse d'un liquide précieux. Elles sont données à voir par leur position devant un grand mur carré (motif géométrique). Le socle surélevé prend l'apparence d'un quai. Il flotte sur l'étendue scintillante du calepinage fragmenté qui « s'écoule » jusqu'au trottoir public⁵³⁸. L'ombre du auvent, accentuée par le contraste avec le jardin, donne une sensation de fraîcheur bienvenue, associée par plusieurs visiteurs à celle de l'eau dans les enquêtes réalisées⁵³⁹. Le massif végétal enfin, concentré en une petite surface, et constitué de feuillages découpés (palmes) et de couvre-sol luxuriants évoquent ceux qui émergent de la moindre anfractuosité de terrain dans les paysages arides des plateaux mexicains. Précieux réceptacles d'eau, ils le deviennent donc de la vie.

⁵³⁷ La fontaine est étudiée plus loin, dans la scène 06

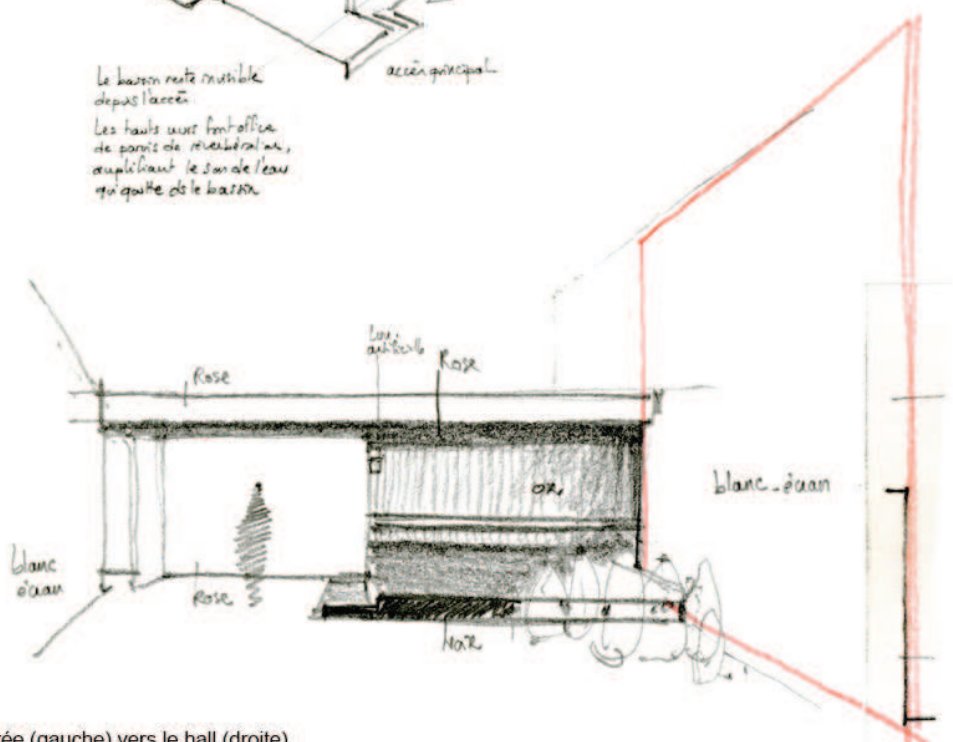
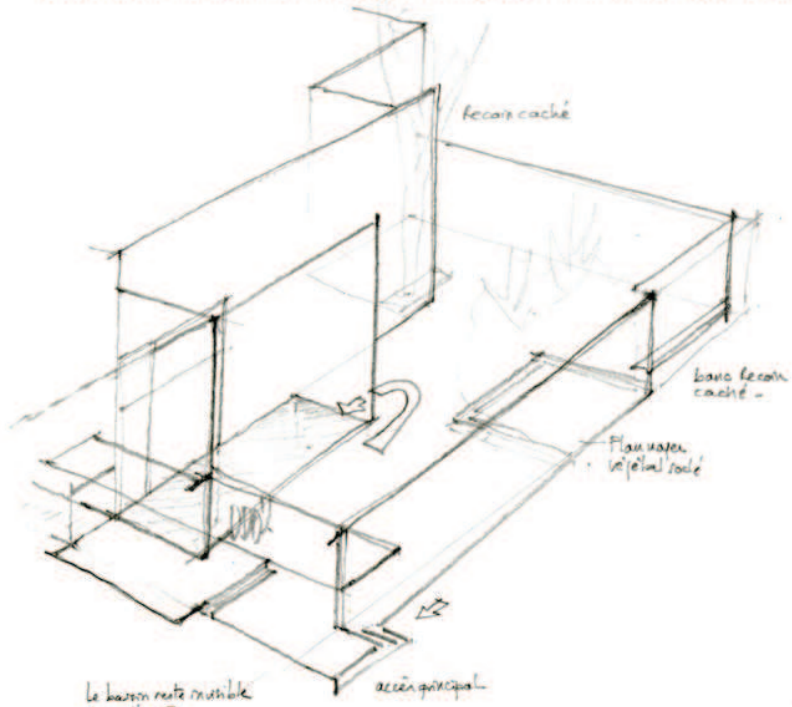
⁵³⁸ Dans certaines parties du Mexique, le trottoir devant une maison est laissé à la responsabilité du propriétaire qui doit en assurer la viabilité et choisit donc son revêtement sans souci d'intégration ou de continuité urbaine. Les trottoirs de Guadalajara sont ainsi par exemple de véritables topographies en bosses et creux, patchwork improbable de couleurs et de matières

⁵³⁹ Principalement MEMOIRE et IMMERSION

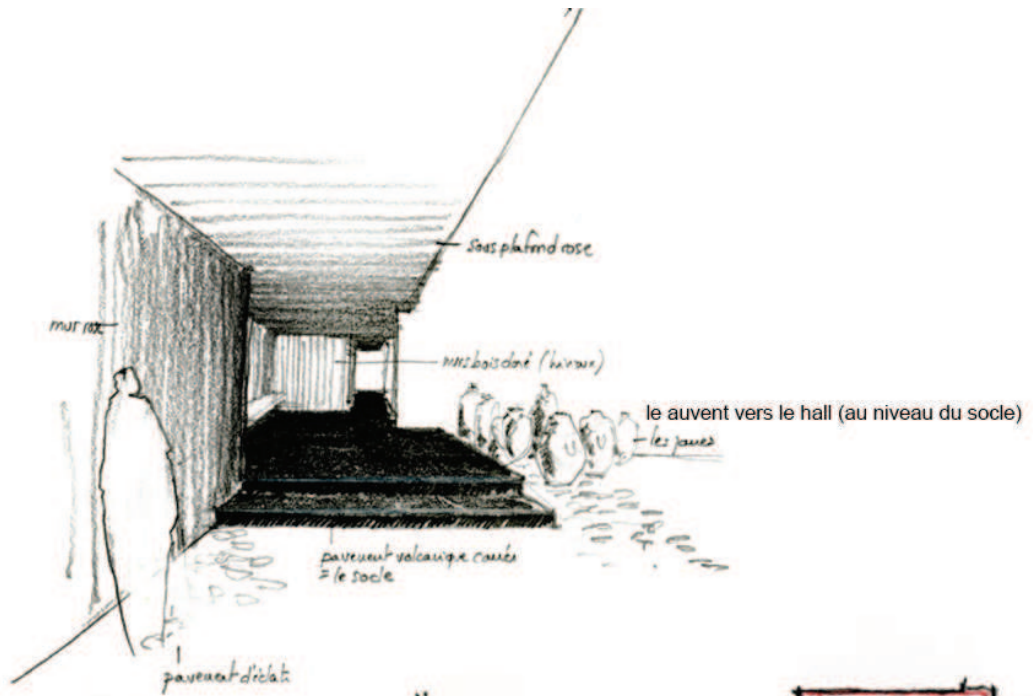
cadrage de contemplation vers le patio



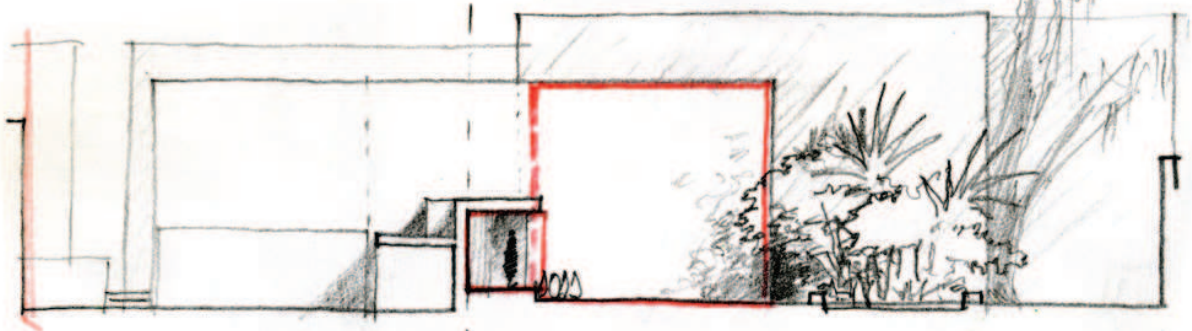
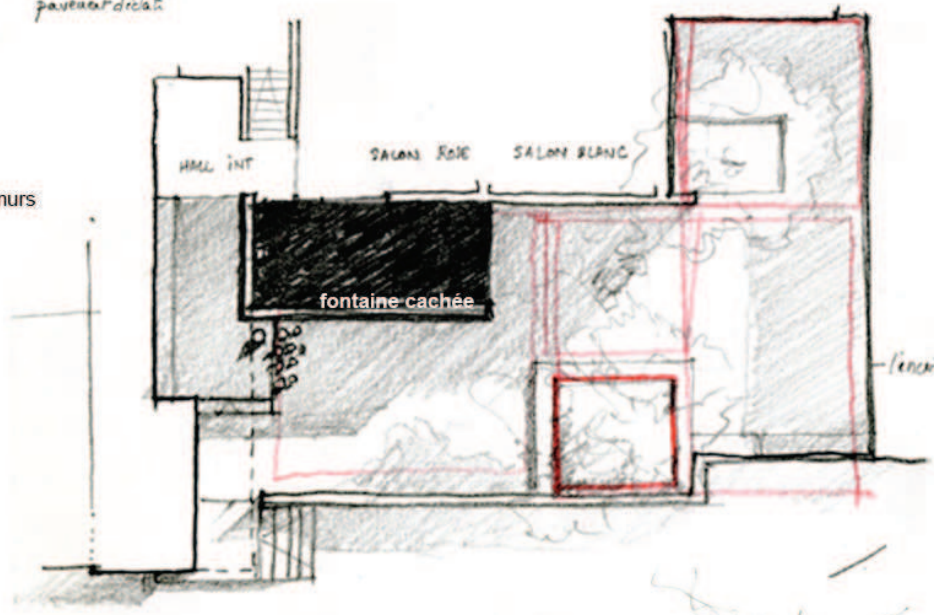
principe spatial d'organisation du patio: fontaine cachée par le repli de l'enveloppe



le auvent, de l'entrée (gauche) vers le hall (droite)



plan du patio entre ses murs



le patio se déploie du auvent à l'enceinte

2.1.2. Observer le ballet des animaux

Confirmant les affinités de Barragán avec l'ordre de Saint-François⁵⁴⁰ et son désir de Nature⁵⁴¹, ces scènes illustrent l'accueil que les animaux avaient dans ses architectures émotionnelles. Passant sur les nichoirs, les abreuvoirs, les piscines à oiseaux et autres mains tendues, nous avons concentré notre analyse sur deux scènes qui utilisent leurs procédés scénographiques pour provoquer et donner à voir un ballet, une chorégraphie animale.

La première est un tableau vivant depuis le salon de la casa Ortega (site 01), mêlant l'envol de colombes à celui d'anges. La seconde donne à voir des chevaux glissant silencieusement dans le décor surréaliste des écuries San Cristobal (site 06).

⁵⁴⁰ Voir l'offrande faite au travers de la chapelle de Tlapan ainsi que les ouvrages consacrés à Saint-François dans sa bibliothèque

⁵⁴¹ Voir infra

2.1.2.1. SCENE 03 : Salon et cour du chien, casa Ortega (01)⁵⁴²

La scène est située à la casa Ortega, habitée du temps de Barragán, par une multitude de représentations d'anges. Elle comprend un recoin du salon de musique, la cour dite « du chien » et une partie des jeux de toits terrasses de la maison. Partiellement enterré par rapport au niveau extérieur, le salon découpe deux grandes baies en angle vers le patio. L'une d'entre elles oriente le regard vers les décrochements géométriques aveugles de l'aile des chambres et, plus haut, vers une tour-colombier. La scène requiert un point de vue spécifique, induit par l'aménagement. Si tout est mis en place pour provoquer le ballet des colombes (de jour), il reste cependant aléatoire et soumis à l'imprévu de la nature.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Préparer et captiver le regard vers un cadre précis
- 2) Provoquer dans ce cadre le ballet des colombes en installant les conditions nécessaires à leur présence et à leur envol

LOGE

Le grand salon-bibliothèque est situé à la proue de la maison, ancré dans le sol même des jardins. Au sud-ouest, il s'ouvre largement vers un patio minéral surélevé de plus d'un mètre par rapport au niveau intérieur. Assis devant les baies, le regard frôle le pavement volcanique noir, glissant par dessus le bassin carré percé dans la dalle. Pour entrer dans le salon, il faut obligatoirement croiser un ou plusieurs anges de bois sculpté, postés comme des sentinelles. La pièce est vaste. Son aménagement oriente cependant un recoin plus intime vers un cadrage théâtral. Cette loge privée est à la fois cachée (par le renforcement spatial et le mobilier) et apparaît comme une promesse (halo de lumière dont la source reste invisible depuis la bibliothèque mais se reflète dans une sphère miroir).

Par ses dimensions, la loge invite le solitaire. Elle est lumineuse mais pas éblouissante. La lumière est filtrée par le feuillage des grimpantes luxuriantes qui recouvrent une partie des murs du patio, brisée par l'avancée d'un pare-soleil en béton au dessus de la baie sud et enfin, réduite par le découpage du châssis (qui surimpose une trame de carrés au spectacle). Ce dernier est lui-même carré. C'est à travers cette fenêtre que le regard s'échappe de la loge, en contre-plongée (induite par l'important décaissement du sol intérieur et l'assise de l'unique fauteuil). Au-delà s'offre un décor expressionniste : la sculpture géométrique de creux (ombre) et de redents (lumière) de l'aile des chambres. Un balcon flotte sur une caverne de pénombres. Un étroit escalier plié et sans garde-corps mène sur le toit et s'enfonce dans une faille. Une tour carrée, sombre et massive, couronne la construction à dominante blanche. Le décor est étrangement vide, dépouillé de toute représentation

⁵⁴² Partie I, chap..2, site 01 et plans en annexes

d'ange, jusqu'ici déclinés obsessionnellement dans la majorité des scènes parcourues⁵⁴³ (au détour d'un corridor, dans la perspective d'un jardin). Cette absence, par contraste, est ressentie plus forte qu'une présence.

COLOMBIERS

La scène apparaît en contrejour. La lumière brouille les détails et joue l'illusion. La réminiscence des anges sentinelle est forte et leur absence les ferait presque attendre. Et soudain, dérangé peut être par les notes du piano du salon de musique (ou de l'hypothétique chien de la cour éponyme ?), plusieurs colombes blanches, surgies d'un avant-plan hors cadre, silhouettes découpées sur fond lumineux, volent vers l'arrière plan de la tour sombre.

Le pare-soleil situé au-dessus du cadrage est creusé de nichoirs invisibles depuis la loge. La tour en offre d'autres, sur les parois latérales cachées à la vue. A mi-chemin entre ces deux colombiers, le long d'une paroi dorée par le soleil, grimpent des lianes aux fleurs très colorées. Bourdonnant d'insectes, ce « bar à oiseaux » les attire encore davantage et provoque leurs chorégraphies aléatoires en les invitant à habiter le décor.

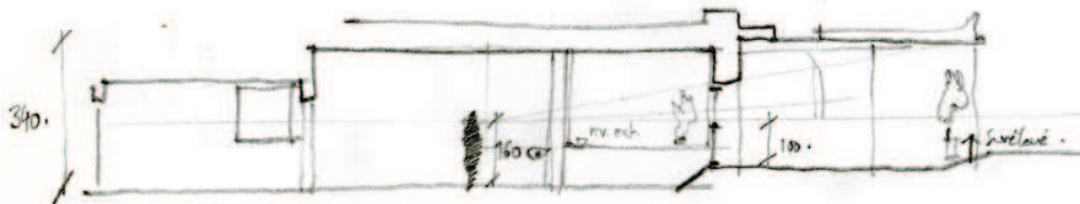
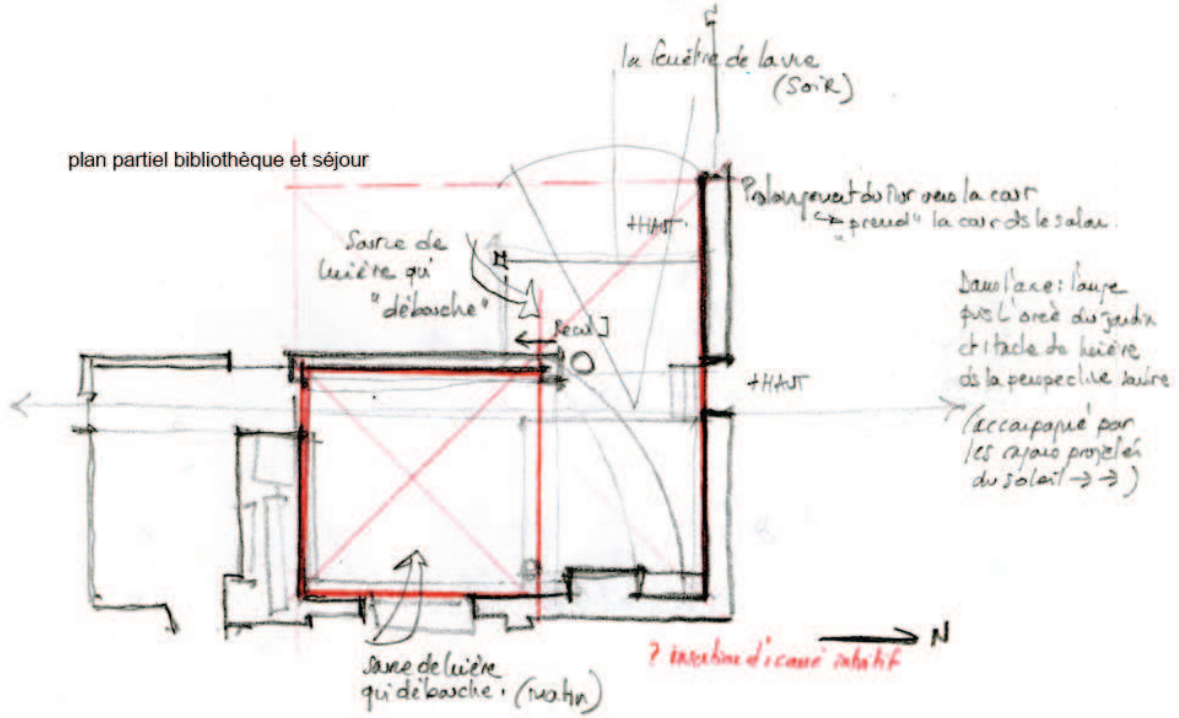
Colombes ou anges ?

⁵⁴³ Zanco, dir. 2001. Op.cit

Vue depuis la bibliothèque vers le renforcement du piano

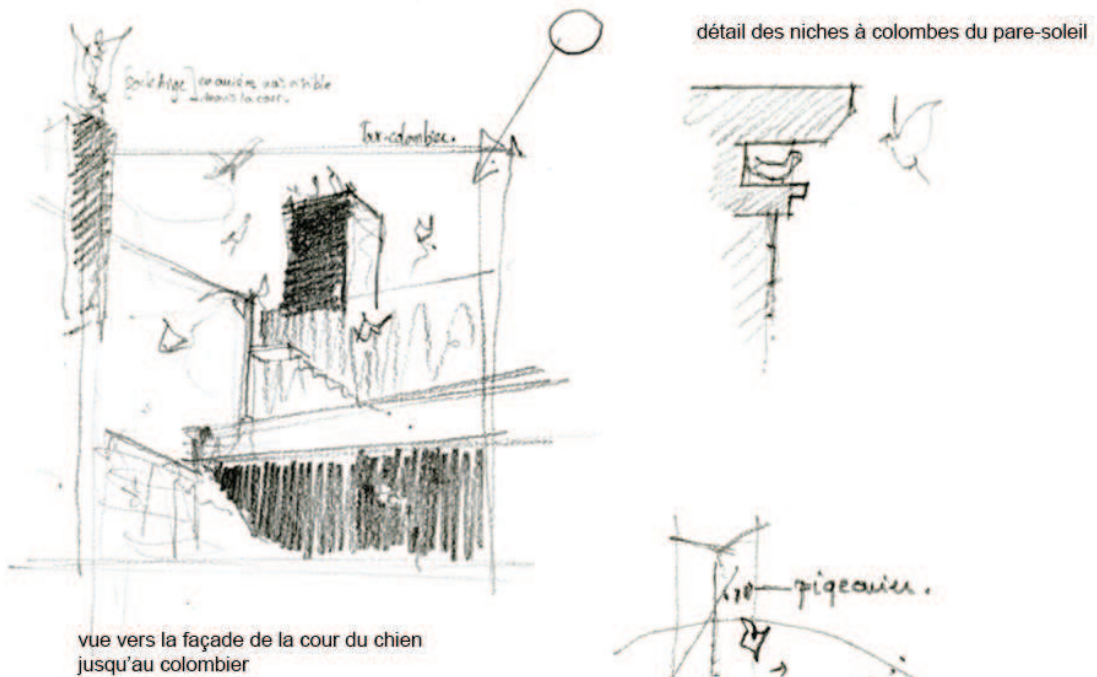


plan partiel bibliothèque et séjour

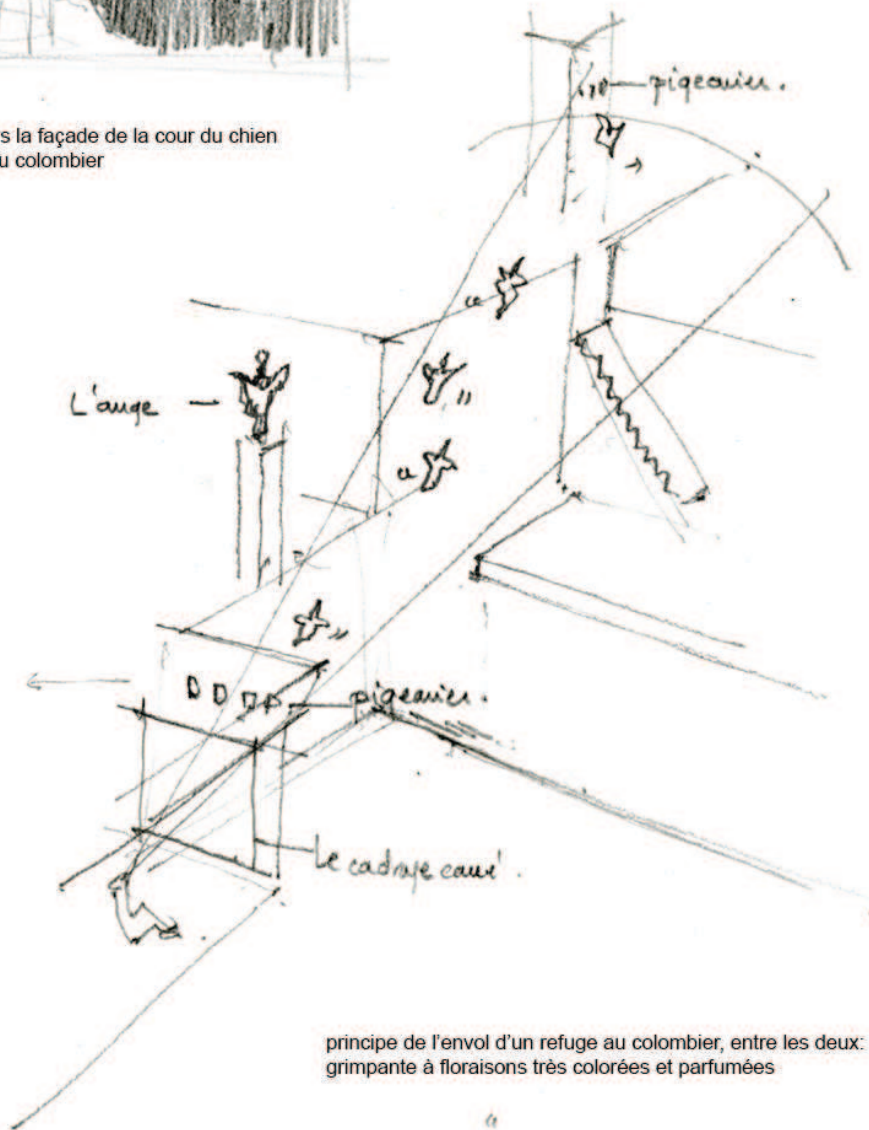


coupe de salon-bibliothèque

coupe en long dans la bibliothèque vers la terrasse de l'ange



vue vers la façade de la cour du chien jusqu'au colombier



principe de l'envol d'un refuge au colombier, entre les deux: grimpante à floraisons très colorées et parfumées

2.1.2.2. SCENE 04 : Ecuries San Cristobal (06)⁵⁴⁴

La scène s’anime par la présence de chevaux surréalistes visibles sur presque toutes les photos du site et dans la vive émotion de ce spectacle partagé dans la majorité des témoignages. La cour centrale des écuries San Cristobal distribue les différents bâtiments, les prés, les carrières et les terrains d’entraînement. Elle est ceinte de murs monumentaux peints en rose mexicain. L’enclos est néanmoins perméable. Il contient mais n’enferme pas. Les hauts murs cachent l’horizon. Les ouvertures délimitent des vues vers le paysage mais surtout (dans le cas précis de cette scène) de l’extérieur vers le cœur du projet. Articulée autour d’un large bassin d’eau peu profonde emprunté par les chevaux, la cour est le seuil des stalles, le lieu de rencontre et des soins des chevaux et de leur cavalier. C’est un monde à part, sacralisé par Barragán (passionné fétichiste de cet univers⁵⁴⁵).

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Captiver le regard et l’orienter vers une scène précise
- 2) Provoquer sur cette scène le ballet des chevaux en installant les conditions de leurs apparitions

MISE EN ABIME

La cour présente quatre accès : un principal au sud, par lequel on entre dans la rue, deux latéraux (est-ouest) qui ouvrent sur les prés et un dernier accès au nord, de service donc plus petit et fermé par un portail, qui rejoint le grenier à fourrage. L’enclos est constitué de deux murs monumentaux et homogènes (dont l’un contient un aqueduc) et de trois corps de bâtiment aux façades peu poreuses (casa Egelstorm, club house et ses stalles, grenier à fourrage). Les accès sont donc aussi les seuls cadrages depuis l’extérieur sur le cœur vivant du projet. Le plus fréquenté est l’entrée principale. L’axe virtuel qui traverse la cour est scandé par onze plans successifs tels les rideaux latéraux d’un décor de théâtre. Chacun resserre davantage la fenêtre active du cadrage et concentre le regard par une habile mise en abîme. Ils sont de nature et de dimensions variables mais partagent le même objectif scénographique : creuser la profondeur et retarder la découverte d’échappées latérales. Le soleil vient de derrière le spectateur. Il illumine successivement ces rideaux de scène, démultipliant encore davantage l’effet de la perspective.

A mi-chemin, partiellement déjà dans l’espace de la cour, un long mur aqueduc rouge se détache sur les avants-plans blancs (maison),

⁵⁴⁴ Partie I, chap..2, site 06 et plans en annexes

⁵⁴⁵ Voir les nombreux accessoires de cavalier sacralizados dans sa chapelle personnelle, casa Barragán ; les photos et croquis retrouvés dans ses archives personnelles ainsi que son passif et son besoin de mémoire étudié précédemment (voir Partie II, chap.1, 1.1 : un besoin de mémoire)

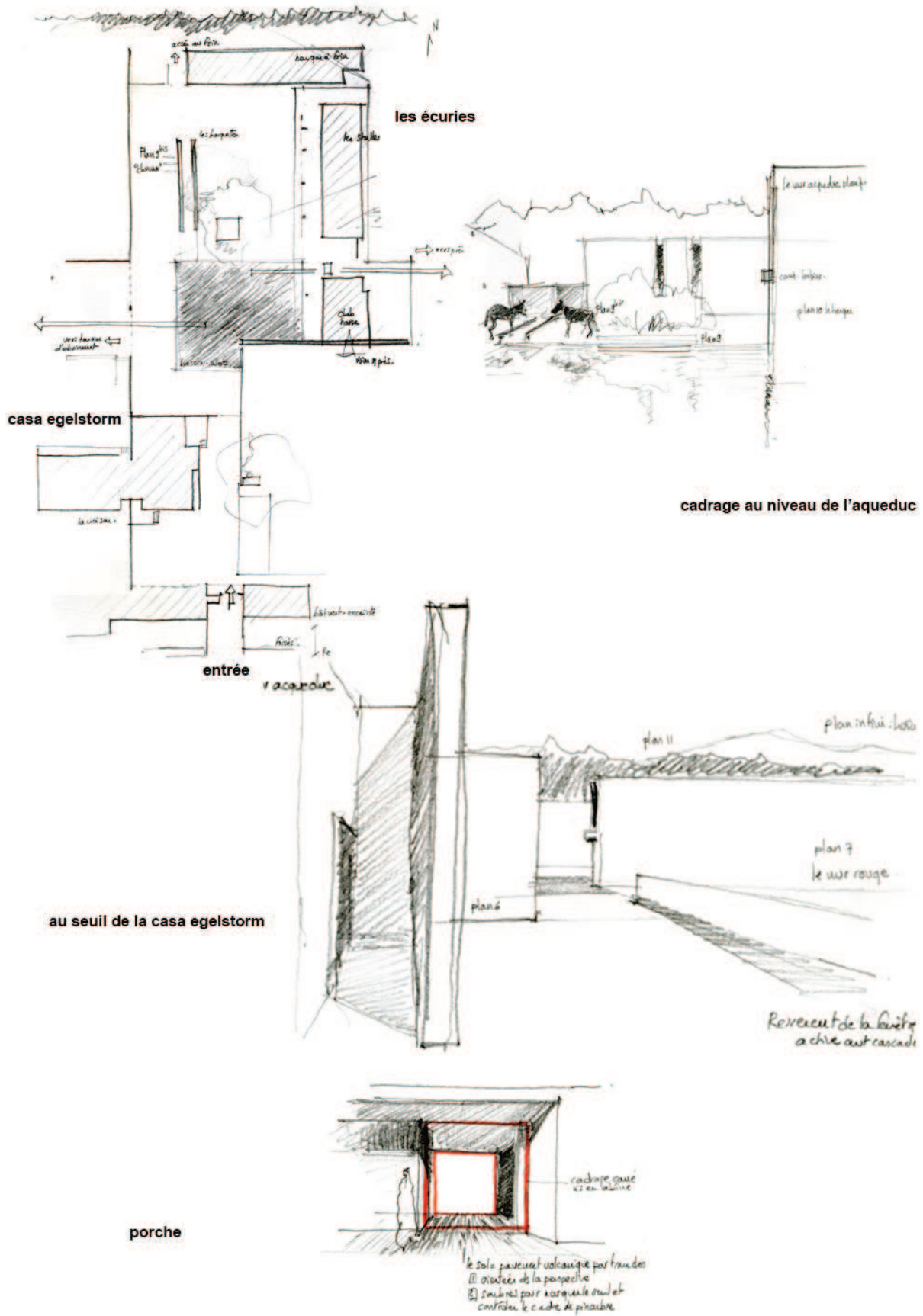
vert tendre (pâturage) et les arrières-plans rose (enceinte) et vert foncé (frondaisons). Il déverse avec fracas, dans l'axe virtuel, une généreuse lame d'eau dans la surface immobile du bassin central. La lame, formée par un rejingot aplati et débordant, provoque un maximum de bruit, encore amplifié par les surfaces réverbérantes de la cour minérale. Dans ce quartier excentré très calme, la cascade, par contraste, surprend et attire le regard. La fenêtre active, ainsi désignée, dessine un nouveau carré virtuel dont le ciel ferme le côté supérieur. Elle cadre l'anti-chambre des activités de soin du cheval. C'est une avant-scène théâtrale qui suggère le hors champ.

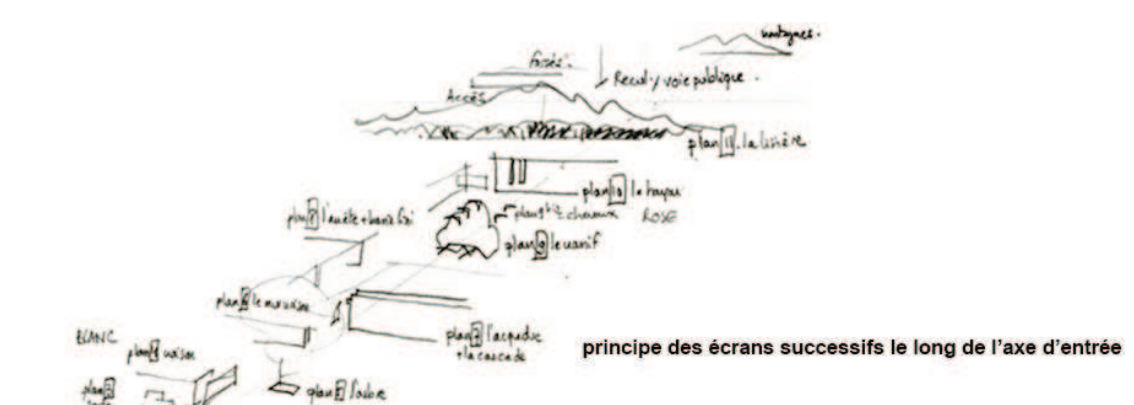
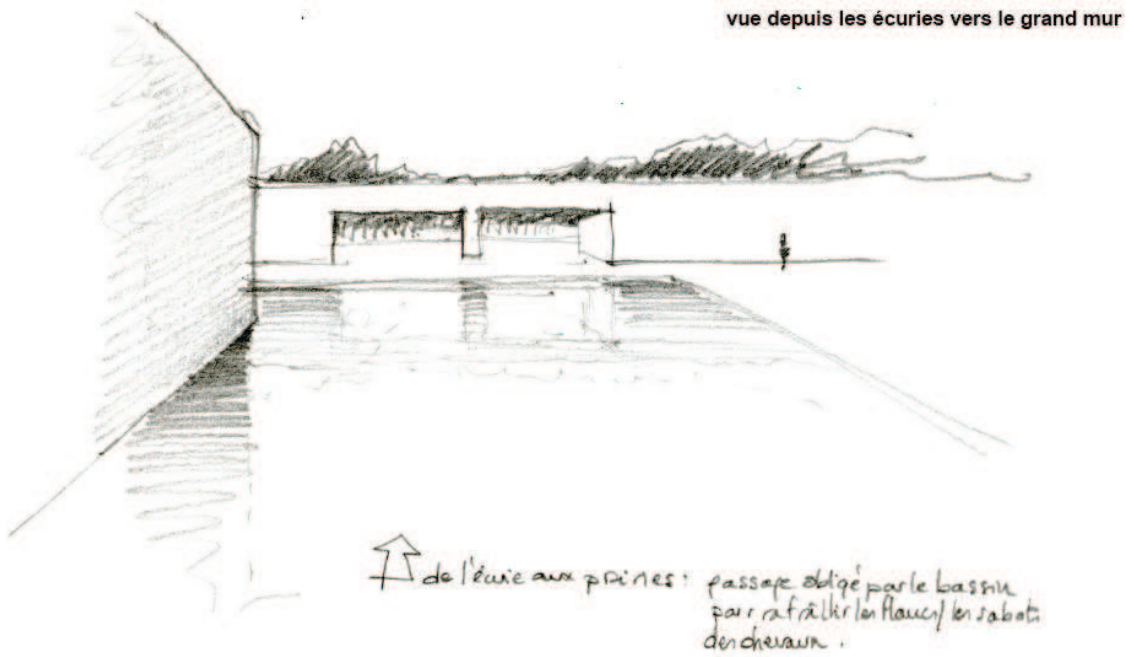
BAIN DE PATURONS⁵⁴⁶

L'organisation spatiale induit le passage obligé des chevaux dans le champs visuel lorsque ceux-ci entrent ou sortent des stalles cachées derrière l'aqueduc. Les murs sont conçus à l'échelle des cavaliers. La hauteur des percements qui mènent aux prés leur permet de rejoindre la cour sur leur monture, sans desseller. La topographie est homogène et horizontale. Aucune marche ou rupture soudaine qui pourrait briser la patte d'un cheval. Le sol est en terre battue. L'unique pente légère est celle qui conduit dans le bassin d'eau et qui permet aux chevaux de mouiller leurs flancs pour se rafraîchir et de se débarrasser de la poussière après une promenade. Le sol de cet immense pédiluve est calepiné avec des fragments de pierre volcanique noire, posée sur champ et très serré (calepinage traditionnel du Jalisco) qui offre une surface anti-dérapante. Au-delà du bassin, dans l'ombre du massif arbustif central de la cour, les chevaux peuvent être sanglés à deux longues bomes de bois noir dans l'attente du cavalier. L'orientation des bomes induit la position du cheval. Leurs corps, parallèles aux multiples rideaux de la scène et donc entièrement visibles de profil, participent là encore à creuser la profondeur et à habiter le décor par leur chorégraphie aléatoire.

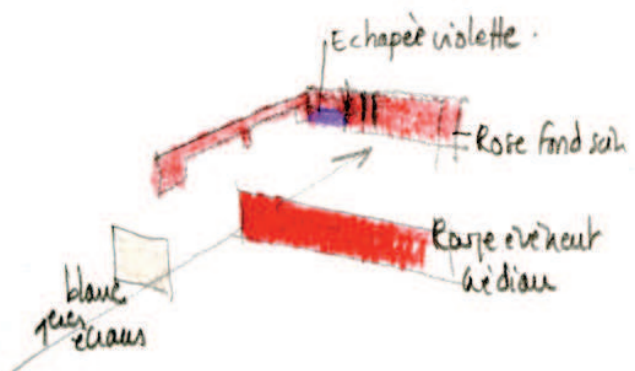
⁵⁴⁶ Le paturon est situé juste au-dessus du sabot du cheval

Planche 14: Scene 02 : Patio avant, casa Galvèz (05)
Sources : Gilsoul N, 2007





principe des écrans colorés dans la séquence d'accès direct à la cour centrale



2.1.3. Saisir l'impermanence des couleurs

« Généralement je la (couleur) définis quand l'espace est construit. Alors je vis le lieu constamment à différentes heures du jour et je commence à imaginer la couleur ».

Barragán⁵⁴⁷

« Les murs blancs de l'Alhambra ne le sont jamais complètement. Ils se colorent sans cesse sous la lumière changeante du soleil et les reflets des bassins».

Siza⁵⁴⁸

La coloration du projet est une étape essentielle pour Barragán. Elle est décidée le plus souvent *in situ*, testée en fonction de la lumière et de ses effets⁵⁴⁹. Le thème de la couleur est omniprésent dans son œuvre et ses commentaires⁵⁵⁰. Il a même fait l'objet d'une thèse de doctorat au Mexique.

Les scènes retenues ici servent un canevas récurrent, celui de donner à voir un spectacle éphémère, impermanent, dont le principal acteur est la couleur.

Les trois premières scènes jouent sur l'inattendu et la vibration colorée de la lumière : rose pénombre dans le hall de distribution de la casa Barragán (site 02), rose réverbéré dans le salon de dessin de la casa Galvèz (site 05) et jaune solaire dans son corridor nord. La dernière scène explore le mimétisme et le contraste avec la floraison cyclique d'un arbre situé au cœur de la casa Gilardi (site 07).

⁵⁴⁷ Barragan *in* Scjetnan Garduno, 1982. Op.cit

⁵⁴⁸ Siza A., 2008. Une question de mesure. Entretiens avec Dominique Machabert et Laurent Beaudouin, éd. Le Moniteur, Paris

⁵⁴⁹ Voir infra

⁵⁵⁰ Le titre du principal ouvrage sur son œuvre en français (de Pauly, 2002) est : *Barragán. L'espace et l'ombre, le mur et la couleur*

2.1.3.1. SCENE 05 : Hall, casa Barragán (02)⁵⁵¹

Cette scène, constamment changeante, « colore l'air »⁵⁵² d'un des lieux incontournables de la casa Barragán : son hall de distribution central.

C'est un univers introverti, entre parenthèses, situé au cœur de la maison. Percé d'une unique source de lumière naturelle filtrant par la trémie de l'étage, le volume est relativement sombre. Il dessert le corridor d'accès à la rue située en contrebas, le séjour de plein pied et les étages, plus intimes. Des portes discrètes, cachées dans les murs, contrôlent le vestiaire, la cuisine et les deux salles à manger (privée et réception). La douce pénombre rosée, colorée par réflexion, anime la scène en fonction du moment du cycle journalier et de l'intensité lumineuse extérieure.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Isoler et « simplifier » l'espace pour concentrer l'attention sur l'imperceptible changement de luminosité
- 2) Colorer la pénombre par réverbération

ESPACE MINIMAL

Le hall est central et incontournable dans le quotidien de la maison. Il est éloigné des rumeurs de la ville et directement entouré d'espaces tampons (placards intégrés, sas, corridors) qui réduisent les repères et les stimuli sonores extérieurs. Il est relativement silencieux, support de ses propres sons.

Il diffère des ambiances précédentes et suivantes (proportions, orientation, percements). Il ne permet aucun lien avec d'autres séquences spatiales (portes ou chicanes) ou avec l'extérieur (aucune vue directe).

Ses accès, plus bas de plafond et généralement plus étroits libèrent, par contraste, son volume important. La scène est très épurée, réduisant au minimum les stimuli pour se concentrer sur ceux mis en place.

Son socle (pavé de carreaux volcaniques noirs) se poursuit, fluide et continu, vers la rue quelques pas d'âne plus bas et vers les étages, une volée monumentale plus haut. Il n'a pas de garde-corps. Seul son tablier est en pierre volcanique noire. Le limon est peint en blanc. Il se confond avec les murs et renforce l'impression d'une levée topographique naturelle. C'est avant tout un sol, couvert par l'enveloppe étanche d'une boîte à lumière. La scène, relativement isolée ou décontextualisée (visuellement et acoustiquement) concentre alors l'attention sur les moindres changements de couleur de la pénombre.

⁵⁵¹ Partie I, chap..2, site 02 et plans en annexes. Cette scène est également étudiée dans un parcours spatio-temporel dans la Partie III

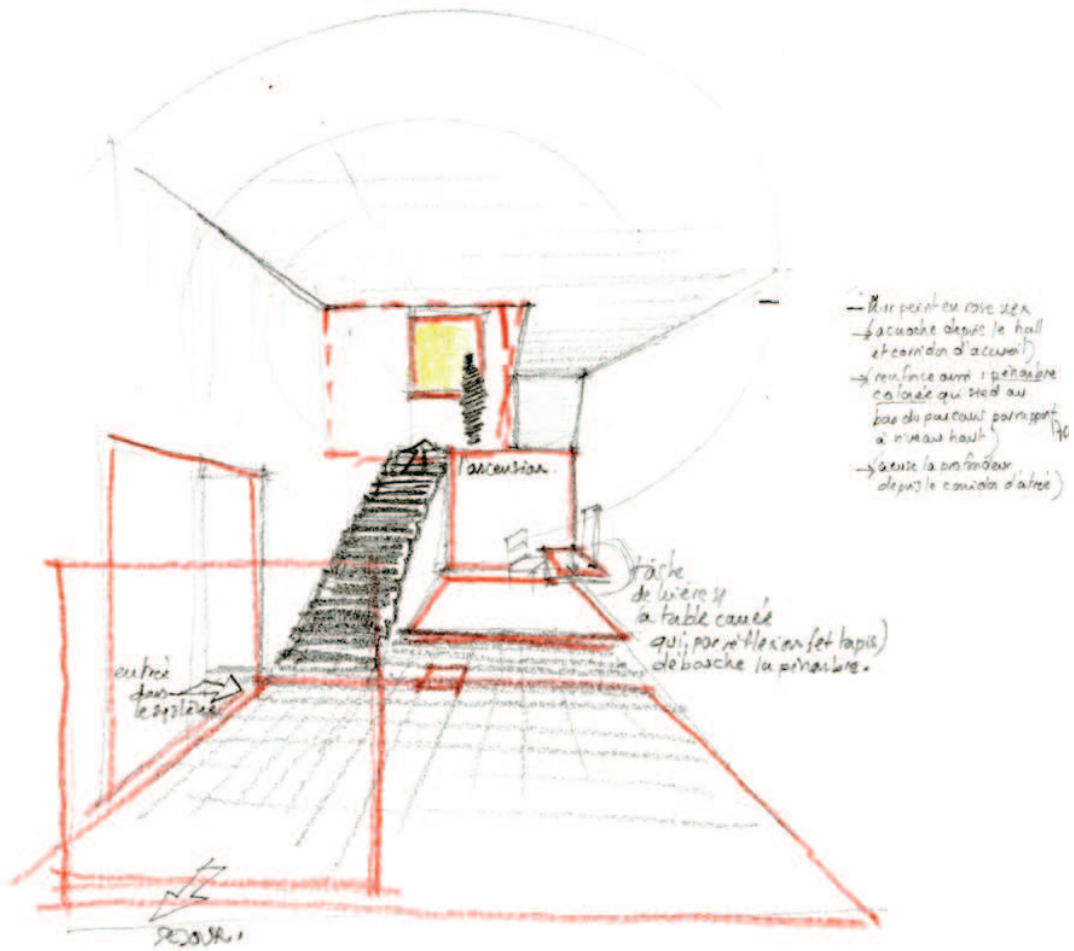
⁵⁵² Formule empruntée à Marc Barani in entretien avec Gilsoul N, décembre 2006, Paris

BOITE A LUMIERE

Trois des murs sont blancs comme le plafond, propageant la moindre clarté tandis que le quatrième, sur le long côté, est peint en rose mexicain. Il fait face à la trémie inondée de lumière naturelle percée vers les étages et constitue une importante surface réfléchissante. Celle-ci est à la source de la pénombre rosée qui baigne la scène.

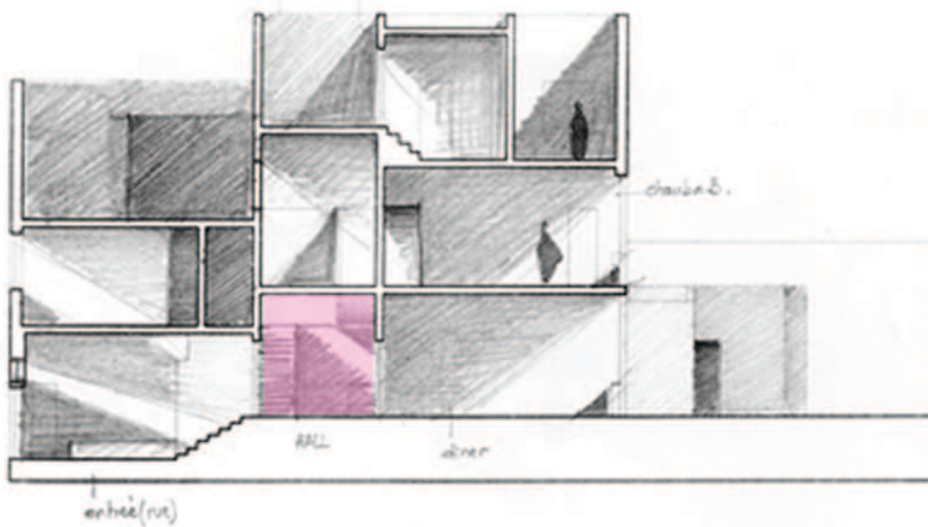
La présence du carré comme motif géométrique se décline à toutes les échelles : subdivisions principales de la pièce, mur illuminé sous l'escalier, accès à séjour, calepinage, tapis, chaise, tablette, portes et poignées de placard. Démultiplié au niveau de la trémie, le motif concentre le regard vers la source (cachée) de lumière et ses réverbérations colorées. Afin de distinguer le carré d'or réfléchissant peint par Goeritz⁵⁵³ au sommet de l'escalier, et ce malgré la lumière éblouissante (par contraste), l'éclairage du hall est « débouché » par une deuxième source lumineuse. Celle-ci atténue la pénombre sous le cadrage virtuellement carré de la trémie. Cette deuxième source est temporaire. Elle se situe sous le rampant de la seconde volée, contre un mur (carré) blanc. Elle est constituée d'une surface claire (un tapis jaune ocré et carré et une tablette carrée en bois clair verni fichée à même le mur) et d'un point d'éclairage artificiel (abat-jour rectangulaire à base carrée en peau blanche tendue). De jour, à certaine saison et à certaines heures, elle recueille et réfléchit les rayons directs du soleil depuis une grande baie (cachée à la vue) au deuxième étage. Lorsque l'intensité extérieure ne permet pas une réflexion suffisante, ou au contraire provoque un contraste trop fort, l'éclairage artificiel en appoint contrôle la juste balance des valeurs et la densité de couleur de la pénombre rosée.

⁵⁵³ Des œuvres similaires de Goeritz, utilisées scénographiquement de manière identique sont aussi visibles dans la casa Galvez, sur le palier de l'étage et dans le corridor des chambres notamment (voir supra, scène 08). On en retrouve dans d'autres œuvres non étudiées comme la casa Meyer par exemple



- R. il peut en voir un
- facade depuis le hall (et couron d'accueil)
- renforce avec première colonne qui sert au bas du parcours pour servir à niveau haut
- (sert la profondeur depuis le couloir d'entrée)

un ou deux des grandes caillées visibles et virtuelles -
 La + reprendra le entente du franchissement en perspective lorsqu'on est situé quasi au bas des marches (real plafond, ramp, palier bas et



2.1.3.2. SCENE 06 : Salon de dessin, casa Galvèz (05)⁵⁵⁴

La couleur de cette scène contredit l'orientation nord de la pièce : un couloir à l'étage de la casa Galvèz. Dorée, solaire, elle renforce le mystère de cet espace coudé. Précédé de deux salons, protégés par des chicanes, il mène à un appartement reculé : une chambre et une grande salle d'eau tournées vers le jardin arrière. Le corridor n'offre pas de vue sur l'extérieur. Son unique baie, renfoncée dans le mur, sert de filtre (verre peint). Elle diffuse une lumière solaire plus ou moins intense malgré son orientation nord. La scène participe à la ritualisation de l'accès à la chambre.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Déployer l'espace (et le temps) pour isoler la chambre du reste du monde
- 2) Installer un climat irréel par le biais d'une lumière solaire improbable

GALERIE CREUSEE

L'espace en plan est coudé. L'unique fenêtre du corridor s'ouvre dans le changement de direction. Elle est enfoncée dans une niche (extrudée en façade) de près d'un mètre de profondeur. La niche est découpée sur trois cotés et accolée directement au mur de refend sans trumeau ni jambe de force. Les murs nus, enduits dans le prolongement du plafond, paraissent creusés dans la masse.

Le volume du couloir apparaît massif et stable. Il est conçu sur la projection continue et homogène de sa section : un double carré dont le cœur géométrique arrive au niveau du regard (1m60 h)⁵⁵⁵. Le sentiment de protection de l'enveloppe est encore renforcé par un plan labyrinthe qui complique l'accès et étire le parcours. Conçu sur le jeu des chicanes, étendu en deçà de la chambre, le corridor en concentre tous les principes scénographiques. Il évite les vues directes par des vitrages peints et renfoncés. Il clôt les débouchés en fermant les perspectives par un mur perpendiculaire, éclairé latéralement. Il cache enfin les sources de lumière à l'abri d'une paroi ou dans les profondeurs d'une niche troglodytique. L'implantation même de la chambre appuie cette volonté de réclusion. Elle est située à l'extrémité de la maison (à l'étage, tout au bout des méandres de couloirs, ouverte sur un recoin intimiste et clos du jardin arrière). Un habile dispositif scénique encourage (voir induit) un cheminement solitaire. La largeur du couloir, qui permet le passage frontal de deux silhouettes, est « réduite » visuellement par le motif central du tapis. Un étroit chemin, ton sur ton, de soixante centimètres environ (largeur de passage d'une

⁵⁵⁴ Partie I, chap..2, site 05 et plans en annexes

⁵⁵⁵ Marc Barani a travaillé 3 de ses projets au moins sur des principes similaires (cimetière Darbousson, cimetière Roquebrune Cap Martin et la Villa à Cannes). Dans la Villa par exemple, la moitié de la hauteur de l'espace du séjour ouvert sur la mer, correspond à la hauteur de l'œil et donc à l'horizon. Cette correspondance induit un sentiment de stabilité et d'équilibre selon lui, in entretien avec Gilsoul N, décembre 2006, Paris

silhouette solitaire), se détache, comme le moirage du velours, par le jeu de la lumière sur le fil de ses fibres. La délicatesse du passage, silencieux par sa mise à l'écart, suggère un ralentissement du pas. Dans l'axe appuyé de cette perspective, le refend du corridor s'orne d'une œuvre peinte à hauteur du regard. Elle crée un appel⁵⁵⁶ (rouge) et impose encore l'obsédant motif carré récurrent. La combinaison du chemin dans le chemin et du puissant point focal procède à un recentrement kinesthésique du corps dans l'espace. Le mouvement induit offre alors un point de vue privilégié qui cache momentanément la promesse (ou l'évidence) du débouché du couloir coudé, et révèle peu à peu une sentinelle figée en contrejour : nouveau leurre dissimulé dans la niche.

BOITE A LUMIERE

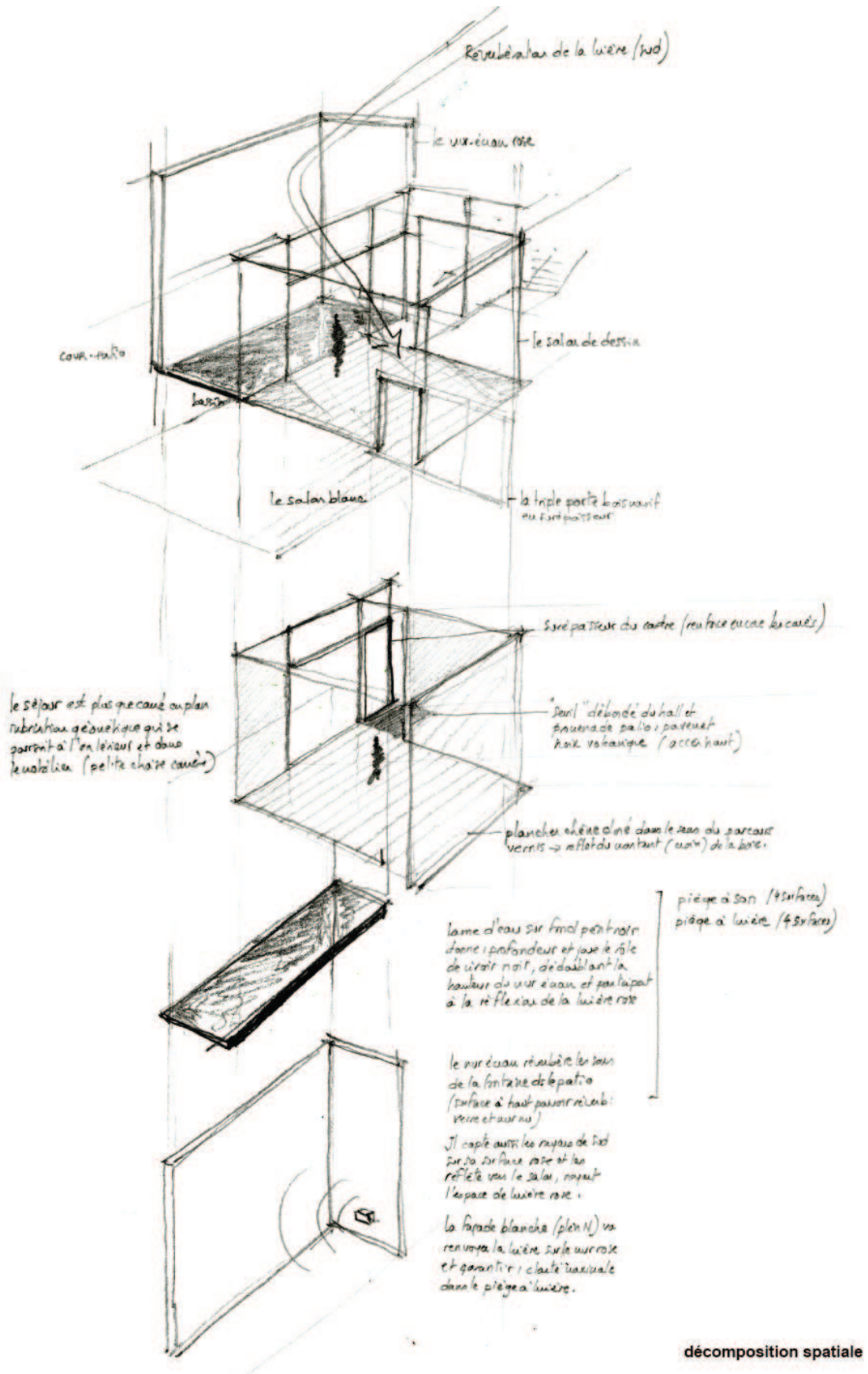
Tout converge pour protéger la destination du couloir, à l'image d'un imprenable refuge : massivité apparente, éloignement physique et psychologique, introversion, silence relatif, compression spatiale et gardien de pierre.

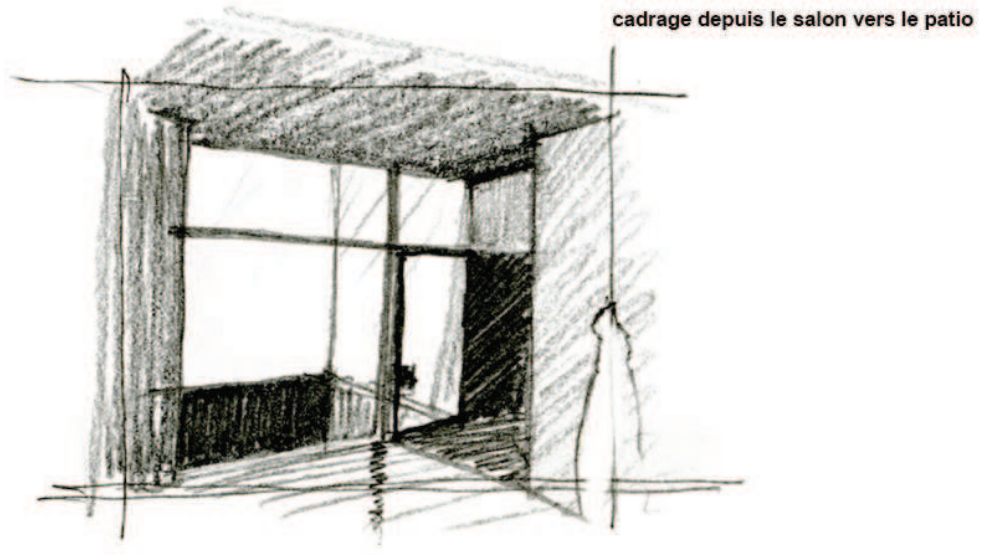
Les murs et les plafonds sont blancs. La baie, orientée au nord, offre une lumière stable mais froide. Pour baigner ce « narthex »⁵⁵⁷ d'une lumière mystérieuse (parce qu'improbable avec cette orientation), le vitrage, caché dans la niche profonde, est teinté en jaune. Sa coloration homogène diffuse une lumière plus « plate » que dans le corridor de la casa Gilardi (où le verre est peint à la brosse⁵⁵⁸). La diffusion de la lumière à travers ce filtre sur les murs est facilitée par l'absence d'obstacle (trumeau latérale de la niche). Reflétée ensuite par les murs blancs et propagée au long du couloir, la clarté jaune dorée plonge le passage dans une préciosité inattendue. Son intensité diminue par rapport à l'éloignement de sa source, appelant à sortir de la pénombre pour se diriger vers elle et, au-delà, vers la chambre-refuge. La trame du tapis, frappée latéralement par les rayons de lumière, disparaît devant la niche, gommant l'aboutissement du chemin processionnel, et donc aussi incidemment, le pas suivant.

⁵⁵⁶ Le rôle des appâts dans l'architecture émotionnelle fait l'objet du chapitre 3

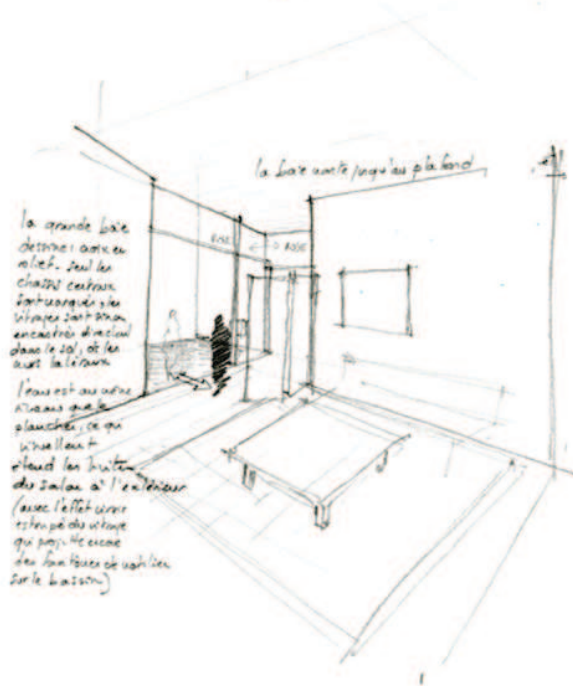
⁵⁵⁷ Par analogie avec la zone tampon qui précède la nef depuis le porche dans le plan type d'une basilique ou d'une cathédrale chrétienne

⁵⁵⁸ Partie II, chap.2, 2.1.5.2. scène 12





cadrage depuis le salon vers le patio

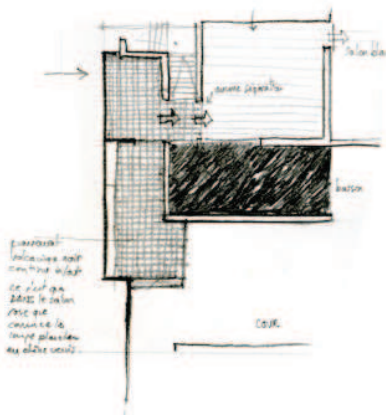


le salon depuis son angle fermé

la grande baie
distrie : avec un
moteur. Seul les
chairs centraux
font un angle vers
l'extérieur sans être
encadrés d'un côté
dans le sol, et les
autres laissent
l'eau est au centre
d'un côté que la
plancher, ce qui
l'élève et
répond les hauteurs
du salon et l'extérieur
(avec l'effet visuel
est-ce pas de voir
qui peut se cacher
des hauteurs de l'air
sur le balcon)

la baie ouverte jusqu'au plus profond

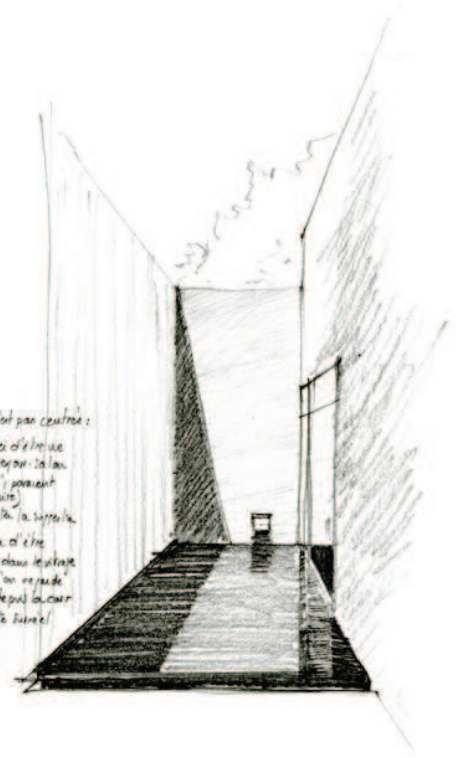
fraglent hall/salon/patio d'eau



l'escalier
indiqués sont
montés et les
de l'air qui
dans le salon
pour que
chaque le
travailler
qui était vu.

la fontaine n'est pas centrée :
□ pour être d'être vue
depuis le salon / la baie
(plancher) pour être
plus visible
→ sur le balcon
□ pour être d'être
vue les deux côtés
l'autre l'un ne peut
être vu depuis l'autre
→ sur le balcon

la fontaine cachée



2.1.3.3. SCENE 07 : Salon de dessin, casa Galvèz (05)⁵⁵⁹

Cette scène, constamment changeante, « colore l'air » d'un salon sur le chemin du séjour de la casa Galvèz. Elle déborde du salon vers son pendant extérieur : un patio d'eau constitué d'un mur écran plié⁵⁶⁰, d'un bassin miroir et d'une fontaine murale. Le salon est pincé entre deux espaces transitionnels : l'accès à l'étage (mais aussi arrière-scène de la distribution principale) et un petit salon-atelier (antichambre du séjour).

Baigné par une lumière naturelle rose fluctuante, l'espace de la scène est en perpétuelle métamorphose.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Enclorre mais repousser les limites de l'espace (les dématérialiser)
- 2) Capturer et colorer la lumière

MUR IMMATERIEL

Le salon est de plan carré. Le motif géométrique est souligné par la surface claire et homogène du plancher de chêne vernis, et à d'autres échelles s'affiche par contraste dans les proportions du tapis, du mobilier et des parois. Il annexe l'espace du palier de l'escalier menant à l'étage, pourtant calepiné différemment (pierre volcanique noire comme dans les espaces de distribution). Clos sur trois côtés par des murs peu perméables (une seule porte vers le salon suivant), il s'ouvre largement au nord (à cheval sur le palier annexé) sur un étroit patio.

Tout est mis en place pour absorber visuellement le patio au salon. Le mur de refend du palier, à peine interrompu par un vitrage fixe posé sans châssis, se poursuit d'intérieur en extérieur dans une parfaite continuité de niveau, de matière (enduit taloché) et de couleur (rose mexicain). Il se plie enfin à quatre-vingt dix degrés et enclot le patio. Le vitrage reflète les silhouettes du mobilier et en projette les fantômes sur le sol sombre de l'extérieur. Le plancher par contre est posé parallèlement au vitrage (lames larges aux joints discrets) pour éviter d'en réfléchir l'éventuelle perspective qui contredirait la continuité des surfaces. Le niveau du bois (intérieur) est calé sur celui de la surface immobile du bassin (extérieur). Il n'y a pas de vue directe sur le patio avant. La baie cadre juste l'angle clos du salon repoussé de quelques mètres par dessus l'eau. Les parois du patio sont plus hautes que celles du salon pour éviter de voir le ciel depuis le milieu de la pièce. La baie n'a ni linteau, ni cadre de châssis et gomme l'image convenue d'une fenêtre. C'est ici un mur dématérialisé, virtuel. Seule une monumentale croix de métal ponctue l'ouverture et relie les différents vitrages fixes, dessinant encore le motif carré récurrent. Point focal renforcé du

⁵⁵⁹ Partie I, chap..2, site 05 et plans en annexes. Cette scène fait aussi l'objet d'une analyse de parcours dans la Partie III

⁵⁶⁰ Ce patio tourne le dos à la scène 02, il est la source sonore du murmure d'accueil de l'eau dans le patio avant

salon, l'échappée sur le patio se fait lumineuse (unique source de lumière naturelle), sonore (murmure d'une fontaine étudiée pour un maximum de bruit⁵⁶¹) et immatérielle (illusion des reflets fantômes flottant sur la surface profonde du bassin).

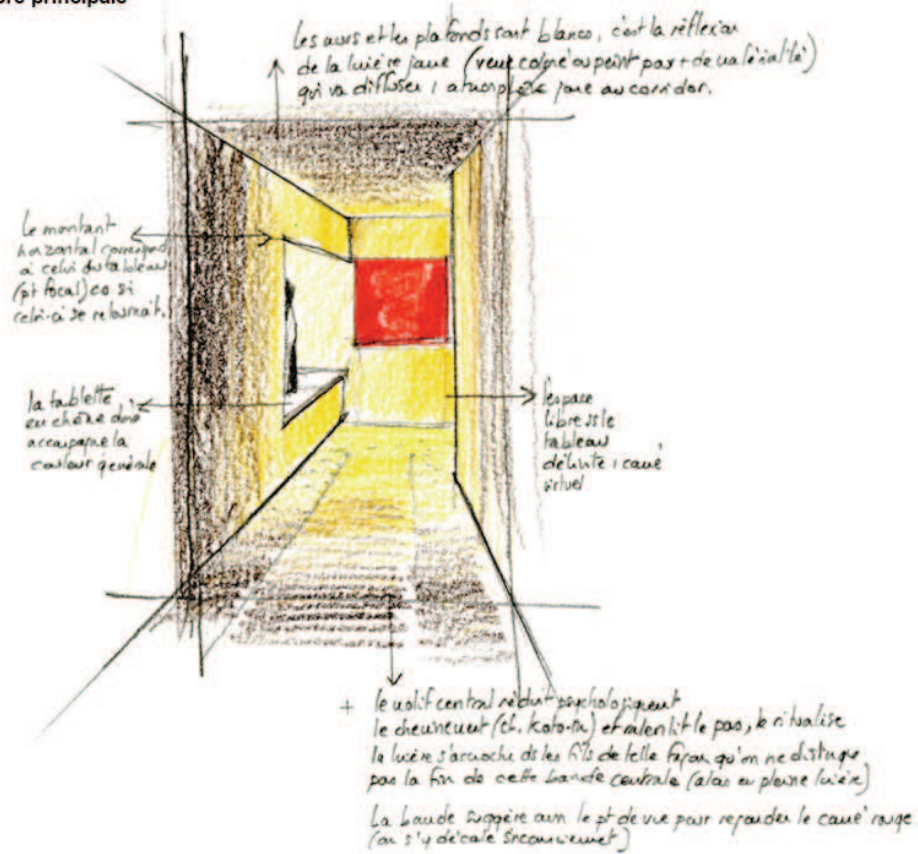
BOITE A LUMIERE

Les murs du salon et son plafond sont blancs, propageant la moindre clarté. Ceux du patio sont peints en rose et exposés plein sud. Ils forment, avec le miroir d'eau du bassin (peu profond et peint en noir pour augmenter son pouvoir réfléchissant) une formidable surface de réflexion pour la lumière qui se colore au contact des parois. L'absence de cadre (châssis et linteau traité en poutre inversée) à la baie permet de laisser transpirer sans obstacle la lumière réfléchie sur les murs blancs et de colorer la scène avec plus ou moins d'intensité. La rémanence de la couleur rose enfin, omniprésente sur les murs et le plafond de l'accès principal (séquence précédente lorsqu'on entre dans la maison) ou sa réminiscence (rappels très fréquents dans les autres séquences proches) renforcent l'illusion d'entrer dans un salon rose à la densité de couleur fluctuante au cours de la journée comme l'indiquent la majorité des témoignages évoquant la scène⁵⁶².

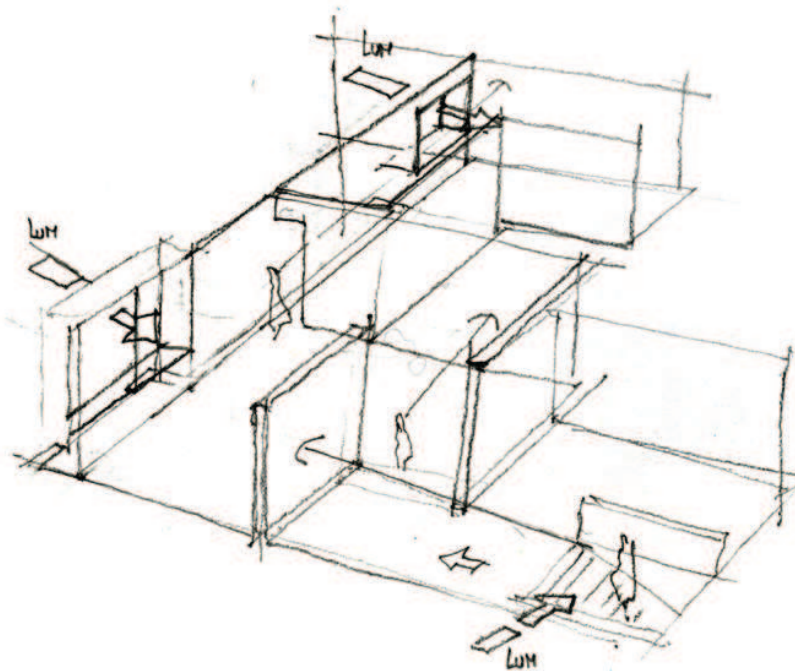
⁵⁶¹ Partie II, chap.2, 2.1.5.2. scène 12

⁵⁶² Principalement dans les enquêtes MEMOIRE

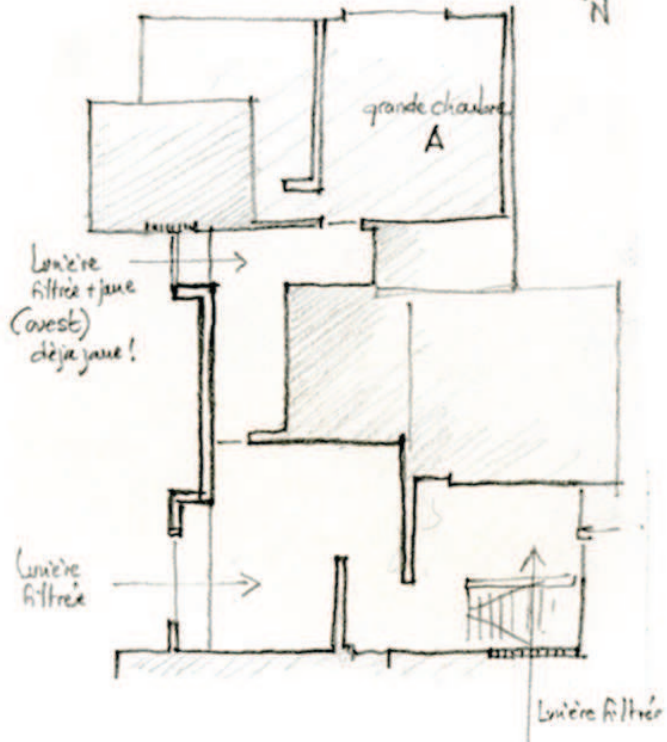
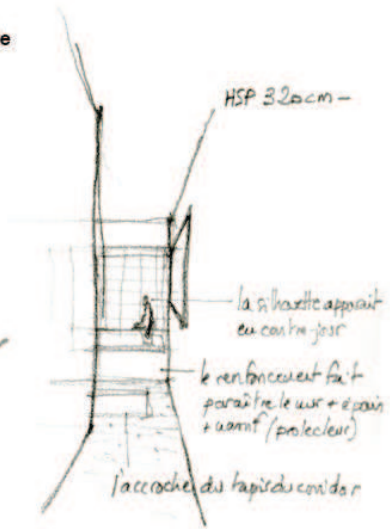
vue vers la chambre principale



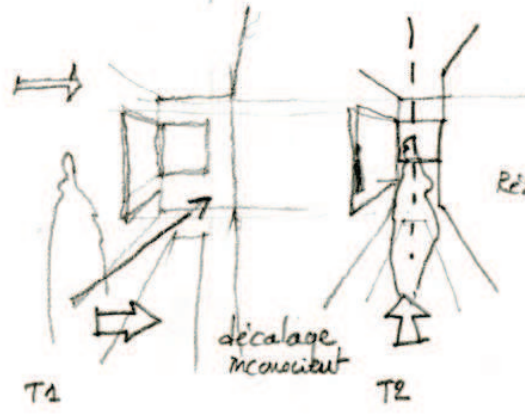
principe spatial de l'ensemble corridors niveau 1



vue depuis la chambre principale



ensemble corridors et chambres



Résultats : 1) marche solitaire
 2) le camé focal se confond avec le recul latéral
 → on sent qu'au bout l'espace se dilate et se concentre à la fois
 3) on aperçoit l'Autre (la silhouette ds l'air)

vue vers le coude avant la chambre principale

2.1.3.4. SCENE 08 : Patio, casa Gilardi (07)⁵⁶³

Cette scène vit au rythme des floraisons de son acteur principal : un vieux jacaranda. Il croît depuis le cœur de la casa Gilardi.

La maison, articulée autour d'un patio minéral. Ce dernier est ceint par la façade basse du salon de réception (et son corridor d'accès), les murs successifs de la maison à rue (deux étages) et un bout d'enceinte, peinte en mauve. Les volumes déploient terrasses, promenades et chambres avec vue (de véritables loges) sur le cœur vivant du patio. Les baies principales cadrent l'arbre-pivot et le cycle de ses floraisons.

Ce jacaranda, au tronc noir et graphique, déroule de lourdes trompes mauves début mai, quelques jours avant l'apparition d'un feuillage vert tendre.

La mise en scène cherche à s'harmoniser avec les changements de couleur de l'arbre central.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Créer un écrin pour l'arbre central (jacaranda)
- 2) Multiplier les points de vue originaux pour voir ses métamorphoses

ECRIN

Le patio est de plein pied avec le salon de réception (et la piscine intérieure). Il présente une surface carrée, pavée de carreaux volcaniques noirs. Au sud, le tronc du jacaranda repousse son enveloppe et perce la dalle. A côté de la fosse carrée, flotte une immense marche en équilibre, devant laquelle reposent trois énigmatiques sphères de pierre (entre 40 et 70cm de diamètre). Les parois de l'enceinte sont nues et peu perméables. Elles présentent différentes hauteurs (de 3,6m à 9m) et différentes couleurs (blanc sur trois côtés et mauve sur le mitoyen). L'écrin, offert à la lumière directe du soleil, multiplie les surfaces-écrans devant lesquelles vont se donner à voir l'arbre et sa floraison.

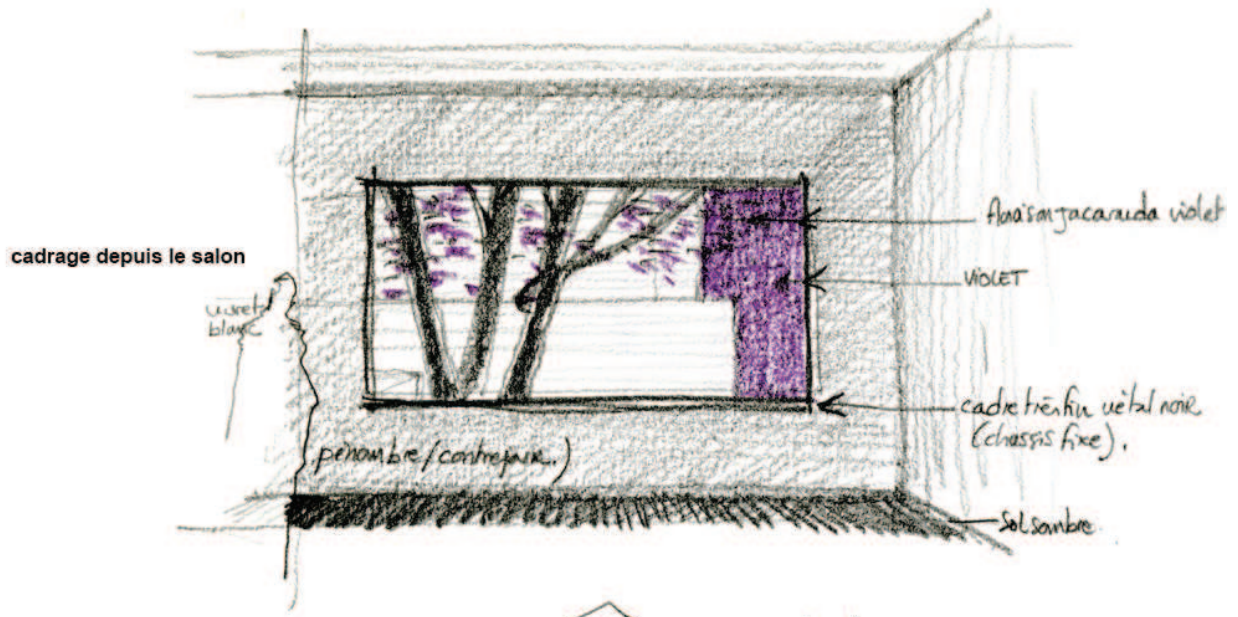
Le dialogue peut s'opérer par contraste : les fleurs mauves recueillies sur le socle noir, le tronc noir sur un mur blanc (carré), les feuillages vert tendre sur l'arrière-plan vermillon (couleur complémentaire) de la façade arrière. Il peut aussi fonctionner par superposition, en projetant les ombres changeantes du réseau de branches sur le socle ou le mitoyen très épurés. Il peut enfin jouer la soustraction momentanée, et « effacer » les floraisons sur l'arbre en les confondant avec la couleur de la paroi mauve (déterminée *in situ* par Barragán d'après les fleurs⁵⁶⁴).

⁵⁶³ Partie I, chap..2, site 07 et plans en annexes. Cette scène fait aussi l'objet d'une analyse de parcours dans la Partie III

⁵⁶⁴ Partie II, chap..2, 1. Art de Voir et Empirisme

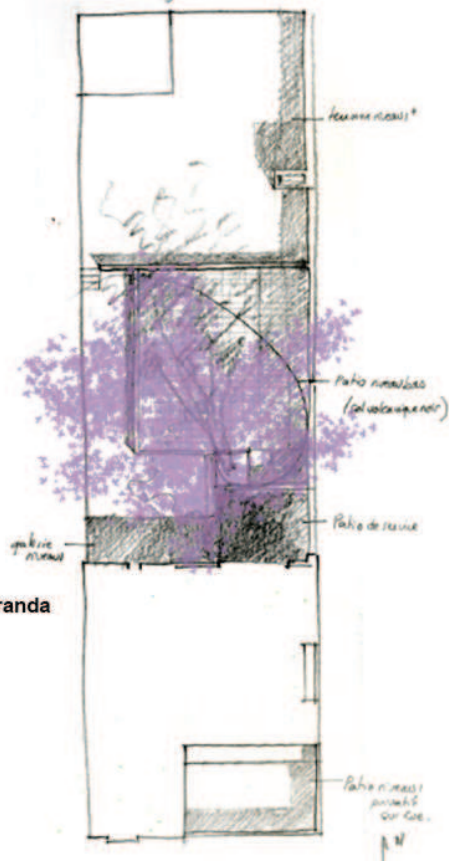
CHAMBRES AVEC VUE

Outre le sol du patio lui-même et les terrasses ou promenoirs du niveau 1 qui permettent de multiplier les expériences et les points de vue sur le jacaranda. La mise en scène offre trois points de vue privilégiés : sous la couronne, au niveau du houppier ou encore contre le tronc. Ces plans déterminent trois « loges » : le salon de réception (piscine), le séjour privé et la chambre principale. Chacun s'attache à un fragment original de l'arbre en fonction de sa situation : le tronc perçant la dalle (et le tapis de fleurs tombées au sol), la base du houppier très ramifiée et la cime généreusement fleurie. La scène est dans les deux derniers cas éclairée par dessus les loges (soleil du sud), creusant encore davantage la profondeur. Les trois cadrages sont horizontaux. Seul celui de la base du fût permet le franchissement physique, les deux autres sont suspendus au centre des murs comme des tableaux. Les châssis métalliques noirs sont fins, discrets, à fleur du mur intérieur (quelques fois intégrés à même la paroi). Ils dessinent un filet sombre comme le trait d'un dessin sur les murs intérieurs blancs. La lumière, parfois « débouchée » par une seconde source latérale, est filtrée (pare-soleil en débord ou fine jalousie rétractable) pour éviter un trop fort contraste entre la pénombre du contrejour intérieur et la forte luminosité réfléchie du patio. La fenêtre active paraît ainsi plus lumineuse, mais reste parfaitement lisible.



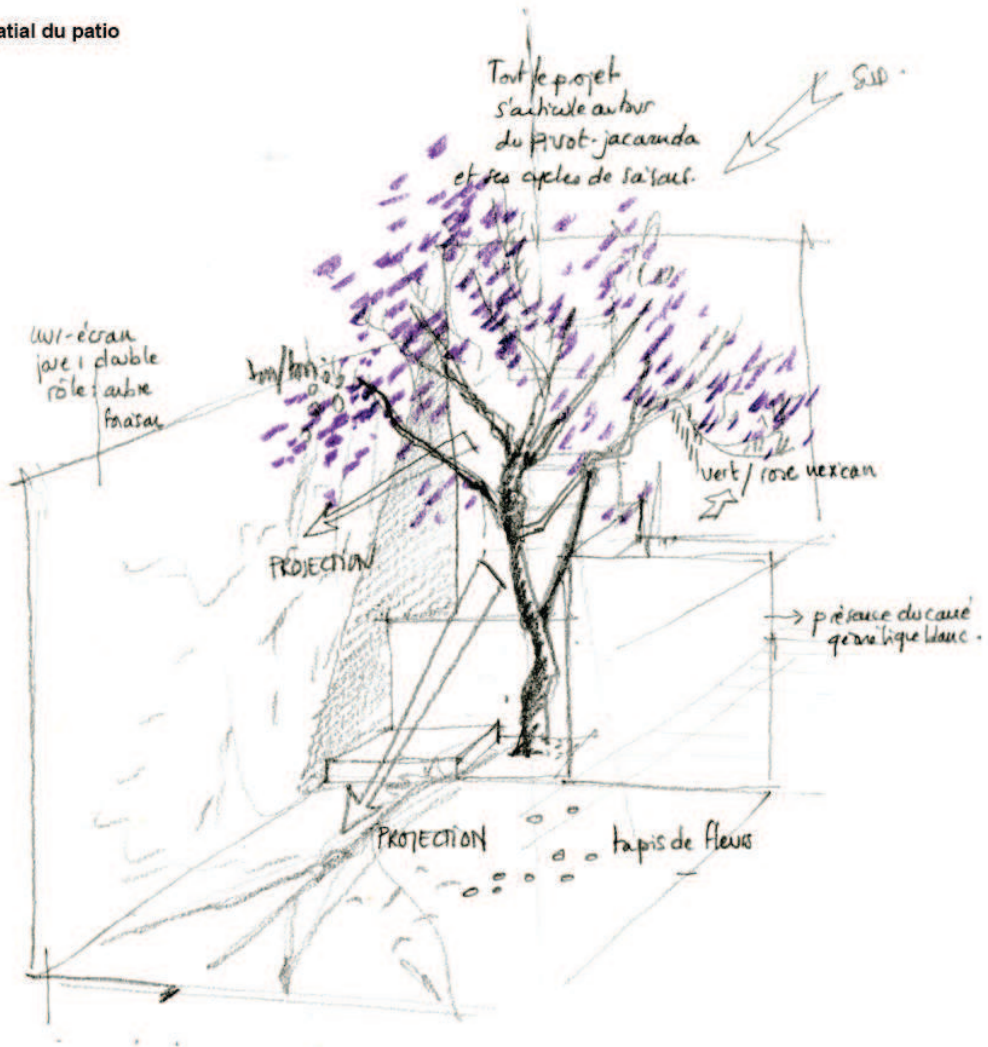
↑
 vision depuis le salon.

la maison s'enroule autour du jacaranda qui existait
 (trous quadrangulaires - fenestration en treillage - bulle de béton)
 fenestration violet.

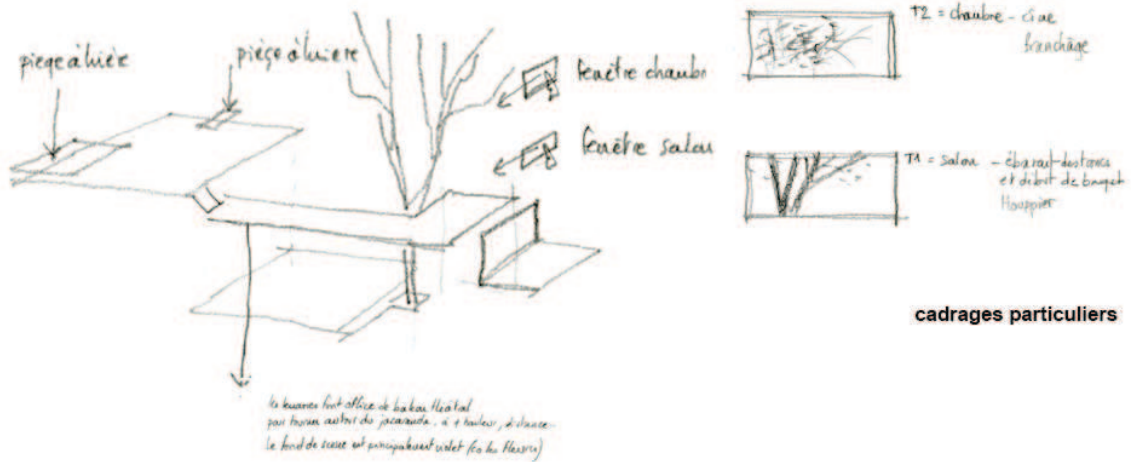


implantation de la maison autour du jacaranda

principe spatial du patio



déambulateurs: principe spatial



cadres particuliers

2.1.4. Suspendre une ombre-signe

« Il y avait un *pirul* très beau, seul, au milieu d'un champ, perdu (...) Luis élève un mur derrière, le peint en jaune et aménage deux ou trois marches de pierre (...) Il me dit : c'est pour que quelque chose reçoive l'ombre du *pirul* ».

Casillas⁵⁶⁵

L'ombre prend une importance capitale dans les mises en scène de Barragán. Havre de fraîcheur dans un pays ciselé par le soleil, l'ombre est une alliée, un gage de bien-être et l'apanage du refuge. Au Mexique, manipulée par le métissage culturel du catholicisme et des croyances indiennes (notamment dans les églises chirurgiques), l'ombre crée le mystère et instille une atmosphère de magie.

Elle est provoquée, contrôlée et orientée dans toutes les architectures émotionnelles de Barragán. On y rencontre fréquemment pare-soleil, ombrières, portiques péristyles, canons à lumière et autres artifices permettant de la sculpter. Elle fait partie intégrante de la mise en scène et participe à la qualification des ambiances⁵⁶⁶. Elle dépasse souvent le simple voile protecteur du climat et prend parfois un rôle narratif majeur dans la théâtralisation d'une scène ou d'un parcours⁵⁶⁷.

Les deux scènes analysées ici s'intéressent surtout à l'aspect visuel de l'ombre dans la théâtralisation spatiale à cet aspect scénographique. La première transfigure, l'espace de quelques instants, la nef de la chapelle de Tlalpan (site 04), en peignant, à la gauche de l'autel, l'ombre éphémère d'une immense croix cachée dans un recoin du chœur. La seconde chorégraphie les apparitions diaphanes de l'ombre d'un gigantesque eucalyptus au bout d'une perspective urbaine à Las Arboleras (extension du site 06).

⁵⁶⁵ Casillas, 1994. « El Pirul y el Muro », *Nostramo*, 29 mayo 1994, Mexico

⁵⁶⁶ Voir par exemple son rôle indirect de créateur de fraîcheur renforçant le sentiment de refuge dans la scène (intérieure) 13 ou la scène (extérieure) 18

⁵⁶⁷ Notamment dans le principe du contraste examiné dans le chapitre 3 et dans la troisième Partie de cette thèse lors des parcours spatio-temporels de l'architecture émotionnelle

2.1.4.1. SCENE09 : Chapelle principale, Tlalpan (04)⁵⁶⁸

Cette scène éphémère joue sur l'apparition et la disparition du signe de croix sur le mur de l'autel de la chapelle de Tlalpan.

La nef principale est un espace introverti (aucune vue directe sur l'extérieur), elle est néanmoins baignée de lumière par trois sources différentes. C'est un grand espace unique au fond duquel, à gauche de l'autel, vient se greffer un demi-transept animé par un gigantesque canon à lumière. Une croix, peinte dans la même couleur rouge que la surface des murs, se dresse dans cette poche spatiale. Relativement cachée par le renforcement depuis la nef, elle projette son ombre immense sur le mur du chœur, à gauche de l'autel. Sa densité, liée à l'intensité lumineuse captée, détermine sa présence au regard des fidèles et rappelle la fragilité de la foi⁵⁶⁹.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Installer un climat, une ambiance qui prépare à « voir » (croire)
- 2) Provoquer une manifestation « magique » (l'illusion de la croix d'ombre) en installant les conditions nécessaires à son apparition

CŒUR DE LA TERRE

Le premier procédé scénographique consiste à « extraire » (isoler) la chapelle de son environnement. Elle est implantée en cœur d'îlot. Elle est isolée de la rue par un large bâtiment articulé autour d'un patio⁵⁷⁰. La multiplication des espaces intermédiaires et de leur franchissement lui garantit un silence épais. Les dernières rumeurs urbaines sont gommées par l'enveloppe très peu perméable de son volume. Ses deux accès sont contrôlés et marquent un vrai franchissement. Ils sont bas de plafond, relativement étroits et plongés dans la pénombre, contrastant à tous niveaux avec la nef. Le silence (relatif) et l'éloignement physique de la nef (par un parcours labyrinthique aux débouchés pincés) participent à abstraire momentanément la chapelle du reste du monde.

Le second procédé consiste à y faire régner une ambiance spécifique et irréaliste (comme si elle n'était pas soumise au même rythme que le reste du monde). Le volume n'a aucun percement visible sur l'extérieur et pourtant il est baigné d'une douce clarté orangée. Ses hauts murs aveugles sont peints en rouge, le plafond est blanc et le plancher en bois doré (chêne clair vernis). Aucun ornement ni division architectonique ne marquent les parois à l'exception de deux caillebotis en béton, protégeant la chapelle secondaire (à droite de l'autel) et une galerie privative de prière en mezzanine (dans l'axe de la nef, à l'emplacement traditionnel de l'orgue). Rien ne permet de soupçonner l'heure du jour à l'extérieur de ces murs, à part peut être le cycle régulier des offices

⁵⁶⁸ Partie I, chap..2, site 04 et plans en annexes

⁵⁶⁹ Cette idée de projection d'un signe d'ombre est déjà présente dans le Manifeste El Eco de Goeritz, voir infra

⁵⁷⁰ Partie II, chap.2, 2.1.4.1 : scène 09

religieux. La lumière est colorée, diffusée, réverbérée, manipulée. Elle est principalement issue de trois sources différentes, toutes cachées depuis la nef. Les deux premières sont réverbérées par des pièges à lumière. Ils sont situés dans le plafond des deux sous-espaces protégés par les grands caillebotis, au-delà du volume principal. Celui de la mezzanine capture les rayons matinaux et les projette profondément, à travers le filtre de la grille de béton peinte en jaune, jusqu'à l'autel. Celui de la chapelle secondaire guide une lumière zénithale entre des parois blanches jusqu'à l'angle de pénombre de la nef, débouchant ainsi le fond de scène à droite de l'autel (et illuminant le chœur de la chapelle secondaire). Ces deux sources colorent la lumière par réverbération, mélangeant aux jaunes d'or de leur filtre (grille jaune du caillebotis), les rouges de la chapelle. La troisième source de lumière est également cachée et colorée (par diffusion cette fois). Il s'agit d'un étroit vitrail, peint par Goeritz, qui fend le mur sur toute sa hauteur au fond d'un gigantesque canon à lumière dans le demi-transept. La combinaison de ses éclairages manipulés font flamboyer avec plus ou moins d'intensité le volume de la chapelle.

Un quatrième point de lumière, concentré (donc dense) et implanté avec soin marque l'axe de la nef et guide le regard vers l'autel. C'est un très petit canon à lumière (carré d'à peine 30cm). Il est percé dans le plafond au-dessus de l'autel, en bout de l'axe processionnel. Sa dimension réduite (augmentant l'intensité de lumière perçue) amplifie son rôle dans la mise en scène.

Le troisième procédé vise à guider le regard vers l'autel, et au-delà, vers l'arrière-plan peint en rouge. Si notre pré-requis culturel sur la fonctionnalité et l'usage d'une chapelle chrétienne nous y invite déjà, l'orientation du volume, le sens des lames du plancher, l'intensité de la lumière, la lente montée topographique du socle de l'autel et l'autel lui-même (un assemblage de carrés d'or centrés sur un point focal central rouge vif) renforcent la procession vers le fond de scène.

Le quatrième procédé enfin joue sur le formidable pouvoir de l'absence. Ici, l'absence du signe catholique le plus attendu en ces lieux : la croix. Invisible, elle n'en devient que plus obsédante et recherchée⁵⁷¹.

CANONS A LUMIERE

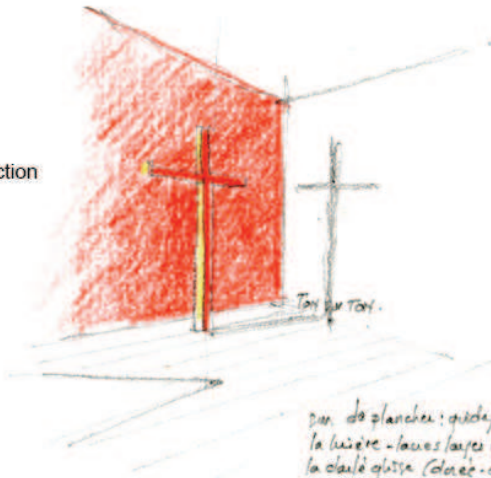
La croix apparaît et disparaît au regard des fidèles. Cachée dans le renforcement spatial et peinte dans le même rouge que les murs, elle se confond avec son environnement. Discrète, mimétique, seul sa tranche, éclairé frontalement permet parfois de la distinguer. Son ombre, éphémère, est néanmoins imposante et monumentale. Elle est projetée sur le fond de scène par le gigantesque canon à lumière du demi-transept. Orienté plein est, il profite de la lumière du

⁵⁷¹ Le principe de l'absence est déjà exploité dans sa première architecture émotionnelle (post 1940), voir scène 03. Il fait aussi l'objet d'une analyse complémentaire dans le chapitre 3 sur les appâts de l'architecture émotionnelle

matin. Filtrée par le vitrail peint, il la colore en jaune. Son profil en entonnoir garantit un maximum de captation. Le percement est réduit (concentration de l'intensité lumineuse), l'embrasure est immense (réflexion maximum). L'angle et la longueur du profil guident la projection de l'ombre dans une zone précise (et restreinte) du fond de scène. Quand elle apparaît, la croix projetée divise celui-ci en trois motifs carrés : le mur derrière l'autel et un double carré vertical dans le demi-transept. L'ombre, au-delà de sa forme signifiante, révèle ainsi, le temps d'un rayon de lumière, la géométrie cachée⁵⁷² de la chapelle.

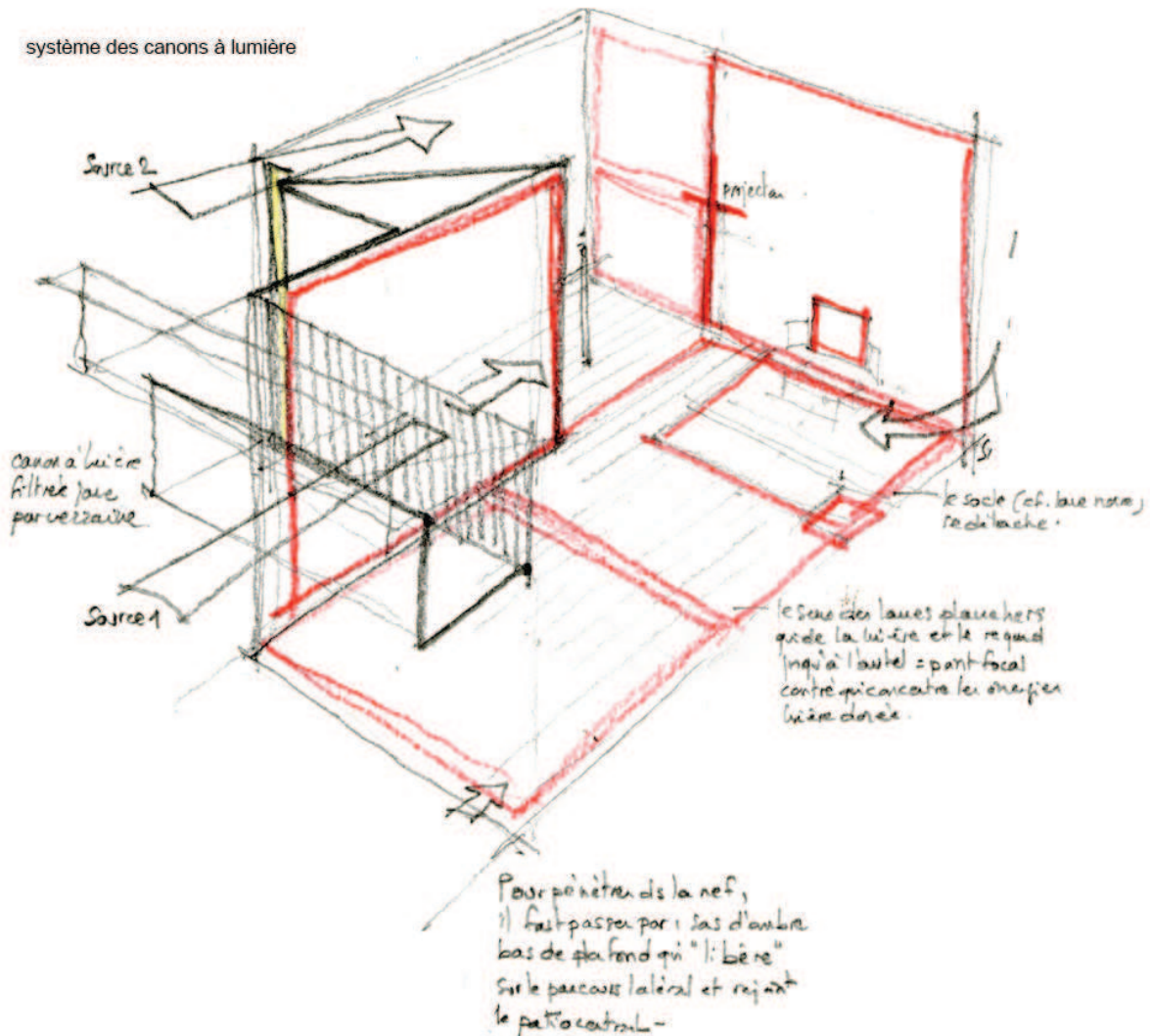
⁵⁷² Le carré, motif récurrent de l'architecture émotionnelle de Luis Barragan est une forme géométrique souvent utilisée dans la géométrie sacrée. Nous l'avons relevé dans plusieurs cultures présentes dans la bibliothèque de Barragán : des planches de coupes dans les cathédrales gothiques aux représentations des sites préhispaniques mexicains

la croix du transept: mimétisme et projection



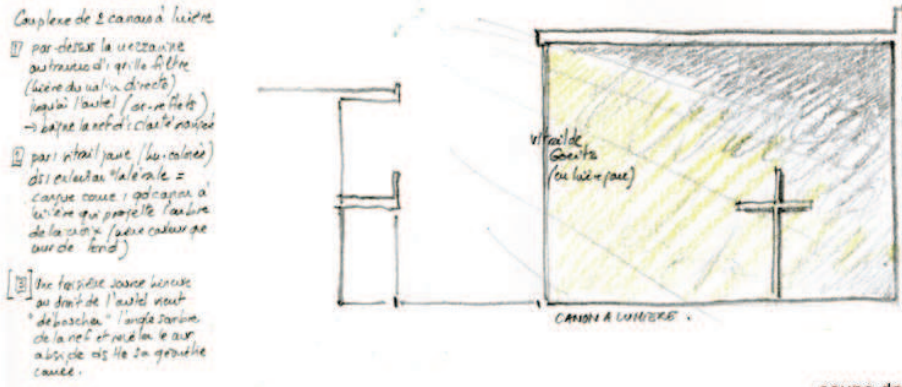
sur des planches: guide/accuse pour
 la lumière - toutes les autres sources →
 la dalle glisse (coteau - chaire d'air)
 Les axes sont rouges-orangés, le
 plan fond est blanc.
 Le bas est orange-doré (et vert)

système des canons à lumière

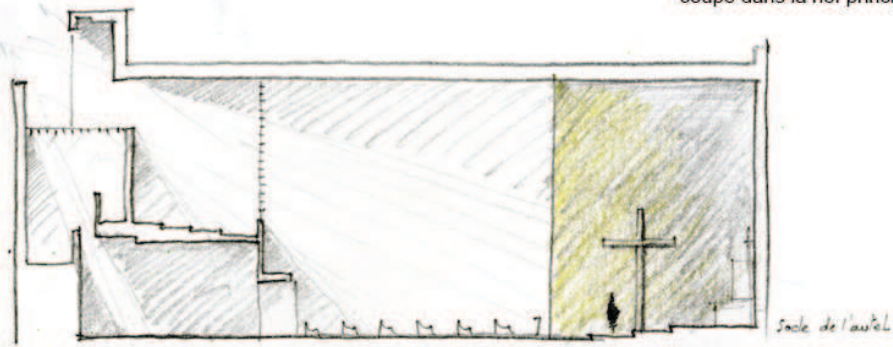


Pour pénétrer ds la nef,
 il faut passer par 1 sas d'ombre
 bas de plan fond qui "libère"
 sur le parcours latéral et rejoint
 le path central.

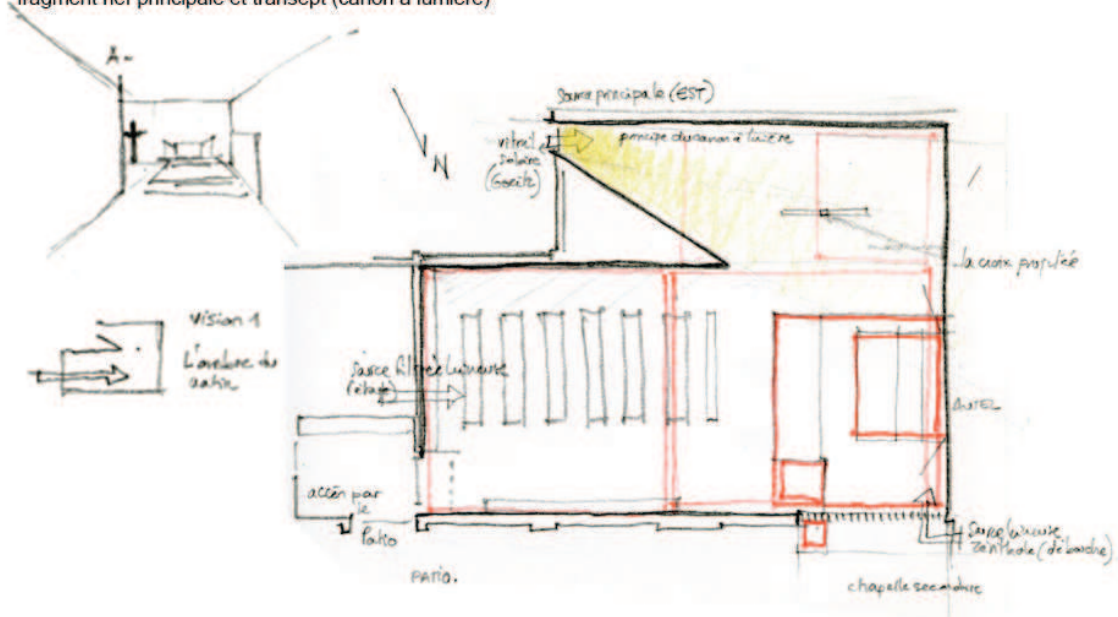
coupe au niveau du vitrail jaune (canon à lumière)



coupe dans la nef principale



fragment nef principale et transept (canon à lumière)



2.1.4.2. SCENE10 : El bebedero, Las Arboleras⁵⁷³

Cette scène fragile invite l'ombre géante d'un eucalyptus sur l'écran blanc d'une stèle dressée en bout d'une perspective urbaine. Visible de jour, elle offre une clé pour donner vie à la toponomie mystérieuse du lieu : le paseo del Gigantes (la promenade des Géants). Située à Las Arboleras, le quartier voisin de Los Clubes, cette longue promenade urbaine aboutit au lieu dit « El bebedero ». La circulation automobile (une voie) longe une ancienne voie agricole de plusieurs kilomètres, plantée d'eucalyptus centenaires. La large promenade centrale, en terre battue, est réservée aux marcheurs et aux cavaliers pour lesquels d'autres équipements équestres ponctuent les deux quartiers : écuries, club hippique français, hippodrome et abreuvoirs-fontaine. Elle se termine par une gangue de murs, dans les plis desquels se cachent bancs et cabanon d'entretien. En bout de perspective, protégée par ce paravent continu, une stèle blanche, haute et fine, sert d'écran aux ombres projetées des arbres gigantesques.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Orienter l'œil (et le corps) à travers la perspective (allongée par l'illusion)
- 2) Provoquer l'apparition de cette projection en installant toutes les conditions nécessaires

CORRIDOR VEGETAL

La promenade fonctionne comme une lunette de visée. C'est un corridor végétal, rythmé par les hautes verticales régulières des troncs d'eucalyptus et leurs ombres au sol, biaisées à l'axe du parcours. Le sol de terre battue s'étend au-delà des souches existantes, englobant les arbres dans la promenade, élargissant de fait l'ancienne voie agricole, et repoussant d'autant sa limite au-delà de la lisière. Les voitures sont déportées sur une simple voie discrète, légèrement décaissée, à côté de cette allée majestueuse réservée au cheval et aux hommes. Les vues latérales sont réduites par l'entraxe rapproché des troncs et la vitesse de déplacement. La perspective, relativement assombrie par le feuillage vert argent, est ainsi canalisée. Son point focal, par contraste, est très lumineux. Il est centré sur l'axe du *paseo* et souligné par la position de la haute stèle blanche réfléchissante. La promenade devient à cet endroit une vraie scène de théâtre, occupée en son centre par un monumental abreuvoir (44m de long) et la stèle-écran. Le promeneur y évolue plus lentement, découvrant les vues latérales entre les troncs. Les limites, que l'on pensait alors être l'alignement des eucalyptus, sont repoussées au-delà, vers un écrin de murs continus qui réservent l'espace clos de la scène. L'écrin s'ouvre vers le sud, dématérialisant ses parois (de murs enduits à une colonnade continue de billes de bois verticales) pour guider un

⁵⁷³ Partie I, chap..2, site 06

maximum de lumière latérale rasante sur la stèle blanche. Des « écrans » successifs creusent la profondeur dans l'axe principal : troncs et ombres projetées, abreuvoir et profils (aléatoires) des chevaux venus boire⁵⁷⁴, parois frontales de l'écrin, stèle et fond de scène. Ce dernier prolonge encore l'illusion de profondeur par sa couleur bleu nuit, reflétée dans la surface immobile de l'abreuvoir, long bassin noir à débordement⁵⁷⁵. Sa distance par rapport à l'eau, ses dimensions et le resserrement des eucalyptus après la stèle cadrent dans sa surface un carré virtuel bleu⁵⁷⁶. Le motif géométrique incertain détache encore davantage le rectangle d'or⁵⁷⁷ de la stèle (blanche) sur le fond de scène (pénombre bleue).

ECRAN

Tout ici est frappé de gigantisme⁵⁷⁸ : les eucalyptus montent à plus de trente mètres, le bassin, large de trois mètres s'étire sur la longueur de deux bus, tandis que la stèle s'élance sur quatre étages. La colonnade d'eucalyptus s'arrête un peu avant la paroi du côté sud, permettant au soleil d'y projeter la silhouette du dernier arbre. La forte lumière rasante, l'orientation de l'écran, la distance relativement courte entre l'objet projeté et la surface de réception permettent de distinguer nettement les contours et les détails du double d'ombre. Décalée, improbable et irréelle, cette stèle fine, à la géométrie parfaite comme une carte à jouer dressée en bout de perspective, attire le regard. Elle n'est qu'un écran pour regarder danser au rythme du ciel la silhouette de l'eucalyptus géant, et à travers elle, l'impermanence de la Nature⁵⁷⁹.

⁵⁷⁴ On retrouve ici la même orientation d'un accessoire pour le cheval (conditionnant la position de son corps perpendiculairement au sens du regard) utilisée dans dans la scène 04

⁵⁷⁵ L'abreuvoir est traité comme la « pierre liquide » du bassin à débordement de Tlalpan, voir Partie II, chap.2, 2.1.4.1 : scène 09

⁵⁷⁶ Ce mur a d'abord été conçu et réalisé en rouge (par opposition au vert des feuillages) puis Barragan l'a fait repeindre en bleu, voir Partie II, chap.2, 1.2.3.3 : Construire

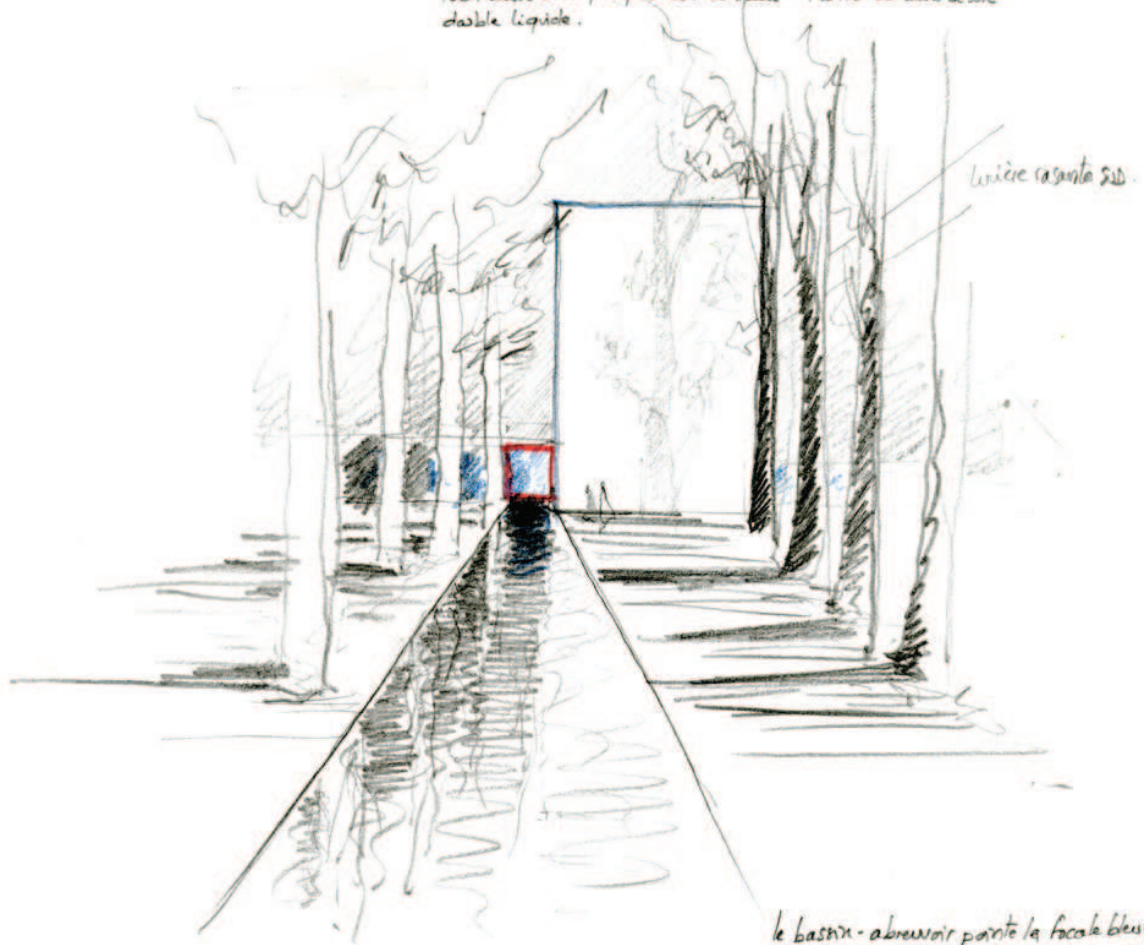
⁵⁷⁷ La stèle apparaît sur les dessins préparatoires de Barragan comme un double carré (plus élancé)

⁵⁷⁸ Cette impression est encore renforcée par les photos d'époque de Salas Portugal qui place au pied de l'abreuvoir de jeunes enfants (assis sur certains clichés)

⁵⁷⁹ Idée que l'on croise souvent chez Barragán, par exemple à travers les scènes 02, 05, 06, 07, 08

utilisation du rectangle d'or pour le mur-écran
(causé + projection)

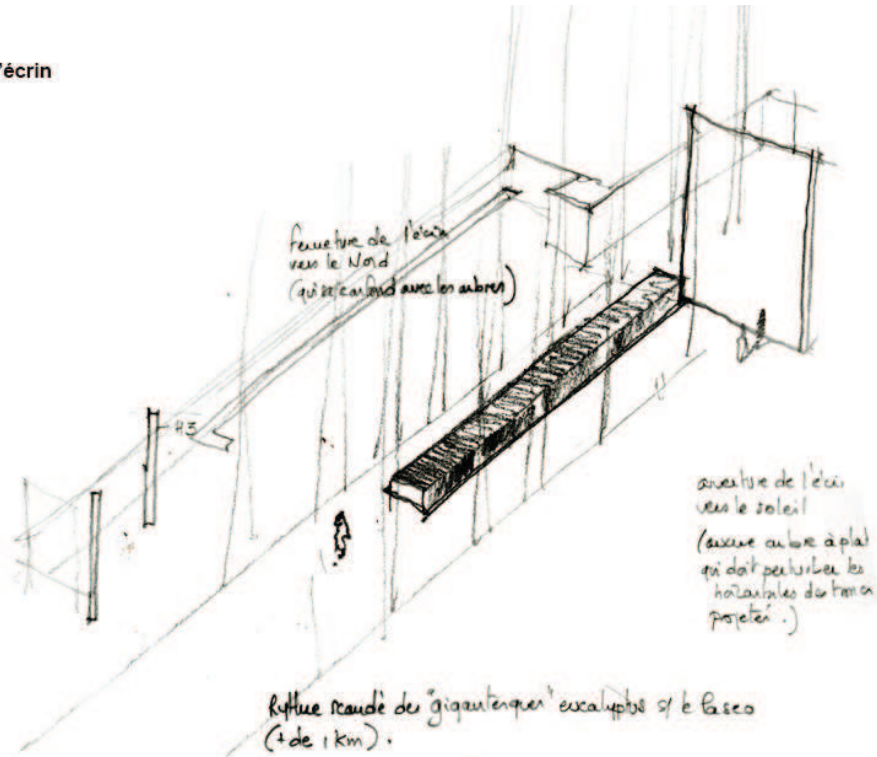
le recul du mur fond de scène bleu permet de "caler"
virtuellement le causé bleu par dessus le bassin qui
l'ocultait au de la perspective. Ce causé "flotte" au dessus de son
double liquide.



lumière rasante sud.

le bassin - abreuvoir pointe la focale bleue.
il est à débordement. taille d'or (pièce d'or?)
(a) selon noir - Profond, non du ble,
exploré et pièce liquide (cf. Chapin)

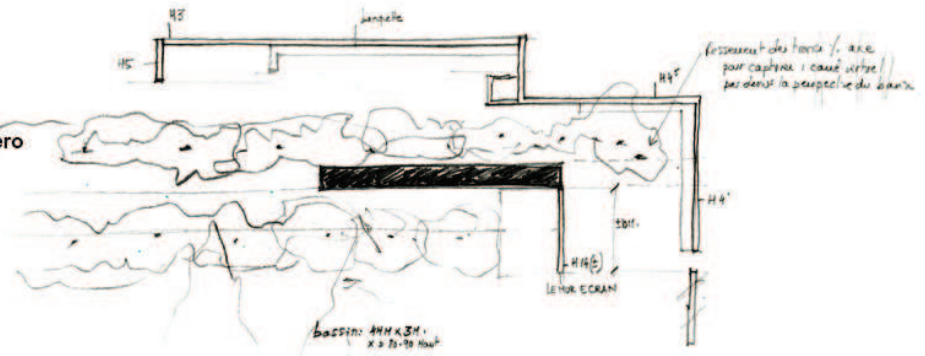
principe spatial de l'écran



réutilisation de l'ancien chemin agricole



l'écran du bassin El bebedero



2.1.5. Aller vers

« La découverte inespérée de ces bijoux me donna une sensation similaire à celle ressentie quand, marchant le long d'un couloir de l'Alhambra, se livra à moi serein, silencieux, solitaire, le beau patio des Myrthes ».

Barragán⁵⁸⁰

Les architectures émotionnelles de Barragán multiplient les cheminements et déploient de véritables plans labyrinthiques⁵⁸¹.

Nous avons émis l'hypothèse qu'il met en scène un système de leurres, d'appels, qui stimulent, guident et orientent le visiteur. La figure spatiale du corridor comme promenade est récurrente dans l'architecture émotionnelle. Pourtant la perspective qu'elle induit se prolonge souvent bien au-delà de l'enveloppe du corridor lui-même, traversant d'autres espaces en conservant toujours une focale évidente, séduisante voire obsédante⁵⁸².

La première scène, qui peut être lue différemment de jour et de nuit, déploie une perspective depuis le jardin de la casa Ortega jusqu'à la terrasse de l'ange (site 01). La seconde propose une expérience transcendante, guidant vers une illusion de profondeur bleue dans le salon de réception de la casa Gilardi (site 07).

⁵⁸⁰ Barragan, 1980. Op.cit

⁵⁸¹ Voir plus loin, partie III, chapitre 2

⁵⁸² Cet aspect fait l'objet du chapitre 3, Partie II

2.1.5.1. SCENE 11 : terrasse de l'ange, casa Ortega (01)⁵⁸³

Cette scène est située à l'aboutissement d'un axe visuel reliant le fond du jardin de la casa Ortega à un recoin de la terrasse de l'ange. Elle renvoie à l'époque où Barragán habitait la maison et se projette dans l'aménagement original des lieux à partir des photos d'époque pour une reconstitution virtuelle. L'axe ouvre une perspective processionnelle canalisée par la topographie, le revêtement, les franges ou encore la manipulation de la lumière naturelle. Il n'est dessiné au sol que sur un tiers de sa longueur environ. Venant du jardin, il pointe, dans l'ombre de la terrasse couverte, une tache de lumière naturelle mouvante. Dans les années quarante, la lumière captée éclairait une toile peinte représentant l'Annonciation. De nuit, une lanterne reprenait le rôle de marqueur du point focal de la perspective, mais sa position, et l'ombre qu'elle projetait alors, modifiaient radicalement la lecture narrative de l'axe.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Orienter le regard (et le corps) à travers un jardin vers un spectacle (support potentiel de récit)
- 2) Stimuler l'imagination en bout de perspective en installant les conditions d'une apparition chargée de mystère (différente la jour et la nuit)

PROCESSION

La terrasse de l'ange est une des portes possibles menant à l'intérieur de la casa Ortega depuis le jardin (d'accès). C'est un espace d'articulation à l'interface entre le patio de la Vierge, le patio de l'ange (et au-delà le jardin) et le séjour-bibliothèque. La mise en scène déroule, depuis la jungle du jardin, une perspective étroite qui va guider le visiteur vers la maison. Elle va étendre le cheminement, multiplier ses séquences et canaliser le regard vers un énigmatique point focal. L'étirement de la perspective est double. Il est physique : le parcours réel ne suit pas toujours l'axe, comme dans un jardin baroque, et il est segmenté en plusieurs ambiances successives, rallongeant artificiellement l'expérience. Il est visuel : l'illusion de la profondeur est creusée par la multiplication des « écrans de scène » latéraux (arbre, massif, mur) et par l'orientation du parcours dos au soleil. Les séquences multiplient les épreuves, les surprises et les rencontres, baignant le parcours dans un climat contrasté et manichéen. Un escalier de pierre, très raide, envahi par la végétation (réservations prévues au droit du nez des marches), sans garde-corps (des pots plantés garantissent la sécurité), longe une forte rupture topographique encore dédoublée dans le miroir d'une eau noire et immobile (jardin creux). A l'opposé, un buste acéphale blanc émerge des

⁵⁸³ Partie I, chap..2, site 01 et plans en annexe. Ce parcours fait l'objet d'un développement dans la Partie III

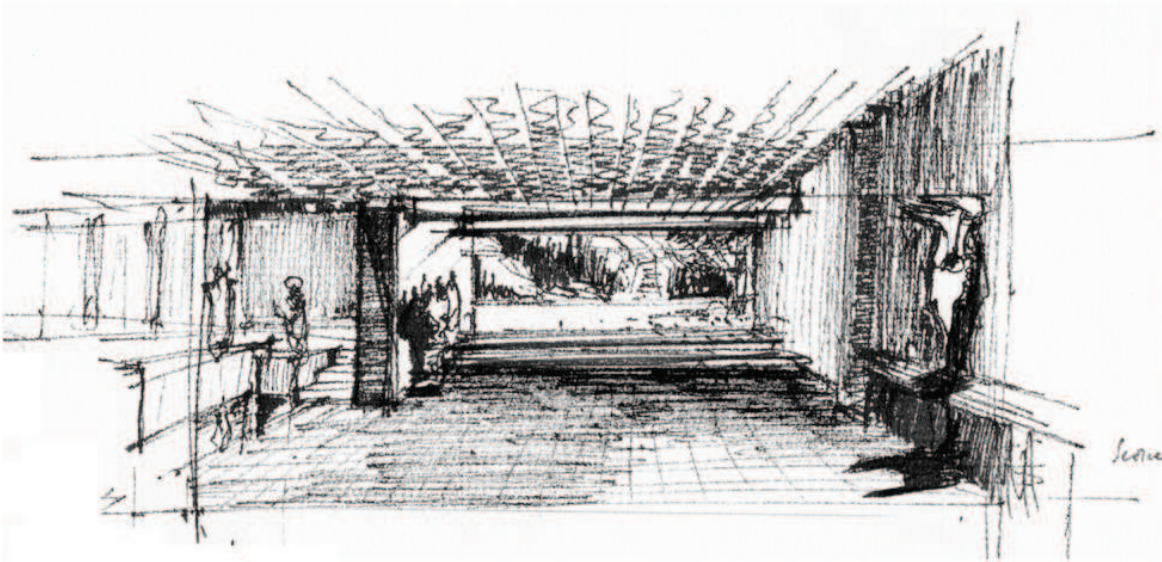
reflets argents du couvert d'acanthé. Le vermillon de la terre sèche du jardin rouge contraste avec l'herbe verte, drue et humide du jardin creux. La lumière du patio de l'ange anticipe l'ombre de la terrasse couverte qui le suit. Ses parois végétales précèdent des murs de pierre. Chaque segment de ce long plan-séquence a sa propre topographie, mais tous orientent le regard dans l'axe de la perspective. Cet axe est parfois physique (le chemin surélevé de pierres carrées) mais le plus souvent visuel. Il opère par trouées dans la masse végétale. Les bordures du cadrage sont asymétriques, voire alternes. Elles resserrent la fenêtre active vers le point focal. Ce dernier est irréel (et donc mystérieux). Il est mouvant. C'est une tache de lumière naturelle perçant l'obscurité de la terrasse de l'ange et frappant un mur de pierre. Percé d'une unique porte, le mur est la frontière matérielle entre le jardin et le séjour. Par réminiscence des nombreuses sculptures d'anges ponctuant le jardin et la maison⁵⁸⁴, la lumière peut être ici facilement assimilée à une sentinelle ou à un gardien de la porte comme en témoignent encore aujourd'hui certaines descriptions issues de nos campagnes d'enquêtes.

MANICHEISME

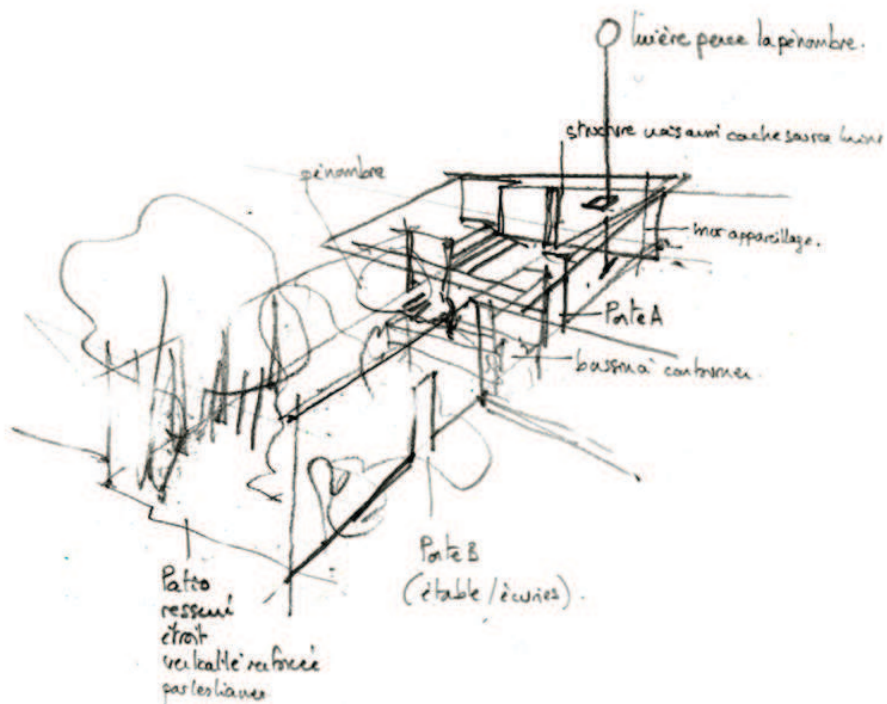
Le point focal reste la lumière, de jour (percement carré dans la couverture de la terrasse de l'ange) comme de nuit (lanterne sur le mur latéral). Cependant sa signification (manipulée consciemment ou inconsciemment par Barragán⁵⁸⁵) bascule par la mise en scène. De jour, la lumière naturelle zénithale (source cachée par l'orientation et la dimension des poutres de la couverture) illumine un tableau accroché sur le mur de pierre. Il représente l'Annonciation. Au centre de la composition, les mains jointes de l'ange sont en pleine lumière. Un simple banc de bois, posé contre le mur, fait office d'autel et supporte un vase d'argent qui déploie devant les mains de l'ange une large fleur blanche. De nuit par contre, la lumière provient d'une lanterne fixée sur le mur latéral. Le renforcement du mur et les troncs mêlés d'un bougainvillier géant à la lisière de la terrasse cachent la lampe ainsi que le crâne du buffle suspendu juste dessous. La position avancée de l'éclairage laisse le mur du fond dans une semi-obscurité, voilant le tableau. Son intensité et son orientation (lanterne à facettes) projettent l'ombre gigantesque et cornue du crâne sur le sol de la terrasse, troquant (la représentation de) l'ange du jour pour (l'imaginaire du) démon de la nuit.

⁵⁸⁴ Partie II, chap.2, 2.1.2.1 : scène 03

⁵⁸⁵ Une photo d'époque montre par ailleurs un déjeuner organisé par Barragán au cours duquel il avait placé le président Aleman sous un halo de lumière zénithale alors que le reste des convives restaient dans l'ombre. Rappelons qu'à cette époque, c'est grâce à l'appui d'Aleman que Barragán développe son utopie au Perdegal (voir Partie II, chap.2, 2.1.2.1 : scène 03)

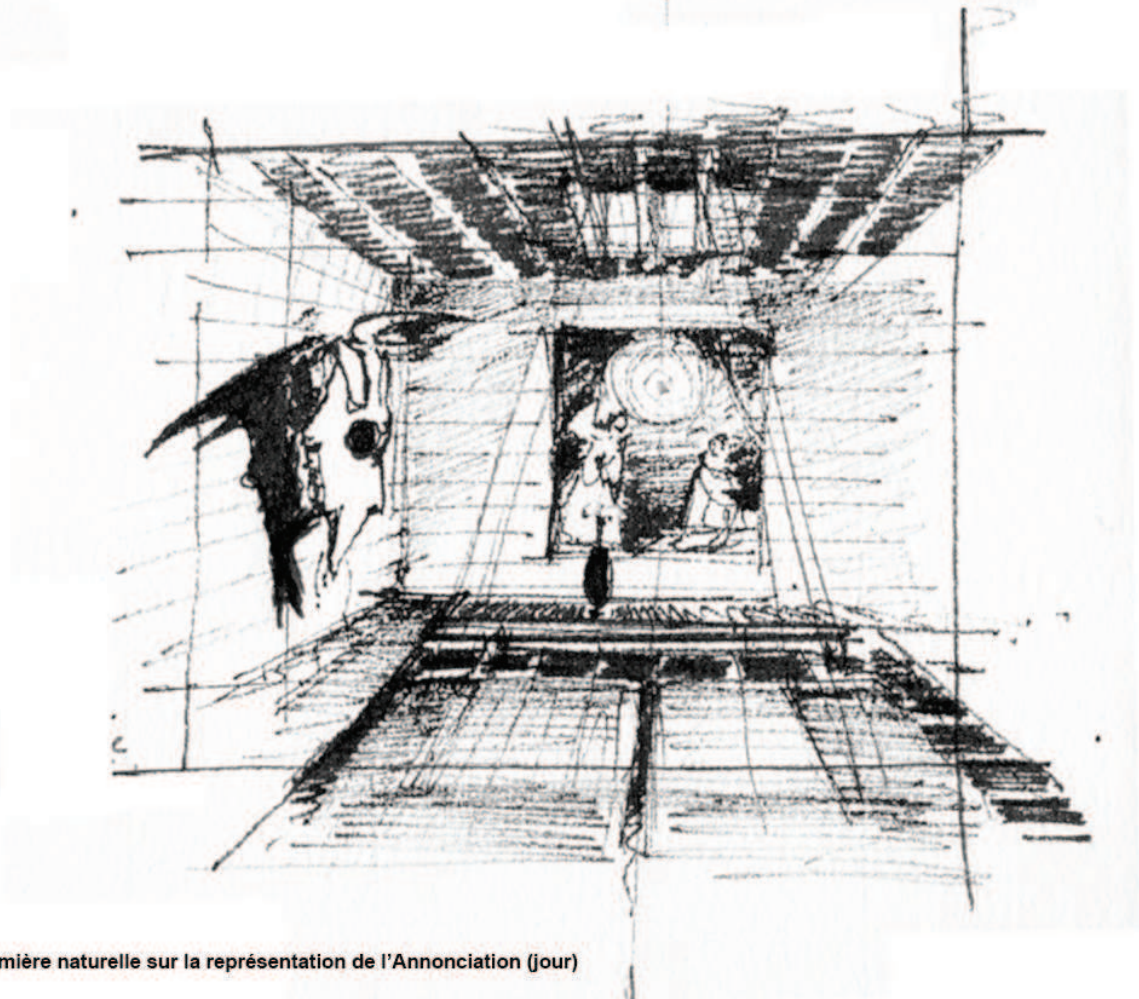
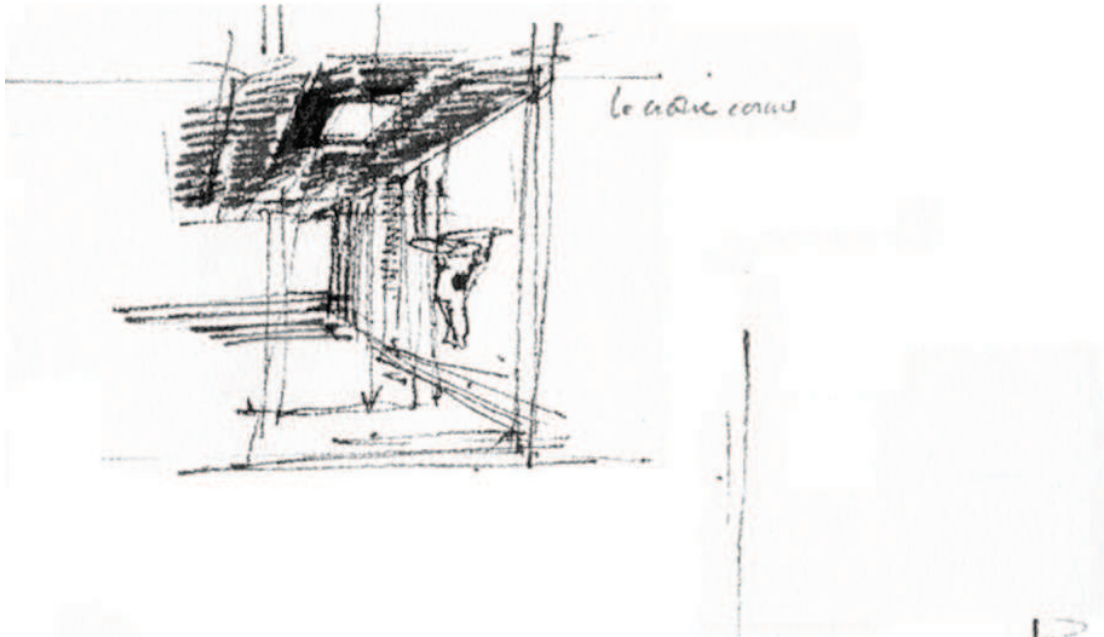


vue depuis la terrasse de l'ange (dos au mur du séjour)



principe d'assemblage de la terrasse de l'ange et du patio de la vierge

source artificielle de lumière sur les cornes (nuit)



lumière naturelle sur la représentation de l'Annonciation (jour)

2.1.5.2. SCENE 12 : corridor, casa Gilardi (07)⁵⁸⁶

Cette scène « prépare » selon Barragán lui-même⁵⁸⁷ le visiteur à la scène suivante ; la découverte de la piscine intérieure. Elle le guide et stimule son imagination, sa sensibilité. Débordant du seul corridor d'accès à la salle à manger de la casa Gilardi, elle déploie une perspective jusqu'à l'angle de la piscine couverte.

Une lumière jaune pulse dans le corridor, rythmée par une succession de failles au vitrage peint, donnant sur le patio. Le carré du cadrage ainsi mis à distance plonge vers le bleu du mur de fond. Il se reflète dans l'eau immobile de la piscine et se transforme au gré de la lumière naturelle, capturée par une source zénithale cachée.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Orienter l'œil (et le corps) vers une source intrigante (la dématérialisation du bout de la perspective)
- 2) Étirer l'espace vécu entre la rue et la sphère intime de la salle à manger

EXTRUDATION

Le premier procédé scénographique consiste à décontextualiser (isoler) l'espace du corridor. Il est situé en milieu de parcelle, à l'arrière de la maison principale dont il faut traverser au moins trois séquences de pénombre. Les rumeurs de la ville ne l'atteignent plus. Mitoyen, il est très peu percé vers l'extérieur et ses parois sont épaisses. Les seuls percements, très étroits, donnent vers le patio clos de hauts murs. Le vitrage en a été opacifié, diffusant la lumière mais bloquant la vue. L'espace semble taillé dans un matériau unique, voire extrudé : ses murs sont nus et blancs comme le plafond. Les parois sont jointives. Rien n'interrompt la propagation de la lumière. Le sol, sombre, est pavé de larges dalles carrées. Ce motif géométrique est récurrent, on le retrouve aussi, mis en abîme dans la section même du corridor. Les joints au sol sont peu visibles. La surface de la pierre est polie. Elle réfléchit la lumière et double la géométrie du couloir. Les veines des dalles de pierre ocrées sont posées en biais par rapport au sens du parcours, soulignant la direction des raies de lumière capturées par les étroits percements dans le mur du patio. Dans cet espace surréel, tout devient possible.

Les failles de lumière vont construire l'essentiel du second procédé scénographique. Celui-ci consiste à étirer le corridor en rythmant sa longueur de séquences d'ombre et de lumière, accélérant la perspective. Nombreuses, fines et rapprochées, ces percements, aussi larges qu'épais, fendent le mur du patio jusqu'au plafond. Une poutre inversée (qui crée le garde-corps de la galerie extérieure

⁵⁸⁶ Partie I, chap..2, site 07 et plans en annexe. Ce parcours fait l'objet d'un développement dans la Partie III de cette thèse

⁵⁸⁷ Barragan cité in Pauly, 2002. Op.cit

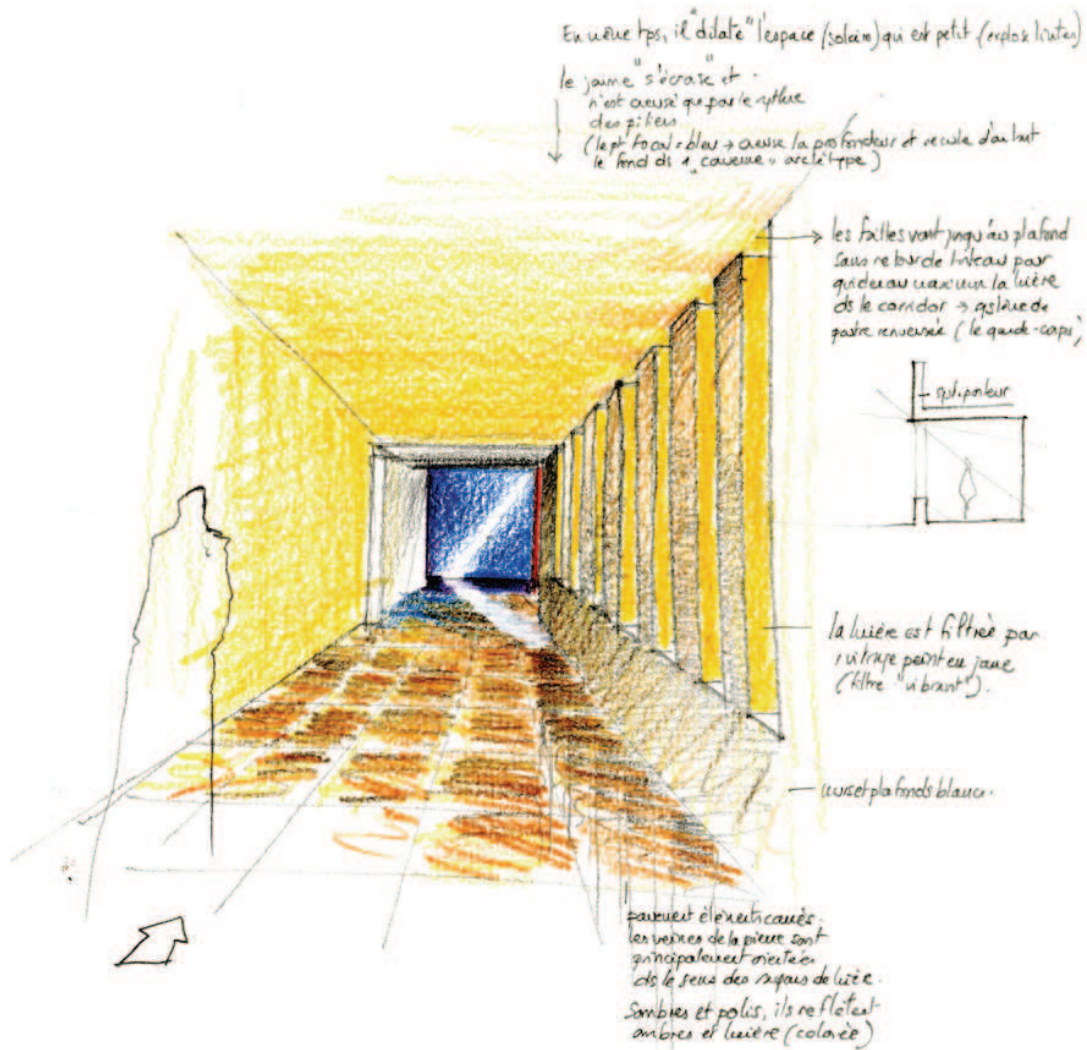
superposée au corridor) permet de gommer toute nécessité de linteau. La lumière peut ainsi pénétrer l'espace en rasant les parois sans obstacle. Le vitrage est posé au nu du mur extérieur, creusant les niches depuis l'intérieur du parcours, multipliant les promesses d'échappées latérales et accélérant la perspective. Le verre est peint en jaune à la brosse dure. La lumière qu'il diffuse est colorée et vibrante selon la densité de matière à traverser. Le corridor, allongé artificiellement, se métamorphose en fonction de son éclairage solaire⁵⁸⁸. Plus ou moins intense, il manipule encore la perception de la perspective.

AU-DELA

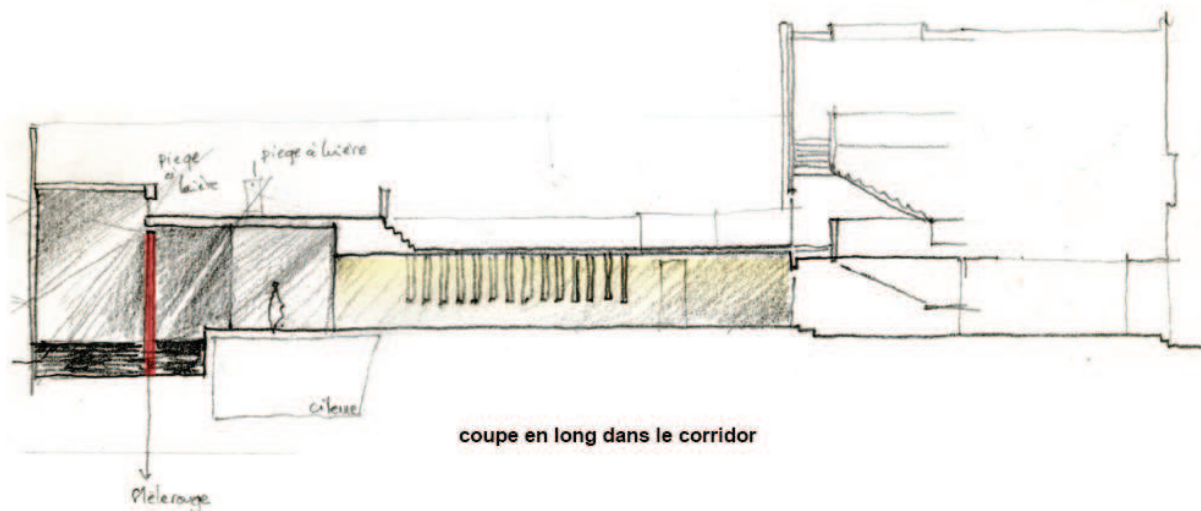
Le dernier procédé scénographique se concentre sur le point focal du corridor, le dématérialisant pour creuser davantage la perspective. Au bout du couloir, un sas cubique, plus large de quelques centimètres, précède le vaste dégagement latéral et vertical du salon de réception. Son plafond n'est pas visible depuis le corridor⁵⁸⁹, laissant le fond de scène s'élever mystérieusement, défiant les règles de la perspective au-delà du sas. Le sol du salon est pavé dans la continuité du couloir, mais plongé progressivement dans la pénombre, il se confond bientôt avec la surface immobile de l'eau de la large piscine. Le fond de scène est clos par deux murs à angle droit qui ferment la perspective et plongent dans la piscine. Légèrement en creux par rapport à l'alignement des murs blancs du séjour, ils sont peints en bleu profond, jouant sur l'illusion de profondeur. Eclairé par une source de lumière cachée, ce « cube » virtuel bleu se métamorphose constamment. Les rayons de soleil sont capturés dans un piège zénithal au-dessus du fond de scène, réverbérés par le bleu des murs et reflétés (voire diffractés) par l'eau. Le fond de la perspective se dématérialise et transforme le parcours (processionnel) en expérience transcendante (voire sacrée).

⁵⁸⁸ On observe le même procédé dans les scènes 06 et 16 notamment

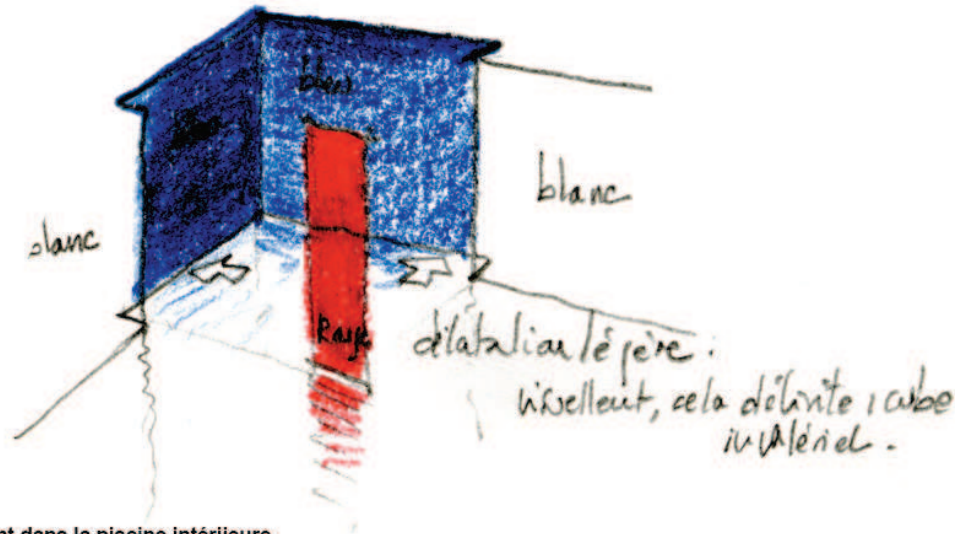
⁵⁸⁹ Barragan décide lors du chantier de faire démolir la dalle fraîchement posée et de le reconstruire 10cm plus haut (voir infra). Ces 10cm permettent de gommer visuellement la présence d'un plafond en bout de perspective



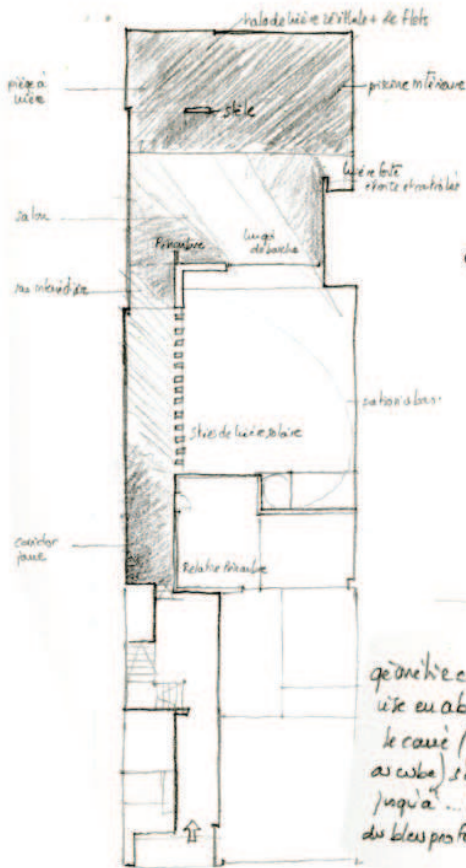
vue vers la piscine intérieure



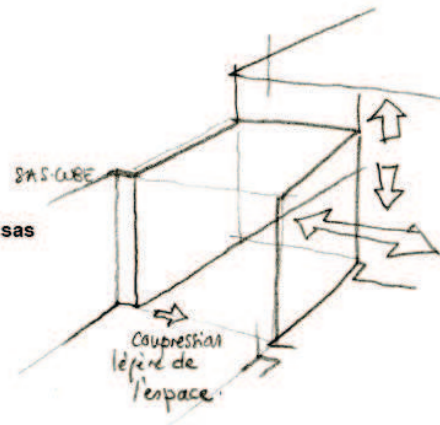
coupe en long dans le corridor



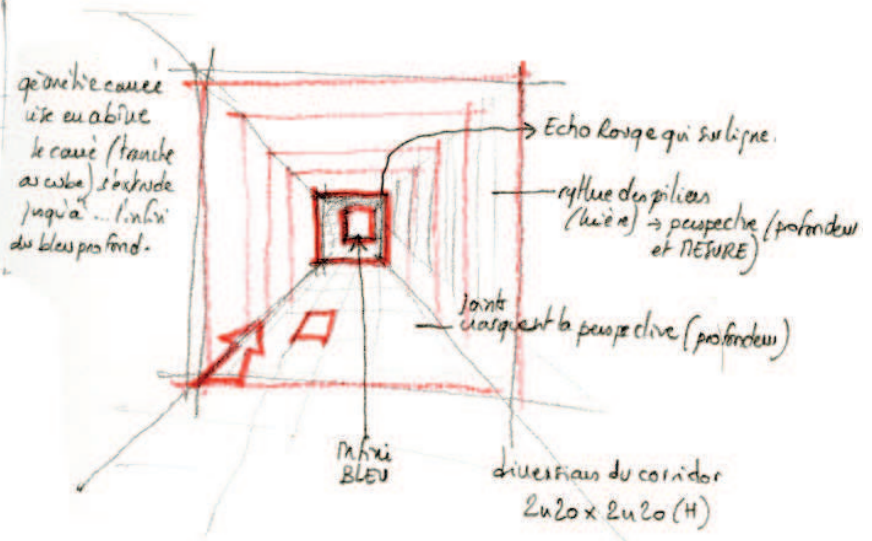
l'aboutissement dans la piscine intérieure



compression au droit du sas



mise en abîme du motif carré dans le corridor



2.1.6. Contempler un tableau vivant

« Quand à moi, j'ai supprimé les fenêtres. Je veux dire qu'en scellant des glaces en pleine maçonnerie, je les ai fait disparaître ».

Bac⁵⁹⁰

Le cadrage est une donnée essentielle dans la mise en scène⁵⁹¹. Sillonnée de parcours suggérés, l'architecture émotionnelle est d'abord conçue par Barragán comme une suite de séquences cadrées⁵⁹². Pour « donner à voir », Barragán explore la notion même de cadrage⁵⁹³, bouleversant parfois, à l'instar d'autres modernistes, les codes de la représentation classique héritée depuis la Renaissance.

Les deux scènes analysées ici s'intéressent à des cadrages sur l'extérieur uniquement, immergeant ou projetant l'homme dans le fragment de Nature mis en abîme. La première brouille la lisibilité des limites entre séjour et jardin à la casa Barragán (site 02). La seconde compose deux immenses tableaux vivants depuis le séjour de la casa Lopèz (site 03), en opposant leur relation au paysage (entre stabilité et déséquilibre).

⁵⁹⁰ Bac, 1925. Les Colomnières, Op.cit

⁵⁹¹ Au cinéma, le cadrage participe pleinement à la narration. Le plan, défini par Emmanuel Siety comme « un bloc d'espace et de temps » (in Siety, 2001. *Le plan au commencement du cinéma*, Cahiers du Cinéma, CNDP, Paris.), est d'abord cadré par l'objectif et le format de la pellicule choisie, ensuite par des éléments qui entrent dans le champ visuel et resserrent davantage le cadre

⁵⁹² Le cadrage fait l'objet de plus long développement dans le chapitre 3 et dans la Partie III

⁵⁹³ Voir infra, notamment sa collaboration symbiotique avec le photographe Salas Portugal

2.1.6.1. SCENE 13 : Séjour, casa Barragán (02)⁵⁹⁴

Cette scène projeté le regard dans le jardin et attire en même temps son univers mouvant au cœur du séjour de la casa Barragán. Très haut de plafond, le grand volume blanc du salon se prolonge partiellement vers l'extérieur. L'immense baie vitrée cadre un véritable microcosme, un monde végétal et animal, un jardin clos. La mise en scène efface les limites entre dedans et dehors, invitant la Nature à partager le refuge de l'homme et vice versa.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Concentrer l'attention sur le cadrage vers le jardin
- 2) Manipuler les limites entre dedans et dehors (notamment par effacement)

CAVERNE

Le séjour est traversant. Son grand volume est divisé en sous-espaces par un habile jeu de paravents et de murets qui isolent l'intimité et l'identité de chacun d'eux. Côté jardin, il suggère l'image d'un refuge protecteur, creusé comme une caverne⁵⁹⁵. Ses proportions sont exagérées, contrastant avec la taille de l'homme⁵⁹⁶. Le plafond du séjour monte à plus de cinq mètres, la traverse horizontale du châssis toute hauteur trace une ligne à deux mètres vingt tandis que le linteau de cet unique percement visible est élargi. Cet élargissement n'a aucune raison structurelle mais renforce par ailleurs astucieusement l'illusion de massivité. Même le mobilier dessiné pour l'occasion, légèrement plus large que le standard fonctionnel, renforce cette image de robustesse protectrice⁵⁹⁷.

Le plan, mais aussi les élévations intérieures, le volume et certains détails comme les dalles de terrasse, l'autel en bois ou la table sont carrés. Le motif géométrique récurrent se concentre néanmoins davantage au droit de la baie où les carrés s'emboîtent à toutes les échelles (jusqu'à la mise en abîme de carrés colorés d'Albers accrochée sur le mur latéral⁵⁹⁸). Le salon aux murs blancs est orienté vers le spectacle offert. Les larges lames de plancher et les poutres du plafond sont posées dans le sens de la lumière, accélérant la perspective des fuyantes vers l'ouverture. Ces deux nappes horizontales sont sombres. Elles assoient le cadrage. Pour éviter un contre-jour aveuglant, la mise en scène contrôle encore une fois la balance de la lumière. D'abord par un pare-soleil passif :

⁵⁹⁴ Partie I, chap..2, site 02 et plans en annexe. Ce parcours fait l'objet d'un développement dans la Partie III de cette thèse

⁵⁹⁵ Cette image a été utilisée dans plusieurs enquêtes MEMOIRE

⁵⁹⁶ Le contraste est d'autant plus marqué que le salon est précédé d'un sas d'entrée bas et étroit

⁵⁹⁷ Mobilier qui par ailleurs reprend et décline des formes traditionnelles utilisées dans les haciendas, le monde de l'enfance (protégée) de Barragán

⁵⁹⁸ Une reproduction de *Homage to the square*, Albers (1960) accrochée par Barragan

la baie est renfoncée dans l'épaisseur de la façade de plusieurs mètres. Ensuite par le filtre végétal des arbres (puis des lianes) du jardin⁵⁹⁹. Enfin par les filtres mobiles des voilages extérieurs (blancs).

Le cadrage, fenêtre lumineuse dans un espace de pénombre, captive le regard. Au-delà, le jardin multiplie les plans pour creuser l'illusion de la profondeur. La palette est monochromatique. Seules les narcisses et le jasmin provoquent des événements contrastés par leurs floraisons cycliques. La clairière (plan médian) est une trouée de lumière qui repousse encore les ombres basses des arbustes du fond de scène et les cimes du jardin Ortega⁶⁰⁰.

LISIÈRE EPAISSE

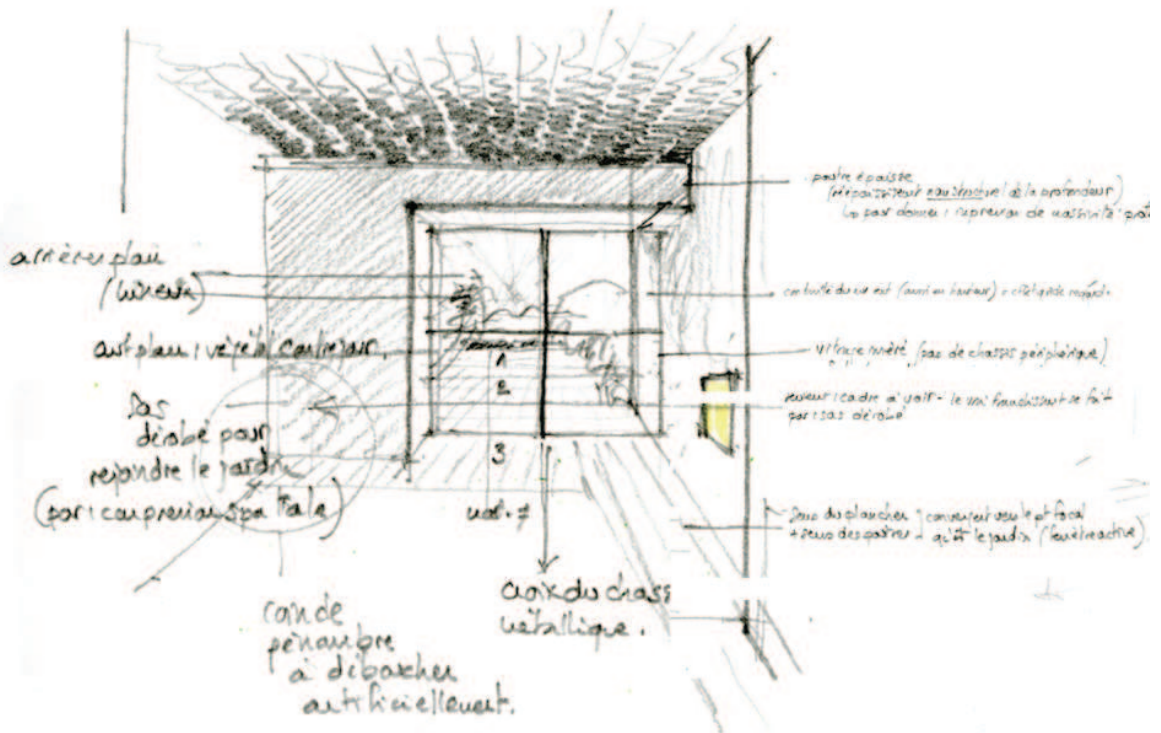
Imperceptiblement, le tableau « aspire » le spectateur en gommant la frontière physique entre dedans et dehors. Il y a d'abord une continuité de nivellement entre le plancher de chêne et le pavement volcanique de la terrasse. Il y a ensuite une continuité de la paroi latérale (mur-écran orienté ouest diffusant la lumière profondément à l'intérieur du séjour) qui pénètre, sans interruption (de matériaux, de texture, de couleur et de nu) l'espace couvert de la terrasse. Sa forme est un carré (motif récurrent) que l'œil recompose inconsciemment en traversant le grand vitrage aux châssis dormants intégrés au mur. Pas d'interruption non plus au niveau du sol : le dormant y est également à fleur avec le niveau du plancher fini. Seules les divisions intermédiaires (métal) sont apparentes, dessinant une croix monumentale qui subdivise le cadre en quatre carrés plus que parfaits⁶⁰¹.

Au-delà de cette fluidité, la mise en scène joue d'une part à habiter l'espace extérieur comme un nouveau salon (mobilier, musique diffusée par un haut-parleur caché derrière les voilages) et d'autre part, guide les rayons solaires obliques d'hiver jusqu'à pointer précisément une œuvre située dans le salon (d'abord un bas-relief religieux ensuite la reproduction d'Albers. La lisière est ainsi épaissie d'illusions alors que le véritable franchissement physique est caché dans l'épaisseur du mur (porte discrète), au travers d'un sas étroit qui débouche derrière les voilages extérieurs.

⁵⁹⁹ Ce filtre, comme l'attestent les photos d'époque, est devenu à la fin de sa vie de plus en plus opaque, l'obligeant à « déboucher » la pénombre à gauche de la baie avec une source artificielle de lumière (aujourd'hui encore nécessaire)

⁶⁰⁰ Contrôlées aussi par Barragán même après la vente de son ancien jardin aux Ortega. Il avait conservé le droit de gestion du jardin et un accès depuis sa nouvelle maison (Partie I, chap..2)

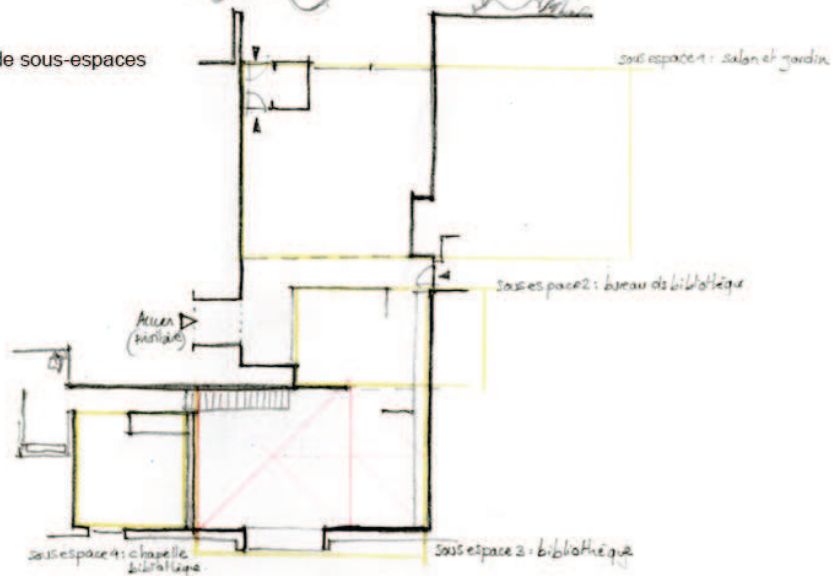
⁶⁰¹ Le « carré plus que parfait » est défini par Jean Cosse comme étant légèrement plus haut que large ce qui compense l'écrasement dû à la déformation visuelle. Cette proportion est utilisée dans de nombreuses architectures sacrées, notamment dans l'art des cathédrales gothiques



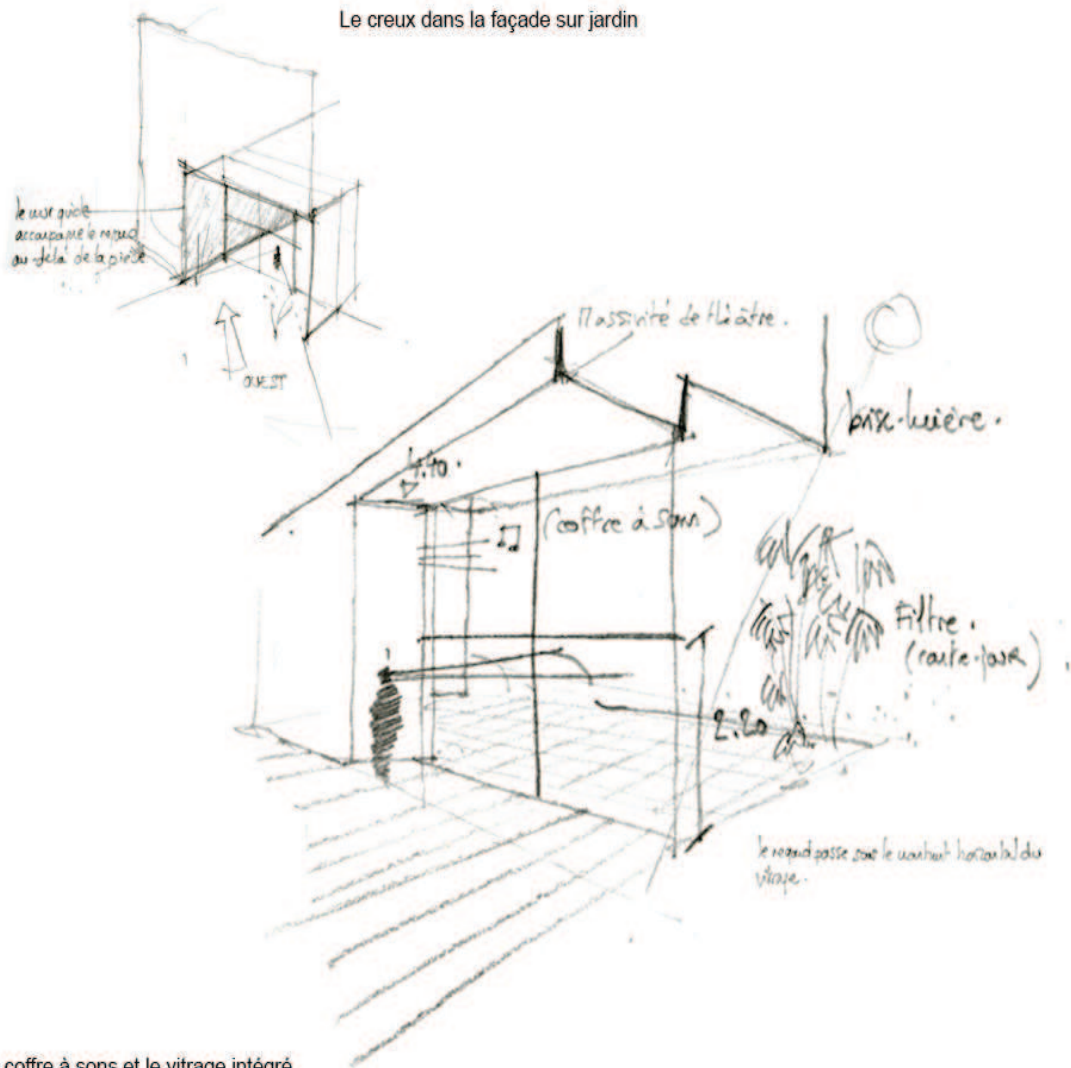
baie vers le jardin



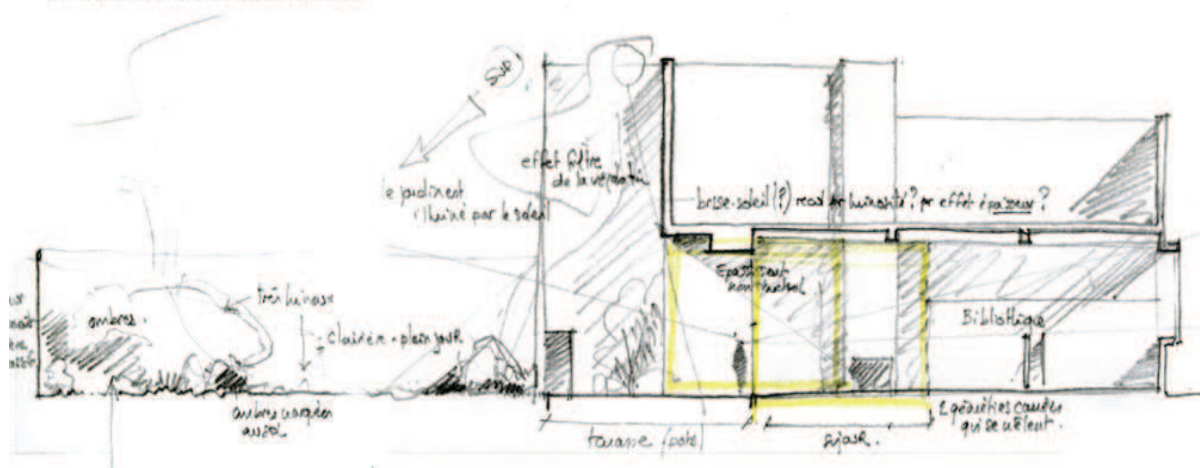
le séjour est composé de sous-espaces



Le creux dans la façade sur jardin



le coffre à sons et le vitrage intégré



2.1.6.2. SCENE 14 : Séjour, casa Lopèz (03)⁶⁰²

Cette scène joue sur le visuel autant que sur la kinesthésie en induisant un comportement corporel au visiteur⁶⁰³. Elle renvoie ici aux aménagements originaux imaginés par Barragán et reconstitué virtuellement à partir des documents d'époque. Le grand séjour de la casa Lopèz est ouvert sur un espace de distribution en contrebas et une salle à manger plus petite, derrière l'imposant foyer. Dominé par deux immenses baies dans deux murs contigus, le volume offre deux rapports au paysage très différents et contrastés. Le premier, en équilibre sur une importante rupture topographique, plonge vers un bassin noir et le reflet d'une lointaine silhouette volcanique. Le second ouvre paisiblement sur un paysage de verger ou de clairière, bordé à l'horizon par une chaîne de volcans.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Donner à voir 2 fragments de paysage assez différents
- 2) Renforcer leur singularité en les opposant dans la relation du visiteur au cadre lui-même

BASCULEMENT

Le volume principal du séjour est allongé du nord au sud. Ses proportions sont forcées par rapport à l'échelle humaine, tout comme son mobilier massif et imposant. Le premier percement fait face au large foyer. C'est une grande vitre d'une seule pièce, sans cadre visible (châssis intégré dans le mur). C'est un immense « trou » dans la paroi blanche. Pour le rejoindre, il faut remonter le courant des fuyantes principales de la pièce : orientation du plancher et des poutres apparentes. La baie va jusqu'au sol et aucun garde-corps ou recul n'empêchait alors d'approcher. Le linteau est imposant, plus que les besoins structurels. Il crée une zone d'ombre autour du cadre, par contraste lumineux et attirant. Orientée nord-ouest, la fenêtre est peu touchée par le soleil. Un rideau d'arbres, hors champs, sert de filtre occasionnel. Sous le linteau, la forme de la baie est presque un carré. Plus bas que large, il semble que le carré (motif omniprésent) ait glissé sous le niveau du sol. Cette intuition est renforcée encore par l'implantation même du mur percé, à cheval sur une rupture topographique brutale (plus d'un étage) jusque là insoupçonnée. C'est la première fois en effet depuis l'entrée que l'on découvre la topographie mouvementée du site (laves volcaniques). La mise en scène augmente encore l'instabilité (ou le fragile équilibre) en installant dans le cône de vision du visiteur (assis de part et d'autre de la fenêtre ou debout dans l'axe dominant d'un christ en croix mis en abîme⁶⁰⁴) un bassin noir et profond, quatre mètres plus bas, sur le sol de la terrasse. Ce

⁶⁰² Partie I, chap..2, site 03 et plans en annexe. Ce parcours fait l'objet d'un développement dans la Partie III de cette thèse

⁶⁰³ Supposé à partir des modifications actuelles

⁶⁰⁴ Qui fait l'objet d'une analyse dans le chapitre 3

bassin est une piscine, mais avant tout un miroir noir qui reflète le ciel et la silhouette identifiable d'un volcan bien au-delà du jardin. Sa forme, grignotée par des blocs de lave solidifiée, est rectangulaire, mais dans le cône déformant de vision en plongée du visiteur (cadré par la baie) elle apparaît carrée.

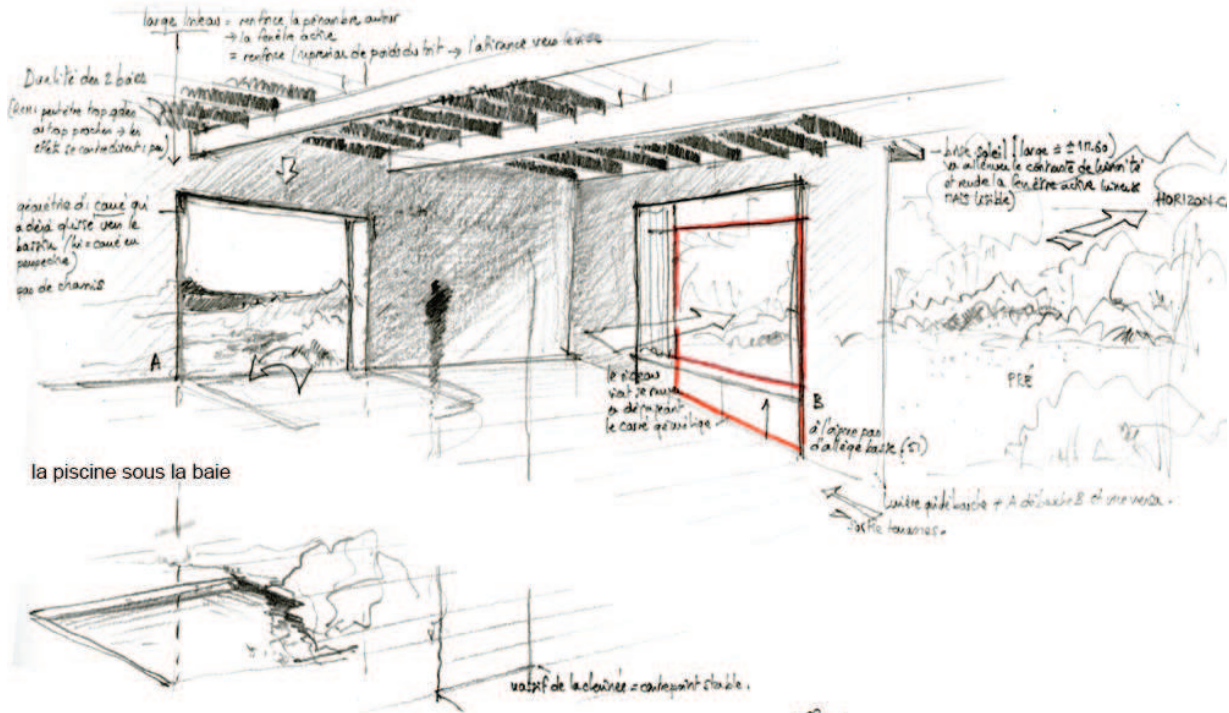
APAISEMENT

A quelques mètres de cette première vision dramatique (déséquilibre, monochromie des laves noires, illusion de profondeur verticale, réminiscences du gouffre ou de la faille volcanique), s'ouvre dans le mur contigu, une seconde baie, aussi large mais plus haute. Son linteau n'est plus surdimensionné (et ne « pèse » donc plus sur sa géométrie). Orientée au sud-ouest, la fenêtre se protège. La mise en scène contrôle la balance des contrastes pour offrir la plus grande lisibilité de la scène capturée au visiteur plongé dans la pénombre du séjour. Un large brise-soleil de béton avance sur plus d'un mètre soixante et couvre la terrasse. Un rideau végétal excentré (qui réduit la fenêtre active du cadrage et cache la rupture topographique) filtre les rayons obliques d'ouest. Une autre baie contigüe (jusqu'ici cachée par le motif du foyer) éclaire le cadre latéralement et « débouche » la pénombre. Un rideau vient enfin permettre les derniers réglages (en plus d'insister sur la géométrie carrée des divisions du châssis). Une grande continuité (niveau de sol identique entre dedans et dehors, pas de dormant visible) renforce la fluidité vers le jardin. Celui-ci est en légère pente ascendante. Après une surface enherbée en plein soleil (associée à un verger abandonné ou à une clairière selon les témoignages), un massif végétal dense cache le plan médian (le reste du quartier urbanisé) et capture l'horizon des silhouettes volcaniques sans indice d'échelle ou de distance. La vision est paisible, idyllique : stabilité, monochromie des verts tendres, illusion de profondeur horizontale, réminiscences du verger).

EQUILIBRE FRAGILE

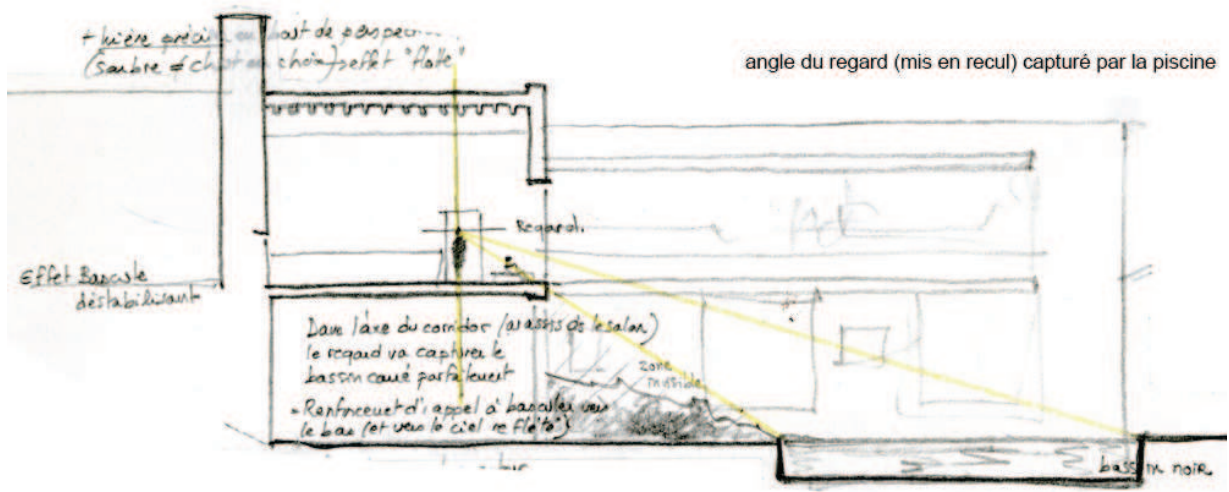
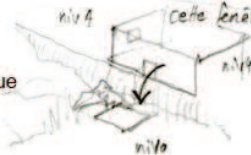
La tension entre ces deux rapports au paysage (infranchissables physiquement) est très forte, trop peut être dans un lieu de vie si l'on en juge par les modifications apportées peu de temps après le chantier. La baie vers le jardin a été coupée par une allège qui nie la fluidité dedans-dehors et met l'image capturée à distance. Même constat pour la fenêtre sur le vide qui s'est vue bloquée par le dos d'un immense canapé jouant le rôle d'allège. L'image est ici non seulement mise à distance, mais le rapport au sol et au miroir d'eau définitivement perdu. L'expérience émotionnelle est radicalement modifiée et les deux percements sont réduits à de simples tableaux vivants qui finissent par se déranger par leur proximité et certains détails devenus incongrus, voire gênants : différence de hauteur des linteaux pour des portées équivalentes, absence de châssis intermédiaire pour l'un, proportions nouvelles et solitaires.

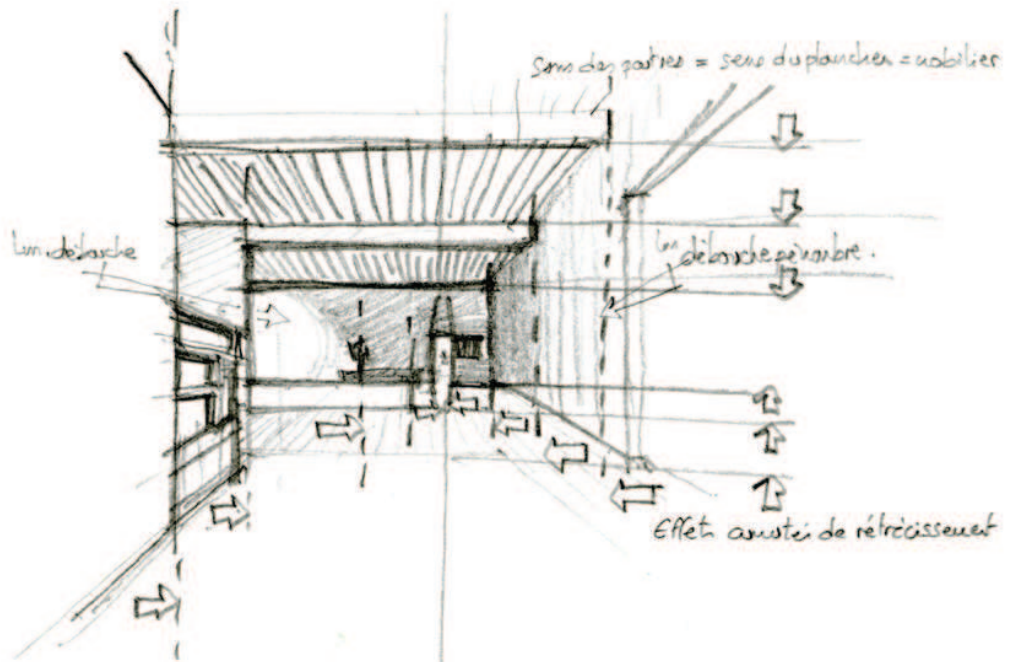
dualité des 2 baies: basculement-stabilité



Effet de surprise =
 utilisation de la topographie existante (cachée jusqu'à la) - l'aplatissement de l'aile séjour à cheval et révélée par cette fenêtre. Sur basculement

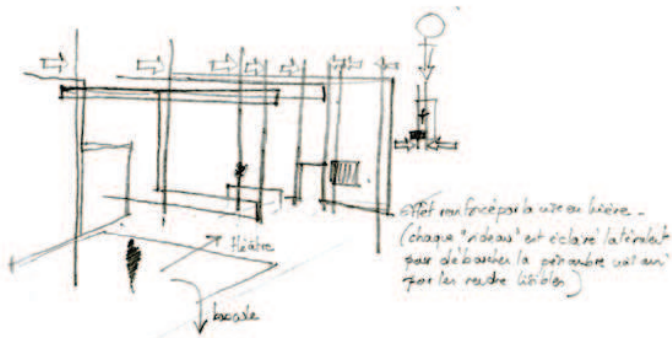
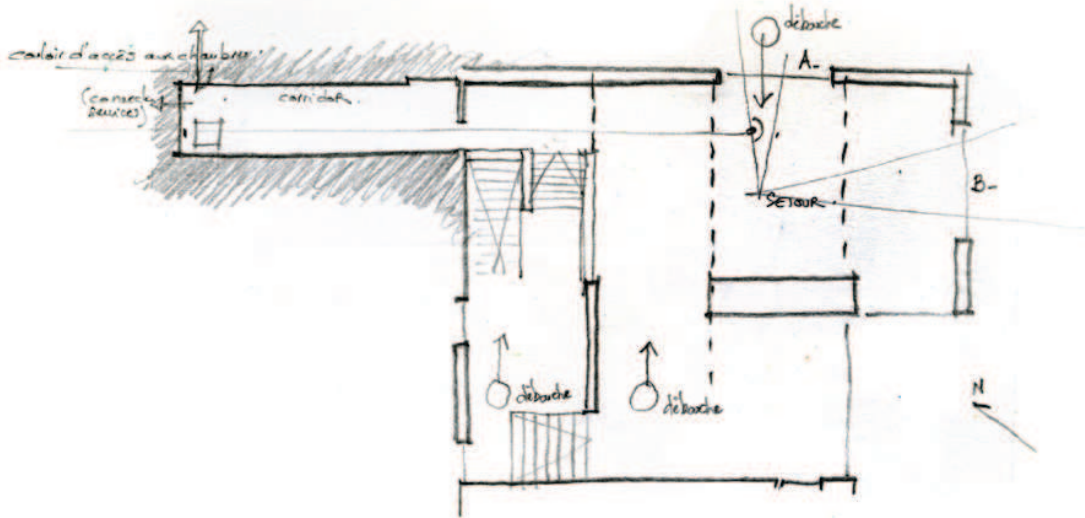
profiter de la rupture topographique





vue du séjour vers le corridor des chambres

coeur de lumière (la vue aérée)



2.1.7. Se recueillir dans un refuge solitaire

« Par le jardin, l'architecte invite le règne végétal (...) c'est le plus efficace refuge contre l'agressivité du monde contemporain ».

Barragán⁶⁰⁵

Les architectures émotionnelles de Barragán contiennent toutes de nombreux recoins d'intimité, offrant de puissants refuges solitaires. Si ils prennent de multiples formes (et donnent lieu à autant d'interprétations perceptives⁶⁰⁶), ces lieux fort différents répondent pourtant tous à une série de principes de mise en scène similaires.

Les quatre scènes analysées explorent des lieux de taille et de destination très différentes. Par leur configuration spatiale, l'analyse sémantique des images qui les représentent⁶⁰⁷ et certains témoignages⁶⁰⁸, on suppose qu'ils ont été conçus par Barragán dès l'origine comme des refuges solitaires, des espaces de méditation et de recueillement quotidien. Nous avons sélectionné volontairement quatre scènes dans des architectures (dites) profanes.

La première est une chambre à ciel ouvert dans le jardin de la casa Ortega (site 01). Les deux suivantes sont des cabinets intimes de la casa Barragán (site 02) : l'une est lié au toit terrasse, l'autre à la bibliothèque. La dernière scène isole un lieu retiré de la terrasse donnant sur le jardin arrière de la casa Galvèz (site 05).

⁶⁰⁵ Barragan, 1980. Op.cit

⁶⁰⁶ Ces refuges font l'objet d'un développement comparatif entre l'intention du concepteur et les perceptions des visiteurs dans la Partie III, chap..2

⁶⁰⁷ Principalement les clichés issus des campagnes photographiques de Salas Portugal visés par Barragán lui-même

⁶⁰⁸ Notamment le témoignage de Juan Palomar sur la fréquentation quotidienne de la chapelle privative dans la casa Barragán (in interview de Gilsoul N., Guadalajara, mars 2007) ; le texte de Barragán écrit en 1952. « Gardens for Environment : Jardines del Pedregal », *Journal of the American Institute of Architects*, avril, Washington DC ; dans lequel il parle du pouvoir des recoins d'intimité de son jardin (alors celui de la casa Ortega) ou encore l'esquisse de Barragán pour le recoin du jardin de la casa Galvèz (in Zanco, dir., 2001. Op.cit)

2.1.7.1. SCENE 15 : Jardin creux, casa Ortega (01)⁶⁰⁹

Cette scène cisèle un jardin clos dans l'enceinte du jardin de la casa Ortega. Elle se déroule principalement dans une chambre végétale que la famille Ortega a baptisé le « jardin creux ». Ce jardin est décaissé par rapport aux autres espaces à ciel ouvert qui l'entourent. C'est la seule pièce extérieure qui ne doit pas forcément être traversée pour rejoindre une autre partie de la propriété.

A l'écart et en même temps central, le jardin creux est difficile à rejoindre. Il promet une image d'autant plus idyllique qu'elle semble difficile à rejoindre.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Multiplier les points de vue (mais pas forcément les accès) vers ce refuge
- 2) Garantir la promesse d'un certain isolement dans le refuge du jardin creux

FENETRE SUR COUR

Le jardin creux est entouré par six autres fragments du grand jardin : le fond de scène du jardin des cerisiers au nord-est ; le jardin de pierre au nord ; un déambulatoire surélevé longeant la muraille d'enceinte à l'ouest ; le jardin rouge au sud-ouest ; un bout de la terrasse de l'ange au sud et le petit côté du jardin de la Vierge à l'est. Sa situation centrale lui permet de tisser des liens physiques et visuels avec l'ensemble du jardin tout en se préservant d'un éventuel passage. Chacun de ces fragments périphériques offre des vues choisies et soignées (parfois des accès cachés) vers l'espace en creux du jardin.

Les cadrages sont différents mais tous utilisent au moins trois procédés scénographiques similaires. Les fenêtres, délimitées par des troncs ou des masses végétales sont d'abord mises à distance par un certain recul des cheminements ou des points de vue. Ensuite, leur bordure est sombre (écorces, feuillages, couvre-sol ou pavements volcanique), jouant sur le contraste lumineux du jardin creux plongé en pleine lumière. La balance de luminosité est contrôlée par le filtre du couvert végétal. Enfin, l'illusion de profondeur est accentuée par les lisières creusées (démultiplication des écrans de feuillages et les lianes entremêlées) du jardin creux. Aucune de ces fenêtres n'indique un franchissement possible. Depuis les points de vue suggérés, le seuil s'arrête net et l'espace regardé se poursuit en contrebas. Aucune pente ni emmarchement visibles au premier abord ne promet de le rejoindre.

La mise en scène multiplie ainsi les vues sur un lieu a priori inaccessible, vide et lumineux par contraste avec l'environnement plus sombre et plus chargé.

⁶⁰⁹ Partie I, chap..2, site 01 et plans en annexes

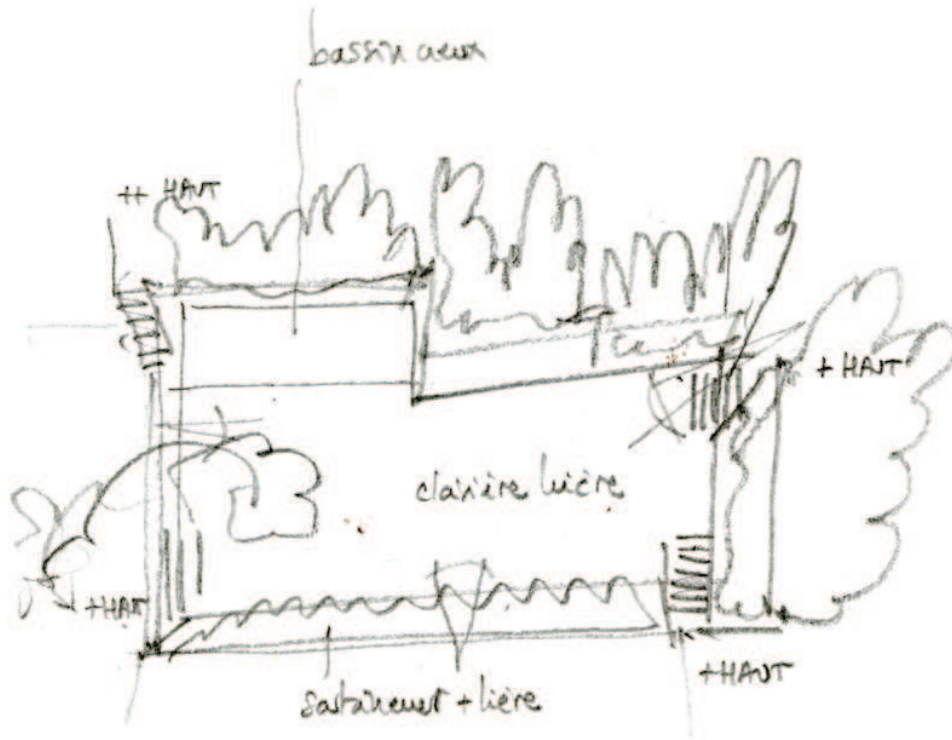
CLAIRIERE

Le jardin creux apparaît comme une clairière dans une forêt dense : c'est une trouée de lumière, un monde à part où d'autres vies sont possibles. Il est clos, d'abord par son nivellement (décaissé d'un à deux mètres cinquante) et ensuite par ses lisières très plantées, formant par endroits d'inextricables écrans de feuillages coriaces. Son relatif isolement est encore davantage accentué grâce à la couverture sonore des dernières rumeurs de la ville par le son continu de l'eau qui sourd d'un bassin miroir. Ce dernier est encastré dans le sol et dans le renfoncement de son soubassement. Il reste visuellement très discret malgré sa taille.

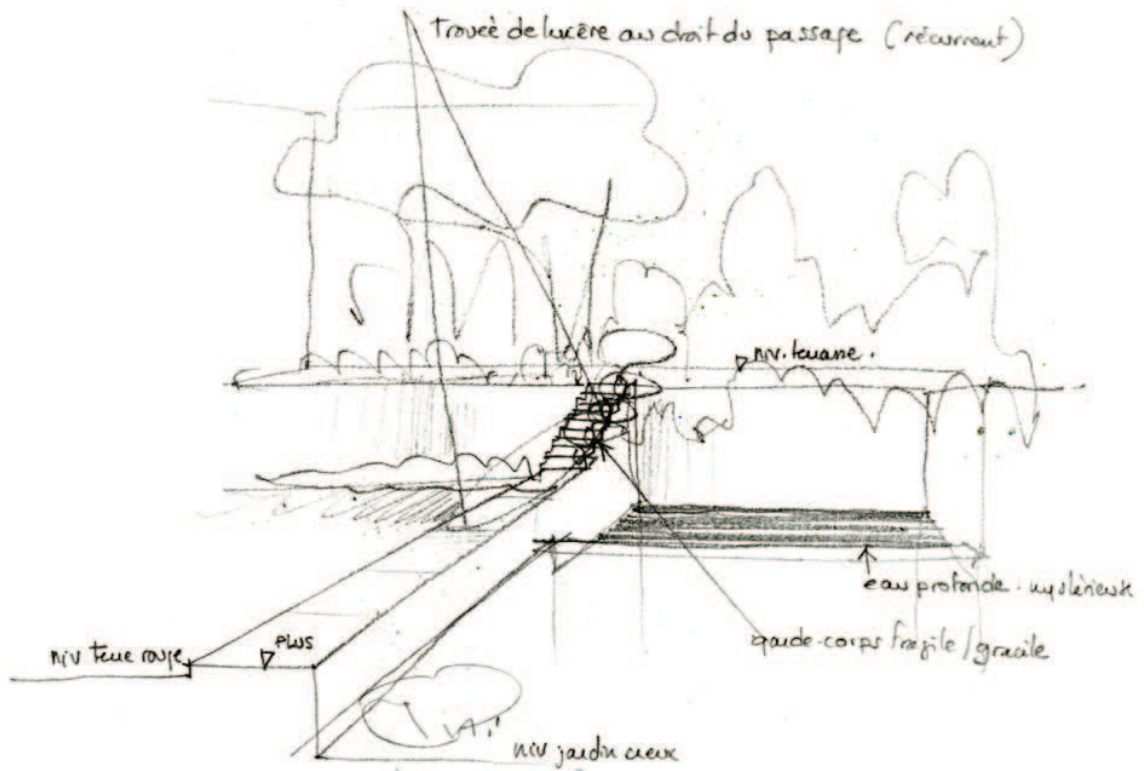
L'espace est percé par trois accès alternés dans trois de ses angles. Chacun déploie autant de marches que nécessaire. Le quatrième angle s'enfonce dans les profondeurs noires du miroir d'eau. Les emmarchements sont en pierre volcaniques. Ils sont mangés par les mousses et les couvre-sol proliférant dans les pénombres de la lisière. Ils sont assez raides pour « disparaître » à la vue depuis le palier supérieur, effaçant les accès. Chaque escalier, éclairé par un rai de lumière filtrant au travers d'une réserve dans la canope, est orienté vers une lisière aveugle, bloquant un possible débouché et renforçant encore l'effet d'isolement.

C'est le seul jardin aussi dépouillé (pas de statue, unité chromatique, aucun cheminement). Il est principalement constitué par sa surface enherbée, courte, drue et frappée par un soleil direct, qui contraste avec ses bords sombres. Les escaliers sont tous terminés par une marche palière plus large (de trois mètres quarante à sept mètres de long) qui fait office de gradin et invite à s'asseoir pour contempler la surface centrale et les jeux d'ombres qui la traverse. Assis là, le regard, bloqué par les soubassements envahis de lierre, est complètement déconnecté de son environnement et peut facilement devenir introspectif comme le confirment les témoignages issus de nos campagnes d'enquêtes⁶¹⁰.

⁶¹⁰ Nous avons noté un basculement d'attitude du spectateur (immersion) dans toutes les descriptions de ce jardin creux (enquêtes MEMOIRE)



vue plongeante dans le jardin creux



limite vers le jardin de la terre rouge: topographie

2.1.7.2. SCENE 16 : Chapelle, casa Barragán (02)⁶¹¹

Cette scène encourage (stimule) l'expérience transcendante (voire sacrée) de recueillement et de sérénité dont parle Barragán dans son Manifeste. Elle se déroule dans un cabinet intime situé à mi-chemin entre la chambre de Barragán et le toit de sa maison. L'architecte l'avait nommée « la chapelle » (nom repris aujourd'hui par la Fondation Casa Barragán de Mexico). L'espace est dimensionné pour une personne. C'est une pièce tournée sur elle-même, protégée et pourtant ouverte, dans sa partie haute, vers le puits de lumière de la distribution centrale de la maison. Meublée très simplement (dans un esprit franciscain) elle est l'ultime seuil à franchir avant la montée vers le ciel (toit terrasse). Elle oriente le regard vers cette promesse, notamment par une subtile manipulation de la lumière qui participe largement à sacraliser l'ambiance.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Isoler le lieu du reste du monde
- 2) Stimuler une expérience transcendante notamment suggérée par des indices et des signes sacrés

CHOEUR

Le cabinet est situé à l'étage, au cœur même de la maison. Il est mis à distance des rumeurs de la ville. Le son des pas y est absorbé par l'épais tapis, garantissant un silence étouffé.

Il n'y a aucune vue vers l'extérieur. Ses parois ne sont pas percées mais deux d'entre elles s'interrompent avant de rejoindre la suivante, dégageant un angle ouvert. La première échappée, large et horizontale, contrôle ainsi l'accès au cabinet et son éclairage naturel. Le mur est constitué d'un meuble en bois (à traverser) dressé jusqu'à hauteur d'homme (et donc pas « écrasant »). Il crée un garde-corps aveugle et sépare le cabinet du puits de distribution éclairé naturellement. La lumière généreuse glisse sur les parois blanches et baigne, par dessus le mobilier, l'espace clos du cabinet. La deuxième échappée, située dans le mur opposé, est étroite et toute hauteur. Elle rejoint par un couloir coudé le toit terrasse. Ainsi clos mais pas hermétique (ce qui pourrait provoquer un sentiment d'enfermement oppressant), le cabinet est néanmoins isolé de son environnement. Il est contenu, à l'image de son reflet déformé par la sphère miroir, posée en évidence dans l'axe de l'entrée. C'est un monde à part.

La mise en scène y instille d'autres signes d'un climat rassurant (dans le système référent de Barragán⁶¹²) en multipliant les réminiscences à deux univers de son enfance : le monde du cheval

⁶¹¹ Partie I, chap..2, site 02 et plans en annexe. Ce parcours fait l'objet d'un développement dans la Partie III de cette thèse

⁶¹² Partie II, chap.1, 1.3 : Classification des réminiscences de Barragan

(placards sur mesure pour accueillir son matériel de cavalier, exposition de son fouet) et le monde sacré franciscain (mobilier sobre, espace épuré).

Elle s'assure enfin d'y faire pénétrer un individu solitaire. D'abord en l'installant en fin de parcours, puis en déployant en amont un cheminement qui se rétrécit progressivement (grande largeur des marches sans garde corps suivie par une volée plus étroite et pincée entre deux parois). Le parcours situé en aval de ce refuge (vers le toit) est encore plus étroit et vertical⁶¹³.

ABSIDE

Au-delà de l'aspect processionnel évident de son chemin d'accès, la mise en scène convoque plusieurs signes du sacré.

D'abord, des signes évidents et matériels chrétiens comme la croix ou l'autel (une table basse recouverte d'un tissu carré sous le crucifix) sont ainsi positionnés avec soin pour être vus.

Ensuite, le motif géométrique carré est omniprésent⁶¹⁴, de la forme d'un mur jusqu'à la poignée des mobiliers.

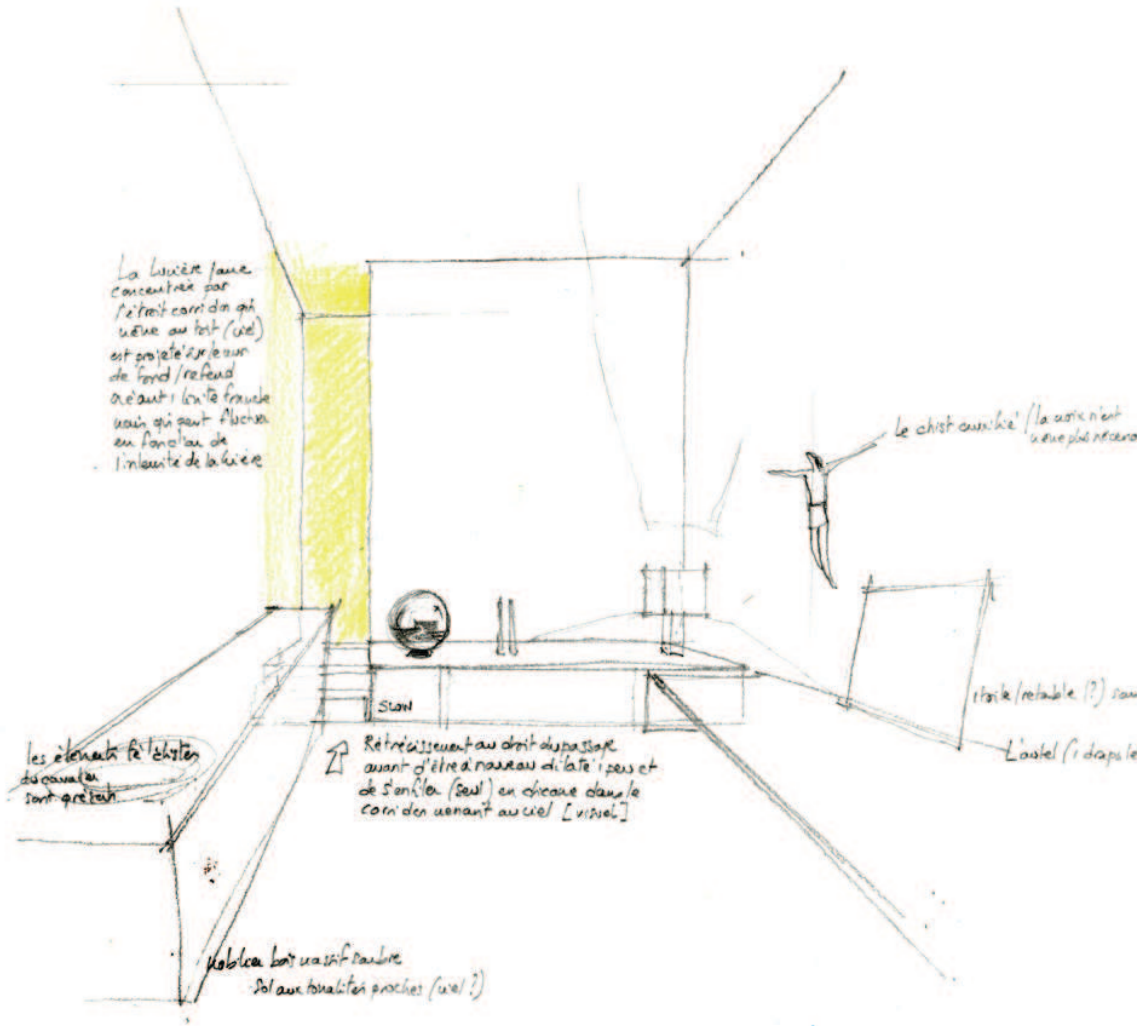
Enfin, c'est par la manipulation de la lumière qui sourd derrière le mur de fond du cabinet que la mise en scène complète la sacralisation de l'ambiance. En effet, la lumière captée dans l'angle de l'échappée est vibrante, changeante mais toujours solaire. Jaune d'or plus ou moins dense, elle glisse sur les parois blanches du cabinet avec des fluctuations d'intensité. Guidée par la paroi du fond de scène, la projection est contenue et délimite une véritable épaisseur. L'échappée devient ainsi une niche à l'image d'une chapelle chrétienne ou d'une alcôve japonaise traditionnelle (*tokonoma*).

La lumière est piégée dans l'ultime corridor d'accès au toit (caché parce qu'en chicane). Elle est diffusée au travers du filtre de la porte en verre peint et ensuite reflétée sur l'arrière (invisible depuis le cabinet) du fond de scène, peint lui aussi en jaune. L'étroit et raide escalier est en chêne clair vernis, participant à cette coloration miel doré, proche de celles des absides romanes ou des textures chirurgicales des retables dont parle Barragán⁶¹⁵.

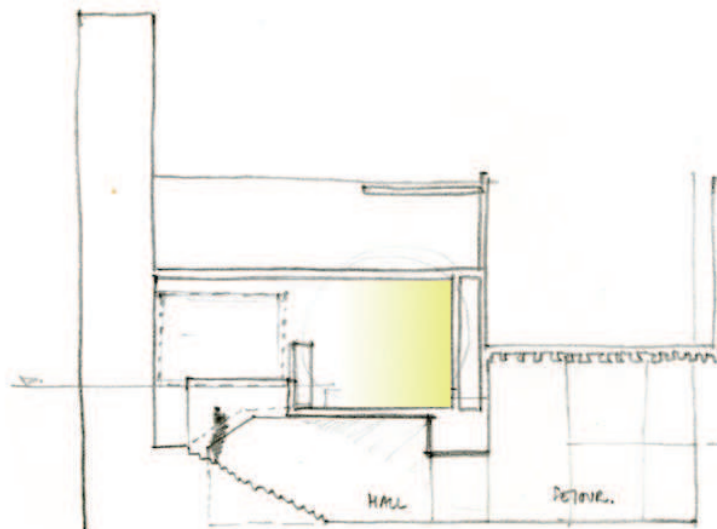
⁶¹³ Il fait l'objet d'une analyse dans la Partie III

⁶¹⁴ Le carré est souvent utilisé dans l'art et l'architecture sacrée tant sa symbolique est forte

⁶¹⁵ Partie II, chap.1, 1.3.1 : Evocations



la chapelle vue vers l'accès au toit terrasse



2.1.7.3. SCENE 17 : Cabinet en mezzanine, casa Barragán (02)⁶¹⁶

Cette scène encourage à nouveau une expérience de recueillement sans toutefois y entendre nécessairement une expérience religieuse⁶¹⁷. Elle s'orchestre à partir d'un petit cabinet de travail perché en mezzanine au dessus de la bibliothèque à la casa Barragán. L'espace est allongé, bas de plafond et relativement sombre. Il est en contact physique mais pas visuel avec la bibliothèque par dessus un garde-corps élevé. Il a deux accès principaux : un vers la distribution centrale au-delà d'un couloir coudé et occupé par une statue d'ange doré, l'autre vers la bibliothèque par un étroit escalier sans main courante. La scène est percée d'une fenêtre unique vers la rue, dont les volets intérieurs en quatre parties dessinent une croix de lumière.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Isoler le lieu du reste du monde
- 2) installer des signes éphémères du sacré

NID

Le cabinet de lecture est volontairement excentré dans le projet. Il vient se nicher dans un repli du plan, à mi-niveau et au-delà de la bibliothèque. Il communique avec elle en mezzanine, par-dessus un haut garde-corps qui lui garantit son intimité.

Une étroite porte, en bois sombre, arasée à la hauteur du parapet, se découpe dans le fond blanc (carré) de la bibliothèque. Perchée à plus de deux mètres, elle déroule un énigmatique escalier jusqu'au sol. Un autel est dressé contre le mur blanc. L'escalier est étroit et sans main courante. Tout incite à y grimper seul et prudemment. Il est suspendu, encastré (cantilever) dans la paroi blanche latérale. Le bois est fin. La marche succède à la contremarche de même largeur sans débord (nez), comme un papier plié. La sous-face de l'escalier est peinte en blanc, gommant l'ombre projetée sur le mur par la réflexion de la lumière⁶¹⁸. Le procédé renforce l'illusion de flottement et la mise à distance du cabinet. L'autre accès est complexe, tout en coudes et corridors secrets. On l'atteint par une porte dérobée dans le mur de la distribution centrale (sur le palier intermédiaire). Elle est blanche comme le mur, sans poignée ni cadre pour la distinguer. Un corridor en chicane, aux murs lambrissés de bois clair, reflète la lumière solaire qui tombe verticalement sur la statue d'un ange de bois doré à la feuille. La lumière est piégée dans un canon à lumière verticale qui puise sa source un étage plus haut. Elle perce la pénombre et annonce, au-delà, la porte discrète et étroite du cabinet. Le nid d'aigle est bien

⁶¹⁶ Partie I, chap..2, site 02 et plans en annexe. Ce parcours fait l'objet d'un développement dans la Partie III

⁶¹⁷ Partie III, chap.2, 1.2.3. Promesse d'immobilité

⁶¹⁸ Partie II, chap.1, 1.2.2. Le Surréalisme

préservé. Ses accès sont contrôlés. Ils invitent à ralentir le pas (largeur, sécurité) et à entrer seul (ou un par un).

La pièce est meublée de bibliothèques, de placards fermés et d'un unique fauteuil de lecture, large et confortable. Le seul percement vers l'extérieur, au-dessus du fauteuil, est la plupart du temps occulté par le jeu des volets intérieurs.

CROIX DE LUMIERE

La pièce est de plan carré. Pourtant, tout concourt à resserrer l'espace en longueur vers le point focal : l'unique baie. La perspective est accélérée par l'orientation du mobilier, la convergence des lignes de fuite des poutres apparentes du plafond et le contraste entre la pénombre, voire l'ombre du cabinet et la forte lumière issue du point focal.

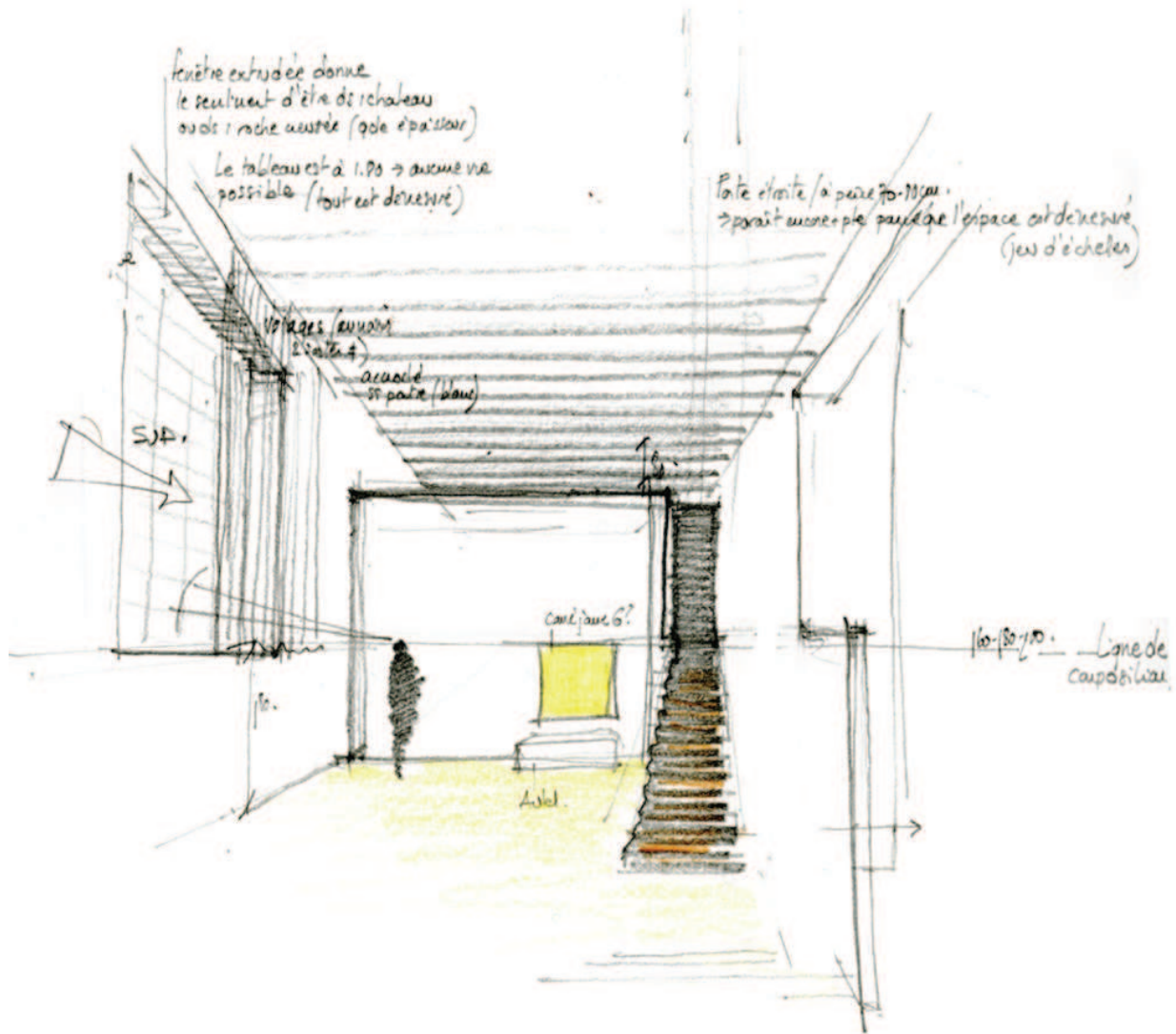
La fenêtre est carrée. Elle ouvre sur la rue. Cependant la hauteur de son allège et le mobilier imposent un recul qui ne permet pas de s'y accouder pour regarder dehors. C'est avant tout une prise de lumière. Un système de volets intérieurs en bouche quasi en permanence la transparence. Le volet est constitué de quatre panneaux de bois peint (blanc) et de dimensions variables. Sa division dessine une croix chrétienne (asymétrique). Légèrement ouvert, il concentre le faisceau lumineux extérieur (réfléchi par la surface intérieure blanche du volet) et augmente ainsi le contraste de luminosité. La croix apparaît alors intense dans le fond de scène obscur (contre-jour)⁶¹⁹.

Ce signe sacré est associé à d'autres, plus matériels et évidents comme notamment les réminiscences du monde chrétien (franciscain) : croix, retable, mobilier simple et rustique, espace épuré. Quelques objets artisanaux mexicains tendent vers la mythologie pré-colombienne ou l'animisme indien.

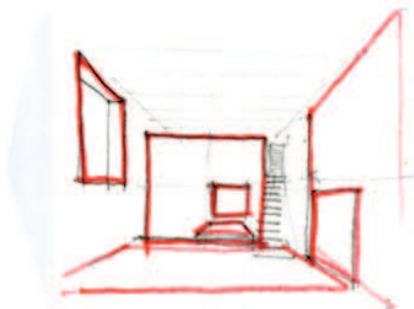
L'espace, rendu relativement silencieux par son éloignement et par le tapis absorbant acoustique, peut devenir, sous l'impulsion du maître des lieux caché dans son repaire, la source d'airs sacrés. La majorité des disques présents en effet à cet étage sont apparentés à une musique sacrée : classiques, balles et opéras mais aussi de nombreuses musiques tribales (Afrique et Océanie). Le tourne-disque est relié à des hauts parleurs orientés vers la bibliothèque en contrebas.

⁶¹⁹ Ce principe sera repris consciemment par Tadao Ando dans son église de lumière à Ibaraki, Osaka (1989)

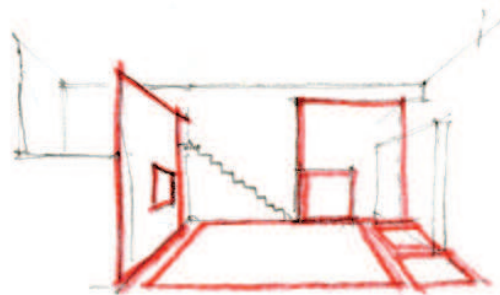
vue depuis la bibliothèque vers la mezzanine



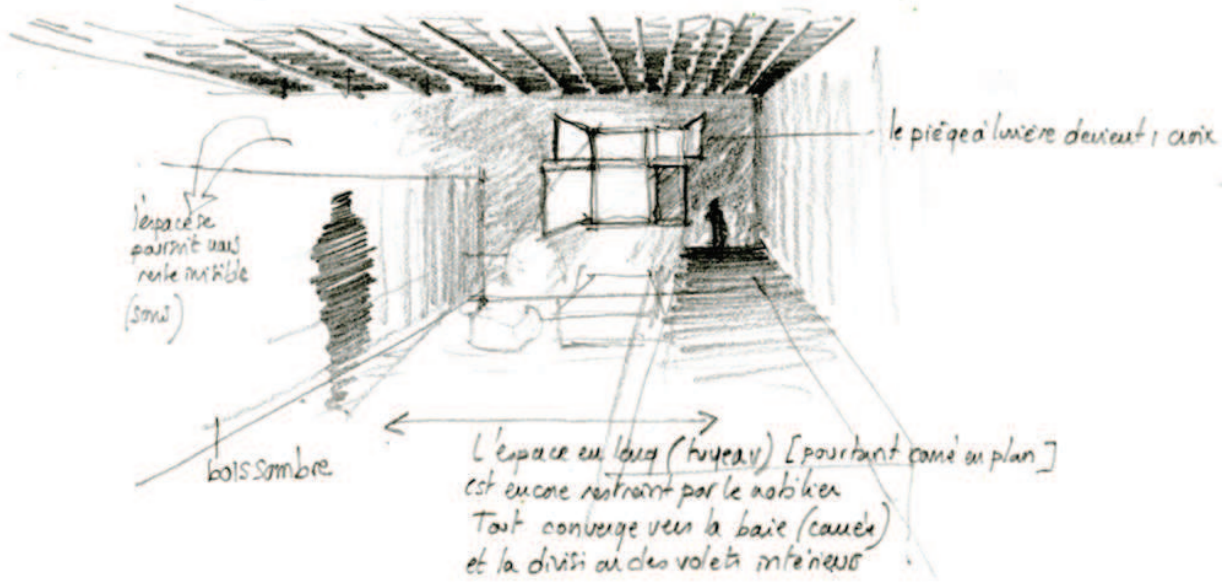
présence du motif carré récurrent: vue vers la mezzanine



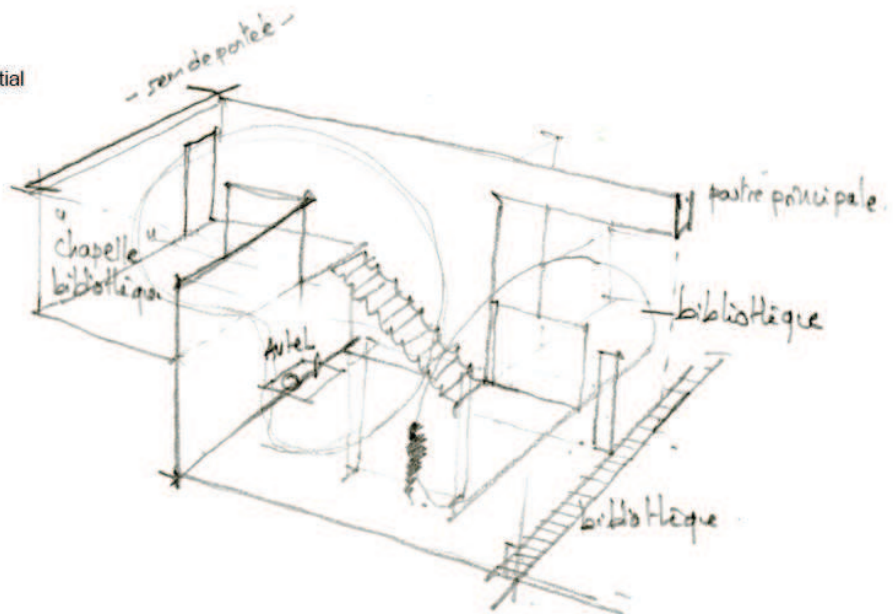
vue vers le séjour (mezzanine à droite)



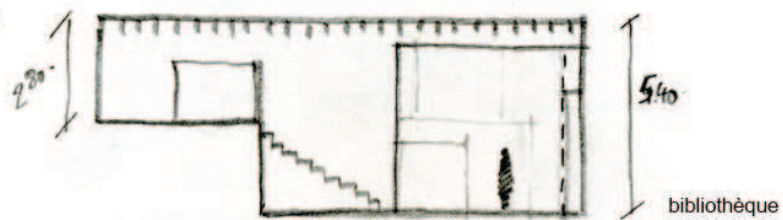
vue du cabinet intime en mezzanine



principe spatial



cabinet intime



2.1.7.4. SCENE 18 : Terrasse, casa Galvèz (05)⁶²⁰

Cette scène est intéressante parce qu'elle offre un repaire désigné par Barragán⁶²¹ dans un espace par ailleurs ouvert. Elle se déploie à partir d'un coin de la terrasse vers le jardin arrière de la casa Galvèz. Le lieu est confiné entre le mur de façade, le refend du brise-soleil du séjour, le tronc d'un vénérable eucalyptus autour duquel s'est enroulé la maison et la différence de nivellement et de matériaux du sol à cet endroit. Il crée un recoin ouvert mais protégé qui permet d'observer le jardin par dessus le feuillage des fougères.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires :

- 1) Isoler un lieu dans un espace ouvert
- 2) Repousser les limites de l'enclos du jardin

COIN

Ce fragment de jardin n'est pas clos. Pourtant il forme une chambre relativement isolée, à l'écart des flux quotidiens de la maison. Il est accolé à la façade arrière, hors de vue des deux pièces qu'il longe. L'allège de la salle à manger guide le regard par dessus alors que le refend du brise-soleil du séjour sert de paravent et le repousse. Il est légèrement décaissé par rapport au pavement volcanique noir de la terrasse et délimite ainsi une empreinte en creux, habillée d'un accueillant platelage de bois mordoré à claire-voie. La dernière planche se relève et forme une banquette confortablement adossée à l'enduit de la maison.

L'isolement est aussi sonore. La maison joue le rôle de tampon par rapport à la rue (peu fréquentée). Les dernières rumeurs sont couvertes aléatoirement par le souffle du vent dans le feuillage de l'immense arbre qui s'élève au bout du plancher, par celui des oiseaux venus y nicher ou encore, par le bruit de l'eau qui goutte depuis le long rejingot orienté depuis le brise soleil (pendant la saison des pluies, les averses sont fréquentes, intenses mais courtes).

Relativement retiré du monde, le recoin s'assure un point de vue privilégié, confortable (pour prendre le temps d'y rester) et solitaire. La mise en scène va étudier l'assise et le dossier : proportions, matériaux (toucher agréable) et écoulement rapide des eaux de ruissellement. Ensuite, le refend (peint en jaune) du séjour va réfléchir une ombre colorée mais fraîche et protéger le banc du soleil direct du sud. Le filtre de feuillage de l'arbre atténue les rayons obliques du couchant.

Enfin, le cadrage étiré vers le jardin n'est visible que d'un point de vue unique et solitaire (vers la gauche du banc).

⁶²⁰ Partie I, chap..2, site 05 et plans en annexes

⁶²¹ Notamment à travers ses esquisses spécifiques pour ce lieu (publiées in Zanco, dir., 2001. Op.cit)

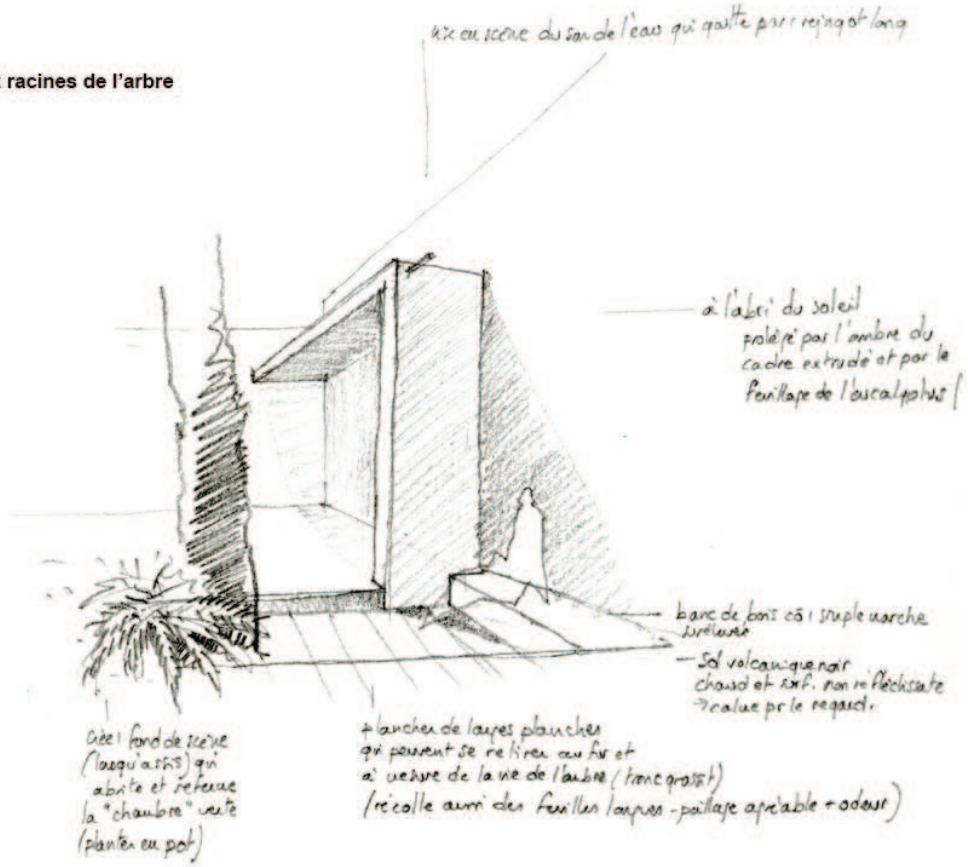
POSTE D'OBSERVATION

Le recoin cadre une vue lointaine sur le jardin entre le refend jaune et le tronc noir de l'arbre centenaire. La fenêtre est découpée dans le vide et non dans un mur. Pourtant il n'y a aucune ambiguïté sur son rôle de capture. Le fond de scène est le mur d'enceinte du jardin, quatre cent mètres plus loin, peint en bleu dans la perspective pour en creuser encore davantage la profondeur. Les plans sont multipliés : écrans arbustifs successifs et franges de lumière sur les arrêtes périphériques des paliers du jardin. Ce dernier n'est pas fermé par une série de chambres végétales, mais au contraire s'ouvre entièrement au regard depuis la terrasse. Les sous-espaces sont créés par le jeu des nivellements en socles emboîtés qui garantissent une certaine intimité aux différentes pièces du système.

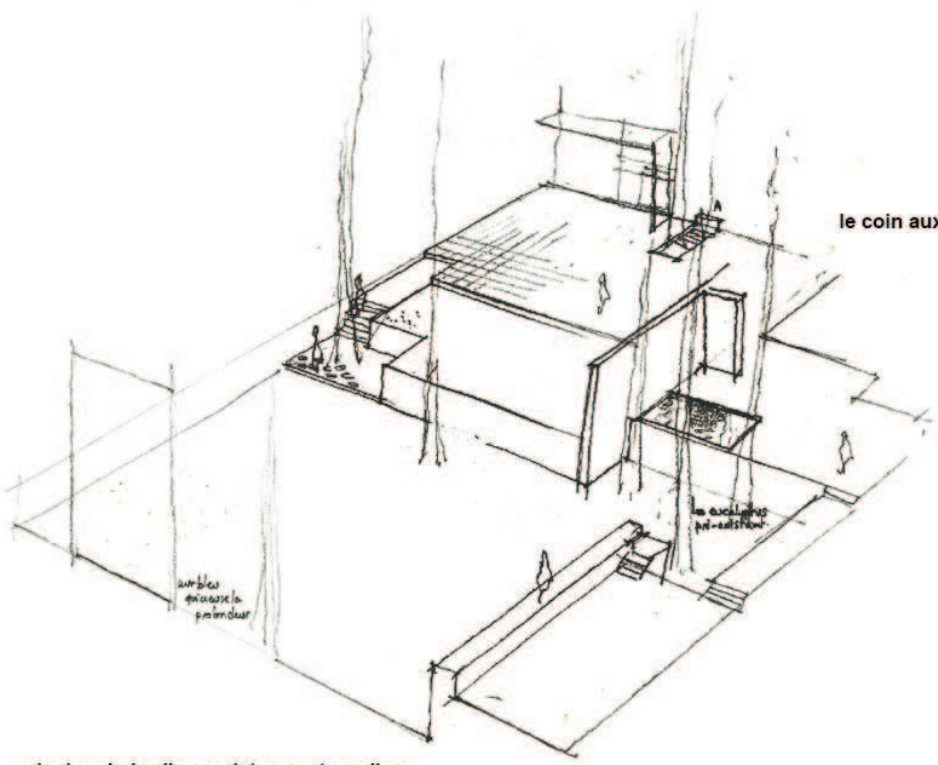
A l'avant-plan du cadrage, au pied de l'arbre, une masse mobile de fougères en pots cachent le reste de la terrasse et guide directement l'œil au-delà, jusqu'aux variations de verts du jardin et l'image de Nature qu'il transporte. Les témoignages recueillis lors des enquêtes évoquent souvent à partir de ce lieu l'oasis décrit par ailleurs souvent par Barragán. Citons notamment : « J'ai eu la sensation qu'il contenait ce qu'un jardin parfait doit contenir : rien moins que l'univers entier »⁶²². Si elle n'est pas spécifiquement chrétienne, l'expérience suggérée ici relève du sacré et le coin du temple.

⁶²² Barragán, 1980. Op.cit

le coin aux racines de l'arbre



le coin aux racines de l'arbre



principe du jardin en plateaux et gradins

2.2. Pensée scénographique récurrente

A travers l'étude de ces 18 scènes remarquables, on peut constater une pensée scénographique récurrente dans l'architecture émotionnelle. Si les formes, les lumières, les proportions, les composantes matérielles et immatérielles changent, la mise en scène décline des attitudes et des procédés récurrents dont les combinaisons varient.

Nous définissons d'abord les cinq attitudes scénographiques principales dans l'œuvre de Barragán, puis comparons les procédés scénographiques mis en œuvre pour les atteindre à partir d'un large tableau synoptique, reprenant l'ensemble des scènes étudiées.

2.2.1. Attitudes scénographiques

Nous avons relevé 5 attitudes scénographiques majeures dans la mise en scène des 18 scènes remarquables étudiées : isoler, cadrer, creuser, chorégraphie et désigner.

Si elles font toutes écho aux leçons des maîtres de l'Art de Voir⁶²³, Barragán les déploie, les combine et les réinvente constamment.

2.2.1.1. ISOLER

La première attitude vise à isoler d'une part la scène du contexte environnant, et d'autre part le visiteur de ses éventuels compagnons.

L'isolement de la scène peut provenir d'un choix d'organisation spatiale : situation excentrée (en plan et/ou en coupe), accès caché ou dévié par une ou plusieurs chicanes, plan labyrinthique. Il peut être le résultat d'un travail sur l'enveloppe de la scène, la rendant imperméable, ou peu perméable au regard vers (et de) l'extérieur⁶²⁴ : écran végétal dense, murs aveugles et hauts, percements occultés (volets intérieurs, verre peint, voilages, configuration cachée), franges d'ombre provoquée. Les murs peuvent à leur tour être « truqués » par de nouveaux artifices scéniques et apparaître plus épais (et donc perçus plus infranchissables encore) qu'ils ne le sont en réalité. Ainsi par exemple le système du cadre extrudé de la baie utilisé dans plusieurs scènes⁶²⁵, ou encore les redents structurels, surdimensionnés et vieilliss artificiellement à l'oxyde de fer, de l'enceinte de la casa Ortega.

⁶²³ Partie II, chap.2, 1 : Art de Voir et Empirisme

⁶²⁴ Partie II, chap.2, 2.1.7.1 : scène 15, qui fait aussi l'objet d'une étude spatiotemporelle dans la Partie III

⁶²⁵ Partie II, chap.2, 2.1.7.1 : scène 06 et 2.1.6.2 : scène 14

L'isolement peut aussi être provoqué par un fort contraste ambiantal entre ce lieu et son voisinage⁶²⁶ : proportions, volume, lumière, couleurs, matières, confort hygrothermique, aménagement, sons. Il peut aussi être la résultante d'une couverture sonore continue : un silence ou au contraire un murmure régulier qui gomme les sons de l'environnement. Il peut enfin combiner ces différents procédés : une chambre excentrée par exemple qui n'ouvre qu'une unique fenêtre sur le mur aveugle d'un patio faisant office de caisse de résonance à l'écoulement d'une fontaine proche. L'isolement perçu est relatif. Il va être ressenti par chacun différemment en fonction de sa sensibilité, de son vécu, mais le choix conceptuel de mettre la scène entre parenthèses et/ou d'y définir souvent un nouveau monde (ambiance différente) est récurrent dans le travail de Barragán.

Après avoir isoler la scène, le travail ambiantal de ces architectures émotionnelles isole souvent le visiteur lui-même⁶²⁷.

Immergé dans un espace décontextualisé, il est fort probable qu'il se sente isolé ou tout au moins désorienté, mais l'isolement du visiteur est plutôt entendu dans cette section du point de vue de la conception qui choisit de réduire la scène pour un spectateur (ou acteur) unique.

Il peut s'agir par exemple d'un point de vue privilégié, concentré sur une surface réduite qui ne peut accueillir qu'un seul individu⁶²⁸. Cette sorte d'isolement n'est cependant pas toujours inscrite dans l'organisation de la scène elle-même (elle pourrait souvent accueillir plus d'une personne) mais la plupart du temps dans les chemins qui vont y mener. L'isolement résulte alors d'une contrainte spatiale soit réelle, soit suggérée. Ainsi la largeur d'un couloir peut diminuer par l'épaississement (ou le rapprochement) des parois ou par le rétrécissement induit par l'agencement du mobilier.

Elle peut aussi être réduite par des indices qui vont travailler à un autre niveau du ressenti ambiantal cette fois : chemin de lumière dans l'ombre, couleurs peintes ou diffusées par la lumière (qui vont modifier la perception des distances), calepinage ou dessin au sol (qui peut jouer sur des notions de rythme et d'orientation). Cet isolement passe enfin par le dimensionnement des franchissements : portes, sas, escaliers.

2.2.1.2. CADRER

La deuxième attitude est concentrée sur le cadrage de la scène (ou d'une scène dans ou au-delà de la scène). Barragán va élaborer un

⁶²⁶ Cette notion de contraste apparaît clairement dans le rapport dynamique entre deux scènes et sera étudié plus attentivement dans la Partie II, chap.3 et la Partie III : Mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle

⁶²⁷ L'implication du visiteur passe par un sentiment de solitude induit. Voir supra

⁶²⁸ Partie II, chap.2, 2.1.7.4: scène 18

art de cadrer très raffiné, combinant (ou hésitant parfois) l'héritage classique de la Renaissance et l'héritage oriental du jardin chinois (et plus tard japonais). Le premier donne à voir la Nature depuis un point de vue unique et choisi, plaçant ainsi l'homme au centre d'un monde qu'il domine par l'acte même du regard. Le second, appelé *ikedori* en chinois ou *shakkei* en japonais (littéralement : « capturer vivant »), l'immerge dans un paysage en perpétuelle métamorphose⁶²⁹. Les limites entre dedans et dehors y sont atténuées voire absentes, déployant un espace intermédiaire – un intervalle – fluide et habité⁶³⁰.

A l'instar d'autres modernistes, Barragán repousse progressivement les limites du cadre classique pour équilibrer le rapport entre soi et le monde extérieur. La maison ne devient cependant jamais « transparente » comme celles de Neutra ou de Mies van der Rohe. Ayant visité quelques réalisations de Neutra en Californie, Barragán s'étonne de cette attitude d'ouverture visuelle complète qu'il juge à demi-mots presque indécente, sans surprise et absurde dans un tel climat. Barragán choisit au contraire ses ouvertures avec soin et parcimonie. Les murs de son architecture émotionnelle sont peu percés, répondant par ailleurs avec un bon sens culturel à une attention bioclimatique dans un pays où l'on se protège de la chaleur du soleil. Néanmoins, si le point de vue est choisi (parfois unique), la mise en scène va travailler sur la fluidité au travers du cadre lui-même.

Cadrer devient simultanément synonyme de capturer (au-dedans) et de projeter (au-dehors).

Le cadrage peut aussi dans ses architectures émotionnelles être étendu au-delà de la fenêtre dans un mur plein (ou du carré de ciel au-dessus d'un patio). Le cadre dépasse alors l'espace plan. Il permet aussi de resserrer l'attention sur un point précis ou un détail d'espace particulier. Dans ce cas, il crée une « fenêtre active » (et souvent dynamique) comme un plan cinématographique. Le cadre se déploie dans un espace à trois dimensions, bénéficiant de l'effet combinatoire de la perspective pour recomposer les « bordures » d'un cadre virtuel. Ainsi par exemple fonctionnent les dispositions alternes (dans des plans parallèles différents) de deux écrans successifs : massif végétal, mur, sculpture, tronc d'arbre⁶³¹.

Le cadre est lié à ce qu'il donne à voir : proportions, recul imposé ou fluidité, matière, subdivisions. Il participe à influencer la perception de son contenu, pourvu que le spectateur y soit sensible. Nous pouvons comparer cette influence à la forme, l'épaisseur et la

⁶²⁹ Gilsoul N., 2003. « Capturer vivant. Le shakkei au Japon », *Transcape*, ETHZ, Zürich

⁶³⁰ Cet espace, appelé *EN* en japonais, signifie le lien. Le terme vient du bouddhisme et se rapporte aussi bien au lien qui unit deux espaces que celui qui unit deux personnes ou deux sentiments in Sauzet M., Berque A., 1996. *Entre Dedans et Dehors. L'architecture naturelle*, éd. Massin, Paris

⁶³¹ Voir développements spatio-temporels dans la Partie III, chap.2

matière du bord d'une tasse à thé qui va influencer sur la perception du goût du breuvage⁶³².

Cadrer est donc un choix conceptuel important de la mise en scène.

Le cadrage entraîne chez Barragán un important (mais discret) travail simultané sur la lumière, et plus précisément sur la balance des contrastes comme le lui a appris Salas Portugal notamment.

Le cadre de l'architecture émotionnelle perce en effet presque toujours l'obscurité provoquée pour profiter du contraste séducteur et attirer le regard. Pour éviter le contre-jour aveuglant et permettre à l'œil de distinguer les détails de la scène « capturée », l'architecture émotionnelle développe de nombreux artifices : recul dans l'épaisseur de la façade, filtres (végétal, volets intérieurs, voilages, subdivisions) et prises de lumière latérales (naturelle et/ou artificielle, directe et/ou réfléchie).

Cadrer revient donc ici à montrer (donner à voir⁶³³), avec un maximum d'efficacité, un fragment d'espace-temps (extérieur ou intérieur), à le charger de sens (ou plus justement à inviter le spectateur lui-même à le rendre signifiant) et à s'y projeter.

2.2.1.3. CREUSER

La troisième attitude creuse l'espace (inscrit dans ce cadrage) et s'intéresse à en déformer la profondeur.

Creuser est entendu ici comme synonyme d'étirer ou d'allonger mais aussi, plus rarement cependant, comme celui de rapprocher ou d'aplatir au contraire la perspective. La profondeur d'une scène est d'abord le résultat de ses proportions et de sa volumétrie. L'architecture émotionnelle va cependant en modifier la perception pour maximiser son effet et susciter l'émotion à l'aide de sept artifices scénographiques principaux.

Le premier consiste à multiplier les plans intermédiaires (écrans, objets, scénettes) comme une série d'étapes à franchir rallongeant d'autant la perspective.

Le deuxième, sur le même principe, met en abîme un cadre plus petit (ou une multitude de cadres emboîtés) dans le cadrage principal, resserrant progressivement la fenêtre active vers le point focal⁶³⁴.

Le troisième artifice déforme l'espace (ou certaines de ses composantes mobiles) pour accélérer ou ralentir la perspective : plafond surbaissé ou surélevé⁶³⁵, topographie de pentes ou de

⁶³² Cette image est reprise aux architectes Herzog et de Meuron, interrogés à propos du pouvoir d'influence, voire de manipulation, que l'on peut vouloir donner à l'architecture. L'entretien, diffusé sur la télévision suisse romande (TSR2) le 11 août 2008, était consacré à l'inauguration de leur stade, surnommé « le Nid », pour les Jeux Olympiques de Pékin 2008

⁶³³ Ce qui renvoie à « l'art de voir » qui concerne tant Barragán, Partie II, chap.2, 1 : Art de Voir et Empirisme

⁶³⁴ Partie II, chap.3, 2.2.4.1 : faisceaux d'indices concordants

⁶³⁵ Partie II, chap.2, 2.1.5.2 : scène 12

plateaux successifs, parois obliques, tronquées ou rapprochées, mobilier surdimensionné.

Le quatrième joue sur le calepinage du sol et/ou sur le dessin du plafond : multiplication des fuyantes (poutres apparentes, lames du plancher, joints marqués) ou au contraire par opposition au sens de convergence (matériau, lumière, pose, joints non marqués).

Le cinquième explore le pouvoir réfléchissant du miroir d'eau et son dédoublement d'image : bassin noir, peu profond, surface immobile, recul induit, éclairage.

Ces cinq artifices brouillent la notion d'échelle qui sert de repère à la perspective et participe directement à la perception de sa profondeur. Ils peuvent être combinés entre eux et à deux autres procédés scénographiques : la couleur et la lumière.

La coloration des parois est d'une importance capitale pour Barragán⁶³⁶. Il ne s'agit pas tant de composer un joli tableau mais d'éprouver l'espace, de le faire « vivre ». La couleur et son influence commentée sur la perception des distances⁶³⁷ prend ici une dimension expérimentale. Elle renforce d'autres artifices qui visent déjà à étirer l'espace, l'élargir ou au contraire le condenser, en rapprocher les parois ou le point focal. La couleur, mate ou brillante (et donc davantage réfléchissante) peut être matérielle : peinture ou fonction de la matière utilisée. Elle est aussi immatérielle⁶³⁸ (c'est le cas le plus fréquent dans les scènes étudiées) : réflexion d'une paroi (colorée) vers d'autres (blanches), diffusion de la lumière (filtre teinté ou peint). La lumière s'associe alors à la couleur pour la projeter, la propager et la moduler. C'est elle enfin, accentuant les autres procédés, qui va régler l'ultime perception de la profondeur : intensité, nombre et positions des sources (naturelles ou artificielles), orientation, qualités, filtres. C'est la mise en lumière qui va permettre de modifier la perception de la profondeur au cours de la journée (ou des saisons)⁶³⁹.

2.2.1.4. CHOREGRAPHER

La quatrième attitude rejoint la passion de Barragán pour la danse et le spectacle⁶⁴⁰.

L'architecture émotionnelle va (tenter de) chorégrapier les mouvements sur la scène en anticipant d'abord ceux du visiteur (autant que possible sans que cela soit perçu comme une contrainte autoritaire), et en provoquant ceux de figurants probables et éphémères (dans le cadre et au-delà). Hassan Fathy⁶⁴¹ rappelle que même l'architecte le plus humble est autoritaire dans la mesure où le fait de percer une porte dans un mur oblige l'habitant à franchir l'espace par ce point précis.

⁶³⁶ Partie II, chap.2, 1.2.2. Les empirirismes de Barragan

⁶³⁷ Comme a cherché à Albers dans ses *Variantes* bien connues de Barragán

⁶³⁸ Partie II, chap.2, scènes 05, 06, 07, 13 notamment

⁶³⁹ Partie II, chap.2, 2.1.4.1 : scène 09

⁶⁴⁰ Partie II, chap.1, 1 : Les réminiscences du concepteur

⁶⁴¹ Fathy H. in

Par la composition spatiale même, l'architecture émotionnelle opère des choix qui dépassent souvent la simple fonctionnalité et tient davantage de la mise en scène dans la mesure où ces choix vont induire (ou entraîner) certains mouvements du visiteur : organisation (ordre de succession des espaces, proximité ou éloignement), topographie (rupture au droit des franchissements, pente, rapport hauteur-giron des emmarchements), traitement des limites (absence de garde-corps⁶⁴², mur plein, proportions, lumière), choix des matériaux (texture, toucher et réactivité, couleur, sens de la pose), lumière et ombres.

Certains artifices scénographiques réduisent les mouvements à de simples choix de direction (axe induit, couleur ou point focal, obstacles physiques, ouverture d'ombres et échappée de lumière). D'autres invitent à prendre position et/ou à s'installer sur des places spécifiques (telle partie du banc plutôt qu'une autre⁶⁴³). D'autres encore travaillent sur le rythme du pas et la vitesse de déplacement (proportions des marches, matériaux, lumières, vues latérales, déséquilibre, sons ou silence). Enfin, dans une moindre mesure cependant, certains procédés de mise en scène imposent un mouvement très particulier du corps : se pencher, baisser la tête⁶⁴⁴. Chacun va réagir à ces indications avec plus ou moins de sensibilité en fonction du moment, de sa réceptivité et de son libre arbitre. Cependant l'anticipation de Barragán (à l'image d'un joueur d'échec) sur les choix possibles de son visiteur est impressionnante. Juan Palomar⁶⁴⁵ raconte que pour faire apparaître sa domestique avec une bouteille de champagne au moment précis de la signature d'un contrat avec un nouveau client, Barragán avait installé sous une table carrée dans son bureau une sonnette dérobée. Mais pour renforcer le mystère de cette synchronisation et démentir l'explication probable d'un bouton caché, l'architecte laissait le choix du siège autour de la table par son client tout en multipliant les interrupteurs secrets aux quatre coins du meuble.

La chorégraphie implique donc aussi des figurants extérieurs. Ils peuvent être mobiles (humains, insectes, oiseaux, chevaux) et immobiles (statues, troncs déformés, floraisons). Certains sont posés et ensuite désignés. D'autres sont plus aléatoires. Leur apparition ne peut qu'être provoquée (sonnette, nectar et floraison, colombier⁶⁴⁶, stalles, abreuvoir, pédiluve⁶⁴⁷). Leurs mouvements sont néanmoins parfois encore anticipés et participent à la mise en

⁶⁴² Partie II, chap.2, 2.1.5.1 : scène 11

⁶⁴³ Partie II, chap.2, 2.1.7.4 : scène 18

⁶⁴⁴ La porte d'entrée de la casa Gilardi par exemple, par sa proportion, son sens d'ouverture, son type d'ouverture (pivot) et la hauteur de sa poignée, entraîne le corps légèrement vers le bas et l'avant à l'image d'un salut ou d'un signe d'humilité

⁶⁴⁵ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N, mars 2006, Guadalajara

⁶⁴⁶ Partie II, chap.2, 2.1.2.1 : scène 03

⁶⁴⁷ Partie II, chap.2, 2.1.2.2 : scène 04

scène, notamment la position de leur corps (profil) induite par l'aménagement spatial (orientation de l'abreuvoir par rapport au regard dirigé⁶⁴⁸, cadré du visiteur).

2.2.1.5. DESIGNER

La cinquième attitude pointe un objet, un détail ou un événement en le désignant. Plus précis que le fait de cadrer, il suggère souvent une direction ou plusieurs (souvent successives, parfois simultanées) et enclenche alors une certaine errance⁶⁴⁹ (par la multiplication des directions possibles). Il implique deux leçons de Chucho Reyes : le choix des objets à désigner et leur composition, leurs interrelations dans l'espace.

Les procédés scénographiques pour désigner procèdent tous par contraste. Ils provoquent un appel visuel ou sonore qui attire l'attention et « mettent en lumière » sa source.

Ils sont multiples : couleur, lumière, agencement, élément mobilier, tableau, statue, floraison, percement, seuil, ombre, reflet, sons. Ils sont concentrés dans un endroit pour en maximiser l'effet et permettre de l'identifier, mais ils peuvent être combinés entre eux : le fracas de l'eau en cascade à San Cristobal par exemple sur l'échappée visuelle entre deux murs colorés (dont un rouge vif) et devant le pas de deux du cheval et de son cavalier dans le bassin.

Le choix du détail à désigner peut évoluer au cours des heures (direction et intensité de la lumière naturelle), des saisons (cycles naturels de floraison, couleur et intensité de la lumière), des années (déplacement ou remplacement d'objets ou de fragments de la composition spatiale), ou d'évènements (échange momentané de l'élément désigné avec un autre le temps d'une réception). C'est un travail continu, une gestion qui rejoint celle du jardinier⁶⁵⁰.

⁶⁴⁸ Partie II, chap.2, 2.1.4.2: scène 10

⁶⁴⁹ Partie II, chap.3, 3.2 : Errance

⁶⁵⁰ Gilsoul N, 2009. « Jardiner l'architecture émotionnelle », *Revue Projet de Paysage*, www.topia.fr

2.2.2. Procédés scénographiques comparés

Le tableau synoptique qui suit reprend les 18 scènes analysées (sur 7 architectures émotionnelles).

En abscisse, il présente les différentes scènes et en ordonnée, les cinq attitudes scénographiques récurrentes. Comme les procédés viennent d'être largement décrits dans leur contexte pour chaque scène, ils sont ici simplement cités de manière très synthétique (parfois réductrice) pour permettre un comparatif lisible.

Le tableau est à lire horizontalement à travers les 8 pages qui le composent. Les scènes apparaissent dans le même ordre que celui des leçons de mise en scène par commodité de lecture.

SCENE01 :
PATIO, TLALPAN (04)

SCENE02 :
PATIO AVANT, CASA GALVEZ (05)



ISOLER

Isoler du contexte :
Situation centrale (tampon)
Accès déviés
Enveloppe peu perméable (parois épaissies : filtres, jardin vertical)
Couverture sonore (eau)
Contraste avec scènes proches
Isoler (solitaire):
Recoin privilégié (banc)
Dimensionnement accès
topographie

Isoler du contexte :
Accès discret
Enveloppe peu perméable (enceinte multiple)
Contraste avec scènes proches
Couverture sonore (eau)
Isoler (solitaire):
Recoin privilégié (bancs cachés)



CADRER

Cadre-fenêtre (ciel) :
Recul
Motif carré (plan)

Cadre-fenêtre (ouverte):
Bordures sombres (matériaux, ombres)
Balance des contrastes (recul dans la façade)
Fenêtre active spatiale :
Ecrans alternés



CREUSER

Etirer (profondeur parois):
Plans multiples (filtres)
Perspective accélérée (plateaux successifs)
Faille végétale décaissée (jardin vertical)
Couleur réfléchie et colorée (corridor jaune)
Ombres contrôlées

Etirer (profondeur):
Plans multiples (écrans, objets, massif)
Perspective accélérée (rétrécissement parois parallèles)
Calepinage unifié (pas de convergence, pas d'échelle de distance)



CHOREGRAPHER

Visiteur :
Direction (organisation, topographie, appels)
Rythme (largeur, escalier)
Refuge (confort, eau)
Mouvement spécifique : arrêt (seuil éblouissant)
Figurants aléatoires : nonnes, oiseaux
Position (galeries supérieures ouvertes, jardin vertical)
Apparition (desserte chambres, nectar et insectes du jardin vertical)

Visiteur :
Direction (organisation, topographie)
Rythme (largeur, marche)
Refuge (confort, vue, appel)
Figurants aléatoires : ombres eucalyptus
Position (orientation, mur écran)



DESIGNER

Appels visuels :
Lumière colorée (corridor)
Ombre (galeries)
Élément signal (croix)
Floraisons (jardin vertical)
Motif carré
Appel sonore :
Echo (galeries)
eau
Evolution contrôlée :
Quotidienne (rythme monastique)

Appels visuels :
Lumière et ombres projetées (eucalyptus) Élément remarquable (jarres)
Motif carré
Appel sonore :
eau
Evolution contrôlée :
quotidienne

SCENE03 :
SALON, CASA ORTEGA (01)

SCENE04 :
COUR, SAN CRISTOBAL (06)

SCENE05 :
HALL, CASA BARRAGAN (02)

Isoler du contexte :
Situation excentrée (semi-enterré et milieu de jardin)
Accès caché
Enveloppe peu perméable (murs épais, blocs pierre)
Couverture sonore (tampon jardin)
Isoler (solitaire):
Recoin privilégié (arrière bibliothèque)
Dimensionnement spatial

Isoler du contexte :
Accès contrôlé (portails, fossé, porche)
Enveloppe peu perméable (murs aveugles surdimensionnés)
Contraste avec scènes proches
Couverture sonore (eau)

Isoler du contexte :
Situation centrale (tampon)
Accès cachés
Enveloppe peu perméable (murs aveugles, épaissis)
Couverture sonore (espaces tampon)
Contraste avec scènes proches
Isoler (solitaire):
Recoin privilégié (sous l'escalier)

Cadre-fenêtre :
Division (grille motif carré)
Bordures sombres
Balance des contrastes (pare-soleil, source lumière naturelle latérale)

Cadre-fenêtre (ouverte):
Bordures valeurs contrastées (rouge sombre, blanc clair)
Balance des contrastes (filtre végétal du couvert de l'arbre en pan médian)
Fenêtre active spatiale :
Ecrans alternés

Fenêtre active (trémie):
Motif carré virtuel (point de vue privilégié)
Balance des contrastes (source lumière artificielle latérale)

Étirer (profondeur):
Plans multiples
Ombres et valeurs contrôlées

Étirer (profondeur):
Plans multiples (écrans alternés, flux)
Sol terre battue (pas de convergence ni échelle distance)
Couleur (focal décentré)
Lumière (alternance ombres projetées/lumières)

Étirer (profondeur):
Cadres imbriqués dans les trois dimensions (motif carré)
Calepinage sol (convergence)
Couleur (murs peints réflecteurs, tableau or)
Ombres colorées et lumière

Visiteur :
Direction (organisation, topographie, axialité)
Refuge (confort, vue, appel)
Figurants aléatoires : colombes
Apparition (nichoir, insectes près du nectar des grimpances fleuries et ensoleillées)

Visiteur :
Direction (organisation)
Figurants aléatoires : cavalier et chevaux
Position (orientation des flux et des bornes d'attache)
Apparition (pédiluve à traverser)

Visiteur :
Direction (organisation, topographie, lumière)
Rythme (largeur, escalier)

Appels visuels :
Couleur (tour colombier rouge)
Élément (tour colombier) Envol des colombes
Motif carré
Evolution contrôlée :
saisonnnière

Appels visuels :
Couleur (plan médian et arrière-plan)
Élément (tour colombier) Envol des colombes
Motif carré
Flux transversaux
Appel sonore :
eau
Evolution contrôlée :
quotidienne

Appels visuels :
Couleur (tableau or)
Lumière dans pénombre
Motif carré
Evolution contrôlée :
quotidienne

SCENE06 :
CORRIDOR, CASA GALVEZ,(05)

SCENE07 :
SALON DE DESSIN, CASA GALVEZ (05)



ISOLER

Isoler du contexte :
Situation excentrée (étage, plan labyrinthique)
Accès déviés
Enveloppe peu perméable (murs épaissi, cadre extrudé)
Contraste avec scènes proches
Isoler (solitaire):
Dimensionnement
Calepinage sol, lumière

Isoler du contexte :
Situation excentrée
Accès déviés
Enveloppe peu perméable (cadre unique sur patio clos)
Couverture sonore (eau)
Contraste avec scènes proches
Isoler (solitaire):
Dimensionnement
franchissement



CADRER

Cadre-fenêtre :
Cadre extrudé
Division motif carré
Balance des contrastes (recul dans la façade, verre peint, mur réflecteur accolé)

Cadre-fenêtre :
Division par un signe (croix)
Effacement des limites (châssis invisible, continuité niveaux, reflets)
Balance des contrastes (réflexion dans bassin noir miroir, pare-soleil vertical du patio)



CREUSER

Etirer (profondeur):
Promesse d'échappées latérale d'extrémité
Calepinage sol (tapis motif chemin central)
Couleur (verre peint, murs réflecteurs blancs, tableau focal rouge)
Ombres et lumière

Etirer (vers le patio):
Plans multiples (vitrage, bassin, enceinte patio)
Cadres imbriqués dans les trois dimensions (motif carré)
Calepinage sol (opposition de convergence)
Couleur (murs peints réflecteurs)
Ombres et lumière
Reflets (verre, bassin noir)



CHOREGRAPHER

Visiteur :
Direction (organisation, lumière, point focal)
Rythme (largeur, échappée habitée)
Mouvement spécifique : recentrement (tapis, tableau en point focal, lumière)

Visiteur :
Direction (organisation, topographie, limites bassin)



DESIGNER

Appels visuels :
Couleur (tableau rouge)
Elément (statue demi-cachée dans la niche)
Promesse d'échappées latérales
Motif carré
Evolution contrôlée :
quotidienne

Appels visuels :
Couleur
Reflets (bassin et vitrage)
Elément (cube fontaine)
Motif carré
Lumière (raies)
Appel sonore :
eau
Evolution contrôlée :
quotidienne

SCENE08 :
PATIO, CASA GILARDI (07)

SCENE09 :
CHAPELLE PRINCIPALE, TLALPAN (04)

SCENE10 :
EL BEBEDERO, LAS ARBOLERAS (06)

Isoler du contexte :
Situation centrale (tampon)
Accès dévié
Enveloppe peu perméable (murs aveugles et hauts, percements opacifiés sauf cadre unique)
Epaississement des parois (verre enfoncé, surdimensionnement linteau)
Contraste avec scènes proches

Isoler du contexte :
Situation centrale (tampons)
Accès déviés
Enveloppe peu perméable (murs aveugles et hauts, sources de lumière cachées)
Couverture sonore (espaces tampon)
Contraste avec scènes proches

Isoler du contexte :
Enveloppe peu perméable (alignement serré puis gangue de murs aveugles)
Couverture sonore (eau)
Contraste avec environnement
Isoler (solitaire):
Recoin privilégié (abreuvoir, banc latéral)

Cadre-fenêtre :
Effacement des limites (châssis invisible, continuité niveaux sur seuil étendu)
Balance des contrastes (recul dans la façade, source lumière naturelle latérale)

Cadre-fenêtre :
Canon à lumière (mur écran dirigé, verre peint)

Fenêtre active:
Ecrans alternes et opposés
Balance des contrastes (filtre végétal, orientation)

Etirer (profondeur):
Plans multiples (objets, tronc, mur intermédiaire)
Cadres imbriqués dans les trois dimensions (motif carré)
Calepinage sol (convergence)
Couleur (murs peints)
Ombres et lumière

Etirer (profondeur):
Cadres imbriqués dans les trois dimensions (motif carré)
Calepinage sol (convergence)
Couleur (murs peints, verre peint dans canon à lumière)

Etirer (profondeur):
Plans multiples (alignement d'arbres, abreuvoir et murs écrans, gangue de murets)
Point focal (rectangle d'or)
Perspective accélérée (pente légère, resserrement de l'alignement final)
Couleur (murs bleu en point focal)
Ombres projetées et lumière

Visiteur :
Direction (organisation, topographie)
Figurants aléatoires : ombres et floraisons du jacaranda
Position (orientation, mur écran)
Apparition (floraisons cycliques)

Visiteur :
Direction (organisation, topographie, point focal, échappées de lumière)
Rythme (mobilier)
Figurants aléatoires : ombre projetée de la croix
Position (canon à lumière)
Apparition (orientation est)

Visiteur :
Direction (organisation, topographie, point focal)
Refuge (confort, vue, appel)
Figurants aléatoires : chevaux
Position (orientation de l'abreuvoir)
Apparition (abreuvoir)

Appels visuels :
Couleur (plan médian et arrière-plan)
Élément (sphères de pierre et jacaranda)
Floraison
Ombres projetées
Motif carré
Evolution contrôlée :
Quotidienne, saisonnière

Appels visuels :
Couleur (chœur de l'autel)
Élément (autel)
Ombre projetée (croix)
Lumière colorée
Motif carré
Evolution contrôlée :
quotidienne

Appels visuels :
Couleur (contraste écran blanc et bleu)
Élément (abreuvoir miroir)
chorégraphie des chevaux
Motif géométrique du rectangle d'or
Lumière
Appel sonore :
eau
Evolution contrôlée :
Quotidienne

SCENE11 :
TERRASSE DE L'ANGE, CASA ORTEGA (01)

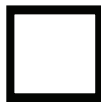
SCENE12 :
CORRIDOR PISCINE, CASA GILARDI (07)



ISOLER

Isoler du contexte :
Situation excentrée (décaissée, milieu jardin)
Accès cachés, déviés
Enveloppe peu perméable (murs aveugles, blocs pierre)
Couverture sonore (jardin)
Contraste avec scènes proches
Isoler (solitaire):
Recoin privilégié (sous le cône de lumière)

Isoler du contexte :
Situation excentrée
Accès cachés, décentré
Enveloppe peu perméable (murs épaissis : verre reculé, percements opacifiés : verre peint, pas de linteau)
Contraste avec scènes proches
Isoler (solitaire):
Dimensionnement
franchissement



CADRER

Cadre-fenêtre (ouvert):
Bordures sombres (matériaux, ombres)
Balance des contrastes (recul dans la façade, pare-soleil, source lumière naturelle zénithale)

Fenêtre active:
Volume (motif carré extrudé)
Balance des contrastes (source lumière naturelle latérale teintée)



CREUSER

Etirer (profondeur jardin):
Plans multiples (objets, massifs, troncs, écrans)
Cadres imbriqués (« portes » aux bordures alternes)
Calepinage sol (convergence, axe du chemin)
Ombres et lumière (orientation)

Rapprocher et Etirer (profondeur):
Plans multiples (failles latérales, dilatation spatiale)
Cadres imbriqués dans les trois dimensions (motif carré)
Perspective accélérée (plafond surélevé au séjour)
Calepinage sol (convergence)
Dédoublage au sol (miroir bassin et pavement)
Couleur (verre peint diffuse)
Ombres et lumière contrôlées



CHOREGRAPHER

Visiteur :
Direction (organisation, topographie, lumière zénithale, échappée latérale)
Rythme (escalier)
Figurants aléatoires : ange et démon
Position (tableau et autel sous l'éclairage zénithal, crâne dans renforcement du mur latéral)
Apparition (jour/nuit)

Visiteur :
Direction (organisation, topographie, limites bassin)
Rythme (failles latérales, lumière et ombres projetées)
Figurants aléatoires : raie de lumière dans le bassin
Position (mur écran)
Apparition (orientation)



DESIGNER

Appels visuels :
Lumière (percée végétale, source zénithale)
Elément (statue d'ange, tronc tordu, crâne, tableau de l'Annonciation, autel, nattes tressées)
Evolution contrôlée :
Quotidienne, saisonnière, événementielle

Appels visuels :
Couleur (plan médian et arrière-plan)
Reffet (piscine et sol)
Motif carré
Evolution contrôlée :
quotidienne

SCENE13 :
SEJOUR, CASA BARRAGAN (02)

SCENE14 :
SEJOUR, CASA LOPEZ (03)

SCENE15 :
JARDIN CREUX, CASA ORTEGA (01)

Isoler du contexte :
Situation excentrée (jardin)
Accès cachés, déviés
Enveloppe peu perméable (murs épaissis : surdimensionnement linteau, cadre extrudé)
Couverture sonore (bibliothèque, jardin)
Contraste avec scènes proches
Isoler (solitaire) : relatif
Dimensionnement accès

Isoler du contexte :
Situation excentrée
Accès déviés
Enveloppe peu perméable (murs hauts, cadres choisis sur paysages vierges)
Couverture sonore (tampon jardin et cour)
Contraste avec scènes proches

Isoler du contexte :
Situation centrale (décaissée)
Accès cachés, déviés
Enveloppe peu perméable (écran végétal dense, soubassement épais)
Couverture sonore (jardin)
Contraste avec scènes proches
Isoler (solitaire) :
Dimensionnement accès topographie

Cadre-fenêtre :
Effacement des limites (châssis invisible, continuité niveaux)
Balance des contrastes (recul dans la façade, voilage complémentaire, source lumière artificielle latérale)

Cadre-fenêtre (opposés) :
Division (motif carré multiple) ou sans division
Bordures sombres (matériaux, ombres, linteau surbaissé)
Effacement des limites (châssis invisible, continuité des niveaux de sol)
Balance des contrastes (orientation, pare soleil, voilage complémentaire, source lumière naturelle latérale)

Cadre-fenêtre (ouverts) :
Bordures sombres (végétaux, ombres)
Soclage (accès par escaliers raides)
Balance des contrastes (filtre végétal)

Etirer (profondeur) :
Plans multiples (objets, mobilier, filtre des lianes, terrasse, massifs, enceinte, couronnes jardin voisin)
Cadres imbriqués dans les trois dimensions (motif carré)
Calepinage sol et poutres du plafond (convergence)
Ombres et lumière

Etirer (profondeur) :
Plans multiples (terrasse, massifs, troncs, silhouettes volcaniques)
Perspective accélérée (pente et bassin noir)
Calepinage sol et poutres du plafond (convergence ou opposition)
Ombres et lumière

Etirer (profondeur) :
Plans multiples (massifs, écrans, clairière)
Topographie (plateaux successifs)
Dédoublement (miroir d'eau)
Ombres et lumière

Visiteur :
Direction (organisation, topographie, accès caché)
Figurants aléatoires : floraisons
Apparition (cycliques)

Visiteur :
Direction (organisation, agencement, limites des cadres sans allège)
Refuge (confort, vue, appel)
Mouvement spécifique de recul (baie sur la rupture de topographie brutale)

Visiteur :
Direction (organisation, topographie, accès)
Rythme (largeur, escalier, limites des emmarchements vers bassin)
Figurants aléatoires : passants dans d'autres jardins
Position (cadrages sur chemins)
Apparition (aléatoire)

Appels visuels :
Lumière (clairière)
Motif carré
Floraison
Evolution contrôlée :
Quotidienne
Saisonnnière (floraisons)

Appels visuels :
Lumière dans pénombre
Elément (le cadre et la scène capturée)
Motif carré
Evolution contrôlée :
quotidienne

Appels visuels :
Lumière (clairières)
Elément (statues acéphales blanches)
Echappées (emmarchements)
Appel sonore :
eau
Evolution contrôlée :
Quotidienne, saisonnière

SCENE16 :
CHAPELLE, CASA BARRAGAN (02)

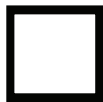
SCENE17 :
MEZZANINE, CASA BARRAGAN (02)



ISOLER

Isoler du contexte :
Situation excentrée
Accès discret
Enveloppe peu perméable
(murs aveugles non percés)
Couverture sonore (tapis)
Contraste avec scènes proches
Isoler (solitaire):
Dimensionnement accès
Agencement

Isoler du contexte :
Situation excentrée
Accès déviés
Enveloppe peu perméable
(cadre unique filtré : volets intérieurs)
Contraste avec scènes proches
Isoler (solitaire):
Recoin privilégié
Dimensionnement,
agencement, lumière



CADRER

Cadre-fenêtre (ouvert):
Echappées au-dessus ou au-delà d'une paroi

Cadre-fenêtre :
Division (motif carré multiple)
Bordures sombres (contrejour renforcé par volet intérieur)
Balance des contrastes (volets intérieurs réflecteurs, source lumière naturelle latérale)



CREUSER

Etirer (profondeur):
Agencement (mobilier)
Cadres imbriqués dans les trois dimensions (motif carré)
Accès resserré (faille toute hauteur)
Couleur (murs réflecteur, verre peint)
Dédoublément déformé (sphère miroir)
Ombres et lumière

Etirer (profondeur):
Plans multiples (objets, agencement mobilier)
Cadres imbriqués dans les trois dimensions (motif carré)
Perspective accélérée (fauteuil surdimensionné en point focal)
Poutres plafond (convergence)
Croix de lumière (point focal) dans l'ombre provoquée



CHOREGRAPHER

Visiteur :
Direction (organisation, agencement mobilier)
Rythme (largeur, escalier)

Visiteur :
Direction (organisation, agencement, lumière)
Refuge (confort, vue, appel)



DESIGNER

Appels visuels :
Couleur (lumière colorée)
Élément (sphère miroir, crucifix, accessoires de cavalier)
Motif carré
Evolution contrôlée :
quotidienne

Appels visuels :
Lumière dans pénombre
Élément signal (interstice contrôlable des volets intérieur : croix)
Motif carré
Evolution contrôlée :
Quotidienne, événementielle

SCENE18:
TERRASSE ARRIERE, CASA GALVEZ (05)

Isoler du contexte :

Situation excentrée (invisible depuis l'intérieur, décaissé)
Enveloppe peu perméable (pots plantés, tronc, refend)

Isoler (solitaire):

Recoin privilégié (banc)
Dimensionnement spatial
Topographie

Fenêtre active spatiale :

Ecrans alternés (tronc, pots plantés, refend)
Balance des contrastes (filtre végétal, refend pare-soleil, pavement sombre et mat de la terrasse)

Etirer (profondeur):

Plans multiples (pots plantés, bordures, massifs, enceinte)
Sol du plan médian caché (pots)
Couleur (mur bleu en point focal)
Ombres et lumière alternées

Visiteur :

Direction (organisation et topographie jardin)
Refuge (confort, vue, appel)
Figurants aléatoires : passants dans le jardin
Position (cadrage choisi)
Apparition (aléatoire)

Appels visuels :

Couleur (mur bleu d'arrière-plan)

3. Solitude, contemplation, introspection

« Sérénité.

C'est le véritable antidote contre l'angoisse, contre la peur. Aujourd'hui plus que jamais, l'habitation des hommes doit la favoriser. Par l'usage limité d'éléments et de couleur, sans relâche, je la recherche. Toute mon œuvre est un manifeste à la sérénité »

Barragán⁶⁵¹

Barragán décrit son œuvre comme un refuge de sérénité contre l'agressivité du monde moderne. Il souligne d'une part que ce refuge est fabriqué intentionnellement par la combinaison d'éléments formant une ambiance (de sérénité) et d'autre part, il suggère l'empirisme du processus de réglage de ces ambiances si fragiles.

Dans ses propos, le refuge associé à la sérénité implique une forme de recueillement. Barragán précise qu'elle ne doit pas être limitée à la seule expérience religieuse mais qu'elle peut aussi s'apparenter à une plongée introspective.

Dans le premier chapitre, nous avons montré comment certains éléments déclencheurs (et leurs combinaisons) peuvent stimuler l'individuation dans une forme d'introspection. Nous cherchons ici à montrer à partir de nos analyses de mises en scène, que certaines scènes tendent à inciter au recueillement et à la contemplation (d'un monde extérieur à Soi qu'à un univers intérieur)

L'ensemble de ce point est traité à partir de deux sources complémentaires.

- 1) les propos de Barragán sur son œuvre
- 2) les résultats de nos analyses de scènes

⁶⁵¹ Barragan, 1980. Op.cit

3.1. Inciter au recueillement

« (...) Dans ce recueillement, on ne doit pas se référer exclusivement à des expériences de caractère religieux, mais simplement au fait de pouvoir pénétrer en soi-même à des moments déterminés, pénétrer dans ses problèmes ou dans ses propres songes. »

Barragán⁶⁵²

Le recueillement évoqué par Barragán est toujours solitaire. Partant de sa vision de la Solitude, nous montrons d'une part son implication dans l'introspection par le modèle de la retraite et d'autre part, comment Barragán garantit cette solitude dans les réglages des mises en scènes de l'architecture émotionnelle.

3.1.1. Solitude

« Solitude.
Puisse l'homme se retrouver en intime communion avec la solitude. Elle est bonne compagne et mon architecture n'est pas pour qui la craint ou la refuse ».

Barragán⁶⁵³

Barragán est lui même un solitaire d'après ses biographes et ses proches. Ce qui ne l'empêche pas à certains moments de jouer les dandys, les domjuans au bras de danseuses⁶⁵⁴ ou et de briller en société. Il se peut même que l'énergie qu'il puise dans sa solitude nourrisse (permette) l'exubérance de ces instants, ou vice versa.

La solitude, d'après le dictionnaire Larousse, est d'abord l'état d'une personne seule, retirée du monde. Nous sommes conscient de la complexité de ce sentiment, de cette émotion qui peut aussi être perçue comme un vide, un manque entraînant chez certains un état dépressif. Nous l'entendons ici dans le sens de Barragán : une solitude apaisée et bienvenue, nullement teintée de tristesse (mais bien présentée en réaction à l'angoisse du monde extérieur). Elle peut parfois rejoindre, par la nostalgie, une certaine forme de mélancolie mais alors plutôt comprise comme « l'humeur noire » créatrice des artistes romantiques que comme la douleur morale immobilisante de la dépression.

Cette solitude est opposée à la foule, la personne seule est « retirée » du monde. Barragán l'oppose à l'image de la ville

⁶⁵² Barragan interrogé par Damian Bayon, « Luis Barragán y el regreso a las fuentes », in 1985. *Luis Barragan. Ensayos y apuntes para bosquejo critico*, Museo Rufino Tamayo, Mexico D.F

⁶⁵³ Barragan, 1980. Op.cit

⁶⁵⁴ livre instant fugaz

moderne mexicaine, surpeuplée, standardisée et déshumanisée dans laquelle l'individu disparaît au profit de la masse. Rappelons que Barragán a grandi dans la solitude préservée des grands espaces de la Sierra del Tigre, puis subi les réformes agraires⁶⁵⁵ avant de s'exiler à Mexico alors chargée des échos récents du mouvement moderne radical des constructions hygiénistes des années trente. C'est dans ce contexte particulier qu'il adhère à la quête de l'architecture émotionnelle dans laquelle Goeritz invoque « l'élévation spirituelle » que visera un jour l'homme moderne en plus d'une « belle maison, agréable et adéquate »⁶⁵⁶. On lit en filigrane le recueillement évoqué par Barragán. Il est évident que cette élévation spirituelle trouve un terreau fertile dans les propres convictions de Barragán. Rappelons son éducation conservatrice catholique. Citons l'importance des ouvrages traitant de religions et de sacré dans sa bibliothèque (étendus aux rituels des sociétés dites primitives et de l'ésotérisme de certains surréalistes). Citons aussi ses affinités avec l'architecte spiritualiste Louis Khan, sa quête d'un « regard intérieur »⁶⁵⁷ et d'une « résonance avec l'univers »⁶⁵⁸. Rappelons sa fascination pour le phénomène artistique lui-même. Barragán écrit : « Comment comprendre l'art (...) sans la spiritualité religieuse, sans l'arrière plan mystique ? »⁶⁵⁹.

Ce terreau infléchit certainement l'association de la solitude avec une forme de « communion » dont parle Barragán. En nommant lui-même le cabinet intime proche de sa chambre (site 02), « la chapelle », l'architecte convoque le sacré au quotidien et brise la frontière convenue entre sacré et profane⁶⁶⁰. On peut noter cette attitude dans la plupart des scènes analysées et dans les évocations des témoignages recueillis⁶⁶¹. Chris Younes⁶⁶² constate que cette sacralisation du quotidien existe dans les sociétés pré-modernes (et donc aussi dans l'architecture traditionnelle japonaise pour laquelle Barragán s'est longtemps passionné).

La retraite n'est donc pas, comme le notait Barragán⁶⁶³, uniquement à caractère religieux (dans le sens chrétien), mais aussi possible dans un quotidien ritualisé visant une expérience transcendante, un dépassement de Soi. Elle rejoint ainsi la deuxième partie de la définition de solitude : l'implication d'une personne retirée du monde. Elle convoque ainsi un lieu

⁶⁵⁵ Ainsi que l'image de la société moderne qu'elles véhiculent. Voir infra

⁶⁵⁶ Goeritz, 1954. Op.cit

⁶⁵⁷ Farel A, 2008. *Architecture et complexité. Le troisième labyrinthe*, Collection eupalinos, éd. Parenthèse, Paris

⁶⁵⁸ Kahn Louis I., 1996. *Silence et lumière. Choix de conférences et d'entretiens 1955 - 1974*, Editions du Linteau, Paris, 2^e éd

⁶⁵⁹ Barragan, 1980. Op.cit

⁶⁶⁰ Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, 1963 ? réf complète ?

⁶⁶¹ Evocations d'architectures sacrées relevées dans les enquêtes MEMOIRE, Partie II, chap..1, 2 : les réminiscences du visiteur

⁶⁶² in Sauzet M, Younes C, 2003. *Habiter l'architecture. Entre transformation et création*, éd. Massin, Paris

⁶⁶³ Barragan interrogé par Bayon D, 1975. « Luis Barragán y el regreso a las fuentes », *Plural*, n.48, septembre, Mexico DF

décontextualisé, isolé, une bulle d'intimité qui va permettre de se retrouver face à soi-même, plus concentré aussi et donc plus réceptif.

Barragán met enfin en garde dans son Manifeste « celui qui craint ou refuse »⁶⁶⁴ ce type de solitude et donc, par conséquent, l'expérience qu'elle implique : celle de plonger en soi-même.

Nous devons constater que certains témoins ont mal vécu l'expérience solitaire provoquée dans l'architecture émotionnelle de la casa Barragán (site 02)⁶⁶⁵.

3.1.2. Introspection

« Si vous pouvez vous retrouver face à vous-même, face à vos pensées, dans un lieu serein, ne serait-ce qu'une heure, alors cet espace aura été pour vous un pôle d'énergie spécifique ».

Tadao Ando⁶⁶⁶

Le principal média d'expression de Barragán est l'architecture. Il va donc lui faire jouer un rôle similaire à celui d'une retraite pour favoriser l'expérience de cette solitude et encourager l'introspection⁶⁶⁷.

Si il existe d'autres voies de l'architecture émotionnelle pour favoriser l'introspection⁶⁶⁸, la forme d'un refuge suggérée par le concepteur renvoie à l'image des retraites de nos sociétés occidentales. Ces retraites consistent à isoler (retirer) un individu dans un lieu excentré, lointain et solitaire (parfois une caverne dans la montagne). On retrouve notamment cette attitude dans les cellules monastiques ou les cloîtres de l'architecture chrétienne, dans les cabinets intimes de la Renaissance ou encore dans *l'hortus conclusus* du Moyen-Age et dans les chambres végétales des jardins baroques, familiers du système référent de Barragán. On la retrouve également en Asie, dans le jardin sec de l'ère Edo au Japon et en Inde ou au Népal dans les temples et les monastères bouddhistes. Elle est encore présente aussi dans un certain modernisme contemporain de Barragán (comme lui, en marge de l'hégémonie fonctionnaliste des maîtres du CIAM). On ne peut que constater par exemple les sympathies de pensée architecturale entre Barragán et Louis Kahn, qui se vouaient par ailleurs une admiration mutuelle. Elles impliquent pour Alain Farel « une même vision du

⁶⁶⁴ Barragan, 1980. Op.cit

⁶⁶⁵ Lors des enquêtes IMMERSION qui sont développées dans la Partie III, chap..2

⁶⁶⁶ Ando, 2007. Op.cit

⁶⁶⁷ Introspection vient du latin *introspicere* qui signifie littéralement regarder à l'intérieur

⁶⁶⁸ Nous avons déjà évoqué le rôle des déclencheurs de réminiscences qui stimule l'individuation, chap..1, nous révélerons le rôle de l'errance dans l'architecture émotionnelle dans le chapitre 3 et dans la Partie III

rapport de l'homme au monde »⁶⁶⁹. L'homme n'y est ni idéalisé ni modélisé. Il est pris dans toutes ses dimensions, notamment matérielles et spirituelles. L'espace devient alors un moyen de dialogue. Kahn dira même « qu'il a la qualité de répondre à l'esprit »⁶⁷⁰. Comme fondement de cette intériorité, Kahn définit le concept *The Room* (la pièce). La pièce est le fondement de l'architecture. Elle est (relativement) close. Khan travaille sur l'épaisseur de ses limites et sur la qualité de ses transitions, développant notamment le principe du mur habité. Un autre moderniste, Carlo Scarpa poursuit cette attitude et pense que l'architecture dans ce sens n'est pas qu'un instrument mais une « voie de dépassement ».

Aujourd'hui, cette recherche de support à l'introspection continue de marquer le travail de certains architectes contemporains comme Tadao Ando, Maurice Sauzet ou Kengo Kuma (dans leurs projets à l'échelle domestique) ou encore le paysagiste Paolo Burgi. Certains travaillent, comme Barragán, intimement avec des artistes qui ont le même objectif. Peter Zumthor par exemple développe au sein des thermes de Vals (date, lieu) une pièce sonore, conçue par un compositeur de musique contemporaine, comme un écrin introspectif à l'écoute de soi-même.

Toutes ces attitudes se matérialisent principalement par des lieux clos⁶⁷¹.

Bien que clos, ces espaces ne sont pas réservés au domaine du bâti. Ils peuvent néanmoins contenir le bâti et le jardin, un espace « fermé » et un espace « ouvert » pourvu qu'ils soient eux-mêmes arrachés à son environnement immédiat. Ils déclinent le procédé scénographique de l'isolement, présent dans les 18 scènes analysées.

3.1.3. Isolement

« Ma maison est mon refuge. »

Barragán⁶⁷²

L'isolement revêt, à l'image de la solitude, de nombreuses significations. Perçu comme agréable, il sera subi par d'autres comme contraignant voire impossible. Une mise en scène qui décline le principe de l'isolement est périlleuse et délicate. C'est avant tout une question de dosage. Trop peu isolé, le lieu n'offre

⁶⁶⁹ Farel, 2008. Op.cit

⁶⁷⁰ Idem

⁶⁷¹ Ils font tous implicitement référence à l'archétype de la grotte ou de la cabane, source de toute l'architecture domestique occidentale comme le note Thierry Paquot in Paquot T., 2005. *Demeure terrestre. Enquête vagabonde sur l'habiter*, Collection Tranches de Villes, éd. De L'Imprimeur, Paris, demeure terrestre

⁶⁷² Barragan cité in Pauly, 2002. Op.cit

pas les qualités de refuge propices à l'introspection. Trop isolé au contraire, il étouffe et angoisse, substituant à la retraite l'image d'une prison. L'empirisme et la gestion in situ de ses mises en scène permet à Barragán de se confronter à ses propres ressentis et à la critique de ses amis⁶⁷³.

L'évolution de sa propre maison (site 02) est à ce titre éclairante. Le toit terrasse par exemple offrait à l'origine une vue cadrée au-delà du jardin, vers les silhouettes volcaniques à l'horizon de Mexico. Un simple garde-corps de bois garantissait la sécurité. Quelques temps plus tard, Barragán ressentit le besoin de renforcer cette limite et éleva à la place du barreaudage de chêne, un muret en béton avant de fermer quelques temps plus tard complètement la vue pour se concentrer sur le ciel. Cet isolement progressif, apparemment en harmonie avec son état d'âme⁶⁷⁴ et probablement aussi avec l'urbanisation galopante du quartier, se retrouve à d'autres endroits de la maison. Dans sa chambre, il monte une allège de plus d'un mètre pour se protéger du jardin (vers la fin de sa vie). Dans son atelier enfin, l'accès au jardin est dévié par un patio à débordement après quelques temps. Son jardin lui-même, envahi volontairement par la végétation (laissée expansive par choix), se ferme progressivement et assombrit la maison, l'obligeant à déboucher la pénombre de l'angle du séjour avec un éclairage artificiel d'appoint.

Nous avons pu constater dans nos analyses la très grande variété de solutions scénographiques pour mettre momentanément le lieu et son occupant entre parenthèses, pour « l'extraire du monde ».

La base de ces procédés scénographiques est d'effacer les principaux repères qui permettent de situer le lieu. Ces repères sont en majorité visuotactiles ou sonores : la vue sur la maison du voisin, le toit remarquable de tel édifice du quartier ou encore la rumeur de la route toute proche. En les gommant, en les voilant, la mise en scène permet d'être plus attentif à d'autres stimuli et donc d'enrichir la perception de ce nouvel environnement. Il ne s'agit donc jamais d'isoler les sens, mais bien au contraire de les aiguïser en arrachant la pièce, pour reprendre l'unité spatiale définie par Kahn⁶⁷⁵, à son environnement ordinaire.

⁶⁷³ Partie II, chap.2, 1.2.2. Les empirismes de Barragan

⁶⁷⁴ Comme le remarque Juan Palomar interrogé par Gilsoul N. à Guadalajara en mars 2007

⁶⁷⁵ « La pièce est le commencement de l'architecture. C'est le lieu de l'esprit. On est dans la pièce, avec ses dimensions, sa structure, la lumière qui lui donne son caractère, son aura spirituelle, et on prend conscience que tout ce que l'homme propose et fait devient vie. »

Louis Kahn, 1971 (septembre). « The Room, the Street, and the Human agreement », discours prononcé à l'American Institute of Architects, publié dans *AIA Journal*, n°3

SUJETS D'ISOLEMENT

Nous avons constaté 4 sujets d'isolement récurrents dans l'analyse comparative des 18 scènes choisies.

D'abord Barragán isole la pièce (intérieure ou extérieure) de son contexte (extérieur ou intérieur, la séquence précédente ou suivante). Ensuite, il isole, dans cette pièce, un recoin, un sous-espace ou alors un fragment de paysage au-delà de l'espace. Il va aussi isoler le visiteur des autres occupants et l'inciter à être solitaire dans la solitude de la pièce. Enfin, il isole le visiteur et la pièce du temps convenu par l'homme (aucune horloge dans aucun des sept sites retenus) pour la soumettre aux seuls rythmes cycliques de la Nature⁶⁷⁶.

TYPOLOGIE D'ISOLEMENT

Nos analyses nous ont aussi permis de dégager une typologie de ces isolements.

Le premier type est celui d'une pièce fermée. Présentant un accès (ou deux et en général dévié ou caché), elle n'offre aucune vue sur l'extérieur (même si la lumière naturelle y pénètre, diffuse ou indirecte). C'est l'exemple de la chapelle principale de Tlalpan⁶⁷⁷. Le deuxième type ouvre la pièce sur une autre pièce close (parfois extérieure). Le système de relations fonctionne toujours en circuit fermé. C'est le cas par exemple de la chambre de la casa Galvèz et de son patio privatif⁶⁷⁸. Le troisième type ouvre la pièce sur le ciel et devient patio, par exemple le patio des jarres de la casa Barragán. Le quatrième type perce ou perméabilise un peu ses parois et transforme le patio en chambre végétale, entretenant des vues choisies avec d'autres pièces et avec le ciel (ou des pièces avec d'autres pièces et un cadrage choisi sur le paysage). C'est le cas du jardin creux de la casa Ortega⁶⁷⁹ ou du séjour de la casa Lopèz⁶⁸⁰. Enfin, le cinquième type se réduit à un recoin d'intimité dans un des quatre types précédents. Il peut s'agir par exemple du banc et son platelage bois décaissés dans la terrasse du jardin de la casa Galvèz⁶⁸¹, d'une zone en pleine lumière dans une relative pénombre ou encore d'un sous-espace soumis plus intensément à une source sonore particulière.

L'architecture émotionnelle déploie le principe d'isolement quelle que soit la fonction comme le montre encore le tableau synoptique.

⁶⁷⁶ Cette idée est reprise notamment par Zumthor dans les Thermes de Vals où aucune montre n'est acceptée, aucune horloge n'est visible. Pour des raisons pratiques, deux horloges sont insérées dans de fins tubes en cuivre plantés verticalement dans le sol de pierre et situés discrètement. Rien n'indiquent néanmoins qu'il s'agit de montres

⁶⁷⁷ Partie II, chap.2, 2.1.4.1 : scène 09

⁶⁷⁸ Partie II, chap.2, 2.1.1.2 : scène 02

⁶⁷⁹ Partie II, chap.2, 2.1.7.1 : scène 15

⁶⁸⁰ Partie II, chap.2, 2.1.6.2 : scène 14

⁶⁸¹ Partie II, chap.2, 2.1.7.4 : scène 18

Des procédés scénographiques qui « isolent » sont reconnaissables aussi bien dans un séjour, un corridor, une chambre ou encore un bout de jardin. Il s'applique par ailleurs à différentes échelles : celle d'un patio de quelques mètres carré à celle d'une écurie sur plusieurs hectares. Il travaille principalement sur les limites physiques de l'espace et leur perception. On peut voir que ces limites sont sculptées par une multitude de procédés différents et par leurs combinaisons⁶⁸². Cette limite peut être réduite à la limite éphémère et (a priori) aléatoire entre ombre et lumière comme le note Barragán : « Même dans les constructions où il n'y a pas de voisinage, mais uniquement le paysage, il est également nécessaire de créer quelques murs pour obtenir des recoins d'ambiance intime. Il est possible que cela provienne du besoin de pénombre que nous avons, mammifères que nous sommes. Cette pénombre peut être considérée comme une nécessité de l'être humain, un sujet de caractère spirituel qui évoque l'idée de recueillement »⁶⁸³.

Cette dernière intention du concepteur et l'allusion un peu simpliste à une généralisation (réductrice) du ressenti à l'ensemble des mammifères, dans lequel Barragán replace l'homme, attire cependant l'attention sur l'interrogation de l'architecte sur la perception de ses mises en scène et sa recherche d'un effet qui concerne le plus de monde possible. Son doute implicite renvoie à l'importance du processus empirique *in situ* de l'architecture émotionnelle sans pour autant devenir ni un gage de réussite, ni une loi universelle ou une recette de cuisine architecturale.

⁶⁸² Voir tableau comparatif, infra

⁶⁸³ Barragan interrogé par Poniatowska E., 1976. « Luis Barragán », Diario Novedades, 28 nov et 5 déc, Mexico DF

La notion de « coin » d'intimité fait l'objet d'un développement dans le cadre de l'expérience spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle dans la Partie III de cette thèse

3.2. Suggérer la contemplation

« ...Voir dans un sens qui surpasse l'analyse purement rationnelle »

Barragán⁶⁸⁴

Le recueillement est aussi souvent associé dans les propos de Barragán à la Beauté. L'Art de Voir favoriserait ainsi une autre voie pour atteindre cette sérénité.

Creusant les implications de la Beauté et de sa contemplation (méditative) pour Barragán, nous montrons comment les mises en scène de l'architecture émotionnelle capturent tant le spectacle que le regard du visiteur dans une « ambiance propice à la quiétude et au recueillement »⁶⁸⁵.

3.2.1. Beauté

« Privée de beauté, la vie ne mérite pas d'être considérée comme humaine »

Barragán⁶⁸⁶

La beauté est difficile à définir comme nous l'avons déjà évoqué. Elle est l'affaire de chacun et souvent le produit de son époque. Voltaire, dans son *Dictionnaire philosophique*, écrivait non sans humour : « Demandez à un crapaud ce qu'est la beauté, le grand Beau, le té Kalon ! Il vous répondra que c'est sa crapaude avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune au dos brun. ».

Le débat continue d'enflammer les passions. Pour certains, héritiers scientifiques du Docteur de Cabanis (1757 -1808), le cerveau secréterait la beauté comme le foie secrète la bile. Pour d'autres, héritiers de Platon et de Kant comme Barragán, la beauté révèle la présence de l'être au monde.

L'artiste (fascinant) est aux yeux de Barragán, celui qui recherche la beauté sous toutes ses formes. L'artiste donne à voir à l'autre ce qu'il voit lui, « certains aspects d'une représentation privée du monde » note le biologiste F.Jacob⁶⁸⁷. Ce processus artistique peut ainsi transformer, voire embellir la nature par exemple. On reconnaît le phénomène d'artialisation commenté par Alain Roger⁶⁸⁸.

⁶⁸⁴ Barragan, 1980. Op.cit

⁶⁸⁵ Idem

⁶⁸⁶ Idem

⁶⁸⁷ Jacob, 1981. *Le jeu des possibles*, éd.Fayard, Paris

⁶⁸⁸ Roger A, 1997. *Court traité du paysage*, Bibliothèque des Sciences Humaines, éd.Galimard, Paris

En replaçant l'architecture au sein des Beaux-Arts, nous avons vu que Barragán transforme implicitement l'architecte en artiste. Il défend le phénomène d'émotion de l'architecture décrit par le Corbusier dans les années vingt : « (l'architecte) nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde (...) ; c'est alors que nous ressentons la beauté »⁶⁸⁹. Cette beauté, semble être partout. Barragán la reconnaît « là dans un tatouage, là dans un humble outil, là dans d'éminents temples et palais »⁶⁹⁰. Kahn la voit dans la manière de marcher ou dans la façon de tourner les pages⁶⁹¹. Lorsqu'Auguste Rodin prétend que « ce n'est point elle qui manque à nos yeux, mais nos yeux qui manquent à l'apercevoir », nous retrouvons le discours de Barragán sur l'importance d'un Art de Voir et le rôle implicite qu'il donnait à son œuvre (par le biais des mises en scène d'ambiances). L'architecte de l'architecture émotionnelle s'inscrit ainsi dans une tradition de médium, d'intercesseur, de passeur.

3.2.2. Contemplation.

« L'architecte de l'architecture naturelle est comme l'architecte classique, un intercesseur (...) il cherche à rendre aux hommes, en sculptant des lieux face à la nature, l'émotion de la découverte des premiers matins du monde. »

Maurice Sauzet⁶⁹²

Contempler signifie d'abord pour le dictionnaire Larousse, regarder avec soin, admiration ou étonnement. Nous pourrions rajouter regarder avec émotion ou, comme Barragán, voir avec innocence. Le dictionnaire précise ensuite que la concentration de l'esprit va sur des sujets intellectuels ou religieux et évoque une méditation religieuse ou poétique (là où Barragán parle de recueillement).

L'analyse des scènes et les propos de Barragán nous ont permis de constater que l'architecture émotionnelle met en place un système de procédés scénographiques visant à donner à Voir, à contempler. Favoriser cette contemplation implique d'une part un sujet à regarder, d'autre part une manière de le donner à voir et enfin, une façon de le regarder. Si Barragán n'a qu'une prise relative⁶⁹³ sur le

Artialisation : Processus artistique qui transforme et embellit la nature, soit directement (in situ), soit indirectement (in visu), au moyen de modèles in Berque, Conan, Donadieu, Lassus, Roger, 1999. Op.cit

⁶⁸⁹ Le Corbusier, 1995 (1924). *Vers une architecture*, éd. Flammarion, Paris

⁶⁹⁰ Barragan, 1908. Op, cit.

⁶⁹¹ Kahn, 1973. « Architecture and Human agreement, A Tiffany Lecture, Philadelphie », in Saul Wurman, 1985, *What will be has always been, the words of Louis I. Kahn*, Rizzoli, New York

⁶⁹² Sauzet, 2008. Op.cit

⁶⁹³ Ce que l'architecture japonaise traditionnelle appelle la contrainte libératrice et qui rejoint les recherches de la psycho-analyse de l'architecture in David

dernier point, qui reste en dernier recours le domaine du spectateur (de son pré-requis socio-culturel et de sa propre sensibilité), il peut néanmoins travailler activement, par le média architectural, sur les deux autres composantes : le sujet et le point de vue.

Tadao Ando écrit: « il vous est permis, par la contemplation de l'Art et de l'Environnement, de reprendre possession de vous-même »⁶⁹⁴, réinventant l'objet principal de l'architecture émotionnelle. Ce que l'architecte japonais appelle l'Environnement (et qu'Augustin Berque appellerait probablement plutôt Milieu⁶⁹⁵) résonne avec le désir de Nature de Barragán.

Le grand paysage, lorsqu'il est donné à voir, est capturé par la mise en scène de l'architecte et entre dans la composition de l'architecture émotionnelle. La Nature est plus souvent concentrée dans le jardin clos ou le patio. Elle est alors « humanisée sans en détruire les si merveilleux spectacles »⁶⁹⁶ comme l'écrit Barragán. Ce sujet, choisi comme motif de contemplation (ou support de méditation), renvoie à l'histoire des jardins. L'homme face à la Nature (ou immergé en elle), en prenant conscience de leurs relations (et aujourd'hui de leur fragilité), prend conscience de lui-même⁶⁹⁷.

Intervenir sur le sujet de ces contemplations revient pour Barragán à travailler sur le jardin. Or nous n'avons que très peu d'informations sur ses interventions (aucun plan ni croquis d'ensemble, quelques photos d'époque qui permettent néanmoins de comprendre l'évolution de certains fragments et bien sûr les lieux eux-mêmes mais qui ont souvent beaucoup évolué). Nous savons, par l'étude de ses témoignages et de ceux qui lui ont été proches qu'il les voulait aussi discrètes que possible. Il reprend les termes de Bac en parlant de « ne rien faire d'autre que de s'associer à cette recherche millénaire (...) d'un lien avec la Nature ». Kahn se laisse même convaincre du peu d'intervention lorsqu'il décrit avec admiration le jardin de Barragán : « (...) le terrain et la végétation sont demeurés vierges, comme il les a trouvés »⁶⁹⁸.

La créativité de l'architecture émotionnelle réside davantage à la manière de montrer cette Nature (parfois évoquée à travers son impermanence par exemple et parfois abstraite). Elle implique la mise en place des procédés scénographiques que nous réunissons sous le terme générique de cadrage.

PH.,2001. *Psycho-analyse de l'architecture*, collection L'œuvre et la psyché, éd. L'Harmattan, Paris

⁶⁹⁴ Ando, 2008. Op.cit

⁶⁹⁵ Berque, Conan, Donadieu, Lassus, Roger, 1999. Op.cit

⁶⁹⁶ Barragán, 1980. Op.cit

⁶⁹⁷ Clément G., 1997. *Thomas et le voyageur. Esquisse du Jardin Planétaire*,

Albin Michel, Paris

⁶⁹⁸ Kahn, 1996. Op.cit

3.2.3. Cadrage

« Quand vous êtes assis dans une pièce sombre et que vous regardez un jardin éclairé par la lumière naturelle, vous pouvez commencer à sentir la relation fondamentale qui lie la lumière et l'obscurité, et la raison pour laquelle elles ont besoin l'une de l'autre pour s'exprimer (...) je pense que l'obscurité offre la possibilité de réfléchir et de contempler. »

Tadao Ando⁶⁹⁹

Nous avons choisi le terme cadrage par rapport à celui de point de vue pour trois raisons. D'abord parce qu'il ne réduit pas la scénographie au seul choix du lieu depuis lequel regarder. Ensuite parce qu'il peut être mobile, comme son utilisation cinématographique le laisse entendre. Enfin, parce qu'il induit la définition de ses bordures spatiales et de son recul qui définissent son contenu et le mettent à distance. Le cadrage est entendu ici comme le principe qui régit la mise en scène en deçà du cadre proprement dit, c'est-à-dire l'avant-scène, et au-delà du cadre, c'est-à-dire le morceau de paysage capturé. Le cadre lui-même dépasse ici la seule définition classique de la fenêtre (trou percé) puisque certains cadrages induisent un long travelling avant comme celui du paseo del Gigantes à Las Arboleras⁷⁰⁰. Ce principe de mise en scène regroupe deux à quatre des attitudes scénographiques récurrentes relevées lors des analyses : cadrer, creuser, chorégraphier (par anticipation) et désigner (pour préciser un élément dans le cadrage).

SUJETS DE CADRAGE

Nous avons relevé cinq sujets principaux de cadrage.

Le premier est un paysage ou un morceau de nature « humanisé » comme ceux du séjour de la casa Lopèz⁷⁰¹. Le deuxième « maquille » ce fragment de jardin pour lui attribuer une image de paradis (perdu) comme la « jungle » vue du séjour de la casa Barragán⁷⁰². Le troisième présente un morceau d'architecture sculptée comme un décor de théâtre pour vibrer sous la lumière. C'est par exemple celui du corridor menant à la piscine de la casa Gilardi⁷⁰³. Le quatrième est un élément spécifique fixe qui se détache d'une toile de fond, pour reprendre le terme consacré au théâtre. Cet élément peut donner une image immuable comme l'ange de bois sculpté dans le cadrage de la terrasse de l'ange⁷⁰⁴ ou encore la porte dérobée au bout du jardin depuis la toute petite

⁶⁹⁹ Ando, 2008. Op.cit

⁷⁰⁰ Partie II, chap.2, 2.1.4.2 : scène 10

⁷⁰¹ Partie II, chap.2, 2.1.6.2: scène 14

⁷⁰² Partie II, chap.2, 2.1.6.1 : scène 13

⁷⁰³ Partie II, chap.2, 2.1.5.2 : scène 12

⁷⁰⁴ Partie II, chap.2, 2.1.5.1 : scène 11

fenêtre carrée située au bas du lit de Barragán, casa Ortega. Il peut aussi proposer une image d'impermanence, comme les floraisons cycliques du Jacaranda de la casa Gilardi depuis la baie à l'étage des chambres. Enfin, le dernier sujet va anticiper le mouvement d'un élément mobile devant la toile de fond. L'ombre de l'eucalyptus sur le mur du patio de la chambre à la casa Galvèz⁷⁰⁵ ou encore le glissement transversal des chevaux dans le pédiluve des écuries San Cristobal à Los Clubes⁷⁰⁶.

Rappelons qu'en fin de compte, l'objectif de ce principe n'est pas le sujet contemplé en soi, mais l'action de le contempler qui doit agir comme une surface de méditation (un mandala) et donc participer au recueillement du visiteur comme elle participe à la méthode créative projectuelle du concepteur⁷⁰⁷.

TYOLOGIES DE CADRAGE

L'analyse permet aussi d'esquisser une typologie des cadrages. Il y en a trois types.

D'abord le cadrage peut être horizontal : un fragment de ciel capturé par les parois d'un patio ou encore un reflet, comme celui du bassin noir de la casa Lopèz⁷⁰⁸. Ensuite il y a les cadrages verticaux qui se déploient soit en deux dimensions (fenêtre percée dans une paroi comme celle du jardin creux de la casa Ortega⁷⁰⁹) soit en trois dimensions (fenêtre dite « active » comme celle de la perspective d'accès à San Cristobal).

L'architecture émotionnelle déploie aussi les principes du cadrage quelque soit la fonction comme le montre encore le tableau synoptique. Elle l'adapte à chaque fois à son sujet et à la destination de la pièce (son usage) : chambre, patio d'accès, salons. L'échelle du cadrage (entendue ici comme sa profondeur) est très variable : quelques mètres dans le patio Galvèz⁷¹⁰ à plusieurs centaines de kilomètres dans la chambre principale de la casa Ortega⁷¹¹. Le comparatif montre la grande richesse du travail sur les limites et leur matérialité dans les 18 scènes.

Le cadre lui-même présente des proportions et des dimensions très différentes : d'une faille étroite de quelques centimètres à Los Clubes jusqu'à une large baie qui découpe l'ensemble d'un mur, casa Barragán⁷¹². Il peut avoir quatre bordures, trois lorsque le linteau disparaît ou même deux lorsque l'espace est pincé entre

⁷⁰⁵ Partie II, chap.3, 2.2.5.2 : la scène de nature

⁷⁰⁶ Partie II, chap.2, 2.1.2.2: scène 04

⁷⁰⁷ Ce point fait l'objet d'un développement à partir de l'art de la mémoire dans la Partie III, chap..1, 3.1.1. le rêve méditatif et l'art de la mémoire

⁷⁰⁸ Partie II, chap.2, 2.1.6.2: scène 14

⁷⁰⁹ Partie II, chap.2, 2.1.7.1 : scène 15

⁷¹⁰ Partie II, chap.3, 2.2.5.2 : la scène de nature

⁷¹¹ Partie II, chap.3, 2.2.5.1 : la nature sur scène

⁷¹² Partie II, chap.2, 2.1.6.1 : scène 13

deux plans horizontaux comme les nappes d'ombre du corridor d'accès à la casa Galvèz.

FACTEURS COMBINÉS

Enfin, Barragán et ses architectures émotionnelles vont encore travailler trois facteurs fondamentaux du cadrage pour lui garantir dans sa pratique, le plus de chances d'inciter à la contemplation.

Le premier facteur est la lumière qui va permettre, par sa manipulation de discerner au-delà du cadrage. Le deuxième facteur va assurer une certaine temporalité dans le regard du visiteur. Certains cadrages vont ainsi offrir la possibilité de s'installer (confortablement) en un endroit privilégié depuis lequel regarder. D'autres vont mettre le cadre en abîme dans un cheminement en long qui va étirer physiquement et/ou psychologiquement le parcours et la rémanence de l'image capturée. Il s'agit du recul, parfois du mouvement (comme le basculement vers le vide d'une des deux baies dans le séjour de la casa Lopèz), induit par le cadrage. Le troisième facteur vise la meilleure réceptivité du visiteur. Celle-ci peut être excitée, motivée, stimulée par son individuation⁷¹³ (et le travail des réminiscences) et par la multiplication d'émotions (donc d'ambiances qui les provoquent) au long d'un parcours précédent le cadrage. C'est le principe de l'errance qui fait l'objet du chapitre suivant.

⁷¹³ Partie II, chap.1, 3.3 : individuation

Conclusion de chapitre

Centré sur la fabrication et le réglage des ambiances de scènes remarquables de l'architecture émotionnelle, nous avons cherché à comprendre les mécanismes scénographiques récurrents utilisés intentionnellement par le concepteur et leur incidence sur l'implication sensible du visiteur.

Nous avons d'abord montré que Barragán développe un véritable Art de Voir lui permettant un réglage précis et évolutif des ambiances de l'architecture émotionnelle. Il apprend ce regard au contact de la sphère artistique principalement et d'outils nouveaux (comme la photographie). Initié au phénomène artistique dans les années 30 notamment par Basave (cours d'éducation visuelle), Orozco (une modernité mexicaine) et Kiesler (l'avant-garde scénographique européenne), c'est principalement avec le peintre Chucho Reyes et le photographe Salas Portugal que l'architecte aiguisé son regard. Il s'entraîne dès lors à « voir avec innocence » (comme un enfant qui s'émerveille, sans préjugés), à reconnaître la Beauté et ce qui participe (scénographiquement) à la provoquer dans les ambiances oniriques de ses évocations. Barragán retient de ces enseignements une série de procédés scénographiques (comme par exemple le choix d'objets énigmatiques et leur composition spatiale, la lumière et la profondeur, le cadrage) qu'il décline et affine ensuite dans son architecture émotionnelle.

Si la participation à la construction du musée expérimental El Eco en 1952 (à la base du *Manifeste de l'Architecture émotionnelle*) va confirmer et compléter ces procédés de mise en scène, Barragán s'y confronte surtout avec une méthode de travail empirique (qui fait écho à ses propres expériences dans les jardins de Tacubaya). Les 4 phases d'empirisme que nous avons relevé dans le processus conceptuel de Barragán ont prouvé l'importance du réglage (du jardinage) précis et régulier des ambiances de l'architecture émotionnelle pour créer l'émotion maximale sur le visiteur.

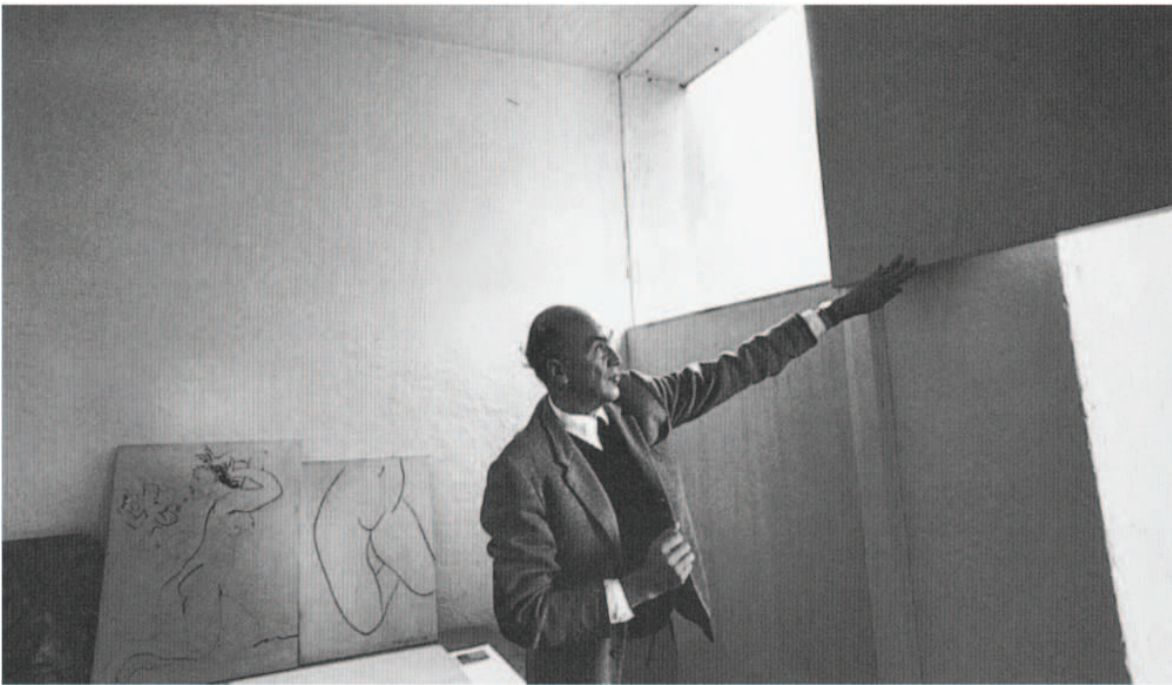
Dans un deuxième temps, nous avons choisi 18 scènes remarquables à travers 7 terrains d'étude pour en décortiquer les composantes et les mécanismes scénographiques, repérant chaque fois que cela a été possible, les conditions spatio-temporelles optimales pour « voir » la scène comme Barragán l'avait figée dans les photographies abstraites (oniriques) de Salas Portugal.

Regroupées selon 7 canevas (en sympathie avec l'univers référent de l'architecte), ces scènes nous ont permis de voir l'évolution des procédés et leurs combinaisons sur une période de plus de 40 ans. Nous en avons déduit une pensée scénographique composée d'attitudes récurrentes (isoler, cadrer, creuser, chorégraphier et désigner) qui déclinent toujours des procédés de mise en scène analogues.

Nous avons montré dans un troisième temps quel objectif poursuit cette pensée scénographique. D'abord, la majorité de ces ambiances entraîne la solitude du visiteur (réelle ou perçue), comme le souhaitait le concepteur. Cette expérience solitaire, induite par l'isolement ambiantal de la scène (convergence de procédés scénographiques tant visuotactiles que sonores par exemple) favorise le retour sur Soi et la plongée introspective (que nous avons déjà rencontré avec le travail des révélations nostalgiques).

Ensuite, la plupart des procédés mis en place visent à concentrer et à capturer le regard du visiteur pour lui « donner à voir » un spectacle souvent éphémère : la beauté d'une floraison extraordinaire, l'évanescence d'un signe d'ombre, l'envol provoqué de mystérieuses colombes. L'art du cadrage (étendu en deçà et au-delà du seul cadre) suggère la contemplation. Associée à l'introspection du visiteur solitaire, celle-ci a tendance à tendre vers une forme de « communion » avec le sujet mis en scène : souvent une Nature idéalisée, évoquée ou abstraite (qui rappelle le désir de Nature inhérent à l'architecture émotionnelle).

Après avoir souligné les mécanismes scénographiques de scènes isolées, nous allons chercher dans le chapitre 3 à révéler le système d'appâts mis en place intentionnellement (à la manière des appels psychofonctionnels de Kiesler) pour entraîner le visiteur à errer dans l'architecture émotionnelle.



Source : Burri, 2000, pp.16

Chapitre 3 :

Strip-tease architectural Des appâts à l'errance

« Je crois qu'il y a mystère lorsque la cime d'un arbre s'aperçoit derrière un mur »

Barragán⁷¹⁴

L'analyse menée dans ce chapitre se concentre sur les appâts scénographiques placés dans l'architecture émotionnelle qui séduisent encore le visiteur aujourd'hui, l'attirant, le guidant de scène en scène.

Barragán parlait de Strip-tease architectural.

Trois hypothèses structurent et animent notre propos.

Nous supposons que Barragán a trouvé dans certains modèles architecturaux (notamment) des procédés scénographiques qui provoquent la surprise et attisent le suspense.

Nous pensons qu'il a développé ces « appels psycho-fonctionnels »⁷¹⁵ en déclinant un véritable système scénographique de leurres dans l'architecture émotionnelle.

Nous émettons enfin l'hypothèse que ces appâts stimulent la curiosité, la peur ou le désir chez le visiteur et peuvent influencer sur son errance dans l'architecture émotionnelle.

Nous analyserons d'abord les modèles scénographiques référents de Barragán en matière d'architectures de suspense : l'Alhambra, le Raumplan et la Space House. Nous observerons ensuite le comportement des visiteurs aujourd'hui dans 7 sites et à partir de leurs témoignages, proposerons une typologie des leurres de l'architecture émotionnelle. Enfin, nous esquisserons le fonctionnement de ces appâts dans l'implication sensible du visiteur et leurs potentielles conséquences sur leur cheminement spatio-temporel.

⁷¹⁴ Barragan interrogé par Scjetnan Garduno M, 1982. « El arte de hacer o como hacer el arte », *Revista Entorno*, janv., Mexico DF

⁷¹⁵ En référence à la formule employée par Kiesler dans la Space House, voir *infra*

1. Modèles d'architectures de suspense

« La différence entre le suspense et la surprise est très simple (...). Nous sommes en train de parler, il y a peut être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial et tout d'un coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais avant qu'il ne l'ait été, on lui montre une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart – il y a une horloge dans le décor. La même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène (...). Dans le premier cas, on a offert quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le second, nous lui offrons quinze minutes de suspense »

Hitchcock⁷¹⁶

Nous avons montré que l'architecture émotionnelle offre aux visiteurs des scènes remarquables, réglées avec soin pour leur provoquer une émotion maximale. Ces scènes spectaculaires surprennent le novice : l'ombre de la croix sur le mur de la chapelle de Tlalpan⁷¹⁷, le glissement des chevaux sur le miroir d'eau de San Cristobal ou encore le basculement topographique brutal depuis la fenêtre géante du salon de la casa Lopèz⁷¹⁸.

Alfred Hitchcock défend l'idée que le suspense est le moyen le plus puissant de soutenir l'attention du spectateur, que ce soit le suspense de situation ou celui qui incite à se demander : « Et maintenant que va-t-il arriver ? ». Le suspense provoque une série d'émotions fortes comme le désir, la peur ou la curiosité. Il tisse un récit à rebondissements.

Certaines scènes d'architecture émotionnelle étudiées (la terrasse de l'ange casa Ortega⁷¹⁹ par exemple) annoncent une pensée scénographique qui dépasse la chambre ou le patio lui-même et qui accompagne le visiteur - ou le « prépare » comme dit Barragán⁷²⁰ – à la scène suivante.

Nous avons cherché ici à savoir quels modèles référents (architecturaux) ont pu former Barragán à la théâtralisation⁷²¹ d'un

⁷¹⁶ Hitchcock Turffaut, 2005 (1983). *Hitchcock/Truffaut. Edition définitive*, Gallimard, Paris, réed.

⁷¹⁷ Partie II, chap.2, 2.1.4.1 : scène 09

⁷¹⁸ Partie II, chap.2, 2.1.6.2 : scène 14

⁷¹⁹ Partie II, chap.2, 2.1.5.1 : scène 11

⁷²⁰ Barragán interrogé par Scjetnan Garduno M, 1982. Op.cit

⁷²¹ Cette théâtralisation est entendue ici entre deux scènes. Le scénario spatial et ses implications spatio-temporelles sur de véritables cheminements fait l'objet de la partie III

certain suspense architectural et quels enseignements de mise en scène portent-ils ?

Nous avons souligné 3 modèles découverts par Barragán avant 1940. Il a vécu le premier, étudié le second à travers des écrits et partagé les idées du dernier avec son concepteur.

L'ensemble de ce premier point est étudié à partir de 4 sources complémentaires.

- 1) les résultats de notre travail sur son univers référent (chapitre 1)
- 2) les propos de Barragán (avec une attention thématique)
- 3) les résultats de nos analyses de scènes (chapitre 2)
- 4) les documents (et l'arpentage lorsque cela a été possible) relatifs aux 3 modèles désignés.

1.1. L'Alhambra de Grenade

« Mon premier jardin (...) et tous ceux qui ont suivi prétendent avec humilité faire écho à l'immense leçon d'esthétique des maures d'Espagne »

Barragán⁷²²

La découverte de l'Alhambra par le jeune Luis Barragán (22 ans) en 1924 a un impact majeur sur son œuvre comme il le confie lui-même près de cinquante ans plus tard à New York.

Ses réminiscences comprennent les palais nasrides (et leurs patios) ainsi que les jardins du Generalife, suspendus en terrasses sur le *Cerro del Sol*, face aux palais. Barragán ne fait aucune allusion au palais tardif de Charles Quint (au centre du site) ni à l'Alcazaba (sur la pointe de l'éperon rocheux). Son expérience émotionnelle du site se fait en deux temps : d'abord par l'arpentage des murs et des jardins de ce paradis arabo-andalou, ensuite par leur fantasme (et leurs multiples re-compositions créatives par le cerveau) à travers les courts récits de Ferdinand Bac (*les Jardins enchantés*⁷²³) qui s'en inspirent comme décors. Barragán insiste sur le vrai choc émotionnel que lui provoque le lieu : « je n'ai jamais oublié cette émotion » écrit-il en 1980. Si il ne la nomme pas directement, Barragán donne suffisamment d'indices pour nous permettent de supposer qu'il s'agit bien de la surprise. En effet, ses mots sur le sujet sont évocateurs : « se livra à moi » ; « découverte inespérée » ; « soudainement je découvris » ; « secrètes » ; « joyaux » ou encore « surprise enchanteresse ». Le livre de Bac réveillera ensuite le désir de Barragán en allongeant l'attente de cette surprise en suspense narratif⁷²⁴.

⁷²² Barragán, 1980. Op.cit

⁷²³ Bac, 1925. *Les Jardins enchantés*, Op.cit

⁷²⁴ Partie III, chap.1, le scénario spatial

Ce qui nous intéresse ici est de dégager l'essence⁷²⁵ plus que les formes de ce qui peut avoir provoqué cette surprise architecturale chez Barragán quelques six cents ans après sa conception et malgré les érosions du temps.

Nous avons repéré 3 principes scénographiques complémentaires.

1.1.1. Contraste de l'assemblage⁷²⁶

Barragán se souvient de son cheminement dans les galeries de l'Alhambra : « On passe par un tunnel très petit (...) s'ouvrit devant moi l'espace merveilleux des portiques, contrastant fortement avec les murs aveugles et le bruit de l'eau (...) Dans ma vie j'ai toujours eu besoin de contrastes ; aller du plus petit vers le plus grand »⁷²⁷. Nous retrouvons ce principe décliné à toutes les échelles dans les architectures émotionnelles. Ils concernent autant un assemblage par contraste de sons⁷²⁸ que de proportions spatiales⁷²⁹, de lumières⁷³⁰ ou de mouvements induits⁷³¹. Sa plus simple expression tient sans doute dans la typologie spatiale récurrente du jardin clos comme image du paradis dans une société moderne densément urbanisée. Les murs aveugles de l'Alhambra protègent une luxuriante image de paradis. Barragán écrit : « J'ai eu la sensation qu'il contenait (...) rien moins que l'univers entier »⁷³². L'enclos ou l'écrin est la promesse d'un contenu (encore) mystérieux.

1.1.2. Dilatation de l'attente

Le deuxième principe s'inscrit en filigrane dans les propos de Barragán. C'est le parcours coudé et à travers lui, une approche kinesthésique (et plus phénoméniste⁷³³) de l'espace. L'accès aux espaces des palais nasrides n'est jamais évident ni direct. Il dilate le

⁷²⁵ Le terme est emprunté à Barragán lui-même in Bayon, 1975. « Luis Barragán y el regreso a las fuentes », *Plural*, n.48, septembre, Mexico D

⁷²⁶ Ce point fait l'objet d'un complément dans la Partie III, chap.2, 1.1 : juxtaposition de scènes contrastées

⁷²⁷ Barragan interrogé par Poniatowska, 1976. Op.cit

⁷²⁸ La cascade d'eau à San Cristobal par exemple qui tranche dans l'environnement calme du quartier de Los Clubes, voir Partie II, chap.2, 2.1.2.2 : scène 04

⁷²⁹ Citons par exemple les accès comprimés spatialement au séjour de la casa Barragan voir Partie III, chap.2, 2.1.1.1. casa Barragan, 2 itinéraires

⁷³⁰ Citons par exemple le hall de pénombre avant la chapelle de Tlalpan

⁷³¹ Citons par exemple la topographie de l'accès à la terrasse de l'ange de la casa Ortega, voir Partie III, chap.2, 1.1.3: dedans dehors : un faux problème

⁷³² Barragan, 1980. Op.cit

⁷³³ Paolo Amaldi oppose lecture phénoméniste et substantialiste pour proposer une autre manière d'appréhender l'analyse de l'espace de Mies van der Rohe in Amaldi, 2006. *Espace et densité. Mies Van der Rohe*, Collection Archigraphy, Infolio, Gollion

temps vécu⁷³⁴ en prolongeant le suspense. Le plan mauresque impose chicanes et détours⁷³⁵.

La mise en scène de l'architecture réserve des surprises à chaque pas. Elle déploie un véritable labyrinthe (malgré un plan orthogonal dans lequel certains historiens⁷³⁶, héritiers d'une lecture plus substantialiste comme celle de Panofsky, reconnaissent une géométrie fédératrice supérieure). Afin de marcher dans les propres pas de Barragán à l'Alhambra, il nous a fallu, dans le cadre de cette recherche, recomposer l'hypothèse de son cheminement, puis l'expérimenter⁷³⁷. Cette reconstitution se base sur ses propres descriptions⁷³⁸ et sur des informations sur les parties ouvertes au public dans les années vingt⁷³⁹. Nous retrouvons des couloirs couqués, de multiples accès et des détours en forme de promenades dans toutes les architectures émotionnelles étudiées⁷⁴⁰. Citons par exemple l'accès caché au jardin de la casa Barragán qui semblait pourtant (à tort) évident à travers la grande baie vitrée⁷⁴¹, et qui se fait à travers un petit sas dérobé. Citons encore les chicanes des corridors des chambres de la casa Galvèz⁷⁴² ou les accès topographiques trop raides pour apparaître de loin vers le jardin creux de la casa Ortega⁷⁴³.

1.1.3. Mise en lumière

Le troisième principe suggère un climat d'enchantement ou d'irréalité, principalement par le travail de la lumière naturelle. Barragán l'évoque au travers du contraste entre les « étroits et obscurs couloirs »⁷⁴⁴ et les clairières que forment les deux patios principaux. L'Alhambra est de ce point de vue particulièrement riche en expériences scénographiques. Alvaro Siza n'en parle d'ailleurs qu'au travers de ces « ombres lourdes qui réservent des

⁷³⁴ Nous reviendrons sur cette dilatation dans la Partie III, chap.2, 1 : le pré-montage du concepteur

⁷³⁵ Barragán retrouve ce principe en 1953 lors de son voyage au Maroc

⁷³⁶ Stierlin H&A, 1991. *Alhambra*, Imprimerie nationale, Paris

⁷³⁷ Le parcours de la visite a été modifié en fonction des tranches de restauration et des différentes pédagogies du tourisme. Il semblerait par exemple que l'arrivée sur le site à l'époque soit très différente de l'accès actuel. Les témoignages parlent d'un long cheminement à flanc de coteaux, sinueux et enfoui dans un tunnel de végétation dont il ne reste aujourd'hui qu'une vague piste d'entretien (ou un trajet buissonnier). Ce parcours obligé a dû encore davantage nourrir la surprise du jeune mexicain à l'approche des murs géants de la forteresse, se détachant en ocres rêches sur les verts lisses des lauriers et des yeuses. L'arrivée sur le patio des myrthes se fait aujourd'hui par un couloir court, direct et trop éclairé alors qu'avant la restauration des années soixante, le visiteur devait, comme Barragán le décrit, emprunter un chemin plus long, dévié et plein de pénombre

⁷³⁸ l'Alhambra est très souvent cité par Barragán dans ses témoignages et entretiens, liste complète en bibliographie

⁷³⁹ Recueillies auprès des services de restauration de l'Alhambra et de l'Unesco

⁷⁴⁰ Partie III, chap.2, 1 : le pré-montage du concepteur

⁷⁴¹ Partie III, chap.2, 2.1.1.1. casa Barragán, 2 itinéraires

⁷⁴² Partie III, chap.2, 2.1.3.3 : scène 07

⁷⁴³ Partie III, chap.2, 2.1.7.4. scène 18

⁷⁴⁴ Barragán, 1980. Op.cit

spectacles irréels»⁷⁴⁵. L'analyse de quelques principes scénographiques *in situ* (que l'on retrouve déclinés chez Barragán) permet de découvrir d'ingénieuses mises en scène participant pleinement à créer ce climat d'irréalité. Ainsi par exemple, la voûte cosmique qui tient lieu de plafond à la tour de Comares trompe le regard sur sa réelle profondeur. Le visiteur vient à se demander si cette tour, qui ferme la perspective du bassin dans la cour des myrthes, n'ouvre pas, quelle que soit l'heure, sur un vrai ciel de nuit. Le procédé est simple : une série de petites ouvertures périphériques concentrent la lumière au trois quart de la hauteur de la tour creuse baignée dans une semi-pénombre. Le plafond sculpté d'une dentelle de géométries étoilées (style mudéjar) est sombre et situé au-delà du contre-jour éblouissant. L'œil ne peut pas le voir avec précision. L'illusion fonctionne toujours comme en témoignent les touristes ébahis et le fier sourire du guide local. Un principe similaire existe dans la tour-colombier de la casa Ortega, et le jeu de contre-jour est à la base de la plupart des cadrages dans l'œuvre de Barragán. Son intérêt pour les manipulations de la lumière naturelle est évident, depuis son admiration pour les travaux de Salas Portugal à ses propres expériences de boîtes à lumière⁷⁴⁶.

1.2. Le *Raumplan* d'Adolf Loos

Barragán découvre l'œuvre et les théories de l'architecte viennois Adolf Loos en deux temps. D'abord au travers des propos de Frederick Kiesler⁷⁴⁷ à New York puis quelques mois plus tard, à travers la monographie de Heinrich Kulka⁷⁴⁸ qu'il rapporte d'Europe en 1931. Rien ne prouve qu'il ait ou non arpenté physiquement l'un de ses projets mais il est fort probable qu'il en ait approché certains lors de son voyage à Vienne et à Paris. L'historienne Danièle Pauly⁷⁴⁹ note que cet ouvrage est, pour Barragán et ses amis architectes de Guadalajara en 1932, le second pilier de référence sur l'architecture moderne⁷⁵⁰. C'est donc principalement à travers les mots de Kulka (ou ceux qu'il rapporte de Loos), éclairés par les œuvres elles-mêmes, que nous chercherons à établir des parallèles.

Au-delà d'éventuels apports formels (la fenêtre carrée subdivisée en carrés plus petits, certains accords géométriques de façade), d'une clientèle similaire (riche bourgeoisie ayant des liens étroits

⁷⁴⁵ Siza A., 2008. Une question de mesure. Entretiens avec Dominique Machabert et Laurent Beaudouin, éd. Le Moniteur, Paris

⁷⁴⁶ Partie II, chap.2, 1 : Art de Voir et Empirisme

⁷⁴⁷ Partie II, chap.3, 1.3. autour de la Space House

⁷⁴⁸ Kulka H., 1931. *Adolf Loos*, Neues Bauen in der Welt 4, A.Scholl, Wien

⁷⁴⁹ Pauly, 2002. Op.cit

⁷⁵⁰ Le premier étant *Vers une architecture* de Le Corbusier (édition mexicaine de 1926). Son compagnon de Guadalajara, Diaz Morales, en fait même une recension dans le journal animé par leur cercle d'intellectuels, *Bandera de Provincias* en 1929

avec l'intelligencia artistique) et d'une vision partagée d'un *home*⁷⁵¹ confortable et silencieux⁷⁵², il s'agit plus ici de centrer l'influence de Loos sur la question de la surprise architecturale, moteur et/ou conséquence du concept de *raumplan* (plan spatial). Celui-ci est basé sur une distribution rationnelle d'un cube spatial en volumes de hauteurs plutôt qu'en plans horizontaux. Kulka écrit : « Loos peut, à partir des mêmes moyens de construction, sur la même surface au sol, sous le même toit, entre les mêmes murs d'enceinte, introduire plus de pièces. Il utilise jusqu'à l'extrême le matériau et l'espace construit. ». Loos va donc d'abord raisonner en termes de volumétrie et d'emboîtements, se démarquant des compositions très en vogue du plan libre, cheval de bataille des modernistes comme Mies van der Rohe. Kulka met en garde sur le fait que « le plan spatial exige de l'architecte une très grande concentration (...) Il doit penser dès le début, précise-t-il, à sa destination, à la construction, aux cheminements, à l'ameublement, aux revêtements et à une harmonie de l'espace ». Nous retrouvons ici la vision de l'architecte metteur en scène que partage partiellement Barragán⁷⁵³, anticipant les actions de l'habitant jusqu'à la manière d'ouvrir un placard ou de ranger ses ouvrages.

Le *raumplan* nous paraît avoir nourri la théâtralisation de la surprise architecturale de l'architecture émotionnelle de Barragán à travers au moins cinq de ses principes.

1.2.1. Volume essentiel énigmatique

Le premier est ce que Loos nomme le volume essentiel (le cube). C'est dans l'enveloppe de ce volume volontairement simple (voire archétypal) que l'espace se déploie, se creuse et se repousse. L'organisation intérieure est très riche⁷⁵⁴. Spatialement Kulka compare l'espace loosien à un théâtre « où la dimension restreinte de la loge n'est supportable que parce qu'elle ouvre sur le vide central de la salle »⁷⁵⁵. Les coupes de la maison Tsara montrent bien que Loos reprend ce schéma : un espace principal plus haut lié

⁷⁵¹ Terme utilisé par Barragan *in* interview par Poniatowska, 1976. Op.cit et proche du *gemütlich* (confortable) de Loos

⁷⁵² Qualificatif ajouté par Kenneth Frampton *in* Schenzen R., 1996. « Adolf Loos : l'architecte comme maître bâtisseur », *Adolf Loos. Architecture 1903-1932*, éd. Seuil, Paris

⁷⁵³ Voir infra

⁷⁵⁴ Cette note vise à relativiser une idée préconçue très commune qui a du mal à percevoir une complexité spatiale dans un système orthogonal réduit à la « ligne droite ». Loos, comme Barragan (mais aussi toute l'architecture traditionnelle et sacrée japonaise zen, celle des temples et des tombeaux égyptiens, voire celle encore des temples grecs) défend l'utilisation d'un système cartésien orthogonal. Barragan écrit : « J'ai continuellement travaillé avec des angles droits. J'ai pris en compte à chaque moment de mon travail les plans horizontaux et verticaux et les intersections. Cela explique l'usage fréquent du cube dans mon architecture » *in* Jorge Salvat, 1981. Op.cit. Ces fameuses « intersections » créent un effet labyrinthique comme par exemple dans le plan de la casa Gilardi (voir en annexes)

⁷⁵⁵ Kulka, 1931. Op.cit

à des espaces annexes plus bas. On reconnaît le même réflexe, décliné dans toutes les architectures émotionnelles de Barragán, comme par exemple dans les rapports du très haut séjour de la casa Barragán avec les pièces juxtaposées (notamment son cabinet privé en mezzanine). L'image du théâtre utilisée par Kulka induit la notion de spectacle, de surprise. Le volume simple d'extérieur renferme un mystère ou une multitude de mystère. Cacciari le qualifie même de microcosme⁷⁵⁶ (idée qui rejoint celle de l'Alhambra) et Kenneth Frampton parle de véritable « concentré de lieux »⁷⁵⁷ ayant chacun son revêtement approprié et sa hauteur donnée. L'enveloppe de ce petit monde, par sa simplicité même et sa fermeture, attise la curiosité pour ce qui est caché. Elle préfigure son caractère énigmatique et incite à la découverte.

1.2.2. Espaces blancs

Le deuxième principe est immédiatement dérivé du premier. L'emboîtement spatial rationnel implique une distribution verticale complexe⁷⁵⁸. Ces circulations ne sont pas uniquement fonctionnelles chez Loos. Elles deviennent l'occasion d'une mise en scène soignée, souvent pour les rendre plus grandes qu'elles ne sont ou pour s'en servir comme canal visuel ou lumineux. En ce sens, elles rejoignent ce que Toyo Ito appelle des « espaces blancs » dans la culture traditionnelle japonaise. Ces espaces sont sources de surprise architecturale. Les prises de lumière naturelle par exemple, sont souvent cachées. La lumière elle-même se reflète parfois sur des surfaces miroirs choisies pour atteindre le cœur du microcosme. Les parois se dématérialisent dans plusieurs projets par multiplication des murs percés. Ces murs à mi-hauteur, caractéristiques des espaces blancs loosiens, ouvrent de nouvelles (et inattendues) vues diagonales sur d'autres promesses d'espaces. Cette conséquence directe de l'imbrication spatiale va se retrouver aussi chez Barragán, comme le prouve par exemple l'extraordinaire hall de la casa Barragán⁷⁵⁹ dans lequel la lumière naturelle va être captée (source cachée), guidée vers la surface peinte (dorée) de Goeritz puis enfin colorée par réverbération d'un mur rosé avant de s'abîmer dans un sol volcanique noir.

⁷⁵⁶ Le critique d'architecture italien Massimo Cacciari suppose que Loos a exploré cette idée de microcosme en réponse à l'*entortung* (le redéploiement) de la métropole moderne, stratégie (consciente ou inconsciente) que l'on retrouve chez Barragán également in Cacciari M., 1993. *Architecture and Nihilism : On the philosophy of Modern Architecture*, Yale University Press, New Haven et Londres

⁷⁵⁷ Frampton in Schenzen R., 1996. Op.cit

⁷⁵⁸ Qui décline quelques fois les mouvements coudés de l'Alhambra (pour d'autres raisons cependant)

⁷⁵⁹ Partie II, chap.2, 2.1.3.1 : scène 05

1.2.3. Contraste du décor

Le troisième principe vient du décor (ou son absence) chez Loos. L'architecte oppose un extérieur « degré zéro »⁷⁶⁰ qui refuse tout décor et se veut le plus sobre et *särllich* (objectif) possible, à un intérieur *gemütlich* (confortable) aux riches matériaux travaillés par des artisans et des artistes. Ce contraste (présent également à l'Alhambra) renforce la surprise spatiale. Les façades des AE de Barragán sont très épurées comme celles de Loos pour la maison Tsara. Certaines, comme celles de la *casa Barragán* notamment, reprennent le même vocabulaire que certaines maisons ouvrières typiques de Mexico. Sobres, austères, elles renferment pourtant des trésors d'aménagement : paravents de peu tendue, mobiliers en paulownia massif conçus sur mesure, cuirs épais, chêne en larges planches, murs colorés⁷⁶¹.

1.2.4. Dissonance

Le quatrième principe est celui que Loos nomme *unheimliche Heimat* (pays dépaycé). Il se lit au niveau du détail d'aménagement et se distingue par son caractère juxtaposé. Ni classique, ni vernaculaire, l'anti-style⁷⁶² de Loos décontenance et surprend les critiques de l'époque. Pour renforcer la dissonance, Loos signe chacune de ses photos mises en scène en y installant un siège Thonet, témoin décalé et inattendu d'une époque révolue. Les poutres de bois apparentes au plafond deviennent une autre de ses signatures, importées de l'architecture vernaculaire. « Les matériaux modernes sont toujours les plus économiques, note Loos. C'est une erreur courante aujourd'hui que de croire que seuls le béton et le fer sont modernes (...) Un changement en ce qui concerne la tradition n'est acceptable que s'il se traduit par une amélioration ». Ces quelques mots, relevés par Kulka dans sa monographie, ont été certainement lus par Barragán. Les poutres en bois massives de la *casa Barragán* ou de la *casa Lopez*, mais aussi le mobilier rustique de la *casa Gilardi* ou certains appareillages traditionnels de la *casa Ortega* par exemple, sont directement issus du vernaculaire mexicain. Il le reconnaît lui-même avec malice. Ce sont ces mêmes indices stylistiques, déplacés ou dissonants dans un contexte moderniste, qui continuent à surprendre certains critiques

⁷⁶⁰ A partir de ce terme employé par Loos, Frampton va jusqu'à parler d'anti-architectonique in Schenzen R., 1996. Op.cit

⁷⁶¹ La plupart des façades des AE de Barragan sont blanches. Les murs colorés, quand il y en a en extérieur, sont placés du côté jardin ou cour privée et invisibles depuis la rue (espace public). A partir de Los Clubes, Barragan exporte les murs colorés sur la rue (sécurisée dans un condominium fermé) comme on peut le voir ensuite à la *casa Gilardi* ou dans d'autres projets ultérieurs (non réalisés).

⁷⁶² Loos se défend d'utiliser un style au sens où on l'entend généralement en architecture. Ses propos figurent dans son fameux pamphlet contre l'Ornement, cité in Schenzen R.,ibid. Il veut définir un langage propre à l'architecture comme le fait à la même époque Schoenberg à travers ses recherches sur la musique atonale

de l'architecture moderne⁷⁶³, qui qualifient alors Barragán « d'architecte moderniste mais vernaculaire », fabuleux paradoxe.

1.2.5. Eléments spectaculaires

Le dernier principe, l'utilisation « d'éléments spectaculaires », sied à toute architecture illusionniste, dans laquelle Frampton classe l'œuvre de Loos⁷⁶⁴.

On note par exemple d'infinis jeux de miroirs pour donner du volume *apparent* comme les fenêtres hautes du bar Kärtner (1907), ou pour creuser l'espace, comme au premier étage du magasin Knize (1913). On rencontre aussi la confrontation du verre dépoli mais éclairant de la maison Steiner (1910) avec un miroir pseudo-transparent mais sans lumière, ou encore les revêtements de marbre veiné de la maison Müller (1930) massifs en apparence mais pourtant percés comme une mince feuille de papier.

Nous retrouvons le même type d'artifices chez Barragán avec par exemple les marches de son escalier suspendu⁷⁶⁵ qui ne produit aucune ombre sur le mur (parce que le rampant est blanc). Ou encore, dans l'impression des murs épais comme ceux d'un château que donnent les fenêtres extrudées (et opaques) de la casa Barragán⁷⁶⁶ et de la casa Galvez.

1.3. Autour de la *Space House*

Au printemps 1931, Luis Barragán fait escale à New York avant de rejoindre l'Europe. A travers Orozco, il entre en contact avec la communauté artistique newyorkaise. Parmi ces artistes et intellectuels avant-gardistes, le viennois Frederich Kiesler que nous avons déjà évoqué, va rapidement devenir une sorte de mentor ou de médiateur pour le jeune mexicain dans l'avant-garde européenne⁷⁶⁷. Barragán parle de lui en 1962 comme d'un architecte aussi important que Richard Neutra bien que moins connu au Mexique. « (...) il m'a offert un livre⁷⁶⁸ qui montre ce qu'il faut faire ou ne pas faire en architecture (...) mais aussi ce qui pourrait se faire, un travail qui irait dans la bonne direction, celle

⁷⁶³ Joanna Loyomeckes interrogé par Gilsoul N, à Mexico en février 2004. Architecte chercheuse à l'UNAM de Mexico, ses recherches concernent l'architecture moderniste mexicaine

⁷⁶⁴ Frampton in Schenzen R., 1996. Op.cit

⁷⁶⁵ Partie II, chap.2, 2.1.7.3 : scène 17

⁷⁶⁶ Partie II, chap.1, 2.1.1.2. Evocations à la casa Barragan

⁷⁶⁷ Kiesler avait des contacts fréquents avec Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Edgar Varèse, Alexander Calder, Hans Arp, Michel Seuphor, Georges Vantongerloo, Fernand Léger, Oskar Kokoschka, Tristan Tzara, Le Corbusier

⁷⁶⁸ Wim van den Bergh pense que le livre auquel il fait allusion est probablement *Contemporary Art Applied to the Stores and its Displays* (1930) dans lequel Kiesler évoque la psychofonction dans l'architecture : « La psychofonction est ce « plus » qui transcende l'utile et qui transforme une solution fonctionnelle en œuvre d'Art » cité in vand den Bergh, 2006. Op.cit

d'un « fonctionnalisme » que Kiesler a très bien compris (...) et qui développe l'esprit et permet de vivre en paix. »⁷⁶⁹.

Kiesler déplore le manque d'humanité du radicalisme architectural. « Nos immeubles ne sont rien d'autre que des cercueils de pierre qui surgissent de terre (...) les cimetières ont plus d'air pour les ossements de nos morts que nos villes pour les poumons des vivants »⁷⁷⁰. Il milite dans la revue *De Stijl* en 1925, pour « une élasticité de la construction adaptée à l'élasticité de la vie. »⁷⁷¹.

Ces propos sont proches de ceux qui seront défendus vingt-sept ans plus tard dans le *Manifeste de l'Architecture émotionnelle*.

Outre une réserve pour une architecture qui va contraindre plus qu'aider l'homme dans son épanouissement, Kiesler transmet à Barragán un riche terreau de réflexions sur l'espace scénographique.

A travers les expériences et les théories de Kiesler sur le théâtre contemporain⁷⁷², Barragán découvre d'abord le concept du cube scénique et ses possibles détournements. Nous retiendrons principalement l'avant-gardiste scène-espace qui abordent une conception de l'espace organisée en fonction du mouvement et du déplacement. « La scène n'est pas une boîte avec un rideau pour tout couvercle, écrit Kiesler en 1924, elle est un espace extensible. »⁷⁷³.

Collaborateur présumé d'Adolf Loos, Kiesler va ensuite initier Barragán à sa propre vision du Raumplan, voire à sa réinvention. *Time Space Architecture*⁷⁷⁴ (1923) est plus qu'une interprétation de la gestion de l'espace loosien. Si comme lui, Kiesler divise le volume en segments de hauteur et de dimensions différentes liées à des fonctions différentes, il l'élargit en autant de fonctions que le souhaitent les occupants selon le moment. Cette position critique la standardisation de la seule activité routinière prise en compte par le fonctionnalisme : « un pied qui marche (mais ne danse pas) ; un œil

⁷⁶⁹ Barragan interrogé par Ramirez Urgate A., 1962. « Los Jardines de Luis Barragán », *Mexico en el Arte. Nueva Epoca*, n.5, juin 1964

⁷⁷⁰ Kiesler, 1925. « Manifeste », *De Stijl*, n°10-11

⁷⁷¹ Idem

⁷⁷² Scénographie de plusieurs pièces de théâtre, notamment à Berlin celle de Karel Capek, R.U.R (1923) lors de laquelle il devient membre du groupe De Stijl ; auteur d'essais sur les dispositifs scéniques et l'espace de la scène à partir de 1924; projet du *Endless Theatre* en 1925 (un théâtre universel, infini et sans scène) ; chargé d'organiser une exposition sur le décor de théâtre à New York la même année (International Exhibition of New Theatre Techniques) pour laquelle il rédige un article intitulé « The Theatre is Dead » ; fondateur de l'International Theater Arts Institute à Brooklyn, architecte metteur en scène du Film Guild Cinema en 1928-29 entre autre.

Kiesler va initier Barragan à l'avant-garde du théâtre notamment les travaux du metteur en scène Adolphe Appia et de l'acteur Edward Gordon Craig.

⁷⁷³ Kiesler, 1924. « Dêbâcle du Théâtre. Les lois du cube scénique »,

Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, catalogue de l'exposition, Vienne

⁷⁷⁴ Concept défendu par Kiesler en 1923 dans son *Manifeste*, 1925. In *De Stijl*, Op.cit et développé ensuite dans la *Space House* (1933)

qui voit (mais n'a pas de visions) ; une main qui prend (mais ne crée pas) »⁷⁷⁵.

Prolongeant ses recherches dans la Space House (1933), Kiesler insiste sur la psychofonction de l'espace qui selon lui, prend effet à travers l'interaction d'éléments scéniques aussi divers que la lumière, le son ou d'autres leures destinés à aiguïser la curiosité du visiteur et le visiteur lui-même.

Enfin, l'expérience émotionnelle du Film Guild Cinéma inauguré quelques mois plus tôt à l'angle de la 52^e rue west et de la 8th rue de Manhattan, entraîne Barragán⁷⁷⁶ à arpenter un espace conçu par Kiesler comme spectaculaire et expérimental en terme scénique. « Le spectateur doit pouvoir se perdre lui-même dans un espace imaginaire infini même si l'écran implique le contraire »⁷⁷⁷. La salle devient alors une machine complexe, matérialisant les intuitions de Kiesler sur la psychofonction spatiale en conditionnant le spectateur avant la séance par une expérience originale qui focalise son attention sur l'écran⁷⁷⁸ par une mise en scène travaillée : projections multidirectionnelles, nouveaux matériaux, jeux d'illusions et de reflets.

« Tout le bâtiment est un médium plastique dédié à l'Art de la lumière »⁷⁷⁹ explique Kiesler.

Nous avons dégagé quatre principes scénographiques susceptibles de nourrir la surprise architecturale dans les propos et les réalisations de Kiesler et qui ont pu enrichir la démarche de Barragán.

1.3.1. Elasticité temporelle

Le premier est l'élasticité temporelle des usages superposée au raumplan loosien. Kiesler l'expérimente aussi bien dans son travail scénique pour le théâtre (par exemple celui de la transformation scénique temps-espace imaginée pour le Space Théâtre de Woodstock à New York) que dans la Space House, où il déploie cloisons mobiles et rétractables au gré des humeurs de chacun. Les parallèles avec les divisions éphémères en « recoins d'intimité » créées par les paravents des salons Galvèz, Lopèz ou Barragán, ou encore ceux possibles avec les quatre types de voilages différents dans sa chambre (casa Barragán) combinés selon la saison, l'heure ou l'humeur, sont faciles.

⁷⁷⁵ Kiesler, 1949. « le pseudo-fonctionnalisme dans l'architecture moderne », *Partisan Review*, juillet, sl

⁷⁷⁶ Rien ne prouve que Barragan se soit rendu au Film Guild Cinema lors de son séjour à New York mais tout porte à le penser au regard de ses rapports avec Kiesler, de la médiatisation du projet et d'un programme similaire sur lequel travaille alors Barragan au Mexique avec son frère mais qui restera sans suite

⁷⁷⁷ Kiesler, 1929. « Le Film Guild Cinema », *New York Evening Post*, février, NY

⁷⁷⁸ Rebaptisé Screen-O-Scope et pourvu d'une ouverture à diaphragme

⁷⁷⁹ Kiesler, 1930. *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, Op.cit.

1.3.2. Eléments inespérés

Le second tient dans l'utilisation de moyens scéniques qui étonnent ou surprennent, plus par leur effet de psychofonction que par leur caractère de nouveauté. Barragán évite l'écueil des matériaux « à la mode » (fragiles parce que vite dépassés) en travaillant sur des matières plus traditionnelles que Kiesler. Le Film Guild Cinema propose de nouveaux procédés de projections (de type holographiques), des matières innovantes comme le vitriolite noir dont devait être enduite la salle intérieure pour son aspect très réfléchissant. La Space House décline des rideaux en « endurette » (une nouvelle soie transparente et imperméable) et des sols en éponge de caoutchouc qui offrent une résistance inhabituelle à la pression du corps. Barragán matérialise l'ombre de la croix sur le mur de la chapelle de Tlalpan⁷⁸⁰, colore l'air du couloir de la casa Gilardi⁷⁸¹ alors que son revêtement de sol (en pierre polie) démultiplie l'espace par réflexion. Son vocabulaire est plus simple mais la grammaire scénique utilisée est comparable et le mécanisme similaire : émouvoir.

« La maison, comme l'homme, vit d'émotions et de rêves à travers le médium de son physique. La psyché ne peut être séparée du corps »⁷⁸² écrit Kiesler en 1933.

1.3.3. Confinement libérateur

Le troisième principe est contenu dans le paradoxe d'un espace clos qui cherche avant tout à libérer son utilisateur. La libération recherchée est individuelle et intérieure chez Kiesler comme chez Barragán. Pour le Film Guild Cinema, Kiesler écrit avoir cherché « le pouvoir de susciter une attention concentrée, et dans le même temps, de détruire la sensation de confinement qui peut facilement se produire lorsque le spectateur se concentre sur l'écran »⁷⁸³. Cette contrainte libératrice⁷⁸⁴ trouve son épanouissement chez Barragán dans les scènes visant l'introspection contemplative⁷⁸⁵.

A l'instar de Barragán, Kiesler prône une mise en scène visant « l'immersion du sujet »⁷⁸⁶.

⁷⁸⁰ Partie II, chap.2, 2.1.4.1 : scène 09

⁷⁸¹ Partie II, chap.2, 2.1.5.2 : scène 12

⁷⁸² Kiesler, 1933. *Space House*, Tapuscrit, Archives Frederick Kiesler, New York

⁷⁸³ Kiesler, 1929. *Film Guild Cinema*, Op.cit

⁷⁸⁴ David, 2001. Op.cit

⁷⁸⁵ Partie II, chap.2, 3 : solitude, contemplation, introspection

⁷⁸⁶ Van den Bergh, 2006. Op.cit

Cette notion d'immersion a été constatée lors des entretiens dans l'étude des reminiscences, voir Partie II, chap.1, 3 : nostalgie, immersion, individuation

1.3.4. Appâts et leurres

Le quatrième principe enfin sert la kinesthésie et joue sur l'anticipation des mouvements dans l'espace. Pour sa Space House, Kiesler conçoit une maison-témoin comme une scène de théâtre, les visiteurs devenant des acteurs involontaires qu'il guide dans telle ou telle direction. Il décrit notamment ce qu'il nomme des « appels à venir ici »⁷⁸⁷. Ce sont des sortes de leurres ou d'appâts (un mur coloré à l'extrémité d'un foyer par exemple) qui attirent le promeneur. Ces « appels », qualifiés alors par la presse de sensuels voire d'érotiques, impliquent la sensibilité du visiteur en visant son désir ou sa curiosité. Rappelons le terme choisi de « strip-tease architectural »⁷⁸⁸ défendu avec malice par Barragán.

Si Kiesler expérimente ici ces appels à des fins publicitaires et commerciales (permettre d'attirer par une longue série de leurres⁷⁸⁹ le client de plus en plus profondément dans le bâtiment du « Modernage Furniture Co » au pied duquel se déploie la Space House), Barragán va les exploiter pour servir la quête de recueillement contenue dans le *Manifeste de l'Architecture émotionnelle*. Passer d'une séquence à une autre est essentiel pour lui comme en témoigne Juan Palomar : « Pour Luis, c'était très important de traverser toutes ces ambiances dans ses architectures. Elles étaient toujours très contrastées (...) C'est assez comparable aux cercles des enfers de Dante. C'est de cette multiplication d'émotions que naît peut être finalement la paix intérieure »⁷⁹⁰. L'utilisation d'appels scéniques « à venir ici » ou à « aller plus loin » paraît donc évidente.

⁷⁸⁷ « The completely Stream-Lined Strores Appears », article cité par Beatriz Colomina in Beret, dir., 1996. Op.cit

⁷⁸⁸ Propos repris par Pauly, 2002. Op.cit.

⁷⁸⁹ Il dessine par exemple à cette occasion une lampe-champignon placée au niveau du regard (en aluminium, en cuivre ou en chrome) qui va jouer le rôle du « motif » musical récurrent dans un film de suspense en rythmant le passage d'une séquence critique à la suivante

⁷⁹⁰ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N. à Guadalajara en mars 2006

2. *Un système de leurres*

« En franchissant la porte – il n’y a aucune fenêtre – on pénètre dans un foyer de six mètres de long environ, coloré en brun foncé et gris clair à son extrémité, qui exerce une psychofonction, un appel à venir ici »

Kiesler⁷⁹¹

Selon le dictionnaire Larousse, le leurre est un artifice destiné à attirer et à tromper. En ce sens il rejoint l’appât psychofonctionnel de Kiesler et nourrit la vision d’un strip-tease architectural de Barragán.

Cette section vérifie la mise en scène d’un système de leurres ambiantaux dans l’architecture émotionnelle et ses implications sur la conception et sur le visiteur.

Nous observerons d’abord la perception de ces leurres aujourd’hui, questionnant leur temporalité et leur mode de gestion. Nous établirons ensuite une typologie des leurres évoqués, classée en fonction de leur présence matérielle et illustrée par des exemples issus des 7 terrains d’étude. Nous dégagerons enfin les principes de mise en scène récurrents de ces leurres.

L’ensemble de ce deuxième point est traité à partir de 3 sources complémentaires :

- 1) les résultats des campagnes d’enquêtes PARCOURS (observation de parcours et entretiens semi-directifs)
- 2) les documents graphiques mesurables des 7 terrains d’étude (complétés et vérifiés in situ après les enquêtes)
- 3) les différentes photos d’époque des 7 sites (pour permettre un constat de l’évolution ou de la disparition des leurres évoqués)

⁷⁹¹ « The completely Stream-Lined Stores Appears », article cité par Beatriz Colomina in Beret, dir. 1996. Op.cit

2.1. Perception, temporalité et gestion

Nous avons retrouvé plusieurs allusions à un système de leurres dans les propos de Barragán. Ces appâts désignés émergent aussi bien de ses réminiscences (une lumière au bout du couloir de l'Alhambra) que des réflexions sur son œuvre. Ainsi par exemple de certains éléments architectoniques comme les grilles et les portes de ses premières maisons à Guadalajara qu'il déclare avoir utilisés pour attiser la curiosité naturelle (pour ce qu'ils voient partiellement). Il évoque aussi le rôle de morceaux de parcours « préparant », guidant vers la séquence suivante en soulignant l'importance d'un mur de couleur ou de la lumière naturelle qui désigne un point ou une direction.

Ces « appels à venir ici » sont-ils encore perçus (et/ou perceptibles) aujourd'hui dans les architectures émotionnelles de Barragán ? sont-ils perçus de la même manière par le visiteur novice et par le vétéran qui connaît les lieux comme sa poche ? Quelle gestion dans le temps appellent-ils et enfin, Barragán l'avait-elle envisagé ?

2.1.1. Degré de familiarité du sujet

« On ne regarde jamais un film deux fois de la même façon. La première vision est celle de l'émotion pure, celles du cinéphile viennent ensuite »

Truffaut⁷⁹²

Le cinéphile ne cherche pas le même frisson que le spectateur neuf. Il connaît la plupart des ressorts narratifs du scénario, les moments critiques, l'issue du suspense. Il a situé les leurres et les indices. Il ne sursaute plus (ou moins) lorsque la caméra cadre un mouvement furtif dans l'ombre : ce n'est que Tito, le chat du musicien, pas un meurtrier. Cela ne veut pas dire qu'il ne s'émeut plus.

L'analogie avec le cinéma nous permet de soulever d'une part l'attitude du spectateur en fonction de sa familiarité avec les leurres et d'autre part, la réaction créative du concepteur qui peut jouer de cette familiarité dans son prochain film pour maintenir le suspense. En effet, lorsque le public connaît les indices habituels d'un film à suspense, le réalisateur va le surprendre en détournant ces codes. Ainsi par exemple Hitchcock prend le contrepied des indices du film noir dans *North by Northwest* (1959). Les années quarante avaient fixé des codes : le coin d'une ruelle sombre et étroite, au pavé mouillé en vue plongée, avec un unique réverbère sous lequel attend un homme seul, chapeau sur la tête alors que l'ombre d'un chat glisse sur le mur avant que soudainement, une voiture surgisse

⁷⁹² Entretiens sur cd : ref a trouver.

et mitraille la scène. Hitchcock pose Cary Grant seul au milieu d'un immense paysage de plaine agricole, en plein jour. Le public, surpris de ne plus retrouver ses indices, ses repères, est à nouveau sujet à l'émotion du suspense : d'où peut venir le danger dans un endroit dégagé ?

Barragán ne fait pas un film. Ses architectures sont aussi bien arpentées par des visiteurs occasionnels que par des familiers. Certains y habitent et les parcourent quotidiennement.

Les entretiens montrent qu'un même élément scénique est perçu différemment en fonction du degré de familiarité du sujet. Ce qui est un appât important pour un novice peut devenir un événement plastique chez le vétéran, voire disparaître aux yeux du familier.

Citons par exemple le cas du hall de la casa Barragán.

Son mur rose vif apparaît aux trois novices comme l'appât dominant : « *la couleur est si intense. J'ai tout de suite été intrigué, aspiré* » (P3,2). Un vétéran avoue avoir été vers le hall « sans réfléchir » mais ajoute qu'il s'est étonné du fait qu'il n'y ait qu'un seul mur peint en rose : « *j'ai toujours pensé que toute cette pièce était rose* » (P4,2). Le mur coloré n'est plus reconnu comme un appât mais devient l'objet d'une attention nouvelle (et dominante). Un habitué par contre nous a déclaré : « *J'ai tourné vers le séjour pour aller voir le jardin* » (P7,2). Omettant l'évocation même du hall et de son mur rose, il indique (nomme) cependant une destination ultime et connue : le jardin comme spectacle (aller voir). Ce spectacle, idéalisé par les réminiscences du sujet, sert d'aimant, d'appât, de nouveau leurre sous la forme d'une promesse.

2.1.2. Fragilité du leurre et de sa perception

Sans développer ici l'évidence de la fragilité matérielle des leures eux-mêmes (consécutif à la modification de l'aménagement de la casa Lopèz par exemple⁷⁹³), nous avons constaté dans les témoignages une fragilité de leur perception. Un leurre désigné à un moment donné par un sujet peut être ignoré dans d'autres conditions par le même sujet.

L'enquête montre que certains leures sont plus rapidement ignorés (ou non reconnus) que d'autres.

Deux catégories sont ainsi bien représentées : les objets d'une part et la promesse d'une échappée vers l'espace suivant (plus grand, plus vaste, plus lumineux) d'autre part. L'ange de bois sculpté dans la perspective de la bibliothèque de la casa Ortega par exemple, n'est plus un leurre pour cinq des six sujets familiers interrogés. La

⁷⁹³ Partie II, chap.2, 2.1.6.2 : scène 14

promesse d'un vaste espace (parfois imaginé comme un patio à ciel ouvert) au-delà du hall de la casa Barragán n'est plus un mystère pour aucun vétéran ou habitué qui connaissent la séquence suivante⁷⁹⁴.

D'autres catégories de leurres semblent moins fragiles. Ils restent présents dans les témoignages même s'ils évoluent dans la perception du sujet. Ils ne disparaissent pas aux yeux du familier mais sont regardés, considérés différemment.

Plusieurs témoignages décrivent un « événement », « un spectacle », « un support d'émotions » là où les novices parlent d'appât. Cette catégorie de leurres est souvent (ré)activée par un élément extérieur (dans la plupart des cas par les variations de lumière ou sa manipulation). Cette nouvelle donnée va en modifier les contours, la texture ou l'apparence, renouvelant ainsi le spectacle. Ces éléments scéniques deviennent alors de nouvelles sources d'émotions : « *A chaque heure du jour, le couloir est différent. De blanc, il peut devenir jaune pâle ou au contraire un cadmium intense comme du pollen* » (P5,7). Ces spectacles vécus peuvent alors, à leur tour, redevenir une autre sorte d'appât pour le familier qui va chercher à les revivre ou à en découvrir des similaires : « *Un jour j'ai compris que ce tableau n'avait pas été accrochée là par hasard. J'allais rejoindre la bibliothèque quand j'ai remarqué que le soleil de l'après midi avait traversé tout le jardin, passant entre les arbres et les lianes pour frapper très exactement la toile carrée du salon. Tout le reste du mur était dans l'ombre. C'était magique !* » (P8,1).

Le leurre s'est ainsi métamorphosé en spectacle et le spectacle, enrichi par la créativité de la mémoire des émotions, en un nouveau leurre qui va étendre son pouvoir d'attraction bien au-delà de la séquence elle-même : « *Depuis j'ai cherché dans le reste de la maison pour voir si Barragán n'avait pas préparé d'autres signes comme celui-là. (...) Je ne désespère pas de trouver, je suis patient.* » (P8,1). La surprise provoquée est devenue un émerveillement et le souvenir de cet émerveillement, une source de désir d'en revivre l'émotion.

Souvent ce type de spectacle évoque chez les témoins le désir de nature réelle, idéalisée (le verger de paradis du jardin Lopèz⁷⁹⁵) ou abstraite (jeux de lumière naturelle et dématérialisations dans l'eau de la casa Gilardi⁷⁹⁶). Support cristallisé de cette émotion, la mise en scène devient alors un refuge à rejoindre, un îlot de bien-être.

Le promeneur qui connaît bien les lieux s'y déplace presque inconsciemment. Il a le plan « en tête » et anticipe la plupart des parcours possibles. Le choix de sa destination, s'il n'est pas soumis à un impératif rationnel (se rendre dans la cuisine ou dans la chambre par exemple), semble être en effet, à travers les témoignages recueillis, le fruit d'un désir personnel d'intimité ou un désir de nature. Un guide nous a ainsi confié : « *J'ai grimpé les escaliers jusqu'à la petite chapelle ; et j'ai refermé la porte. Ca m'a paru*

⁷⁹⁴ Partie III, chap.2, 2.1 : séquences vécues et segments pré-montés

⁷⁹⁵ Partie II, chap.2, 2.1.6.2 : scène 14

⁷⁹⁶ Partie II, chap.2, 2.1.5.2 : scène 12

évident sur le moment. » (P7,2). Il n'évoque aucun leurre. Il parle d'une pièce qui lui est impossible de voir ou de deviner depuis le hall : elle est au-delà d'escaliers et fermée par une porte.

Son témoignage apporte en plus une nouvelle clé de lecture intéressante, dans la mesure où il insiste sur l'évidence de ce choix. Nous retrouvons cette « évidence » dans d'autres témoignages : « *C'est souvent là que je me rends quand j'ai un peu de temps. Je n'ai jamais eu l'impression de suivre des signes. La plupart du temps je suis perdu dans mes pensées quand je m'y rend.* » (P5,2) ; « *Souvent je me retrouve dans le patio sans savoir comment j'y suis arrivé, je pensais à autre chose. C'est ça un acte manqué ?* » (P8,2).

L'évidence ou le hasard suggéré n'y sont peut être pas si fortuits. En effet, le hall de notre premier témoin offre au moins huit autres destinations différentes⁷⁹⁷. Nous avons la conviction au regard de l'aménagement et du réglage des ambiances qu'il existe des leurres fonctionnant à un degré de conscience différent et stimulant une forme de créativité du cerveau projectif.

2.1.3. Jardinage des leurres

« Le jardinier n'est peut être pas celui qui fait durer les formes dans le temps mais dans le temps, s'il le peut, fait durer l'enchantement »

Clément Gilles⁷⁹⁸

Nous avons montré combien la perception de ces leurres est fragile. A priori, la surprise n'est pas renouvelable et pourtant les témoignages recueillis reconnaissent volontiers comme moteur de décision de leurs promenades des émotions liées à la surprise, l'émerveillement et l'étonnement : « *Ce couloir qui devient plus large ou plus étroit selon l'éclairage me surprend toujours. Je pense que si il n'était pas comme ça, j'irais moins souvent dans ce salon qui est un peu en dehors de la maison.* » (P9,1).

Comment Barragán a-t-il garanti ces renouvellements dans son Architecture émotionnelle ?

Il est intéressant ici de regarder les photos d'époque pour constater les évolutions d'aménagement ou d'organisation que l'architecte fait subir aux espaces de sa propre maison. Il la « jardine », empiriquement comme on l'a dit, souvent bien au-delà de la réception des travaux. Ce jardinage a parfois aussi été possible dans d'autres œuvres, la casa Galvèz par exemple⁷⁹⁹, et quotidiennement dans ses deux jardins à Tacubaya où il « passe de nombreuses heures »⁸⁰⁰.

Ces documents laissent entrevoir 2 types de jardinage des principaux leurres évoqués.

⁷⁹⁷ Ce hall fait l'objet d'une étude complète dans la Partie III, chap.2

⁷⁹⁸ Clément G., 2004. Op.cit

⁷⁹⁹ Partie II, chap.2, 1.2.2.2 : construire

⁸⁰⁰ Juan Palomar interrogé par Gilsoul à Guadalajara en mars 2007

2.1.3.1. Jardiner la surprise

Nous distinguons d'abord un jardinage destiné à entretenir la surprise.

Il s'agit par exemple du remplacement d'objets ou la mise en place de nouveaux objets extraordinaires : art populaire, retables, « objets trouvés » pour reprendre les mots de Barragán lui-même⁸⁰¹. Nous savons que le choix des objets et leur emplacement était mûrement réfléchi, souvent conseillé dans les premières années par le peintre Chucho Reyes⁸⁰². Il peut aussi s'agir de nouveaux sons (les fontaines commandées de Los Clubes⁸⁰³ ou les musiques diffusées par le haut-parleur caché de son propre jardin⁸⁰⁴, casa Barragán. Le jardinier peut aussi s'associer au relatif aléatoire naturel pour entretenir la surprise. Ainsi par exemple des jeux de lumières ou d'ombres contrôlées que Barragán sculpte selon son humeur à l'aide des quatre voilages superposés ou combinés dans sa chambre.

2.1.3.2. Entretenir l'enchantement

Un second type de jardinage ensuite est destiné à entretenir le spectacle, notamment celui d'une Nature comme microcosme qui obsède Barragán lui-même. Au jardin, le jardinier va ainsi gérer les pleins et les vides, les cycles des floraisons et les vues notamment, réinventant sans cesse une image de paradis idéal. Le jardin de la casa Barragán par exemple va ainsi évoluer avec l'architecte lui-même : d'une clairière-verger à l'herbe rase en 1943, proche d'un *hortus conclusus* du Moyen-Age, il évolue en véritable jungle à la nature dominante vers la fin de sa vie.

A l'intérieur du bâti, le jardinier va s'assurer que l'image de cette nature soit la plus désirable, la mieux mise en valeur par le réglage fin et empirique des cadrages par exemple⁸⁰⁵.

Sans jardinage, ou pis avec une gestion sourde à la philosophie de l'Architecture émotionnelle, de nombreux leurres peuvent donc disparaître (par banalisation de l'habitude notamment). Nous pouvons le constater aujourd'hui d'une part au travers du grand nombre d'architectures émotionnelles dont les modifications sont telles qu'elles ne sont plus documentées ni visitées, et d'autre part dans les questionnements de la Fondation casa Barragán de Mexico sur l'aménagement muséographique à figer ou non dans sa maison⁸⁰⁶.

⁸⁰¹ Zanco, dir., 2001. Op.cit

⁸⁰² Partie II, chap.2, 1.1.2 : voir avec innocence

⁸⁰³ Partie II, chap.2, 2.1.2.2 : scène 04

⁸⁰⁴ Partie II, chap.2, 2.1.6.1 : scène 13

⁸⁰⁵ Partie II, chap.2, 2.1.6.2 : scène 14

⁸⁰⁶ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N. à Guadalajara en mars 2006

2.2. Typologie de leurres

Nous proposons ici 5 types de leurres en fonction de 3 critères complémentaires⁸⁰⁷.

Ils sont illustrés à travers les catégories d'éléments scénographiques les plus cités dans les témoignages. Chaque type est présenté brièvement avec deux exemples choisis et comparés (l'un dans un espace de circulation, l'autre non) pour ne pas alourdir inutilement le propos.

2.2.1. Appâts dominants immobiliers

Il s'agit ici des éléments scéniques évoqués comme leurre principal par les novices⁸⁰⁸ et faisant partie de l'immobilier. Par exemple une paroi particulière ou la suggestion d'un au-delà différent. Ne sont classés ici que les leurres stables, c'est-à-dire ceux dont l'aspect ne peut être altéré par d'infimes variations de l'environnement (en terme de lumière par exemple).

Nous en avons noté quatre familles différentes : le passage unique, de multiples échappées latérales, la suggestion d'un espace plus haut (à l'infini) et enfin un cadrage sur une image de nature (paradis).

2.2.1.1. Le passage unique

Principalement évoquée par les novices, le « *seul passage possible* » s'avère surtout être le plus évident. D'autres voies existent mais leur accès est discret, parfois même caché : porte dérobée, renforcement du mur (quelques fois doublées d'un coude), rupture de niveau (à première vue infranchissable).

Les vétérans interrogés sont restés fort timides devant ces accès confidentiels : « *Je n'ai jamais osé pousser cette porte. Elle faisait tout pour se cacher, je me suis dit que j'allais déranger* » (P4,1). Cette réserve pourrait s'expliquer partiellement par l'aspect austère des architectures émotionnelles et leur caractère privé voire intimiste.

⁸⁰⁷ Le premier est celui de leur situation : dans la même pièce que le sujet au moment de l'évocation, dans une pièce voisine ou plus loin. Les deux premières situations donnent lieu à ce que nous appelons des appâts, la dernière est une promesse. Le deuxième critère distingue ceux qui sont évoqués seuls (appâts dominants) et ceux qui sont englobés dans un faisceau d'appâts pluriels. Le troisième critère enfin précise encore, au sein des appâts dominants si ils sont immobiliers (une niche dans un mur), changeants (un mur coloré sous la lumière) ou temporaires (un objet par exemple)

⁸⁰⁸ Nous y avons ajouté certains événements plastiques cités par les familiers (vétérans et habitués) qui par leur expérience ont eu plus d'occasions de voir ces apparitions éphémères pouvant jouer sur le novice chanceux (au bon endroit, au bon moment) l'effet d'appât (un rai de lumière, une modification de l'ombre ou un son). Ces éléments complètent ainsi les résultats (trop réduits) qui n'auraient concerné que trois sujets et trois expériences uniques

Les habitués au contraire reconnaissent les évidents raccourcis, même s'ils sont conscients que les accès sont hiérarchisés (en taille par exemple).

Comparons ce leurre évoqué dans le hall de distribution de la casa Barragán avec celui du jardin des pierres de la casa Ortega :

« Je n'ai pas vraiment eu le choix, déclare un novice. Il n'y avait que deux chemins possibles. Un en fait, parce que l'autre grimpe raide vers les étages et m'a intimidé » (P3,1).

Deux chemins possibles ? Un examen des lieux montre huit accès depuis ce hall. Les deux voies évoquées sont les plus faciles : un sas (ouvert) et un escalier qui grimpe vers une trémie lumineuse. Elles sont larges : le passage pour deux individus est même possible.

Trois portes s'ouvrent dans le mur rose et trois autres (dont une va s'avérer factice) en face, dans le mur blanc. Les portes sont peintes ton sur ton, dans la couleur de leur mur. Le cadre, unique, traité comme une seule pièce de menuiserie, est compris dans la surface de la paroi. Le débord est minimum voire inexistant. L'ensemble est posé à fleur. Les poignées sont très discrètes. Ce sont des portes dérochées.

On en rencontre d'autres entre les salons de la casa Galvèz ou dans la chapelle secondaire de Tlalpan notamment.

Le même sentiment peut émerger dans le jardin de pierre de la casa Ortega. La chambre du jardin paraît n'avoir qu'une entrée (depuis le jardin des cerisiers : un emmarchement confortable au bout d'une allée terminée par une « porte » délimitée par l'arc d'une branche d'arbre) et une sortie (en chicane, dans la lumière et dans l'angle opposé). En réalité il existe un troisième passage, mis à distance par ce que l'on croit être une rupture de topographie importante. Ce fossé est illusoire. L'angle de l'escalier qui le franchit est aussi raide que ceux des jardins baroques français comme les cents marches du parc de Versailles par exemple et n'apparaît au promeneur qu'au dernier moment. La « fausse fenêtre » sur le jardin creux est une vraie porte qui s'ouvre ici encore aux plus curieux ou aux familiers.

2.2.1.2. De multiples échappées latérales

Egalement le fait des novices, ce leurre active leur imagination par le voile partiel sur la séquence suivante (chicane, paravent, topographie). Très peu d'indices permettent d'en deviner les proportions par avance. Cependant, le seuil offre très souvent le démarrage de multiples échappées latérales qui s'avèreront parfois n'être qu'une niche ou un repli spatial, eux-mêmes sources de futures surprises pour les familiers par le jardinage de leur contenu.

Comparons ce leurre évoqué depuis le hall vers le séjour de la casa Barragán avec la nef principale de la chapelle de Tlalpan :

« *Je croyais pouvoir tourner à gauche ou à droite au bout du petit couloir* » (P1,1).

Le sas ouvre sur un entre-deux clos par une paroi fixe (muret mi-hauteur). Elle est plus large que l'ouverture du passage. Juste assez en fait pour donner l'illusion de deux échappées latérales opposées et très semblables. L'une est pourtant factice, piégée dans un simple recul du mur qui sert de niche à des objets extraordinaires (une vierge à l'enfant en bois sculpté vers 1945 ou une sphère miroir aujourd'hui.⁸⁰⁹). On retrouve des appâts similaires dans le principe scénographique utilisé dans la bibliothèque de la casa Ortega ou encore dans les espaces extérieurs centraux des écuries San Cristobal.

La nef principale de la chapelle de Tlalpan offre la même illusion d'échappée latérale à une autre échelle au droit du traditionnel transept.

Dans l'encadrement (prolongé) de la porte principale de la chapelle, le visiteur ne peut pas estimer la profondeur (ni son éventuelle perméabilité vers une autre séquence) du transept. Il lui faudra marcher vers l'autel pour en découvrir la finitude et son rôle d'écrin (une niche gigantesque) pour la croix monumentale.

2.2.1.3. Suggestion d'une échappée verticale

Ce leurre est proche du précédent mais il concerne cette fois l'axe vertical, donnant l'illusion de se diriger vers une chambre à ciel ouvert (un patio) ou d'être en équilibre, voire en porte-à-faux, comme la loge sur le vide d'un théâtre. Il est évoqué aussi bien par des novices que des familiers et rappelle ces mots de Barragán lui-même : « j'ai toujours cherché à aller du plus petit vers le plus grand »⁸¹⁰.

Comparons celui évoqué dans le hall d'entrée de la casa Lopèz avec le cabinet privé en mezzanine de la casa Barragán :

« *Je pensais entrer dans un nouveau patio, plus sombre et plus étroit.* » (P7,3).

Comprimé par le plafond bas du sas d'entrée, le visiteur qui pénètre dans le hall de distribution de la casa Lopèz ne peut pas en deviner la hauteur avant d'être pratiquement au seuil de la séquence suivante. Les murs y sont enduits comme ceux du patio d'accès et le sol est pavé avec la même pierre volcanique.

Le cabinet privé de la casa Barragán est situé en mezzanine dans le volume de la bibliothèque.

⁸⁰⁹ Ces objets sont visibles sur des photos d'époque (archives Fondation Barragan, Brirsfelden)

⁸¹⁰ Barragan interrogé par Poniatowska, 1976. Op.cit

Sa cloison est mi-hauteur : 1m70, soit à peu près la hauteur de l'œil de Barragán, donc par conséquent la hauteur de son horizon. Il n'est pas possible de voir ce qui se passe au-delà (à moins de monter sur un tabouret) mais suffisamment pour deviner que l'espace voisin est plus profond. La hauteur de la cloison, qui interpelle cet horizon virtuel, titille encore davantage la curiosité. Vingt centimètres plus bas, le paysage aurait pu être découvert trop facilement. Vingt centimètres plus haut, l'ouverture s'apparente à une ventilation haute ou une prise de lumière sans inciter à transgresser la « frontière » que constitue la paroi.

2.2.1.4. Cadrages exceptionnels de nature

Peut être moins fréquent dans les « espaces blancs », ce type de leurre n'y a été évoqué qu'une seule fois au cours de nos enquêtes, à l'étage de la casa Galvèz. On le retrouve cependant très souvent en dehors des circulations, notamment dans les salons et les séjours de la casa Barragán, Lopèz, Galvèz et Gilardi. Il s'agit d'une image capturée, d'un tableau vivant (en général celle d'une nature idéalisée à travers le jardin).

Comparons ce leurre évoqué dans le corridor des chambres de la casa Galvèz avec les deux grandes baies du séjour de la casa Lopèz :

« C'est une fenêtre de monastère ! Elle est profonde, creusée dans des murs épais qui surprennent dans une maison moderne » (P8,5).

Le sujet s'étonne ici davantage de l'épaisseur des murs que du paysage cadré. Deux autres témoins, familiers cette fois nous ont décrit « les feuillages bruissants » et « les fleurs mauves de l'arbre du voisin ». Le leurre tient donc ici autant dans la vue que dans le cadre lui-même. Les murs ne sont en réalité pas épais (voile de béton de 20cm) mais la baie est extrudée vers l'extérieur de la façade, élargissant l'embrasement exagérément. On retrouve le même leurre casa Barragán et casa Gilardi notamment.

Rappelons que le cadre de chacune des deux baies du séjour de la casa Lopèz est scénographié pour colorer (plus que tromper véritablement) la perception du paysage capturé. Par ailleurs, celui-ci est composé pour renforcer deux images très différentes de nature. La première est un verger en pente ascendante et douce, cadrée par une ouverture stable en proportion comme en luminosité. La seconde est un paysage mouvementé (chaotique) de laves volcaniques noires, situé au-delà d'une brusque (et inattendue) chute de niveau topographique. Son cadre est sensiblement de même proportions que le premier, mais il paraît avoir basculé vers le vide et déjà glissé inexorablement de quelques centimètres dans les laves. Le premier attire, le second impose un recul inconscient (matérialisé aujourd'hui malheureusement par les

nouveaux aménagements du propriétaire qui cachent cet inconfort derrière les dossiers hauts de plusieurs canapés et une table basse).

2.2.2. Appâts dominants changeants

Si nous retrouvons ici des composants architectoniques similaires aux appâts précédents (le mur par exemple), ils sont perçus cette fois d'abord à travers leur caractère changeant et leurs métamorphoses dans le temps. Ces altérations sont réversibles (l'ouverture d'une porte, le basculement d'un paravent, la taille d'une haie) et/ou cycliques (la précision d'un rayon de lumière matinale, la projection d'une ombre saisonnière).

Nous en avons distingué 3 familles différentes.

2.2.2.1. La couleur

C'est le leurre le plus évoqué, le plus désigné quelque soit la familiarité du sujet avec les lieux.

La perception de la couleur est très difficile à généraliser comme l'ont montré les expériences de Joseph Albers⁸¹¹ familières à Barragán. Elle est très personnelle. Elle est aussi directement liée aux variations de lumière, voire à sa manipulation volontaire : texture de la surface réceptrice, dimensions et orientation de canon à lumière, jeux de filtres ajoutés⁸¹².

Les témoins décrivent des appâts colorés de dimensions et de formes très différentes, allant du fragment au mur voire au volume entier. Nous avons constaté que la couleur « accroche » l'attention du visiteur soit en se démarquant de son contexte (comme l'accès jaune vers le jardin de la casa Galvèz par exemple), soit au contraire en s'y confondant, jouant alors du mimétisme pour interpeller (comme la croix rouge sur le fond rouge du mur du transept de Tlalpan notamment).

Comparons le leurre évoqué à propos de l'entrée dans la casa Barragán avec celui de la croix de la chapelle de Tlalpan :

« J'ai été attiré par cette focale rose vif. La couleur en était si intense ! » (P1,1).

Ce sujet témoigne de l'intensité du rose peint sur le mur du hall de distribution principale de la casa Barragán. Un examen des plans montre que seul le mur frontal au corridor (et son petit retour latéral) est coloré. Sa lecture en parallèle avec la coupe révèle que le visiteur ne peut pas apercevoir les murs de refend ni le plafond depuis le sas d'entrée. Le hall est de plus socle par rapport au sas,

⁸¹¹ Albers, 2008 (1963). *L'interaction des couleurs*, éd. Hazan. réed.

Barragan connaissait bien les travaux d'Albers, voir supra

⁸¹² Alekan, 2001. *Des lumières et des ombres. Nouvelle édition*, éd. Du Collectionneur, Paris

plus d'1m50 au dessus du niveau de la rue. Cette hauteur est suffisante pour réduire au maximum l'impact visuel du sol (aplatis par la perspective) et offrir au regard la plus grande surface possible de mur rose. Pour « intensifier » le rose, Barragán joue ici sur une interaction de couleur⁸¹³ récurrente⁸¹⁴ : celle du contraste avec le jaune du sas. Cette couleur y est immatérielle, diffusée par le vitrage coloré de l'imposte et relayé par le bois clair (miel) du bardage latéral. Souvenons nous de cet autre témoignage à l'occasion des enquêtes sur les réminiscences : « j'ai l'impression d'entrer au cœur d'un volcan en fusion par une de ces étroites cheminées naturelles » (M3,2). Le jaune est changeant. Lorsque la lumière naturelle est trop faible, la lumière artificielle (source cachée dans un repli du mur et orientée vers le bardage bois) prend le relais. On retrouve l'utilisation d'un élément (ou d'un espace) coloré (directement ou indirectement par réverbération) comme appât « contrasté » par exemple en bout de la perspective du Paseo del Gigantes à Las Arboleras⁸¹⁵.

Jouant la stratégie inverse, la croix monumentale de la chapelle de Tlalpan reprend la couleur mais aussi la texture des murs de son écrin. Elle s'efface, disparaît au regard. Seul son profil, recevant la lumière différemment, permet de la distinguer (sa base qui pourrait en trahir la position par son point de contact au sol est habilement caché par la mise à distance des bancs de bois). Son absence intrigue, le visiteur la cherche des yeux puis du corps en se rapprochant incidemment de l'autel. L'illusion est encore plus manifeste frontalement, depuis la chapelle secondaire : de là, plus de possibilité d'apercevoir ni sa base ni son chant (petit côté).

2.2.2.2. La lumière

Les enquêtes nous ont permis de réfuter un a priori intéressant. Les visiteurs n'ont pas évoqué, comme nous le pensions, la luminosité d'une scène comme un appât (ce serait plutôt le contraire comme on le verra ensuite avec l'ombre) mais bien plus le pinceau de lumière désignant un lieu spécifique (ou dessinant un signe) vers lequel se diriger. Ce leurre provient généralement soit de l'éclairage zénithal d'un objet, soit latéral (voire rasant) d'une surface fixe ou mobile.

Ces mises en lumière sont éphémères, ce qui explique pourquoi la plupart de ces témoignages proviennent des familiers qui ont une plus grande pratique des lieux.

Comparons le leurre évoqué dans le corridor (niveau 1) de la casa Barragán avec celui, sous la terrasse de l'ange (casa Ortega) qui ponctue la perspective initiée dans le jardin :

⁸¹³ Décrite par Albers, 2008 (1963). Op.cit

⁸¹⁴ On retrouvera la même interaction dans d'autres architectures émotionnelles comme par exemple l'entrée de la casa Galvèz ou le réfectoire de Tlalpan

⁸¹⁵ Partie II, chap.2, 2.1.4.2. scène 10

« Difficile de ne pas être attiré par cet ange doré et cette mystérieuse lumière. » (P9,2).

L'ange auquel se réfère ce vétéran est une sculpture dorée d'environ 1m20 située sous l'unique prise de lumière naturelle du couloir de l'entresol à la casa Barragán. Ce corridor coudé rejoint le cabinet privé en mezzanine et cache, derrière une porte dérobée, une chambre d'ami et sa salle de bain. L'ange est posté juste avant le coude, sentinelle dans la perspective de la pièce. Il est soclé assez haut, ce qui le rapproche d'une part de la source lumineuse (un trou dans le plafond surmonté d'un canon à lumière) et d'autre part ce qui le porte à hauteur des yeux. Si les témoins parlent de l'ange, ils insistent tous sur la lumière qui le désigne, « *le baigne, l'illumine* » ou le « *fait vivre* ». Un novice a même décrit le leurre comme une « lumière divine » sans mentionner la sculpture. L'étude en coupe révèle que la longueur du tube de ce canon à lumière empêche le visiteur d'en voir l'extrémité (à moins de se pencher contre l'ange). Ceci renforce d'autant l'impression d'une masse creusée en profondeur. Le canon est surmonté d'un verre peint en jaune qui colore l'éclairage et renforce les reflets dorés de la sculpture et réveille les teintes miel du bois naturel utilisé sur le bardage des parois opposées.

Le percement est collé dans l'angle des murs, sans cadre ni rebord. Il n'y a donc aucun obstacle à la diffusion de la lumière sur la texture des parois, aucune ombre, aucune interférence. Enfin, parce qu'elle est la seule dans cet espace, la source de lumière naturelle transperce littéralement la pénombre du corridor.

On retrouve ce même type de disposition dans d'autres architectures émotionnelles comme les traits de lumière piégés de la piscine casa Gilardi ou encore ceux du narthex de Tlalpan. Parfois, la lumière capturée dessine un signe, un symbole susceptible d'être reconnu par le visiteur et chargé de sens. C'est le cas notamment des croix de lumière produites entre les volets intérieurs de deux chambres casa Barragán.

A la casa Ortega, le principe d'un canon à lumière vertical comme celui de l'ange doré préexistait déjà dans le jardin lui-même. Profitant de la perspective entre le jardin rouge et le jardin creux, Barragán perce en effet l'angle le plus intérieur de la couverture sur la terrasse de l'ange et y accueille un faisceau de lumière naturelle. L'ouverture carrée est ici cachée à la vue par la hauteur et l'orientation des solives du auvent. Comme avec l'ange doré, l'architecte profite ici du trait de lumière pour mettre en scène un objet⁸¹⁶ (une représentation de l'Annonciation vers 1943) ou un événement temporaire (une réunion qui rappelle la dernière cène et dans laquelle l'architecte place sous la lumière le président Aleman qui va l'aider dans son projet immobilier du Pedregal).

Aujourd'hui, l'objet a disparu mais le leurre de lumière perdure.

⁸¹⁶ La mise en scène bascule complètement la nuit, voir Partie II, Chap2, 2.1.5.1 : scène 11

2.2.2.3. L'ombre ambiante ou projetée

Les témoins ont évoqué deux types d'ombre-appât. Le premier est l'ombre ambiante. Le second concerne plus l'ombre projetée, principalement à travers l'évanescence de sa forme.

L'ombre ambiante est ressentie par l'ensemble des sujets comme un refuge. Elle est tour à tour « *bienveillante* », « *fraîche* », « *accueillante* » et « *tranquille* ». Aucun témoin n'en a eu peur⁸¹⁷, même si plusieurs d'entre eux l'ont qualifié de « *mystérieuse* », « *d'intrigante* » ou de « *séduisante* » par le fait même qu'elle voile son contenu. Barragán insistait beaucoup sur son importance dans ses oeuvres : « cette pénombre peut être considérée comme une nécessité de l'être humain »⁸¹⁸. La chaleur de Mexico, l'intensité de la lumière très verticale (comme le note le photographe Weston⁸¹⁹) et la culture méditerranéenne y trouvent protection.

L'ombre projetée par contre n'a été évoquée que par les familiers, plus expérimentés une fois encore. Leurs évocations font alors état des « formes changeantes », des « signes » et des « symboles » qui marquent telle ou telle direction.

Comparons celle évoquée sous le porche de la casa Gilardi avec l'ombre de la croix dans la chapelle de Tlalpan :

« Le premier leurre pour moi c'est peut être encore avant le hall d'entrée. C'est le porche lui-même qui accueille comme une bouche d'ombre bienveillante » (P9,7).

L'étude de la façade montre un traitement différent pour tout le rez-de-chaussée qui s'apparente à un épais soubassement sombre. Le porche est en recul de plus de deux mètres et surélevé par rapport au niveau de la rue. Les matériaux utilisés sont sombres : bois foncé et pierre volcanique. Les visiteurs s'y dirigent sans hésiter alors que rien ne permet de distinguer la porte dérobée depuis la rue ensoleillée. On retrouve le même leurre dans l'accès de la casa Galvèz (au-delà du premier jardin), dans celui de la casa Eglestorm (San Cristobal) ou encore, plusieurs fois, dans le jardin de la casa Ortega.

Nous ne reviendrons plus ici sur la description de la mise en scène de la nef de la chapelle de Tlalpan mais rappellerons que la croix monumentale, cachée dans le transept, va être projetée par l'immense canon à lumière sur le mur du chœur. La projection y

⁸¹⁷ L'ombre est pourtant un levier scénique très utilisé au théâtre et au cinéma pour provoquer la peur. Bachelard évoque à propos des systèmes de défense d'un de ses archétypes (la coquille) que son accès est gardé par le plus efficace des moyens : un trou d'ombre. Cette perception est relative dans les paysages méditerranéens par exemple

⁸¹⁸ Barragán interrogé par Poniatowska, 1976. Op.cit

⁸¹⁹ Dans son *Journal mexicain*, présent dans la bibliothèque de Barragán

inscrit, de manière éphémère, le signe chrétien à côté de l'autel lors des offices du matin. L'ombre devient ici signe et peut être chargée de sens par celui qui le voit. Son évanescence permet d'entretenir le suspense même chez les familiers. On trouve des utilisations similaires sur l'écran du Paseo del Gigantes⁸²⁰ ou encore sur les murs des patios intérieurs des chambres de la casa Galvèz⁸²¹.

2.2.3. Appâts dominants temporaires

Les appâts classés ici sont toujours perçus par les sujets comme des appâts uniques ou dominants⁸²². Cependant ils sont cette fois temporaires, donc facilement déplaçables ou remplaçables, voire « jardinables » dans le sens que l'on a défini au préalable. Il est possible de suivre l'évolution de certains d'entre eux à travers l'étude des photographies d'époque et des témoignages : remplacements d'objets, floraisons remarquables puis disparition de l'arbre suite à une sécheresse excessive par exemple. Nous avons repris ici uniquement ceux qui font partie du travail de composition de Luis Barragán et exclu les évocations d'un bruit de chute imprévue, d'une silhouette ou de l'appel direct d'un autre sujet à le rejoindre (trop anecdotiques).

Nos enquêtes ont fait émerger trois familles principales d'appâts de ce type : le son (ou son absence), l'objet (comme présence ou comme révélateur d'espace) et le matériau vivant (végétal ou animal).

2.2.3.1. Le son ou le silence

Les sons ont été cités en moins grande quantité que les leurres visuels⁸²³. Cependant, quatre-vingt dix pour cent des témoins ont évoqué en priorité sur d'autres appâts, les mêmes sons aux mêmes endroits. Ils ont utilisé un vocabulaire très similaire pour les décrire.

Il y a d'abord les bruits d'eau auxquels Barragán fait lui aussi constamment référence : « l'eau est musique, l'eau est repos, l'eau est jouissance. »⁸²⁴. Les sujets décrivent le « murmure » et le « bruissement » d'une fontaine ou le « fracas » d'une cascade. Ils renvoient au désir de Nature auquel nous avons déjà fait allusion (même si ces bruits sont parfaitement contrôlés par la main de l'homme sur le robinet d'arrivée d'eau).

⁸²⁰ Partie II, Chap2, 2.1.4.2 : scène 10

⁸²¹ Partie II, chap.3, 2.2.5.2 : la scène de nature

⁸²² Même s'ils travaillent parfois en collaboration avec d'autres éléments non reconnus

⁸²³ Nous retrouvons ici le constat fait lors des enquêtes sur les réminiscences (Partie II, chap.1) et les remarques sur notre culture du regard (Partie I, chap.1)

⁸²⁴ Lettre de Barragán à L.Kahn, datée du 4 février 1965. Publiée in Rígen Martinez, 1993. Op.cit

Il y a ensuite l'absence de son (toute relative), perçue par nos témoins comme le silence (bienvenu)⁸²⁵. Barragán y fait aussi très souvent allusion : « Dans mes jardins, dans mes maisons, j'ai toujours fait en sorte que règne le placide murmure du silence »⁸²⁶.

Comparons un leurre évoqué dans le patio de Tlalpan avec un autre, reconnu depuis le porche d'accès aux écuries San Cristobal : « *C'est le silence apaisant du patio qui a guidé mes pas* » (P9,4).

Ce vétérinaire connaît les lieux. Il a déjà vécu plusieurs expériences émotionnelles entre les murs de Tlalpan. « Silence apaisant » dit-il. Le choix des deux mots est intéressant. « Apaisant » suggère un état préalable plus fébrile, agité voire bruyant (Tlalpan est un quartier relativement dense de Mexico, entouré de plusieurs voies rapides). Le « silence » n'est pas réel dans le patio. Une mesure en nombre de décibel montrerait probablement un niveau sonore assez proche de celui de la rue (une voie de circulation). Cependant la fontaine qui articule le patio produit un masque sonore régulier, monotone et constant qui « absorbe » les rumeurs de la ville.

Barragán écrivait : « Dans mes fontaines chante le silence »⁸²⁷. L'étude des dimensions de la fontaine montre que la chute d'eau est calibrée avec précision : longueur du rejet d'eau, hauteur de la chute, proportions et matière du bac récupérateur inscrit dans le sol, débit du débordement et profil du bassin lui-même.

La caisse de résonance du patio lui-même, constituée à majorité de surfaces réfléchissantes, amplifie le phénomène sans pour autant le rendre trop présent. Le son est suffisamment « invisible » pour devenir silence. On retrouve le même « silence chanté » à la casa Barragán et à la casa Galvèz notamment. Le novice y est attiré par le murmure de l'eau dont il ne voit pas la source avant d'arpenter la scène suivante, alors que les familiers cherchent à y retrouver un silence provoqué.

Los Clubes inverse la stratégie. Les écuries sont au sein d'une vaste propriété clôturée, elle-même inscrite dans un condominium fermé et situé dans un quartier excentré et de faible densité pour Mexico. Au dehors de l'enceinte des écuries règne une atmosphère calme où dominent plutôt les bruits des feuillages sous le vent, des pas et des claquements de sabots des chevaux. Parfois la rumeur de la radio des gardiens.

Une fois passé le porche, un des premiers leurre qui attire l'attention est le fracas de la cascade d'eau qui marque le premier tiers de l'axe principal du cheminement vers les écuries. Cette chute brutale est bruyante, presque assourdissante. L'eau tombe d'un immense aqueduc rouge. L'étude de son détail confirme l'objectif d'amplification du son : largeur étirée du rejet (crée une

⁸²⁵ Hitchcock voulait utiliser un souffle synthétique pour exprimer le silence dans une séquence des Oiseaux in Hitchcock/Truffaut, 2005 (1983).

Hitchcock/Truffaut. Edition définitive, Gallimard, Paris, réed

⁸²⁶ Barragan, 1980. Op.cit.

⁸²⁷ Idem

lame d'eau qui a une plus grande surface de contact au sol), hauteur de la chute et faible profondeur de la surface d'eau réceptrice. Cette stratégie semble cependant plus efficace avec les novices. Nous avons constaté que les habitants ne mettent en effet la cascade en action qu'à l'arrivée de nouveaux visiteurs.

2.2.3.2. Les sentinelles et les sphères miroir

Les objets désignés comme appâts sont pour la plupart issus de l'art populaire, religieux ou contemporain, voire des fragments particuliers d'éléments naturels (troncs). Choisis par Barragán avec soin⁸²⁸, ils sont souvent placés au bout d'une perspective comme autant de sentinelles gardant le passage coudé ou la porte dérobée qui permettra d'atteindre la scène suivante. Le choix de cette position récurrente, mais aussi l'objet lui-même dans ses premières architectures émotionnelles (des bustes acéphales d'antiques par exemple dans ses jardins) rappellent les compositions de Ferdinand Bac.

Les sujets parlent souvent de « rencontres » avec ces êtres de bois, de pierre ou de papier mâché. Ces leurres dépassent donc le support matériel de l'objet lui-même pour tendre vers une « présence », parfois même une personnification. C'est cette présence qui surprend le novice et l'attire comme le familier. L'étude des photos d'époque permet de constater que la plupart de ces objets disparaissent ou sont remplacés par d'autres au fil du temps. Certains néanmoins n'ont pas bougé depuis leur installation, comme l'ange doré de la casa Barragán. Ceux-là sont à chaque fois associés à un autre leurre permanent (lumière, couleur, repli spatial).

Nous avons cependant relevé une exception à cette personnification de l'appât : la sphère-miroir. Ces boules de verre (art populaire mexicain) sont devenues de véritables icônes⁸²⁹ de l'œuvre de Barragán.

Dans les témoignages recueillis, cet objet, très souvent cité comme un leurre, ne relève jamais d'une « rencontre » mais plus d'un « révélateur spatial ». Dans son reflet déformé se trouve en effet souvent les réponses aux mystères de la scène : source d'éclairage révélée, angles cachés dévoilés, chicanes sur la scène suivante anticipées. Il attire dès lors pour le contenu de son image et se retrouve aussi bien dans les espaces blancs qu'en dehors.

Comparons le leurre évoqué dans le corridor des chambres de la casa Lopèz avec celui de la chapelle intime de la casa Barragán :

« *Au bout du couloir t'attend le Christ* » (P7,3).

⁸²⁸ Partie II, chap.2, 1.1.2.2 : cinq enseignements de Chucho Reyes

⁸²⁹ Les architectes mexicains qui revendiquent leur filiation à Barragán, comme Legoretto ou Casillas, en installent systématiquement dans chacune de leurs œuvres

Même si le ton de ce vétéran se voulait humoristique, le choix de ses mots indique la promesse d'une rencontre (et pas des moindres). Le leurre auquel il fait allusion est la sculpture d'un Christ en croix (probablement une antiquité coloniale) suspendue (sans la croix) en bout de perspective dans le corridor menant à l'aile des chambres de la casa Lopèz. Nous développerons à l'occasion des faisceaux d'appâts la mise en scène complète de cette perspective dont le Christ ne détermine que la focale. Remarquerons déjà ici que la hauteur de l'objet lui-même répond, comme l'ange doré de la casa Barragán⁸³⁰, à une recherche précise du meilleur angle de vue et d'éclairage.

On retrouve souvent ce type de leurres dans l'œuvre de Barragán, aussi bien à l'intérieur que dans ses architectures de paysage (pour reprendre ses termes). Citons par exemple les reproductions d'anges et de saints de la casa Ortega ou de la casa Lopèz ou encore les animaux fantastiques des casa Galvèz et Gilardi.

La chapelle intime de Barragán va en révéler plusieurs (attirant le regard dans différentes directions). Mais le premier qui s'offre à l'œil aujourd'hui, une fois la porte de bois poussée, est le spectacle de l'espace piégé dans une sphère-miroir. On y distingue un nouveau crucifix avant même de comprendre où il se situe, mais surtout, on peut y « lire » d'où provient la lumière qui baigne l'espace pour les habitués, ou s'interroger sur l'espace que reflète l'image et qui paraît beaucoup plus grand que celui de la chapelle. L'objet est posé sur une tablette basse, à proximité du couloir coudé qui permet de poursuivre le parcours jusqu'au toit. Son diamètre, l'angle de réflexion lié au recul et à la hauteur du regard, piègent une vision en contre-plongée de l'espace qui sort de la chapelle elle-même en cadrant largement au-dessus de ses cloisons. La vision surprend le novice et attise la curiosité des vétérans que forment les deux plus grandes catégories de visiteurs aujourd'hui casa Barragán. Aucun document ne nous a permis d'affirmer que la sphère-miroir avait un jour été posée là par Barragán. Les photos montrent bien d'autres objets au même emplacement depuis 1948, dont par exemple ses accessoires de cavalier (un fouet).

Le fait que la Fondation Barragán, conseillée sur ces choix par Juan Palomar, familier de l'architecte lui-même, ait placé cet objet à cet emplacement nous a paru relever d'une juste continuité dans le « jardinage des leurres ».

⁸³⁰ Voir supra

2.2.3.3. Les acteurs vivants

Nous avons regroupé ici les évocations « d'appels à venir ici » provoqués soit par une floraison végétale, soit par une chorégraphie animale suscitée⁸³¹.

Ces leurres sont surtout cités par les familiers, à nouveau aidés par leur expérience des lieux à différents moments. Ils gardent même pour les habitués leur caractère de surprise : « *On ne sait jamais quand cela va arriver exactement. Cette année, il (le jacaranda) a fleuri beaucoup plus tôt. C'est toujours un spectacle enivrant* » (P5,7).

Comparons le leurre évoqué dans le patio principal de la casa Lopèz avec celui de la cour centrale de Los Clubes :

« *Les pétales roses sur le sol sont comme un tapis rouge. L'accueil de la maison est ...royal à cette période.* » (P9,3).

Le leurre évoqué ici par un habitué est très temporaire, quelques semaines tout au plus par an. Il est sujet à disparaître si aucun projet de replantation n'est envisagé sous peu. Les pétales sont ceux d'un bougainvilliers recouvrant l'enceinte de la casa Lopèz au niveau de son porche d'entrée. Les fleurs, très colorées, sont plus nombreuses du côté intérieur du mur (question de meilleure exposition). Elles sont laissées sur les dalles volcaniques noires dans le patio et balayées puis enlevées coté rue. On retrouve des floraisons susceptibles d'être perçues comme appâts dans le jardin de la casa Ortega (les hampes blanches des acanthes) ou encore dans celui de la casa Barragán (les narcisses jaunes pâles qui redessinent la proximité de la clairière centrale par exemple au début du printemps).

San Cristobal propose un appât « vivant » encore plus éphémère qu'une floraison et à première vue beaucoup plus aléatoire : celui des mouvements gracieux des chevaux. Ils traversent pourtant quotidiennement le cadre de part en part et offrent au novice comme au familier qui rejoint la cour centrale, leur « meilleur profil ». Nous ne reviendrons plus ici sur toute la mise en scène qui suscite ces spectacles⁸³², mais nous remarquerons simplement que l'organisation spatiale se donne toutes les chances de croiser le regard du visiteur avec les allers et venues des cavaliers. L'axe visiteur est sud-nord et l'ensemble des déplacements des cavaliers est est-ouest : rejoindre les terrains d'entraînement ou l'hippodrome, gagner les stalles ou encore les attacher le temps de leur entretien à l'ombre de l'arbre central. Le même principe est aussi visible autour de l'abreuvoir de Las Arboleras⁸³³. Ce sont des mouvements de colombes que la mise en scène provoque à la casa Ortega et la casa Galvèz. Ces ballets forment des appâts très éphémères.

⁸³¹ Nous n'avons pris en compte ici encore que les mouvements susceptibles d'avoir été orchestré par l'architecte.

⁸³² Partie II, chap.2, 2.1.2.2 : scène 04

⁸³³ Partie II, chap.2, 2.1.4.2 : scène 10

2.2.4. Faisceau d'appâts

Ce quatrième type d'appât rassemble des éléments scéniques non identifiés par les témoins, mais qui servent néanmoins d'appâts dans la mesure où ils vont participer à diriger l'attention – visuellement, tactilement, acoustiquement et même souvent kinesthésiquement – vers un appât dominant.

Si aucun sujet interrogé ici ne les a nommé spontanément, plus de soixante pour cent d'entre eux ont déclaré avoir été « guidé » dans la direction d'un leurre, sans parvenir toutefois à en définir les moyens (probablement multiples). L'un des novices a même confié « *je ne pense pas que j'aurais pu faire autrement. Mes pas précédaient mes pensées* » (P1,1). Cette dernière déclaration questionne par ailleurs le degré de conscience sur lequel agissent ces leurres pluriels ainsi que le degré d'anticipation créative du cerveau.

En croisant les données mesurables avec une observation *in situ*, nous avons remarqué qu'il existe en effet, précédant la plupart des leurres singuliers, une mise en scène particulière et récurrente de l'espace qui décline un véritable faisceau d'éléments scéniques concordants. Nous pensons que ces répétitions participent à concentrer l'attention du visiteur. Citons par exemple la mono-orientation des lames de plancher et des poutres apparentes, les proportions du volume, les matériaux choisis dont la texture notamment guident la lumière ou encore la topographie qui accompagne le pas.

A partir d'un terrain maintenant familier et très représentatif de ce type d'appâts, le corridor d'accès aux chambres de la casa Lopèz, nous analyserons d'abord leurs relations avant d'introduire la notion de « seuil mobile » que cette catégorie appelle.

2.2.4.1. Faisceaux d'indices concordants

La scène analysée ici dépasse le corridor lui-même et s'étend du séjour de la *casa Lopèz* au fond du couloir qui conduit à l'aile des chambres. Elle joint donc la partie « jour » (réception) à la partie « nuit » (intime) de la maison. La perspective du corridor se prolonge dans le séjour par une série de cadrages successifs. Son extrémité est habitée par un Christ en croix. Suspendue sur le mur blanc du fond de scène, cette représentation est illuminée par un canon à lumière zénithale qui troue la pénombre et désigne le point focal de cette perspective manipulée. L'objet et le rayon de lumière naturelle qui l'éclaire sont les deux principaux leurres singuliers cités par les sujets. Comme ces « appels » ont été reconnus depuis l'espace du séjour, nous avons étendu notre recherche de faisceau d'appâts en-deçà du corridor lui-même.

Le principe général de mise en scène étire la distance entre les pièces de réception et les chambres intimistes en déployant l'illusion d'une longue perspective à parcourir⁸³⁴.

Les deux ailes de la maison sont reliées par un étroit corridor. Décentré mais axé dans la longueur du séjour, il tourne ensuite à 90 degrés vers la distribution des chambres. Sa perspective, renforcée par un point focal fort (qui devient un appât évident) est étirée jusqu'au centre du séjour par une série de procédés connus depuis le théâtre classique et englobant l'espace de réception dans la scène. La perspective est ainsi accentuée par un double mouvement : l'aspiration vers le point focal (jeu des lignes de fuite et manipulation de la lumière) et l'illusion de distance pour le rejoindre (multiplication des plans intermédiaires).

Les lames du plancher (sans marquage de seuil ni joint au droit du franchissement vers le corridor) et les poutres apparentes au plafond pointent toutes vers le Christ en croix. Elles indiquent une direction et forment deux nappes horizontales de lignes fuyantes. L'avant-plan du séjour est baigné de lumière par la grande fenêtre latérale puis progressivement assombri jusqu'à la pénombre du couloir aveugle. L'illumination de son extrémité par un canon à lumière concentre le regard. L'espace du séjour se présente comme une scène de théâtre à l'italienne, multipliant les écrans latéraux dans le prolongement de l'axe du corridor : murs de refend, poutres maîtresses, sculpture (l'ange de Goeritz) et mobilier ou main courante). Ils jouent le rôle de fragments de cadrage, de bordure partielle délimitant, par l'effet de la perspective, la mise en abîme du point focal. Les principaux écrans sont éclairés latéralement par une prise de jour rasante (et hors cadre) afin de déboucher la pénombre dans les angles et de creuser la profondeur. Ils resserrent progressivement la fenêtre active d'un cadre virtuel qui plonge ensuite dans le couloir par une baie sombre découpée dans le blanc du mur. L'espace du corridor s'étire (sens des planches, joints marqués, orientation du long buffet de bois vernis, proportions en contraste à celles du séjour). Les murs et le plafond y sont uniformément blancs, réverbérant et propageant la lumière zénithale issue du puits de lumière (carré) percé au-dessus du Christ en croix. L'illusion de profondeur et l'aspect processionnel du parcours associés au spectacle sacralisé de la crucifixion, dilatent la distance réelle qui sépare la sphère publique de la sphère privée.

L'étude des lieux permet de remarquer un faisceau d'éléments scéniques en amont et dans le corridor qui concentrent, voire dirigent, l'attention vers le point focal de la perspective : le leurre singulier (sentinelle et/ou lumière).

⁸³⁴ Ce principe a déjà été observé dans d'autres scènes, par exemple à Las Arboleras, Partie II, chap.2, 2.1.4.2 : scène 10

Nous discernons ainsi plusieurs éléments participants au même mécanisme. Ils forment ce que l'on a nommé un faisceau de leurres.

Nous comptons ici au moins sept faisceaux différents, trois dans le séjour et quatre dans le corridor. Certains sont redondants comme c'est le cas par exemple des lignes qui marquent l'espace et suggèrent une direction. Les autres sont concordants. Quatre types participent ainsi dans cette scène à désigner le lureur singulier.

Le premier privilégie une orientation par la multiplication des lignes fuyantes : le sens des planches et des poutres apparentes dans le séjour, le buffet allongé et le marquage des joints du corridor. Le second creuse la profondeur en manipulant la lumière : rasante sur les écrans intermédiaires, contrastée en bout de perspective. Il va attiser la curiosité (le désir) en éloignant (par l'illusion visuelle) une promesse (surprise, rencontre). Le troisième concentre l'attention en resserrant la fenêtre active vers la focale. Le quatrième joue enfin sur la kinesthésie : le volume du corridor est comprimé (par ses proportions mais aussi par son aménagement mobilier) et orienté vers l'appât évident (le Christ dans la lumière).

2.2.4.2. Le seuil mobile

Scénographiés en amont d'un appât dominant (et souvent de l'espace de destination lui-même), ces faisceaux d'indices occupent un fragment d'espace-temps que nous nommons intervalle. Cet intervalle est un entre-deux, un seuil. Il correspond au passage d'une séquence à une autre séquence. Spatialement il est élastique. Il s'étire entre la position du visiteur et l'objet de son désir immédiat (conscient ou inconscient) dont l'appât est une des matérialisations possibles. Cet intervalle peut être réduit. En fermant la porte du sas d'entrée de la casa Barragán, on cache ainsi à la vue du novice le mur rose de la séquence suivante mais on conserve un volume orienté par un faisceau d'appâts: fil du bardage, proportions spatiales, lumière, topographie.

L'intervalle est dynamique. C'est un seuil mobile⁸³⁵.

Etendu à l'ensemble d'un parcours, l'intervalle va rythmer un cheminement fait de passages et de franchissements qui est tantôt errance⁸³⁶, tantôt procession⁸³⁷. Cette notion d'intervalle ou de seuil mobile permet de sortir d'une distinction⁸³⁸ entre espaces blancs et lieux de vie (ou espaces servants et espaces servis).

⁸³⁵ Le terme est emprunté à Thierry Paquot in conférence donnée en décembre 2008 à l'Académie d'Architecture à Paris, op.cit

⁸³⁶ Partie II, chap.3, 3.2 : errance

⁸³⁷ Partie III : mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle

⁸³⁸ Trop réductrice lorsqu'on étudie le caractère spatio-temporel de l'architecture émotionnelle

2.2.5. Promesses

Nous avons montré qu'il existait une dernière catégorie de leurres, situés géographiquement bien au-delà de la séquence suivante. Nous les avons appelé des promesses.

Difficilement réductibles à la seule combinaison d'éléments scéniques, ces promesses sont d'abord le souvenir, la réminiscence d'un spectacle, voire d'une immersion, dans un lieu spécifique de l'Architecture émotionnelle⁸³⁹. « *J'ai pris à droite à travers le salon de dessin pour rejoindre la grande vision de l'immense jardin* » (P3,5).

Le souvenir est idéalisée, reconstruit par le cerveau, assemblée avec d'autres échos personnels⁸⁴⁰. Nous avons constaté que ces images, si elles étaient souvent décrites très différemment, ne couvrent que deux sortes de lieux : des endroits protégés et austères (des refuges d'intimité) d'une part et des visions de nature évocatrice d'autre part dans laquelle l'homme est invité, souvent toléré, effacé, ou impressionné, humble et respectueux. On retrouve les deux obsessions de Barragán pour le refuge solitaire et le jardin microcosme.

Nous montrerons ici à travers deux exemples que ces réminiscences sont stimulées, encouragées par la théâtralisation de mises en scène remarquables (et enrichies par ailleurs par le désir de nature et d'intimité de l'homme moderne comme celui d'aujourd'hui). Ces promesses n'ont jamais été évoqués à San Cristobal alors qu'elles reviennent chez presque tous les familiers de la casa Barragán. Il est intéressant de constater en outre que ceux qui les ont évoqué en priorité, ont rejoint le site depuis la sortie brutale du métro en longeant au préalable la très bruyante voie rapide qui saigne le tissu urbain dense.

Il ne s'agit donc pas tant ici de catégoriser de nouveaux éléments scéniques attractifs en soi ou dans leur combinaison, mais plus de rappeler l'ingéniosité de la scénographie utilisée pour impressionner au maximum ces scènes vécues et idéalisées, fonctionnant ensuite, à travers la ré-activation de leurs réminiscences, comme des promesses qui attirent⁸⁴¹.

Comparons ici les procédés qui permettent l'image de nature capturée dans la chambre de la casa Ortega avec ceux de la chambre de la casa Galvèz. La première image, rapidement « dénaturée » par le développement du voisinage et des limites de la ville elle-même, est celle du spectacle d'un paysage originel,

⁸³⁹ Partie II, chap.3.2 : immersion

⁸⁴⁰ Berthoz *in* cours public (février 2008) de la Chaire de physiologie de l'action et de la perception, Collège de France

⁸⁴¹ Nous avons choisi d'illustrer deux nouvelles scènes, mais le lecteur peut ici se référer aux deux scènes de cadrage sur la nature (*in* chap. 2, 2.2.5 : promesses) et aux trois autres scènes de refuge solitaire (*in* chap.2, 2, scènes 15, 16, 17)

vierge jusqu'à l'horizon. La seconde, plus introspective, est celle d'une ombre projetée évoquant d'une autre manière l'impermanence de la nature, sa fragilité.

2.2.5.1. La nature sur scène

La première mise en scène d'un tableau qui devient promesse prend corps dans la chambre principale de la casa Ortega, qui fût la chambre de Barragán lui-même lorsqu'il l'habitait. Située à l'étage, au-dessus de la bibliothèque, elle est orientée vers une grande baie qui occupe toute la surface du mur. Le cadrage, soclé par une estrade en bois, découpe le paysage au-delà du toit terrasse et des cimes du jardin. La qualité de l'air en 1940 permettait d'apercevoir le cirque naturel des silhouettes volcaniques qui clôt cette partie de Mexico⁸⁴², complétant la vision d'une Nature presque intouchée malgré la situation très urbaine du projet⁸⁴³.

La mise en scène travaille deux aspects complémentaires. D'abord elle oriente, canalise et aiguise le regard vers un tableau vivant ouvert sur l'extérieur. Ensuite, elle tente de contrôler ce détail de paysage et son accessibilité pour l'idéaliser.

La chambre se présente comme l'avant-scène d'un petit théâtre classique. Elle est décaissée par rapport au sol de la terrasse qui la prolonge et mono-orientée vers la scène, au-delà de l'immense baie vitrée. On pénètre le volume par un sas étroit, bas de plafond et plongé dans la pénombre. Dans l'axe de l'entrée tombe la lourde tenture latérale de la grande fenêtre. Derrière, cachée, une porte dérobée, en bois peint en blanc comme les murs et le plafond, contrôle l'accès à l'extérieur.

Les proportions de murs non percés font échos aux divisions du châssis en dessinant d'innombrables motifs géométriques carrés qui se concentrent davantage vers la scène. La fenêtre, à l'intérieur, vient reposer sur une estrade en bois d'un mètre vingt environ qui rejoint le niveau extérieur de la terrasse. Un étroit escalier latéral, dans le même bois sombre, promet d'y grimper dans un mouvement en chicane. La division du châssis réserve une allège pleine de trente centimètres en partie inférieure qui permet de cacher à la vue les pots de terre cuite des massifs posés sur le toit terrasse. L'estrade, sa hauteur et le recul qu'elle induit, cache quant à elle le sol de la terrasse dans son ensemble et de projeter ainsi le regard directement vers le plan médian : celui du jardin et du parc au-delà. Le bois de l'estrade, la lourde tenture sombre et la pénombre assombrissent le cadre de la baie. Par contraste, l'image capturée apparaît plus lumineuse. Pour éviter cependant un contre-

⁸⁴² Voir à ce propos le témoignage de Weston in Weston, 1995. *Journal Mexicain (1923-1926)*, Seuil, Paris

⁸⁴³ Aujourd'hui, la pollution, l'étalement de l'urbanisation et la gestion du jardin modifie complètement la scène même si les procédés scénographiques architecturaux sont toujours en place

jour trop éblouissant, qui « mangerait » la délicatesse des détails de ce tableau vivant, la mise en scène atténue la luminosité et contrôle la balance de la lumière. D'abord en « débouchant » la pénombre par un éclairage latéral : la longue fenêtre sud au dessus de l'escalier. Ensuite en filtrant les rayons directs du soleil dans une pergola de bois juste au-dessus de la fenêtre⁸⁴⁴. Enfin, en réverbérant une partie de la lumière sur un mur latéral extérieur (percé d'un balcon tout aussi théâtral), qui a pour autre effet de canaliser encore davantage la vue vers le lointain.

Le lointain est le nom donné au fond de scène dans le théâtre classique. Ici, il est composé par les silhouettes pointues des volcans de Mexico qui assoient un ciel de plomb.

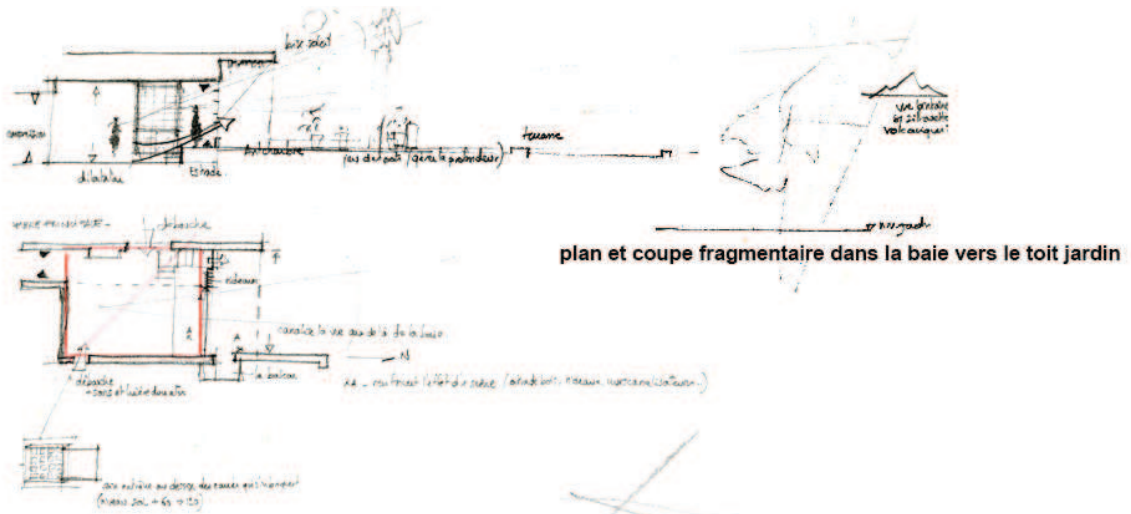
Quatre procédés scénographiques se combinent pour idéaliser cette vision d'un paysage intouché, soumis à la seule métamorphose des cycles naturels. Tout d'abord par le choix du site et l'orientation de la scène. La parcelle borde une immense réserve verte (le parc Chapultepec), dans lequel s'est construite la demeure présidentielle. Le développement urbain y est donc très règlementé : quelques équipements publics à peine (fin du XX^e siècle), noyés dans la végétation et la topographie. Sa très grande superficie garantit un plan médian à dominante végétale vers lequel se tourne la scène⁸⁴⁵. Ensuite, ce paysage (dont l'urbain est majoritairement gommé) est mis à distance comme on l'a vu par le recul induit et l'accessibilité contrôlée de l'avant-scène. Enfin, la combinaison évolutive d'écrans mobiles sur la terrasse (massifs en pots) et de la gestion du jardin (tailles des arbres) masque les éventuelles métamorphoses indésirables de l'environnement au delà de l'enceinte du jardin (constructions, éclairage public, etc.,). Le paysage ainsi « retouché » semble vierge, irréel et intouchable.

La scène pourrait presque encore fonctionner aujourd'hui sans le manteau de pollution qui couvre Mexico.

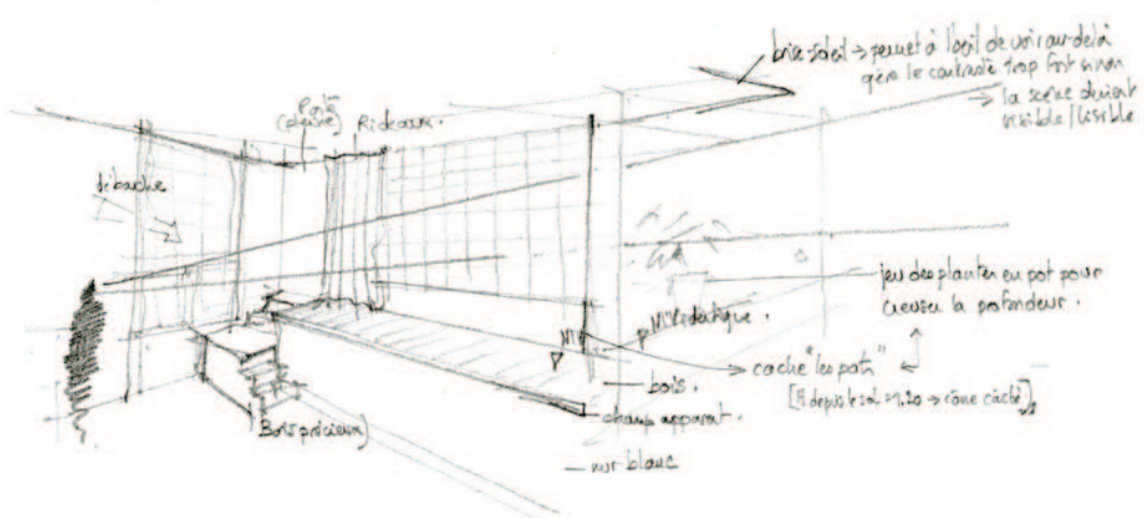
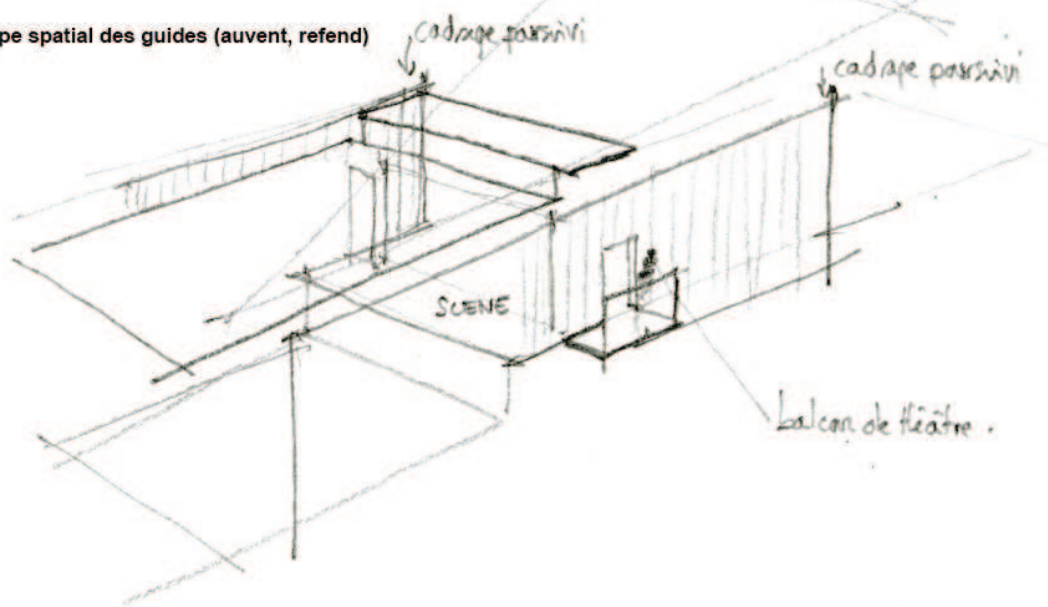
⁸⁴⁴ On peut noter que cette ajout est tardif (sans date), modifiant la façade par l'adjonction du mur latéral extérieur qui supportera le brise-soleil. On peut supposer que les travaux ont été entrepris notamment pour contrôler cette balance de contraste au vu de l'aspect empirique du travail de Barragán et du fait qu'il s'agissait de sa propre chambre

⁸⁴⁵ On retrouve une attitude identique dans les premiers condominium américains (appelés à lancer l'ère du phénomène *gated communities*) dessinés par Disney dans les années quarante : s'installer contre une zone marécageuse inconstructible ou une réserve écologique (Arizona)

Planche 39: La nature sur scène, Chambre et terrasse, casa Ortega (01)
Sources : Gilsoul N, 2007



principe spatial des guides (auvent, refend)



vue depuis l'angle de la chambre à travers la baie et par-dessus la "scène" en bois

2.2.5.2. La scène de nature

La seconde mise en scène d'un tableau devenu promesse, prend place dans une des chambres à l'étage de la *casa Galvèz*. La nature n'y est plus offerte sur le plateau d'une scène mais projetée sur une paroi à la manière des idées de Platon. La chambre est en effet doublée, prolongée par un patio suspendu aux hauts murs. Derrière une porte dérobée, un long corridor étroit et épuré mène à la chambre. Très sobre elle-même, quasi monastique, elle n'offre aucune vue vers l'extérieur à l'exception de celle très contrôlée sur le mur aveugle du patio. Ce dernier devient le théâtre contemplatif des ombres éphémères projetées par un eucalyptus centenaire hors champs.

La mise en scène isole la chambre de son contexte et oriente ensuite le regard sur le spectacle changeant et aléatoire soumis à la seule Nature.

La chambre est d'abord isolée par sa situation excentrée. Elle est même un peu plus haute encore que l'étage (unique). Elle est ensuite cachée dans un repli du plan. On y accède par un parcours « secret » derrière une porte dérobée : un panneau de bois à peine visible dans le bardage du hall de distribution de l'étage. De là monte un étroit escalier de bois, pincé entre deux hautes parois blanches. Le dénivelé n'est pas très important et étire les marches sur la longueur du corridor. La proportion accentue la perception de distance. La lumière naturelle qui inonde l'extrémité de ce passage (source cachée) métamorphose les marches et les confond dans une clarté dorée qui repousse davantage la porte (point focal). La chambre s'ouvre latéralement, au milieu de cette perspective étirée artificiellement, profitant d'un palier plus large. La porte donne sur un mur éclairé latéralement. Il n'y a qu'une seule baie, immense et sans châssis apparent. Elle s'ouvre sur un patio clos de hauts murs aveugles qui ne permettent aucune vue sur l'environnement immédiat. La hauteur du mur, son recul par rapport à la chambre et l'avancée de béton d'un brise-soleil (au-dessus de la baie) empêchent de voir au-delà. Le piège acoustique créé par le patio protège des bruits de la ville. Dehors, le murmure de l'eau qui monte de la fontaine située en contrebas⁸⁴⁶ couvre les dernières rumeurs.

Ainsi la mise en scène désoriente (parcours en chicanes, perspectives accélérées), efface les repères visuels et impose un nouveau rideau sonore continu. La simplicité de l'espace et son introversion (précédés par les réminiscences de formes, de matières et de lumière de son accès) rappellent les cellules monastiques.

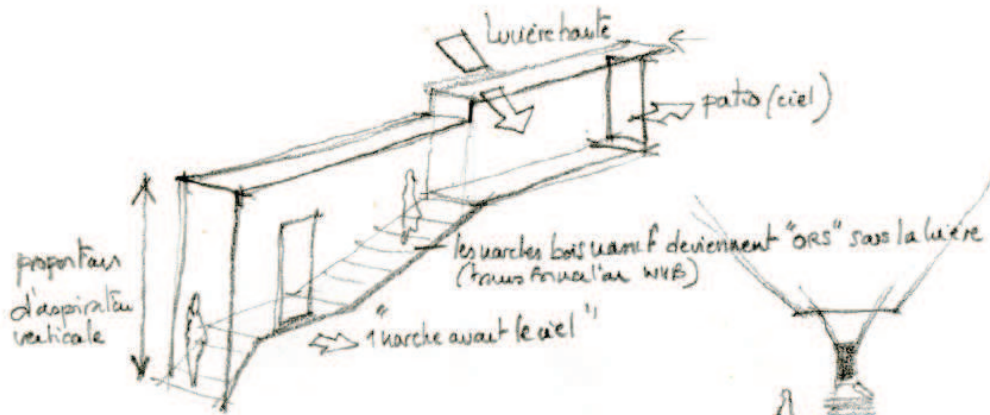
⁸⁴⁶ Partie II, chap.2, 2.1.1.2 : scène 02

La générosité de la surface affirme le caractère luxueux d'une grande villa.

La chambre est orientée vers le patio. Le cadre de la baie (motif géométrique récurrent) est extrudé par un brise-soleil et son refend structurel en béton⁸⁴⁷, élargissant l'illusion d'épaisseur (et donc de protection) du mur extérieur.

La balance des contrastes est réglée par cette avancée (de plus d'un mètre) permettant d'atténuer le contre-jour et de donner ainsi à voir dans les meilleures conditions le fond de scène et ses subtils détails. La pénombre qui entoure le cadre de la baie renforce par contraste la luminosité de la scène capturée. Le niveau du plancher et celui du pavement volcanique extérieur sont équivalents. Le châssis n'a pas de cadre inférieur visible (dormant intégré), entraînant une grande fluidité entre dedans et dehors. Il n'y a aucun obstacle (et peu de distance) entre la baie et l'enceinte du patio. Le mur de fond apparaît alors dans son ensemble, s'encadrant complètement dans la baie et l'avancée de béton. Il devient l'écran sur lequel se projettent les ombres d'un des eucalyptus centenaires (hors champs) autour desquels s'est bâti la maison. La chambre fonctionne comme un piège visuel, un espace de contemplation (protégé et retiré). Celui-ci fait face à une surface (de méditation) qui capture le double immatériel de cette Nature préexistante.

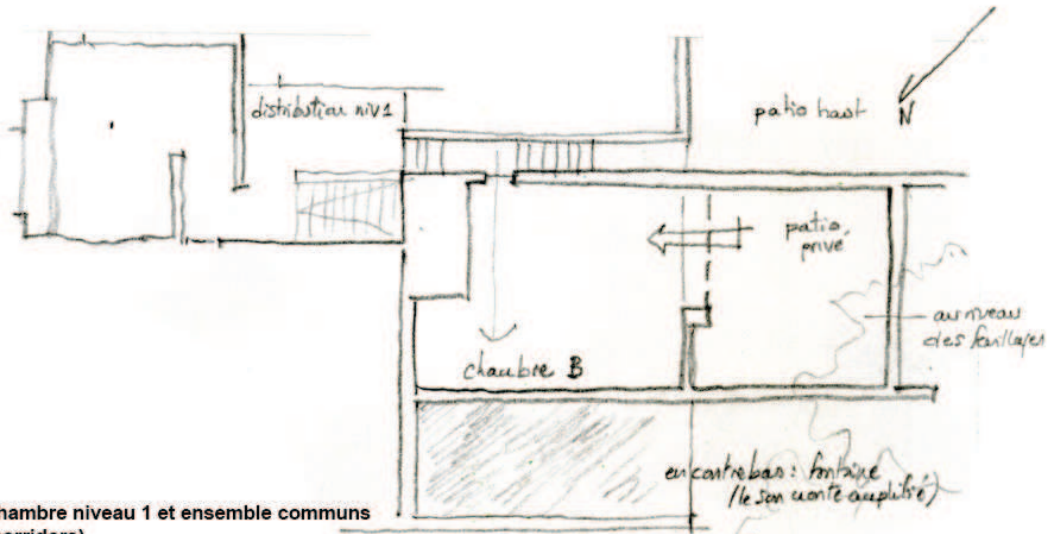
⁸⁴⁷ Le refend n'était pas absolument nécessaire structurellement. Barragán peut trouver d'autres solutions comme le démontre ceux de la casa Lopéz. Celui-ci a donc en outre un rôle de pare-soleil latéral pour les rayons obliques d'ouest. La formule devient aussi une réminiscence formelle (presqu'un effet de style) que l'on retrouve devant le séjour et également dans la casa Barragán que les Galvèz avaient beaucoup apprécié



principe spatial du corridor d'accès (derrière porte dérobée)

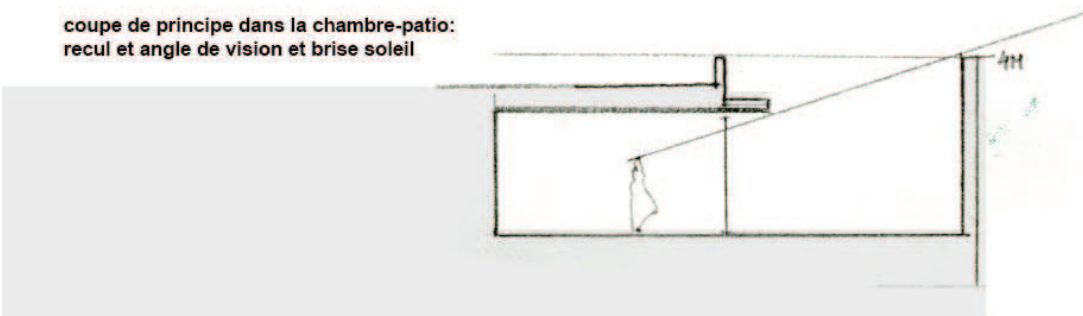


vue dans le corridor

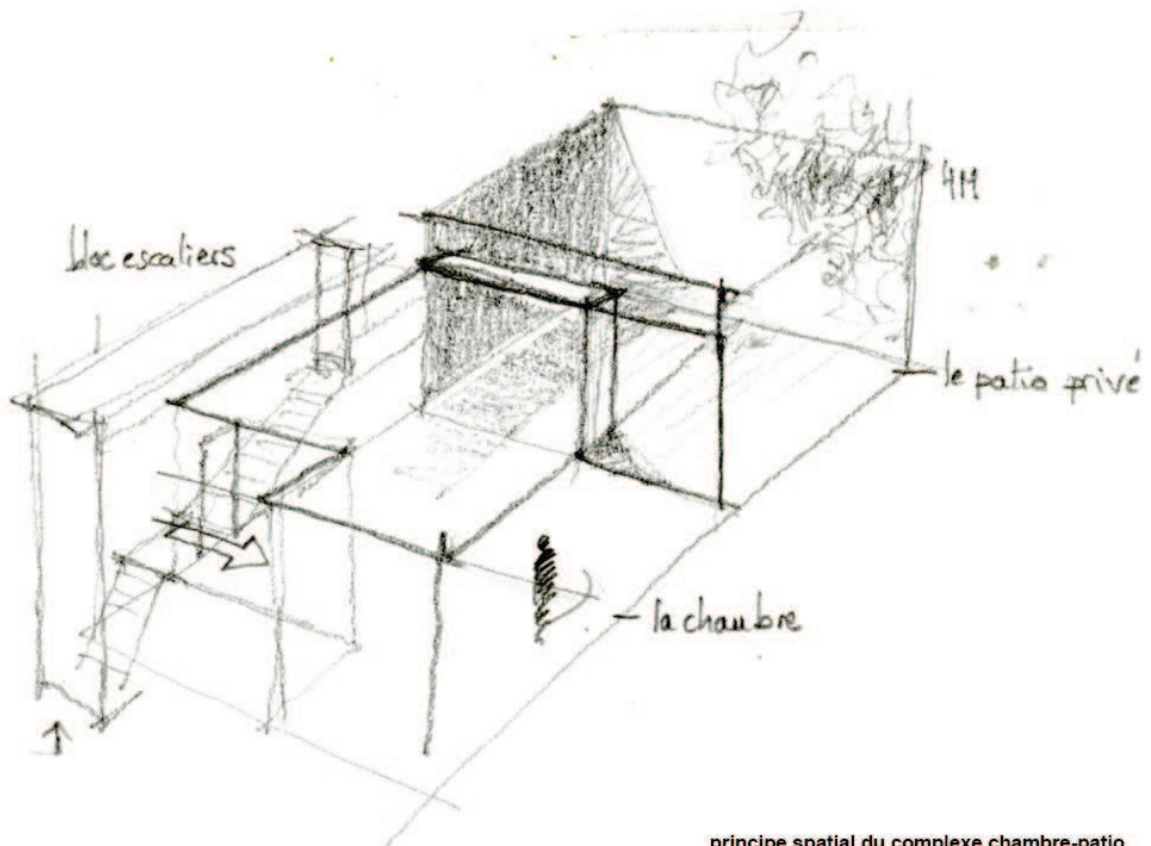


chambre niveau 1 et ensemble communs (corridors)

coupe de principe dans la chambre-patio: recul et angle de vision et brise soleil



vue vers le patio depuis la chambre



principe spatial du complexe chambre-patio

2.3. Principes de composition récurrents des leurres

La multiplication formelle de ces types d'appâts n'a de limite que la créativité du concepteur et de ses moyens de les matérialiser. Le foisonnement des leurres repérés dans l'architecture émotionnelle répond néanmoins à des principes de composition récurrents. A partir de nos analyses, nous avons pu en isoler 5.

2.3.1. Le contraste

Le premier principe est celui du contraste. C'est le plus évident ou peut être le plus facile à reconnaître. Le lurre se donne à voir⁸⁴⁸ (à entendre ou à sentir) en se démarquant nettement de son environnement.

La figure anthropomorphique blanche d'un antique émergeant par exemple des sombres acanthes de la casa Ortega présente ainsi plusieurs types de contraste. Il oppose la forme (et sa sémantique) d'un corps humain et celles des feuillages entremêlés, la tonalité d'un clair-obscur, le mouvement souple des végétaux et la rigidité de la pierre taillée. L'opposition capte ici l'attention par ses différences franches.

Le contraste est parfois poussé à l'extrême, proposant alors une combinaison contraire, inverse et opposée aux composantes majeures de l'environnement. Ainsi par exemple les couleurs complémentaires choisies dans la séquence d'accès au hall de distribution de la casa Barragán : la lueur jaune précède l'ombre rosée.

L'architecture émotionnelle ne réduit pas le contraste à la seule utilisation visuelle. En effet, le contraste peut être visuo-tactile comme par exemple la promesse d'un contact doux et glissant au pied dans le corridor de la casa Gilardi après la surface grêlée de la lave volcanique du porche étendu. Il est aussi olfactif comme le parfum de bois ciré et de cuir qui précède l'accès à la bibliothèque de la casa Barragán. Il peut être aussi physique comme cette sensation partagée de fraîcheur dans l'entrée de la casa Galvèz par contraste avec la touffeur du patio d'entrée. Il est encore kinesthésique, à travers notamment la dilatation brusque mais pressentie ou espérée des espaces au-delà des nombreux entre-deux compressés de l'architecture émotionnelle. Le contraste est aussi sonore, comme par exemple clameur du fracas de la cascade de San Cristobal dans le calme contrôlé de son accès principal.

⁸⁴⁸ Dans le sens où l'entendait Barragan, cf. Partie II, chap.1, Art de Voir et Empirisme

La composition des leurres par contraste tient avant tout de la combinaison de ces oppositions, ce qui multiplie d'autant les chances de capturer l'attention (fluctuante) chez des sujets différents et chez les mêmes sujets mais à différents moments⁸⁴⁹.

Les appâts, lus par rapport à leur écrin (leur environnement), deviennent étrangers voire extra-ordinaires.

Ils sont ainsi perçus consciemment ou inconsciemment, comme énigmatiques et sources potentielles d'attention, de désir ou de curiosité.

2.3.2. La répétition

Le second principe de composition des appâts est la répétition d'un lure ou d'un ensemble de leurs. Cette répétition transforme l'appât en motif récurrent. Ce motif peut être répété de séquence en séquence ou apparaître sans systématisme dans plusieurs scènes de la même architecture émotionnelle, voire s'étendre sur plusieurs réalisations.

Ces appâts répondent déjà souvent par ailleurs au principe du contraste et se détachent clairement de leur environnement. Ce n'est cependant pas toujours le cas comme le montre le motif géométrique carré qui peut soit être clairement délimité, soit simplement suggéré dans l'espace. Ainsi on peut dénombrer sous le cabinet intime de la casa Barragán, plus de motifs carrés cachés que dessinés.

Par sa récurrence, il est susceptible d'attiser la curiosité, l'esprit de jeu et le désir de le retrouver pour lui-même ou pour l'émotion (voire la réminiscence) qu'il provoque. Ce motif peut aussi bien être visuel (un objet, le spectacle d'une lumière ou d'une ombre colorée) que sonore (le murmure d'une fontaine entendu ou provoqué à intervalle régulier du parcours).

Citons parmi les plus désignés, les sphères-miroirs placées avec soin dans les 7 sites étudiés et dont certains vétérans, fascinés par leur pouvoir de réflexion (d'un espace caché), cherchent toujours à scruter encore leurs surfaces d'illusion.

Citons encore le couple Ange-Vierge qui rythme les espaces intérieurs et extérieurs de la casa Ortega. Après la confrontation avec une représentation de l'Annonciation (au début du parcours dans le jardin), les parcours qui se déploient dans le jardin et dans la maison sont ponctués tantôt par une sculpture d'ange, tantôt par une silhouette de Vierge. Le visiteur est attiré de l'un à l'autre, recomposant (inconsciemment) le couple de séquence en séquence.

⁸⁴⁹ Partie II, chap.3, 2.1 : perception, temporalité et gestion

Il est d'autant plus intéressant de constater que le regard figé du premier protagoniste est toujours orienté vers le second (qui ne le regarde pas forcément et pointe déjà parfois son corps vers l'appât suivant). Celui-ci est parfois situé à plusieurs pièces de distance, voire dans le jardin ou sur une terrasse élevée.

Le principe de répétition se combine ici encore avec celui du contraste (les figures se détachent nettement de leur contexte comme le montre notamment le cône de lumière naturelle qui perce l'ombre et baigne la représentation de l'Annonciation) et avec celui de l'absence.

2.3.3. La dématérialisation

Lié parfois au principe de l'absence, le principe de composition par dématérialisation va donner à voir (entendre ou sentir) un leurre, puis l'effacer temporairement. Cet effacement joue alors sur le manque et le désir de revivre l'expérience de cette apparition, souvent spectaculaire. Ainsi par exemple, la croix d'ombre projetée sur le mur de l'autel dans la chapelle de Tlalpan. Le visiteur ayant la foi (ou non) cherche des yeux la croix qui dépend de la lumière capturée. Même principe avec les volets intérieurs de la casa Barragán.

La dématérialisation peut aussi jouer sur les limites d'un espace. Le leurre devient alors la promesse d'une illusion. Citons par exemple la mise en scène de la piscine au bout du couloir de la casa Gilardi qui dématérialise les parois latérales (couleur et lumière), le plafond (hauteur et recul) et le sol (texture et surface).

2.3.4. L'absence

Principe de composition très utilisé, l'absence joue sur un élément scénographique que le sujet connaît (parce qu'il lui a été montré avant) ou devine (anticipe ou espère) mais qui n'est pas visible depuis son point de vue. Le leurre est alors aussi bien l'Absent que l'Absence elle-même. L'exemple du couple Ange-Vierge de la casa Ortega est éloquent : en l'absence de l'un, le sujet (novice ou vétéran) cherche souvent consciemment ou inconsciemment le deuxième des yeux (et du corps).

La chose qu'on ne voit pas attise la curiosité, le désir. Ainsi nous pouvons sans peine étendre ce principe de composition à tout élément qui cache la séquence suivante, se passant la plupart du temps des leures matériels. Il peut s'agir d'une grille qui promet, d'un pan de mur qui voile sans cacher complètement ou encore d'un couloir coudé qui protège sans interdire.

2.3.5. La convergence

La convergence enfin, surtout explorée par les faisceaux d'appâts qui en font leur principal moteur de composition, fait tendre différents éléments scéniques vers un même objectif. Ce but peut être lui-même un autre leurre (contrasté, répété, dématérialisé et/ou absent). Ce principe oriente ou accompagne plus qu'il ne provoque le désir. Il peut par contre l'entretenir en augmentant la distance entre le sujet et l'objet du désir, physiquement ou de manière illusoire comme la perspective faussée du Paseo de los Gigantes à Las Arboleras ou la mise en abîme des plans vers le jardin (caché) depuis la bibliothèque de la casa Barragán.

3. *Désir, Enchantement, Errance*

« (...) jamais je n'ai manqué de m'émouvoir du sentiment de bien-être et de paix qui emplissait mon esprit en parcourant ces cloîtres vides, ces cellules et ces patios solitaires. »

Barragán⁸⁵⁰

Rappelons que l'objectif principal de l'architecture émotionnelle de Luis Barragán est, selon ses propres termes, de provoquer un état de recueillement, une élévation spirituelle chez l'utilisateur qui peut ainsi y trouver un refuge face au chaos du Monde Moderne. L'objet de cette section est de comprendre la place que prend le système de leurres et le fonctionnement de ses implications sensibles sur le visiteur dans cette quête de sérénité.

Nous montrerons d'abord que la plupart de ces leurres déclenchent ou attisent le désir des sujets. Nous constaterons ensuite que cette recherche d'enchantement est ici souvent le moteur de l'action, du discours de Barragán aux témoignages des visiteurs aujourd'hui. Nous montrerons enfin que l'architecture émotionnelle entraîne ainsi le visiteur de leurre en leurre, de prise en prise⁸⁵¹ dans un cheminement (un parcours pour faire écho aux mots choisis par Barragán évoquant les cloîtres coloniaux). Celui-ci est tantôt une errance, tantôt une procession. Cette errance (physique mais aussi mentale) participe à l'introspection du visiteur, à son retour en Soi prôné par l'architecture émotionnelle.

L'ensemble de ce questionnement est traité à partir de 2 sources complémentaires :

- 1- les résultats de nos analyses permettant la typologie des appâts
- 2- les propos de Barragán relatifs au sujet et repérés parmi ses écrits, conférences et interviews

⁸⁵⁰ Barragan, 1980. Op.cit

⁸⁵¹ Le terme est emprunté à Maurice Sauzet in Sauzet M, Younes C, Berque A, 2008. Op.cit et aussi in Sauzet M, Younes C, 2003. *Habiter l'architecture. Entre transformation et création*, éd. Massin, Paris

3.1. Désir

« (*la grille*) qui donne du prestige, qui promet sans tenir, aiguise vos désirs et augmente la valeur de vos trésors ».

Ferdinand Bac⁸⁵²

L'hypothèse même d'un système d'appâts mis en place intentionnellement dans l'AE implique que le sujet réceptif soit animé de désir. Désir de s'émerveiller, désir de voir ce qui est caché, désir de toucher un appât, de s'en approcher pour l'écouter murmurer ou de s'en éloigner au contraire, désir de le revoir ou d'en voir d'autres, fantasmés, idéalisés.

Ces désirs vont motiver un comportement d'exploration.

3.1.1. Désir, plaisir et action

Nous commencerons par préciser d'une part ce que nous entendons dans ce cadre par désir, d'autre part quelles relations ce désir entretient-il avec le plaisir et enfin ce que recouvre ici le terme d'action.

Les sujets interrogés ont très souvent employé le mot désir pour exprimer leur attirance vers tel ou tel leurre. Pourtant si certains d'entre eux semblent évoquer une simple envie, d'autres expriment un besoin, un « *désir inexplicable* » que nous aurions envie de traduire par instinct. Le vocabulaire utilisé aujourd'hui en physiologie de l'action et de la perception peut éclairer nos propos. En effet, le Professeur A. Berthoz invite dans son ouvrage *Le Sens du mouvement*⁸⁵³, à suivre la suggestion de Théodule Ribot, pionnier de la psychologie expérimentale, lorsqu'il suggérait en 1930 d'utiliser le terme plus générique de tendance. Le désir, comme le besoin, l'appétit, l'instinct ou encore l'inclination n'en sont pour lui que des variétés. Il définit la tendance comme un mouvement ou un arrêt de mouvement à l'état naissant⁸⁵⁴. Elle embrasse donc à la fois l'aspect psychologique et physiologique du phénomène induit par l'hypothèse des leurres : une relation incitée entre mouvement et émotions. Si nous utilisons ici le mot désir (d'abord parce qu'il est inhérent au vocabulaire de Barragán et ensuite parce que nous le trouvons plus évocateur), nous y intégrons la nuance apportée par la définition de tendance.

⁸⁵² Phrase soulignée par Barragán dans son exemplaire de Bac, 1925. *Les Colombières*, Op.cit.

⁸⁵³ Berthoz, 2008. Op.cit

⁸⁵⁴ Ribot, 1930. *La psychologie des sentiments*, éd. Alkan, Paris

Ribot ajoute encore⁸⁵⁵ : « (la sensibilité) c'est la faculté de tendre ou désirer et par suite d'éprouver du plaisir et de la douleur ». Nous retrouvons ici la notion de plaisir génératrice d'exploration présente dans le concept de psychofonction de Kiesler : les fameux « appels érotiques » de sa Space House⁸⁵⁶. Barragán l'évoque à son tour maintes fois, notamment lorsqu'il déclare, interrogé sur les raisons des couleurs dans son architecture, qu'elles sont là « pour le plaisir de les voir, pour en jouir »⁸⁵⁷. Dans son Manifeste, il écrit même : « je pense qu'une œuvre atteint la perfection quand elle intègre l'émotion de la joie (...) une joie silencieuse et sereine appréciée en toute solitude »⁸⁵⁸, décrivant là ce qui lui fait envie (plaisir).

Ribot induit dans ses propos une certaine temporalité : le désir précéderait donc le plaisir. Mais la promesse de plaisir motive le désir. L'amateur de suspense frissonne d'avance (du plaisir de se faire peur) à l'idée d'une nouvelle surprise ou d'un retournement inattendu de situation. Le neurobiologiste J.D.Vincent voit le plaisir comme le moteur de nos désirs : « les actes que nous commettons sous l'emprise d'un désir, écrit-il, sont subordonnés à l'attente d'un plaisir ou à la crainte d'un déplaisir »⁸⁵⁹. Nous avons constaté en effet lors de nos enquêtes que les sujets familiers recherchaient surtout des leures connus afin de revivre des émotions (enchantement, émerveillement, surprise) liées au plaisir. Ces émotions avaient dans tous les cas déjà été vécues précédemment.

Avant de parler d'actes commis⁸⁶⁰, il est important de définir ce que l'on entend par action. L'action ne signifie pas obligatoirement le mouvement même si elle en est le plus souvent l'expression. Nous considérons donc qu'un sujet immobile qui regarde un leure agit. Son action est parfois très importante, au point même d'enclencher un phénomène créatif au niveau du cerveau pour anticiper l'espace à venir.

Ainsi par exemple, le novice qui se dirige vers tel mur rose ou tel ange doré les a aperçus au préalable. Ils les ont balayés, « dévorés », scrutés ou interrogés du regard. Ce processus appelle des émotions qui souvent dans l'architecture émotionnelle, font naître le désir chez le sujet.

Nous avons constaté au cours de nos entretiens trois types de désirs principaux : le désir d'aller voir ce qui est caché (ou interdit) ; le désir de (re)vivre la magie d'un instant (l'émerveillement, la surprise, l'enchantement) ; et le désir enfin de replonger dans ses

⁸⁵⁵ Ribot, 1930. Op.cit

⁸⁵⁶ Partie II, chap.3, 1.3 : autour de la Space House

⁸⁵⁷ Barragán interrogé par Toll MP, 1981. Op.cit

⁸⁵⁸ Barragán, 1980. Op.cit

⁸⁵⁹ JDVincent, 2007. Op.cit

⁸⁶⁰ Pour plus d'informations sur les relations étudiées au niveau physiologique entre émotions et décisions, nous vous invitons à consulter l'ouvrage de Berthoz, 2007. *La Décision*, éd. Odile Jacob, Paris

propres souvenirs intimes. Le plaisir aux sources des deux derniers est idéalisé par la mémoire.

3.1.2. Curiosité, enchantement et nostalgie

Ces trois désirs, qui motivent l'attitude d'exploration nous intéressent ici, résonnent avec des émotions souvent citées par Barragán lui-même à propos de son travail de concepteur.

Ce paragraphe cherche des points d'ancrage entre la conception en amont et le ressenti des témoins. Il n'a pas la prétention de déterminer quelles émotions ou quelles catégories d'émotions provoqueraient l'exploration des sujets⁸⁶¹. La philosophie, la psychologie et la physiologie se sont attachés à diviser les émotions sous de multiples catégories. Les tentatives pour en établir une typologie sont très nombreuses. Le Professeur Berthoz constate ainsi en 2003, dans son ouvrage sur *La Décision*⁸⁶², qu'il existait alors plus encore que les 150 théories des émotions répertoriées par Strongman sept ans plus tôt⁸⁶³. Certains, comme Griffiths⁸⁶⁴ par exemple, finissent même par douter du concept d'émotion, trop diffus, dans l'avenir de la psychologie. Si les psychologues multiplient les catégories, les physiologues ont plutôt tendance à distinguer quelques émotions fondamentales en partant de l'existence d'un répertoire de base de comportements. Panksepp⁸⁶⁵ en distingue ainsi par exemple quatre : la peur (qui conduit à l'immobilisation, à la fuite ou à l'agression), la panique, la rage et la curiosité qui motive un comportement d'exploration.

Nous concentrons ici nos propos sur les émotions invoquées par Barragán (directement ou indirectement) et reconnues aux sources des trois désirs vécus par les témoins dans ses Architectures Emotionnelles. Ces émotions sont toutes assimilées au plaisir (joie et bien-être). Nous les avons réduites ici à la curiosité, l'enchantement et la nostalgie.

3.1.2.1. Curiosité

Le sujet est « poussé » par le désir d'aller voir ce qui est (à demi) caché, ce qui se dérobe à lui, ce qui est interdit. « *Cette pièce rose dont je ne pouvais distinguer la dimension m'intriguait. Je voulais savoir si c'était un patio à ciel ouvert ou encore une nouvelle pièce fermée mais au plafond très*

⁸⁶¹ Ce qui relèverait peut être davantage d'une thèse en Physiologie de l'action et de la perception

⁸⁶² Berthoz, 2003. Op.cit

⁸⁶³ K.T.Strongman, 1996. The Psychology of Emotion. Theories of Emotion in Perspective, Chichester, John Wiley & Sons

⁸⁶⁴ P.Griffiths, 1998. *What Emotions Really Are*, Chicago University Press, Chicago

⁸⁶⁵ J.Panksepp, 1998. *Affective Neuroscience : The Foundations of Human and Animal Emotions*, Oxford University Press, New York

haut » (P1,2) nous confiait par exemple un novice à la casa Barragán. Un vétéran nous dit encore : « *J'ai toujours voulu savoir ce qu'il y avait derrière cette porte fermée dans le corridor. Mais à chaque fois elle était fermée de l'intérieur. Et chaque fois j'essaie de l'ouvrir.* » (P7,2). La porte en question n'en est pas une mais juste un leurre dans le hall de distribution de la casa Barragán. Cet appât rapproche du séjour ou éloigne de l'étage plus intime.

L'architecte mexicain évoque le « strip-tease architectural » de ses œuvres. Il suggère par là la mise en place d'un véritable spectacle qui se donne à voir (à entendre et à sentir) et qui attise la curiosité (teintée d'une promesse de plaisir) du visiteur.

Le mot « mystère » revient souvent dans ses propos. Lorsqu'il dit : « Je crois qu'il y a mystère lorsque la cime d'un arbre s'aperçoit derrière un mur »⁸⁶⁶. Barragán suppose être capable de créer spatialement un mystère en installant un système de leurres. La cime de l'arbre est ici un indice de quelque chose qui se déploie derrière l'écran-obstacle du mur : un jardin, le paradis perdu, un autre monde ? Le morceau visible de l'arbre est la promesse des plaisirs de cet univers « où l'herbe ne peut qu'être plus verte ». Dans cet autre extrait, daté de 1931: « dans les grilles et les portes logiquement employées, j'ai trouvé un prétexte pour l'emploi des couleurs vives (...) Parfois leur beauté consiste dans le fait d'augmenter l'importance qu'elles donnent aux espaces qu'elles protègent comme l'attraction fascinante des choses défendues. »⁸⁶⁷, Barragán évoque clairement ce pouvoir d'attraction sur le visiteur, cette possibilité de le titiller, de le séduire et d'éventuellement le contraindre à agir, voire se déplacer par curiosité.

3.1.2.2. Enchantement

Le sujet est animé du désir de vivre ou de revivre les émotions d'émerveillement et d'enchantement d'un instant très particulier, un moment « unique ». Il peut s'agir de la magie d'une mise en lumière éphémère comme d'un ensemble d'éléments combinés qui plonge le visiteur dans une émotion forte (bien-être par exemple). Ainsi par exemple un témoin habitué confie à Tlalpan: « *le matin, pendant les offices, l'ombre de la croix apparaît derrière l'autel comme par magie. Une fois que vous avez vécu cela, vous doutez (de votre manque de foi). J'y ai repensé souvent, et même si aujourd'hui je sais comment marche l'illusion, je ne peux m'empêcher de choisir le moment des offices pour visiter la chapelle* » (P7,4). Un autre évoque un appât de type promesse: « *ce petit patio est très calme et à l'ombre toute la journée. On y entend l'eau. On perd la notion du temps. C'est très apaisant. C'est enchanteur. Lors des visites de la maison, j'essaie toujours d'y aller seul quelques instants, même un moment très court. C'est mon petit plaisir secret.* » (P9,2).

Cet enchantement est le levier de l'architecture émotionnelle, née du désir de réenchanter l'homme dans un monde moderne et

⁸⁶⁶ Barragan, 1980. Op.cit

⁸⁶⁷ Barragan, 1931. Texte manuscrit, Archives FATLB cité in Pauly, 2002. Op.cit

fébrile. Rappelons par ailleurs que la première référence à l'Art des Jardins de Barragán est l'ouvrage de Ferdinand Bac : *Les jardins enchantés*⁸⁶⁸.

Sa lecture, en écho à l'expérience de l'Alhambra, participe au virage majeur de l'œuvre de l'architecte et à sa décision temporaire, mais fondatrice, de devenir « architecte de paysage ». « Les jardins doivent combiner le poétique et le mystérieux, être à la fois serein et joyeux »⁸⁶⁹ écrit-il dans son Manifeste en 1980. Ou encore : « les notions comme beauté, inspiration, envoûtement, sortilège, enchantement (...) ont disparu en proportions alarmantes des publications dédiées à l'architecture. (...) Et si je suis loin de prétendre les atteindre dans mon œuvre, j'en ai fait mes lanternes. »⁸⁷⁰. La lanterne troue l'obscurité, elle appelle et désigne à la fois. Elle guide. C'est un appât. Nous pourrions, à la lecture de certains témoignages, compléter cette liste d'émotions analogiques en ajoutant notamment la peur et la surprise : « *J'ai toujours peur de voir surgir une ombre au détour de ce couloir. C'est très excitant et à la fois effrayant.* » (P8,2).

3.1.2.3. Nostalgie

Le sujet montre enfin le désir de se replonger dans ses souvenirs intimes, non pas de revivre des instants perdus mais plutôt de les évoquer, de les provoquer.

Interrogé par exemple sur son choix de prendre tel ou tel itinéraire en priorité, un témoin habitué confie : « *J'adore passer par là (le petit sas qui précède le séjour de la casa Barragán). J'ai chaque fois l'impression de déboucher dans mon terrier. (...) J'avais une cabane derrière un gros arbre. Il fallait se faufiler sous les racines pour y entrer.* » (P9,2). Un autre, spontanément, développe son attirance très personnelle pour un leurre partagé par tous les sujets, l'ange doré de la casa Barragán⁸⁷¹ : « *Je me suis arrêté un jour devant cette statue (un ange doré). Je me suis souvenu des mystères de Bruxelles, racontés par mon père à la Grand Place, le nez en l'air, complices, à regarder le Saint Michel terrassant le dragon au-dessus de l'hôtel de Ville. Depuis, j'ai tendance à passer le voir quand mon pays me manque, l'air de rien, entre deux portes...* » (P4,2). En observant enfin le comportement répété d'un visiteur familier de la chapelle de Tlalpan, nous l'avons questionné sur le ralentissement visible de ses pas dans le jardin d'entrée alors qu'il connaît par cœur la disposition des lieux : « *Il y a une odeur indéfinissable dans ce patio. Un quelque chose de la Grèce de mon enfance. Oui c'est possible que je ralentisse. En fait c'est inconscient, mais je remarque que j'ai souvent tendance à humer l'air à la recherche de cette odeur si particulière et des souvenirs très chers qui y sont liés. Je l'associe à ma mère* » (P4,4).

Nous ne reviendrons plus ici sur l'importance de la nostalgie dans l'œuvre de Barragán⁸⁷², ni sur le rôle des réminiscences dans

⁸⁶⁸ Bac, 1925. *Les Jardins enchantés*, Op.cit

⁸⁶⁹ Barragan, 1980, op.cit

⁸⁷⁰ Idem

⁸⁷¹ Voir infra

⁸⁷² Partie II, chap.1, 3.1 : les révélations nostalgiques de Barragan

l'implication sensible du sujet. Nous souhaitons simplement souligner le constat d'un désir nostalgique vécu par le visiteur et observé comme moteur d'action d'une scène vers une autre dans l'architecture émotionnelle.

Ces trois désirs tendent à une exploration, une errance tant physique que mentale.

3.2. Errance

« Rien n'annonçait l'errance.
Jamais je ne suis revenu au point de départ. La route empruntée ce jour-là ne cesse de tourner autour du monde. Chaque fois elle décrit des parcours nouveaux. »

Gilles Clément⁸⁷³

Le résultats des enquêtes montre qu'une grande majorité des témoins⁸⁷⁴ (y compris les vétérans) reconnaissent se déplacer dans l'architecture émotionnelle « au hasard », selon leur humeur ou choisir telle ou telle direction au gré de leurs envies. Un habitué nous a confié : « *C'est une maison qui pousse à être curieux. Elle me donne l'impression de jouer avec moi. Et chaque fois le jeu est différent* » (P9,3).

Le visiteur pourrait donc parfois, comme nous l'avons évoqué précédemment, cheminer dans l'AE à la recherche d'émotions comme sources de plaisir (ici le jeu). Cette recherche, consciente ou à la limite de la conscience, rejoint par ailleurs les propos de M.Goeritz dans son *Manifeste de l'Architecture Emotionnelle* sur le fonctionnement qu'il envisageait pour la théâtralisation d'*El Eco*⁸⁷⁵.

Si l'on peut observer le visiteur se déplacer de lieu en lieu (littéralement « errer »), il est évident qu'il chemine aussi mentalement comme le suggèrent notamment les connaissances actuelles en physiologie de l'action sur le rôle créatif du cerveau. Nous pensons que la combinaison d'une errance physique et d'une errance mentale participe à l'introspection du sujet et favorise la quête de l'architecture émotionnelle : se retrouver Soi-même.

⁸⁷³ Clément Gilles, 2005. Op.cit

⁸⁷⁴ Ces enquêtes mériteraient sans doute d'être menées sur un beaucoup plus grand échantillon de sujets pour conforter les observations. Elles nous ont néanmoins déjà permis ici de questionner l'hypothèse des leurres et de leur fonctionnement dans l'implication sensible du visiteur sans jamais prétendre pour autant en tirer une règle ou une loi universelle

⁸⁷⁵ Goeritz, 1954. Op.cit

3.2.1. L'œil qui interroge et le cerveau qui prédit

Pour le Professeur Berthoz, confrontant ses observations en neurophysiologie avec les idées du philosophe Husserl⁸⁷⁶, la pensée n'est pas avant l'action ni l'action avant la pensée. L'action contient selon lui la pensée.

Nous avons déjà évoqué le fait que le regard est action. Ce regard du sujet dans l'Architecture émotionnelle par exemple cherche le leurre, le scrute, le questionne ou même « voit au-delà » pour utiliser les mots de Barragán⁸⁷⁷. Ce « regard qui questionne le monde » a fait l'objet de recherches récentes en matière de physiologie de l'action en observant les réactions du cerveau⁸⁷⁸. Il semble que nous allions en effet là où nous regardons bien plus que nous ne regardions où nous allons comme le montre une série d'expériences simples. Ce basculement d'appréciation implique notamment que les sens sont davantage des vérificateurs d'hypothèses que de simples sources d'hypothèses. « L'évolution, écrit Berthoz, a fait du cerveau une machine à prédire et non pas un comptable de situations ».

L'hypothèse d'un système de leurres ne peut donc bien évidemment pas ici être réduit (caricaturé) à une taxie qui impliquerait, comme dans le cas de certains organismes simples étudiés par les éthologues, une orientation et un déplacement vers une source sensorielle attirante : une lumière (phototaxie), un point de chaleur (thermotaxie) ou encore le soleil (héliotaxie). Nous savons aujourd'hui que les mouvements d'orientation des insectes répondent à des mécanismes bien plus complexes, que ceux du crapaud sont liés à la capture d'une proie ou à la fuite et que ceux de certains mammifères et oiseaux « ne sont pas entraînés comme on aurait trop souvent tendance à le croire, écrivait déjà Korand Lorenz⁸⁷⁹ en 1975, par une succession de réflexes mais par un processus se déroulant au sein de notre système nerveux ». L'orientation du regard chez l'homme (et chez les primates) n'est pas seulement utile pour capturer une cible sélectionnée dans l'environnement mais aussi pour constituer une représentation cohérente de l'espace comme l'explique Gibson à partir du développement de la vision fovéale⁸⁸⁰. Citant les travaux de

⁸⁷⁶ Berthoz A., Petit J.L., 2006. *Phénoménologie et physiologie de l'action*, éd. Odile Jacob, Paris

⁸⁷⁷ Barragan, 1980. Op.cit

⁸⁷⁸ Berthoz, 2008. Op.cit

⁸⁷⁹ Lorenz.K.1975. *L'envers du miroir*, éd.Flammarion, Paris

⁸⁸⁰ Par suite du développement de la fovéa et de la migration des yeux d'une position latérale (comme le poisson) à une position frontale, la vision est fragmentée, ce qui implique d'autres stratégies pour se représenter l'espace à partir d'une succession d'images. Voir notamment l'article de Gibson J.J. : « The theory of affordances » dans l'ouvrage collectif de Shaw R.E et Bransford J, éd.1977. *Perceiving, Acting and Knowing*, N.J : Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale

sociologie de Bourdieu⁸⁸¹ dans son étude sur l'habitus du maintien du regard chez les Kabyles, Berthoz⁸⁸² montre qu'ils arrivent à la même conclusion : celle d'un cerveau qui ne se contente pas de subir l'ensemble des événements sensoriels environnants mais au contraire qui l'interroge en fonction de ses présupposés.

L'orientation du regard est donc projection, interrogation, prédiction. Berthoz parle même de « locomotion immobile ». La capacité d'explorer activement l'espace par des mouvements d'orientation produits en fonction des projets du sujet, et non pas en réponse à des stimulations de l'environnement, se retrouve dans les phases du développement du regard chez l'enfant. En effet, assis sur une chaise, le bébé dirige son regard en utilisant son corps comme référence. On parle de référentiel égocentré. Il tourne la tête et les yeux autour de l'axe de son corps. Dès qu'il commence à marcher, il ne peut plus explorer le monde dans un système de références fixes. Il doit dès lors construire une nouvelle stratégie pour garder les objets invariants dans l'espace. Avant 18 mois, il fixe un repère (un coin de table, un pied de chaise, une lampe) sur lequel il ancre sa progression spatiale. C'est le premier signe d'une relation de type allocentrée (repérage sur un objet de l'environnement). Cependant si l'on cache le repère, le jeune enfant retourne à une relation égocentrée. Après 18 mois, l'enfant adopte un troisième type de fonctionnement : il ne fixe plus son regard. Il est désormais capable de réactualiser mentalement sa position dans la pièce pendant qu'il marche grâce à un mécanisme que l'on appelle « de translation et de rotation mentale ». L'adulte, libéré de la contrainte de fixer le regard, va néanmoins continuer à guider la locomotion comme le prouvent les expériences de physiologie auxquelles fait référence Berthoz. Sa direction témoigne d'une anticipation de la trajectoire comme lorsqu'on poursuit une cible en mouvement des yeux ou de la main. Autrement dit, nous simulons mentalement la trajectoire et nous comparons éventuellement après le mouvement réellement exécuté par les pieds avec le mouvement prédit.

Le regard va donc se « projeter »⁸⁸³ et le cerveau va anticiper le parcours ou les parcours possibles avant de l'expérimenter avec son

⁸⁸¹ Bourdieu écrit : « les stimuli n'existent pas pour la pratique de leur vérité objective de déclencheurs conditionnels et conventionnels, n'agissant que sous condition de rencontrer des agents conditionnés à les reconnaître. L'habitus ne peut produire la réponse objectivement inscrite dans sa « formule » que pour autant qu'il confère à la situation son efficacité de déclencheur en la constituant selon ses principes, c'est-à-dire en la faisant exister comme question pertinente par rapport à une manière particulière d'interroger la réalité. » in Berthoz, 2008.

Op.cit

⁸⁸² Berthoz, 2008. Op.cit.

⁸⁸³ Cette image de « projection » préexiste déjà à Babylone et chez les Grecs. Empédocle (490 av.JC) parle « d'extramission ». Platon propose une théorie dite de « l'interraction » dans laquelle il supposait que des rayons visuels produits par l'organisme entraient en interaction avec la lumière ambiante pour former un cône de vision dont le sommet serait dans l'œil et la base sur l'objet. On retrouve cette image de « projection » à la Renaissance et jusqu'à la version moderne de

corps. Il est par exemple très courant pour le nageur olympique ou le skieur professionnel de visualiser son parcours mentalement pendant des entrainement afin de mieux se préparer à l'affronter. Le sujet confronté aux surprises de l'architecture émotionnelle et de ses plans labyrinthiques va « projeter » son regard, ses regards, et multiplier les parcours imaginaires, anticiper d'autres cheminements et stimuler une forme d'errance.

F.Kiesler écrivait à propos de ses expériences à la Film Guild Cinema : « le spectateur doit pouvoir se perdre lui-même dans un espace imaginaire infini (...) »⁸⁸⁴.

Nous pensons que la multiplication de ces « projections », de ces voyages imaginaires et cette errance participent à l'introspection du visiteur. Encouragée ou renforcée par l'isolement relatif de la mise en scène notamment⁸⁸⁵, mais aussi par les déclencheurs de réminiscences savamment orchestrés par l'architecte⁸⁸⁶, cette introspection nourrit la quête de Barragán à travers l'expérience de ses architectures émotionnelles.

3.2.2. De lieu en lieu

Si l'on peut facilement parler d'aller de leurre en leurre, de lieu en lieu jusqu'à se perdre en soi-même, dans un espace imaginaire infini comme le dit Kiesler ou à travers mille cheminements anticipés dans l'expérience de l'architecture émotionnelle, il est plus délicat de parler de longues promenades ou de véritables marches à l'échelle des œuvres étudiées.

Une véritable errance physique pourrait-elle renforcer encore l'introspection ?

L'idée n'est pas nouvelle. Il est intéressant de regarder le mot allemand utilisé pour errer : *wallen*⁸⁸⁷. C'est de ce mot que fut tiré au XVI^e siècle le verbe *wallfahren*, qui signifie entreprendre un pèlerinage. Le pèlerinage sous-entend un voyage de place en place, d'étape en étape, peut-être même une errance de leurre en leurre, mais une errance qui suit un dessein particulier : celui de résonner à l'unisson d'une force supérieure (un dieu, la nature) ou d'une force intérieure (soi-même).

La Grèce connaissait déjà le principe de l'itinérance spirituelle à travers notamment le pèlerinage de Delos, la plus petite des

« la décharge corollaire » de Bell et Purkinje (1823-1825). Pour plus de commentaires sur le sujet on peut lire l'article de Grüsser et Landis, « Visual agnosias and related disorders » dans l'ouvrage de Cronly-Dillon J. éd. 1991. *Vision and visual dysfunction*, éd. MacMillan, Basingstoke, UK

⁸⁸⁴ Beret, dir., 1996. Op.cit

⁸⁸⁵ Partie II, chapitre 2, 3.1 : inciter au recueillement

⁸⁸⁶ Partie II, chapitre 1, 3.1 : les révélations nostalgiques de Barragan

⁸⁸⁷ Explicité à l'occasion de la présentation du projet de thermes de Peter

Zumthor à Vals dans les Grisons : Zumthor P., Hauser S. 2007. *Peter Zumthor Therme Vals*, éd. Infolio, France

Cyclades. Le peuple de la Bible est pèlerin par excellence. Quittant Ur en Chaldée, les Hébreux sont menés par Abraham de « campement en campement » pour atteindre la terre Promise. L'hindouisme et le bouddhisme jettent sur les routes de nombreux *sādhus*. Au Tibet, où l'air est raréfié, le marcheur est contraint à progresser lentement et avec régularité. Certains usent de formules sacrées, les *mantras*, pour mieux harmoniser le souffle et le pas. En Inde, le *sannyâsi* est un moine de l'errance solitaire. D'autres, philosophes, écrivains, voyageurs, témoignent du rôle de « renaissance » qu'implique la marche.

Barragán lui-même était un grand marcheur nous dit Juan Palomar : « Il aimait marcher des heures. Il en avait besoin pour réfléchir »⁸⁸⁸. Pour Karl Gottlob Schelle, philosophe allemand et ami de Kant, la promenade est loin d'être une activité purement physique. Il défend dans son *Art de se promener* (1802) l'idée que, par le jeu du corps, la promenade met en branle les mécanismes de l'esprit. Un de ses chapitres développe « l'influence de la promenade solitaire au milieu de la nature sur le développement de l'esprit »⁸⁸⁹. On y reconnaît de nombreuses idées partagées par Barragán, notamment dans son texte de 1952 pour l'American Society of Architecture⁸⁹⁰ où il défend l'importance de la promenade solitaire dans un jardin pour le « développement de l'individu ».

« La marche (solitaire) est dépouillement de soi, écrit le Professeur David Le Breton⁸⁹¹, elle révèle l'homme dans un face à face avec le monde (...) En plongeant dans un autre rythme, une relation nouvelle au temps, à l'espace, aux autres, par ses retrouvailles avec le corps, le sujet restaure sa place dans le monde, il relativise ses valeurs et reprend confiance en ses ressources propres ».

Ces propos suggèrent bien un retour introspectif, un voyage physique entraînant un voyage mental, intérieur, une errance ou un pèlerinage pour se retrouver soi-même comme le souhaitait Barragán dans son architecture émotionnelle.

Le chemin physique doit-il être long pour provoquer cette introspection ? Au vu des résultats de nos enquêtes, la multiplication d'étapes semble prioritaire sur la distance parcourue. Les chemins sinueux dessinés en amont d'un temple à Kyôto⁸⁹² ou d'une maison de thé japonaise traditionnelle par exemple, nous enseignent déjà que la distance réelle et la distance vécue sont très différentes. Une parcelle très petite est ainsi parfaitement susceptible d'accueillir une promenade complexe (faite du savant

⁸⁸⁸ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N en mars 2006 à Guadalajara

⁸⁸⁹ Schelle K.G. (1802) préfacé et traduit par Pierre Deshusses. 1996. *L'art de se promener*, éd. Rivages poche/Petite Bibliothèque, Paris

⁸⁹⁰ Barragan, 1952. Op.cit

⁸⁹¹ Le Breton D. 2000. *Eloge de la marche*, éd. Métailié / Suite essais, Paris

⁸⁹² Berque A, Sauzet M, 2004. *Le sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, éd. Arguments, Paris mais aussi, Gilsoul N, 2006. « Koto-in. Le chemin de l'éveil », *Les Carnets du Paysages : Cheminements*, Actes sud-ENSP, Arles. C'est sur ce thème notamment qu'est basé le travail de Maurice Sauzet dont les résultats peuvent être observés aujourd'hui sur plus d'une centaine de réalisations privées d'habitation-jardin dans le sud de la France

dosage de dizaines de surprises successives). Celle-ci peut donner le sentiment au marcheur d'un véritable voyage (parfois initiatique). Celui-ci repousse alors l'intimité du temple ou de la maison au cœur de l'îlot, loin de la rue comme le fait Barragán avec ses parcours coudés, ses mises en scènes de la surprise architecturale et ses nombreux appâts nourrissant le suspense.

La pensée scénographique de Barragán est bien spatio-temporelle. Nos enquêtes nous suggèrent même qu'elle dépasse l'itinéraire unique (basé sur un seul scénario spatial) et stimule l'errance labyrinthique.

Conclusion de chapitre

Centré sur le faisceau d'appâts perçus dans les mises en scène de l'architecture émotionnelle, nous avons cherché à en révéler les caractéristiques typologiques (parfois leur mécanisme scénographique) et à comprendre leur incidence sur l'implication sensible du visiteur qui se promène dans l'œuvre de Barragán.

Nous avons d'abord montré les empreintes (plus ou moins conscientes) de 3 modèles d'architectures du suspense sur la pensée scénographique de Barragán. Ces sources lui révèlent une série de procédés scénographiques qui théâtralise le mystère, provoquent la surprise et attisent le suspense – probablement le moyen le plus puissant selon Hitchcock de soutenir l'attention du spectateur parce qu'il convoque une foule d'émotions remarquables (peur, curiosité, désir) qui fait écho au *Manifeste de l'Architecture émotionnelle*.

L'expérience de l'Alhambra de Grenade lui enseigne le contraste dans l'assemblage des scènes, comment faire durer l'attente et varier la lumière pour renforcer le mystère et le suspense. Les interprétations du Raumplan d'Adolf Loos dévoilent les avantages du volume essentiel et énigmatique qui cache mais promet, le potentiel des espaces blancs (de circulation) méprisés par la pensée rationaliste moderne mais aussi, le pouvoir d'anachronisme des décors ou encore la dissonance et le choix d'éléments spectaculaires qui fonctionnent comme les outils d'un illusionniste. Les échanges avec Kiesler autour de la Space House vont lui apprendre notamment l'élasticité temporelle, l'usage d'éléments inespérés, le confinement libérateur mais surtout cristalliser le concept d'appâts psychofonctionnels, « d'appels à venir ici » qui ont l'ambition de suggérer une voie au visiteur en jouant sur son désir.

Dans un deuxième temps, nous avons accompagné et interrogé plusieurs visiteurs sur leurs promenades dans 7 architectures émotionnelles pour révéler les principaux leurres perçus (consciemment et inconsciemment). La comparaison de certains appâts aujourd'hui avec les documents d'époque nous a permis de constater la fragilité de ces leurres et l'importance de leur jardinage (gestion, réinvention) pour faire durer l'enchantement sans lequel l'architecture émotionnelle s'appauvrit rapidement.

Nous avons proposé une typologie de leurres en fonction de leur situation, de leur fonctionnement singulier ou pluriel, de leur mobilité et de leur matérialité. Elle doit permettre de dépasser l'inventaire inutile (au projet) et de stimuler la créativité de nouveaux jardinages.

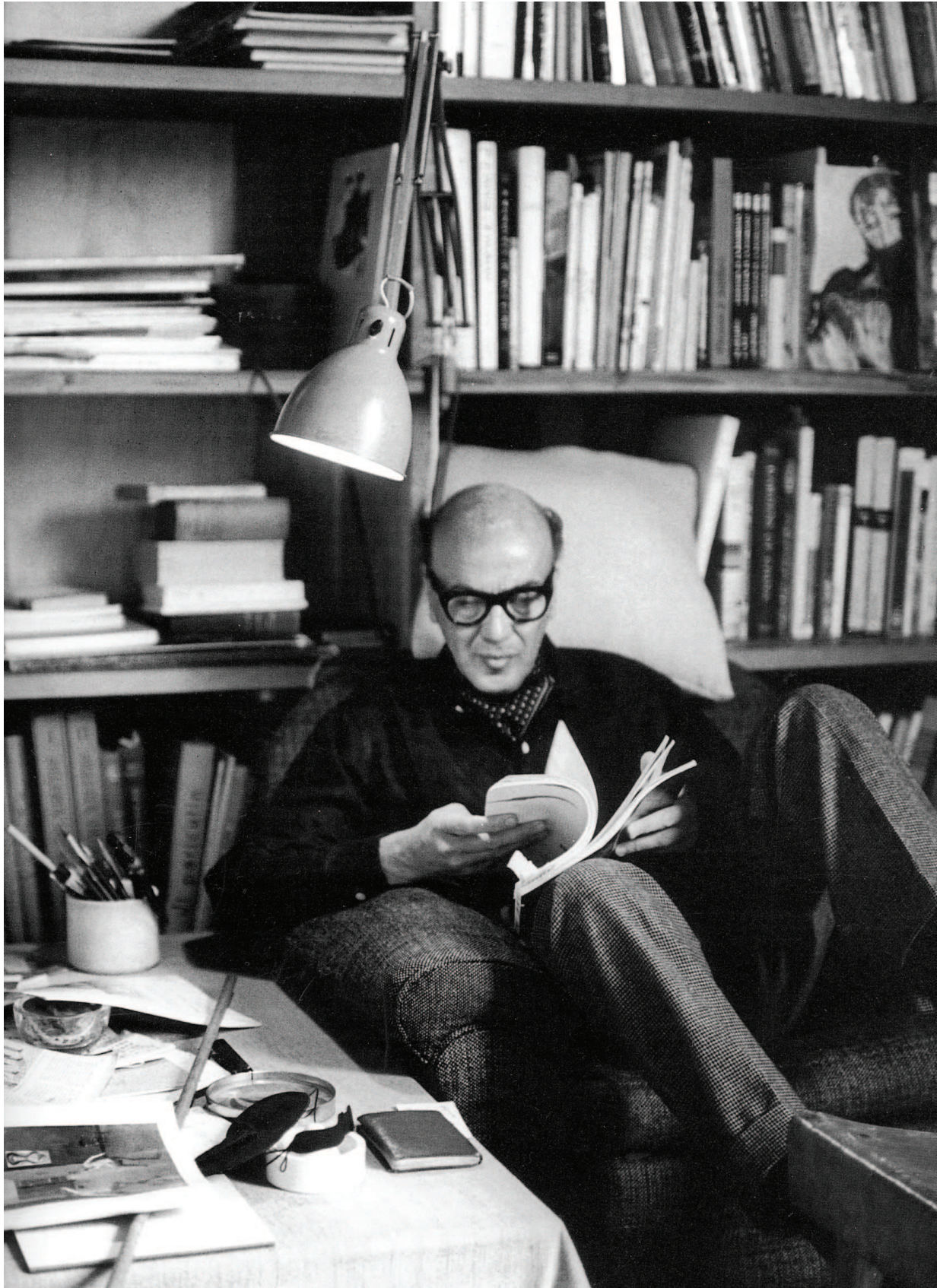
Traversant toute les catégories, nous avons révélé les principes de composition scénographique récurrents de ces appâts : le contraste, la répétition, la dématérialisation, l'absence et la convergence. Certains servent déjà les mises en scène que nous avons analysé dans le chapitre 2.

En latin, détourner, conduire le regard ailleurs se dit *Seducere*. Nous avons montré dans un troisième temps que ces appâts sont bien des outils de séduction qui suscitent chez le visiteur la curiosité, l'enchantement et la nostalgie (qui renvoie au chapitre 1). Ces désirs influent sur l'action, comme le décrivent les neurosciences, et la créativité du cerveau qui projette sur l'appât ses propres fantasmes, entraîne le corps dans une dynamique d'errance de scène en scène, de lieu en lieu à travers l'architecture émotionnelle.

Il s'agit maintenant dans la troisième partie de cette thèse d'observer la mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle élaborée à partir d'un scénario spatial. Nous observerons les concordances éventuelles entre l'itinéraire projeté par le concepteur (induit notamment par les leurres) et les chemins buissonniers des visiteurs pour mesurer le rôle de la mise en scène de l'espace-temps processionnel dans l'architecture émotionnelle.

TROISIEME PARTIE

**Mise en scène spatio-temporelle
de
l'Architecture émotionnelle**



Source : Zanco, 2000, page 15

Chapitre 1 :

Le Scénario spatial

« Exiger d'un conteur qu'il s'en tienne aux faits est aussi ridicule que de demander à un peintre abstrait de reproduire fidèlement des objets. »

Hitchcock⁸⁹³

L'analyse menée dans ce chapitre se concentre sur l'utilisation d'un scénario spatial par Luis Barragán et ses conséquences sur la mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle.

Deux hypothèses principales animent notre propos.

Nous supposons d'abord que l'utilisation d'un scénario spatial entraîne des conséquences sur la méthode projectuelle de Barragán. Nous soupçonnons ensuite que cette forme de visualisation spatiale a des répercussions spatio-temporelles sur l'espace conçu.

Ce chapitre est donc l'occasion d'approfondir la connaissance de l'usage du scénario spatial dans l'architecture émotionnelle.

Nous analyserons d'abord les modèles référents de Barragán en matière de scénario spatial : le scénario paysagé de Ferdinand Bac et la promenade architecturale de Le Corbusier. Nous nous attacherons à dévoiler ce que ces travaux impliquent en terme de parcours processionnel et de mise en scène spatio-temporelle. Nous montrerons enfin les apports d'un scénario spatial dans l'architecture émotionnelle de Luis Barragán tant au niveau de la méthode projectuelle qu'au niveau de la conception d'une scénographie spatio-temporelle.

⁸⁹³ Hitchcock, Truffaut, 2005. Op.cit

1. Le scénario paysagé de Ferdinand Bac

Nous avons déjà évoqué l'influence du paysagiste Ferdinand Bac (1859-1952) sur la conception de la nostalgie dans l'œuvre de Barragán⁸⁹⁴. Nous concentrons ici nos propos sur le scénario spatial paysagé qu'il invoque dans ses ouvrages – *Les Jardins Enchantés*⁸⁹⁵ et *Les Colombières*⁸⁹⁶ – ainsi que dans son jardin éponyme pour les Ladan-Bockairy à Menton (1925).

Ces travaux, découverts dès les années vingt par Barragán, stimulent la nostalgie du lecteur (visiteur), impliquent un parcours processionnel et convoquent une scénographie spatio-temporelle.

1.1. Les Jardins enchantés

« Voici le conte que je supplie la divine Muse de
nous raconter.
Commence, déesse, là où tu le désires ».

Homère⁸⁹⁷.

Les Jardins Enchantés est un romancero⁸⁹⁸ évocateur et illustré, publié en 1925, quelques mois avant *Les Colombières*.

Luis Barragán le découvre la même année lors de son premier voyage en Europe. L'ouvrage le fascine immédiatement. Il y retrouve la magie de son expérience émotionnelle à l'Alhambra et à travers elle, les réminiscences rassurantes d'un monde méditerranéen familial⁸⁹⁹ lui évoquant le refuge mexicain idéalisé de son enfance⁹⁰⁰.

Nous pensons que ce livre joue un rôle capital pour l'architecte mexicain. Il lui sert de stimulateur d'imaginaires en réveillant ses réminiscences. A travers cette stimulation, il initie⁹⁰¹ Barragán aux potentiels du scénario spatial, l'entraîne à une forme de méditation créative proche de l'art de la mémoire, et lui offre quelques unes de ses clés de composition future : l'illusion, la surprise ou encore le désir.

⁸⁹⁴ Partie II, Chap.1, 1.2.1. le jardinier poète

⁸⁹⁵ Bac, 1925, *Les Jardins Enchantés*, Op.cit

⁸⁹⁶ Bac, 1925, *Les Colombières*, Op.cit

⁸⁹⁷ Homère. *L'Odyssée* cité in Gili Galfetti G, 1999. *Maisons excentriques*, éd. du Seuil, Paris

⁸⁹⁸ Le romancero est un mot espagnol qui définit un recueil de romances. Le Larousse (op.cit) nous apprend que ce type de littérature s'est constitué à partir du XV^e siècle. Les romances étaient alors soit relatives à une même légende, soit écrites à la même époque

⁸⁹⁹ Voir à ce propos la recherche d'un langage méditerranéen global par Bac, Partie II, chap.1, 1.2.1. le jardinier poète

⁹⁰⁰ Partie II, chap.1, 1.1.2 : l'enfance perdue

⁹⁰¹ Octavio Paz nous rappelle in 1972. *La critique de la pyramide*, op.cit, la longue tradition de conteur des peuples latins et à fortiori du peuple mexicain. Cette culture du récit oral « aux fins multiples » et de la scénarisation du quotidien contribue aussi probablement (ainsi que le goût de Barragán pour le théâtre, l'opéra, le cinéma et la littérature romancée comme l'œuvre de Proust) à être tant réceptif à l'aspect narratif des *Jardins enchantés*.

Rappelons que Ferdinand Bac commence sa carrière comme caricaturiste à succès. Il est apprécié pour la pertinence de son regard par Richard Wagner ou encore Victor Hugo. C'est un grand voyageur, comme Barragán pense l'être lui-même⁹⁰². Il traverse notamment le Tyrol à pied en 1877 pour rejoindre Venise. Ecrivain, il puise dans ses expériences le cadre de ses romans : *Le fantôme de Paris* (1908), *La volupté romaine* (1922), *Le voyage à Berlin* (1924). Il va illustrer des nouvelles de Maupassant, réaliser les décors d'un ballet aux Folies Bergères et enfin, à 54 ans, se découvrir paysagiste.

« Je me sens moi-même un peu l'élève d'Hadrien, ce grand solitaire, voyageur raffiné et dédaigneux qui, d'un jardin voulut faire le temple de ses souvenirs, et qui y a incrusté une nostalgie immense... »⁹⁰³ écrit-il alors en se décrivant architecte de paysage⁹⁰⁴.

1.1.1. L'image et son pouvoir de suggestion.

L'iconographie des ouvrages de Ferdinand Bac fait l'objet d'un soin très particulier. Il surveille lui-même toutes les publications relatives à ses jardins et dessine chaque image se démarquant du réalisme de la photographie en vogue à l'époque.

Les *Jardins enchantés* proposent ainsi une série de planches en couleur pleine page qui illustrent 36 romances dans le décor arabo-andalou d'une Grenade réinventée.

Le sous-titre de l'ouvrage – *Trente-six jardins dessinés par l'auteur* – insiste d'ailleurs plus sur le lieu que sur l'intrigue qui s'y déroule. Chaque planche dépeint un décor féérique (mais vide de présence humaine) dans lequel va se dérouler une historiette à thème. Les différents lieux, bien que déconnectés les uns des autres, semblent tous appartenir à un même paysage méditerranéen.

Nous pouvons classer ces « jardins » en quatre catégories : les fragments de paysage (*le torrent rose*⁹⁰⁵, *sous l'arche d'un vieux pont*, *le monastère au bord du gouffre*), les jardins clos (*le jardin rouge*⁹⁰⁶, *le jardin persan*, *le jardin cruel*), les patios (*la cour de la Favorite*, *la cour des myrtes*, *la cour des saules*) et enfin les façades creusées d'escaliers et de galeries, toujours vues depuis un seuil étendu (*la maison de l'Ermite*, *le pavillon jaune*).

⁹⁰² Partie II, chap.1, 1.1.3 : un avatar

⁹⁰³ Bac (1926). Cité par G. de Diesbach dans *Ferdinand Bac, 1859-1952*, Paris, 1979, éd.

⁹⁰⁴ Comme le fera plus tard Luis Barragán dans une interview à Poniatowska, 1976. Op.cit

⁹⁰⁵ Les noms en italique correspondent ici à des titres de chapitres des *Jardins enchantés*

⁹⁰⁶ Nous retrouverons plus tard dans le jardin de la casa Ortega de Barragán une chambre du jardin portant le même nom et mettant en scène une terre rouge identique

Pour projeter au mieux le lecteur dans l'ambiance de ces jardins, Ferdinand Bac déploie un véritable art de la suggestion. Ses dessins ne sont pas exhaustifs, ils laissent au lecteur la possibilité de rêver, de compléter les jardins avec leur propre imaginaire. Ainsi par exemple, l'arrière plan est souvent creusé d'ombres et d'échappées à moitié cachées (porte, muret, grilles). Il y a de nombreux départs de chemins dont certains jouent avec les illusions de la perspective pour renforcer leur pouvoir de captation tandis que d'autres déclinent les contrastes de couleur pour fausser la profondeur. Bac rythme aussi ses jardins avec des éléments récurrents qui rappellent les leurres de l'architecture émotionnelle. Certains de ces « motifs » sont même susceptibles de fonctionner comme déclencheurs de souvenirs⁹⁰⁷ : les vasques de terre cuite méditerranéennes, l'arc, le couloir coudé et les fontaines. Plusieurs jardins sont représentés de jour et de nuit, insistant sur la temporalité de ces mises en scène et stimulant davantage encore l'imaginaire du lecteur. Enfin, le nuancier de couleurs choisi par le paysagiste rappelle la terre, les arbres et le ciel des paysages méditerranéens : ocres, vert Véronèse et bleus outremer. L'imagerie, pensée comme un piège visuel où doit se perdre l'imagination de chacun, use ainsi de nombreux moyens pour capturer et projeter le lecteur dans l'ambiance de ces jardins enchantés.

« Tromper l'œil est un crime toujours récompensé »⁹⁰⁸ confie Ferdinand Bac.

1.1.2. Le scénario : canevas, script et idée-force.

Le texte accompagne les illustrations. Il est là pour indiquer les odeurs, les textures et les sons (notamment le murmure des fontaines). Le choix des mots (« magique », « enchantements », « mirage »⁹⁰⁹) et des titres de chacun de ses jardins (*la source à la grille noire, la porte aux Ibis blancs*) participe à ce même art de la suggestion qui laisse le lecteur compléter l'œuvre avec son propre imaginaire.

Nous pouvons distinguer trois niveaux de lecture dans le scénario des *Jardins Enchantés* : le canevas, le script et l'idée-force.

Le canevas⁹¹⁰ du récit est l'histoire qui relie les romances, le fil narratif. Il s'agit ici d'une intrigue amoureuse mettant en scène un protagoniste à la poursuite d'une femme inaccessible.

⁹⁰⁷ Partie II, chap.1, 2.3 : les déclencheurs présumés

⁹⁰⁸ Bac. 1925. Les Jardins des Colombières, Op.cit

⁹⁰⁹ Trois mots choisis dans le premier chapitre du romancero

⁹¹⁰ Comme défini par A. Hitchcock dans son article sur la production cinématographique pour la *British Encyclopedia* en 1965 cité in l'ouvrage de D.Auiler (1999), *Les cahiers de Hitchcock. Les secrets d'un créateur de génie*, éd.JC Lattès, France

Cette quête de l'objet du désir se matérialise dans un parcours labyrinthe, deuxième niveau de lecture du scénario. Nous le nommons le script du cheminement.

Ce script invoque une succession d'ambiances, de « jardins », sans pourtant jamais dévoiler ni leur transition, ni leur intervalle ni même leur situation. Rien ne décrit comment passer de l'un à l'autre, ni combien de corridors, d'allées et de sentiers il faut arpenter pour rejoindre la scène suivante. Rien ne laisse non plus présager à quelle distance ni dans quelle direction se situe tel jardin par rapport à tel autre. Les ambiances, juxtaposées par ordre d'apparition dans le romancero, sont uniquement séparées par le chapitrage. Elles laissent ainsi la possibilité au lecteur de construire sa propre géographie, son propre assemblage spatial, ses propres cheminements imaginaires.

Un troisième niveau de lecture du scénario dévoile ce qu'Eisenstein⁹¹¹ appelait en cinéma l'idée-force. L'idée-force des jardins Enchantés dépasse le seul canevas. Ferdinand Bac confie qu'il profite du jardin et de sa conception (même littéraire) pour cultiver son âme d'enfant⁹¹². « Cet enfant-jardinier, cet innocent, ce fut moi (...) J'ai laissé jouer les vents dans mes cheveux et les vagues sur l'écueil qui m'avait hospitalisé. J'ai tout subi, le baiser des muses, le souffle de l'imprévu, les affreuses incompréhensions qui à chaque instant mettent obstacle à nos actes les plus inspirés (...) Cet enfant qui a édifié ce « paradis », qu'a-t-il fait si ce n'est de jouer ? Il a joué avec le ciel, avec la terre, les pierres et les arbres. »⁹¹³. Les *Jardins enchantés* exaltent cette rêverie du paradis perdu. Luis Barragán l'expérimente lui-même en réveillant la nostalgie de ses arpentages espagnols d'abord mais aussi celle des territoires de son enfance dans un Mexique idéalisé (et disparu).

L'idée-force du scénario est elle ici la seule évocation de cet Eden intangible ou bien la création d'un support à la plongée introspective elle-même (une rêverie créative) dans les territoires intimes de chaque lecteur ?

⁹¹¹ Voir à ce propos la transcription de son cours sur la mise en scène d'un épisode du *Père Goriot* de Balzac dans l'ouvrage de S.M.Eisenstein et V.Nijny, 1989. *Leçons de Mise en Scène*, éd. La Fémis, collection écrits/écrans, Paris

⁹¹² Ce sont les mêmes propos qu'utilisera Barragan lorsqu'il abandonne l'architecture en 1940 pour réaliser des jardins

⁹¹³ Ce fragment est issu d'une lettre de Bac adressée à Mme Francis de Croisset et datée de 1917. Le jardin (1912) qu'il réalise pour elle dans le sud de la France est sa première œuvre comme paysagiste. Il signait alors tous ses courriers *Hortensius*. La lettre est aujourd'hui archivée à la Bibliothèque de l'Arsenal (Paris) dans le fonds légué par Ferdinand Bac lui-même

1.2. Les Colombières : récit et jardin.

« ... plus que ses propres jardins, c'est la littérature qui les explique, qui complète la magie des lieux. »

Barragán⁹¹⁴.

Enthousiaste par *Les Jardins Enchantés*, Barragán acquiert dans le même temps deux autres écrits de Ferdinand Bac : *Les Colombières. Ses jardins et ses décors commentés par leur auteur* (1925) ainsi qu'un article intitulé « L'Art des Jardins » paru en même temps dans la *Revue des deux mondes* à Paris⁹¹⁵.

Ce n'est que six ans plus tard, à l'occasion de son second voyage en Europe (1931) qu'il arpente les réalités matérielles du domaine des Colombières à Menton. C'est alors également qu'il rencontre Ferdinand Bac. À son retour au Mexique, Barragán reprend l'ouvrage du paysagiste, le relit avec un regard nouveau, l'annote et le souligne abondamment. Il isole certains passages plus spécifiques à l'Art des jardins. On notera parmi eux des conseils sur le cadrage, le respect de la topographie et l'utilisation par contraste des couleurs dans le paysage.

Nous pensons que cet aller-retour entre le récit et le lieu joue un rôle dans les choix de Barragán, tant dans sa décision quelques années plus tard (1939) de devenir architecte de paysage, que dans sa conception spatio-temporelle des mises en scène de l'architecture émotionnelle à partir d'un scénario spatial.

1.2.1. Des Jardins Enchantés aux Colombières.

L'ouvrage sur le domaine des Colombières, dans l'esprit des *Jardins Enchantés*, offre néanmoins quatre différences notoires avec le romancero.

La première est l'absence de couleurs dans les illustrations. Chaque planche de dessin est ici en noir et blanc. Si il ne nous a pas été possible d'en retrouver la raison (volonté de l'éditeur, décision budgétaire ou désir de l'auteur), il est facile en revanche de constater que cette désaturation appelle un trait différent. Ferdinand Bac va davantage appuyer le travail de la lumière en forçant les ombres portées et les effets de clair-obscur. Certaines scènes présentent ainsi une mise en lumière très contrastée, peu réaliste sous le seul éclairage naturel du jardin. Elles renvoient notamment au vocabulaire lumière du théâtre et du cinéma⁹¹⁶. La lumière

⁹¹⁴ Barragán à propos des Colombières de Ferdinand Bac lors d'une interview par Damian Bayon, 1975. Op.cit

⁹¹⁵ Bac F, 1925. « L'Art des Jardins », *Revue des deux mondes*, 15 sept. 1925, tome XXIX, Paris

⁹¹⁶ Voir à ce propos quelques unes des descriptions de Henry Alekan in Alekan, 2001. Op.cit

devient symbolique et charge émotionnellement les scènes : torrent de lumière, douce pénombre et abîmes de noirceur.

La deuxième différence porte sur l'origine des scènes représentées. Les lieux dépeints ici évoquent une réalité : celle des jardins conçus par Bac aux Colombières. Il s'agit toutefois de rappeler toutes les réserves d'usage dans la mesure où l'illustration convoque l'œil et l'imaginaire de l'artiste, qui l'artialise et le déforme (ou le révèle). Bac ne se cache d'ailleurs pas de ces libertés. Ainsi par exemple la rotonde des Colombières est bien moins imposante en réalité que sur ses dessins. Barragán lui-même avoue avoir été surpris de découvrir le jardin dans sa réalité⁹¹⁷.

La troisième différence est le sujet de ces représentations. Les lieux décrits ne sont plus uniquement des espaces extérieurs. Le sous-titre du livre évoque les jardins mais aussi les décors, suggérant l'architecture intérieure de la villa dont Bac a aussi supervisé la restauration et l'extension. Sur les quarante neuf « chambres » qui forment les 49 chapitres de l'ouvrage, la moitié concernent des pièces intérieures. La plupart d'entre elles s'articulent néanmoins autour d'une fresque en trompe-l'œil représentant un paysage capturé (des *vedute* à l'italienne), projetant le lecteur (et le visiteur) dans un extérieur imaginaire à l'image des villas de Pompéi et des palais romains de la Renaissance. Ferdinand Bac décrit⁹¹⁸ la manière dont il efface les bordures de ces fresques (parfois en les reflétant dans un jeu de miroirs) pour ouvrir des « fenêtres d'illusion »⁹¹⁹ sur la Méditerranée.

La dernière différence tient dans le canevas du scénario des Colombières. L'intrigue amoureuse des *Jardins enchantés* fait ici place aux commentaires de l'auteur sur son œuvre, et à travers ses descriptions, sur sa vision personnelle de l'Art des jardins. Chaque chapitre, chaque lieu est l'objet d'une petite leçon déguisée, tantôt sur le potentiel d'un arbre centenaire existant, tantôt sur les éléments nécessaires à une *bella vista* réussie.

En marge de ces distinctions, *les Colombières* poursuivent le travail sur le scénario spatial entamé par *les Jardins enchantés*. On peut y suivre un parcours illustré de vignettes dessinées correspondant à une scène (sans présence humaine) et à un chapitre au titre évocateur (*l'allée de la fontaine Nausicaa*⁹²⁰, *le jardin en trompe-l'œil*, *le Rocher d'Orphée*, *l'escalier du Palazzino*, *l'appartement vénitien*). Ces lieux sont uniquement séparés par le chapitrage et rien n'indique leurs relations comme dans *Les Jardins Enchantés*. Les transitions entre deux séquences sont ainsi laissées à

⁹¹⁷ Pauly interrogé par Gilsoul N en juin 2006 à Paris

⁹¹⁸ Bac, 1925. *Les Colombières*, op.cit

⁹¹⁹ Idem

⁹²⁰ les noms en italique correspondent ici à plusieurs titres de chapitre *des Colombières*, op.cit.

l'appréciation du lecteur, à l'image de la technique du *jump cut*⁹²¹ exploitée par le cinéma indien de Bollywood. Ces « sauts » brisent l'aspect linéaire de la promenade en suggérant un labyrinthe aux entrées multiples.

Le script du cheminement pourtant laisse penser, comme celui du romancero, à un parcours processionnel, voire initiatique. Chaque « chambre » est la scène d'une épreuve, d'un événement, d'une rencontre. Les deux récits s'ouvrent sur une scène de paysage : *le torrent rose puis sous l'arche d'un vieux pont* dans le romancero, *l'arrivée suivie de la façade du Couchant* dans *les Colombières*. Le script du parcours débute toujours en amont du projet (de jardin). Il se termine au-delà du projet dans les deux textes, à travers une fenêtre choisie qui cadre le paysage naturel : un précipice dans *les Jardins Enchantés* et un paysage en trompe-l'œil sur la fresque de la chambre verte dans *les Colombières*. Ferdinand Bac préfère le verbe « capturer » à « cadrer », ce qui nous renvoie aux préoccupations de Barragán pour les cadrages depuis ses architectures émotionnelles et l'aspect spatio-temporel du spectacle piégé⁹²².

Enfin, ces deux scénarii révèlent une idée-force similaire : la recherche d'un jardin idéal ou d'un paradis perdu dans lequel l'homme se fait (très) discret et se ressource avec une certaine dévotion envers la Nature. *Les Colombières* étend cette philosophie au concepteur de jardin, qui se présente avant tout comme un révélateur attentif et à l'écoute des beautés du lieu.

Ferdinand Bac décrit un accompagnement du site qui peut rappeler par certains aspects la base du discours du paysagiste Gilles Clément : « le Jardin en Mouvement interprète et exploite les énergies en place. Il tente d'aller le plus possible avec, le moins possible contre »⁹²³.

⁹²¹ Le *jump cut* est une technique de transition exploitée depuis les années soixante-dix par le cinéma indien de Bollywood, plus spécifiquement dans les scènes de danse et qui consiste à assembler en mouvement continu des séquences tournées sur différents lieux ou avec différents costumes. La chorégraphie se déroule sans heurt visuel alors que les costumes et les décors changent rapidement

⁹²² Partie II, chap..2, 2.2.1.2 : cadrer

⁹²³ Clément G, Jones L., 2006. Op.cit

1.2.2. Du récit au jardin.

« Faire un bouquet de tous mes souvenirs de voyage (...) les réédifier autour de moi pour mieux les revivre »

Ferdinand Bac ⁹²⁴

Il n'existe pas à notre connaissance de plans originaux du jardin des Colombières. L'unique document est l'ouvrage éponyme illustré (et idéalisé) et quelques photos d'époque qui permettent de constater certaines libertés du récit et de ses illustrations (proportions, éclairages, vues).

Le jardin, récemment restauré par Eric Ossart (2001), faisait à l'origine près de six hectares. Réduit de moitié aujourd'hui (l'olivieraie a disparu par exemple), le domaine est toujours privé (et jalousement gardé). Le propos de cette thèse n'est pas de juger la restauration. Probablement critiquable pour l'historien, elle nous a cependant permis d'expérimenter (en partie) le parcours spatial scénarisé dans le récit.

CHAPITRES DE JARDINS

Il s'agit bien d'un jardin à compartiments. Chaque compartiment, chaque chambre est une scène extraordinaire, à l'image du chapitrage. Barragán, revenant de sa première visite pendant l'été 1931, écrit : « (...) passant d'enchantement en enchantement, captivé par les charmes des décors et des jardins »⁹²⁵. Il y prend quelques photographies⁹²⁶ et y esquisse de petits croquis⁹²⁷.

Il s'intéresse alors surtout à des fragments d'espaces (une allée qui serpente bordée de jarres, un chemin gravissant une pente entre des cyprès) et des éléments marqueurs (une porte de bois rouge, un pont coloré, un buste de Vénus entouré d'arcades végétales). Rien n'indique qu'il se soit alors interrogé sur le plan général ou sur les transitions entre les séquences. C'est pourtant là que le jardin s'éloigne le plus du récit.

Au vu des mises en scènes spatio-temporelles de l'AE, nous ne pouvons que supposer que Barragán questionne ces dissonances lors de sa relecture des textes de Bac, probablement pour comprendre ce qui l'a surpris lors de sa visite « familière mais différente de l'image qu'il s'était faite »⁹²⁸.

⁹²⁴ Bac, 1925. *Les Colombières*, op.cit

⁹²⁵ Carte postale de Barragan adressée à Bac (3 octobre 1931) indiquant qu'il est passé à Menton fin septembre. Archives Fondation Barragan

⁹²⁶ Barragan envoie à Bac certaines photos qu'il a faites (cf carte de F.Bac du 21.11.1931). Il rapporte aussi une série de cartes postales du jardin et de la villa, conservées aux archives FATLB de Mexico

⁹²⁷ Ces croquis sont disponibles aux archives de Fondation Barragan de Bale, et publiés en partie in Zanco, dir., 2001. Op.cit

⁹²⁸ Termes utilisés par D.Pauly lors d'une interview à Paris par NG en juin 2006

FIL OU CHEMIN NARRATIF UNIQUE

Là où le script du cheminement littéraire décrit une succession d'ambiances, sans préciser la géographie du domaine, la visite du jardin déroule un parcours assez rigide et linéaire. Le visiteur découvre un unique chemin dont le seuil (évident) l'attend aux pieds de la villa, quelques pas après le portail d'entrée. Ce chemin relie les différentes séquences comme le fil d'un collier. Il offre un itinéraire en boucle très dénivellée depuis la villa située en contrebas, à travers les pentes parfois abruptes de Menton. Il impose (plus qu'il n'indique) ainsi un sens d'arpentage unique et devient le support physique d'une lecture narrative du jardin (à l'image de nombreux jardins de la Côte d'Azur et d'Italie). Ce fil narratif, une métaphore de la vie, est davantage suggéré qu'illustré dans le récit. Le jardin jalonne le parcours de manière plus attendue, guidant le visiteur de la naissance à la vieillesse vers la mort. La surprise (relative), le ressort narratif du cheminement vient principalement du fait que l'évocation de la mort surgit à mi-parcours plutôt qu'à l'aboutissement de la promenade. Une allée bordée de cyprès sombres y coule comme le Styx vers un bassin noir creusé en contrebas. Le chemin continue et entraîne le visiteur au-delà, sur les pas d'Orphée. Il serpente sur une corniche qui offre des vues sur l'horizon de la méditerranée alors qu'un thalweg vertigineux tourmente la topographie d'une partie aujourd'hui sauvage du jardin (jusqu'à la façade plus intime de la villa).

Le scénario spatial du jardin est donc linéaire alors que celui du récit suggérerait davantage, malgré son caractère processionnel, l'image du labyrinthe.

L'étude attentive des relevés récents du jardin et la comparaison de différents arpentages du site⁹²⁹, révèlent un réseau de parcours secondaires discrets. Pour la plupart, ces sentiers, considérées comme des sentes d'entretien, ne servent que les jardiniers. Elles ne participent pas à libérer l'imaginaire du visiteur, en partie parce que leurs accès sont complètement cachés⁹³⁰ alors que ceux des illustrations étaient suggérés, stimulant la curiosité et l'exploration.

TRANSITIONS

C'est enfin dans les transitions que le récit s'éloigne le plus de la réalisation. Outre les intervalles entre deux jardins dont nous avons parlé, les différences se ressentent surtout dans le passage entre dedans et dehors. Décrits par Bac comme « fluides », ces franchissements laissent augurer des chambres ouvertes sur les

⁹²⁹ Arpentages dans les années 60 par Marc Barani, 70 par F. Macquart interrogés par Gilsoul N en décembre 2006 à Paris et en octobre 2006 à Cannes

⁹³⁰ Ceci est peut-être le fait de la gestion du jardin qui est resté abandonné pendant de nombreuses années troublant la lecture des réseaux secondaires. Cela pose la question du jardinage des leurres et des appâts, soulevée à travers les empirismes de Luis Barragan (Partie II, chap.2) et le jardinage de l'architecture émotionnelle

jardins et le paysage, rappelant l'organisation des péristyles de la villa romaine classique (et à travers elle les déclinaisons des modèles de maison à patio mexicaine). Or la bâtisse est en réalité assez fermée. Elle est tournée davantage sur elle-même et sur ses paysages en trompe-l'œil que sur l'extérieur. Peut être Bac a-t-il été freiné dans sa réalisation par le choix des moyens de mise en œuvre ou par une connaissance insuffisante des nouvelles techniques de construction⁹³¹.

Si le jardin des Colombières illustre le récit, le texte est potentiellement plus riche au niveau spatial, notamment en ce qui concerne les possibilités d'un scénario impliquant davantage l'Autre (lecteur, visiteur). Cette participation se situe ici dans le script et dans les transitions entre les séquences. Celles-ci convoquent en effet l'imaginaire du lecteur pour compléter l'assemblage spatial, provoquant dès lors plus qu'un seul parcours.

2. La promenade architecturale de Le Corbusier

« Je dessine un bonhomme. Je le fais entrer dans la maison ; il découvre telle grandeur, telle forme de pièce et surtout l'afflux de lumière par la fenêtre ou le pan de verre. Il avance : autre volume, autre arrivée de lumière. Plus loin, autre source lumineuse ; plus loin encore, inondation de lumière et pénombre tout à côté, etc. »

Le Corbusier⁹³²

2.1. Perception de l'architecture en mouvement

En 1925, Le Corbusier a déjà publié son livre manifeste *Vers une architecture*⁹³³ qui le propulsera sur la scène internationale comme le chef de file du Mouvement Moderne en Europe.

Si le style de son architecture est diamétralement opposé au régionalisme méditerranéen de Ferdinand Bac, Le Corbusier partage néanmoins avec le paysagiste le sentiment que l'architecture doit être découverte en y cheminant. Cette idée d'accompagner le visiteur dans son déplacement hypothétique à travers l'édifice répond par ailleurs, comme l'écrit Baltanas⁹³⁴, à un des principes majeurs qui caractérise l'avant-garde de l'entre-deux guerres : la perception moderne de l'architecture en mouvement,

⁹³¹ Ces techniques permettent notamment à la même époque à Le Corbusier d'effacer physiquement cette limite entre dedans et dehors en remplaçant le linteau classique par une dalle de béton ceinturée qui permet de plus grandes portées, et le châssis épais par un verre collé ou un vitrage à feuillure insérée

⁹³² Le Corbusier, 1995(1957) *Oeuvre complète*, Birkhäuser, Basel

⁹³³ Le Corbusier, 1995 (1924), *Op.cit*

⁹³⁴ Baltanas J, 2005. *Le Corbusier, parcours*, éd. Parenthèses, Marseille

qui va de pair avec la pensée et les théories scientifiques d'Einstein notamment.

2.1.1. Un principe récurrent

La promenade architecturale est un principe qui accompagne Le Corbusier dans toute son œuvre.

Il suggère dès les années vingt que l'on entreprenne un véritable cheminement spatial pour percevoir toute la dimension de ses œuvres. Il insiste alors sur l'importance de ce déplacement physique pour permettre au visiteur de ressentir « le phénomène poétique »⁹³⁵ de l'architecture.

Il illustre plus tard sa pensée en évoquant le vernaculaire d'Afrique du Nord : « l'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied ; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture »⁹³⁶. En 1936, dans une conférence donnée à Rome, il écrit encore à ce propos : « Des formes sous la lumière. Dedans et dehors, dessous et dessus. Dedans : on entre, on marche, on regarde en marchant et les formes s'expliquent, se développent, se combinent. Dehors : on approche, on voit, on s'intéresse, on s'arrête, on apprécie, on tourne autour, on découvre. On ne cesse de recevoir des commotions diverses, successives. Et le jeu joué apparaît. On marche, on circule, on ne cesse de bouger, de se tourner. Observez avec quel outillage l'homme ressent l'architecture... Ce sont des centaines de perceptions successives qui font sa sensation architecturale. C'est sa promenade, sa circulation qui vaut, qui est motrice d'évènements architecturaux. »⁹³⁷.

Douze ans plus tard, quelques mois à peine avant de réaliser la chapelle de pèlerinage à Ronchamp, il poursuit toujours son raisonnement et continue de décliner ce qui est devenu entretemps un concept reconnu (la promenade architecturale), une signature. « Le plan, écrit-il alors, est l'emprise de l'homme sur l'espace. On parcourt le plan à pied, les yeux regardent devant, la perception est successive, elle implique le temps. Elle est une suite d'évènements visuels, comme une symphonie est une suite d'évènements sonores ; le temps, la durée, la succession, la continuité sont les facteurs constituants de l'architecture »⁹³⁸.

La promenade architecturale est avant tout pour le Corbusier un moyen de (perce)voir et de faire percevoir l'espace en guidant le

⁹³⁵ Le Corbusier, *ibid.*

⁹³⁶ Le Corbusier cité in Baltanas, 2005. Op.cit

⁹³⁷ Corbusier, 1936. « Les tendances de l'architecture rationaliste en relation avec la peinture et la sculpture », texte dactylographié, archives FLC, publiée en 1936 dans *l'Architecture vivante*, 7^e série, Paris

⁹³⁸ Le Corbusier, 1948. *Architecture d'aujourd'hui*, numéro spécial Le Corbusier, avril, Paris

visiteur. Son analogie avec une symphonie, invoque un concepteur et une pensée projectuelle. La promenade est donc projetée en terme de séquences, de successions. Elle implique un scénario spatial. Moins romancée cependant que les récits de Ferdinand Bac, le scénario possède ici le même caractère processionnel du parcours : ritualisation hygiéniste à la Villa Savoye (1931), pèlerinage chrétien à Ronchamp (1955), parcours métaphorique à l'Abattoir frigorifique de Garvichy (1918)⁹³⁹.

Ce scénario spatial matérialise une scénographie spatio-temporelle que Le Corbusier nomme le continuum d'espace-temps de l'Architecture.

2.1.2. Les approches complémentaires de Barragán

D'une certaine manière, Barragán va répéter avec les travaux de Le Corbusier, les deux approches complémentaires qu'il a de l'œuvre de Bac. Il a d'abord connaissance des textes de l'architecte urbaniste et ensuite, quelques années plus tard, une expérience émotionnelle de certaines œuvres. Cette lecture complémentaire lui permet notamment de comparer et de questionner à nouveau le scénario spatial comme guide projectuel et ses limites.

C'est à Guadalajara, à la fin des années 20, que Barragán découvre pour la première fois le nom de Le Corbusier.

Son livre manifeste (*Vers une architecture*) arrive chez les éditeurs de Mexico à partir de 1926. Trois ans plus tard, Barragán et ses amis architectes décortiquent les propos de cet ouvrage considéré alors comme la référence fondamentale pour la Modernité. A la suite de leurs discussions⁹⁴⁰, Diaz Morales en publie une recension dans le journal de leur cercle d'intellectuels : *Banderas de Provincias* (1929).

En 1931, à l'occasion de son second voyage en Europe, Barragán rencontre très brièvement Le Corbusier dans son atelier rue de Sèvres à Paris, conscient du rôle majeur qu'il joue alors sur la scène internationale. « Tous ici parlent de lui » écrit-il à Luis Urgate⁹⁴¹. L'entrevue dure à peine dix minutes⁹⁴², mais le maître rédige quelques mots de recommandations pour lui faciliter l'accès à trois de ses bâtiments : la villa Savoye à Poissy, la maison Stein à

⁹³⁹ Voir à ce propos le texte de Josep Quetglas « Promenade architecturale », in Quetglas, 2004. *Articulos de occasion*, Gustavo Gili, Barcelone

⁹⁴⁰ A cette occasion, Barragan acquiert d'autres ouvrages de Le Corbusier : *l'Art décoratif aujourd'hui, Urbanisme et Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Il a aussi connaissance de certaines revues disponibles alors au Mexique : *The Architectural Record, l'Architecte, La Construction moderne* ou encore *Moderne Bauformen* dans lesquelles il est souvent fait référence aux écrits de Le Corbusier

⁹⁴¹ Lettre de Barragan à Luis Urgate, datée du 3 septembre 1931 et postée de l'Hôtel Concorde à Paris. Archives Fondation Luis Barragan et publiée in Rígggen Martínez, 1996. Op.cit

⁹⁴² Interview de Barragan par Ramirez Urgate, 1962. Op.cit

Garches et la Cité Refuge de l'Armée du Salut à Paris (encore en chantier à l'époque). Le Corbusier lui conseille les réalisations qu'il juge les plus représentatives de son œuvre. La villa Savoye est encore aujourd'hui considérée comme l'expression la plus aboutie de sa fameuse « promenade architecturale ». Barragán en revient fort troublé comme l'atteste son courrier : « les temps sont autres (...) je suis loin de comprendre tout ce qui se passe. Le présent et le passé sont en lutte. Le moderne ici va très vite. J'aimerais emporter dans mon cœur cet esprit (...) quand tout ce bruit sera loin, ses idées me seront plus claires »⁹⁴³.

Il est fort possible, comme le suppose Wim van den Bergh⁹⁴⁴, que Barragán visite également, grâce à ses propres relations, le penthouse de son compatriote Charles De Beistegui sur l'Avenue des Champs Elysées. Fils d'un des premiers ambassadeurs du Mexique en Espagne, ce riche excentrique qui revendique le titre de Comte que lui a donné le Roi d'Espagne est un bon vivant, plongé dans le monde bouillonnant du Surréalisme. L'appartement, livré en 1931, est d'abord le fruit des fantaisies de son propriétaire⁹⁴⁵. Cette « résidence d'un soir » comme il la nomme lui-même est très éloignée de la rigueur rationaliste de Le Corbusier. Le projet est truffé de gadgets et d'effets de surprise pour épater les amis du comte. Citons par exemple une chambre noire, équipée d'un périscope électrique pour voir tout Paris (le Paris Scope).

Avant d'être une « machine à habiter », la résidence du comte est une « machine à amuser ».

Le 14 décembre de la même année, Barragán suit une conférence de Le Corbusier à la salle Pleyel sur « l'architecture moderne » où le maître s'explique sur « le sentiment moderne » émanant de la nouvelle architecture. Barragán acquiert alors la troisième édition, augmentée et annotée, de *Vers une architecture*⁹⁴⁶, et en fait une relecture, comme il l'avait fait avec l'œuvre de Bac. Il confronte ainsi les théories sur la promenade architecturale entre autre⁹⁴⁷ aux réalisations qu'il vient d'arpenter.

⁹⁴³ Lettre évoquée in Pauly, 2002. Op.cit

⁹⁴⁴ Van den Bergh, 2006. Op.cit

⁹⁴⁵ Nous avons la trace de six autres versions abandonnées du projet dessinées par Le Corbusier sans compter les projets refusés d'André Lurçat, Robert Mallet-Stevens, Gabriel Guévrékian et Jean Charles Moraux

⁹⁴⁶ Le Corbusier, 1995 (1924). Op.cit

⁹⁴⁷ Notre propos est ici concentré sur le scénario spatial. Nous ne parlerons donc pas des autres apports évidents de l'architecture de Le Corbusier sur l'œuvre de Barragan. Nous renvoyons pour ce faire au chapitre sur le modernisme in Pauly, 2002. Op.cit

2.2. Promenade architecturale contre scénario paysagé

Nous avons isolé trois thèmes majeurs induits par la promenade architecturale de Le Corbusier qui vont avoir des effets sur la mise en scène spatio-temporelle de l'AE. Nous comparons pour chacun l'attitude de Le Corbusier à celle de Ferdinand Bac et ensuite questionnons ses limites face au flux continu du vécu.

2.2.1. Scénario boussole et lois universelles

Pour Le Corbusier, comme pour Bac, le scénario spatial, matérialisé ici par une promenade architecturale, est un moyen de guider le visiteur pour lui provoquer des émotions maximales et ainsi tendre vers le « phénomène poétique » de l'architecture. « L'architecture est un fait d'art, écrit Le Corbusier, un phénomène d'émotion, en dehors des questions de constructions, au-delà. La construction, c'est pour faire tenir ; l'architecture, c'est pour émouvoir. L'émotion architecturale, c'est quand l'œuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois. Quand certains rapports sont atteints, nous sommes appréhendés par l'œuvre »⁹⁴⁸.

Le scénario peut être assimilé chez Le Corbusier à une boussole dont le nord magnétique serait les lois universelles à l'unisson desquelles le visiteur va résonner. On retrouve un discours similaire chez Ferdinand Bac à travers sa recherche de l'essence spatiale et des formes communes au monde méditerranéen⁹⁴⁹.

Le Corbusier, résolument moderne et rationaliste, choisit d'épurer au maximum ses formes⁹⁵⁰, alors que Bac exploite un vocabulaire existant et nostalgique qu'il recompose. Barragán, tiraillé entre ces deux extrêmes va rejeter un temps les enseignements du paysagiste qu'il trouve alors trop passéiste. « Lorsque je discutait avec Bac, confie-t-il, je comprenais sa peur des temps nouveaux et pourquoi il se réfugiait dans le giron de la beauté d'hier. Ce n'est pas la solution. Bac a fait des choses très belles, mais sans harmonie avec l'esprit d'aujourd'hui »⁹⁵¹.

Cette courte période, pendant laquelle il travaille comme promoteur et architecte à Mexico dans le style international⁹⁵², précède son architecture émotionnelle. Dix ans plus tard, Barragán revient vers les leçons de Bac en réalisant ses premiers jardins (à Chapala et à

⁹⁴⁸ Le Corbusier, 1995 (1924). Op.cit

⁹⁴⁹ Partie II, chap.1, 1.2 : modèles d'intégration des réminiscences dans le processus créatif

⁹⁵⁰ Cette attitude sera reprise à la fin du XX^e siècle par le minimalisme architectural qui cherche à atteindre l'essence (universelle) de la forme. Nous renvoyons à ce propos sur le discours de John Pawson *in* Pawson, 2004.

Minimal, éd. Phaidon, Paris

⁹⁵¹ Texte manuscrit de Barragan (1932). Archives privées de Raphael Urzua

⁹⁵² Pour en savoir plus sur les réalisations de cette époque hors sujet de cette recherche, nous vous conseillons le chapitre sur le modernisme *in* Pauly, 2002. Op.cit

Tacubaya en 1939). Son interprétation en est alors changée : il s'intéresse davantage à l'essence spatiale⁹⁵³ qu'aux formes choisies par le paysagiste. Ce retour marque aussi le début de sa période de maturité et de ses premières architectures émotionnelles.

L'idée-force sous-jacente de ce scénario boussole est la recherche d'un ressourcement (émotionnel) du visiteur au contact de ces lois universelles. Le Corbusier les nomme Beauté ou Phénomène poétique et les situe parfois dans le site ou le paysage lui-même. « C'est un but de pèlerinage, confie Le Corbusier à un journaliste lors de l'inauguration de la chapelle de Ronchamp (1955), mais il y a des choses beaucoup plus profondes qu'on ne le croit généralement. Il y a des lieux consacrés, on ne sait pas pourquoi : par le site, par le paysage (...) »⁹⁵⁴. Bac les fantasme quant à lui dans une Nature idéale.

Dans les deux cas, c'est à travers lui-même et son expérience du lieu que le visiteur peut les atteindre.

Si Ferdinand Bac s'attache à les révéler à partir du site pré-existant, La position de Le Corbusier est plus complexe et ambiguë. Si ses « machines à habiter » sont souvent comprises comme des objets répondant à un universel, et par là, capables de fonctionner hors contexte, ils tirent souvent leur sens du paysage dans lequel ils sont nés. Ainsi par exemple, le projet de la Villa Savoye, conçue pour une colline précise de Poissy, a ensuite été « adaptée » (multipliée sur une distribution ramifiée) pour une construction en série dans un quartier de plaine (le Vingtième) à Buenos Aires.

2.2.2. Script linéaire

En ce qui concerne le script du cheminement de ces promenades architecturales, les textes et les réalisations de Le Corbusier rejoignent le caractère linéaire du chemin principal tracé par Ferdinand Bac aux Colombières. Le parcours est orienté. Il démarre d'un endroit précis en deçà du projet (d'architecture ou de jardin), et se termine souvent au-delà, à travers le cadre d'une fenêtre sur le paysage.

La principale différence entre les deux concepteurs dans cette promenade orientée vient de leur attitude face aux espaces extérieurs, ces en-deçà et ces au-delà.

Ferdinand Bac les jardine, compartiment par compartiment, écoutant le site et assistant, subissant ou accompagnant ses dynamiques. Le Corbusier aimerait les conserver en l'état et défend de toucher au site. A Poissy par exemple, il pose la villa Savoye au sommet d'une colline pour donner à voir le paysage alentour. « Les habitants venus ici parce que cette campagne agreste était belle

⁹⁵³ Terme employé par Diaz Morales à ce propos in Vaye, 2004. Op.cit

⁹⁵⁴ Propos de Le Corbusier repris par Jean Petit, 1970 dans *Le Corbusier lui-même*, Forces vives, Rousseau, Genève

avec sa vie de campagne, ils la contempleront, maintenue intacte, du haut de leur jardin suspendu ou des quatre faces de leurs fenêtres en longueur. Leur vie domestique sera insérée dans un rêve virgilien »⁹⁵⁵ écrit-il. « La vue est très belle, l'herbe est une belle chose, la forêt aussi : on y touchera le moins possible. La maison se posera au milieu de l'herbe comme un objet, sans rien déranger »⁹⁵⁶.

Or le paysage évolue comme peut le constater le jardinier au quotidien. Poissy est devenue périurbaine en quelques années. La ville a mité la campagne et le rêve de Virgile s'est évanoui en même temps que l'évolution de l'image de campagne⁹⁵⁷. Pour éviter que la vue panoramique depuis les quatre façades ne fasse l'éloge (ou le constat) de l'étalement urbain, les propriétaires ont laissé pousser une ceinture boisée périphérique en bordure du site. L'objet architectural est aujourd'hui au centre d'une clairière. Ses fenêtres en bandes regardent le mur vert d'une lisière continue.

La promenade orientée démarre toujours dans le parc, en deçà du projet, mais aboutit sur une fenêtre extérieure isolant un bout indéterminé de feuillages à la place du paysage virgilien évoqué par Le Corbusier.

2.2.3. Continuum d'espace-temps

Le Corbusier défend une promenade architecturale continue.

Il parle de continuum d'espace-temps.

Cette volonté de continuité et de fluidité a plusieurs conséquences sur la mise en scène du scénario spatial. Nous en isolons trois.

PLAN LIBRE

La première questionne le choix du Plan libre mis en avant par Le Corbusier à la Villa Savoye notamment. Libéré des murs porteurs par une grille de poutres et de poteaux, le plan permet à la promenade toutes les figures, repoussant comme cela l'arrange, cloisons et parois. « Dans cette maison-ci, écrit le Corbusier, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants. Il est intéressant d'obtenir tant de diversité quand on a, par exemple, admis au point de vue constructif, un schéma de poteaux et de poutres d'une rigueur absolue »⁹⁵⁸. La diversité spatiale vantée reste cependant contrainte par l'épaisseur constante de l'espace compris entre la dalle de sol et celle du plafond. Les pièces ont ici toutes la même hauteur, résultante volumétrique du Plan libre. Il est probable que

⁹⁵⁵ Le Corbusier, 1960 (1930). Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, Paris, Vincent, Fréal et Cie

⁹⁵⁶ Boesiger W (éd.), 1964. *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 2, 1929-1934*, Les éditions d'architecture (Artemis), Zürich

⁹⁵⁷ Donadieu P, Perigord M., 2007. *Le Paysage, entre natures et cultures*, éd. Armand Collin, Paris. Citons également les travaux de recherche menés actuellement au LAREP de l'ENSP Versailles sur l'Agriculture urbaine (Vidal R, Fleury A)

⁹⁵⁸ Boesiger W (éd.), 1964. Op.cit

Barragán ait davantage retrouvé les surprises spatiales du *Raumplan* auquel Kiesler l'avait initié⁹⁵⁹ dans la « résidence d'un soir » de Charles De Bestegui. Le Corbusier compose une théâtralité faite de dilatations, de compressions verticales et d'emboîtements exclus avec le Plan libre.

TRANSITIONS SPATIALES

La continuité annoncée doit ensuite s'assurer d'un traitement adapté des transitions spatiales, seconde conséquence du continuum d'espace-temps.

Là où Bac échoue à matérialiser la fluidité du dedans vers le dehors évoqué dans son récit, Le Corbusier trouve des résolutions techniques innovantes (baies de grandes dimensions, châssis coulissants intégrés dans le sol, vitrages posés sans cadre) et importe la rampe dans le parcours intérieur de ses maisons.

A la Villa Savoye, elle devient même le pivot de son discours, schématisé dès l'esquisse d'intention par une ligne continue amorcée à l'extérieur de la maison.

Elle doit en effet permettre aux visiteurs de poursuivre sans heurt et de manière décontractée, la promenade engagée à l'entrée du parc en voiture. Elle offre une suite ininterrompue d'expériences perceptives à l'inverse de l'escalier qui implique davantage une ascension spasmodique (monter-s'arrêter, monter-s'arrêter).

PROMENADE UNIQUE

Cette rampe nous entraîne à questionner la troisième conséquence d'un continuum d'espace-temps : la promenade unique.

Nous avons constaté les limites de cette conception (rigide) dans le parcours métaphorique des jardins des Colombières. Si une telle promenade peut servir la découverte classique (héritée par la muséographie au moins jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle⁹⁶⁰) des collections d'un musée, d'une exposition voire le premier arpentage d'un jardin initiatique, peut-elle être imposée dans une maison à vivre au quotidien ? Fonctionnera-t-elle ?

L'aspect ritualisé de ce quotidien par Le Corbusier induit un caractère processionnel à la promenade. A la villa Savoye, la procession est hygiéniste : « On va donc à la porte de la maison en auto, prévoit-il, et c'est l'arc de courbure minimum d'une auto qui fournit la dimension même de la maison. L'auto s'engage sous les pilotis, tourne autour des services communs, arrive au milieu, à la porte du vestibule (...) »⁹⁶¹. Là, avant de poursuivre à pied par la

⁹⁵⁹ Partie II, chap.3, 1 : modèles d'architectures de suspense

⁹⁶⁰ Poulot, 2005. *Musée et muséologie*, éd. La découverte, Paris

ainsi que les *Actes des XVIII^{èmes} rencontres de l'Ecole du Louvre*, 2008,

« Histoire de l'art et musées », éd. Ecole du Louvre

⁹⁶¹ Boesiger W (éd.), 1964. Op.cit

rampe qui traverse la villa, l'architecte installe un lavabo d'aspect industriel pour renforcer le message hygiéniste et, suspend un toit jardin en fin de procession. « (...) l'herbe est malsaine, humide, etc pour y habiter ; par conséquent, le véritable jardin de la maison ne sera pas sur le sol mais au-dessus du sol (...) ce sera le jardin suspendu dont le sol est sec et salubre »⁹⁶².

Les principales limites de cette ritualisation tiennent dans la fragilité des croyances qui la porte et dans la précision des gestes contraints. Dessiner la maison autour du rayon de courbure de l'automobile convoque un mode de vie culturellement et temporellement situé, davantage que la procession initiatique plus intemporelle de Ferdinand Bac.

3. Apports du scénario spatial dans l'Architecture émotionnelle de Barragán

Les effets de l'utilisation d'un scénario spatial chez Ferdinand Bac et Le Corbusier sur la scénographie mise en place nous paraissent maintenant indéniables. Nous avons déjà montré l'intérêt de Barragán pour certains aspects de leur scénario, de sa mise en scène ou de la comparaison entre récit et vécu. Nous allons ici concentrer notre propos sur les apports du scénario spatial dans l'architecture émotionnelle. Ces influences peuvent émerger des interprétations possibles du scénario spatial de Bac, de la promenade architecturale de Le Corbusier, de leurs comparaisons ou encore de l'expérience des propres scénarii spatiaux de Barragán : les portraits racontés.

Nous avons isolé, en fonction de leur cible, deux types de conséquences majeures. La première touche la méthode projectuelle alors que la seconde porte sur la conception même de mise en scène spatio-temporelle.

3.1. Méthode projectuelle

« L'Art fabrique de l'imaginaire avant de fabriquer les images. Chacune d'elles contient une histoire. »

Gilles Clément⁹⁶³

Nous avons évoqué le pouvoir stimulant des *Jardins Enchantés*⁹⁶⁴ sur le travail des réminiscences chez Barragán. Nous avons montré aussi l'implication du concepteur en amont du scénario chez le paysagiste Ferdinand Bac (comme narrateur, guide initiatique ou

⁹⁶² Ibid.

⁹⁶³ Clément Gilles, 2004. Op.cit.

⁹⁶⁴ Bac, 1925. *Les jardins enchantés*, op.cit

encore maître jardinier) comme chez l'architecte urbaniste suisse Le Corbusier (rappelons notamment son analogie avec le compositeur de musique).

Nous pensons que le scénario va d'abord jouer un rôle sur la méthode projectuelle des AE de Luis Barragán, tant en amont de la conception (le rêve méditatif) que dans le processus créatif d'esquisse littéraire (le portrait raconté).

3.1.1. Le rêve méditatif et l'Art de la mémoire

« Le véritable projet implique une dimension d'un ordre supérieur, échappant à la mécanique pédagogique traditionnelle, une dimension impossible à puiser dans les archives et les analyses. Impartageable, singulière, tout entière contenue dans l'errance de l'esprit selon les capacités au voyage de chaque individu, elle sollicite l'imaginaire et, dans le cadre du projet, oriente le rêve, forge l'utopie ».

Gilles Clément⁹⁶⁵

Diaz Morales décrit Barragán absorbé de longues heures chaque jour dans sa bibliothèque, à « voyager dans ses livres ou à écouter de la musique »⁹⁶⁶. Raul Ferrera, son dernier associé, rapporte aussi ces méditations quotidiennes solitaires⁹⁶⁷. Barragán confie à Emila Galvèz, l'une de ses dernières clientes, avoir « rêvé » son projet peu de temps auparavant⁹⁶⁸.

Nous pourrions dire qu'il profitait de ces instants de solitude pour penser (notamment) aux projets en cours. Mais les termes « méditation », « voyage » et « rêve » nous incitent à formuler une nouvelle hypothèse, indirectement liée au scénario spatial (des *Jardins Enchantés*). Si le « rêve » fait écho au « rêve » du chamane (ou de l'artiste dans nos sociétés occidentales), le scénario spatial devient un support à cette forme de visualisation, et dans ce cas, au futur projet d'architecture émotionnelle de Barragán.

Le chamane « rêve ». C'est une pratique courante au Mexique. Ce rêve s'apparente à une sorte de visualisation (chez les amérindiens souvent sous l'effet de psychotropes naturels comme par exemple le Peyotl chez les Huichas du Mexique par exemple). Le « rêve » du chamane fascine l'intelligentsia de Mexico à l'époque du retour nationaliste dans lequel baigne Barragán aux prémices de son AE. Citons parmi les travaux les plus diffusés ensuite, les témoignages

⁹⁶⁵ Texte tapuscrit daté du 8 février 2006, à l'occasion des Journées de l'enseignement, ENSP Versailles, archives personnelles

⁹⁶⁶ De Anda, 1989. Op.cit

⁹⁶⁷ Idem

⁹⁶⁸ Pauly, 2002. Op.cit

de l'ethnologue Carlos Castaneda⁹⁶⁹ dans l'univers des indiens Yagui. Pour percer le mystère de ce « rêve », l'ethnologie s'initie aux techniques de visualisation et devient à son tour un *Nagual*⁹⁷⁰, sorte de médium chamanique. Ces rêves (ou voyages) sont provoqués par une plongée dans un état de conscience différent⁹⁷¹. Le chamane se sert souvent de drogues et de supports artistiques (musiques, danses, peintures, sculptures) pour l'atteindre. L'Art est ainsi considéré davantage comme une clé pour l'autre monde (celui des visions et des rêves) que comme une simple représentation symbolique. Barragán fait souvent référence à ce thème, cet « arrière-plan mythique qui nous mène aux racines mêmes du phénomène artistique » comme il le décrit⁹⁷². Il déclare en 1980, lors de la réception du Pritzker price : « Dans l'Art de toutes les époques et de tous les peuples règne la logique irrationnelle du mythe, m'a dit un jour mon ami Edmundo O'Gorman. Avec ou sans son accord je me suis approprié ses paroles »⁹⁷³.

L'Art, porté par le mythe, devient dans les sociétés chamaniques⁹⁷⁴ un moyen pour stimuler la visualisation.

Il est intéressant de regarder les titres des disques présents dans la bibliothèque et le cabinet intime de Barragán. La musique est soit rythmique (tambours tribaux à majorité africains, compositions de Bach ou marches militaires), soit imagée (*L'après midi d'un faune* de Debussy ou *Daphnis et Chloé* de Ravel, *Les quatre saisons* de Vivaldi dont il gardait plusieurs versions et de nombreux ballets⁹⁷⁵).

Dans le premier cas, elle peut servir (ou servent) de support à une forme de transe par ses motifs répétitifs (à l'image des mantras). Dans le deuxième cas, elle devient le tremplin à une rêverie

⁹⁶⁹ Notamment son ouvrage *L'Herbe du diable et la petite fumée. Une voie yaqui de la connaissance*. qui parut la première fois en 1968 (Regents of the University of California, USA)

⁹⁷⁰ Castaneda, 2004 (1981). *Le don de l'Aigle*, éd. Folio essais, Sarthe

⁹⁷¹ Nous vous conseillons la lecture de « *Chamanes* » et *Chamanisme* chez PUF pour davantage de connaissances en la matière, notre propos n'est pas ici de savoir si Barragan était un chamane ou pensait l'être, mais de faire un parallèle avec le rêve chamanique pour éclairer l'utilisation possible du scénario spatial dans la méthode de travail de Barragan. A ce titre, nous n'avons pas pris en considération ici toute la complexité du phénomène chamanique des sociétés mexicaines, mais retenu le principe du voyage porté par l'Art

⁹⁷² Barragan, 1980. Op.cit

⁹⁷³ Idem

⁹⁷⁴ Dans un article du Monde des religions (2009), Dr soutient que le Mexique contient de nombreuses sociétés chamaniques dont certaines, comme le chamanisme urbain par exemple, sont issues de métissages complexes entre catholicisme et croyances indiennes. Nous savons que Barragan a été élevé dans le Catholicisme conservateur. Cependant, fils de famille nombreuse, il a aussi été élevé par un personnel d'origine indienne probablement embauché dans les environs (qui comprennent alors de nombreuses sociétés chamaniques parmi lesquelles quelques unes des plus puissantes du Jalisco). Il n'est pas impossible que son enfance ait aussi été baignée dans ce métissage buissonnier

⁹⁷⁵ L'ensemble de ces disques est aujourd'hui replacé dans sa bibliothèque à la casa Barragan, ce qui nous a permis d'en dresser un rapide inventaire et un premier classement

créative, une fontaine de réminiscences imagées comme l'ont été les *Jardins Enchantés* de Ferdinand Bac pour le jeune Barragán. Cette seconde forme de plongée dans un état de conscience modifié est avant tout introspective. L'auditeur, le lecteur, le rêveur ou l'artiste⁹⁷⁶ arpente les territoires de ses réminiscences, à l'image des parcours spatiaux de l'Art de la Mémoire connu en Occident depuis l'Antiquité.

Cet art mnémotechnique s'est épanoui à la Renaissance⁹⁷⁷. Carl Gustav Jung⁹⁷⁸ le rapproche des mandalas orientaux et labyrinthiques qui servent de support à la méditation comme les arts chamaniques d'une certaine manière. Les moines occidentaux utilisaient ainsi un espace imaginaire pour se souvenir de collections d'objets, de plantes, d'animaux mais aussi d'idées, de concepts et de versets de la Bible comme le décrit l'ouvrage de J.D.Spence⁹⁷⁹ sur la vie de Matteo Ricci. Les moines les « rangeaient » dans des espaces mentaux évoquant des escaliers, des arbres, des palais somptueux ou encore des jardins...enchantés.

Le point de vue de Marry Carruthers⁹⁸⁰ nourrit notre propos lorsqu'elle suppose que ces arts de la mémoire permettent non seulement d'engranger des notions mais aussi de trouver des associations inédites. Ainsi par exemple, en ayant disposé des versets de la Bible dans les salles d'un palais mental, le prêtre peut composer des textes nouveaux chaque dimanche en « parcourant » le palais suivant des chemins toujours différents. Cette hypothèse rejoint aussi les observations actuelles de la neurophysiologie, illustrés notamment par le discours du Professeur Berthoz sur le pouvoir créatif et projectif du cerveau⁹⁸¹.

Les *Jardins Enchantés*⁹⁸² ont-ils pu jouer ce rôle de stimulateur de « rêve » chez Barragán ?

Ont-ils pu ainsi provoquer, par la plongée introspective, l'assemblage des réminiscences et l'association d'idées, des visualisations créatives à la base de ses architectures émotionnelles ? Le scénario spatial de Ferdinand Bac, sa structure et son potentiel évocateur ont-ils donné l'envie (ou répondu au besoin) de Barragán de répéter ces rêveries, de les contrôler et de

⁹⁷⁶ Barragan écrit : « comme pour l'artiste dont le passé est la fontaine d'où jaillit sa créativité (...) » in Barragan, 1980. Op.cit

⁹⁷⁷ Le plafond peint à la renaissance d'un pavillon de la Villa Médicis à Rome par exemple aurait servi de carte de la mémoire aux propriétaires des lieux, chargeant chaque oiseau de cette volière peinte en concepts et idées comme l'explique Hervé Brunon, interview par N.Gilsoul à Rome en 2000.

⁹⁷⁸ Jung CG, 1990 (1964). *L'homme et ses symboles*, éd. Robert Laffont, Paris

⁹⁷⁹ Spence J.D. 1986. *Le palais de la mémoire de Matteo Ricci*, Payot, Paris

⁹⁸⁰ Carruthers M. 2002. *Machina Memorialis. Méditation rhétorique et fabrication des images au Moyen Age*, Gallimard, Paris. Ainsi que Carruthers, 2002. *Le livre de la Mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Macula, Thorigny-sur-Creuse

⁹⁸¹ Berthoz A, Jorland G, dir., 2004. *L'empathie*, éd. Odile Jacob, Paris

⁹⁸² Bac, 1925. *Les Jardins enchantés*, op.cit

les utiliser à partir d'autres supports (musique, bibliothèque, ambiances spatiales) ?

Si nous ne pouvons le prouver scientifiquement, nous avons cependant voulu ici soumettre à la réflexion générale ce faisceau d'indices qui tendent à soupçonner le potentiel créatif du scénario spatial en amont de la conception des architectures émotionnelles. Nous aimerions le rapprocher de ce que Gilles Clément nomme le « rêve » essentiel au projet de paysage⁹⁸³.

3.1.2. Les portraits racontés de Luis Barragán

« Et il en est de cette histoire comme de toutes les histoires : l'auteur en connaît le début, mais qui oserait prétendre connaître tout ce qui va s'y passer ? Raconter une histoire, c'est prendre les rênes d'un attelage, d'une diligence où sont installés les personnages. Mais le cocher sait-il tout ce qui se passe derrière lui entre les passagers de la diligence ? (...) Au moins le cocher a-t-il une carte en main et tient-il les rênes de la diligence dans l'autre, car c'est lui le conteur. »

Eric Pauwels⁹⁸⁴

A côté de la plongée introspective difficilement contrôlée du « rêve », Barragán exploite le scénario spatial en toute conscience lors d'une phase littéraire de son processus créatif. Cette phase consiste à raconter le scénario spatial du projet au client, généralement un fragment de parcours, avant même d'avoir touché un crayon. L'architecte les nomme portraits racontés ou portraits parlés (*retrado hablando*) en hommage à Ferdinand Bac⁹⁸⁵.

Barragán utilise ces portraits racontés pour communiquer au client, en amont des premières esquisses, le monde d'émotions et de perceptions qu'il imagine pour ses futures maisons, chapelles et jardins. En dressant un portrait, ou plutôt une caricature, comme l'entendait Ferdinand Bac (c'est-à-dire une synthèse très évocatrice, mais déformée idéalisée, manipulée), l'architecte entraîne son interlocuteur dans un univers poétique et imagé, le faisant cheminer selon un parcours bien précis, un script étudié. Les descriptions, très détaillées à la manière des *Jardins enchantés*, donnaient des indications de textures, de lumières, de sons et même de mouvements dans l'espace⁹⁸⁶.

⁹⁸³ Voir tapuscrit « L'enseignement face à la question du « rêve » de paysage : la nécessaire articulation des connaissances aux mécanismes du projet », op.cit. Lire aussi à ce propos l'expérience pédagogique décrite par Claire Guézenguar in Besse, Brunon, dir., 2008. « La fiction comme outil de projet de paysage. A travers l'expérience pédagogique de l'atelier de projet Grand territoire rural dans l'estuaire de la Loire », *Les Carnets du Paysage : Des défis climatiques*, Actes sud/ENSP, Arles

⁹⁸⁴ Pauwels Eric, 2008. *Le voyage de Gaspard*, éd de l'œuvre, Paris

⁹⁸⁵ Plus précisément à ses ouvrages *Jardins Enchantés* et *les Colombières*

⁹⁸⁶ Pauly interrogé par Gilsoul N à Paris en février 2007

Cette simulation intellectuelle demande la participation de l'Autre (auditeur), comme le fait l'AE (avec le visiteur). Le futur habitant complète ce scénario fragmentaire avec son propre imaginaire, sa propre inspiration, comme Barragán l'a fait avec *les Jardins Enchantés* et *les Colombières*.

Nous avons relevé au moins cinq effets de cette participation sur la méthode projectuelle de Barragán.

ETRE A L'ECOUTE

Le premier permet, comme le constate Danièle Pauly⁹⁸⁷, de créer un lieu en harmonie avec la sensibilité de ses futurs habitants.

Etre à l'écoute de leurs réactions lors du déroulement du récit implique de la part de Barragán une véritable faculté d'empathie que l'on appelle couramment « un peu de psychologie ». Cette empathie⁹⁸⁸ lui permet de se projeter dans le lieu à la place de ses interlocuteurs, anticipant certaines de leurs réactions.

PROVOQUER L'APPROPRIATION

Le deuxième effet est l'assurance d'une relative appropriation du projet par le client qui s'est investi en le complétant avec son imagination. L'auditeur participe inconsciemment à la conception du projet.

ENCOURAGER LA PATIENCE

Cette appropriation va participer à une troisième conséquence sur la méthode projectuelle que l'on sait par ailleurs très longue⁹⁸⁹. Elle va rendre en effet le client paradoxalement à la fois plus patient devant les délais d'études et d'exécution (ralentis par l'empirisme de Barragán), et à la fois, augmenter son désir d'arpenter physiquement « son » rêve.

PERMETTRE L'EVOLUTIF

Le quatrième effet est d'offrir au concepteur une certaine souplesse dans le développement du projet. Le portrait raconté est fragmentaire, éphémère. Il n'en reste aucune de trace écrite. Il est changeant, malléable. Il fixe une direction plus qu'il n'établit une cartographie précise. Toute modification reste possible, à l'inverse d'une image d'ambiance figée comme on en voit de plus en plus aujourd'hui. Ce type de perspectives, qui utilisent aujourd'hui les technologies de représentation employée par le cinéma (un réalisme truffé d'effets spéciaux, des cadrages dramatiques, des personnages effacés, voire une animation d'images avec des insertions de

⁹⁸⁷ Pauly, 2002. Op.cit

⁹⁸⁸ Berthoz A, Jorland G, dir., 2004. Op.cit

⁹⁸⁹ Partie II, chap.2, 1.2.2. Les empirismes de Barragan

vidéos), font certes rêver le spectateur mais risquent ensuite, par leur présence et leur fausse réalité de piéger le projet dans la seule recherche de solutions techniques pour atteindre l'ambiance souvent illusoire⁹⁹⁰. Ainsi par exemple avec l'image phare du concours pour le palais de justice de Nantes gagné par Jean Nouvel dont l'atmosphère n'a jamais pu être rendue dans la réalité et qui continue de nourrir les débats et les frustrations⁹⁹¹.

RENFORCER L'AVATAR

Le dernier effet est de renforcer l'image de l'architecte conteur (chamane, magicien, conteur, voyageur). On a évoqué l'avatar (Celui qui a voyagé) forgé par Barragán pour s'imposer dans le monde fermé des architectes à Guadalajara dans les années 30. On a recueilli plusieurs témoignages le présentant à la fois comme un dandy et comme un être solitaire et mystérieux, jouant d'effets d'illusions théâtraux avec ses amis et ses clients. Juan Palomar rapporte que ses rendez-vous préliminaires faisaient toujours l'objet d'un soin particulier. Ainsi par exemple, au moment précis de la signature du contrat, Barragán faisait surgir sous les yeux surpris du client un domestique et son plateau de champagne. Juan Palomar explique que sous la table autour de laquelle se déroulait la discussion, Barragán avait installé quatre interrupteurs cachés (correspondant aux quatre places possibles) pour appeler le fameux majordome. Catalina Corcuera⁹⁹² décrit un personnage tout en longueur, s'installant dans un fauteuil bas qui augmentait la taille de ses jambes immenses lorsqu'il les croisait avant de fermer les yeux et de décrire ses visions aux clients impressionnés. Emilia Galvèz se souvient avoir été fort troublée par le « rêve » de Barragán à propos de sa maison.

Cette mise en scène du conteur (concepteur) va parfois mener Barragán à déployer sa méthode de portrait raconté au-delà de la construction elle-même. Le scénario spatial lui sert alors à guider de nouveaux visiteurs dans ses œuvres, comme par exemple dans ses jardins de Tacubaya. Salvador Novo⁹⁹³ rapporte ainsi l'histoire fabuleuse que Barragán lui aurait raconté en le précédant sur les sentiers de son jardin en 1943. Il évoque des traversées de scènes

⁹⁹⁰ Notre propos n'est pas ici de critiquer ce type de représentations mais bien d'en souligner un effet sur le projet au niveau de la conception ambiante face à la grande liberté du portrait parlé de Barragán. La théorie du Mouvisme, explorée par le paysagiste Christophe Girod, ouvre par ailleurs des pistes intéressantes sur l'évolution du projet dans nos sociétés consommatrices d'images à partir de ces nouveaux modes de communication (notamment vidéo). <http://www.ethz.ch>

⁹⁹¹ Siret et Balay analysent l'image et sa réalisation dans un article « Ambiances et processus de conception. Les salles d'audience du palais de justice de Nantes » in Hoddé, dir., 2006. *Qualités architecturales. Conceptions, significations, positions*, éd. Jean-Michel Place, Paris. Ils démontrent pourquoi et comment il était impossible d'obtenir l'ambiance suggérée sur laquelle pourtant le jury a décidé d'octroyer le prix

⁹⁹² Corcuera interrogée par Gilsoul N à Mexico en février 2006

⁹⁹³ Novo S. 1994. *La vida en Mexico en el periodo presidencial de Manuel Avila Camacho*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Mexico

enchantées, des rencontres inattendues (bustes noyés de végétation et reflets noirs dans l'eau profonde de bassins), et derrière une porte secrète, l'ultime descente à travers un réseau de catacombes éclairées à la torche jusqu'à une monumentale salle octogonale. C'est là, dans la lumière spectrale, que l'architecte (demiurge) lui aurait confié projeter d'y coucher le squelette d'un cheval entier.

Le scénario sert ici à éduquer le regard du visiteur, à le manipuler et lui apprendre à voir⁹⁹⁴ une part de l'univers poétique fantasmé par Barragán.

Il est regrettable (mais pas étonnant) de n'avoir retrouvé aucune trace écrite (ou enregistrée) de ces portraits racontés, alors que son dernier associé de dix ans, Raul Ferrera, confirme qu'il s'agit probablement « de la partie la plus importante du projet »⁹⁹⁵.

On peut supposer qu'en les « écrivant sur l'eau » (pour reprendre l'épithète du poète Keats⁹⁹⁶), Barragán s'assure d'une part l'émulation des réminiscences chez ses interlocuteurs (qui doivent faire appel à leur seule mémoire pour revivre ce scénario) et d'autre part, la plus grande souplesse évoquée dans l'évolution du projet. Interrogé sur les paysages de son enfance par un journaliste, Barragán décrit avec moult détails la couleur des mousses sur les aqueducs de bois des villages et le son des gouttes d'eau. Assez fièrement il ajoute qu'il n'en existe aucune photographie, « juste des souvenirs ». Ces souvenirs lui semblent plus puissants parce que recomposables à l'infini selon l'humeur⁹⁹⁷ comme l'est le scénario spatial du portrait parlé.

Malgré tout, Raul Ferrera nous a confié un exemple précieux de ces portraits parlés, basé sur ses propres souvenirs : « Nous pénétrons dans ce jardin par un petit patio entouré de hauts murs de pierre, vide, où il y a seulement un banc de bois. La porte sur la rue sera basse, carrée, en fer blanc, de façon que les gens qui entrent et qui sortent voient seulement cet humble petit patio. Après on monte par un étroit escalier de pierre, entre deux murs, qui aboutit à un autre mur obturant la vue. En arrivant en haut de l'escalier, on voit vers la droite apparaître un grand pré, entouré de hauts murs couverts de plantes vertes grimpantes, où se trouvent trois sculptures d'archanges baroques. Après avoir traversé ce pré, on découvre un bassin de deux niveaux, assez grand, qui ne laisse qu'un passage étroit pour cheminer ; la partie supérieure du bassin rectangulaire s'écoule dans le bassin inférieur (...) et évoque un réservoir qui déverse son trop-plein »⁹⁹⁸.

⁹⁹⁴ Partie II, chap.2, 1.1 : Apprendre à Voir

⁹⁹⁵ Ferrera R., 1985. « Trabajo con Luis Barragan », op.cit

⁹⁹⁶ Située sur sa tombe dans le cimetière protestant de Rome

⁹⁹⁷ Nous ne pouvons nous empêcher de penser à Fellini qui se traitait lui-même de grand menteur lorsqu'il ré-écrivait sa biographie

⁹⁹⁸ Ferrera R, 1985. Op.cit

Comme nous pouvons tout de suite le constater, il s'agit d'un vrai scénario spatial, une succession de séquences qui décrit un parcours progressif, orienté et fragmentaire. Le voyage démarre au seuil de l'espace public et entraîne l'interlocuteur vers l'intimité du projet en lui décrivant des vues (parfois cachées), en suggérant des ambiances et même parfois des sons (le trop plein du réservoir d'eau). Inutile d'analyser ici le choix des mots, leurs combinaisons et leur sémantique puisqu'il ne s'agit pas de ceux de Barragán lui-même. Nous pouvons néanmoins tirer quelques observations de la construction d'un tel scénario sur la conception spatio-temporelle qu'elle entraîne de sa mise en scène, de sa matérialisation.

3.2. Conception d'une mise en scène spatio-temporelle

« Lorsque je regarde ses tableaux (en évoquant *Giorgio de Chirico*), je pense : c'est ce que je veux aussi parvenir à réaliser dans « l'architecture de paysage » comme j'aime à la définir, une architecture faite de murs, de murailles et d'une série d'espaces dans lesquels on passe d'une grille à une autre grille, d'un jeu d'eau à un patio où il y a aussi de l'eau. »

Barragán⁹⁹⁹

L'analyse comparative des travaux choisis de Ferdinand Bac et de Le Corbusier (écrits et réalisations) nous a préparé au basculement du portrait raconté de Barragán vers sa matérialisation.

Nous avons isolé au moins quatre conséquences du scénario spatial sur la mise en scène spatio-temporelle de l'AE.

3.2.1. Un espace topologique

« Le chemin d'approche d'une construction conduit le pas et le regard. Venu d'un extérieur lointain jusqu'au cœur de la maison, il aborde les lieux et les fait surgir sous l'angle favorable, au moment opportun ».

Maurice Sauzet¹⁰⁰⁰

Le scénario décrit par Ferrera est progressif. Il décrit un espace topologique, c'est-à-dire, un espace qui se dévoile au fur et à mesure comme le fait notamment l'espace traditionnel japonais qui fascinait tant Barragán. Juan Palomar se souvient que l'architecte

⁹⁹⁹ Barragán interrogé par Poniowska, 1976. Op.cit

¹⁰⁰⁰ Sauzet M, Younes C. 2008. Op.cit

mexicain lui avait offert un livre sur les jardins japonais lorsqu'il a commencé ses études d'architecture. « Il a dû l'offrir souvent cet ouvrage, confie-t-il. Le jardin japonais était très important à ses yeux »¹⁰⁰¹. Sa bibliothèque contient plusieurs ouvrages sur ce thème mais aussi sur l'habitat arabe vernaculaire ou l'architecture dite alors « primitive » qui forment d'autres espaces topologiques comme l'habitat koussena ou batmmaliba par exemple.

Ces chapelets de lieux successifs sont déjà évoqués par Le Corbusier lorsqu'il parle d'une architecture « qui se découvre en marchant ».

L'espace topologique ne semble pas répondre (à ce stade en tout cas) à une géométrie génératrice (un plan basé sur une trame carrée par exemple).

Cette vision spatiale favorise par ailleurs la surprise que l'on a identifiée comme un moteur important d'implication sensible du visiteur dans la scénographie des architectures émotionnelles. Que cache ce mur en haut de l'étroit escalier de pierre dont il est question dans le portrait cité par Ferrera ? Cette vision topologique induit aussi un certain suspense : que se passe-t-il au-delà du bassin ? Vers quoi (ou qui) nous guident nos pas ? Le fil narratif tient en haleine et stimule la curiosité à l'image du canevas des *Jardins Enchantés* ou de la procession initiatique des *Colombières*. Le scénario aiguise le désir, principe fondateur que nous retrouvons aux sources des mises en scène des architectures émotionnelles.

3.2.2. Logocentrisme et topocité

« C'est pour que quelque chose reçoive l'ombre du *pirul* (me dit Barragán). Il y avait seulement ce petit mur planté dans le champ, d'à peine trois mètres. Et il y avait l'ombre de ce *pirul*, apaisante (...) ».

Andréa Casillas de Alba¹⁰⁰²

Le scénario de Ferrera décrit une succession de séquences juxtaposées. Il situe l'action dans l'espace et dans le temps. Si nous avons peu d'indications ici sur le moment où se déroule l'action, certains détails, comme la manière dont l'eau s'écoule par exemple, nous informent sur la saison (fort marquée au Mexique par l'alternance des saisons de pluies et des saisons sèches). Les vues évoquées excluent par ailleurs une promenade nocturne, recentrant le récit au milieu de la journée. A la lecture des évocations de ses réminiscences, nous pouvons supposer que les portraits de Barragán devaient être beaucoup plus riches et plus précis (notamment en terme de variations de lumière, de descriptions des textures ou d'informations sur les sons ou les sensations de chaleur ou de fraîcheur perçues). Ses scénarii devaient probablement se

¹⁰⁰¹ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N à Guadalajara en mars 2007

¹⁰⁰² à propos des aménagements de Las Arboledas par Barragan, cité in Casillas, 1994 (mai). « El pirul y el muro », *Nostromo*, Mexico DF

rapprocher davantage des *Jardins enchantés* de Bac que de ceux, plus mécaniques, de Le Corbusier. Leur objet était, rappelons le, de communiquer un univers d'émotions encore imaginaire. Barragán partage l'intérêt de Bac pour l'enchantement, la magie et le mystère¹⁰⁰³.

L'espace s'inscrit avec force de détails spatio-temporels dans un Ici-Maintenant qui renforce son logocentrisme. Ce logocentrisme consiste, comme nous l'explique Augustin Berque¹⁰⁰⁴ à propos de l'espace au Japon, à valoriser le fait que l'on se trouve dans un certain lieu et nulle part ailleurs. Outre la plus grande facilité de visualisation (projection) que permet ce logocentrisme, il induit aussi dans l'architecture émotionnelle (comme dans les vignettes illustrées de Bac) une attention à la topocité, à la singularité des lieux. C'est ce que nous avons pu démontrer notamment en présentant les caractères très affirmés (et uniques) de chacune des séquences extraordinaires des œuvres parcourues¹⁰⁰⁵. On retrouve cette topocité étendue au paysage dans l'œuvre de Bac, qui part du site pour le révéler par le projet, alors que Le Corbusier la concentre davantage sur les chambres visitées par la promenade architecturale, souvent potentiellement décontextualisables.

3.2.3. Un espace fragmentaire

« J'ai toujours adoré les fondus au noir ou à l'ouverture (...) Les choses se développent par degrés. Il faut qu'elles naissent, qu'elles aient lieu et qu'elles disparaissent ; il faut qu'il y ait un tout petit instant, un petit coup de vent, et qu'une autre chose arrive. Juste comme des petites pensées. »

David Lynch¹⁰⁰⁶

L'espace décrit est fragmentaire. Par analogie avec le cinéma, il s'agit davantage d'un montage de séquences (dont les lieux pourraient avoir été choisis sans réelle continuité géographique à l'image de la célèbre poursuite orchestrée par Orson Welles dans son film *Othello*¹⁰⁰⁷) que d'un seul long plan séquence. De plus, il ne couvre qu'une partie choisie du projet, voire plusieurs parties mais ne permet jamais une vision d'ensemble cohérente. Cette approche fragmentaire rappelle *les Jardins Enchantés* ou *les Colombières* de Bac, dont il serait impossible de dresser une cartographie générale ou un plan masse à partir du seul

¹⁰⁰³ Barragan, 1980. Op.cit

¹⁰⁰⁴ Berque A, Sauzet M, 2004. Op.cit

¹⁰⁰⁵ Partie II, chap.2, Dix-huit leçons de mise en scène

¹⁰⁰⁶ Rodley, 2004 (1997). *David Lynch. Entretiens avec Chris Rodley*, éd. Cahiers du Cinéma, Paris

¹⁰⁰⁷ Orson Welles monte des scènes tournées (parfois à quelques années d'intervalle) à Venise et au Maroc dans le parcours « fluide » de cette poursuite. Le montage projeté un lieu nouveau, impossible et fictionnel qui ne choque pourtant pas le spectateur.

assemblage¹⁰⁰⁸ des chapitres (fragments). Le jardin des Colombières à Menton est plus (et moins à la fois) que la somme de ses descriptions dans l'ouvrage éponyme.

L'observation des comportements dans les architectures émotionnelles retenues¹⁰⁰⁹ montre que les parcours suggérés chez Barragán se rapprochent davantage de ce découpage littéraire (provoquant une errance labyrinthique) que des écueils de matérialisation du chemin unique tracé par Bac ou Le Corbusier.

L'étude des intervalles (et des leurres) mis en place dans la mise en scène de l'architecture émotionnelle donne des clés de compréhension du processus de conception spatio-temporel au niveau de ces transitions. L'espace fragmentaire induit plusieurs cheminements et offre plus de libertés au visiteur-acteur qu'une voie royale et autoritaire.

3.2.4. Cheminement(s) orienté(s)

« (...) d'un côté, il y a moi et mon chez-moi, le privé, le domestique (l'espace surchargé de mes propriétés : mon lit, ma moquette, ma table, ma machine à écrire, mes livres, mes numéros dépareillés de La Nouvelle Revue Française...), de l'autre côté, il y a les autres, le monde, le public, le politique. »

Georges Perec¹⁰¹⁰

Le canevas du portrait raconté suit un cheminement orienté. Ferrera, évoquant Barragán, commence en deça du projet : « nous pénétrons dans ce jardin (...) ». Le point d'entrée est situé dans l'espace public. Il précède une première porte (basse, carré, en fer blanc) et un premier seuil (un humble petit patio).

Il est possible que d'autres portraits parlés (ou des fragments) commencent dans la maison, mais il est très intéressant que Ferrera (habitué pendant dix ans à cette pratique avec Barragán) ait justement choisi de faire démarrer son unique exemple au seuil du projet. La structure est ainsi similaire à celle utilisée par Ferdinand Bac et Le Corbusier : on vient du dehors (public) et on va vers le dedans (privé).

Les premiers espaces traversés sont des chambres extérieures (patio), des jardins (réservoir et bassins) et des fragments de paysage (pré) comme les premiers chapitres des *Jardins Enchantés* et des *Colombières*¹⁰¹¹. Barragán conserve la plupart du temps ce script lors de la matérialisation de ses architectures

¹⁰⁰⁸ Cet aspect renvoie à la notion d'assemblage des fragments que l'analogie avec le montage au cinéma permet d'illustrer facilement, Partie III, chap.2 : le montage spatio-temporel

¹⁰⁰⁹ Partie III, chap.2, 2.1 : séquences vécues et segments pré-montés

¹⁰¹⁰ Perec Georges, 2000 (1974). *Espèces d'espaces*, éd.Galilée, collection L'espace critique, Paris

¹⁰¹¹ Bac, 1925. Op.cit

émotionnelles¹⁰¹². La casa Ortega est située en bout de propriété lorsque l'on vient de la promenade publique plantée d'Eucalyptus. Il faut traverser ses jardins et ses patios pour y trouver refuge. La casa Lopèz, nichée dans les laves du Pedregal repousse la rue au-delà d'un patio aux hauts murs défensifs. La chapelle de Tlalpan invite le visiteur à traverser d'abord un jardin clos (voire vertical) comme la casa Galvèz. Barragán déploie plus d'une demi-douzaine d'espaces jardinés avant d'atteindre le cœur des écuries San Cristobal à Los Clubes.

Nous ne possédons pas de fin pour le script de Ferrera et le fragment n'informe pas sur un aboutissement possible. Cependant, si nous nous référons aux canevas de ses deux maîtres en matière de scénario spatial, nous pouvons constater qu'ils terminent souvent leur récit (leur promenade) sur une image de nature idéalisée et située au-delà du projet. Ferdinand Bac se positionne au bord d'un précipice à la fin des *Jardins Enchantés*. Le Corbusier capture un « tableau » de campagne virgilienne au bout de la rampe de la Villa Savoye. Barragán partage cette attitude de respect, voire de dévotion envers la Nature comme nous l'avons déjà évoqué. L'objectif de l'architecture émotionnelle est, rappelons le, de permettre à l'homme de se recentrer dans une société moderne machiniste qui lamine son individualité¹⁰¹³. Nous pouvons trouver de nombreux cadrages similaires dans l'œuvre de Barragán : les volcans à l'horizon de sa chambre haute (casa Ortega), le jardin-jungle derrière la croix monumentale de la casa Barragán, le paysage de laves originelles reflété dans le miroir de la casa Lopèz ou encore le mur végétal réceptacle des nidifications de colibris à Tlalpan. Barragán fait l'expérience à la casa Ortega (notamment) des limites d'un cadrage similaire à celui de Le Corbusier à Poissy. La tableau vivant des silhouettes volcaniques est rapidement modifié par la pollution et l'étalement urbain de Mexico. L'apothéose de la promenade modifiée, la promenade elle-même (son scénario) a moins d'intérêt. Barragán se rapproche alors davantage de Ferdinand Bac et jardine ensuite davantage ses mises en scène, les fait évoluer en fonction des métamorphoses de l'environnement là où la position de Le Corbusier était plus rigide (ou plus idéaliste).

Devant l'aspect fragmentaire de l'espace (qui induit une composition labyrinthique et une constante évolution des cheminements selon les choix des visiteurs), nous imaginons que les portraits parlés de Barragán suivent un canevas à un début mais aux multiples fins. Cette hypothèse se vérifie dans l'observation des comportements d'utilisateurs des sites étudiés¹⁰¹⁴.

¹⁰¹² Partie III, chap..2, 1 : le pré-montage du concepteur

¹⁰¹³ Goeritz, 1954. Op.cit

¹⁰¹⁴ Partie III, chap.2, 2.1.3 : combinaisons de segments spatio-temporels pré-montés

3.2.5. Eléments de mise en scène

Il ne s'agit pas ici d'être exhaustif sur les éléments de mise en scène interprétés ou copiés par Barragán depuis les œuvres de Bac ou de Le Corbusier.

Notre propos est davantage d'illustrer quelques implications sur la conception spatio-temporelle d'éléments et de composantes des scénographies de Barragán.

Nous en avons retenu deux catégories en fonction de leur source principale : les illustrations ou les écrits de Ferdinand Bac et les réalisations de Le Corbusier.

RESONANCES AVEC FERDINAND BAC

Nous retrouvons à travers l'analyse des mises en scène de l'Architecture émotionnelle¹⁰¹⁵ des échos évidents aux *Jardins Enchantés* d'abord. Barragán y installe un même climat d'irréalité grâce à des astuces d'illusionniste présentes chez Bac. Citons par exemple les fausses échappées, les portes dérobées et autres panneaux ne menant nulle part mais stimulant l'imaginaire comme ceux du hall de la casa Barragán¹⁰¹⁶. Citons encore les ombres trompeuses ou leur absence (encore plus mystérieuse) comme celle que Barragán « efface » sous l'escalier de son cabinet intime en peignant la sous-face en blanc brillant¹⁰¹⁷. Evoquons enfin la manipulation des échelles qui trouble la perception comme le très haut séjour de la casa Lopèz et son mobilier légèrement surdimensionné.

Certains éléments de scénographie de l'architecture émotionnelle font ensuite écho aux Colombières. Comparons par exemple le travail forcé de la lumière naturelle dans les vignettes illustrées de Bac et les canons à lumière utilisés par Barragán à Tlalpan¹⁰¹⁸ ou à la casa Gilardi. Retenons les leçons sur la topographie existante du paysagiste et ses déclinaisons dans les jeux de nivellement des jardins de la casa Ortega¹⁰¹⁹ ou dans l'implantation équilibrée de la casa Lopèz¹⁰²⁰ par exemple. Observons aussi les bordures du cadre des *vedute* de Bac et celles de la fenêtre de la chambre principale à la casa Ortega¹⁰²¹. Survolons enfin rapidement les illusions de perspective et les contrastes de couleur employés à Menton mais aussi à Las Arboleras¹⁰²² ou à Los Clubes¹⁰²³ par Barragán.

RESONANCES AVEC LE CORBUSIER

¹⁰¹⁵ Voir partie II, chap.2

¹⁰¹⁶ Partie II, chap.2, 2.1.3.1 : scène 05

¹⁰¹⁷ Partie II, chap.2, 2.1.7.3 : scène 17

¹⁰¹⁸ Partie II, chap.2, 2.1.4.1 : scène 09

¹⁰¹⁹ Partie II, chap.2, 2.1.6.2 : scène 15

¹⁰²⁰ Partie II, chap.2, 2.1.6.1 : scène 14

¹⁰²¹ Partie II, chap.3, 2.2.5.1: nature sur scène

¹⁰²² Partie II, chap.2, 2.1.4.2: scène 10

¹⁰²³ Partie II, chap.2, 2.1.2.2: scène 04

La seconde catégorie puise dans les expériences scénographiques induites par la promenade architecturale de Le Corbusier.

Barragán va en détourner quelques solutions techniques innovantes notamment pour gérer la transition si délicate entre ses propres séquences. L'objectif scénographique est bien de conserver la liberté d'une espace fragmentaire tout en donnant l'impression d'un continuum d'espace-temps. Pour reprendre une analogie avec le cinéma, il s'agit de trouver l'équivalent du fondu au noir proposé par David Lynch.

Nous proposons deux exemples. Le premier est l'utilisation systématique par Barragán d'escaliers (parfois de véritables pas d'âne tant le giron est profond) là où Le Corbusier aurait sans doute préféré la rampe, matérialisation de son concept de promenade architecturale. L'escalier induit une montée plus spasmodique que la rampe. Le mouvement du corps est haché, ponctué de mini-interruptions. Chaque palier permet au visiteur de choisir la suite de son parcours sans ralentissement brutal de son élan, à l'inverse de la rampe qui entraîne sans discontinuer sur un cheminement unique (un long plan-séquence).

Le second exemple tient dans les fausses continuités spatiales de l'architecture émotionnelle installées entre dedans et dehors. Barragán permet ses continuités grâce au détournement des solutions techniques (châssis intégré, grands coulissants, absence de linteau par une dalle porteuse ou une poutre inversée) exploitées par Le Corbusier (notamment à Poissy) pour renforcer son continuum d'espace-temps. Alors que Le Corbusier y voit des brèches physiques pour y faire passer sa promenade architecturale, Barragán les limite à la seule vue, n'offrant qu'à l'imaginaire du visiteur la possibilité d'en explorer l'au-delà. Le véritable franchissement est souvent caché (à l'image du petit sas discret à coté de la baie fixe du séjour casa Barragán), voire impossible (comme celui du salon de dessin vers le patio d'eau à la casa Galvèz).

CONCLUSION DE CHAPITRE

Centré sur l'utilisation d'un scénario spatial par Barragán dans l'élaboration de ses architectures émotionnelles, nous avons cherché à en mesurer les conséquences sur sa méthode conceptuelle et sur la vision spatio-temporelle qu'elle induit dans sa mise en scène.

Nous avons d'abord montré les influences du scénario paysagé de Ferdinand Bac, en hommage à qui Barragán appelait ses scénarii des « portraits racontés ». Soulignant les potentiels du pouvoir de suggestion des jardins enchantés et leurs évolutions dans les Colombières, nous avons distingué les différents niveaux de lecture de leur scénario : canevas, script et idée-force. Nous avons comparé le scénario des Colombières avec sa mise en scène dans les jardins éponymes à Menton et pointé les limites rencontrées par Bac.

Dans un deuxième temps, c'est dans la promenade architecturale de Le Corbusier, arpentée par Barragán à partir de la Villa Savoye, que nous avons cherché les empreintes complémentaires au scénario de l'architecture émotionnelle. Relevant les sympathies mais aussi les divergences de pensée (notamment en terme de rapport au site) entre la promenade architecturale et le scénario paysagé, nous y avons reconnu des éléments de scénarisation suggérés par Barragán et par quelques critiques de son œuvre (l'analogie possible à la boussole qui guide mais n'impose pas, le script linéaire et la continuité d'un espace-temps).

Dans un troisième temps, nous avons démontré les apports du scénario dans la méthode projectuelle du concepteur d'abord, puis dans sa conception d'une vraie mise en scène spatio-temporelle.

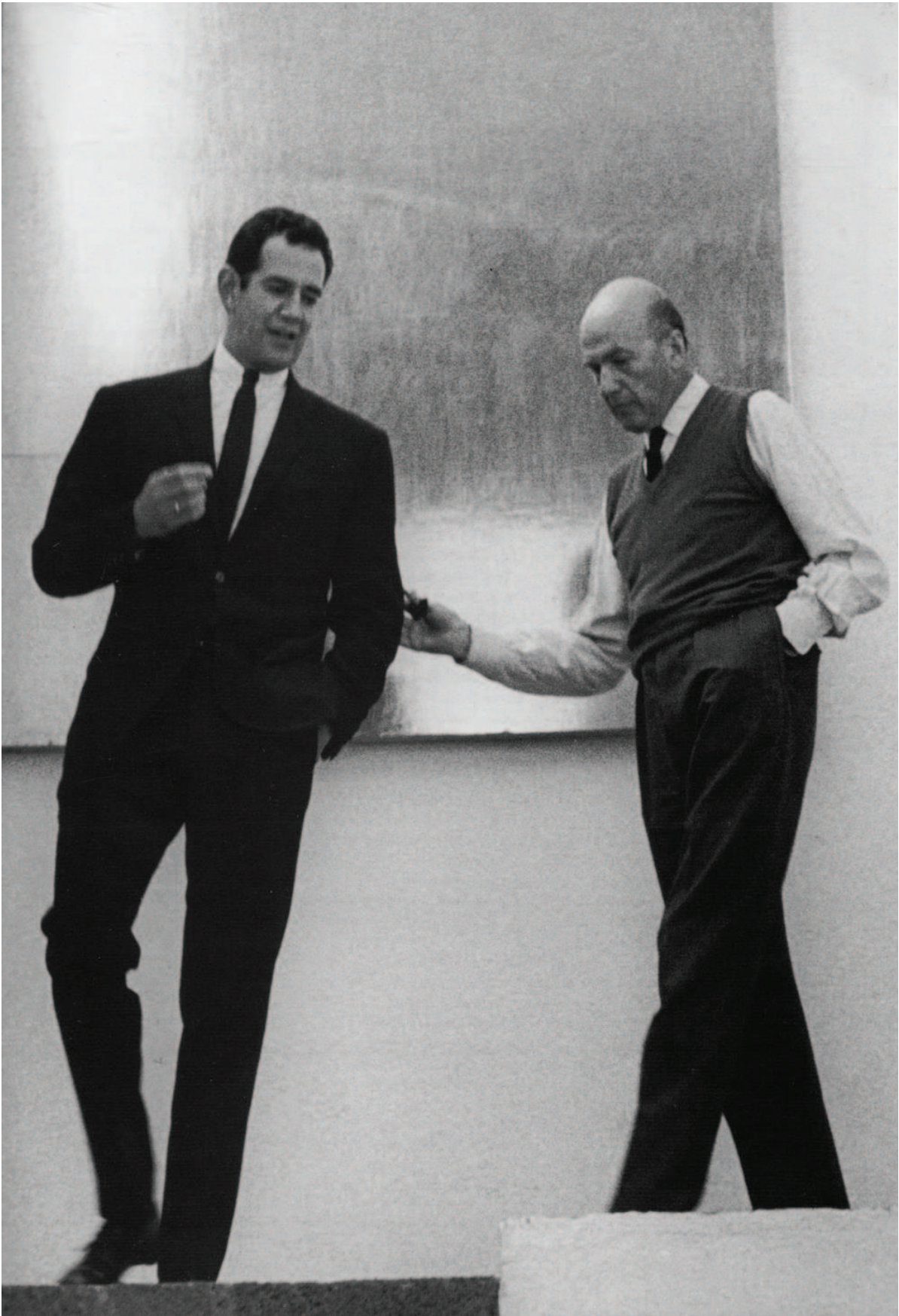
A travers le rêve méditatif qui précède le scénario, nous regardons à nouveau la plongée nostalgique (évoquée au chapitre 1, Partie II) comme moteur de créativité à travers l'Art de la Mémoire. Ensuite, nous constatons les incidences de la phase narrative littéraire qui suit (le portrait raconté) sur la méthode de travail de Barragán : l'écoute du client, l'assurance de sa participation, de son appropriation du projet et de sa patience pour sa longue gestation, mais aussi la souplesse offerte par un support non dessiné dans l'évolution du projet et l'image de l'architecte conteur qui conditionne l'appréhension de l'architecture émotionnelle.

Enfin, nous avons isolé les incidences majeures d'une conception par scénario (héritages de Bac et Le Corbusier) sur la mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle.

L'espace résultant est topologique (les scènes se découvrent au fil de la promenade) et son logocentrisme tend à une certaine topocité (chaque scène est unique et n'appartient qu'à un lieu spécifique à un moment choisi). Les cheminements convoqués sont toujours orientés et présentent des attitudes récurrents en deçà et au-delà du corps du projet lui-même. Nous avons repéré quelques éléments de

mise en scène et procédés scénographiques utilisés par bac et Le Corbusier pour accompagner le scénario qui font écho à ceux que nous avons mis en lumière dans la Partie II (citons notamment les fausses échappées, portes dérobées, ombres trompeuses, manipulations des échelles, transitions dévoyées).

Il s'agit maintenant, dans le chapitre 2, de confronter les itinéraires scénarisés par le concepteur avec ceux empruntés par les visiteurs aujourd'hui pour mesurer si l'assemblage spatio-temporel influe sur le ressenti d'une immersion dans l'architecture émotionnelle que Barragán voulait sereine et inspirante.



Source : Zanco, 2000, page 15

Chapitre 2 :

Le Montage spatio-temporel Du scénario à la liberté du visiteur

« Luis Barragán est l'homme-boussole (...) qui indique une route et une direction »

Diaz Morales¹⁰²⁴

« Le meilleur montage est celui qui ne se voit pas »

Jim Clark¹⁰²⁵

L'analyse menée dans ce chapitre compare les itinéraires suggérés par le concepteur et les parcours fréquentés aujourd'hui, donnant lieu à aux expériences émotionnelles des nouveaux visiteurs.

Deux hypothèses principales structurent et animent nos propos.

Nous supposons que le concepteur anticipe (à la manière du pré-montage au cinéma) une grande quantité de parcours potentiels dans l'architecture émotionnelle, empreints de la pensée scénographique que nous avons révélé.

Nous émettons l'hypothèse que le visiteur, confronté au labyrinthe de l'architecture émotionnelle va toujours emprunter ou recombinaison des segments spatio-temporels (porteurs de l'idée-force de l'architecture émotionnelle) scénarisés et mis en scène par le concepteur.

Nous observerons d'abord les prémontages du concepteur pour en révéler les procédés d'assemblage scénographique récurrents et isoler les segments spatio-temporels inévitables.

Nous accompagnerons ensuite les visiteurs dans une promenade à destination suggérée pour comparer leurs itinéraires à ceux du concepteur. Nous mesurerons la concordance de leur ressenti avec la quête de l'architecture émotionnelle à partir d'une immersion suscitée dans la casa Barragán.

¹⁰²⁴ Morales Diaz cité in Pauly, 2002. Op.cit

¹⁰²⁵ Clark cité in Mc.Grath, 2001. *Montage et post-production*, éd. La compagnie du livre, Paris

1. *Le pré-montage du concepteur*

« Le montage est un jeu d'enfant, mais il n'est ni facile, ni évident, ni logique.

Il m'apparaît comme ludique parce qu'il est complexe et fait appel à toutes les tournures d'esprit possible.

Le montage est un elfe rieur et joueur qui m'entraîne dans son labyrinthe. »

Noëlle Boisson¹⁰²⁶

Au cinéma, le pré-montage (*rough cut* ou *monster*) est une esquisse inachevée et protéiforme par laquelle le monteur d'un film explore les combinaisons, les assemblages possibles sans les fixer définitivement. Cette esquisse est ensuite soumise au choix du réalisateur. Dans notre analogie, Barragan endosse le rôle du monteur et le visiteur devient réalisateur.

L'analogie du montage cinématographique avec la conception d'une promenade est risquée (on voit bien le nombre d'obstacles épistémologiques), mais elle permet d'éclairer notre démonstration dans le cadre très spécifique de l'architecture émotionnelle. Le pré-montage envisage de combiner, d'assembler et d'accrocher des plans ensemble pour former des scènes, et des scènes ensemble pour finaliser un film (ou une promenade). Le montage détermine un espace-temps à parcourir, comme l'assemblage spatio-temporel de l'architecture émotionnelle. La promenade reste cependant soumise aux choix (possibles) de l'arpenteur¹⁰²⁷. Si son assemblage permet apparemment moins de libertés scénographiques que le montage d'un film (flash-back, géographie impossible), il est confronté à des questionnements analogues : scénario (idée-force, canevas, script plan par plan), choix des transitions entre les séquences, rythme, étalonnage.

Les propos de Juan Palomar confirment notre hypothèse d'une étape analogue dans le processus conceptuel de l'AE : « Barragán anticipait tout le temps ce qu'aurait pu faire son invité dans telle ou telle situation (...) il était très observateur et vous scrutait sans en avoir l'air. Il avait toujours un temps d'avance sur vous (...) comme un joueur d'échecs »¹⁰²⁸.

¹⁰²⁶ Boisson N, 2005. *La Sagesse de la Monteuse de film*, éd. L'œil neuf, Paris
Noëlle Boisson a notamment monté des films de JJ Annaud, Doillon, Leconte, Ivory

¹⁰²⁷ Dans la promenade architecturale de Le Corbusier à Poissy, le visiteur peut toujours décider de faire demi-tour, de briser le rythme de la rampe et d'échapper au destin prévu par l'architecte démiurge aussi totalitaire que soit le dessin du parcours. Certains films comme *Mulholland drive* de David Lynch permettent au spectateur d'envisager leur propre montage en plongeant dans le film de manière aléatoire (sur l'édition DVD collector de 2006) comme le montrait Jean Douchet le 16 mars 2009 à la Cinémathèque française de Paris

¹⁰²⁸ Palomar Juan interrogé par Gilsoul N à Guadalajara en mars 2006

A la lumière des possibles pré-montages de Barragàn, nous avons cherché à isoler des principes de mise en scène spatio-temporelle récurrents. Nous montrerons d'abord que ses assemblages suivent toujours un principe de juxtaposition de scènes contrastées. Nous observerons ensuite qu'il y a des destinations (objectifs de promenade) récurrentes et prioritaires. Nous analyserons enfin que pour les rejoindre, l'architecture émotionnelle met en place des séquences incontournables et des séquences incompressibles.

L'ensemble de ce premier point est traité à partir de 4 sources complémentaires :

- 1- les témoignages de Barragàn (textes et interviews)
- 2- le portrait raconté et ses interprétations (chapitre précédent)
- 3- les documents graphiques concernant les 7 sites (plans et photographies permettant de comprendre et d'envisager les évolutions du projet et leurs conséquences sur les réseaux de parcours possibles)
- 4- un arpentage des sites (fort de ces informations) pour repérer et vérifier nos hypothèses in situ.

1.1. Juxtaposition de scènes contrastées

« Dans ma vie, j'ai toujours eu besoin de contrastes ; aller du plus petit vers le plus grand (*en évoquant l'Alhambra*) ».

Barragàn¹⁰²⁹

Nous avons déjà évoqué dans l'architecture émotionnelle le principe du contraste utilisé scénographiquement par Barragàn¹⁰³⁰. L'analyse menée ici nous a permis de constater que ce principe scénographique n'est pas limité aux appâts et aux leurres mais peut être étendu au montage spatio-temporel de chaque architecture émotionnelle sans exception. Quelque soit le chemin emprunté, on passe toujours de contraste en contraste.

Ce principe récurrent (peut être typiquement mexicain comme le suggérait Weston¹⁰³¹) dégage trois constantes.

Il est présent à différentes échelles (le site ou au-delà, la chambre et le détail). Il est combiné, multiple et engage des capteurs sensoriels variés (sonore, kinesthésique, visuel, tactile). Soumis à l'unique

¹⁰²⁹ Barragàn interrogé par Poniatowska, 1976. Op.cit

¹⁰³⁰ Notamment à l'occasion des appâts qui entraînent ou accompagnent les viisteurs dans leurs parcours, voir Partie II, chap.3

¹⁰³¹ Le photographe Weston décrit ses premiers pas au Mexique dans son ouvrage *Journal mexicain* que possédait Barragàn dans sa bibliothèque : « Plus tard, en explorant la ville la nuit, nous découvrons une vie doublement gaie et triste, faite de contrastes extrêmes fortement manifestés. Mais toujours la vie essentielle, intense. Du blanc et du noir, jamais du gris. » in Weston, 1995. Op.cit

règle de se démarquer de son voisin, le contraste gomme enfin la séparation convenue entre dedans et dehors, maison et jardin.

1.1.1. Echelles

L'assemblage par contraste est lisible à trois échelles. Prenons quelques exemples observés dans la première architecture émotionnelle de Barragàn à Tacubaya, la casa Ortega (site 01).

1.1.1.1. A l'échelle du site

Sa parcelle est entourée de hauts murs aveugles. L'enceinte est encore épaissie par de théâtraux contreforts (vieillis à l'oxyde de fer). Dehors, c'est l'image de la mégapole urbaine, dense et (ultra)moderne, ses échanges rapides et ses foules anonymes. Dedans, c'est une image de paradis solitaire, des jardins luxuriants et silencieux où l'on ne croise que de rares silhouettes invitées et celles des oiseaux qui viennent boire et s'y réfugier.

1.1.1.2. A l'échelle de la pièce, de la chambre (extérieure ou intérieure)

Le jardin creux au centre du projet¹⁰³² est cerné par quatre (voire cinq) autres chambres végétales. Chacune d'elles est en contraste avec ses voisines.

Le jardin creux est décaissé par rapport à son environnement. Il faut y descendre. Il s'ouvre largement sur le ciel comme une clairière alors que la lumière naturelle arrive chez les autres relativement filtrée par le couvert végétal. Son sol est enherbé (et ensoleillé), vert mordoré. Le jardin de pierre étale la logique d'un calepinage de laves couleur lie-de-vin ; le fond du jardin des cerisiers se protège sous un inextricable couvre-sol vert très sombre ; et le jardin rouge respire une friable terre vermillon. Ils possèdent tous un chemin, un sentier, une trace qui précède le pas, à l'exception de la « page blanche » du jardin creux, en attente d'écriture.

Le regard croise des sentinelles de pierre émergeant des lierres du jardin des cerisiers et des acanthes du jardin rouge. Il n'y a aucun gardien embusqué dans le jardin creux. C'est la seule « chambre » de cet ensemble qui possède un point d'eau, creusé à même le sol et noir comme l'abîme alors que son voisinage tourne plutôt ses branches et ses contreforts vers le ciel.

Chaque « chambre » diffère de ses voisines. Elle contraste par sa taille, sa forme, ses couleurs, son ambiance ou encore les mouvements du corps qu'elle induit.

¹⁰³² Partie II, chap.2, 2.1.7.1 : scène 15

1.1.1.3. A l'échelle du détail architectonique

La plus grande chambre du jardin, et probablement la plus passante (le jardin de la vierge) est capturée par le cadrage de la plus petite fenêtre de la maison, depuis la pièce la plus intime (la chambre principale à l'étage).

1.1.2. Multiplication de contrastes combinés

Nous constatons ici, dans l'exemple du jardin creux de la casa Ortega (site 01) que les contrastes sont multiples, combinés et dûs à des éléments très différents (fonctionnant sur la perception par des mécanismes différents, stimulant d'autres capteurs sensoriels). Les contrastes sont ainsi par exemple lisibles dans la couleur du socle (pierre volcanique noire, terre rouge, herbe verte), dans la lumière de la chambre (clairière, lisière ou enchevêtrement dense) ou encore dans le toucher (contact avec un sol dur ou une terre malléable, fraîche ou chaude). On a vu aussi dans d'autres architectures émotionnelles que certains contrastes peuvent être sonores (à travers le fracas d'eau des écuries San Cristobal, site 06), voire même kinesthésiques (à travers les mouvements induits par la topographie ou l'enveloppe des couloirs coudés par exemple).

Leur multiplication et leur combinaison sont le gage d'une perception par un public plus large (en fonction de leur sensibilité). Elles préviennent d'autre part les risques d'érosion de l'effet dans le temps comme nous l'avions évoqué (le murmure d'eau peut disparaître sous la musique d'un voisin, la clairière peut se refermer si sa lisière n'est plus gérée, la pénombre colorée par réverbération s'efface avec le coucher du soleil).

Observons quelques unes de ces combinaisons de contrastes dans la promenade du jardin en balcon (qui longe l'enceinte) à la terrasse de l'ange, pivot d'articulation avec la casa Ortega (site 01).

Nous pouvons diviser grossièrement le parcours (de jour) en 4 séquences¹⁰³³.

Chacune met en scène une combinaison d'au moins 4 types de contrastes : lumière, température, positionnement du corps dans l'espace, apparence de l'enveloppe (et parfois parfums ou sons).

Séquence 1 : s'éloigner de l'enceinte.

On passe de la pénombre (du bosquet) à la lumière tamisée (au-dessus de l'escalier). On quitte la fraîcheur pour se réchauffer sous le soleil. On s'éloigne du mur rassurant, vieilli et rugueux, stable et lourd pour s'engager sur un escalier raide et sans garde-corps qui tient en équilibre au-dessus de l'abîme du miroir d'eau.

¹⁰³³ Les contrastes décrits ici ne sont pas exhaustifs pour ne pas alourdir la lecture. La description en est volontairement limitée pour concentrer le propos

Séquence 2 : marcher sur la digue.

On survole les pierres entre la poussière rouge d'un jardin et le tapis vert humide de l'autre. On frôle les rondes acanthes chiffonnées tandis que l'on surplombe par ailleurs les limbes pointus dressés. On domine l'environnement mais on doit se pencher pour passer sous la branche d'un arbre-porte.

Séquence 3 : monter vers le patio de l'ange.

On marchait droit quand soudain il faut tourner sur soi deux fois de suite en suivant le chemin qui grimpe. Les dalles de pierre qui délimitaient la largeur d'un promeneur solitaire se déploient sur l'ensemble de la terrasse et couvrent le sol naturel. La direction de l'espace s'inverse, de nord-sud il devient est-ouest. Le rouge est remplacé par le bleu des pétales du bougainvillier géant.

Séquence 4 : glisser sous la terrasse de l'ange.

On quitte le couvert relatif des feuillages pour s'engager sous celui plus imperméable des réseaux de poutres. Les côtés se rapprochent et un mur de pierre referme les échappées visuelles. Le sol de lave jusqu'ici stable, s'écoule dans la pénombre. On doit descendre. Les marches, des pas d'âne, sont étirées sur toute la largeur de l'enclos. Dans le coin le plus reculé, là où l'ombre devrait être la plus dense, un rayon de soleil perce le toit et illumine une représentation chrétienne très détaillée (une Annonciation). L'ange agenouillé est drapé d'une fine étoffe, les cheveux de la Vierge sont dessinés avec précision. Le mur de fond est puissant, brut, grossier. Le parfum de la chaux, de la pierre et des nattes tressées remplace celui du courant d'air sucré entre les bougainvilliers.

1.1.3. Dedans dehors : un faux problème

En multipliant les constats, nous avons observé que les outils scénographiques choisis pour provoquer le contraste entre espace intérieur et espace extérieur. Ainsi par exemple des contrastes de volume, d'enveloppe, d'intensité de lumière, de matériau (couleur, texture, surface) ou encore de topographie du socle. Le dedans contraste avec le dehors davantage par sa forme, sa couleur ou son parfum que par le seul fait d'appartenir au seul domaine de l'architecte ou du paysagiste. Ce dernier est simplement davantage soumis aux éléments et aux dynamiques naturelles.

Cette attitude rejoint un art de vivre méditerranéen (et à fortiori mexicain) : celui des maisons à patio. Ferdinand Bac écrit: « le dehors est ma maison »¹⁰³⁴. Barragàn souligne ce passage dans un exemplaire et confie, quelques années plus tard en décrivant pour une revue américaine ses maisons à Guadalajara: « une parfaite union entre la maison et la nature, faisant que jardin et maison s'amalgament complètement (...) Ce sont des pièces ouvertes vers le ciel »¹⁰³⁵.

¹⁰³⁴ Bac, 1925, Les Colombières, op.cit

¹⁰³⁵ En 1931, Barragàn rédige à la demande du rédacteur en chef de la revue *House & Garden*, L.Cooker, un article, accompagné de photos légendées, sur les

Nous pouvons illustrer nos propos par trois courts assemblages par juxtaposition de contrastes dans des situations très différentes à la casa Ortega (site 01). Leurs contrastes sont comparables : matière du socle, topographie, enveloppe, présence de silhouette, température et hygrométrie, lumière, aménagement, parfums.

Dehors vers dehors : du patio de pierre au jardin creux

Le patio de pierre est pavé de lave volcanique, le jardin creux est enherbé. Le premier surplombe le second, l'escalier est en pierre. Il est clos par un haut mur d'enceinte, son voisin s'entoure de feuillages. Il est habité par une sculpture anthropoïde, l'autre non. Il est sec là où le jardin creux récolte la moindre humidité de l'air. Il est sombre et peu ensoleillé en comparaison de la clairière décaissée. Il abrite un large socle surélevé pour un arbre centenaire. Son voisin creuse une surface similaire dans le sol et y guide une eau noire. Le parfum de la lave séchée au soleil disparaît sous celui de l'humus.

Dehors vers dedans : de la terrasse de l'ange au salon

La terrasse de l'ange est pavée de lave volcanique, le salon la recouvre de tapis mordorés. Le premier espace surplombe le second, l'escalier est en bois massif. Il est clos par trois épais murs de pierre (un large appareillage traditionnel de moellons et de galets inclus dans un ciment à base de chaux). Les autres parois du salon sont couvertes de livres ou ouvertes par de grandes baies vitrées. Il est gardé par une statue d'ange érodée, l'autre par un ange plus précieux et posé à proximité de la cuirasse reflet du piano. Sa fraîcheur est presque humide là où celle du salon est bienvenue et saine. Il est sombre en comparaison de la lumière qui baigne le volume plus important du séjour. Il propose un banc de bois massif très rustique qui contraste avec le fauteuil confortable aux lignes étudiées de la pièce de vie. Le parfum mêlé des pierres et de la terre âcre glisse vers celui des reliures et du vieux cuir.

Dedans vers dedans : du salon au salon de musique

Le salon dispose de grands carrés de tapis sur le sol, le salon de musique dégage le plancher en bois massif couleur miel. Ils sont de plein pied mais leur hauteur sous plafond diffère, comprimant le volume du second. Leurs murs sont enduits de blanc mais si le premier capte la lumière de l'après midi, le second profite de celle du matin. L'ange précieux répond à une figure féminine – une Vierge – très simplifiée, voire naïve. L'encaustique des cires remplace le parfum du cuir.

1.2. Destination(s)

« Allons... En avant ! »

Tati¹⁰³⁶

Nous avons analysé le chemin d'accès décrit dans le portrait raconté (le scénario préalable) de Barragàn. Nous l'avons comparé à ses modèles (Le Corbusier et Ferdinand Bac) et nous avons suggéré que les parcours imaginaires de Barragàn étaient la plupart du temps orientés (on part d'ici et on va vers). Si ils présentent un début et une direction, l'aspect fragmentaire du scénario ne renseigne pas forcément de fin désignée (ou unique).

Pourtant les propos de Barragàn évoquent souvent les mêmes objectifs de parcours. Nous avons cherché d'abord à les réduire à des archétypes. Nous avons ensuite questionné le terreau des prérequis socio-culturels et personnels de Barragàn pour retrouver des attitudes partageables porteuses de ses archétypes et de l'idée-force de l'architecture émotionnelle. Enfin, à partir de la définition du « coin » donnée par Bachelard, nous avons réduit cette multitude de destinations possibles à l'attitude corporelle qu'elle induit et cherché dans l'architecture émotionnelle des invitations à se (re)poser.

1.2.1. Archétypes

« L'homme a besoin de son repaire, d'un lieu pour se retirer, s'isoler ».

Barragàn¹⁰³⁷

Nous avons isolé deux archétypes de destinations récurrentes dans les propos de Barragàn. Ces modèles répondent par ailleurs à 2 aspects complémentaires de la destination suggérée dans le portrait raconté (de Raul Ferrera). Enfin, ils nous ont semblé concorder avec l'image que Barragàn véhiculait auprès de ses riches clients¹⁰³⁸ et le réglage de certaines scènes.

¹⁰³⁶ Dialogue extrait du film *Mon Oncle*, de Tati

¹⁰³⁷ Barragàn interrogé par Poniatowska, 1976. Op.cit

¹⁰³⁸ Nous savons que Barragàn est un conteur. Le portrait raconté est une fiction. Il doit être évocateur pour jouer son rôle. Au vu des avatars qu'il entretenait (« Celui qui a voyagé », le chamane rêveur de votre projet, le « dandy mystificateur », etc.), il nous semblerait curieux – voire déplacé – que ses scénarii décrivent un parcours de moindre importance émotionnelle. Cette intuition est renforcée par le choix des cadrages et leur réglages minutieux (lumières, présences) décidés par Barragàn et Salas Portugal parmi lesquels on compte une grande majorité de scènes remarquables

1.2.1.1. La scène spectaculaire

Raul Ferrera décrit (à la fin du portrait raconté) l'écoulement de l'eau du double bassin posé en équilibre sur le pré. Le pouvoir de la scène est très évocateur. Qui ne s'est jamais émerveillé ou rafraîchi à écouter les murmures d'une fontaine ? Elle rappelle par ailleurs l'imagerie des vignettes de Ferdinand Bac dans ses *Jardins Enchantés* mais aussi les reflets piégés par l'objectif de Salas Portugal dans la plupart des architectures émotionnelles de Barragàn. Nous avons montré que la théâtralisation de l'eau y est récurrente. Chacun des sites retenus met en scène (au minimum une fois) le son, l'écho, la surface miroir ou les ondulations de l'eau¹⁰³⁹. Louis Kahn écrivait au retour de sa visite dans les jardins de Barragàn (site02) : « Barragàn avait appris de l'eau et choisi ce qu'il en aimait le plus »¹⁰⁴⁰.

Au-delà de la seule fontaine, du bassin ou de la cascade, cet archétype de lieu se caractérise avant tout par son aspect spectaculaire. Nous pourrions donc ici classer toutes les scènes remarquables étudiées dans la Partie II et celles mises en scène par Barragàn et figées par son travail symbiotique avec Salas Portugal. Elles font toutes l'objet d'un réglage précis pour en renforcer le caractère théâtral et provoquer l'émotion « maximale ». Elles prennent vie indistinctement dans le décor d'un salon, d'une chapelle, d'un patio ou d'un bout de jardin.

1.2.1.2. Le repaire intime

Le double bassin évoqué par Ferrera est situé dans un pré (que l'on imagine calme). Depuis la rue, il faut franchir une porte (et une enceinte), traverser un patio, monter des escaliers et tourner plusieurs fois avant de l'atteindre. La ville (ici), ou l'extérieur (l'espace public suburbain à Los Clubes par exemple) est mis à distance. Le pré est un refuge, un repaire intime et solitaire. Barragàn insiste sur l'importance capitale de créer dans ses architectures émotionnelles des lieux où se retrouver seuls avec Soi-même, rejoignant ainsi les propos de Mathias Goeritz dans son *Manifeste de l'Architecture émotionnelle*¹⁰⁴¹.

Si le recoin d'intimité peut présenter des récurrences dans sa mise en scène (un certain isolement par rapport au contexte par exemple) sa perception (et son appropriation) comme repaire (ou environnement sécurisant) peut évoluer en fonction de l'humeur du visiteur et des variables extérieures.

Certains témoignages issus de nos différentes campagnes d'enquêtes montrent que des visiteurs ne sentent en paix là où d'autres étouffent d'un confinement perçu comme une prison.

¹⁰³⁹ Sur les 18 scènes remarquables analysées au chapitre 2, près de la moitié sont essentiellement animées par l'eau

¹⁰⁴⁰ Kahn, 1996. Op.cit

¹⁰⁴¹ Goeritz, 1954. Op.cit

Kafka illustre à merveille cette limite délicate entre refuge et prison en nous faisant partager la folie obsessionnelle de son héros bâtisseur dans sa nouvelle, *Le Terrier*¹⁰⁴².

Certains lieux qualifiés par Barragan (ou par les visiteurs) de refuge peuvent aussi parfois appartenir à la catégorie des scènes spectaculaires. Si ils partagent des principes de composition ambiante proches (parfois identiques), ces supports au refuge affirment pourtant un caractère spécifique d'isolement (relatif) que n'ont pas toujours les scènes spectaculaires. Cet isolement est parfois mental. Il interroge alors le chemin qui mène au refuge comme « préparation » d'un état d'esprit et rejoint la contrainte libératrice des architectures traditionnelles japonaises.

Ainsi par exemple, le toit terrasse de la casa Barragan (site02) devient un refuge pour l'architecte aux heures du jour où la chaleur de Mexico le permet : tôt le matin ou tard le soir. Le basculement de qualification (du « four » au « refuge »), soulève ici la question du temps passé sur le lieu.

A partir de ces archétypes, nous voyons la grande variété de destinations possibles des promenades. La conclusion multiple d'un scénario de l'architecture émotionnelle entraîne ici le concepteur à anticiper la majorité des pré-montages pour y aboutir, comme le jeu mental (et ses tournures d'esprit) évoqué par Noëlle Boisson au cinéma.

1.2.2. Le terreau des prérequis

Nous avons cherché à savoir si il existe chez Barragan un terreau socio-culturel et personnel qui encourage d'une part cette multiplication de refuges ou de supports au spectacle (nos archétypes de destinations) et d'autre part, qui porte les germes de l'idée-force de l'architecture émotionnelle. Ce terreau, peut être partageable (et partiellement partagé) par ses clients (mais aussi certains visiteurs contemporains) stimuleraient ainsi une plus grande sensibilité au phénomène poétique de l'architecture émotionnelle tel que l'entendait son concepteur.

Nous soulignons 3 attitudes (ou terreaux) partageables.

1.2.2.1. Se protéger du soleil : un art de vivre méditerranéen

Comme dans toutes les cultures méditerranéennes (plus largement dans la plupart des pays chauds et aujourd'hui plus largement encore avec le changement d'attitude observé avec l'effet de serre), l'homme fuit la chaleur du soleil et trouve refuge dans un manteau

¹⁰⁴² Kafka, 2009. *Le terrier*, éd. De Minuit, Paris, réed.

de pénombres. Il vit davantage les espaces extérieurs, déployant une intelligence du lieu (bon sens vernaculaire ou bioclimatisme passif). Ce mode de vie a pensé l'orientation du projet et inventé des artifices architectoniques comme les volets intérieurs, les murs épais, les filtres végétaux, la pergola, les ombrières, le brise-soleil et tous les entre-deux méditerranéens (des cloîtres ou péristyles de la maison à patio au *corredor* traditionnel de l'hacienda coloniale¹⁰⁴³).

Cette multiplication de réponses architecturales dans une même demeure prévient aussi la course du soleil et l'impermanence des taches de pénombre.

L'habitant s'adapte et se déplace d'ombre en ombre, de refuge en abri.

REFUGES NOMADES

A la lumière de cet art de vivre, observons 3 refuges désignés dans les franges de la casa Ortega (site 01).

La terrasse de l'ange¹⁰⁴⁴ est couverte, légèrement creusée dans le sol. Le courant d'air latéral qui la traverse est encore rafraîchi par la surface d'un petit bassin rectangulaire. C'est un refuge idéal pour la mi-journée, lorsque le soleil implacable embrase l'air de Mexico (aujourd'hui le sentiment de touffeur est renforcé par le dôme de pollution qui coiffe la mégapole). C'est ici, à l'ombre bienveillante, que Barragán a organisé des « leçons d'Art de voir »¹⁰⁴⁵.

Cet auvent protégé rappelle le *corredor* des haciendas coloniales comme celui de l'enfance de Barragán. Leur utilisation sociale est similaire. On s'y retrouvait à certains moments pour partager la fraîcheur d'un souffle d'ombre, un art de vivre.

A la nuit tombée, la terrasse de l'ange devient un terrier. On peut y surprendre dans l'obscurité renforcée, les mouvements furtifs des habitants du jardin (rongeurs, oiseaux nocturnes, serpents, chats).

Le lieu de rendez-vous des noctambules est davantage situé en belvédère, sur les toits terrasses qui surplombent les jardins. Le photographe Weston décrit l'horizon volcanique depuis un refuge voisin similaire¹⁰⁴⁶. Barragán capture le spectacle et l'entraîne au-delà d'une avant-scène jusqu'à son lit¹⁰⁴⁷. Le toit terrasse, inhabité sous le soleil de midi se réveille dans l'air parfumé du soir.

¹⁰⁴³ Lopez Morales Javier, 1993. *Arquitectura vernacula en Mexico*, éd. Trillas

¹⁰⁴⁴ Partie II, chap.2, 2.1.5.1 : scène 09

¹⁰⁴⁵ Partie II, chap..2, 1.1 : apprendre à voir

¹⁰⁴⁶ Weston, 1995. Op.cit

¹⁰⁴⁷ Partie II, chap.3, 2.2.5.2 : la nature sur scène

Le patio de la Vierge accueille un banc de pierre unique. Ce refuge, réduit à une très simple expression, est lui-même situé dans un coin, adossé à l'enceinte d'une cour voisine. Il est à l'écart du passage, reculé, excentré. Le matin, l'assise est très fraîche, presque froide. Le haut mur-dossier plonge le banc dans une ombre permanente. Vers midi, les rayons plus verticaux (sous cette latitude, l'angle du soleil est presque à 90°) percent à peine la treille de feuillages qui le recouvre. C'est en fin de journée que le banc nous a paru le plus accueillant. L'angle du patio reçoit alors les rayons obliques d'un soleil rassurant, la chaleur y est douce et le relatif contrejour dissipe les profondeurs obscures (sous la terrasse de l'ange) vers lesquelles s'oriente le regard.

L'idée-force de l'architecture émotionnelle fait ici d'une certaine manière écho à cet Art de vivre. Nous avons montré que Barragán cherche à susciter, à travers l'architecture émotionnelle, une attitude de respect¹⁰⁴⁸ voire un dialogue d'harmonie entre l'homme et la Nature (et au-delà, avec ses lois universelles évoquées par Le Corbusier¹⁰⁴⁹). Son projet de lotissement pour le Pedregal est d'abord une ambition d'offrir une « nouvelle manière de vivre en accord avec la Nature »¹⁰⁵⁰ en réaction à l'hégémonie fonctionnaliste.

Le dialogue s'exprime ici « naturellement » à travers le jeu de cache-cache engagé avec le soleil.

Le besoin de fraîcheur en journée décline à travers un véritable art de vivre, protections solaires passives, abris et « refuges ». L'image sert l'idée-force de l'architecture émotionnelle. Barragan parle de refuge contre la banalisation de la modernité en écho à Mathias Goeritz. Le refuge est un lieu décalé comme l'explique Barragan dans une conférence sur l'Art des Jardins¹⁰⁵¹. Prenant l'exemple d'un jardin ombragé, il parle du besoin de ressourcement nécessaire à l'homme moderne rendu possible dans ces conditions.

En favorisant le sentiment de bien-être (*wellness*) de la fraîcheur contrôlée, en « libérant » l'esprit de réactions d'inconfort (chaleur), l'abri (solaire notamment) va encourager (ou permettre) les rêveries et l'introspection, le recueillement et le ressourcement visé par l'Architecture émotionnelle de Barragán.

1.2.2.2. Voir et donner à voir l'éphémère: un plaisir d'esthète

Barragan est un esthète jouisseur qui cherche à voir et à donner à voir la Beauté. Il l'érige en condition incontournable à son architecture émotionnelle¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁸ Discours proche de celui de Ferdinand Bac, voir infra

¹⁰⁴⁹ Partie III, chap.1, 2.2.1 : scénario boussole et lois universelles

¹⁰⁵⁰ Eggener, 2001. Op.cit

¹⁰⁵¹ Barragan, 1952. Op.cit

¹⁰⁵² Barragan, 1980. Op.cit

Nous avons évoqué la construction de son regard, affiné au contact d'artistes comme Chucho Reyes, Goeritz, Salas Portugal, Proust, les Surréalistes ou encore Joseph Albers. Nous avons aussi montré l'empirisme utilisé pour régler au plus précis les effets d'une mise en scène afin de provoquer chez le visiteur une émotion maximale. Parmi les scènes remarquables étudiées¹⁰⁵³ la plupart ne deviennent spectaculaires, « magiques » (dans le sens d'une illusion réussie) qu'un très court instant.

Cet instant peut être révélé (activé) par le pinceau de lumière de 11 heures du matin dans le salon de la casa Gilardi¹⁰⁵⁴ ou par la floraison de quelques jours de son jacaranda¹⁰⁵⁵. Sur les 18 scènes analysées dans la Partie II, toutes jouent à un moment donné sur la temporalité d'un événement extraordinaire. Le mur construit par Barragan pour recevoir l'ombre d'un arbre dont parle Casillas¹⁰⁵⁶ révèle une attention aux spectacles éphémères et temporaires que l'on retrouve chez certains jardiniers (de Ferdinand Bac à Michel Desvignes ou Gilles Clément¹⁰⁵⁷) et dans certaines cultures orientales (du cadrage des jardins japonais aux travaux de Kengo Kuma¹⁰⁵⁸).

Lorsque le soleil disparaît derrière un nuage, l'ombre projetée s'estompe et le spectacle se déplace vers un nouvel événement, vers une nouvelle destination.

SPECTACLES EPHEMERES

Rappelons ici brièvement 3 destinations éphémères à la casa Gilardi, à San Cristobal et à Tlalpan.

L'intensité de la lumière naturelle, filtrée par un verre jaune inséré dans les fines failles de l'enveloppe, modifie constamment la couleur des surfaces du couloir de la casa Gilardi¹⁰⁵⁹. Les murs évoluent de jaune paille à cadmium le matin puis se réchauffent encore en un jaune de Naples proche du pollen l'après-midi. Ils reviennent progressivement à un blanc poudré d'or dans l'après-midi, voire un blanc froid la nuit.

Le retour quotidien des cavaliers à San Cristobal de Los Clubes¹⁰⁶⁰ installe le temps d'un trot, le spectacle irréel des chevaux marchant sur l'eau (peu profonde du bassin pédiluve) pour rejoindre les stalles.

¹⁰⁵³ Partie II, chap.2, 2. Dix-huit leçons de mise en scène

¹⁰⁵⁴ Partie II, chap.2, 2.1.5.2 : scène 12

¹⁰⁵⁵ Partie II, chap.2, 2.1.3.4 : scène 08

¹⁰⁵⁶ voir infra

¹⁰⁵⁷ Clément G, 2001 (1986). Op.cit

¹⁰⁵⁸ Lee, éd., 2007. *Kengo Kuma*, éd. C3 Publishing Co, Seoul

¹⁰⁵⁹ Partie II, chap.2, 2.1.5.2 : scène 12

¹⁰⁶⁰ Partie II, chap.2, 2.1.2.2 : scène 04

L'ombre projetée monumentale d'une croix sur le mur de l'autel de la chapelle de Tlalpan¹⁰⁶¹ n'apparaît au fidèle qu'en matinée, lorsque le soleil d'Est frappe en plein le canon à lumière. Le montant vertical de la croix immatérielle ne se dessine sur le mur qu'un très court instant dans l'année au droit exact du quatrième côté d'un carré virtuel centré sur l'autel.

*Le Manifeste de l'Architecture émotionnelle*¹⁰⁶² parle de transcender la banalisation de la modernité par l'émotion (suscitée par l'Art). Barragan s'y emploie sans relâche comme il l'indique en 1980 en espérant que son travail « contribue à élever une digue contre la houle de la déshumanisation et de la vulgarité »¹⁰⁶³. Or l'émotion est fugace, instable et affaire de chacun. Ce qui la provoque (si l'on ne considère que la partie extérieure au sujet) est soumis à de nombreuses variables extérieures (luminosité, passage des cavaliers, inclinaison du soleil sur l'horizon). Celles-ci sont souvent aléatoires (floraison, murmures d'une fontaine). Barragán multiplie dès lors les pièges à émotions et les dispositifs scénographiques, multipliant par ailleurs les destinations de ses scenarii.

1.2.2.3. Se retrouver : le besoin de mémoire et d'individualité

Le besoin de refuge (psychologique autant que physique) est probablement le plus petit dénominateur commun dans les réflexions complémentaires sur l'Habiter d'Heiddeger, de Merleau-Ponty, de Levinas, de Maldiney, de Bachelard ou encore de Berque¹⁰⁶⁴. Thierry Paquot, s'interrogeant récemment dans son ouvrage *Demeure terrestre*¹⁰⁶⁵ sur la manière d'édifier une maison qui contribue au déploiement de l'être de chacun, rappelle que ce besoin « naturel » est aux sources de notre architecture occidentale et propre à l'homme¹⁰⁶⁶. Bachelard, dans sa *Poétique de l'espace*¹⁰⁶⁷, distingue plusieurs imaginaires de refuge parmi lesquels le nid, la coquille ou encore les coins. Certains favorisent précisément le retour sur Soi et le voyage nostalgique visé par Barragan dans l'architecture émotionnelle. Bachelard postule que le coin est avant tout la « case de l'être », c'est-à-dire le lieu où l'homme peut plonger dans sa mémoire. « Tout coin dans une maison, écrit-il, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une

¹⁰⁶¹ Partie II, chap.2, 2.1.4.1 : scène 09

¹⁰⁶² Goeritz, 1954. Op.cit

¹⁰⁶³ Barragan, 1980. Op.cit

¹⁰⁶⁴ Il serait délicat de réduire ici les travaux de Hieddeger et des autres sur le sujet à un seul ouvrage par auteur tant leurs œuvres foisonnent de réflexions sur l'Habiter. Thierry Paquot en fait un bref bilan in Paquot, 2005. Op.cit

¹⁰⁶⁵ Ibid.

¹⁰⁶⁶ Berthoz, Recht, 2005. Op.cit

¹⁰⁶⁷ Bachelard, 2005 (1967). Op.cit

chambre, le germe d'une maison »¹⁰⁶⁸. Ce sont pour lui les images, les rêveries de l'occupant du coin qui en habitent l'espace.

Un simple banc suffit à Pierre Sansot au Jardin du Luxembourg¹⁰⁶⁹. Les enfants jouent des heures sous une couverture jetée entre une table de cuisine et une chaise haute: extraordinaire cabane de fortune comparé à l'igloo de plastique estampillé Disney par exemple. Le poète Pierre Albert-Birot « suit le chemin creux d'une moulure pour retrouver sa hutte au coin de la corniche »¹⁰⁷⁰.

A besoin similaire, refuges différents. Chacun trouve momentanément le sien.

REFUGES TEMPORAIRES

Citons 4 de ces refuges à 4 échelles différentes (emboîtées) dans la casa Barragán (site02).

La maison est un refuge contre la ville. Barragán l'a dessinée ainsi. Elle est introvertie sur ses patios et jardins. Sa façade élève de hauts murs peu percés et austères.

De l'intérieur on a parfois l'impression que les murs sont ceux d'une forteresse alors qu'il ne s'agit que du seul cadre extrudé de la fenêtre. La bibliothèque baigne dans une lumière tamisée mais n'ouvre aucune vue directe vers d'autres espaces (les échappées sont hautes ou obliques et en chicanes). Elle s'enroule en cabinets de lecture plus petits. Les murets et les paravents confinent, le tapis étouffe les pas. Barragán y passe des journées entières.

Le fauteuil où il s'installait le plus souvent¹⁰⁷¹ est très bas et confortable. Il enrobe, accueille, protège. Il s'est creusé son nid entre le bouclier d'une massive table basse couverte d'un cortège de sentinelles votives et une extension basse des rayonnages de la bibliothèque.

Le soir, le halo de la lampe en peau tendue qui le coiffe réduit encore le refuge et isole principalement la page éclairée.

L'architecture émotionnelle ne met pas uniquement en place un ou deux refuges désignés pour tous (l'igloo Disney), mais suggère au contraire une multitude de recoins potentiels et temporaires. Elle accompagne par contre le sujet¹⁰⁷² à trouver le sien lorsqu'il le désire¹⁰⁷³.

¹⁰⁶⁸ Ibid.

¹⁰⁶⁹ Sansot, 1978. *Jardins publics*, éd. Payot, Paris

¹⁰⁷⁰ Bachelard, *ibid.*

¹⁰⁷¹ Sur les 3 assises possibles (2 fauteuils et un canapé), nous avons surtout des photos de Barragán privilégiant le fauteuil adossé aux rayonnages

¹⁰⁷² A travers les chemins qui y accèdent

¹⁰⁷³ Cette démarche rejoint aujourd'hui notamment l'Architecture naturelle de Maurice Sauzet, in Sauzet, Younes, 2008. Op.cit

1.2.3. Promesse d'immobilité

« (...) même dans les constructions où il n'y a pas de voisinage, mais uniquement le paysage, il est également nécessaire de créer quelques murs pour obtenir des recoins d'ambiance intime »

Barragàn¹⁰⁷⁴

« Le coin est un refuge qui nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité »

Bachelard¹⁰⁷⁵

En cherchant le plus petit dénominateur commun aux destinations suggérées par les scénarii de l'architecture émotionnelle (au-delà d'une scénographie de refuge, sujette à des interprétations différentes), nous avons constaté l'immobilité relative¹⁰⁷⁶ suggérée de l'acteur (sujet idéal du portrait raconté) dans ce qui devient alors « la dernière scène ».

Ce temps d'arrêt dans le cheminement n'est pas forcément long ni définitif. Il permet de contempler la scène extraordinaire devant les bassins dans le pré évoqué par Ferrera, et de s'en émouvoir (levier de l'Architecture émotionnelle). Il peut aussi garantir l'immobilité nécessaire à la méditation, au repli sur Soi (en Soi) ou au recueillement si récurrent dans le discours de Barragan.

Bachelard parle de chambre imaginaire qui se construit autour de notre corps quand nous nous croyons bien cachés (réfugiés). « Cette conscience d'être en paix en son coin propage, écrit-il, si l'on ose dire, une immobilité (qui) rayonne. »¹⁰⁷⁷. Il insiste sur la temporalité nécessaire à cette construction mentale, cette sorte d'introspection, dont nous avons montré qu'elle était par ailleurs encouragée dans l'architecture émotionnelle par une combinaison complexe de mécanismes scénographiques ambiants.

En observant les lieux où Barragan passait le plus de temps « à méditer » dans sa maison, nous avons constaté qu'ils invitent toujours (parfois très discrètement) à s'installer à l'abri, à l'écart.

Observons à partir de ces quelques coins désignés dans la casa Barragán (site02), 3 invitations récurrentes.

¹⁰⁷⁴ Barragàn interrogé par Poniatowska, 1976. Op.cit

¹⁰⁷⁵ Bachelard, 2005 (1967). Op.cit

¹⁰⁷⁶ Rappelons que les réserves que nous avons déjà émises sur cette « immobilité » au moment des micro-pauses décisionnelles dans l'errance et pendant lesquelles, l'œil capte, reçoit, cherche et le cerveau bouillonne de créativité

¹⁰⁷⁷ Bachelard, 2005 (1967). Op.cit

1.2.3.1. L'assise sédentaire

Le cabinet en mezzanine¹⁰⁷⁸ propose deux places assises différentes : un fauteuil club et une chaise de bois à une table de travail. Le fauteuil club est bas, très confortable. Il est coincé entre deux meubles. Assis, on peut, d'un simple mouvement du bras, régler l'ambiance sonore (une platine et une discothèque sélective de 33 tours) et l'ambiance lumineuse (volets intérieurs et lampe basse en peau tendue). On retrouve cette assise « sédentaire » située exactement au même emplacement depuis les premiers clichés archivés. Dans la chambre blanche du 2^{ème} étage, on retrouve une invitation similaire. La chaise et la table sédentaire sont installées dans un recoin de la pièce, sous une fenêtre (trop) haute qui ouvre sur le jardin Ortega (site01). Le dispositif est similaire aux fenêtres trop hautes devant les bureaux des chartreuses dans les Alpes qui prennent la lumière mais évitent le regard.

Le chemin pour atteindre la chambre est complexe et tortueux, repoussant encore d'autant le recoin « loin du monde ».

Nous avons déjà évoqué le fauteuil de la bibliothèque ainsi que le banc du patio de la Vierge dont pouvait encore jouir Barragán lorsqu'il habitait le numéro 14 de la rue F.Ramirez¹⁰⁷⁹ (site01).

Si ces assises ne sont pas toujours fixes dans le sens d'une banquette intégrée et non-déplaçables, elles sont cependant sédantarisées par leur mise en scène¹⁰⁸⁰.

1.2.3.2. L'assise nomade

Juan Palomar nous confiait en mars 2006 vouloir réintroduire dans la casa Barragán une table basse en bois qu'affectionnait particulièrement l'architecte. Cette table (1 mètre carré environ) apparaît sur de nombreuses photos (des origines du projet à la fin de la vie de l'architecte). Elle est utilisée par Barragan comme un banc (pouvant accueillir une ou deux personnes¹⁰⁸¹). Si on la retrouve au seuil du jardin sur des photos de Salas Portugal, il faut la chercher principalement sur le toit terrasse. Son absence de dossier permet d'évoluer à 360° pour chercher des yeux le meilleur spectacle ou éviter l'éblouissement par exemple. Son poids ne freine pas l'envie de la déplacer (comme en atteste les photos) et sa forme carrée privilégie davantage la centralité qu'une direction unique. Si la mise en scène du toit-terrasse (notamment l'isolement induit de ses murs hauts, de sa situation excentrée, de son accès contrôlé et de la couverture sonore des eaux dans le patio des jarres tout proche) crée les conditions du refuge, l'assise mobile de la

¹⁰⁷⁸ Partie II, chap.2, 2.1.7.3 : scène 17

¹⁰⁷⁹ Partie I, chap..2, site 01 et 02

¹⁰⁸⁰ Nous pouvons voir un indice de cette volonté de figer certains mobiliers sur la table basse de sa propre chambre. Il y avait adjoint une 5^e jambe de bois, latérale, permettant à la bonne de repositionner exactement la table après avoir fait le ménage en calant le marqueur de bois à l'angle du mur.

¹⁰⁸¹ Le photographe René Burri y pose avec Barragán quelques temps avant sa mort in Burri, 2000. *Luis Barragan, René Burri*, éd. Phaidon, Londres

table permet de trouver, au sein de cet espace, le recoin adapté à chaque situation. Aux portes du jardin également (protégé par le refend de la façade, le large auvent de béton, les lianes et les massifs végétaux) cette table mobile propose plus qu'elle n'impose.

Elle est mise à la disposition de l'imagination de chacun.

1.2.3.3. L'enclos du rituel

Il n'y a pas de chaise ni de banc dans le cabinet intime¹⁰⁸² du 3^{ème} niveau de la casa Barragán, celui que l'architecte nommait « la chapelle ». Pas plus que dans le jardin rouge, le jardin de la vierge ou le patio de pierre ou encore celui des jarres. Pourtant ce sont des lieux dans lesquels Barragán passaient des heures, seul, « perdu dans ses pensées » à se recueillir comme en témoignent notamment Andres Casillas¹⁰⁸³, les guides de la casa Barragán¹⁰⁸⁴ et Barragán lui-même¹⁰⁸⁵.

Ces lieux présentent des caractéristiques scénographiques similaires (dont l'isolement relatif qui renforce l'image du refuge). Mais ici ce n'est pas une assise confortable (et ce qu'elle promet) qui retient mais plus l'accueil d'une forme de ritualisation qui s'y répète régulièrement, quotidiennement, et qui consomme du temps sur place.

La chapelle par exemple sert de lieu de culte aux croyances de l'architecte. On y trouve un autel, la croix et un aménagement qui répond aux exigences de la prière à l'image de ceux des cellules monastiques.

Les chambres végétales des jardins sont entretenues par Barragán lui-même. Il y travaille (médite) quotidiennement nous confiait Juan Palomar¹⁰⁸⁶. Il y reste de longues périodes, récoltant, défrichant, choisissant, sculptant l'espace.

« J'aimerais vous communiquer, écrit-il en 1952, la relaxation spirituelle et psychologique qui peut venir de l'habitude de passer quelques heures par jour dans un jardin. Cela vous donne le sentiment d'un territoire privé et intime (...) cela contribue beaucoup à développer la personnalité de l'individu et à combattre l'uniformité de la pensée »¹⁰⁸⁷.

¹⁰⁸² Partie II, chap.2, 2.1.7.2 : scène 16

¹⁰⁸³ Casillas interrogé par Gilsoul N à Cuernavaca en mars 2006

¹⁰⁸⁴ Interrogés par Gilsoul N en février 2005

¹⁰⁸⁵ Notamment dans son interview à Poniatowska 1976. Op.cit

¹⁰⁸⁶ Juan Palomar interrogé par Gilsoul N à Guadalajara en mars 2006

¹⁰⁸⁷ Barragan, 1952. Op.cit

1.3. Séquences incontournables et séquences incompressibles

« Dans l'espace vécu au quotidien, les lieux d'une habitation n'ont pas valeur égale et sont abordés dans une succession. Il y a un sens : les abords extérieurs, le porche, puis l'entrée, puis encore une succession de portes et de lieux jusqu'au jardin intime, celui des repas d'été ».

Sauzet¹⁰⁸⁸.

L'exemple de scénario choisi par Ferrera décrit un chemin d'accès au projet. Ce n'est pas anodin. Il semble évident que pour projeter efficacement le client dans l'imaginaire du projet en devenir par la seule narration d'un cheminement, Barragán choisisse de l'accompagner depuis un espace connu, celui de la rue (du lieu public).

Cette stratégie de communication est courante chez certains concepteurs (architectes ou paysagistes) qui présentent leurs esquisses. La première planche graphique, la première ligne des textes d'intentions, parlent la plupart du temps de la situation, de l'implantation du projet par rapport à l'espace référent connu : la rue, le quartier, la ville, le territoire. Quelques concepteurs¹⁰⁸⁹ les exposent comme un parcours narratif. Elle correspond à « *l'establishing shot* » du cinéma classique : survol en plan aérien du grand paysage montagneux américain jusqu'à l'hôtel de *Shining* par Stanley Kubrick, survol des eaux jusqu'à l'île des *Oiseaux* d'Hitchcock.

Ce chemin d'accès suppose donc au préalable le pré-montage du concepteur comme le suggère Maurice Sauzet¹⁰⁹⁰. Les séquences issues de ce type d'assemblage sont ici dites « incontournables ».

Pour les autres destinations potentielles que nous avons évoqué, nous avons constaté en analysant les parcours d'accès possibles, qu'il existe toujours des séquences « incompressibles ». Celles-ci sont constituées d'un assemblage plus ou moins complexe mais non réductible de franchissements et de seuils. Ces assemblages nous sont apparus en remontant « en miroir » (à reculons) la piste à partir des destinations (un recoin, une scène spectaculaire)

¹⁰⁸⁸ Sauzet, Younes, 2008. Op.cit

¹⁰⁸⁹ Citons par exemple Marc Barani, architecte (interrogé par Gilsoul N en décembre 2006 à Paris), ou Paolo Burghi, paysagiste (interrogé par Gilsoul N en février 2007 à Lanzarote). Tous les deux ressentent par ailleurs beaucoup d'affinités avec le travail de Barragan

¹⁰⁹⁰ Sauzet, Younes, 2008. Op.cit

1.3.1. Séquences incontournables

Cette catégorie contient principalement les chemins d'accès au projet, partant de la sphère publique vers la sphère privée.

Les séquences commencent sur la rue dans les 7 architectures émotionnelles. Certaines appellent une ou plusieurs scènes en amont lorsque Barragan a composé l'espace public qui y mène¹⁰⁹¹. Nous avons déterminé a priori¹⁰⁹² le séjour comme destination et conclusion ouverte (le jardin au-delà) de ces séquences incontournables. Ils sont dans les 7 sites l'objet d'une mise en scène spectaculaire, évoquant souvent le refuge¹⁰⁹³ et servent de creuset aux réunions privées d'un monde familial, intime.

En comparant les pré-montages spatio-temporels de ces 7 séquences incontournables (sur les 7 sites), nous avons constaté qu'ils déclinent un assemblage analogue. Il peut être découpé en 5 (à 7) temps successifs. Nous les comparons ici sur 3 œuvres : casa Gilardi (06), casa Lopèz (03) et casa Galvèz (05)¹⁰⁹⁴.

1.3.1.1. Temps01 : Pénétrer un creux d'ombre

Dans l'alignement des façades de la calle General Léon, le soubassement de la casa Gilardi creuse un large porche. Il est sombre (lave volcanique sciée, menuiseries en bois massif foncé). Le retrait est de deux mètres. Il faut grimper deux marches depuis le trottoir pour y entrer.

La séquence est plus courte mais semblable à la casa Lopèz¹⁰⁹⁵. Le creux se réduit à une cinquantaine de centimètres de profondeur, et il n'y a qu'une seule marche à franchir, un seuil étendu.

Elle s'étire par contre sous la galerie couverte de la casa Galvèz, déployant des qualités d'ombres du calle Pimentel jusqu'aux portes du hall, déjà enfoncé dans la parcelle de plusieurs mètres.

On quitte l'espace public en franchissant une topographie et en s'engageant dans un espace creusé et sombre.

¹⁰⁹¹ Nous pensons ici surtout au Pedregal (site03) et à Los Clubes (site06).

Cependant, l'état actuel de ces aménagements ne permet pas d'en tirer des enseignements fiables (ils sont modifiés, démolis ou érodés)

¹⁰⁹² Dans l'architecture occidentale, le foyer unique est le lieu de culte domestique comme l'écrit Pierre Desfontaines (in Desfontaines, 1972. *L'homme et sa maison*, collection Géographie humaine, Gallimard, France), il est souvent matérialisé par le séjour, ce que l'architecture moderne nommait « le lieu de vie ». C'est à partir de ce foyer par exemple que Frank Lloyd Wright déploie les plateaux organiques de sa maison sur la cascade. Nous sommes conscients que l'architecture émotionnelle multiplie au contraire les foyers du quotidien mais elle n'échappe pas à la règle sociale qui invoque un chemin de l'hôte, de la porte au lieu de représentation, de réception : le séjour ouvert sur le jardin

¹⁰⁹³ Résultats de la campagne d'enquêtes Mémoire

¹⁰⁹⁴ Certaines ayant fait l'objet d'une étude de leurs mécanismes scénographiques dans la partie II, chapitre 2, nous nous concentrerons ici sur leur assemblage

¹⁰⁹⁵ Réduite ici pour simplifier la comparaison à l'entrée dans la maison, la séquence d'accès est en réalité précédée par une succession de franchissements entre l'espace public de la ville, celui du quartier du Pedregal dessiné par Barragan et enfin celui de la propriété des Lopèz aujourd'hui modifiés et difficilement lisibles

1.3.1.2. Temps02 : Traverser un espace immobile

Le porche est suivi d'un espace d'accueil intérieur, un hall situé au-delà de la porte. Il est long et étroit à la casa Gilardi, et débouche, au-delà d'une nouvelle porte, sur un espace complémentaire très lumineux. Il est plus court à la casa Lopèz, presque carré comme celui de la casa Galvèz. Ils sont sombres et immobiles dans leur rapport à la lumière. C'est un point lumineux artificiel, souvent unique, doux et constant qui dissipe la pénombre.

On transite par un espace clos à la faible lumière constante.

1.3.1.3. Temps03 : Parcourir une lumière changeante

La séquence suivante entraîne systématiquement dans un piège à lumière (et à couleurs). Le couloir de la casa Gilardi est blanc, ses failles vitrées sont peintes en jaune. Le narthex de la casa Lopèz impose un immense mur blanc, écran des moindres variations de forme et d'intensité du carré de lumière projeté par le percement du mur opposé. Le salon de dessin de la casa Galvèz est peint en blanc, mais le patio d'eau réverbère le rose des parois du patio et colore l'air.

On s'engage dans une boîte à lumière variable, un piège à illusions, à émotions.

1.3.1.4. Temps04 : Ralentir dans une parenthèse comprimée

Pour contenir l'intensité émotionnelle de la séquence précédente, et préparer à une nouvelle expérience ambiante, la casa Gilardi guide le corps dans un sas cubique, légèrement comprimé spatialement - quelques centimètres de moins en largeur et en hauteur. Ce sas peut être clos par deux panneaux peints qui se confondent alors avec les murs blancs. L'escalier de la casa Lopèz réduit l'espace entre le pied et le plafond et son encombrement concentre le corps entre muret et garde-corps. Le salon de musique, de surface semblable au salon précédent de la casa Galvèz, perd cependant plus d'un mètre en hauteur. L'impression de compression spatiale (voire d'écrasement) est encore renforcée par son unique fenêtre en longueur, sans cadre ni linteau, posée au nu du plafond.

On transite à nouveau par un espace (semi) clos, comprimé cette fois spatialement, davantage que dans sa seule mise en lumière (Temps02).

1.3.1.5. Temps05 : Se projeter au cœur d'une bulle dilatée

L'impression d'être « libéré », de déployer sa « bulle corporelle », d'explorer est d'autant plus forte que l'espace précédent était comprimé spatialement et canalisait (voire contenait) la vue.

Le plafond du salon-piscine de la casa Gilardi remonte brutalement d'un mètre environ. La surface carrée de la scène est 5 fois plus vaste. La piscine dématérialise la moitié du socle (l'autre se mire dans la pierre polie) et le puits de lumière bleu aspire le regard encore 1 mètre plus haut.

Le séjour de la casa Lopèz présente des proportions impressionnantes, encore renforcée par son mobilier légèrement surdimensionné. Les baies (immenses) cadrent un vaste territoire (vierge) et le regard se déploie jusqu'à l'horizon. Au-

delà d'une baie forte similaire à celle de la casa Barragan (même découpage en croix du châssis, même pare-soleil en béton peint, même relation de continuité des niveaux au sol), le jardin de la casa Galvèz s'étend en plateaux. Le séjour se dilate tant en hauteur (plus d'1mètre) qu'en largeur. Dans chacun de ces séjours se nichent plusieurs recoins (canapés dirigés vers le feu de cheminée, piano, canapés centrés sur une vue).

On est aspiré par la dilatation de l'espace. La scène est un nouveau piège à émotions. Cependant, elle multiplie ici les invitations à se poser (recoins).

Nous avons poursuivi le cheminement jusqu'aux jardins de la casa Lopèz. Comparons ces compléments avec la casa Barragan.

1.3.1.6. Temps06 : Franchir un sas aveugle

Pour atteindre le jardin idéalisé par le cadrage du séjour, il faut le quitter momentanément des yeux à la casa Barragán. Un pan de mur (discret panneau de bois peint ton sur ton) pivote dans l'angle de l'espace vers un tout petit sas (1mètre carré au sol sur à peine deux mètres quarante sous plafond). Sombre, il est fermé par 4 portes (le séjour, un placard, la salle du repas, la terrasse).

Le pré-montage à la casa Lopèz imprime un mouvement du corps analogue. Il est impossible de franchir la grande baie qui cadre le jardin. Ici aussi, il faut chercher le passage. Il s'effectue par une baie coulissante cachée au regard, au-delà du monumental foyer dans le mur latéral. Si il n'y a pas d'espace confiné, il n'en reste pas moins une épaisseur déviée à traverser et une compression notoire de la hauteur sous plafond (linteau de la baie puis large pare-soleil).

On passe au dehors par un espace intermédiaire aveugle (ou orienté dans une autre direction que la destination visée).
Ce franchissement est comprimé spatialement.

1.3.1.7. Temps07 : S'attarder entre dedans et dehors

Les façades sur jardin des casa Barragán et Lopèz sont animées par de larges pare-soleil en béton. Outre leurs rôles dans la scénographie des cadrages (notamment en terme de luminosité et de contraste), ces auvents étendent la transition entre dedans et dehors, projettent le seuil sur la terrasse et offrent un nouvel abri (refuge) provisoire, une étape d'immobilité (relative) possible avant la découverte des multiples recoins du jardin.

On se tient en équilibre entre dans un espace couvert, retenu et orienté et la dilatation verticale du jardin à ciel ouvert.

Ce séquençage est récurrent sur les 7 sites. Si les formes, textures, matières et lumières utilisées sont différentes, les mécanismes scénographiques choisis visent le même effet. Il est intéressant de repérer qu'entre deux pièges à émotions (séquences 3 et 5 par exemple), le concepteur prévoit toujours un intervalle « neutre » à l'image des silences d'une partition ou d'un fondu au noir du cinéma. Ces « sas » calment les stimuli et permettent aux notes

(scènes) de ne pas interférer directement. Prenons l'analogie avec un parcours qui entrainerait d'une chambre dans laquelle on joue une pièce pour piano de Mozart à une autre où l'on joue du free jazz. Pour entendre ces deux univers (s'émouvoir de chacun d'eux), il peut être nécessaire de passer par un silence.

Ce silence plus ou moins long, appelle un sas plus ou moins long.

1.3.2. Séquences incompressibles

Par incompressible, nous entendons un chemin unique composé d'un assemblage (plus ou moins long de scènes) qui n'offre aucune autre alternative (évidente) d'itinéraire pour rejoindre un recoin depuis la sphère familiale.

Les recoins désignés sont ici étendus aux pièces qui les accueillent : chambre, chapelle privée, cabinet de travail, toit-terrasse, chambre à ciel ouvert, patio, compartiments du jardin.

En comparant les assemblages de ces séquences incompressibles sur les 7 sites, nous avons constaté qu'ils déclinent toujours un pré-montage analogue rythmé en 4 temps. Nous illustrons nos propos à partir d'une séquence depuis le hall de distribution vers la chambre principale dans quelques sites.

1.3.2.1. Temps01 : S'engager dans le tunnel d'un terrier

Il s'agit à chaque fois de la plus longue séquence. Elle tient un rôle fondamental dans le scénario : celui de mettre à distance le recoin, de l'isoler par sa situation excentrée (reculée, protégée) à la manière du tunnel d'accès en pente à un terrier. Les chambres sont situées à l'étage¹⁰⁹⁶ dans les 7 sites.

L'escalier qui y mène va pincer progressivement l'espace, le comprimer. Il est dans sa première partie (de quelques marches à une volée entière) généralement libre et sans garde-corps. C'est alors en fonction de sa pente et de sa largeur qu'il peut réduire (pour certains) l'espace psychologique par l'impression d'insécurité (basculement) pouvant être ressentie vers les bords. Dans sa deuxième partie, l'escalier est souvent pris entre deux murs ou deux murets plus ou moins hauts. Tous les escaliers visités présentent un (ou plusieurs changements de direction. Ces chicanes cachent à la vue la destination de la première séquence à la différence d'une volée unique et droite. Elle ne donne donc d'emblée aucune indication de distance et participe à cette mise à l'écart.

On s'éloigne des communs par une différence de topographie. L'escalier resserre l'espace et cache sa destination.

¹⁰⁹⁶ Rarement au dernier niveau cependant, occupé plutôt par les appartements des domestiques et soumis aux désagréments des chaleurs sous toit plat.

1.3.2.2. Temps02 : Transiter par un seuil élargi à choix multiples

Le palier, au bout de l'escalier, se libère des parois latérales et se dilate, s'épanche plus ou moins généreusement. Ce seuil poursuit le travail de la mise à distance, soit spatialement (par sa longueur notamment), soit ambialement (par sa pénombre, son silence renforcé par exemple), soit encore psychologiquement (en multipliant les choix de destinations possibles comme autant de leurres). Celui de la chambre principale à la casa Barragán est réduit (à peine 2 m²). Il est sombre, silencieux (tapis et espaces tampons périphériques), bas de plafond et propose plusieurs portes (rangements hauts, chambre de l'après midi et chambre principale).

Le palier de la casa Galvèz est au contraire immense, constitué de véritables chambres intermédiaires et de corridors en chicanes. La chambre principale est située tout au bout de ce seuil élargi. Il l'éloigne physiquement par la distance et ses détours en poursuivant la compression spatiale entamée dans l'escalier : le dernier morceau de corridor est encore plus étroit. Il multiplie les leurres (portes ton sur ton vers d'autres chambres, portes déguisées dans le bardage, fausse échappée par le cadre extrudé d'une fenêtre). Le double corridor de la casa Lopèz joue le même rôle mais avec deux espaces linéaires uniquement. Le premier est assez sombre, mono-orienté mais plus large que le second. Il se termine par deux portes ton sur ton, inscrites dans l'épaisseur du mur. L'une d'elles ouvre sur le second corridor (coudé), plus étroit mais ouvert sur le mur aveugle d'un patio isolé. Il faut ainsi parcourir une vingtaine de mètres pour rejoindre la porte de la chambre.

On s'éloigne encore par l'épanchement spatial du seuil de l'escalier. D'un espace à une succession d'espaces imbriqués, de chicanes et de corridors aux portes multiples, le seuil devient labyrinthe (physique ou mental). On pourrait s'y perdre. Il rallonge le cheminement jusqu'à la porte de la chambre.

1.3.2.3. Temps03 : Ralentir dans une parenthèse aveugle

Presque toujours (sauf exception de certaines chambres de la casa Galvèz), l'expérience de l'entrée dans la chambre est prolongée au-delà du seul franchissement de la porte. L'architecture émotionnelle propose une parenthèse souvent aveugle (ou orientée vers un mur aveugle), compressée et sombre. Cette séquence rappelle les intervalles « neutres » déjà évoqués précédemment. Ils marquent une pause sensorielle avant le déploiement du recoin.

La porte fait face à un mur à la casa Gilardi et à une porte de bois plein casa Ortega. La lumière naturelle rasante (et la vue sur les jardins) baigne la perspective latéralement. L'intervalle comprime l'espace en le pinçant entre des murs (casa Ortega) ou du mobilier massif et la salle d'eau (casa Gilardi). Il peut être fermé comme un sas ou semi-ouvert (sur la chambre), mais dans tous les cas il absorbe les sons (tapis, mobilier). La compression spatiale est parfois aussi pensée en hauteur, comme avec le plafond surbaissé de la casa Ortega par exemple. Ce resserrement est encore renforcé par la faible luminosité du lieu par contraste avec celle de la séquence suivante.

On franchit une zone neutre et comprimée.

1.3.2.4. Temps04 : Se projeter à partir d'une bulle solitaire

Le volume se dilate ensuite après cette courte retenue. La source de lumière naturelle se révèle en même temps qu'un cadrage spectaculaire sur les jardins (ou patios ou paysage idéalisé). La chambre apparaît comme le bout d'un long

parcours, totalement isolée. C'est un autre univers, la scénographie est très simple et peut se résumer à la fenêtre sur un paysage. Elle est avant tout le support des appropriations, des aménagements très intimes de chacun. Elle offre la possibilité d'un ou plusieurs recoins d'espace (à l'abri de la vue ou au contraire la dominant¹⁰⁹⁷). La chambre de la casa Galvèz ouvre sur un jardin intime dans le jardin privé de la maison. Un mur gigantesque, extension de la façade guide le regard et cache les 2/3 complémentaires du jardin (visibles depuis le séjour). La chambre de la casa Ortega est pensée comme nous l'avons analysée, à la manière d'une scène de théâtre aspirant, capturant l'horizon volcanique de Mexico par-delà les arbres des jardins¹⁰⁹⁸.

On est relâché dans un espace dilaté mais à échelle humaine. Cet univers excentré est replié sur lui-même (par son isolement) mais ouvre sur un monde idéal : le microcosme du jardin.

Nous pouvons extrapoler ce séquençage (plus ou moins étiré) sur d'autres recoins, par exemple le chemin d'accès à une clairière dans le jardin de la casa Lopèz.

¹⁰⁹⁷ La baie de la chambre de la casa Barragán a été modifiée en écho à l'état de santé de l'architecte. D'abord étendue du plafond au plancher, il l'a progressivement réduite par une allège lorsqu'il y passait plus de temps pour se protéger des éventuels regards en contre-plongée du jardinier

¹⁰⁹⁸ Partie II, chap.3, 2.2.5.1 : la nature sur scène

2. Les montages temporaires du visiteur

« Dans un sens, l'architecte et l'urbaniste sont des dictateurs. Quand je fais une porte ici, j'oblige tout le monde à passer par cette porte. Et si je la change de place, je vais encore les obliger à passer par cette autre porte. Mais si elle est à la place juste, je crois que ce ne sera pas mal. »

Fathy Hassan¹⁰⁹⁹.

Quelle est la part de liberté dans l'arpentage de l'architecture émotionnelle ?

Nous avons évoqué le fait que si Barragan anticipe les itinéraires possibles du visiteur, à l'image d'un monteur au cinéma, celui-ci a apparemment le dernier mot sur le choix de son propre parcours. Réalisateur temporaire, le visiteur décide du *Final Cut*, du montage final, de l'assemblage des séquences de son chemin. Au cours de nos enquêtes Parcours, nous avons ainsi suivi 4 itinéraires différents pour rejoindre le séjour de la casa Lopèz, tous suggérés par le même sujet mais dans des conditions différentes.

Nous montrerons d'abord, à partir de l'observation d'itinéraires dans 3 sites, que malgré l'apparente liberté d'un plan ressenti comme labyrinthique, l'assemblage des sujets combine des segments spatio-temporels anticipés (pré-montés) par le concepteur. Nous observerons comment ces segments et leurs nouveaux assemblages respectent les principes de mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle. Nous analyserons enfin les témoignages des visiteurs aujourd'hui sur leur ressenti au terme d'une expérience spatio-temporelle solitaire d'immersion dans la casa Barragan pour les comparer aux objectifs (idée-force) de l'architecture émotionnelle.

L'ensemble de ce deuxième point est traité à partir de 3 sources complémentaires :

- 1- les résultats de la campagne d'enquête Parcours¹¹⁰⁰
- 2- les résultats de la campagne d'enquête Immersion¹¹⁰¹
- 3- les documents graphiques concernant les 7 sites

¹⁰⁹⁹ Fathy Hassan, 1983. Op.cit

¹¹⁰⁰ Partie I, chap..2, méthodes

¹¹⁰¹ Idem

2.1. Séquences vécues et segments pré-montés

« Puisqu'il est déterminisme, le fonctionnalisme est mort-né. Le fonctionnalisme est la standardisation de l'activité routinière. Par exemple un pied qui marche (mais ne danse pas), un œil qui voit (mais ne voit pas de visions) ; une main qui prend (mais ne crée pas) »

Kiesler Frederick¹¹⁰²

En comparant les itinéraires empruntés par les sujets avec les possibilités offertes par la configuration des 3 sites (dessinée par le concepteur), nous pouvons souligner 3 constantes.

Le première est que si le pré-montage suggérait une multitude de destinations (et donc de chemins d'accès), les montages du visiteur montrent qu'il existe plusieurs itinéraires pour rejoindre la même scène. La deuxième est que tous ces assemblages, sans distinction (même les plus buissonniers), respectent toujours le principe (incontournable) d'une juxtaposition de scènes contrastées. La troisième permet de reconnaître dans les séquences vécues des morceaux (parfois assez constitutifs) de cheminements anticipés dans les pré-montages du concepteur (ce que nous avons appelé séquences incontournables et incompressibles).

2.1.1. Itinéraire conseillé et chemins buissonniers

Confrontés à la nécessité de rejoindre le séjour depuis la rue pour les besoins de notre enquête Parcours, les sujets suivis s'accordent en général à reconnaître un parcours prioritaire récurrent et plusieurs chemins de traverse buissonniers. Le choix de l'itinéraire paraît lié à de multiples paramètres (situation, accessibilité temporaire, habitudes, décision stimulée, etc.). Nous commenterons ici les résultats obtenus sur 3 sites en fonction des degrés de familiarité des sujets.

2.1.1.1. Casa Barragán : 2 itinéraires

L'enquête est menée sur 8 sujets familiers, de la rue au séjour. Deux itinéraires sont apparus. Le premier, partagé par 6 sujets correspond aussi à celui des hôtes de Barragan vers le séjour. Le second a été emprunté par 2 guides de la casa Barragan.

Dans les deux cas, il s'agit d'itinéraires directs. Le second est même plus court (de 3 mètres environ). L'un des sujets nous l'a présenté comme un « raccourci » complice. Il transite depuis la partie atelier (aujourd'hui bureaux administratifs des guides) de

¹¹⁰² Kiesler Frederick, 1949, extrait de Partisan review, op.cit

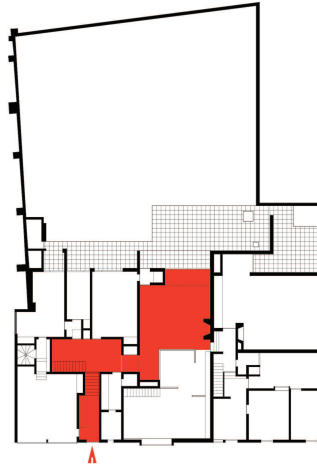
Barragán, tandis que l'autre se déploie exclusivement dans la partie habitation de la casa Barragan. Seuls des sujets vétérans (dont la base, le refuge se trouve dans les ateliers) court-circuitent la séquence incontournable (et officielle) de Barragan.

La vision du séjour n'est pas du tout la même : ouverte sur le jardin dans un cas et fermée par la pénombre de l'angle clos dans l'autre.

Casa Barragán : Itinéraire 1

L'assemblage commence toujours dans la rue, mais l'entrée se fait par la porte de l'habitation de Barragán (début du parcours actuel de la visite guidée).

Ils pénètrent le sas d'accueil en deux parties (resserrement et emmarchement) avant de se glisser dans le hall de distribution principal de la maison. Là, ils tournent à droite (à l'opposé de l'escalier) et s'engouffrent dans un sas (délimité par un muret) vers l'anti-chambre du séjour. Ils découvrent un espace qui se dilate tant verticalement qu'en profondeur à travers l'angle largement ouvert sur le jardin.

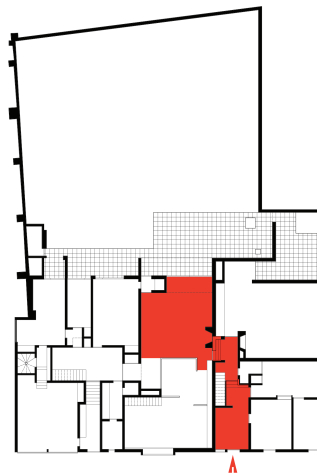


Source : Gilsoul,N. 2008

Casa Barragán : Itinéraire 2

L'assemblage démarre dans la rue, mais cette fois, devant la porte des bureaux et ateliers de Barragán. Nous n'avons pas précisé de point d'entrée (autre que « la rue ») et les sujets concernés ont l'habitude d'entrer par l'atelier (leurs bureaux actuels).

Ils traversent d'abord l'accueil, passent par une anti-chambre avant de monter trois marches jusqu'à un premier hall de distribution immédiatement suivi par un second. De là, ils grimpent 4 nouvelles marches et poussent la porte du séjour située entre le foyer et la première chambre de la bibliothèque. Ils découvrent le séjour à l'opposé du 1^{er} itinéraire, par une vue dans l'angle opposé clos.



Source : Gilsoul,N. 2008

2.1.1.2. Casa Lopèz : 4 itinéraires

L'enquête est menée sur 3 sujets (2 vétérans et un familial) de la rue au séjour de la casa Lopèz. Quatre itinéraires sont apparus.

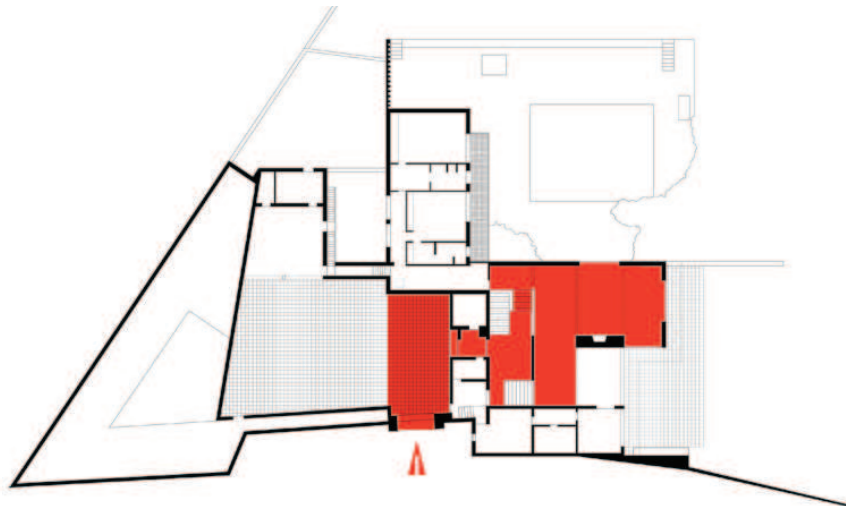
Tous ont emprunté d'emblée le premier itinéraire. Les trois autres itinéraires sont plus « personnels », plus buissonniers comme nous l'ont confié les deux vétérans. Ils correspondent chacun à des situations particulières, à des conditions particulières, à des usages

spécifiques. Ils nous ont été montré spontanément dans un deuxième temps.

Le deuxième itinéraire serait ainsi plus souvent emprunté à l'occasion de certaines fêtes, en mi-saison ou en fin de matinée, lorsque les baies sont ouvertes et le jardin utilisé comme lieu de rendez-vous. Le « séjour » migre alors sur la large terrasse devant la salle à manger. Le troisième itinéraire passe par la cuisine et les offices (particulièrement généreux casa Lopèz) dans lesquels nous nous sommes attardés. Outre l'aspect fonctionnaliste d'un chemin de service (invisible des pièces de vie), cet itinéraire nous a été montré avec une certaine malice par les deux vétérans, partageant un plaisir complice par les coulisses de la maison. Le 4^e itinéraire n'a été décrit que par l'un des deux sujets et cité en dernier lieu. Il correspond à l'approche en voiture (et associé à la saison des pluies). Il ne présente pas de pause (sauf celle de la descente de voiture dans le garage) avant l'arrivée au séjour.

Les 4 itinéraires modifient l'angle d'arrivée dans le séjour et donc le spectacle mis en scène par Barragan. Ainsi par exemple, le 1^{er} itinéraire joue sur l'opposition dramatique de la fenêtre à cheval sur la rupture topographique et le calme de celle qui s'ouvre vers le verger¹¹⁰³. Le 2^{ème} itinéraire (et le 4^{ème}) inversent le spectacle et donc sa théâtralisation.

Casa Lopèz : Itinéraire 1

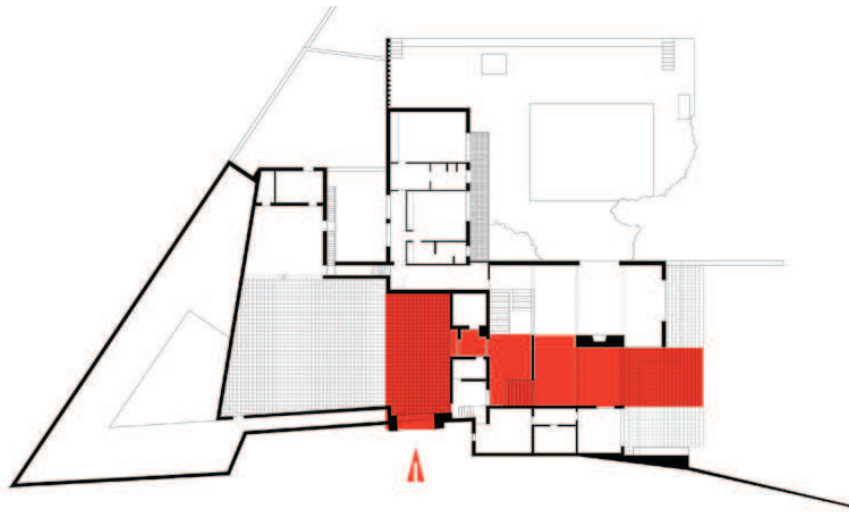


Source : Gilsoul, N. 2008

L'assemblage démarre devant le portail. Ils franchissent l'enceinte, traverse la cour en diagonale vers le porche creusé du volume bas, gravissent une marche épaisse et pousse la porte du sas d'accueil. En sortant du sas, ils tournent à 280° dans le hall de distribution vers la volée montante d'escaliers. En haut des marches, ils tournent encore à 90° pour découvrir le séjour (le regard accroche d'abord la baie vers le jardin bas et la piscine, et ensuite seulement vers le jardin à niveau).

¹¹⁰³ Dans sa vision originale, voir Partie II, chap..2, 2.1.6.2 : scène 14

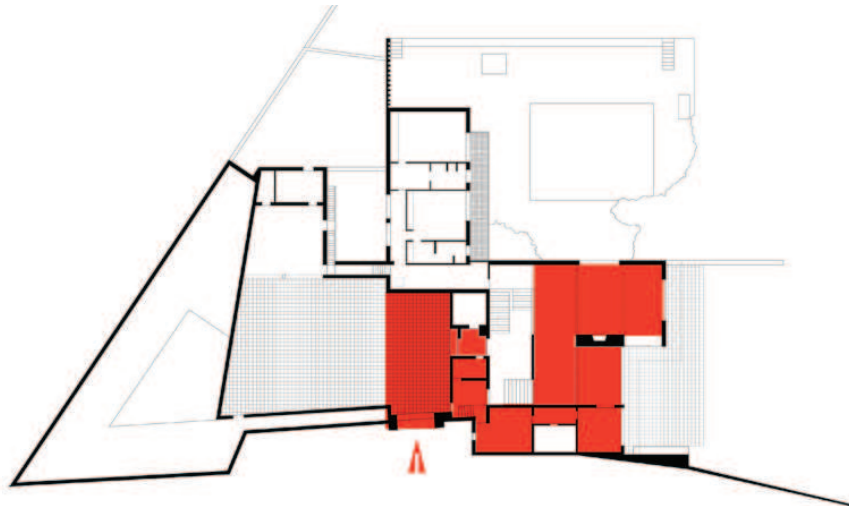
Casa Lopèz : Itinéraire 2



Source : Gilsoul,N. 2008

L'assemblage calque le précédent jusqu'au hall de distribution. Au lieu de prendre la volée de marches montantes vers la gauche, ils grimpe celle qui longe l'extrémité droite de la pièce, illuminée par une fenêtre haute et gardée par une sculpture d'ange coloniale. Ils pénètrent ainsi directement (par l'encadrement d'une baie basse) dans la salle à manger, de dimensions moins imposantes que le séjour. La fenêtre ouvre sur le jardin en pente douce. Ils doivent contourner le foyer et un mobilier massif (bibliothèque) pour entrer dans le séjour.

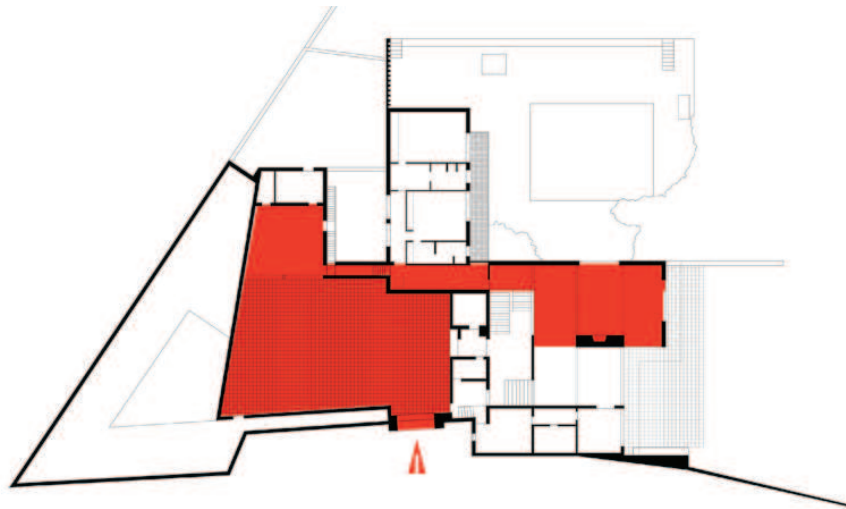
Casa Lopèz : Itinéraire 3



Source : Gilsoul,N. 2008

L'assemblage commence de la même manière (portail, cour, porche), mais change dans le sas. Les sujets n'ouvrent pas la porte en bois plus large qui mène au hall de distribution, mais une porte secondaire, peinte ton sur ton sur le mur de droite. Un patio clos (et insoupçonné) plus tard, ils grimpent une volée étroite jusqu'à un renforcement coudé : le seuil de la cuisine. Ils y ont marqué une pause plus ou moins longue, puis traversé la cuisine, un office en longueur et un salon (petit déjeuner) orienté latéralement sur le jardin. Derrière 3 massives portes en bois s'ouvre ensuite la salle à manger entièrement vitrée latéralement sur le jardin, et enfin, derrière le foyer et la bibliothèque, l'espace du séjour.

Casa Lopèz : Itinéraire 4



Source : Gilsoul, N. 2008

L'assemblage commence par le portail, seul point d'accès à la propriété depuis la rue. Cependant, la cour est traversée dans l'autre diagonale vers les garages. L'itinéraire est en effet lié à l'arrivée en voiture. Une petite porte ouvre latéralement dans un long corridor aveugle qui se termine par quelques marches et une porte. Derrière, les sujets poursuivent le parcours dans un couloir plus large, éclairé zénithalement au niveau du seuil (canon à lumière). Ce couloir débouche sur le séjour et ne donne à voir, dans un premier temps, que la fenêtre sur le jardin en pente douce. L'autre baie se découvre latéralement en pénétrant dans l'espace du séjour proprement dit (sans permettre de recul pour ressentir l'effet du basculement topographique).

2.1.1.3. Casa Galvèz : 3 itinéraires

L'enquête est menée sur 3 sujets (2 vétérans et un familial) de la rue au séjour de la casa Galvèz. Trois itinéraires sont apparus. Les trois sujets ont chacun emprunté d'emblée le 1^{er} itinéraire. Le 2^{ème} itinéraire nous a été rapporté par les deux vétérans. Il prend en compte la voiture (et la saison des pluies citée par l'un des sujets). Il conduit au séjour depuis le hall par un chemin plus modeste et moins démonstratif que l'itinéraire (conseillé). En interrogeant les sujets sur les raisons de ne pas calquer leurs parcours sur le 1^{er} itinéraire à partir du hall commun, ils nous ont parlé de « raccourci ». Or l'observation des documents mesurables dément cette perception. Ils ont aussi évoqué un chemin « plus simple ». Cette simplicité doit à notre avis être plus entendue comme moins spectaculaire qu'une simplicité physique de parcours (il faut en effet ouvrir 4 portes au lieu d'une seule, tourner davantage et traverser plus de pièces que dans le 1^{er} itinéraire). Ces deux qualificatifs suggèrent une gradation progressive des sensations perçues dans le cheminement qui n'incite pas à assembler des séquences perçues comme secondaires (l'accès au garage) directement avec des séquences fortes en émotions (les variations de couleur du salon rose et du patio-fontaine).

Le 3^{ème} itinéraire n'est même pas connu du familier. Un des vétérans nous l'a présenté comme un itinéraire de jeu ou un chemin « initiatique » que les enfants adorent. Il contourne la maison par une succession de jardins et de patios. Le sujet nous a indiqué des possibilités de le prolonger à partir des terrasses en sillonnant les jardins et en remontant les paliers enherbés. Cet itinéraire était lié pour lui à de nombreux souvenirs de jeux (peut être fantasmés).

Chaque itinéraire modifie l'angle d'arrivée dans le séjour et donc la perception : vue lointaine dans le cadre du jardin, vue renfermée par un muret cachant le foyer et vue depuis le jardin.

Casa Galvèz : Itinéraire 1

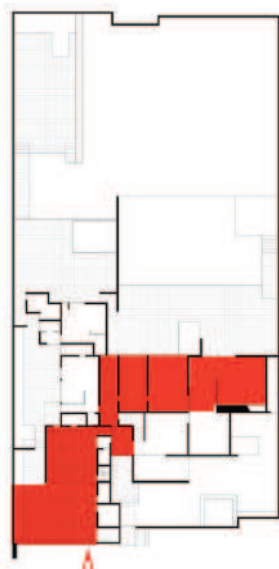


L'assemblage commence par le franchissement de l'enceinte au droit du socle surélevé (quelques marches) et de la porte couverte. Les sujets poursuivent sous le couvert du auvent rose et longent un patio minéral. Ce portique (sans colonnade d'appui) se termine par un renforcement d'ombre entre deux murs. La porte d'entrée est discrète (intégrée dans le bardage bois).

A peine entré dans le hall, les sujets tournent immédiatement à droite, ignorent le seuil d'une volée d'escaliers montant à l'étage et entrent dans un salon « rose » (ouvert sur un patio-fontaine). De là, il faut encore traverser un deuxième salon (son accès est situé dans l'angle opposé) avant d'atteindre le séjour face au piano et au large cadrage sur le jardin.

Source : Gilsoul, N. 2008

Casa Galvèz : Itinéraire 2



L'assemblage commence ici comme le précédent. L'ensemble des portes (en accordéon) est ouvert pour laisser entrer la voiture. La suite du parcours se fait depuis le garage lui-même dans l'angle duquel se découvre quelques marches intégrées dans le mur jusqu'à une porte au-delà d'un palier réduit. Derrière la porte, on retrouve le hall de l'itinéraire 1. Cette fois cependant, le sujet va directement ouvrir une nouvelle porte discrète (insérée dans le bardage bois) qui mène à un long corridor terminant par un accès au jardin. Le sujet n'arpente pas tout le corridor, mais prend la première porte à droite, peint ton sur ton, et s'engage dans un premier puis un second salon de tailles différentes et apparemment destinés aux repas (tables). Au bout de l'enfilade de portes s'ouvre le séjour que l'on découvre alors avec un nouveau point de vue sur un muret blanc derrière lequel se déploie l'espace intime du foyer. La baie est alors latérale, au-delà du piano tout proche.

Source : Gilsoul, N. 2008

Casa Galvèz : Itinéraire 3



L'assemblage commence par le franchissement de l'enceinte à travers un des panneaux en bois (et en accordéon) de la cour menant au garage. Le sujet traverse la cour vers l'Est et s'engouffre entre deux murs imposants. Il grimpe quelques marches, traverse un patio en longueur planté latéralement sur lequel s'ouvrent des fenêtres dont deux sont extrudées et forment un cadre épais, en relief. Après un nouveau pincement coudé, le sujet tourne à 90° vers le Sud, longeant la façade arrière de l'aile des chambres sur la terrasse qui surplombe un jardin intime (et sa piscine). Un nouveau pincement de hauts murs et il débouche sur les terrasses de la façade des salles à manger ouvertes en belvédère sur le grand jardin. Le sujet doit contourner le tronc d'un arbre séculaire et se glisser sous le auvent du séjour pour y entrer par la grande baie vitrée, face au foyer.

Source : Gilsoul, N. 2008

En conclusion, chaque itinéraire implique une nouvelle manière d'entrer dans le séjour, un nouvel angle de vision. Seuls les itinéraires conseillés (et les plus fréquentés offrent l'angle de vue le plus efficace pour résonner aux mise en scène conçues par Barragan : projection vers le jardin originel à la casa Barragan, équilibre fragile entre une Nature sauvage et domptée à la casa Lopèz, glissement vers le jardin dominé de la casa Galvèz.

2.1.2. Juxtaposition forcée de contrastes

En analysant le découpage séquentiel de ces itinéraires, il nous est apparu qu'aucun montage ne déroge au principe de la juxtaposition de scènes contrastées suggéré dans le scénario et les pré-montages du concepteur.

Ce constat appelle 3 précisions qui rapprochent encore davantage les montages du visiteurs du scénario du concepteur. Les contrastes sont en effet ici aussi toujours combinés (multiples) et systématiques, mais ils paraissent en outre, progressifs.

2.1.2.1. Contrastes combinés et multiples

Les scènes juxtaposées par les sujets présentent des contrastes différents et simultanés : proportions spatiales, surfaces (texture, matière et couleur), ambiance lumineuse (niveau, couleur), ambiance sonore et parfois même température ou mouvements suggérés (notamment par la topographie).

Nous avons choisi d'illustrer nos propos par le décryptage de l'itinéraire 1 dans la casa Galvèz¹¹⁰⁴.

Séquence 1A : de la rue au patio



L'espace perméable de la rue (jardins, échappées) fait place à l'espace clos du patio (enceinte). Le niveau de la rue est plus bas que le sol du patio. On chemine sous le ciel, on avance sous l'auvent rose de béton. La lumière du soleil, à peine filtrée par les feuillages des arbres d'alignement, s'atténue fort sous le brise-soleil du portique. Les bruits aléatoires de la ville disparaissent sous le murmure continu de la fontaine (et son écho).

Source : Saito, 1992. P.120

Séquence 2A : du portique au hall



L'espace en long du portique se ramasse, se condense et se réduit dans le hall. Semi-ouvert sur le patio, il se referme à l'intérieur en camouflant ses portes dans les murs. La pénombre rosée (par réverbération) se métamorphose en ombres dorées (un point lumineux artificiel en peau tendue contre le bardage bois). Le murmure de la fontaine est étouffé.

Source : Saito, 1992. P.123

Séquence 3A : du hall au salon rose



L'espace se dilate en hauteur et en largeur. Il déborde même au-delà de la pièce par la continuité de niveau de la surface du bassin. Les murs de bardage bois, sous un éclairage constant, font place aux parois blanches colorées par la lumière rose changeante. La pièce vide est ici habitée par quelques éléments mobiliers. Le murmure de la fontaine revient en force derrière le simple vitrage.

¹¹⁰⁴ Certaines ont déjà été décrites dans la Partie II, chap.2, scènes 02 et 06



Source : Saito, 1999. P. 133 et 134

Séquence 4A : du salon rose au salon blanc

L'espace s'affaisse, le plafond redescend brutalement et écrase une fenêtre haute en bande. Elle cadre un arbre alors que celle du salon rose butait contre un mur aveugle. Les murs sont blancs et ne deviennent jamais roses sous la lumière. L'espace est presque encombré de mobiliers et d'objets. On n'entend plus la fontaine.



Séquence 5A : du salon blanc au séjour

L'espace se resserre encore dans un premier temps en largeur mais le plafond s'envole et laisse deviner un recoin caché derrière la paroi latérale. La baie est immense et projeté dans le jardin au-delà d'un unique piano noir. Les sons (quand la baie est ouverte) proviennent du jardin arrière (oiseaux, froissements du feuillage).

Source : Saito 1999. P.139

2.1.2.2. Contrastes systématiques

Ces contrastes juxtaposés (et donc successifs) sont systématiques. Ce systématisme est respecté quel que soit l'itinéraire choisi, le montage spatio-temporel vécu. Le principe est réversible quelque soit le sens du parcours (ce qui ne signifie pas qu'il soit perçu de la même manière dans un sens ou dans l'autre).

Ce principe apparaît donc aussi dans les deux itinéraires alternatifs observés à la casa Galvèz par exemple.

Itinéraire 2

Séquence 1B : de la rue à la cour

L'espace perméable et longitudinal de la rue contraste avec la cour presque carrée, bordée de hauts murs et de volumes géométriques aveugles. La lumière filtrée de la rue est ici au contraire réverbérée par les parois blanches éblouissantes.

Séquence 2B : de la cour au garage

On chemine à ciel ouvert puis on entre dans un espace couvert au plafond bas. De la pleine lumière, on pénètre dans une ombre d'autant plus dense que le garage est aveugle. Le ronronnement du moteur y est amplifié, comme le claquement de la portière et les pas. Les bruits sont distincts à l'inverse des séquences précédentes où ils étaient fondus dans le murmure de la ville.

Séquence 3C : du garage au hall

Le garage est vaste (deux voitures) tandis que le hall est environ 4 fois plus petit. Il est perché en haut d'un escalier (pincé entre deux murs). La lumière artificielle froide du garage (sur des murs bruts et blancs) laisse place aux tons chauds (dorés) de l'unique source lumineuse du hall (abat-jour) reflétés par le bardage bois. L'unique porte du garage vers le hall rencontre ici 4 autres destinations possibles (dont 3 sont camouflées dans la paroi).

Séquence 4B : du hall au corridor

D'un espace bas, carré et (relativement) fermé, on passe à un espace haut, long et qui s'ouvre à son extrémité par une porte vitrée sur le jardin. Le plafond s'élève de plus d'un mètre. Le bardage bois disparaît et laisse voir l'enduit blanc qui contraste davantage avec le noir du pavement volcanique au sol.

Séquence 5B : du corridor à la salle du petit déjeuner

L'espace se dilate en largeur. La fenêtre triple son ouverture vers le jardin, augmentant la luminosité de la salle du petit déjeuner. Alors que l'espace central du corridor était dégagé (une banquette et une tablette en bois massif sur les murs opposés latéraux), la pièce est ici occupée en son centre par une longue table de bois orientée vers le jardin. Le pavement volcanique fait place à un parquet de bois.

Séquence 6B : du petit déjeuner au déjeuner

L'espace se dilate encore en largeur. La fenêtre gagne une unité complémentaire, pourtant la lumière semble moins forte que dans la pièce précédente. Les parois (murs et plafond) sont ici enduits de rose (même la face interne de la porte du petit déjeuner et l'étagère suspendue sont peintes ton sur ton). La longue table de bois est ici orientée dans le sens du parcours, parallèlement au jardin.

Séquence 7B : du déjeuner au séjour

L'espace se dilate aussi en hauteur cette fois (le plafond s'élève de plus d'un mètre dans le séjour). La lumière naturelle est plus forte : la baie vers le jardin immense, jusqu'au sol et les murs sont blancs. Elle est colorée (réverbération du pare-soleil jaune et présence du plafond peint en ocre jaune). Derrière un muret se devinent les sous-espaces (recoins) du séjour alors que la salle du déjeuner s'offrait au regard dès l'entrée.

Itinéraire 3

Séquence 1C : de la rue à la cour

L'espace perméable et longitudinal de la rue contraste avec la cour presque carrée, bordée de hauts murs et de volumes géométriques aveugles. La lumière filtrée de la rue est ici au contraire réverbérée par les parois blanches éblouissantes.

Séquence 2C : de la cour au patio en long

L'espace de la cour se comprime au droit du passage (deux niveaux de compression) et s'allonge (se double presque) dans le patio. Il faut y grimper par quelques marches, le patio est situé plus haut.

La lumière qui y entre est moins intense, la maison couvre le patio d'ombre projetée. Les accès coudés piègent le son de la rue et l'effet canyon du patio amplifie les chants d'oiseaux qui nichent dans les grimpantes.

Séquence 3C : du patio en long au jardin intime

L'espace se dilate en largeur et en profondeur après un ultime passage coudé. L'hégémonie du minéral fait place à la domination visuelle du végétal au delà de la surface de lave volcanique noire (et du bassin). L'espace est encore contraint latéralement mais semble s'échapper au loin (le mur ne se devine pas derrière les massifs). La luminosité est plus forte (la terrasse ensoleillée sur plus de la moitié) mais cependant pas éblouissante (sol noir). Les sujets ont marqué une pause (contemplative) avant de poursuivre, alors que le patio nous a entraîné à vive allure.

Séquence 4C : du jardin intime à la terrasse

On doit entrer dans l'ombre projetée du mur-écran (et par le couloir coudé extérieur) pour sortir dans la partie ensoleillée de la terrasse principale. L'espace se dilate davantage encore, plus en largeur qu'en longueur cette fois (l'œil peut englober le jardin jusqu'au mur).

Séquence 5C : de la terrasse au séjour

Pour atteindre le séjour, il faut contourner le tronc d'un arbre séculaire (et son recoin). On chemine à ciel ouvert, on va s'engager sous le débord d'un large pare-soleil avant de pénétrer la grande hauteur (mais contenue) du séjour. Les sons du jardin cèdent la place à l'écho du pas sur le parquet, au glissement du châssis, à la réverbération des voix sur les murs.

2.1.2.3. Contrastes et continuité

Si l'on observe ces contrastes à une échelle plus fine (au sein d'une même séquence par exemple), on constate que l'assemblage de plusieurs micro-ambiances va jouer un rôle de gradient progressif, « préparant » le passage dans la séquence suivante, dans l'univers suivant.

L'analyse fait en effet apparaître que si les micro-ambiances sont contrastées, il existe toujours au moins un élément ambiantal similaire d'un monde à un autre. Cet élément fait le lien, assure une certaine continuité perceptive, même dans le cas d'intervalle neutre (par exemple le sas entre le hall de distribution et le séjour de la casa Barragán). Ceci peut être vérifié à une échelle plus large, entre deux séquences. En observant les contrastes présents dans une même scène, on peut constater qu'ils forment plusieurs micro-ambiances passant progressivement de l'ambiance de la scène précédente à celle de la suivante. Ces contrastes progressifs ne sont pas juxtaposés mais « tuilés » par au moins un élément de mise en scène qui se poursuit d'une ambiance à l'autre.

C'est ce qu'illustre parfaitement la scène 02 de l'itinéraire conseillé à la casa Galvèz (de la rue au hall intérieur de la maison).

Séquence 2A,1 : le franchissement de l'enceinte

On traverse l'enceinte (avec tout ce que cela comprend symboliquement et ambialement) par une porte qui pivote facilement. On longe le même mur rose à main gauche, mais l'espace se dilate vers la droite : il se perdait au loin dans la courbe de la rue, il est ensuite contenu par le massif arbustif du patio.

Séquence 2A,2 : de la porte sur rue au socle de pierre noire

Le pavement du trottoir (éclats de pierre rose-ocrée en opus incertum) qui s'étalait dans le patio va soudain être recouvert par un socle de pierre noire géométrique (éléments réguliers et rectangulaires joints avec un ciment à base de la même poussière volcanique noire). Le mur rose va s'interrompre au droit de l'embranchement et creuser (élargir) le portique de près d'un mètre.

Le regard latéral dans le patio dépasse maintenant le massif arbustif et court jusqu'au retour d'enceinte. Même le socle débordé du auvent de quelques centimètres. Le murmure de la fontaine est à présent très fort et couvre les bruits de la ville.

Séquence 2A,3 : du socle au rétrécissement spatial

L'espace couvert est pincé à son extrémité entre deux murs. Ce sous-espace qui marque le seuil de la porte d'entrée de la maison est profond de plusieurs mètres et la pénombre du auvent y devient plus sombre. Le son de la fontaine, toujours présent, est cependant estompé un peu par le renforcement.

Séquence 2A,4 : le franchissement de la porte de bois

La paroi de bois camoufle la porte d'entrée. Un simple bouton de porte marque le passage. On entre dans l'ombre dorée d'une surface similaire (en taille et en matériaux) à celle du seuil.

Nous avons constaté 3 types de tuilage. Certains éléments sont présents sur l'ensemble de la séquence (le auvent en béton rose, le son de la fontaine). Ils subissent cependant des métamorphoses perceptibles (de luminosité sur le auvent et donc de perception de la couleur, d'intensité sonore en fonction des pièges à sons du patio). D'autres éléments sont présents d'une micro-ambiance à une autre, puis disparaissent graduellement (le mur rose à main gauche sur les deux premières ambiances, le bardage bois sur les trois suivantes). D'autres enfin vont être analogues mais pas identiques d'un étape à l'autre (l'espace pincé entre deux murs au

bout du portique et celui du hall). Ces trois types de passerelle (pour une continuité ambiante) sont vérifiables dans tous les assemblages observés. Ils montrent une transition analogue au fondu enchaîné du cinéma : certains éléments restent à l'image alors que la scène appartient déjà à un autre univers. Si la porte ou l'intervalle neutre (un sas par exemple) donnent l'impression d'une césure franche entre deux mondes, on constate que le montage spatio-temporel lie toujours les scènes avec au moins une de ces 3 passerelles.

2.1.3. Segments spatio-temporels familiers

La comparaison des itinéraires fréquentés et de ceux issus des prémontages du concepteur montre que certains segments spatio-temporels sont identiques. Ces segments peuvent être partiels, inversés ou bien correspondre à l'ensemble d'une séquence du concepteur.

Nous pouvons en tirer 3 constats.

Les itinéraires les plus fréquentés font toujours écho au découpage des séquences incontournables de Barragan. Ensuite, les chemins buissonniers comprennent toujours au moins 2 segments d'une séquence incontournable ou incompressible. Enfin, nous retrouvons aux extrémités de ces segments les leurres et les appâts que nous avons déjà évoqués.

2.1.3.1. Itinéraire conseillé et séquence incontournable

Sur les 8 sujets interrogés à la casa Barragán, 6 ont évoqués d'emblée l'itinéraire qui correspond à la séquence incontournable de Barragán. Sur les 6 sujets interrogés dans les casa Lopèz et Galvèz, tous ont emprunté « naturellement » et en premier lieu un chemin qui reproduit le découpage d'une séquence incontournable type du concepteur. Cette superposition est très lisible dans les 5 étapes du parcours de la casa Barragan.

Séquence 1 type : on quitte l'espace public en franchissant une topographie et en s'engageant dans un espace creusé et sombre.

Séquence 1, itinéraire 1 :

On quitte la rue en perçant le mur (quasi) aveugle au droit d'une porte en bois qui apparaît sombre par contraste dans la façade blanche. Elle est en léger retrait par rapport au nu du mur et il faut enjamber une première marche pour l'atteindre.

Séquence 2 type : on transite par un espace clos à la lumière faible et (relativement) constante.

Séquence 2, itinéraire 1 :

On passe par un sas allongé qui se réduit en largeur et en hauteur (emmarchement) vers son extrémité. Les parois sont blanches à l'exception d'un mur en bardage couleur miel. Au bout du sas s'ouvre une porte blanche peinte ton sur ton. Le sas est clos (pas de vue) et orienté (perspective forcée). La couleur de la lumière paraît constante: la lumière naturelle est teintée par le vitrage jaune de l'imposte, le bardage crée une dominante dorée et l'éclairage artificiel (caché dans un repli du mur dessine un cône jaune sur les murs blancs à mi-chemin.

Séquence 3 type : on s'engage dans une boîte à lumière variable, un piège à émotions.

Séquence 3, itinéraire 1 :

On entre dans le hall de distribution principal, l'espace se dilate latéralement et le plafond s'élève de plus d'un mètre. Le mur frontal est peint en rose, les autres parois sont blanches et le sol noir. La lumière naturelle provient d'une source cachée, située au-dessus de la trémie de l'escalier. Elle est réverbérée sur le mur coloré (et le tableau doré de Goeritz). Son intensité et sa direction font varier constamment la couleur de l'espace.

Séquence 4 type : on transite à nouveau par un espace semi-clos, comprimé spatialement.

Séquence 4, itinéraire 1 :

On doit franchir le mur qui sépare le hall de l'anti-chambre du séjour. L'embrasure fait plus de 2 mètres de profondeur (placards intégrés) et devient un véritable espace de transition. Les parois sont blanches, par contraste avec l'hégémonie rose du hall. Le sol est en bois comme au séjour. C'est un cube de 2m de hauteur qui comprime le corps (certains pensent devoir se baisser).

Séquence 5 type : On est aspiré par la dilatation de l'espace qui se révèle. C'est un nouveau piège à émotion, plus grand et offrant (progressivement) de multiples possibilités de se poser (recoins).

Séquence 5, itinéraire 1 :

On entre dans une pièce très vaste : le plafond s'élève subitement de plusieurs mètres. La baie qui ouvre sur le jardin est immense et le cadre inexistant. La lumière entre généreusement en projetant des ombres végétales sur les murs blancs. Le volume est simple, mais de nombreux obstacles (paravents et murets) et des échappées diagonales suggèrent de multiples recoins d'intimité à découvrir.

2.1.3.2. Segments spatio-temporels revisités par le cheminement buissonnier

A la lumière des itinéraires buissonniers (2 et 3) à la casa Lopèz par exemple, nous pouvons aisément constater que les parcours empruntés assemblent des segments spatio-temporels reconnaissables dans les séquences types du concepteur.

Si ces segments sont parfois partiels (la moitié ou les deux tiers d'une séquence incontournable) ou inversés (le sens du cheminement d'une séquence incompressible), ils respectent tous la juxtaposition des scènes contrastées déjà évoquée.

ITINERAIRE 2, CASA LOPEZ

Le premier segment spatio-temporel correspond à la séquence incontournable de Barragán (en 5 temps): le chemin d'entrée depuis le portail sur rue. La séquence 5 mène jusqu'au hall de distribution (nouvelle dilatation, nouveau piège à émotions, multiplication des échappées).

Le second segment guide ici de ce hall jusqu'au séjour en passant par l'escalier de droite et la salle à manger. Rappelons le contexte de cet itinéraire : les deux sujets l'ont évoqué en précisant que le séjour pouvait, à certaines heures et certaines saisons « migrer » vers la terrasse de la salle à manger. Leur destination est double par cet itinéraire : le séjour extérieur et le séjour intérieur, objet de notre demande. Ce second segment prolonge l'alternance d'espace clos, comprimé et à la lumière douce (ou plus constante) avec des espaces dilatés, véritables pièges à émotions, que l'on retrouve systématiquement dans les pré-montages de Barragán. Peut-on imaginer que cet itinéraire soit une seconde séquence incontournable du concepteur dont l'objectif serait cette fois la terrasse comme « foyer familial temporaire » ?

ITINERAIRE 3, CASA LOPEZ

Le premier segment spatio-temporel correspond à une partie de la séquence incontournable de Barragán: le chemin d'entrée depuis le portail sur rue. On reconnaît les séquences 1 à 3 de l'itinéraire « conseillé » (le creux de l'enceinte, le portail d'ombre épais, le patio clos comme piège à lumière).

La séquence suivante est une compression spatiale (lumière constante) dans le garage. Si elle correspond aux caractéristiques du 4^e temps de la séquence incontournable type, elle échappe cependant à l'itinéraire fréquenté en premier lieu par nos sujets. Elle est suivie par une autre séquence : une compression spatiale (latérale et en hauteur) dans le corridor de service.

Ensuite, nous pouvons à nouveau reconnaître un segment spatio-temporel correspondant à une partie de l'assemblage incompressible de Barragán pour accéder aux chambres depuis le

séjour. Il est ici cependant inversé : on le prend à mi-chemin (au droit du Christ en Croix) et on chemine vers la sphère familiale.

2.1.3.3. Appâts aux extrémités des segments

Que se passe-t-il entre deux de ces segments spatio-temporels ?
L'Architecture émotionnelle influence-t-elle le choix (du montage et de la combinaison de segments) des visiteurs?

En vérifiant la présence d'appâts ou de leurres aux extrémités de ces segments spatio-temporels, il nous est apparu d'une part que l'architecture émotionnelle les concentre particulièrement e ces lieux (multiplication, variété) et d'autre part, que les détours buissonniers sont associés à certains appâts inspirant ces évasions.

Ainsi par exemple, l'itinéraire quui passe par la salle à manger de la casa Lopèz est lié au déplacement du séjour (comme lieu de réunion familial, comme foyer) sur la terrasse à certaines périodes de l'année, en fin d'après-midi.

Il est intéressant de constater que parmi les leurres, il en est un qui désigne la porte et l'escalier emprunté en fin d'après midi par une mise en lumière marquante. La baie située dans l'angle du hall capture en effet un large pinceau de soleil d'ouest qui contraste avec la pénombre de l'espace. Nous avons relevé d'autres leurres associés possibles, mais la plupart dépendent du « jardinage » et sont plus aléatoires (vasque contenant des sphères de verre colorée comme autant de fruits merveilleux, sculpture d'ange installée d'ordinaire dans les jardins de l'architecture émotionnelle, porte massive à l'image de celles qui mènent aux portiques d'hacienda et qui dérobe au regard).

2.2. Immersions solitaires à la casa Barragán

« Pour que l'homme ressorte ce qui est en lui, dans la profondeur de son âme, il faut qu'il parvienne à un état spécifique de relâchement, non comme le yogi avec ses mouvements acrobatiques, mais en état de disponibilité spirituelle, en écoutant un chant rituel ou en faisant quelque chose avec ses mains »

Fathy¹¹⁰⁵

« J'aimerais vous communiquer la relaxation spirituelle et psychologique qui peut venir de l'habitude de passer quelques heures par jour dans un jardin (*en parlant de son jardin - site 01*) »

Barragan¹¹⁰⁶

Nous avons montré que Barragan pensait ses architectures émotionnelles (depuis ses premières conceptions de jardins) à partir d'un scénario spatial. L'idée-force sous-jacente devait mener le visiteur vers un état de recueillement et de sérénité nécessaire (ou propice) pour transcender la société moderne. Nous avons aussi montré que le visiteur va soit errer (en suivant les appâts mis en scène et donc les segments spatio-temporels du concepteur), soit rejoindre une destination (en empruntant au moins 2 segments de parcours partiels pensés par le concepteur).

Nous avons constaté par ailleurs que la plupart des témoignages recueillis au cours de nos différentes enquêtes évoquent un état de bien-être, de calme et de ressourcement dans les architectures émotionnelles.

Ces témoins partagent cependant au moins 2 points communs (conditions non exhaustives de ce ressenti). Le premier est d'avoir passé un certain temps dans le lieu. Ce temps est apparemment nécessaire à l'individuation (comme nous l'avons montré avec le basculement d'attitude du visiteur dans la Partie I), mais aussi à la contemplation, l'émerveillement et l'enchantement de spectacles multipliés. Le second est de l'avoir arpenté (errance physique et mentale) jusqu'à s'être arrêté et installé (dans un recoin) dans un état de remâchement proche de celui dont parle Hassan Fathy.

Pour comprendre le rôle de la mise en scène spatio-temporelle dans ce basculement d'attitude (cette « disponibilité spirituelle »), nous avons cherché à analyser et comparer le déroulé spatio-temporel et son ressenti dans plusieurs expériences solitaires à la casa Barragan.

Nous avons mené à cette occasion une nouvelle campagne d'enquête (Immersion) avec 21 sujets¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁵ Fathy, 1985. Op.cit

¹¹⁰⁶ Barragan, 1952. Op.cit

Ils ont tous arpenté le site plus ou moins longtemps. 19 d'entre eux sont restés à un endroit en attendant l'heure de notre rendez-vous. Deux continuaient à errer quand je les ai retrouvés. 17 sujets ont ressenti ce que Barragan cherchait à transmettre : un sentiment de recueillement et de sérénité. Il se sont sentis « ressourcés » (5 sujets), « reposés » (8 sujets), « confiants » (1 sujet), « bien » (1 sujet), « prêt à affronter le métro » (2 sujets). Les 4 témoins restants ont ressenti carrément l'inverse : ils ont confié une sensation « d'être piégés » (2 sujets), « d'être dans un cercueil » (1 sujet) et « d'étouffer » (1 sujet).

Aucun n'est resté indifférent.

La majorité des témoignages décrit une expérience en trois temps principaux.

Ces 3 chapitres correspondent à 3 ressentis majeurs :

- 1) l'impression d'entrer dans un autre monde
- 2) l'impression d'arriver au bout du monde
- 3) l'impression (rétroactive) de plonger en Soi-même

Si chaque étape est plus ou moins longue selon les expériences, elle est toujours présente, parfois sou-jacente et la plupart du temps affirmée. Un des sujets (musicien) a comparé son immersion à un opéra en 3 actes. Nous avons repris en citation ses mots pour illustrer notre démonstration.

2.2.1. Un autre monde

« (...) Le premier (acte) est celui où le héros (moi) arrive dans un monde différent, un monde d'ombres, de couleurs et de murmures mystérieux (...) »

Enquête I7,2

Pénétrer un autre monde. C'est ainsi que la plupart des témoins qualifie leurs premiers pas dans la casa Barragan. Leurs descriptions correspondent à des séquences plus ou moins longues et des assemblages plus ou moins complexes de scènes. Nous avons repéré deux constantes : l'idée d'un univers différent dans lequel chaque scène est unique et le sentiment (déclaré ou sous-entendu) qu'il y a une progression dans les spectacles.

¹¹⁰⁷ Pour comprendre le déroulé de l'expérience et les modalités d'enquête, nous vous invitons à vous référer à la Partie I, chap.2, Méthodologie

2.2.1.2. Chaque scène est unique

La majorité des sujets décrivent une succession de scènes plus ou moins spectaculaires. Nous leur avons demandé de les nommer¹¹⁰⁸. Les noms choisis font plus souvent référence à des images oniriques ou artistiques (« bouche d'ombres ») qu'aux seules fonctions des pièces (« accès principal »). Chaque scène a une identité propre (qui est parfois perçue de la même manière par différents sujets).

Nous pensons que la mise en scène spatio-temporelle participe à ce ressenti par trois aspects au moins.

L'ASSEMBLAGE PAR CONTRASTE

Nous avons montré que les itinéraires du visiteur respectent systématiquement le principe du contraste entre deux scènes des pré-montages de Barragán. Chaque ambiance est mise en scène différemment de la précédente et de la suivante :

« Je suis sorti de l'atelier qui était grand, vaste, horizontal avec un plancher brillant, des murs blancs et un plafond de bois peint en jaune. Le patio paraissait si petit et si haut ; un tube qui aspire vers le ciel. Avec un bassin sombre et des lianes sur les murs. Ensuite on entre dans le jardin. Là c'est la jungle ! Plus d'orthogonale, des murs indéfinis de feuillages. On ne voit même plus le ciel » (I4,2)

L'INTERVALLE NEUTRE ou LE SEUIL DE SILENCE

Si les sujets décrivent pour la plupart des pièces principales et des scènes remarquables, un sujet a décrit avec beaucoup de détail certains intervalles élargis entre ces scènes (comme le sas entre le hall de distribution de la casa Barragán et son séjour principal par exemple). Nous avons montré que les scènes spectaculaires sont souvent (presque systématiquement) isolées des séquences voisines par une « parenthèse de silence », par un espace tampon, plus neutre dans sa lumière, ses couleurs et généralement comprimé spatialement. Nous avons déjà évoqué le rôle de séparateur, d'isolation (relative) de ces espaces temps.

L'absence (quasi unanime) de descriptions de ces lieux (pourtant parfois de quelques mètres carré) peut en suggérer une perception inconsciente, à la manière du cadrage ou du choix d'une focale au cinéma.

Si nous observons l'itinéraire décrit par le sujet précédent dans le Patio des Jarres, nous pouvons voir clairement que, le patio est en réalité précédé par une sorte de sas intérieur (renforcement spatial) puis un sas extérieur (pincement avant le patio lui-même). Il existe

¹¹⁰⁸ Une petite réserve méthodologique souligne ici que les sujets sont alors interrogés en état d'immersion (voir Partie II, chapitre 1) et les noms qu'ils donnent sont forcément teinté par cette condition

une zone similaire entre patio et jardin, comprimée entre le retour de l'enceinte, le franchissement de la porte (son seuil) et un élément fixe (l'abreuvoir à oiseaux sur la terrasse principale).

L'ISOLEMENT PAR LA MISE A DISTANCE

Nous avons montré que les itinéraires des visiteurs sont presque toujours des combinaisons de séquences anticipées par le concepteur.

Ces itinéraires ont en commun de multiplier les séquences (5 temps). Les descriptions de nos sujets confirment cette mise à distance des scènes ressenties comme appartenant davantage à une sphère familiale ou intime. Ce recul, orchestré par la mise en scène spatio-temporelle, est physique (éloignement mesurable, cheminement labyrinthique qui allonge l'espace entre deux points). Il est aussi psychologique (isolement par le réglage de la mise en scène ambiante, multiplication des séquences qui donne le sentiment d'avoir parcouru un plus long chemin).

2.2.1.3. Progression dans la puissance des spectacles

Une majorité des témoignages (15/21) suggère la perception d'une progression dans l'effet spectaculaire des scènes. Certains en ont la conviction. Ils parlent alors d'émotions « *plus fortes* », de ressentis plus « *intenses* », plus « *précis* ». Les autres utilisent un vocabulaire davantage imagé ou évocateur.

Ceux qui ont pris conscience de cette progression l'associent la plupart du temps avec la distance par rapport à la rue : « *Plus la scène est loin de la rue, plus elle est impressionnante.* » (I8,2).

Or l'analyse des plans montre que les émotions décrites comme les plus intenses ne sont pas situées géographiquement si loin de la rue. Ainsi par exemple de la bibliothèque dans la casa Barragan qui se situe côté rue, derrière un mur de façade de 25cm à peine. Le chemin par contre qui y mène est assez longue comme en témoigne sa description.

Nous pensons donc que la mise en scène spatio-temporelle participe à ce ressenti par deux aspects au moins.

PROGRESSION SCENARISEE DES EFFETS D'AMBIANCE

Nous avons montré dans les séquences type de Barragán (vécues ensuite partiellement ou non par les visiteurs) qu'il y a une vraie progression des effets d'ambiance. Ainsi par exemple, le chemin d'accès au séjour de la casa Barragán (en suivant l'itinéraire le plus fréquenté) augmente ou comprime progressivement les hauteurs sous plafond des séquences traversées. On passe donc de 3.40m à

2.20m, puis de 3.40m à nouveau à 2.05m cette fois avant de regagner à 5.40m de hauteur sous plafond dans le séjour. On observe des variations progressives analogues dans les surfaces traversées : 8.80m² (première partie du sas) à 3.36m² (seconde partie), puis 22.4m² (hall de distribution) à 3.24m² (sas séjour) et enfin environ 56m² (subdivisés en micro-espaces). On peut poursuivre les constats avec d'autres progressions : sources lumineuses, colorations, textures, etc.

TEMPS VÉCU ET IMMERSION

Le deuxième aspect qui nous semble important de relever est le temps vécu du parcours et son influence sur l'immersion du sujet. Nous avons montré dans les enquêtes sur les réminiscences (Mémoire) que le sujet passait après un certain temps d'une attitude de spectateur à une immersion plus intime, de l'évocation de références à l'évocation de souvenirs personnels (la cabane de l'enfance, le repaire dans un jardin).

Le temps vécu du parcours est entendu ici comme le temps que le sujet a l'impression d'avoir passé à cheminer. Il est très souvent différent du temps réel qu'il faut à un sujet pour le parcourir. Plus les séquences sont nombreuses et leur mise en scène labyrinthique, plus le sujet est sollicité et a le sentiment d'y passer du temps.

Ce temps vécu a ici au moins 2 autres conséquences que celle de donner au sujet cheminant la sensation de s'éloigner de la sphère publique. D'une part, il stimule l'attitude d'immersion (par le jeu créatif des réminiscences, confirmant nos résultats précédents) et libère les réserves du sujet qui devient plus attentif, plus « sensible » (descriptions de sons et de parfums par exemple). D'autre part, certains sujets nous ont confié avoir le sentiment que l'errance a favorisé un retour sur Soi, une forme de méditation. Cette plongée est accompagnée par davantage d'écoute des réactions émotionnelles par certains sujets (7/21) :

« J'ai visité toutes les pièces je crois, sans vraiment y penser. J'allais ici et là, je ne peux même plus vous dire par où je suis passé. C'est un vrai labyrinthe là dedans (...) Puis au bout d'une heure et demi je pense, je me suis posé dans la bibliothèque, le dos contre les étagères (...) Juste avant de partir, je me suis rendu compte que ce qui m'avait retenu dans cette pièce c'était un parfum, celui de la cire sur les meubles mêlé à celui des reliures. Il me rappelait l'appartement de ma grand-mère ou j'ai passé tous les mercredis après-midi pendant plus de quatre ans à lire toute sa collection fanée des enquêtes d'Agatha Christie » (14,2).

2.2.2. Au bout du monde

« (...) Le deuxième acte est celui où le héros, fatigué de ses épreuves, va se retirer dans un lieu secret, un refuge imprenable pour panser ses blessures (...) ».

Enquête I7,2

Nous avons constaté que la majorité des sujets¹¹⁰⁹ a fini par choisir un lieu pour attendre la fin de l'expérience.

A un moment donné, ils se sont installés et ont attendu. Les lieux sont multiples comme le laissaient présager nos précédentes analyses mais l'attente est riche d'enseignements.

Nous avons repéré deux constantes partagées dans les témoignages relatifs à cette période de l'expérience: la description d'une retraite « au bout du monde » (sécurisée) qui assure un moment de « paix » (sécurisant).

2.2.2.1. Refuge sécurisé

Si les mots utilisés varient parfois, tous les sujets décrivent le lieu de leur pause comme un environnement sécurisé:

« un refuge », « un repaire », « un observatoire protégé », « un recoin », « une marche à l'écart, derrière le bouclier d'un mur », « un poste de guet », « une chapelle complètement fermée », « un jardin clos » (I2.4.6.9.12.16.17.19.21, 2).

En complément du réglage des ambiances de ces lieux qui favorise l'image d'un environnement protégé (accès coudés, enceintes, murs aveugles, couverture sonore), nous pensons que la mise en scène spatio-temporelle de leur accès (parcours) participe à ce ressenti.

Ils jouent sur l'allongement de ce cheminement et/ou de sa perception. Les témoins insistent sur l'aspect retiré et injoignable de leurs retraites :

« au bout du monde », « perché tout en haut de la maison », « franchement isolé » (I4.6.11.2,2)

Leur repérage sur un plan ne les situe pas si loin de la rue ou des communs. Il semble que ce soit la perception de cet isolement (du contexte), de cet éloignement (de la ville) qui sécurise les sujets concernés. Le « calme perçu » est en effet souvent opposé aux bruits de la ville (vus comme une nuisance), à l'effervescence du métro, au soleil (trop) chaud, etc.

Cette mise à distance, déjà perceptible à travers la progression des spectacles du « 1^{er} acte », s'affirme ici chez tous les sujets. Elle est

¹¹⁰⁹ Certains (5 sujets) ont multiplié ces pauses mais ont néanmoins passé davantage de temps dans leur dernière retraite. Seuls 2 sujets ont marché pendant les deux heures et un seul s'est assis sur les marches du hall de distribution (sans visiter la maison) pour attendre jusqu'à sa sortie

directement liée à l'accessibilité perçue de ces lieux et répond à deux constats spatio-temporels : l'allongement du temps réel et la manipulation du temps vécu.

ALLONGEMENT DU TEMPS REEL

Nous avons montré que les parcours dans l'architecture émotionnelle sont perçus comme labyrinthiques. L'expérience dans la casa Barragan confirme encore davantage ce constat.

D'autre part, l'utilisation de séquences incompressibles convoque des cheminements plus longs (aux assemblages multiples). Enfin, nous avons également souligné à travers nos différentes descriptions la multiplication des emmarchements, passages dérobés et autres couloirs coudés qui allongent physiquement la marche.

Le temps réel nécessaire pour cheminer est ainsi étiré par la mise en scène spatio-temporelle.

MANIPULATION DU TEMPS VECU

Nous avons par ailleurs suggéré le fait que l'assemblage du parcours (ses contrastes successifs, ses effets progressifs, sa structure labyrinthique) déforme la perception du temps vécu du cheminement. Plus ce temps semble long, plus le lieu est perçu comme « retiré ». L'assemblage spatio-temporel ne peut qu'augmenter cette perception :

« On est fort chahuté. La pièce est petite, puis grande, puis petite à nouveau, puis immense, puis toute petite. Sans vous parler des lumières : une fois jaune citron, une fois rose fluo, une fois bleutée (...) Ca tourne la tête. Alors on est content quand on arrive au jardin, là au moins tout se calme et on peut se poser tranquillement, très loin de l'agitation, au-delà du labyrinthe. » (14,2).

2.2.2.2. Atmosphère sécurisante

L'autre aspect récurrent des témoignages est le caractère sécurisant du lieu de la pause. Il peut bien sûr être sécurisant par son caractère protégé, sécurisé (suggéré par le réglage des ambiances et la mise à distance), mais nous pensons que le travail des réminiscences, stimulé par la mise en scène spatio-temporelle, participe beaucoup à renforcer ce ressenti chez les sujets.

MULTIPLICATION DES DECLENCHEURS DE REMINISCENCES

C'est en multipliant les déclencheurs de réminiscences (et les expériences émotionnelles) que le sujet passe de simple spectateur à un acteur immergé. La mise en scène spatio-temporelle (des parcours) joue donc un rôle dans cette stimulation. Plus elle est longue, plus elle incite les réminiscences du sujet. Ainsi, ils

percevront « au bout du monde » un recoin sécurisant parce que forgé par leurs propres souvenirs.

Regardons par exemple le choix des mots clés utilisés pour décrire le même lieu (cabinet intime casa Barragán) par 5 sujets :



Source : Casa Barragan

- « *dressing » (I9,2)*
- « *une pièce comme le sommet d'une armoire » (I5,2)*
- « *cellule de moine » (I6,2)*
- « *cabane » (I19,2)*
- « *chapelle » (I1,2)*

Sur ces 5 témoignages, 3 ont poursuivi spontanément la description des lieux en les comparant à des refuges de leur enfance :

- « *j'adorais me cacher au sommet de l'armoire de mes parents à la maison. Personne ne pouvait me voir si je restais couché, mais moi je pouvais entendre tout ce qui se passait et situer mes parents, ma sœur, mon chien aux grincements du parquet, au glissement des menuiseries, au frottement de la tapisserie dans le couloir » (I5,2)*
- « *J'avais une cabane perchée dans les branches d'un arbre. Ce lieu me le rappelle fort » (I19,2)*
- « *La chapelle de notre petite église avait la même lumière, le même parfum. C'est un endroit où je me sentais rassuré. Il y faisait calme, on pouvait entendre les murmures du quotidien dans la sacristie » (I1,2)*

En basculant d'une attitude spectatoriale à une immersion plus intime, les sujets se laissent envahir par leurs émotions, se laissent submerger par leurs souvenirs et « s'ouvrent » plus facilement (nous l'avons constaté dans nos entretiens) parce qu'ils se sentent en confiance, « chez eux » comme disait Louis Khan¹¹¹⁰ dans la maison de Barragán. Ils sont alors peut être plus aptes à se recueillir, communier ou chercher à plonger en eux comme l'entendait Barragán.

Ils sont peut être dans l'état de « disponibilité spirituelle » requis par l'architecture émotionnelle.

¹¹¹⁰ Kahn, 1996. Op.cit

2.2.3. En Soi-même

« (...) Le dernier acte commence par une communion du héros avec la Nature ou l'Univers, et une découverte de ses nouveaux pouvoirs. Il est alors prêt à retourner plus fort, plus puissant et confiant dans le Monde réel qu'il a quitté au début. »

Enquête I7,2

Les enquêtes montrent que la grande majorité des sujets ont ressenti le recueillement et/ou la sérénité que Barragán voulait transmettre à travers l'architecture émotionnelle. Ils ont eu le sentiment de « communier » (I4,2), de se « recueillir » (I7-1,2), de « rêver » (I16,2), de « survoler les souvenirs » (I9,2).

Barragán écrivait : « Dans ce recueillement, on ne doit pas se référer exclusivement à des expériences de caractère religieux, mais simplement au fait de pouvoir pénétrer en soi-même à des moments déterminés, pénétrer dans ses problèmes ou dans ses propres songes »¹¹¹¹. Il décrivait alors ce qu'il espérait provoquer chez le visiteur dans ses recoins d'intimité et ses zones de pénombre.

2.2.3.1. Espace inspirant ou espace sacré

L'image du sacré dans l'architecture émotionnelle de Barragán devrait faire l'objet d'une thèse à part entière. Nous ne pouvons (ni ne voulons) ici développer tout ce qu'elle suppose, mais nous devons constater que le recoin où le sujet décrit sa pause comme un recueillement, une communion, un rêve ou une rêverie est souvent associé au temple, ses parties ou ses synonymes. Sans non plus entrer ici dans une définition du sacré et du profane qui fait toujours débat (de Mircea Eliade¹¹¹² aux essais d'architectes et de critiques contemporains¹¹¹³), nous pouvons associer l'image du sommet de l'armoire évoqué par le sujet n°5 par exemple à un espace sacré et signifiant de son enfance. Barragán lui-même dans ses propos vise un recueillement qui n'est pas forcément entendu comme une expérience œcuménique mais comme une expérience plus animiste¹¹¹⁴ à l'image du respect de la Nature dans laquelle l'homme se (con)fond porté par Ferdinand Bac, voire même une plongée en Soi.

¹¹¹¹ Barragan interview par Bayon, 1975. Op.cit

¹¹¹² Eliade Mircea, 1965 (1957). *Le sacré et le profane*, Collection Folio/essais, éd. Gallimard, Paris

¹¹¹³ Porro R, 2005 (janvier). « L'architecture ?...et Dieu dans tout ça ? », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°356, éd. JMPlace, Paris

¹¹¹⁴ Bien qu'il n'utilise pas le terme lui-même, il le suggère dans plusieurs de ses témoignages dont la conf donnée en Californie, 1952. Op.cit

Nous préférons donc parler, comme Tadao Ando¹¹¹⁵, d'espace inspirant.

Nous pensons que la mise en scène spatio-temporelle stimule ces rêveries et/ou ces méditations. D'une part elle isole le lieu de l'expérience comme nous l'avons montré, à travers le réglage de ses ambiances et de son chemin d'accès. Cet isolement (relatif) offre ainsi un environnement sécurisé et sécurisant¹¹¹⁶ qui permet au sujet de « se mettre à nu », de laisser libre cours à sa sensibilité, à son écoute, à son « éveil ». D'autre part, nous soutenons qu'elle inspire chez certains sujets un recueillement sacré en les confrontant à une certaine impermanence (et à travers elle, à ce que le sujet va nommer Dieu, l'Univers ou la Nature en fonction de ses convictions).

2.2.3.2. Cadrage sur l'impermanence

Par mise en scène spatio-temporelle, nous entendons cette fois la scénographie changeante (continuellement) d'un même lieu, celui du recoin désigné. Le temps métamorphose l'espace (par le changement d'intensité de la lumière, l'inclinaison saisonnière du soleil, les floraisons, le débordement d'un bassin à la saison des pluies). Nous avons évoqué le patient réglage des ambiances de l'architecture émotionnelle, les méthodes empiriques de Barragán (le rôle des boîtes à lumière par exemple) ainsi que le jardinage de ses scénographies. Nous avons montré que parfois, le mur n'est présent que pour « recueillir » l'ombre d'un arbre. Et la donner à voir. Le raffinement des cadrages (notamment le débord extérieur qui évite l'éblouissement, l'apport de lumière latéral qui « débouche » et diminue le contre-jour) peut être rapproché de l'art du cadrage dans le jardin japonais : un cadrage sur l'impermanence. La surface du mur-écran serait ainsi une surface de méditation à l'image du jardin sec japonais sur lequel le moine observe les lents mouvements des ombres, le replaçant dans un univers plus large, soumis à des lois universelles et naturelles.

Quatre témoignages sont à ce propos très significatifs. Ils sont situés à l'extérieur de la casa Barragán. Ils décrivent tous des lieux l'observation des métamorphoses continues de l'environnement (parfois proche du « regard flottant » décrit dans la méditation bouddhiste) qui précède la rêverie ou la communion évoquées. A l'extérieur, ces observations sont (paradoxalement¹¹¹⁷) plus fortes et mieux exprimées.

¹¹¹⁵ Ando, 2008. Op.cit

¹¹¹⁶ Nous remarquons que 3 sujets ne l'ont pas ressenti comme sécurisant mais au contraire comme étouffant et carcéral, ce qui nous renvoie aux réserves que nous avons énoncées au début de cette recherche sur le ressenti individuel des ambiances

¹¹¹⁷ Nous aurions pu croire a priori que les changements de couleur sur un mur ou le mouvement de la lumière naturelle serait plus visible à l'intérieur, dans une boîte à lumière contrôlée

Le premier évoque une rêverie. Il remarque le mouvement des nuages dans le cadre du patio, le parcours des ombres et la couleur changeante du mur. Le second fixe les lianes sans s'y attacher (ce qui peut être rapproché des entraînements de méditation bouddhiste dans lequel le méditant fixe un point sans s'y attacher, sans le voir). Il parle de communion avec la Nature. Le troisième exprime une crainte d'enfant (le regard réprobateur de la Vierge) dans un lieu de culte auquel il n'adhère pas entièrement mais qui inspire néanmoins ses rêveries. Le dernier perd toute notion du temps, décrit une nouvelle communion avec la Nature qu'il étend à l'Univers. Au préalable, il parle de chapelle mais décrit pourtant des éléments éphémères : la surface de l'eau, le chant des oiseaux, le contact des grains de terre sous sa paume.

Patio des jarres, (I4,2):

« Je me suis assis dans un coin, contre l'enduit chauffé par le soleil (...) J'ai d'abord regardé les plantes qui couvrent le mur, les drôles de poteries puis le morceau de ciel au-dessus de moi (...) Je suis resté longtemps, j'ai eu le temps de voir les murs changer de couleur sous le soleil et les ombres des pots s'allonger, les nuages passer. Enfin je crois (...) Je me suis imaginé des tas d'histoires en attendant, j'ai même imaginé que les pots étaient de petits soldats. Il y avait parmi eux un gros que j'ai appelé Sergent Garcia ! »

Terrasse, (I7,2) :

« J'ai trouvé le lieu idéal pour attendre : le coin le plus reculé de la terrasse (...) Je ne pensais à rien de particulier (...) En y repensant, je crois que je fixais le rideau de lianes qui bougeait lentement et derrière l'ouverture du jardin plus ou moins illuminé. J'avais l'impression d'être en accord avec ce mouvement, c'était rassurant de faire partie de ce jardin comme ça. »

Toit terrasse, (I9,2) :

« J'ai bougé avec l'ombre. J'aime la chaleur mais le soleil direct me fait peur. Alors je me rappelle avoir bougé deux fois au moins parce que l'ombre avait changé de place (...) Je suis resté là à penser d'abord à cet entretien, à l'organisation de mon week end, à ce que je devrais acheter le lendemain pour le repas et puis comme je n'avais rien pour noter, j'ai laissé mon esprit vagabonder. Ca m'a rappelé le catéchisme. Je m'ennuyais alors j'avais décidé de compter les bancs vides, les figures sculptées ou d'anticiper le moment où le soleil rattraperait le fil noir des vitraux (...) A certains moments j'avais l'impression de voir bouger la Vierge et je revenais un peu effrayé aux paroles du curé ! »

Sous le auvent du séjour, (I19,2) :

« Contre la vitre, presque à l'intérieur, sous le auvent (...) là je pouvais entendre les oiseaux chanter, regarder la surface de l'eau dans la vasque noire, frotter la main dans la poussière terreuse sur les dalles et sentir la caresse du soleil. J'ai fermé les yeux pour entendre encore mieux les oiseaux : quel calme ! J'avais le même sentiment que dans une chapelle ou en pleine nature : une totale communion avec l'Univers (...) Je suis désolé j'en ai même oublié de sortir à temps, j'aurais pu rester là des heures. »

Conclusion de chapitre

Centré sur les itinéraires conçus (par le concepteur) et fréquentés (par les visiteurs) dans l'architecture émotionnelle, nous avons cherché à vérifier si leurs concordances participent au ressenti d'un espace serein, recueilli et inspirant tel que le voulait Barragán.

Nous avons d'abord montré que les pré-montages du scénario de Barragán répondent toujours à des principes d'assemblages récurrents. Les scènes sont toujours juxtaposées par contraste quelque soit l'itinéraire emprunté, de l'échelle du site à celle du détail architectural, estompant par ailleurs la distinction conceptuelle entre dedans et dehors. Les assemblages issus du scénario visent la plupart du temps deux archétypes de destinations (la scène spectaculaire et le repaire intime). Ils partagent l'assurance d'une certaine immobilité (soit par une assise sédentaire, nomade ou par l'enclos d'un rituel) et répondent à un terreau de pré-requis partagés par le concepteur et la majorité des sujets de nos enquêtes.

Parmi les séquences envisagées, nous avons repéré des séquences incontournables, sorte d'itinéraires conseillers de l'espace public à la sphère familiale (truffés des procédés scénographiques décryptés dans la partie II et répondant au scénario de l'architecture émotionnelle). Nous en avons proposé un découpage par plans, récurrent dans les 7 terrains d'étude. Nous avons également mis à jour et découpé des séquences incompressibles qui mènent souvent de la sphère familiale à la sphère intime.

Dans un deuxième temps, nous avons comparé les itinéraires des visiteurs avec ceux du concepteur et révélé en quoi leurs « chemins buissonniers » sont malgré tout toujours des combinaisons de segments spatio-temporels pensés par le concepteur. Ils respectent toujours la juxtaposition de contrastes. Quand ils ne suivent pas l'itinéraire suggéré de la séquence incontournable, ou partiellement, c'est pour la recombinaison avec d'autres segments spatio-temporels (notamment des séquences incompressibles) aux extrémités desquels on peut toujours reconnaître les leurres et les appâts décrits dans le chapitre 3 (Partie II).

Immergés dans la casa Barragán pour une expérience émotionnelle solitaire de deux heures, la majorité des sujets de notre troisième campagne d'enquêtes nous ont confié un sentiment proche de celui voulu par le concepteur : une plongée en Soi-même et une impression de paix et de ressourcement. Nous avons montré, à partir du découpage spatio-temporel de leurs expériences, que le scénario de Barragán (et ses montages en assemblages labyrinthiques par les sujets) a une incidence sur leur ressenti et transmet à l'idée-force de l'architecture émotionnelle.

Conclusion générale

« La maison contient le corps qui à son tour, contient l'esprit »

Tadao Ando¹¹¹⁸

Luis Barragan a vu dans l'architecture émotionnelle un média pour inspirer l'homme dans une société moderne banalisante. Son rêve a nourri un processus de conception particulier, basé sur une pensée scénographique (réglage d'ambiances, scénario spatial, jardinage du projet dans le temps). Ce processus sert une idée-force universelle : offrir à l'homme ce que les sultans nasrides nommaient à l'Alhambra « un refuge inspirant » et que Gilles Clément appelle aujourd'hui « un belvédère intérieur »¹¹¹⁹.

L'architecture émotionnelle intègre en amont de la conception le travail des ambiances et considère l'homme dans ses dimensions sensibles. Cette manière d'envisager le projet trouve à l'aube du XXI^{ème} siècle de nouveaux échos.

D'une part, la recherche dans le domaine des ambiances cherche aujourd'hui à comprendre comment intégrer en amont le processus conceptuel du projet d'architecture notamment. En effet, les concepteurs, peut-être mal informés des évolutions de la recherche, l'ont souvent envisagé comme un palliatif, une prothèse scientifique venant résoudre des problèmes « techniques » en aval du projet. D'autre part, alors que nous sommes abreuvés d'images lisses et parfaites (qui contaminent aujourd'hui aussi la conception du projet de paysage longtemps revendiquée comme empirique), certains architectes défendent le processus conceptuel plus que le produit fini. Il en est ainsi par exemple de Peter Zumthor ou Herzog et de Meuron dont les deux expositions monographiques¹¹²⁰ ont récemment surpris l'opinion peu habituée à regarder uniquement des maquettes d'études, des esquisses de travail et des bouts de vidéos de chantier.

C'est dans ce mouvement général que s'inscrit cette recherche.

Elle vise à comprendre le fonctionnement des mécanismes scénographiques mis en place dans l'architecture émotionnelle, tant au niveau de leur conception que de leur perception. Leur érosion et le synchronisme de l'enchantement perçu questionnent à nouveau le processus de conception.

La spécificité de ce travail sur l'œuvre de Barragan naît de cette double approche (inédite) confrontant les intentions du concepteur et les ressentis spatio-temporels de visiteurs (parfois 70 ans après la réalisation). Nous avons choisi de croiser des données issues de

¹¹¹⁸ Ando T, 2008. Op.cit

¹¹¹⁹ Clément G, 2009. *Le salon des berces*, éd. Nil, France

¹¹²⁰ Exposition de Herzog et de Meuron à Montréal puis à Bâle en 2003 et Zumthor à Bregenz puis à Lisbonne en 2008

méthodes pluridisciplinaires pour révéler des concordances entre les intentions du concepteur et le comportement des visiteurs à travers sept architectures émotionnelles remarquables. L'objet est d'enrichir la connaissance des processus de conception en révélant une pensée scénographique (attitudes, procédés, principes de composition) et une méthode de travail au service d'un rêve universel.

Notre point de départ était qu'il existe une relation entre la conception de l'architecture émotionnelle et le ressenti des visiteurs puisque la plupart la décrivent aujourd'hui comme le refuge enchanteur et inspirant voulu par Luis Barragan.

Nous avons supposé, à juste titre, que pour travailler sur les émotions du visiteur, l'architecture émotionnelle s'assure de sa participation consciente et inconsciente, le transforme en acteur en anticipant ses mouvements et lui offre un territoire de liberté (relatif ou illusoire). Cette hypothèse générale questionne d'une part les modalités spatiales de cette implication sensible et d'autre part, la mise en scène spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle à travers ses cheminements. De là découle une série d'hypothèses que nous avons cherché à vérifier.

Cette conclusion propose dans un premier temps d'en rappeler les principaux résultats.

REVELATEURS NOSTALGIQUES

Nous pensions que le concepteur, défenseur d'une nostalgie inspirante, avait mis en place un réseau ambiantal de déclencheurs de souvenirs (à l'image de la madeleine de Proust) pour stimuler la plongée introspective du visiteur et son individuation.

Nous avons montré que Barragan, sous les traits d'un avatar voyageur humaniste, a transcendé une quête d'identité (besoin de mémoire) en processus créatif. Guidé notamment par l'art de la suggestion des jardiniers poètes, l'onirique quête du labyrinthe surréaliste et l'œuvre cathédrale de Marcel Proust, le concepteur a construit son processus de travail comme un véritable art de la mémoire, stimulant d'une part sa créativité et déployant d'autre part dans l'architecture émotionnelle des révélateurs nostalgiques à l'intention des visiteurs. Ces déclencheurs de réminiscences agissent comme de véritables signes proustiens ambiants, qui renvoient, au bout d'un certain temps, chaque visiteur à ses propres souvenirs (à partir d'un vaste inconscient collectif). Nous avons souligné leurs caractères principalement visuotactiles, sonores et kinesthésiques en confrontant les témoignages recueillis dans les sept sites avec les composants et les formants d'ambiance. Il nous est apparu que ces révélateurs nostalgiques et la multiplication des évocations suscitées participent progressivement à basculer le visiteur d'une attitude spectatorielle (avec une mise à distance émotionnelle) vers une attitude d'immersion. Cette dernière encourage la plongée introspective et stimule le cerveau projectif

du visiteur qui se (re)construit à partir de sa mémoire autobiographique. Les réminiscences provoquent ainsi le processus d'individuation nécessaire au ressourcement visé par le concepteur.

REGLAGES EMPIRIQUES

Nous supposons ensuite que les réglages très précis des ambiances de scènes remarquables, « pour donner à voir dans un sens qui surpasse l'analyse purement rationnelle »¹¹²¹, induisaient un certain empirisme chez le concepteur mais aussi une série de principes de mise en scène récurrents, incitant au recueillement et à la contemplation.

Nous avons montré que Barragan développe au contact d'artistes un véritable art de voir qui lui permet de s'émerveiller (« voir avec innocence »¹¹²²), mais aussi de reconnaître ce qui participe scénographiquement à susciter son émerveillement (choix d'objets énigmatiques, principes de composition, mise en lumière, cadrage). Nous avons souligné ces procédés et leurs combinaisons dans 18 scènes remarquables sur plus de 40 ans. Ils révèlent une pensée scénographique, construite à partir d'attitudes récurrentes qui visent à isoler (physiquement et mentalement) pour mieux donner à voir (contempler). En analysant sa méthode de travail, des premières idées du projet au chantier et au-delà, nous avons montré que l'empirisme des réglages dépasse de loin la seule phase de « conception » entendue communément aujourd'hui comme l'étape créative en amont du chantier. En effet, pour conserver par exemple la magie de la solitude sans basculer dans l'angoisse de l'isolement, ou pour susciter la contemplation malgré l'érosion du cadre ou l'impermanence du spectacle capturé, le concepteur « jardine » les ambiances de l'architecture émotionnelle constamment, bien au-delà de la livraison.

APPATS DE SEDUCTION

Nous suggérons aussi qu'il existait, entre deux scènes remarquables, un faisceau d'appâts et de leurres ambiants qui séduisent et attirent le visiteur, influant sur son cheminement.

Nous avons montré à travers les modèles architecturaux de l'Alhambra, du Raumplan et de la Space House que Barragan y a trouvé des clés scénographiques susceptibles d'attiser le suspense du visiteur dans ce qu'il nommait lui-même le strip-tease architectural. Ces « appels à venir ici », que l'on a situés et décrits à partir des témoignages et de l'observation des comportements dynamiques des arpenteurs, cristallisent le concept d'appât psychofonctionnel de Kiesler. Ils respectent leur ambition de séduire le visiteur en suscitant la curiosité, l'enchantement et la nostalgie. Ces désirs influent sur l'action. Le cerveau créatif, décrit aujourd'hui par le Professeur Berthoz¹¹²³, projette sur l'appât ses

¹¹²¹ Barragan, 1980. Op.cit

¹¹²² Idem

¹¹²³ Berthoz, 2008. Op.cit

propres fantasmes, guidant le pas et le corps de scène en scène dans une dynamique d'errance (par ailleurs propice à l'introspection). Le repérage de ces appâts nous a permis d'abord de révéler les principes récurrents de leur composition, nourrissant la pensée scénographique du concepteur. Ensuite, leur comparaison avec les photos d'époque a démontré l'importance du « jardinage » de ces lieux par le concepteur (ou l'habitant éclairé), c'est-à-dire leur réinvention régulière pour maintenir le suspense et faire durer l'enchantement de l'architecture émotionnelle.

SCENARIO ET MISE EN SCENE SPATIO-TEMPORELLE

Nous soupçonnions enfin que le scénario spatial, utilisé par le concepteur en amont du projet, convoquait une conception spatio-temporelle de la mise en scène. Nous pensions que les itinéraires, conçus comme autant de pèlerinages potentiels, déclinaient les principes scénographiques relevés dans un montage renforçant le ressenti du visiteur.

Nous avons montré dans un premier temps que le scénario spatial utilisé par Barragan implique bien une conception spatio-temporelle de l'architecture émotionnelle. L'espace devient topologique (le lieu se découvre au fur et à mesure), logocentré (chaque lieu est unique). Il sert une certaine topocité, un Ici-Maintenant où la magie de l'instant est éphémère. Les cheminements sont toujours orientés et assemblent des procédés scénographiques hérités notamment du scénario paysager de Ferdinand Bac et de la promenade architecturale de Le Corbusier (transitions, séquençage, chapitrage). En outre, nous avons découvert que le scénario spatial invoque ici une méthode de travail spécifique. Le rêve méditatif qui précède le scénario rejoint l'art de la mémoire déjà évoqué et devient moteur de créativité du projet. Le phase narrative, qui sert à communiquer les intentions du concepteur, permet de développer une écoute particulière et participative du client, d'envisager une souplesse des évolutions des formes et des couleurs (jouant l'évocation plus que l'illustration) et enfin, de « conditionner » le futur habitant à la pensée scénographique et à l'idée-force de l'architecture émotionnelle.

Nous avons démontré dans un deuxième temps, que les itinéraires fréquentés par les visiteurs aujourd'hui dans l'architecture émotionnelle (même ceux qui à leurs yeux sont des chemins buissonniers ou des parcours complices) combinent toujours des segments spatio-temporels scénarisés par le concepteur. Ces fragments d'espace-temps comportent la plupart du temps un faisceau d'appâts à leurs extrémités, multipliant les outils de séduction. Ces séquences incontournables et incompressibles sont récurrentes. Elles révèlent un assemblage, un montage de scènes et de transitions calculées, conçues à l'image d'un scénario pour dramatiser au maximum les procédés scénographiques. Les visiteurs, immergés seuls dans la casa Barragan nous ont enfin permis de montrer par leurs témoignages que l'effet combiné du

montage spatio-temporel (progression des effets, allongement du temps réel et vécu) et des ambiances favorise leur plongée introspective, leur individuation et finalement, leur perception d'un lieu sécurisant (familier), ressourçant et inspirant comme voulait l'être l'architecture émotionnelle de Luis Barragan.

RETOUR SUR LES METHODES

Notre réflexion a mûri entre les premiers arpentages ou entretiens et la soutenance de cette recherche. Si certaines données peuvent paraître peu objectives, nous nous sommes efforcés qu'elles soient suffisamment objectivables pour aider la démonstration. Nous aurions sans doute aujourd'hui envisagé des méthodes complémentaires, en partenariat avec d'autres laboratoires. Nous pensons notamment à des enregistrements audios systématiques (comme les promenades sonores), des parcours vidéos, des images cérébrales peut-être (pour vérifier les zones du cerveau stimulées au long du parcours), voire encore des expériences de physiologie sur les mouvements de la tête et le balayage des yeux pour confirmer l'hypothèse des appâts psychofonctionnels.

Nos résultats ne permettent pas de généraliser de règles universelles, l'échantillon des sujets de nos enquêtes est trop réduit et probablement pas suffisamment varié. En revenant sur l'analyse des données, il nous est apparu que s'ils sont d'âge, de sexe, d'origine et de profession différentes, ils partagent tous au moins trois traits communs avec Barragan : un certain art de vivre méditerranéen (ou assimilé), une sensibilité à l'art (de l'amateur éclairé à l'esthète) et enfin, un besoin de mémoire ou une quête d'identité plus ou moins affirmée. Ces sympathies peuvent expliquer en partie une sensibilité partagée au message de l'architecture émotionnelle. Il est possible aussi que nos questions lors des entretiens semi-directifs aient parfois suscité des réponses appropriées malgré nos efforts pour rester neutre. Il se peut enfin que l'interprétation des témoignages (parfois leur traduction) soit aussi filtré par notre propre sensibilité.

Ce qui nous paraît néanmoins très intéressant dans les résultats est le fait que tous les témoignages convergent parfois plus de 70 ans après la réalisation, dans un contexte urbain, socio-économique et culturel très différent de celui qui a vu naître l'architecture émotionnelle. Cette reconnaissance tend à questionner le caractère plus atemporel qu'universel de l'architecture émotionnelle. Goeritz l'avait imaginé en écho au temple grec, à la pyramide et à la cathédrale gothique. Barragan complète l'analogie avec les arts premiers. Certains témoins évoquent les Thermes de pierre à Vals (1996)¹¹²⁴ ou la Piscine de l'Atlantique aux Salines de Comora à Madère (2006)¹¹²⁵. Nous avons montré que l'architecture

¹¹²⁴ Réalisés par Peter Zumthor

¹¹²⁵ Réalisée par Paulo David

émotionnelle contient, au-delà des formes et des couleurs (soumises à la mode), une pensée scénographique dont nous avons révélé certains mécanismes. Celle-ci traverse les âges (et aujourd'hui encore davantage les cultures avec le brassage planétaire). En ce sens, l'architecture émotionnelle nous paraît pouvoir offrir un riche terreau de réflexion aux concepteurs contemporains.

APPORTS ET PERSPECTIVES

Les résultats de la recherche sont triples. Au niveau théorique, ils contribuent d'une part à la connaissance de l'œuvre de Luis Barragan (avec un éclairage inédit) et d'autre part, à la problématique de la conception et de la perception des ambiances. Au niveau pratique, ils révèlent des principes de composition scénographiques au service d'un projet (d'une quête personnelle peut-être davantage qu'une utopie) et jalonnent une pensée scénographique en devenir qui convoque un processus conceptuel alternatif. Ces données constituent en ce sens une aide à la conception ramenant l'homme, dans sa dimension sensible, au cœur du processus de projet.

La résurrection et la réinvention du processus conceptuel de l'architecture émotionnelle aujourd'hui sont en marche.

La société moderne que Barragan dénonce a muté. Nos sociétés sont maintenant supermodernistes comme l'analyse Ibelings¹¹²⁶. Elles multiplient toujours plus de « machines à habiter » décontextualisées et déshumanisées. Avec la crise écologique planétaire, ces machines deviennent « propres », et servent un discours trop souvent scientiste. Des outils toujours plus performants au réseau mondial des échanges instantanés dénoncés par Le Dantec¹¹²⁷, les hommes sont désormais devenus des données globalisées. Cette globalisation, couplée à l'évolution de nos métiers et la multiplication des jeux de rôle virtuels comme *Second Life* qui forcent à multiplier les expériences d'empathie (comme l'expliquait le Professeur Berthoz¹¹²⁸ en février 2009), précipitent une crise d'identité planétaire. Le tourisme, premier revenu économique mondial, creuse son créneau dans l'industrie de la mémoire. Il entraîne partout patrimonialisation et muséification. Elles sont parfois paradoxales, souvent quand elles touchent le paysage soumis à l'érosion et aux dynamiques de transformation. Gilles Clément dénonce par exemple les velléités de figer les coteaux viticoles de certaines régions de France, appauvrissant par ailleurs leur biodiversité¹¹²⁹. La virtualisation de nos sociétés est

¹¹²⁶ Ibelings, 2003. Op.cit

¹¹²⁷ Dans la préface que Le Dantec écrit in Norberg Schulz C, 1997. *L'Art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations*, éd. Le Moniteur, Paris

¹¹²⁸ Berthoz, 2009 (février) in cours public de la Chaire de Physiologie de l'action et de la perception au Collège de France

¹¹²⁹ Clément G, 2002. *L'éloge des vagabondes*, éd. Nil, France

contrebalancée par les nouveaux pèlerinages de type « wellness ». Thierry Paquot décrit en décembre 2008, à l'occasion d'une conférence à l'Académie française d'Architecture¹¹³⁰, le désir actuel d'une architecture « concrète » qui s'adresse à tous nos sens et échappe à l'impalpable de la virtualisation. Citons notamment les réalisations de Maurice Sauzet, Tadao Ando ou RCR. Augustin Berque prophétise le retour d'une « architecture située » qui replace l'homme face à la Nature, et à travers elle, face à lui-même. Citons les expériences des architectes « gratte-terre »¹¹³¹ ou l'animisme écologique prôné par Gilles Clément¹¹³². Ce dernier milite pour la réintroduction du rêve au cœur du processus conceptuel depuis la plate-forme de l'enseignement du projet. On observe un discours analogue du côté des chercheurs dans le domaine des ambiances à Rio de Janeiro ou à Grenoble par exemple¹¹³³. Le mouvement dépasse la maison et le jardin de l'architecture émotionnelle mexicaine. Il rejoint la rue et l'échelle tentaculaire de l'espace public voire du paysage dans lesquels on traque désormais les réseaux métaphoriques et l'imaginaire sonore. A l'échelle du neurone ou du synapse, les neurosciences s'intéressent aux universels qui pourront peut être bientôt offrir d'autres pistes conceptuelles à l'architecture émotionnelle et transformer la bibliothèque du vaste inconscient collectif utilisé par Barragan en révélateurs universels. La question éthique entrera alors pleinement au cœur du sujet : jusqu'où le concepteur peut-il aller pour ne pas basculer dans un autoritarisme (insidieux) « au nom du bien de tous », nouveau gourou à la vision unique et donc dangereuse.

Ces interrogations, pour l'instant sans réponses, ouvrent, nous semble-t-il des perspectives de recherche pour l'avenir. Cette étude sur l'architecture émotionnelle et le fonctionnement de ses mécanismes scénographiques nourrit des questionnements qui dépassent le seul champ de notre recherche.

Pour conclure, nous aimerions esquisser trois pistes de réflexion qui prolongent cette étude. La dernière fait depuis quelques mois l'objet, à titre expérimental, de développements concrets dans un programme d'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles¹¹³⁴.

- 1) Quelles conceptions analogues à l'architecture émotionnelle de Luis Barragan pourrait-on analyser pour enrichir les outils de cette pensée scénographique en l'étendant à des échelles et des problématiques publiques ? Le modèle

¹¹³⁰ Paquot T, décembre 2008. Conférence donnée à l'occasion de la sortie du livre de Sauzet M et Younes C (2008, op.cit) à l'Académie d'Architecture à Paris

¹¹³¹ Betsky A., 2002. *Lignes d'horizon. L'architecture et son site*, éd. Thames & Hudson, Londres

¹¹³² Clément G, Jones L, 2006. Op.cit

¹¹³³ Voir Partie I, chap.1

¹¹³⁴ Gilsoul N, 2009. Cours d'histoire de l'architecture et cours d'Art des jardins prolongés par un atelier de projet

résultant de l'architecture émotionnelle de Barragan reste en effet majoritairement clos et produit, par juxtaposition, un condominium sécurisé participant aujourd'hui, lorsqu'il s'applique hors des villes, au phénomène de l'étalement urbain.

- 2) Quelles leçons peut-on tirer du processus de conception lui-même dans les nouvelles configurations de travail pluridisciplinaires de nos équipes de conception contemporaines ? Peut-on imaginer une réinvention des 4 phases d'empirisme de l'architecture émotionnelle ? Citons par exemple la mise en place d'un contrat de suivi en architecture comme en ont certains paysagistes, l'artialisation complémentaire en amont de la conception, l'utilisation de nouveaux outils comme la vidéo permettant d'aiguiser un nouvel art de voir par exemple ou encore, le développement de programmes de montages cinématographiques ou dérivés permettant d'explorer davantage d'assemblages de cheminements.
- 3) Quelles expériences basées sur ce processus de conception peut-on insuffler à travers l'enseignement en atelier de projet (architectural ou paysagé) pour construire une véritable pensée alternative ?

Nous espérons avoir contribué en partie à la compréhension de l'architecture émotionnelle de Luis Barragan, et ouvert des perspectives d'avenir stimulantes.

Je vous remercie pour votre intérêt et me permet de citer mon directeur de recherche : « Je cherche un lieu d'équilibre, un belvédère intérieur, d'où je verrai l'ombre et la lumière se partager le temps selon une danse universelle où l'homme, ce pantin maladroit, apparaît en excuse, pour la seule nécessité de son regard étonné. Je cherche un enfant, quelqu'un en moi d'offert à l'étrangeté »¹¹³⁵

Nicolas Gilsoul
Paris le 21 mars 2009

¹¹³⁵ Clément, 2009. Op.cit

Annexes

Manifeste de l'architecture émotionnelle¹¹³⁶ (1954 – Mathias Goeritz)

Le nouveau « Musée expérimental » *El Eco* à Mexico commence ses activités, c'est-à-dire ses expérimentations, avec l'œuvre architectonique de son propre édifice. Cette œuvre fut comprise comme l'exemple d'une architecture dont la principale fonction est l'émotion.

L'art en général, et naturellement aussi l'architecture, est un reflet de l'état spirituel de l'homme de son temps. Cependant l'impression existe que l'architecte moderne, individualiste et intellectuel, exagère parfois – peut être parce qu'il a perdu le contact étroit avec la communauté – dans sa volonté de mettre en exergue la partie rationnelle de l'architecture. Le résultat est que l'homme du vingtième siècle se sent écrasé par tant de fonctionnalisme, par tant de logique et d'utilité dans l'architecture moderne. Il cherche une issue, mais ni l'esthétisme extérieur entendu comme « formalisme », ni le régionalisme organique, ni ce confusionnisme dogmatique ne se sont confrontés au fond du problème qui est que l'homme – créateur et récepteur – de notre temps aspire à quelque chose de plus qu'une belle maison, agréable et adéquate. Il demande – ou demandera un jour – à l'architecture et à ses moyens matériels modernes, une élévation spirituelle, ou plus simplement une émotion, comme lui en ont procurée en son temps l'architecture de la pyramide, celle du temple grec, de la cathédrale romane ou gothique ou même celle du palais baroque. C'est seulement en recevant de l'architecture des émotions vraies que l'homme peut à nouveau la considérer comme un art.

¹¹³⁶ Mathias Goeritz publie ce Manifeste en 1954, faisant suite à la construction entre 1952 et 1953 du Musée Expérimental *El Eco* à Mexico. Il est intéressant de noter qu'à partir de 1952 également il travaille avec Luis Barragan sur la construction de la première phase de la Chapelle des capucines à Tlalpan qui faisait suite à une première collaboration au Perdegal avec Barragan en 1951.

Ce Manifeste est repris des annexes de l'unique ouvrage en français sur l'œuvre de Goeritz (Cuahonte de Rodriguez 2003) qui est un résumé de la thèse de doctorat *Mathias Goeritz (1915-1990) L'art comme prière plastique* présentée par Maria Leonor Cuahonte Martinez sous la direction de Monsieur le Professeur Serge Lemoine à l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, en octobre 2000 et soutenue le 2 décembre de la même année

Issu de la conviction que notre temps est en proie à de hautes inquiétudes spirituelles, le musée *El Eco* ne veut pas être plus qu'une expression de celles-ci, aspirant, un peu inconsciemment, mais presque automatiquement, à l'intégration plastique pour prodiguer à l'homme moderne une émotion maximale.

Le terrain d'El Eco est petit, mais grâce à des murs de sept à onze mètres de hauteur, à un long couloir qui va se rétrécissant (avec une élévation du sol et un abaissement du plafond) on a essayé de donner l'impression d'une plus grande profondeur. Les lattes de bois du sol de ce couloir suivent la même tendance, elles se rétrécissent et se terminent presque en un point. En ce point final du couloir, visible depuis l'entrée principale, on envisage de placer une sculpture : un CRI, qui doit trouver son ECHO dans une peinture murale, « grisaille » d'environ cent mètres carrés, obtenue si possible par l'ombre même de la sculpture qui devra se projeter sur le mur principal de la grande salle.

D'un point de vue fonctionnel, on a sans doute perdu de l'espace par la construction d'un grand patio. Mais celui-ci était nécessaire pour faire culminer l'émotion obtenue dès l'entrée. De plus, il doit servir pour des expositions de sculptures en plein air. Il doit donner l'impression d'une petite place fermée et mystérieuse, dominée par une immense croix qui forme l'unique porte-fenêtre.

Si, à l'intérieur, un mur haut et noir, détaché des autres murs et du toit, doit donner la sensation réelle d'une hauteur exagérée, hors de la « mesure humaine », dans le patio il manquait un mur encore plus haut, compris comme un élément sculptural de couleur jaune qui – comme un rayon de soleil – entrerait dans l'ensemble, dans lequel on ne trouve pas d'autres couleurs que le blanc et le gris.

Dans l'expérience d'*El Eco*, l'intégration plastique n'a pas été comprise comme programme, mais dans un sens absolument naturel ; il ne s'agissait pas de superposer tableaux ou sculptures à l'édifice comme on le fait souvent avec les affiches de cinéma ou avec les banderoles qui pendent des balcons des palais. Il fallait comprendre l'espace architectonique comme un grand élément sculptural, sans tomber dans le romantisme de gaudi ou dans le néoclassicisme vide, allemand ou italien.

La sculpture, comme par exemple le « serpent » du patio, devait devenir construction architectonique presque fonctionnelle (avec des ouvertures pour la danse) – sans cesser d'être une sculpture – et donner une tonalité de mouvement inquiet aux murs lisses.

Il n'y a presque aucun angle à 90° dans le plan de l'édifice. Quelques murs sont même fins d'un côté et épais à l'opposé. On a voulu retrouver cette étrange et presque imperceptible asymétrie

qu'on observe dans la construction de n'importe quel visage, de n'importe quel arbre, de n'importe quel être vivant.

Il n'existe pas de courbes aimables, ni de sommets aigus. Le tout fut réalisé dans le même lieu, sans plans exacts. Architecte, maçon et sculpteur étaient une même personne.

Je répète que toute cette architecture est une expérience, qui ne veut pas être plus que cela. Une expérience qui a pour but de procurer à l'homme, à nouveau, dans l'architecture moderne, des émotions psychiques sans tomber dans une décoration vide et théâtrale. Elle veut être l'expression d'une libre volonté de création qui – sans nier les valeurs du « fonctionnalisme » - essaie de les soumettre à une conception spirituelle moderne.

L'idée d'*El Eco* est née de l'enthousiasme désintéressé de quelques hommes qui ont voulu donner au Mexique le premier « musée expérimental » ouvert aux inquiétudes artistiques du monde contemporain. Les conseils de Luis Barragán et de Ruth Rivera ont été précieux.

De même un appui essentiel est venu des élèves des cours « d'éducation visuelle » de l'école d'architecture de Guadalajara. Il faudrait les remercier tous, ainsi que les ingénieurs Francisco Hernandez Macedo, Victor Guerrero y Rafael Benitez ; les peintres Carlos Mérida et Rufino Tamayo ; le musicien Lan Adomian ; les maçons et les peintres ; les plombiers et tous les ouvriers. Ils ont tous investi du temps, prodiguant leur aide par des conseils ou par des interventions lorsque cela était nécessaire. Je pense qu'eux non plus n'ont pas perdu leur temps.

Manifeste¹¹³⁷ (1980 – Luis Barragán)

Les notions comme beauté, inspiration, envoûtement, magie, sortilège, enchantement, mais aussi d'autres comme sérénité, silence, intimité, surprise ont disparu en proportions alarmantes des publications dédiées à l'architecture.

Toutes ont rencontré un tendre accueil en mon âme.

Et si je suis loin de prétendre les atteindre dans mon œuvre, j'en ai fait mes lanternes.

Je vais vous présenter les pensées, souvenirs et impressions qui sous-tendent mon travail.

RELIGION ET MYTHE

Comment comprendre l'art et la gloire de son histoire sans la spiritualité religieuse, sans l'arrière-plan mythique, qui nous mènent aux racines mêmes du phénomène artistique ?

Sans l'une et l'autre, les pyramides d'Egypte n'existeraient pas, ni les nôtres au Mexique. Il n'y aurait ni temples grecs, ni cathédrales gothiques, ni les surprises que nous ont laissées la Renaissance et l'Age Baroque.

Ni les danses rituelles des mal-nommés peuples primitifs, d'Afrique et d'Haïti.

Ni l'inépuisable trésor artistique des sensibilités populaires de toutes les nations de la terre.

Sans l'effort de Dieu, notre planète ne serait qu'un désert de laideur.

« Dans l'art de toutes les époques et de tous les peuples règne la logique irrationnelle du mythe » m'a dit un jour mon ami Edmundo O'Gorman. Avec ou sans son accord je me suis approprié ses paroles.

BEAUTE

L'invincible difficulté que les philosophes ont toujours eue pour la définir est la preuve sans équivoque de son ineffable mystère.

La beauté parle comme un oracle et l'homme, depuis toujours, lui a rendu un culte, là dans un tatouage, là dans un humble outil, là dans d'éminents temples et palais.

Là enfin dans les produits industriels de la plus haute technologie d'aujourd'hui.

Privée de beauté, la vie ne mérite pas d'être considérée comme humaine.

¹¹³⁷ Ce Manifeste est un des rares textes écrit par Barragán. Il forme le discours de remerciements de l'architecte lors de la réception de son Pritzker price à New York en 1980 pour l'ensemble de son œuvre par la fondation Hyatt. C'est le premier non-américain à recevoir ce prix considéré comme le nobel d'architecture. Texte fondateur, il est traduit en intégralité en français dans l'ouvrage de Vaye, 2004. Luis *Barragán Architecte du silence*, op.cit. Les sauts de lignes en respectent le rythme donné dans la traduction.

SILENCE

Dans mes jardins, dans mes maisons, j'ai toujours fait en sorte que règne le placide murmure du silence.
Dans mes fontaines chante le silence.

SOLITUDE

Puisse l'homme se retrouver en intime communion avec la solitude. Elle est bonne compagne et mon architecture n'est pas pour qui la craint ou la refuse.

SERENITE

C'est le véritable antidote contre l'angoisse, contre la peur.
Aujourd'hui plus que jamais, l'habitation des hommes doit la favoriser.
Par l'usage d'un nombre limité d'éléments et de couleurs, sans relâche, je la recherche.
Toute mon œuvre, sans relâche, est un manifeste à la sérénité.

JOIE

Comment l'oublier !
Je pense qu'une œuvre atteint la perfection quand elle intègre l'émotion de la joie.
Joie silencieuse et sereine appréciée en toute solitude.

MORT

La certitude de notre mort est fontaine de vie.
A travers la religiosité implicite de l'œuvre d'art, la vie triomphe sur la mort.

JARDINS

Par le jardin, l'architecte invite le règne végétal.
Un beau jardin est une présence permanente de la nature, une nature humanisée.
C'est le plus efficace refuge contre l'agressivité du monde contemporain.
« L'âme des jardins héberge la plus grande sérénité dont l'homme puisse disposer . »
« Dans mon petit domaine des Colombières, je n'ai rien fait d'autre que m'associer à cette recherche millénaire, l'ambition d'exprimer la recherche d'un lien avec la nature, l'ambition de créer un lieu de repos, un paisible lieu de plaisir », disait Ferdinand Bac, celui qui éveilla en moi le désir d'architectures de jardins.
Les jardins doivent combiner le poétique et le mystérieux, être à la fois sereins et joyeux.
Il n'y a pas meilleure expression de la vulgarité qu'un jardin vulgaire.
Au sud de Mexico se trouve une vaste étendue de lave. Touché par la beauté de cet antique paysage volcanique, j'ai décidé d'y réaliser

des jardins qui humaniseraient sans détruire ce si merveilleux spectacle.

Me promenant au fond des crevasses de lave, protégé par l'ombre d'imposantes murailles de roche vive, soudainement je découvris, surprise enchantresse, des petites, secrètes et vertes vallées cernées par les plus capricieuses formations de pierre que le souffle puissant des ouragans préhistoriques avait sculpté dans la roche fondue.

Les pasteurs les appelaient « bijoux ».

La découverte inespérée de ces bijoux me donna une sensation similaire à celle ressentie quand, marchant le long d'un étroit et obscur couloir de l'Alahambra, se livra à moi, serein, silencieux, solitaire, le beau patio des Myrthes.

J'ai eu la sensation qu'il contenait ce qu'un jardin parfait doit contenir : rien moins que l'univers entier.

Mon premier jardin, réalisé en 1941, et tous ceux qui ont suivi prétendent avec humilité faire écho à l'immense leçon d'esthétique des maures d'Espagne.

FONTAINES

Une fontaine nous apporte paix, joie et sensualité paisible, mais elle atteint la perfection de sa raison d'être, quand, par le charme de sa magie, elle nous transporte pour ainsi dire hors de ce monde.

Nuit et jour, toute mon existence fut bercée par le doux souvenir de fontaines merveilleuses.

Celles qui marquèrent pour toujours mon enfance : les débordements du trop plein d'eau des canaux, les citernes des fermes, les margelles des puits dans les patios des couvents, les rigoles où l'eau court allègrement, les petites sources qui réfléchissent les cimes d'arbres millénaires, les vieux aqueducs qui conduisent l'eau aux fermes avec le fracas d'une cascade.

ARCHITECTURE

Mon œuvre est autobiographique comme l'a si adroitement signalé Emilio Ambasz dans le texte du livre publié sur mon architecture par le Musée d'Art Moderne de New York.

Les souvenirs du ranch de mon père où j'ai passé enfance et adolescence sont sous-jacents dans mon travail.

Mon œuvre traduit toujours l'intention de transposer dans le monde contemporain la magie de ses lointains moments si chargés de nostalgie.

Les leçons d'architecture populaire de la province mexicaine ont été ma source permanente d'inspiration : ses murs blanchis à la chaux, la quiétude de ses patios et vergers, la couleur de ses rues, les humbles habitants de ses places bordées de galeries ombragées.

Comme il existe un profond lien entre ces enseignements et ceux venus des villages d'Afrique du nord, du Maroc.

Ils ont aussi marqué mes travaux de leurs sceaux.

Etant catholique, j'ai régulièrement visité avec respect les monumentaux couvents hérités de la culture et de la religiosité de nos aïeux, les hommes de la colonie.

Pendant que je parcourais cloîtres, cellules et patios solitaires aujourd'hui inhabités, jamais le sentiment de bien-être et de paix, qui s'était emparé de mon esprit, ne m'a abandonné.

Comment nier dans certaines de mes œuvres la trace de ces expériences ?

Voyez la chapelle des nonnes capucines à Tlalpan !

ART DE VOIR

Il est essentiel à l'architecte d'apprendre à voir, je veux dire « à voir » dans un sens qui surpasse l'analyse purement rationnelle.

Je rends ici hommage à un grand ami doté d'un infaillible bon goût esthétique, au maître de ce difficile art de voir avec innocence.

Je fais allusion au peintre Jesus « Chucho » Reyes Ferreira envers qui il me plaît d'avoir l'opportunité de reconnaître publiquement, la dette contractée pour ses savants enseignements.

A ce propos, il n'est pas inutile de se souvenir de quelques vers d'un autre grand et cher ami le poète mexicain Carlos Pellicer :

« par la vue,
bien et mal
nous parviennent ».

NOSTALGIE

C'est la conscience du passé élevée à la puissance poétique.

Comme pour l'artiste dont le passé est la fontaine d'où jaillit sa créativité, la nostalgie est la voie qu'emprunte le passé pour nous livrer tous ses fruits.

L'architecte ne doit ni ne peut ignorer les révélations nostalgiques seules capables de combler le vide de toute œuvre au-delà des exigences utilitaires du programme.

Dans le cas contraire, l'architecture ne peut prétendre figurer parmi les Beaux-Arts.

Avec mon associé et ami le jeune architecte Raul Ferrera et la petite équipe de notre atelier nous partageons les idées que j'ai tenté, si succinctement de vous présenter.

Travaillons, continuons à travailler, animés par la foi en la vraie esthétique, avec l'espoir que notre travail, à l'intérieur de ses modestes limites contribue à la grande œuvre, contribue à élever une digue contre la houle de la déshumanisation et de la vulgarité.

Bibliographie générale

Nous avons mis en exergue les ouvrages (et articles) traitant de l'œuvre de Barragan pour faciliter d'éventuelles recherches bibliographiques.

OUVRAGES SUR BARRAGAN

(liste non exhaustive : nous n'avons repris ici que les documents que nous avons pu consulter à l'occasion de cette thèse et qui forment la colonne vertébrale principale des études existantes sur l'œuvre de Barragan)

CATALOGUES D'EXPOSITION ET OUVRAGES COLLECTIFS :

ALVAREZ CHECA J, RAMOS GUERRA M. dir., 1991. *Luis Barragan Morfin 1902-1988. Obra construida*, Junta de Andalucia, Consejeria de Obras Publicas y Transportes, Direccion General de arquitectura y Vivienda, catalogue d'exposition, Séville, 1991.

AMBASZ Emilio, 1976. *The Architecture of Luis Barragan*, Museum of Modern Art, catalogue d'exposition, New York.

Barragan. Obra completa, 1995. Ministerio de Obras Publicas, Transportes y Medio Ambiente, Tanais, catalogue d'exposition, Madrid.

DE ANDA E dir., 1989. *Luis Barragan. Classico del silencio*, SomoSur coleccion, Bogota.

El jardin tras la ventana, 1994. Secretaria de Cultura de Jalisco, Guadalajara.

Luis Barragan, arquitecto, 1985. Museo Rufino Tamayo, catalogue d'exposition, Mexico.

Luis Barragan. Ensayos y apuntes para bosquejo critico, 1985. Museo Rufino Tamayo, Mexico D.F.

SIZA Alvaro et al., 1996. *Luis Barragan*, Reverté, Mexico D.F.

VAYE Marc, 2004. *Luis Barragán. Architecte du silence*, Ecole Spéciale d'Architecture Productions, catalogue d'exposition, Paris.

ZANCO F., 2001. *Luis Barragan. The Quiet Revolution*, Skira, Milan.

MONOGRAPHIES ET ESSAIS :

BURRI René, 2000. *Luis Barragán*, Phaïdon, Paris

« En el mundo de Luis Barragán », 1994. *Artes de México*, numéro spécial, num.23, mars-avril, México D.F, ?p.

ALFARO Alfonso, 1996. *Voces de tinta dormida, itinerarios espirituales de Luis Barragán*, Artes de Mexico, coleccion Libros de la espiral, Mexico D.F

EGGENER Keith L ., 2001. *Luis Barragán's gardens of El Pedregal*, Princeton Architectural Press, New York

FERRERA Raúl, 1980. *Luis Barragán. Capilla en Talpan*, Sirio, Mexico D.F, ?p.

FIGUEROA CASTREJON A., 1989. *El Arte de ver con inocencia : plasticas con Luis Barragán*, UAM, Azcopotzalco, Mexico D.F, ?p.

FUTAGAWA Yuko, AMBASZ Emilio, 1978. *Luis Barragán*, GA Global Architecture, Tokyo, ?p.

GONZÁLES GORTAZAR Fernando, 1991. *Ignacio Diaz Morales habla de Luis Barragán*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, ?p.

MOLINA Y VEDIA Juan, 2001. *Luis Barragán. Paraísos.Paradises*, Kliczkowski Publisher, Madrid, 141 p.

NOELLE Louise, 1996. *Luis Barragán, búsqueda y creatividad*, Universidad Nacional Autonoma de México, México D.F.

PAULY Danièle, 2002. *Barragán. L'espace et l'ombre, le mur et la couleur*, Birkhäuser, Bâle.

RIGGEN MARTINEZ Antonio, 1993. *Hacia Barragán, Associació d'Idees*, Centre d'Investigacions Estètiques, St.Cugat del Vallès.

RIGGEN MARTINEZ Antonio, 1996. *Luis Barragán 1902-1988*, Electa, Milan.

SAITO Yukata, 1992. *Luis Barragán*, Toto Shuppan, Tokyo.

SALAS Portugal Armando, 1992. *Photographs of the architecture of Luis Barragán*, Rizzoli, New York ; 2^e éd., Gustavo Gili, Barcelone, 1993.

ECRITS, INTERVIEWS, CONFERENCES DE BARRAGAN :

BARRAGAN Luis , 1931. *Escrito de Nueva York. Ideas sobre Jardines*, Archives Fundación de Arquitectura Tapatia Luis Barragán, Guadalajara.

BARRAGAN Luis, 1944. *Algunas ideas para desarrollo de El Parque Residencial del Pedregal de San Angel*, Archives Fundacion de Arquitectura Tapatia Luis Barragán, Guadalajara.

BARRAGAN Luis, 1952. « Gardens for Environment : Jardines del Pedregal », *Journal of the American Institute of Architects*, avril, Washington DC ; texte de la conférence prononcée le 6 octobre 1951 à Coronado, Californie.

BARRAGAN Luis interview par RODMAN S., 1958. « The Conqueros Conquered », *Mexican Journal*, New York.

BARRAGAN Luis, 1959. « Como deben desarrollarse las grandes ciudades modernas. El crecimiento de la Ciudad de Mexico », *Zocalo. El Diario de la Nacion*, n.3123, octubre, s.l.

BARRAGAN Luis interview par RAMIREZ UGARTE A.,1962. « Los Jardines de Luis Barragán », *Mexico en el Arte. Nueva Epoca*, n.5, juin 1964, s.l.

BARRAGAN Luis, 1968. *Curriculum Vitae*, août, Archives Fundacion de Arquitectura Tapatia Luis Barragán, Guadalajara.

BARRAGAN Luis interview par DAMIAN BAYON, 1975. « Luis Barragán y el regreso a las fuentes », *Plural*, n.48, septembre, Mexico DF.

BARRAGAN Luis interview par PONIATOWSKA E., 1976. « Luis Barragán », *Diario Novedades*, 28 nov et 5 déc, Mexico DF.

BARRAGAN Luis, 1980. *The Hyatt Foundation. The Pritzker Architecture Prize 1980*, discours prononcé le 3 juin 1980 à l'occasion de la réception du prix, Archives Fundacion de Arquitectura Tapatia Luis Barragán, Guadalajara.

BARRAGAN Luis interview par SALVAT Jorge, 1981. « Luis Barragá : Riflessi messicani. Colloqui di modo », *Modo*, n.45, déc., Milan.

BARRAGAN Luis interview par TOLL Marie Pierre, 1981. « Color as a Structure. The Newest House by Luis Barragán », *House & Garden*, n.9, sept., New York.

BARRAGAN Luis interview par SCJETNAN GARDUNO Mario, 1982. « El arte de hacer o como hacer el arte », *Revista Entorno*, janv., Mexico DF.

RIGGEN MARTINEZ Antonio dir., 2000. *Luis Barragan, Escritos y conversaciones*, El Croquis, Madrid.

ARTICLES :

Gilsoul, 2009. « Evocations. Le rôle clé des réminiscences dans le fonctionnement scénographique des parcours de Luis Barragan », *Les Carnets du Paysage*, éd. Actes Sud, Arles

« Mexican villas. Luis Barragán, architect », 1931. *The Architectural Record*, n.3, vol.70, sept., New York.

« Modernist Houses in Mexico designed by Luis Barragán », 1931. *House and garden*, oct., New York.

« Recent works of a Mexican Architect Luis Barragán », 1935. *The Architectural Record*, n.1, vol.77, janv., New York.

BORN Esther, 1937. « The new Architecture in Mexico », *The Architectural Record*, avril, New York.

« Luis Barragán, dos de sus obras », 1937. *Arquitectura y Decoracion*, spet., Mexico DF.

« Edificio de departamentos en Mexico », 1942. *Arquitectura México*, n.10, juillet, Mexico DF.

« Dos jardines en México », 1945. *Arquitectura México*, n.18, juillet, Mexico DF.

« El Pedregal y Barragán », 1948. *Espacios*, n.1, sept., Mexico DF.

GOERITZ Mathias, 1950. « El arte en el Pedregal », *El Occidental*, 19 février, Mexico DF.

« Casa y estudio de Luis Barragán », 1950. *Espacios*, n.16, août, Mexico DF.

« El Pedregal », 1950. *Espacios*, n.6, août, Mexico DF.

MAC COY Esther, 1951. « Luis Barragán », *Arts and Architecture*, août, Los Angeles.

« Jardines del Pedregal, Mexico », 1951. *Arts and Architecture*, août, Los Angeles.

« Casa habitacion », 1951. *Arquitectura México*, n.35, sept., Mexico DF.

« Habitacion en los Jardines del Pedregal », 1951. *Espacios*, n.8, déc., Mexico DF.

- « El Pedregal », 1952. *Architectural Forum*, sept., New York.
- « Los Jardines del Pedregal », 1952. *Arquitectura México*, n.39, sept., Mexico DF.
- PONTI Gio, 1953. « Il Pedregal di Città del Messico », *Domus*, n.280, mars, Milan.
- CETTO Max, 1954. « Bauten in einer Lavalandschaft Mexikos », *Baukunst und Werkform*, nov., Darmstadt.
- « Arbeiten von Luis Barragán , Mexico », 1954. *Baukunst und Werkform*, nov., Darmstadt.
- « Le Pedregal de San Angel » et « Habitations au Pedregal », 1955. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.59, avril, Paris.
- « Barragán a Città del Messico » et « Luis Barragán, Casa Prieto, Città del Messico », 1956. *Domus*, n.321, août, Milan.
- « The Towers of Satellite City », 1958. *Arts and Architecture*, mai, Los Angeles.
- « Mexique », 1963. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, numéro spécial, n.109, Paris.
- « Fountain Los Amantes », 1967. *Architecture, Formes, Fonctions*, n.13, Lausanne.
- « Tres arquitectos contemporaneos, Arq.Luis Barragán », 1967. *Artes de México*, n.97/98, Mexico DF.
- « Luis Barragán », 1968. *Arquitectura Mexico*, n.100, avril-juillet, Mexico DF.
- PONTI Gio, 1968. « I muri di Luis Barragán », *Domus*, n.468, nov., Milan.
- « Luis Barragán. Premio Nacional de Arquitectura », 1977. *Arquitectura Mexico*, n.113, janv.-fév., México DF.
- « Barragán », 1977. *The Architectural Record*, avril, New York.
- « 1978.Mexique », 1978. *Techniques et Architecture*, n.320, juin-juillet, s.l.
- SCHJETNAN Mario, 1978. « Hablando un avez mas de Luis Barragán y de su obra », *Revista de Arquitectura*, n.118, Mexico DF.
- GONZALEZ GORTAZAR Fernando, 1980. « Luis Barragán y la arquitectura olvidada », *Uno más Uno*, mai, Mexico DF.
- « 1980 Pritzker Price Awarded to Luis Barragán », 1980. *Progressive Architecture*, vol.61, juin, New York.
- « Barragán : Un Nobel de arquitectura para México », 1980. *Razones*, juin, México DF.
- PAZ Octavio, 1980. « Hablando de Luis Barragán », *Revista VUELTA*, n.43, juin, México DF.
- « Luis Barragán premio nacional de artes 1976, premio Pritzker 1980 », 1980. *La Semana de Bellas Artes*, n.137, juillet, México DF.
- GONZALEZ GORTAZAR Fernando, 1984. « Tres arquitectos mexicanos, 1928-1936 », *México en el Arte. Nueva Epoca*, n.5, mars, México DF.
- « Maison à San Angel », 1984. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.234, sept., Paris.

- « Los Muros de Luis Barragán », 1985. *Revista de la Facultad de Arquitectura de la UNAM*, vol.1, n.1, México DF.
- de ANDA ALANIS Enrique X., 1986. « La obra de Luis Barragán : reflexión crítica », *Plural*, janvier, México DF.
- CURTIS William J.R., 1988. « Laberintos intemporales. La obra de Luis Barragán », *Arquitectura y Vivienda*, n.13, Madrid.
- « Stille : Das Werk des Mexikanischen Architekten Luis Barragán », 1988. *Bauforum*, n.128, Berlin.
- FERRERA Raúl, 1988. « Conversaciones con Luis Barragán sobre le Corbusier », *Revista de Revistas*, n.4059, nov., México DF.
- « Luis Barragán, sus múltiples lecciones », 1988. *La Jornada*, nov., México DF.
- Browne Enrique, 1989. « Composicion en color. Barragán y De Stijl », *Arquitectura Viva*, n.7, sept., Madrid.
- « Cien años de soledad, identidad y modernidad en la arquitectura latinoamericana », 1990. *Arquitectura*, n.15, août, México DF.
- PALOMAR VEREA Juan, 1991. « Luis Barragán o el alquimista de la memoria », *El Paseante*, n.15/15, Madrid.
- « Farblust und Abstarktion : zum Baukolorit Mexikos », 1991. *Bauwelt*, n.45, déc., Berlin.
- GONZALEZ LOBO Carlos, 1992. « Luis Barragán », *Mimar*, n.43, juin, Singapour.
- « The Legacy of Luis Barragán », 1992. *Planning and Preservation*, vol.5, n.2, nov.-déc., Columbia University, New York.
- « Mexique », 1993. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, numéro spécial, n.228, sept., Paris.
- ALFARO Alfonso, 1994. « Elogio de la reticencia », *Nostramo*, n.30, mai, México DF.
- CASILLAS de ALBA Andrés, 1994. « El pirul y el muro », *Nostramo*, n.30, mai, México DF.
- PALOMAR VERREA Juan, 1994. « Barragán, una mañana en Corrales », *Nostramo*, n.30, mai, México DF.
- « Luis Barragán paraísos », 1994. *Casas internacional* 31, mai, Kliczkowski, Honk Kong.
- « El legado de Luis Barragán y la renovación de la cultura », 1995. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.67, UNAM, México DF.

AUTRES OUVRAGES

- ALBERS, 2008 (1963). *L'interraction des couleurs*, éd. Hazan. réed.
- ALEKAN, 2001. Des lumières et des ombres. Nouvelle édition, éd. Du Collectionneur, Paris
- AMALDI Paolo, 2006. *Espace et densité. Mies Van der Rohe*, Collection Archigraphy, Infolio, Gollion.
- ANDA Enrique X., 1995. *Historia de la arquitectura mexicana*, G.Gili, México DF.
- AMPHROUX *et alii*. 2004. Ambiances en débats, éd. A la Croisée, France
- ANDO Tadao, 2007. *Du béton et autres secrets de l'architecture*, collection Tête à tête, éd. L'Arche, Paris.
- AUGOYARD Jean-François, 1979. *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, éd. du Seuil, Paris.
- AUGOYARD Jean-François, TORGUE Henry, 1995. *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, éd. Parenthèses, Marseille.
- BAC Ferdinand, 1925. *Jardins Enchantés. Un Romancero*, Louis Conard, Paris.
- BAC Ferdinand, 1925. *Les Colombières, ses jardins et ses décors*, Louis Conard, Paris.
- BACHELARD Gaston, 2005. *La poétique de l'espace*, Collection Quadrige Grands Textes, Presses universitaires de France, Paris, 9^e éd. ; 1957, 1^{ère} éd.
- BALTANAS José, 2005. *Le Corbusier, parcours*, Parenthèses, Marseille ; éd. Originale, 2005, Barcelone.
- BECOM Jeffrey, ABERG Sally J., 1997. *Maya Color. The painted villages of Mesoamerica*, Abbeville Press, New York.
- BEISTEGUI Dolores, dir., 1997. *Los ecos de Mathias Goeritz*, Antigua Colegio de san Ildefonso, catalogue de l'exposition, México DF.
- BERET Chantal, dir., 1996. *Frederick Kiesler. Artiste –architecte*, coll. Monographie, éd. du Centre Pompidou, Paris
- BERQUE A, CONAN M, DONADIEU P, LASSUS B, ROGER A, 1999. *Mouvance. Du jardin au territoire. 50 mots pour le paysage*, éd. De la Villette, Paris.
- BERQUE Augustin, SAUZET Maurice., 2004. *Le sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, éd. Arguments, Paris.
- BERTHOZ Alain, 2008. *Le Sens du mouvement*, éd. Odile Jacob, Paris
- BERTHOZ Alain, RECHT Roland dir., 2005. *Les Espaces de l'homme*, Collection Collège de France, éd. Odile Jacob, Paris.
- BERTHOZ A, JORLAND G dir., 2004. *L'Empathie*, éd. Odile Jacob, Paris

- BERTHOZ A, PETIT JL, 2006. *Phénoménologie et physiologie de l'action*, éd. Odile Jacob, Paris
- BERTHOZ A, 2003. *La Décision*, éd. Odile Jacob, Paris
- BOESIGER, 1964. *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 2, 1929-1934*, éd.d'Architecture (Artémis), Zürich
- BORASI, dir. 2006. Gilles Clément. Environ(ne)ment. Manières d'agir pour demain. Philippe Rahm, éd.Skira/CCA, Milan
- BOUDON, 2003. *Sur l'espace architectural*, éd.Parenthèses, France
- BOUDON Philippe, 1992. *Introduction à l'architectureologie*, Dunod, Paris
- BRANDI Cesare, 1967. *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino
- CETTO Max, 1961. *Moderne Arkitektur in Mexiko*, Gerd Hatje, Stuttgart.
- CINQUALBRE O., LEMONIER A., dir., 2005. *Robert Mallet Stevens : l'œuvre complète*. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Robert Mallet Stevens, architecte (1886-1945) au Centre Pompidou, éd. Du Centre Pompidou, Paris.
- Chalas, Torque, 1981. *La ville latente, espaces et pratiques imaginaires d'Echirolles*, recherche ESU, Grenoble
- CLEMENT Gilles, 2009. *Le salon des berces*, éd Nil, France
- CLEMENT Gilles, 2008. *Toujours la vie invente. Réflexions d'un écologiste humaniste*, éd. L'Aube, France.
- CLEMENT Gilles, JONES Louisa, 2006. *Une écologie humaniste*, éd. Aubanel,, France
- CLEMENT Gilles, JONES Louisa, 2006. *Où en est l'herbe ? Réflexions sur le Jardin Planétaire*, éd. Actes Sud, Arles.
- CLEMENT Gilles, 2004. *La sagesse du jardinier*, L'œil neuf, Paris.
- CLEMENT Gilles, 1997. *Thomas et le voyageur. Esquisse du Jardin Planétaire*, Albin Michel, Paris.
- CLEMENT Gilles, 1998. *Les Portes*, Sens et Tonka, Paris.
- CLEMENT Gilles, 2001. *Le Jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*, éd.Sens & Tonka, Paris, rééd. ; 1986, 1^{ère} éd., Paris
- COOPER MARCUS Claire, 2005. *Habitat et nature. Du pragmatique au spirituel*, collection Archigraphy Témoignages, Infolio, Gollion.
- CRUNELLE Marc, 2001. *Toucher, audition et odorat en architecture*, éd. Scripta, France.
- CUAHONTE DE RODRIGUEZ ML, 2003. *Mathias Goeritz (1915-1990). L'art comme prière plastique*, collection les arts d'ailleurs, éd. L'Harmattan, Paris
- DAVID Paul-Henri, 2001. *Psycho-analyse de l'architecture. Une porte ouverte sur l'immatérialité*, collection l'œuvre et la psyché, éd. L'Harmattan, Paris.
- de DIESBACH Ghislain, 1979. *Ferdinand Bac, 1859-1959*, Imprimerie J.Reich, Paris.
- de KASSNER Lily S., 1978. *Jesús Reyes Ferreira, su universo pictórico*, colección de Arte 34, UNAM, México DF.

- DEFFONTAINES Pierre, 1972. *L'homme et sa maison*, collection Géographie humaine, Gallimard, France.
- DONADIEU P, PERIGORD M., 2007. *Le Paysage, entre natures et cultures*, éd. Armand Collin, Paris.
- DONADIEU P, PERIGORD M., 2005. *Clés pour le paysage*, collection Géophrys, éd. Ophrys, Paris
- DUSSEL PETERS Susanne, 1995. *Max Cetto. 1903-1980. Arquitecto mexicano-alemán*, UNAM, Azcapotzalco, México DF.
- FAREL Alain, 2008. *Architecture et complexité. Le troisième labyrinthe*, Collection eupalinos, éd. Parenthèse, Paris. (3^e édition)
- FAREL Alain, coord., 2008. *Bâtir éthique et responsable*, collection Questions d'architecture, éd. Du Moniteur, Paris
- FERNANDEZ Justino, OROZCO José Clemente, 1983. *Textos de Orozco*, UNAM, México DF ; 2^{ème} éd., 1955 ; 1^{ère} éd.
- FIERRO G.J., STAINES L., dir., 2000. *Armando Salas Portugal, El Pedregal de San Angel*, UNAM, catalogue de l'exposition, México DF.
- FUENTES Carlos, 1998. *Un temps nouveau pour le Mexique*, Gallimard, Paris ; éd. originale, 1994, México DF.
- Futagawa, 2009. *Houses in Mexico*, éd. GA, Tokyo
- GEORGEL PIERRE, 2006. *Les Nymphéas*, Gallimard/RMN, Paris.
- GIEDION S., 1968. *Espace, temps, architecture. La naissance d'une nouvelle tradition*, La Connaissance, Bruxelles, rééd ; 1941, 1^{ère} éd., USA
- GILI GALFETTI Gustau, 1999. *Maisons excentriques*, éd. du Seuil, Paris.
- GRUZINSKI Serge, 1996. *Histoire de Mexico*, Fayard, Paris.
- HAZLEHURST Franklin Hamilton, 2005. *Des jardins d'illusion. Le génie d'André Le Nostre*, Somogy éditions d'art, Paris, 4^e éd. ; 1980, 1^{ère} éd.
- HILDEBRAND A, 2002. *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, L'Harmattan, Paris, rééd. ; 1893, 1^{ère} éd., s.l.
- HITCHCOCK/TRUFFAUT, 2005. *Hitchcock/Truffaut. Edition définitive*, Gallimard, Paris, rééd. ; 1983, 1^{ère} éd., Paris.
- ISOZAKI Arata, 2004. *Katsura : la villa impériale*, éd. Electa, Milan.
- JODIDO P, 2007. *Ando. Complete Works*, éd. Taschen, Cologne
- JUNG Carl Gustav, 1991. *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, coll. Folio, Gallimard, Paris, rééd
- KAHN Louis I., 1996. *Silence et lumière. Choix de conférences et d'entretiens 1955 - 1974*, Editions du Linteau, Paris, 2^e éd. ;
- KASSLER E., 1984. *Modern gardens and landscape*, Museum of Modern Art, New York, 2^e éd. ; 1964, 1^è éd
- KATZMAN I., 1964. *Arquitectura Contemporánea Mexicana*, INAH, México DF
- KAUFMAN, 1999 (1967). *L'expérience émotionnelle de l'espace*, éd. Vrin, Paris

- KERSALE Y, 2008. *Manière noire (géopoétique du paysage)*, L'une et l'autre, éd. du Livre, France
- KROHN B., 1999. *Alfred Hitchcock au travail*, Cahiers du Cinéma, Paris
- LAOS H., 1968. *Análisis crítico de la Arquitectura Moderna en México*, Escuela de Arquitectura, Univ.de Guadalajara, Guadalajara.
- LASSUS B, 2004. *Couleur, lumière...paysage. Instants d'une pédagogie*, éd.du Patrimoine, Paris
- LE CLEZIO J.M.G., 1988. *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, NRF Essais, Gallimard, Paris.
- LE CLEZIO J.M.G., 1993. *Diego & Frida*, Stock, Paris.
- LE CORBUSIER, 2002. *Voyage d'Orient. Carnets, Edition française*, Electa architecture / Fondation L.C, Martellago (VE)
- LE CORBUSIER, 1995 (1924). *Vers une architecture*, éd Birkhäuser, Basel
- LOPEZ MORALEZ Francisco J., 1993. *Arquitectura vernácula en México*, Trillas, México DF ; réed.
- LUNA ARROYO Antonio, 1973. *Juan O'Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva de su obra*, Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, México DF
- LYNCH K, 1960. *The image of the city*, The MIT Press, Cambridge
- MAC GREGOR Luis, 1955. *Actopan*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaria de Educación Pública, México DF
- MAC GREGOR Luis, 1995. *Actopan*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaria de Educacion Publica, Mexico D.F.
- MERLEAU-PONTY, 2006 (1945). *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, Paris, réed.
- MOLES, 1972. *Théorie de l'information et perception esthétique*, A.Knopf, NY
- MORALES JAVIER LOPEZ F, 1993. *Arquitectura vernacula en Mexico*, éd. Trillas, Mexique
- MORYADAS Anita, MORRIS Alison éd., 2002. *John Pawson. Themes and projects* Phaidon, London, 127 p.
- NOELLE Louise, 1989. *Arquitectos contemporáneos de México*, Trilas, México DF.
- NORBERG SCHULZ Christian, 1981. *Genius Loci: paysage, ambiance, architecture*, Pierre Mardaga éd., Bruxelles, 2è éd
- NORBERG SCHULZ Christian, 1997. *L'Art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations*, éd. Le Moniteur, Paris
- NUSSAUME Y, 1999. *Tadao Andô et la question du milieu. Réflexions sur l'architecture et le paysage*, éd. Le Moniteur, Paris
- ORLEAN M., dir., 2005. *Renoir/Renoir*. catalogue de l'exposition à la Cinémathèque Française, s.éd, s.l.
- OROZCO José Clemente, 1987. *Cartas a Margarita*, Era, México DF.

- PANOFSKY Erwin, 1981. *Architecture gothique et pensée scolastique (1946)*, Les éditions de Minuit, Paris.
- PAULY Danièle, 2008. *Le Corbusier. La chapelle de Ronchamp*, Birkhäuser et Fondation Le Corbusier, Bâle.
- PAQUOT Thierry, GRAS Pierre, 2008. *Le Corbusier voyageur*, éd. L'Harmattan, Paris
- PAQUOT Thierry, 2007. *Petit manifeste pour une écologie existentielle*, éd. Bourin, France
- PAQUOT Thierry, 2005. *Demeure terrestre. Enquête vagabonde sur l'habiter*, Collection Tranches de Villes, éd. De L'Imprimeur, Paris.
- PAQUOT Thierry, YOUNES Chris dir., 2005. *Géométrie, mesure du monde*, éd. La Découverte, Paris.
- PAQUOT Thierry, 2003. *Le Toit, seuil du cosmos*, éd. Alternatives, Paris.
- PAQUOT Thierry, YOUNES Chris dir., 2000. *Ethique, architecture, urbain*, éd. La Découverte, Paris.
- PAZ Octavio, 1972. *Le labyrinthe de la solitude, suivi de Critique de la pyramide*, NRF Essais, Gallimard, Paris ; 2^{ème} éd. Française, éd.orig ; 1950, México DF.
- PAZ Octavio, 1995. *Le signe et le grimoire. Essais sur l'art mexicain*, collection Art et artistes, éd. Gallimard, Paris.
- PAZ Octavio, 1996. *Itinéraire*, éd. Gallimard, Paris.
- PEREC G, 1974/2000. *Espèces d'espaces*, éd. Galilée, Paris
- PONIATOWSKA Elena, 1990. *Todo México*, Diana, México DF.
- RIVALTA Luca, 2003. *Louis I.Kahn. La construction poétique de l'espace*, éd. Le Moniteur, Paris.
- ROCCA A, dir., 2008. *Gilles Clément. Neuf jardins. Approche du jardin planétaire*, éd. Actes Sud, France
- ROGER A, 1997. *Court traité du paysage*, Bibliothèque des Sciences Humaines, éd. Galimard, Paris
- ROMERO DE TERREROS Manuel, 1949. *Los acueductos de México en la Historia y en el Arte*, UNAM, México DF.
- ROMERO DE TERREROS Manuel, 1956. *Antiguas haciendas de México, Patria*, México DF.
- SAUZET Maurice, YOUNES Chris, BERQUE Augustin, 2008. *Contre-architecture. L'espace réenchanté*, Collection Théorie et pratique de l'architecture, éd. Massin, Paris.
- SAUZET Maurice, YOUNES Chris, 2003. *Habiter l'architecture. Entre transformation et création*, éd. Massin, Paris
- SAUZET Maurice, BERQUE Augustin, 1999. *Entre Japon et Méditerranée. Architecture et présence au monde*, éd. Massin, Paris

- SAUZET Maurice, BERQUE Augustin, 1996. *Entre Dedans et Dehors. L'architecture naturelle*, éd. Massin, Paris.
- SIZA Alvaro, 2008. *Une question de mesure. Entretiens avec Dominique Machabert et Laurent Beaudouin*, éd. Le Moniteur, Paris
- SOUSTELLE Jacques, 1967. *Les quatre soleils, souvenirs et réflexions d'un ethnologue au Mexique*, Plon, Paris.
- STIERLIN Henri et Anne, 1991. *Alhambra*, Imprimerie nationale, Paris.
- STIERLIN Henri et Anne, 1997. *Les ors du Mexique chrétien*, Imprimerie nationale, Paris.
- TOUSSAINT Manuel, 1974. *Arte colonial en México*, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, México DF. ; 3^{ème} éd.
- VINCENT Jean-Didier, 2007. *Voyage extraordinaire au centre du cerveau*, éd. Odile Jacob, Paris.
- WESTON Edward, 1995. *Journal Mexicain (1923-1926)*, Seuil, Paris.
- WRIGHT Frank Lloyd, 1998. *Autobiographie*, Les Editions de la Passion, Paris, réed. : 1932, New York, 1^{ère} éd.
- WUNENBERGER, POIRIER, éd., 1996. *Lire l'espace*, collection Recueil, n°6, Ousia, Bruxelles.
- ZUMTHOR Peter, 2008. *Penser l'architecture*, éd. Birkhäuser, Bâle.
- ZUMTHOR Peter, 2008. *Atmosphères*, éd. Birkhäuser, Bâle
- ZUMTHOR Peter, Hauser Sigrid, 2007. *Peter Zumthor Thermes Vals*, éd. Infolio, France

AgroParisTech - Ecole Doctorale ABIES

Thèse
pour obtenir le grade de
Docteur
de
l'Institut des Sciences et Industries du Vivant et de l'Environnement
(AgroParisTech)
spécialité :

Sciences et Architecture du Paysage

Présentée et soutenue publiquement
Par

Gilsoul Nicolas

Le 17 juin 2009

L'ARCHITECTURE EMOTIONNELLE **Au service du projet**

ANNEXES GRAPHIQUES

**Etude du Fonctionnement des mécanismes
scénographiques dans l'œuvre de**

BARRAGAN (1940 – 1980)

Directeur de Thèse : Gilles Clément

*Travail réalisé : ENSP Versailles, UPR_MA Outils et processus d'intervention sur le paysage,
F-78000 Versailles*

Devant le jury

M. Gilles CLEMENT, Professeur, **ENSP VERSAILLES** **Directeur**
M. Alain BERTHOZ, Professeur, **COLLEGE DE FRANCE** **Président**
Mme Catherine SEMIDOR, Professeur, **ENSAP BORDEAUX** **Rapporteur**
M. Maurice SAUZET, Professeur Emerite, **ENSA MARSEILLE** **Rapporteur**
M. Pierre DONADIEU, Professeur, **ENSP VERSAILLES** **Examineur**

*L'Institut des Sciences et Industries du Vivant et de l'Environnement (Agro Paris Tech) est un Grand Etablissement dépendant du Ministère de l'Agriculture et de la Pêche,
composé de l'INA PG, de l'ENGREF et de l'ENSIA*

(décret n° 2006-1592 du 13 décembre 2006)

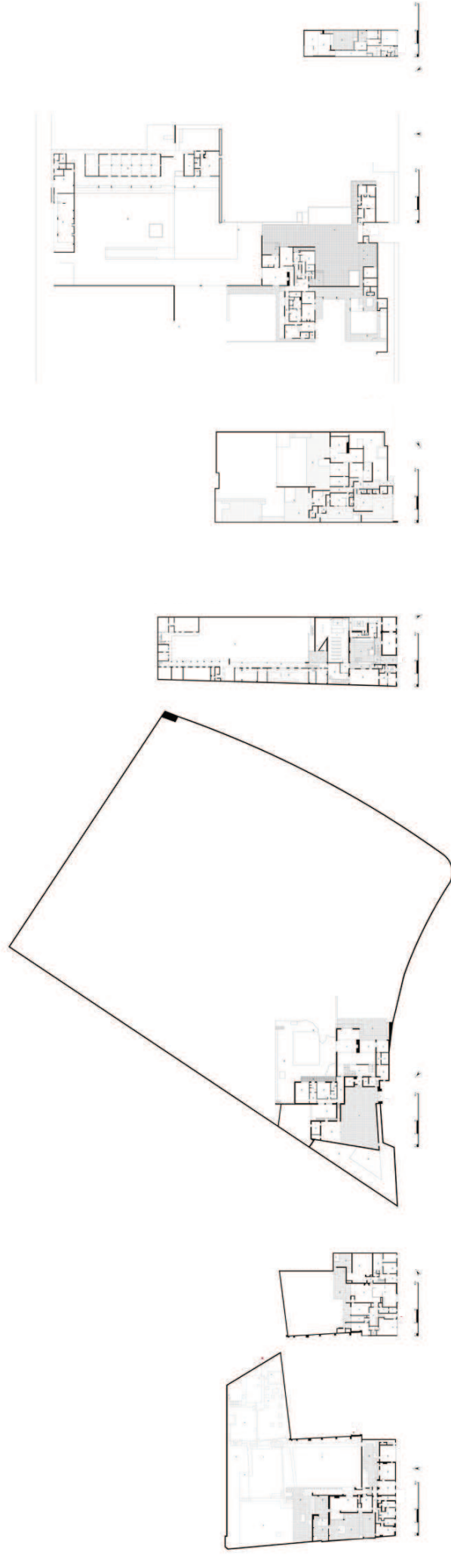
Sommaire

Comparatif des 7 sites d'étude.....	3
-------------------------------------	---

Sites d'études

1- Site 01, Casa Ortega.....	4
2- Site 02, Casa Barragan.....	10
3- Site 03, Casa Lopèz.....	18
4- Site 04, Couvent de Tlalpan.....	24
5- Site 05, Casa Galvèz.....	29
6- Site 06, Ecuries San Cristobal.....	35
7- Site 07, Casa Gilardi.....	41

Comparatif des 7 sites



01 - Casa Ortega

02 - Casa Barragán

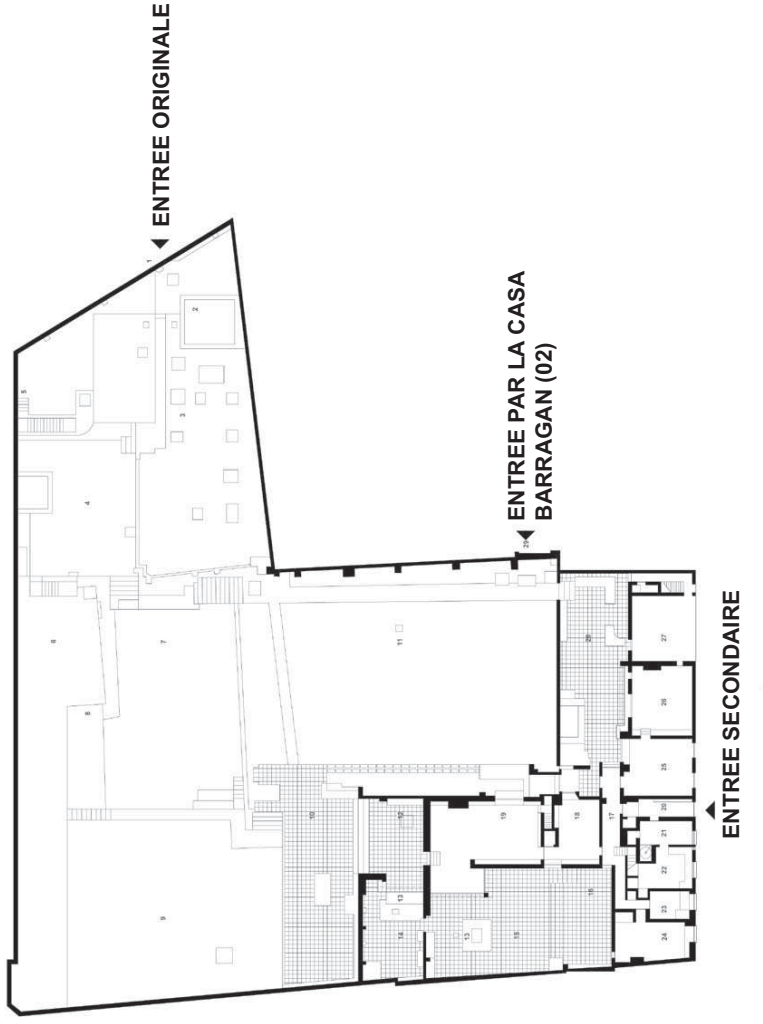
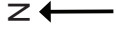
03 - Casa Lopez

04 - Couvent de Tlalpan

05 - Casa Galvez

06 - Ecuries San Cristobal

07 - Casa Gilardi

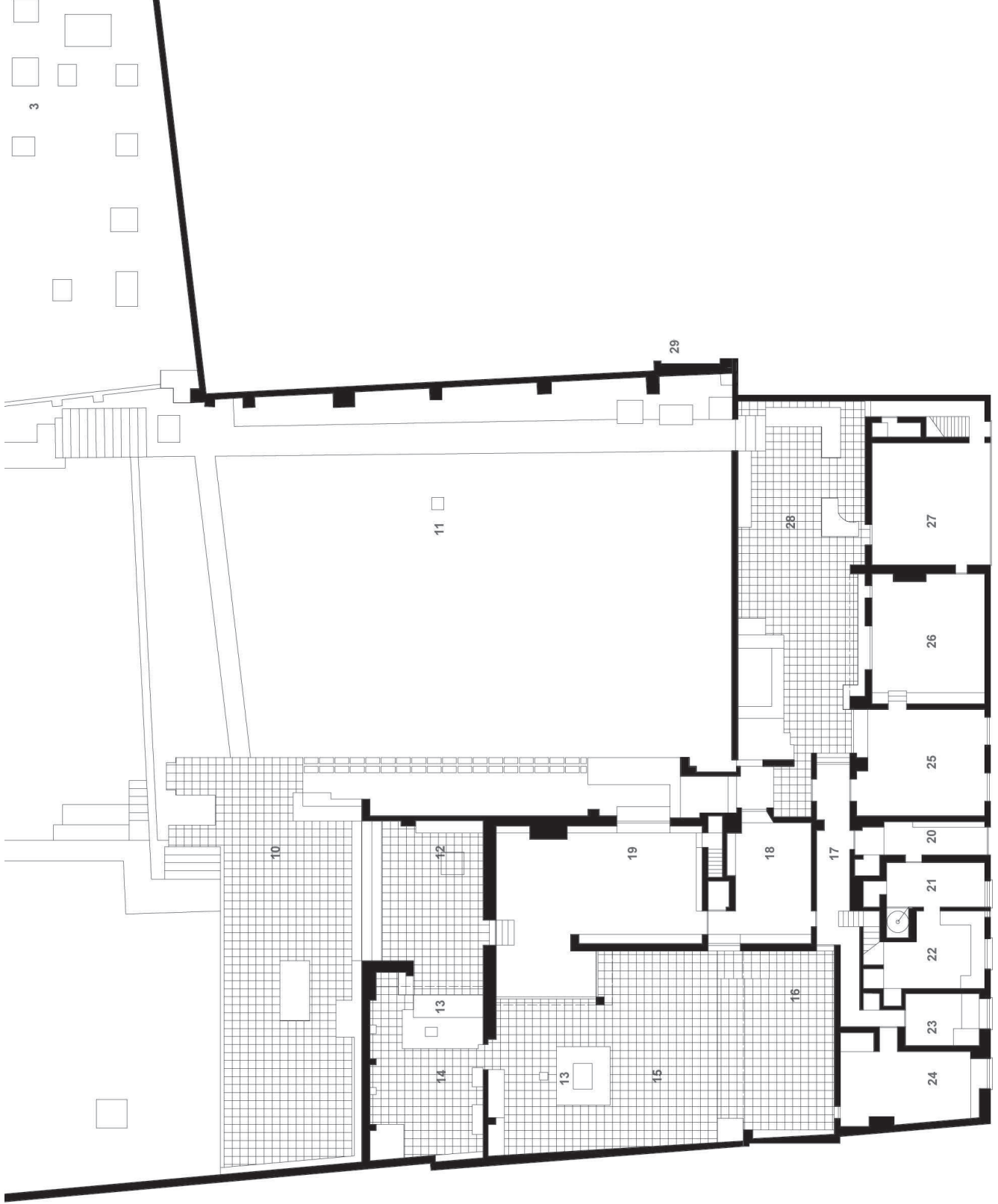
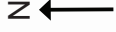


Casa Ortega
Plan du rez de chaussée

1. accès original (disparu)
2. bassin des poissons
3. jardin des cerisiers
4. patio de pierre
5. accès souterrain (détruits)
6. terrasse haute
7. jardin creux
8. bassin
9. jardin de la terre rouge
10. terrasse de l'ange
11. jardin de la vierge
12. terrasse couverte
13. bassin
14. patio de l'ange
15. cour du chien basse
16. terrasse couverte
17. distribution
18. salon de musique
19. bibliothèque
20. accueil rue
21. salon du petit déjeuner
22. cuisine
23. salle d'eau
24. chambre invités
25. salle à manger
26. séjour
27. garage
28. terrasse encaissée
29. accès vers jardins casa Barragan (rebouché)

Site 01 : Casa Ortega

Plan du rez-de-chaussée - 1/200

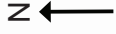


1. accès original (disparu)
2. bassin des poissons
3. jardin des cerisiers
4. patio de pierre
5. accès souterrain (détruits)
6. terrasse haute
7. jardin creux
8. bassin
9. jardin de la terre rouge
10. terrasse de l'ange
11. jardin de la vierge
12. terrasse couverte
13. bassin
14. patio de l'ange
15. cour du chien
16. terrasse couverte basse
17. distribution
18. salon de musique
19. bibliothèque
20. accueil rue
21. salon du petit déjeuner
22. cuisine
23. salle d'eau
24. chambre invités
25. salle à manger
26. séjour
27. garage
28. terrasse encaissée
29. accès vers jardins casa Barragan (rebouché)

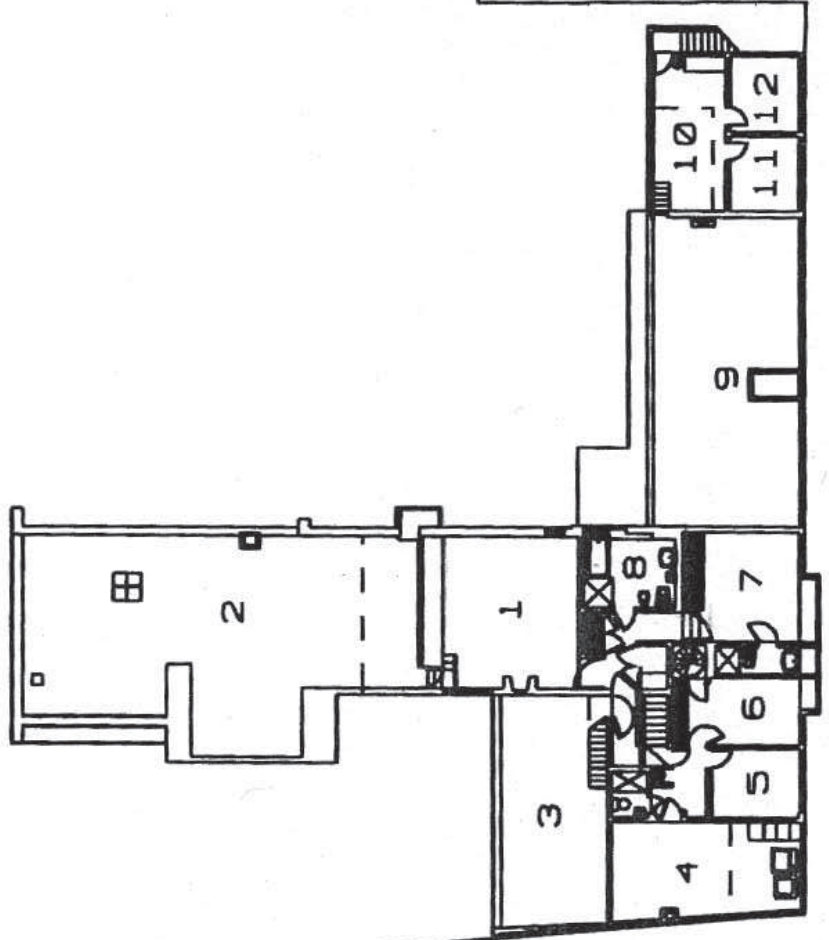
ENTREE SECONDAIRE

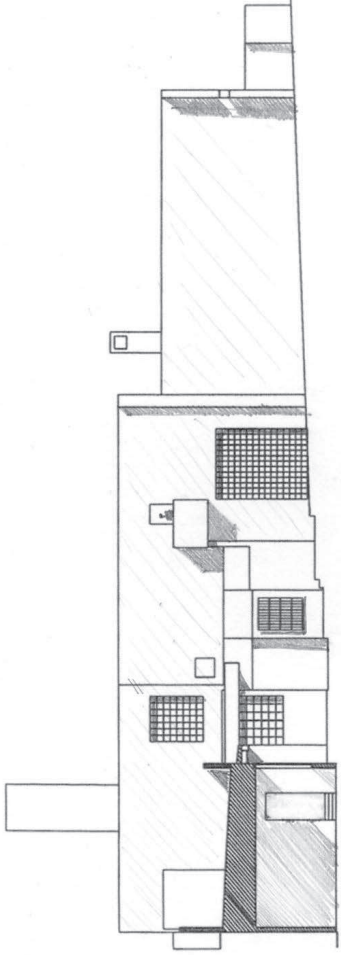
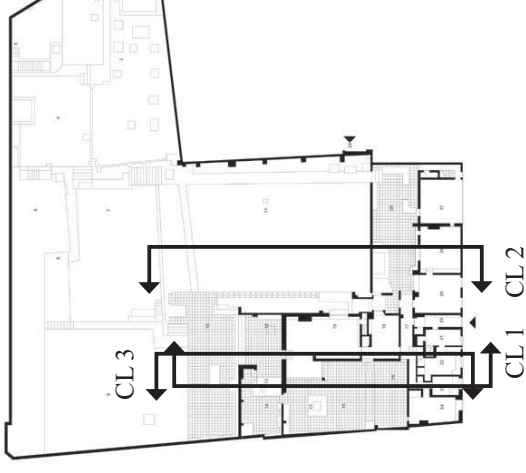
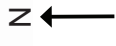
Site 01 : Casa Ortega

Plan de l'étage - 1/200

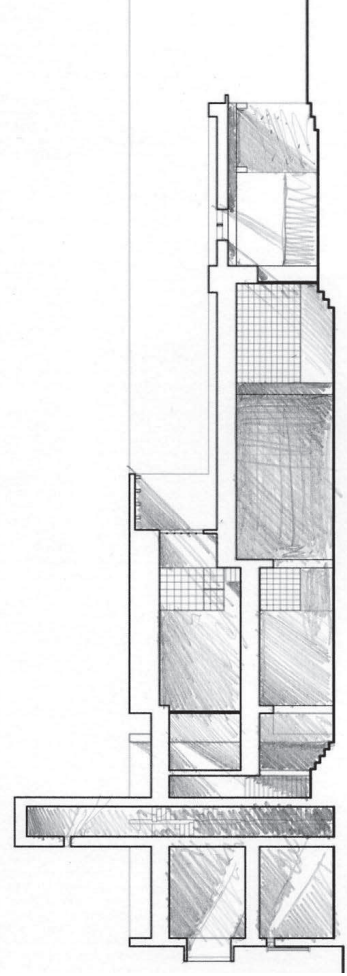


1. chambre principale
2. jardin suspendu
3. terrasse
4. patio de service
5. appartement de service
6. appartement de service
7. chambre
8. salle d'eau
9. patio clos
10. patio et cuisine extérieure
11. services
12. services

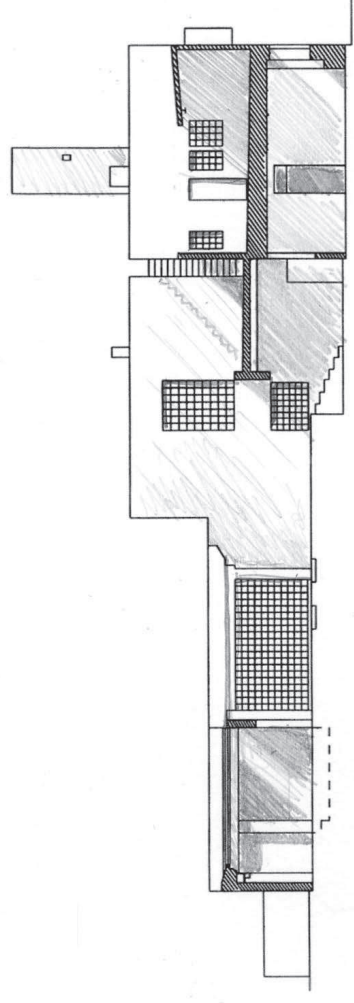




CL 2: Coupe longitudinale - jardin de la Vierge



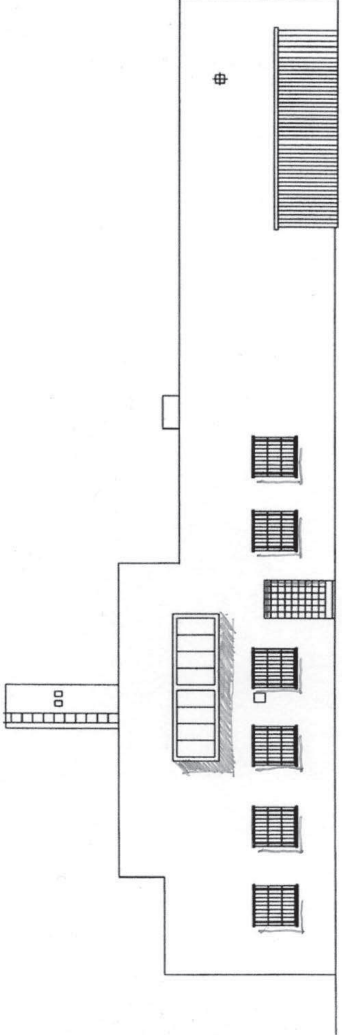
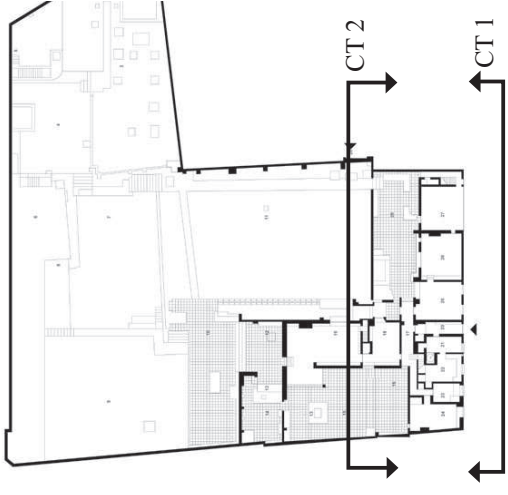
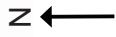
CL 3: Coupe longitudinale - bibliothèque et terrasse de l'ange



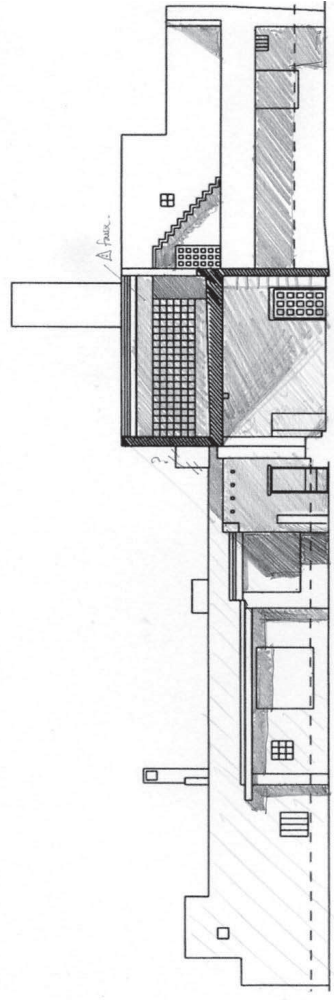
CL 1: Coupe longitudinale - façade cour du chien

Site 01 : Casa Ortega

Coupes transversales - 1/200



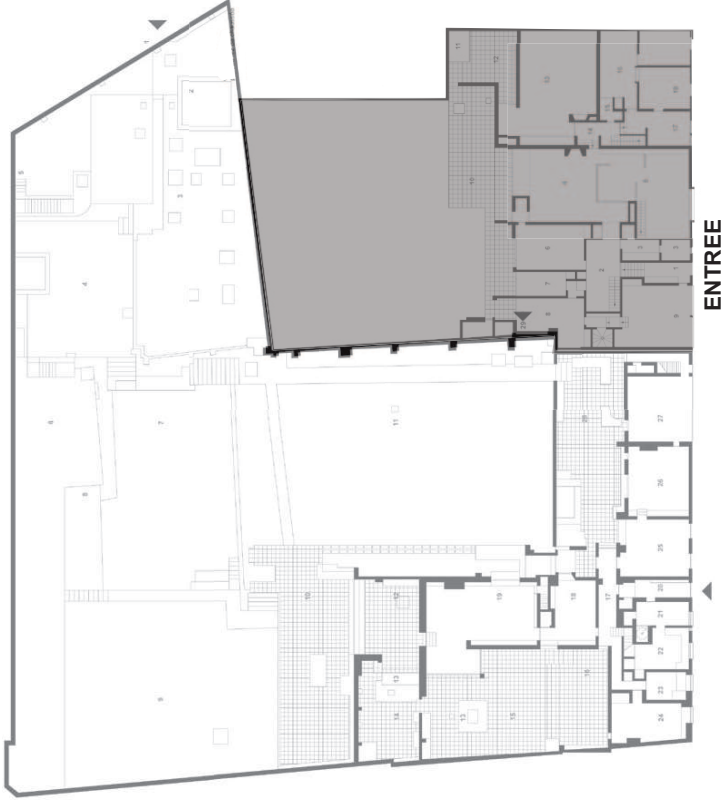
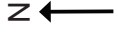
CT 1: Coupe transversale - façade sur rue



CT 2: Coupe transversale - façade sur jardin

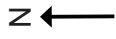
Site 02 : Casa Barragán

Plan d'ensemble - 1/500



Site 02 : Casa Barragán

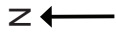
Plan du rez-de chaussée - 1/200



1. accueil
2. distribution verticale
3. vestiaire
4. séjour
5. bibliothèque
6. salle à manger
7. cuisine
8. services
9. garage
10. terrasse
11. bassin
12. petit patio
13. atelier
14. corridor
15. salle d'eau
16. patio
17. accueil bureau
18. bureau

Site 02 : Casa Barragán

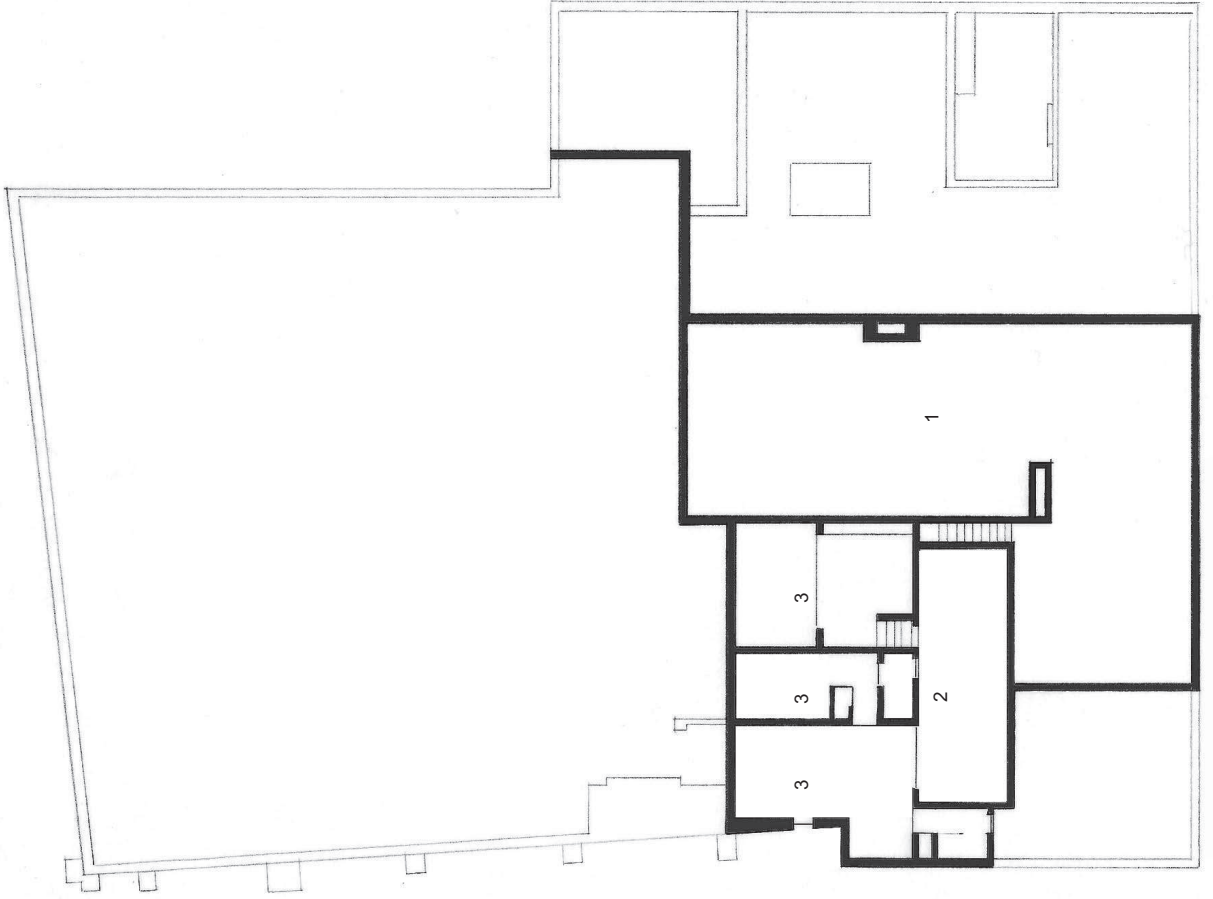
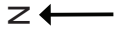
Plan du premier étage - 1/200



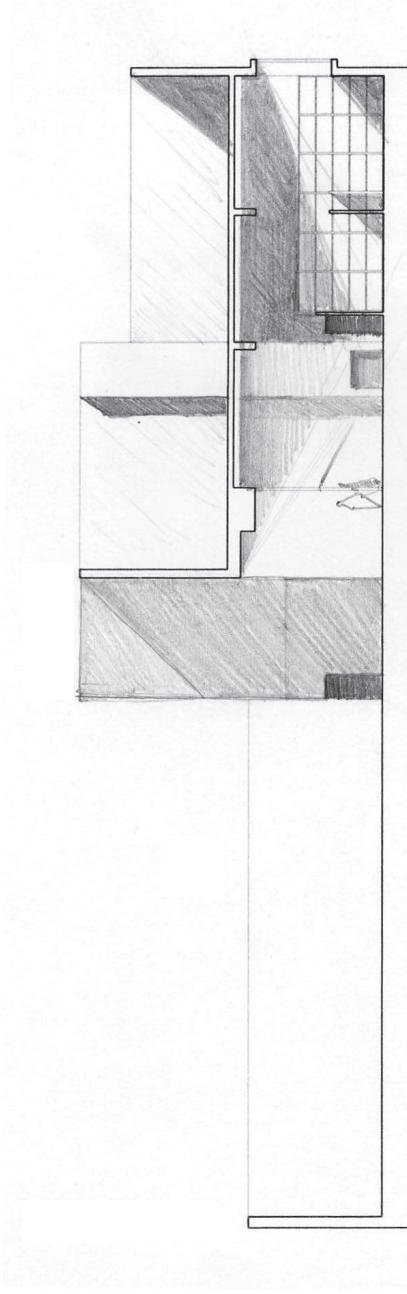
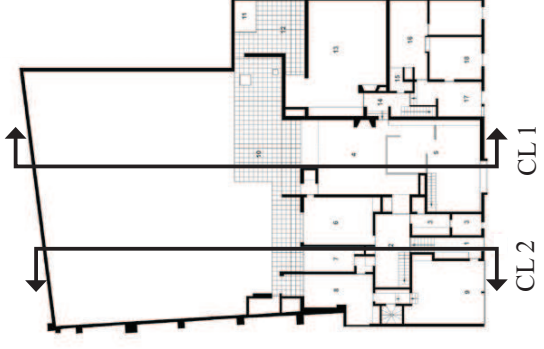
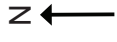
- 1- Atelier
- 2- Chapelle
- 3- Chambre d'ami
- 4- Corridor de l'ange
- 5- Cabinet intime en mezzanine
- 6- Salle de bain
- 7- Chambre principale
- 8- Chambre blanche

Site 02 : Casa Barragán

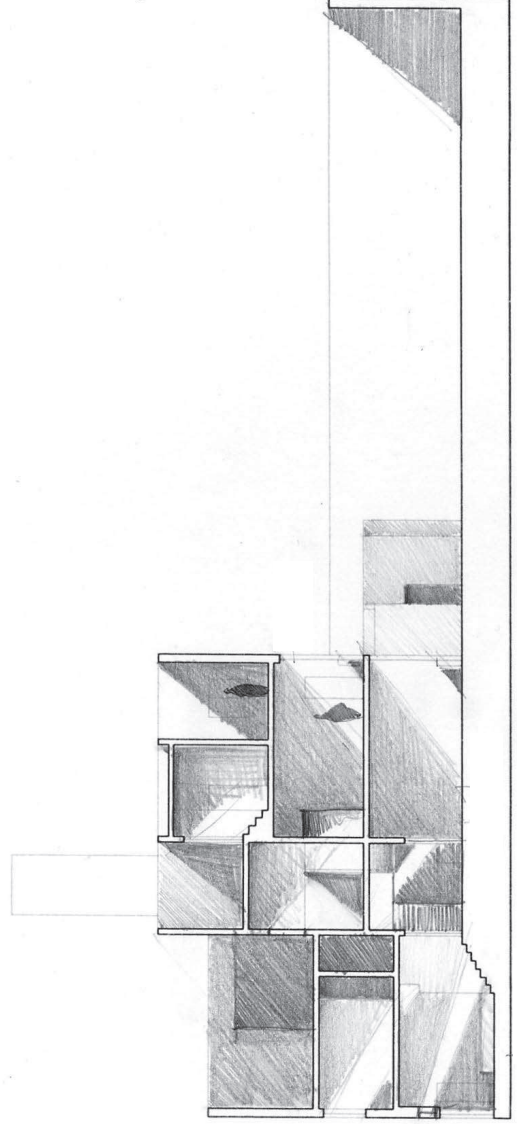
Plan du deuxième étage - 1/200



- 1- Toit terrasse
- 2- Patio de service
- 3- Appartement de service



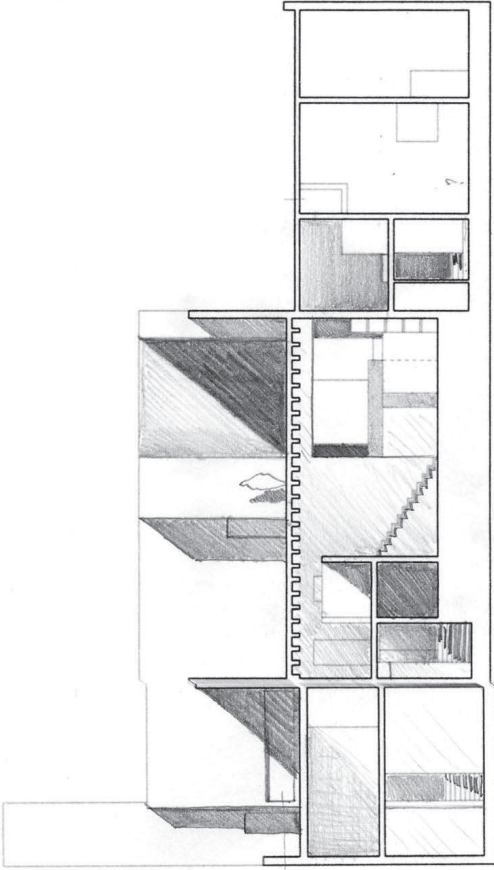
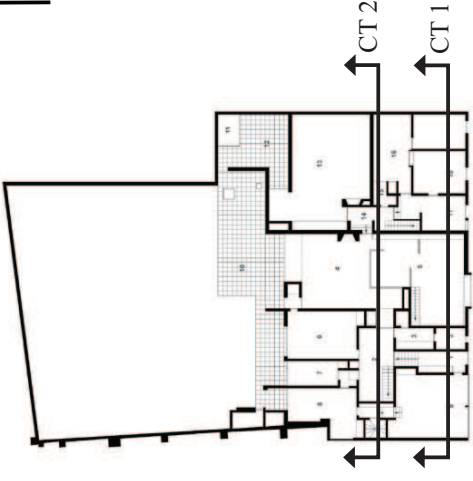
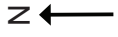
CL 1: Coupe longitudinale - salon



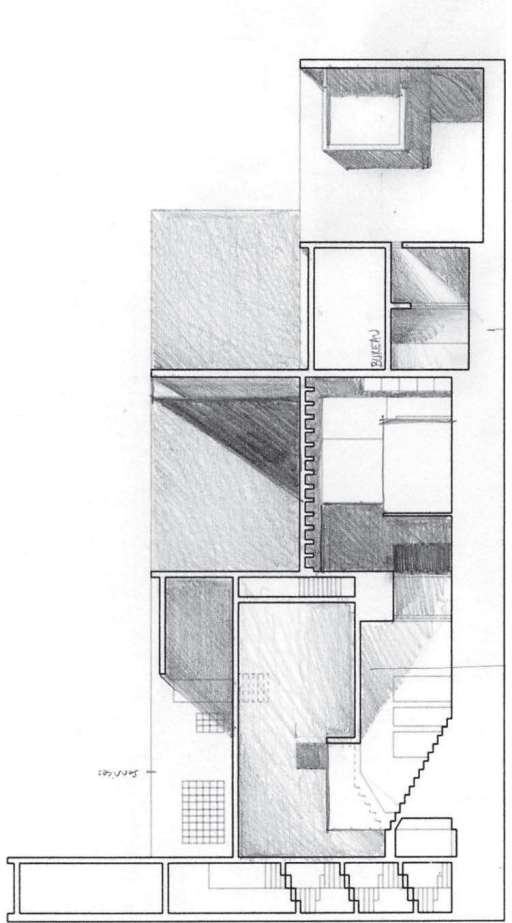
CL 2: Coupe longitudinale - hall

Site 02 : Casa Barragán

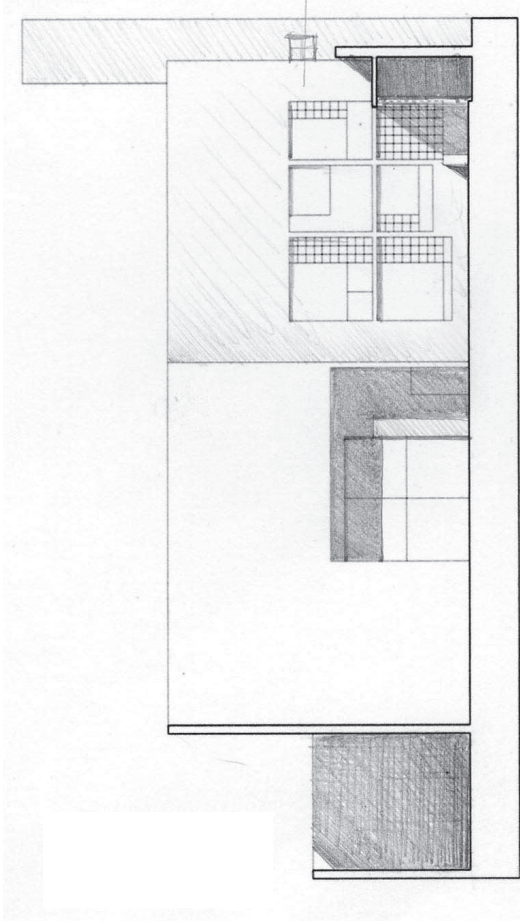
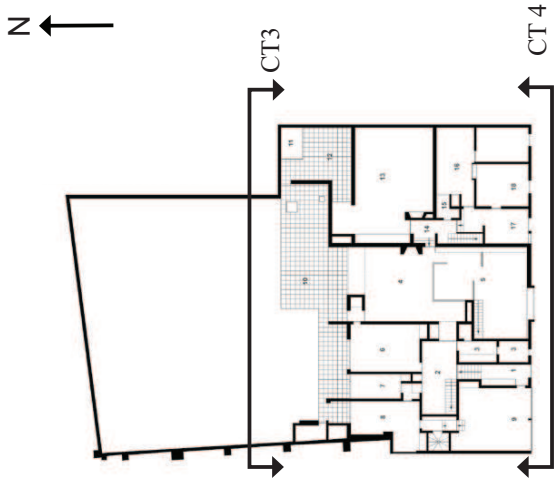
Coupes transversales - 1/200



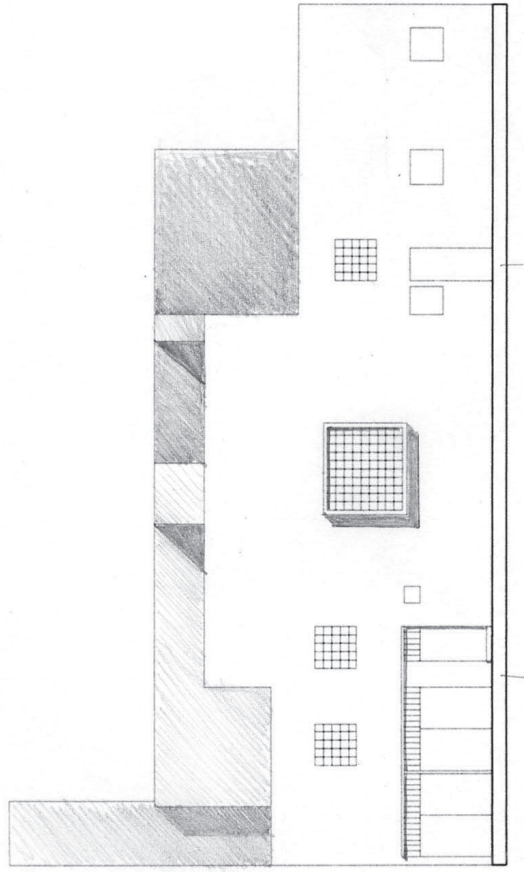
CT 1: Coupe transversale - bibliothèque



CT 2: Coupe transversale - hall rose



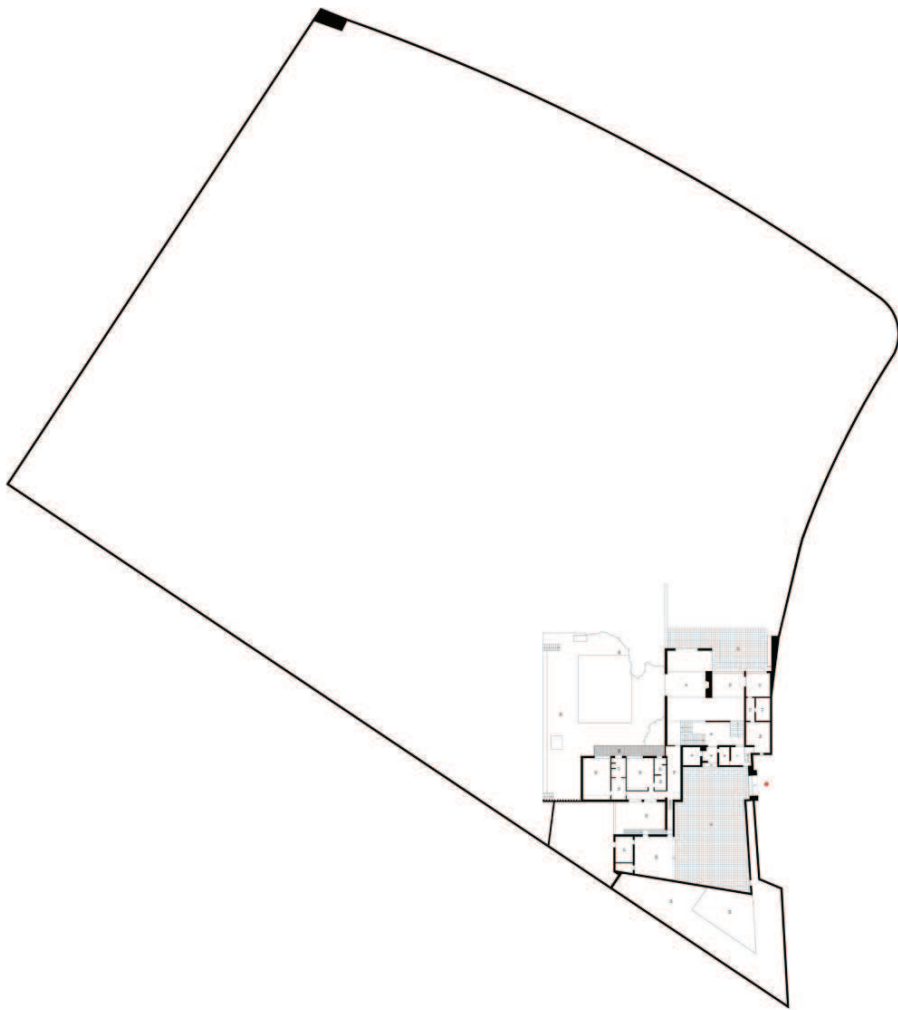
CT 3: Façade arrière

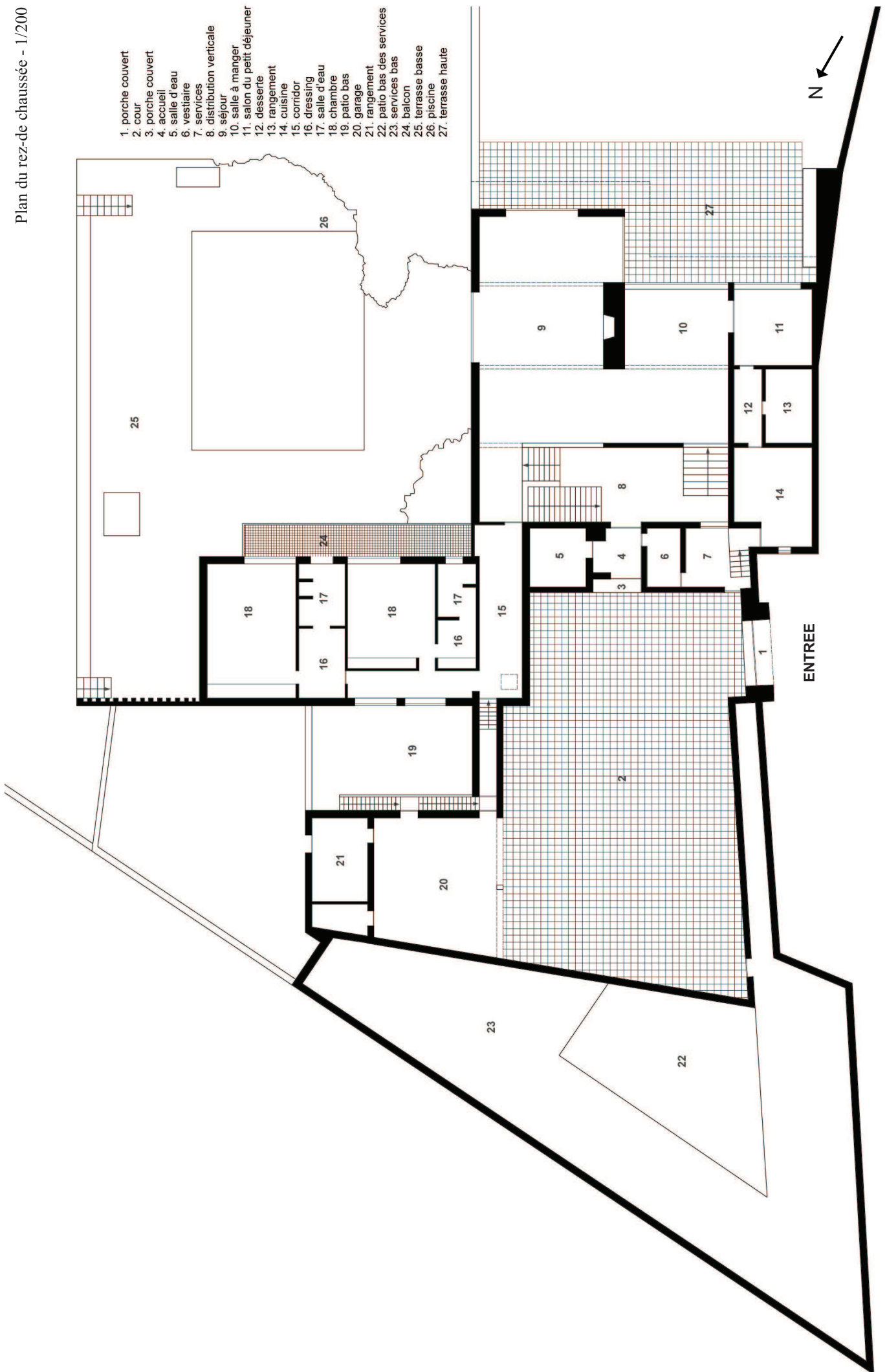


CT 4: Façade rue

Site 03 : Casa Lopez

Plan d'ensemble - 1/1000





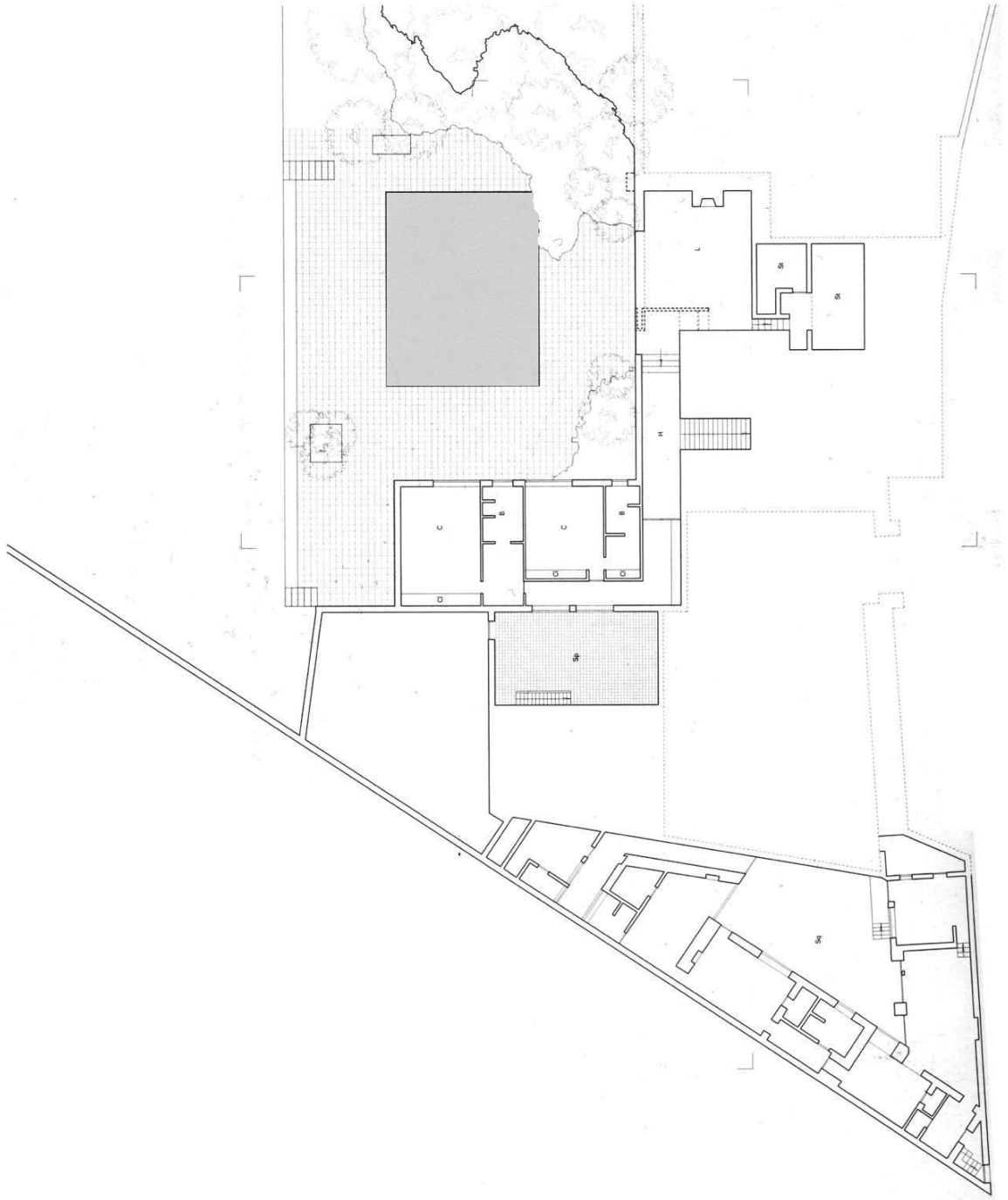
- 1. porche couvert
- 2. cour
- 3. porche couvert
- 4. accueil
- 5. salle d'eau
- 6. vestiaire
- 7. services
- 8. distribution verticale
- 9. séjour
- 10. salle à manger
- 11. salon du petit déjeuner
- 12. desserte
- 13. rangement
- 14. cuisine
- 15. corridor
- 16. dressing
- 17. salle d'eau
- 18. chambre
- 19. patio bas
- 20. garage
- 21. rangement
- 22. patio bas des services
- 23. services bas
- 24. balcon
- 25. terrasse basse
- 26. piscine
- 27. terrasse haute

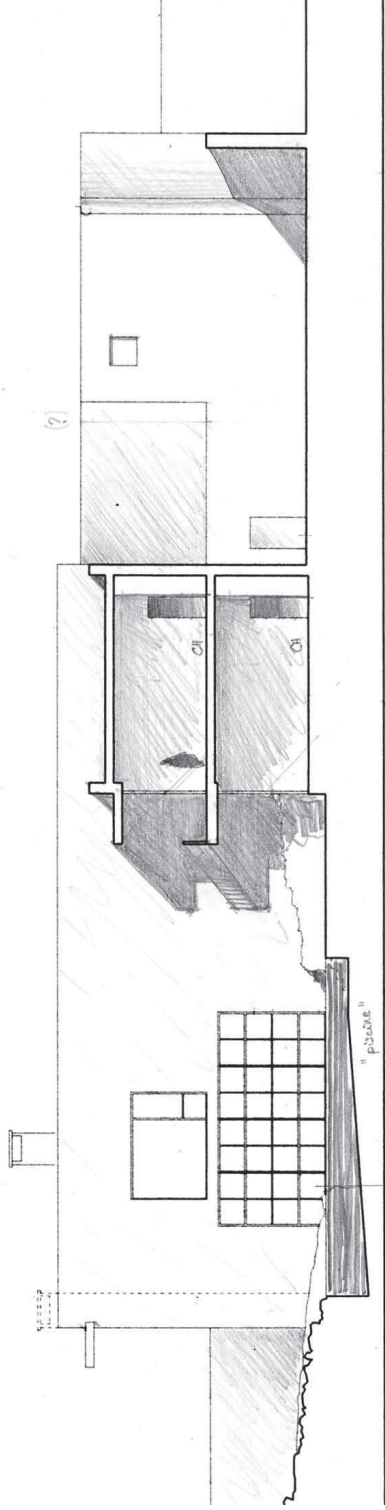
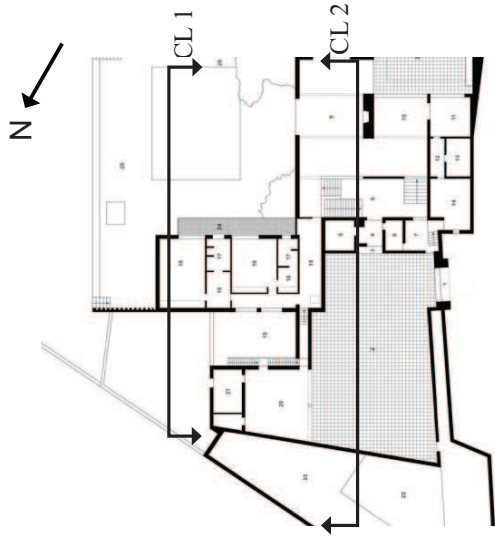
Site 03 : Casa Lopez

Plan du niveau bas (piscine)- 1/200

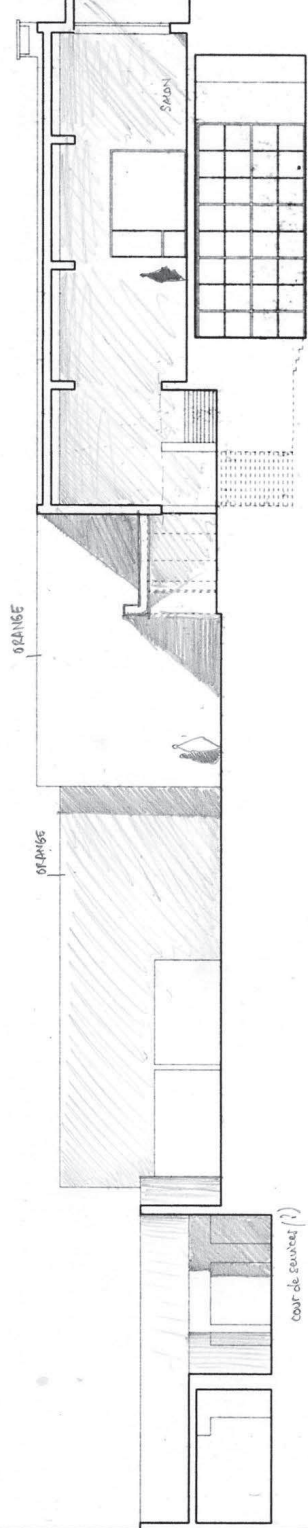


- C. chambre
- B. salle d'eau
- H. circulations
- L. salon
- Sp. patio de service
- Sq. appartements de service

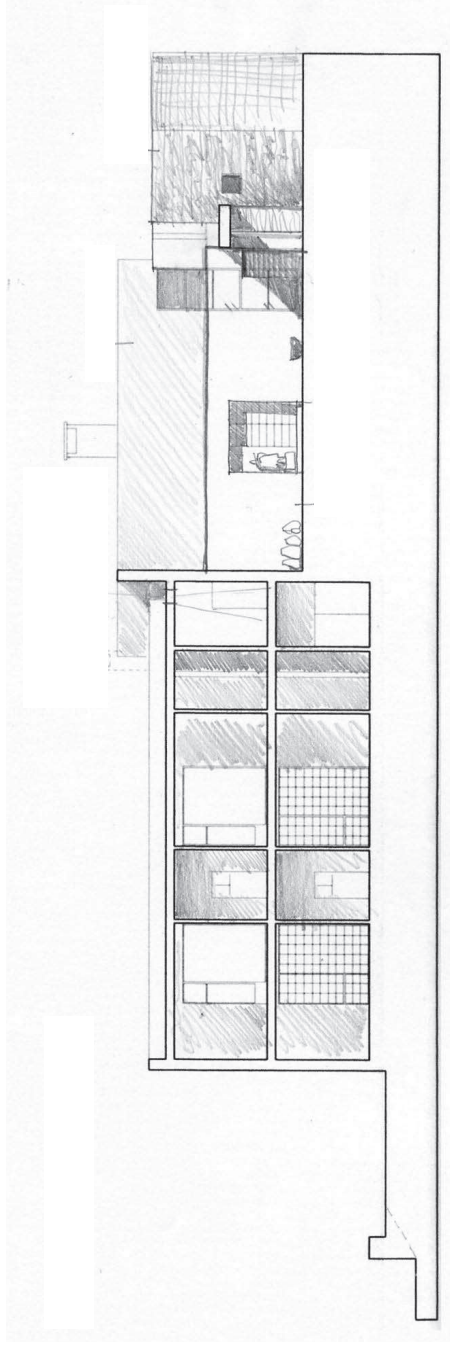




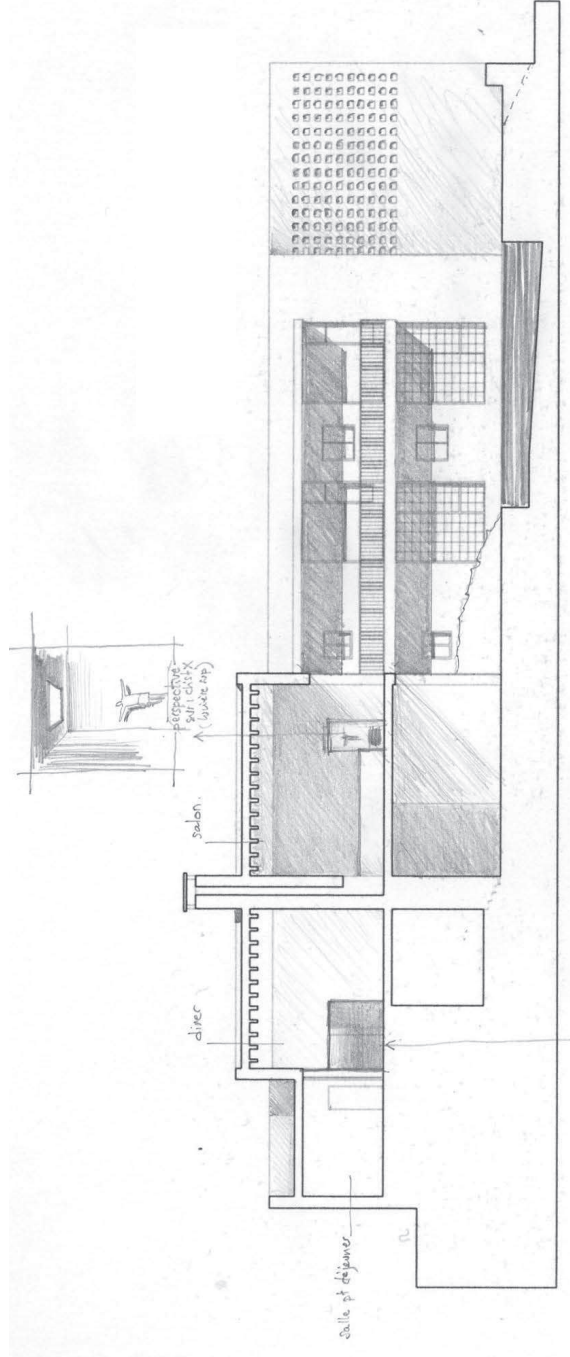
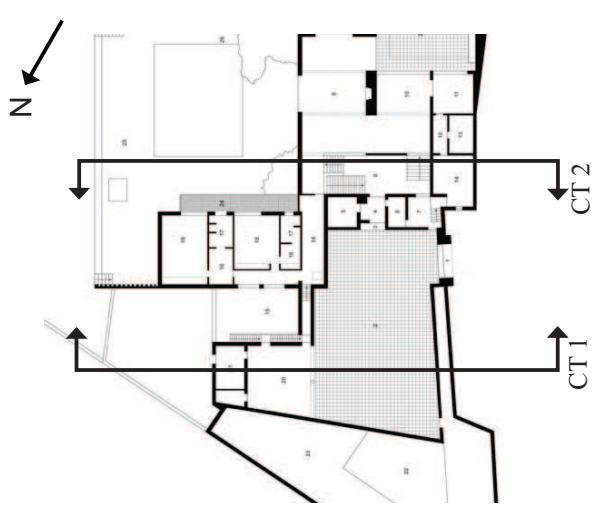
CL 1: Façade Est



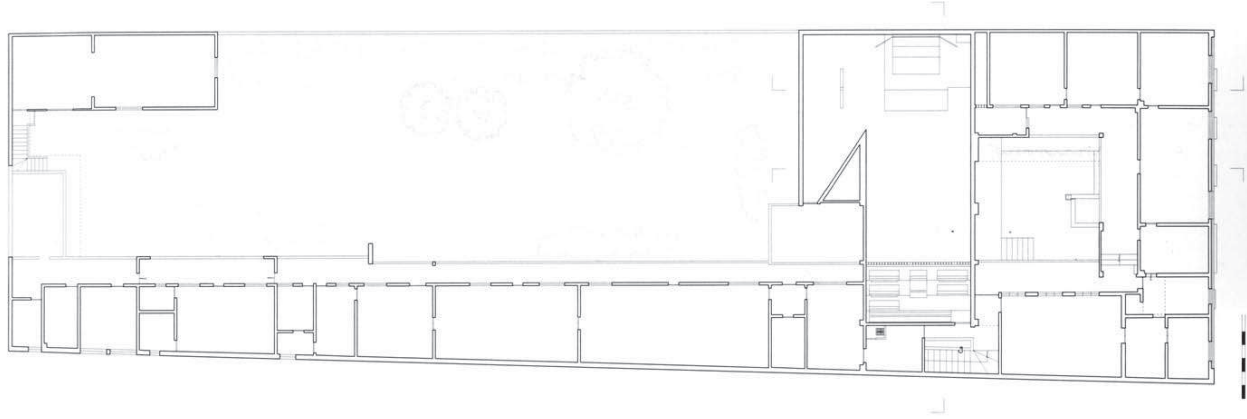
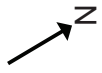
CL 2: Coupe longitudinale - hall



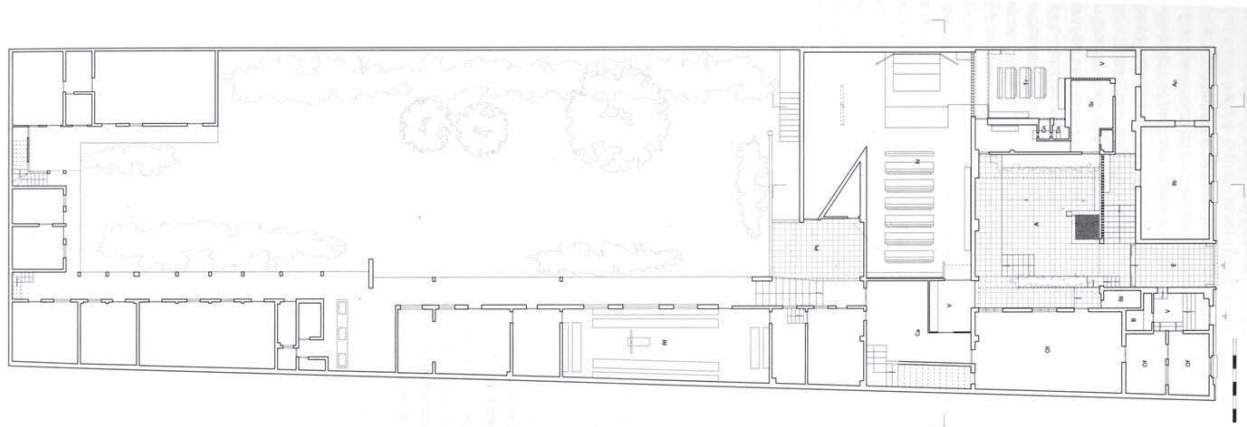
CT 1: Coupe transversale - façade nord



CT 2: Coupe transversale - façade sud



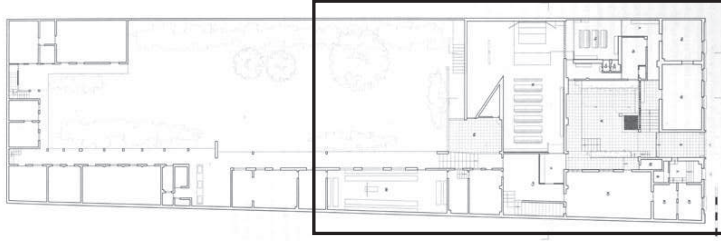
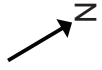
P1 : Plan de l'étage



P0: Plan de rez-de-chaussée

Site 04 : Couvent de Tlalpan

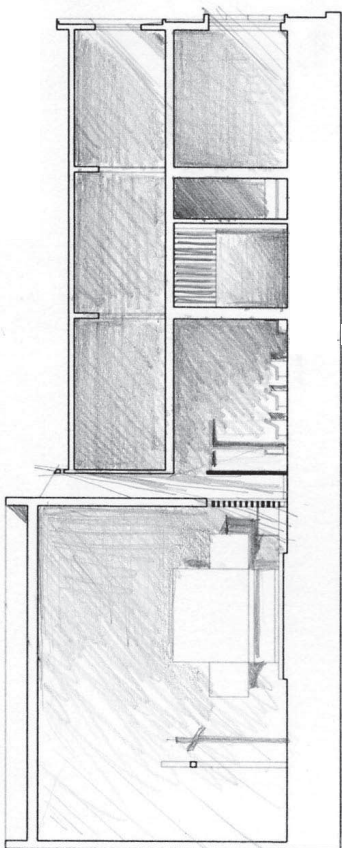
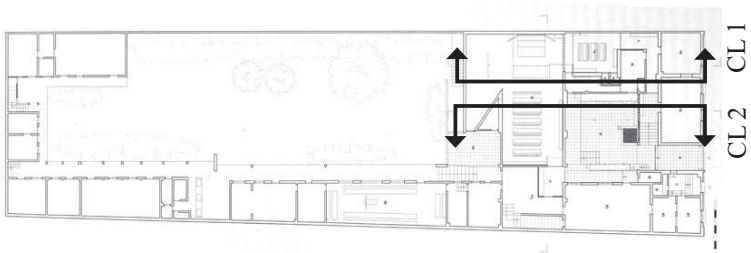
Plan du rez-de chaussée - 1/200



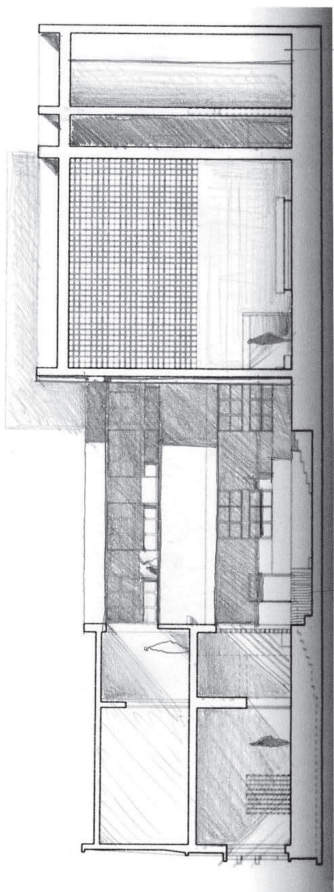
1. accueil
2. seuil couvert
3. patio central
4. galerie couverte
5. galerie ajourée
6. narthex
7. chapelle principale
8. corridor
9. sacristie
10. confessionnal
11. confessionnal
12. petite chapelle publique
13. chœur
14. autel
15. vitrail
16. chapelle privée
17. chapelle privée
18. distribution
19. fonds baptismaux
20. bureau
21. rangement
22. bureau
23. bassin fontaine
24. distribution verticale
25. réfectoire
26. péristyle
27. jardin clos



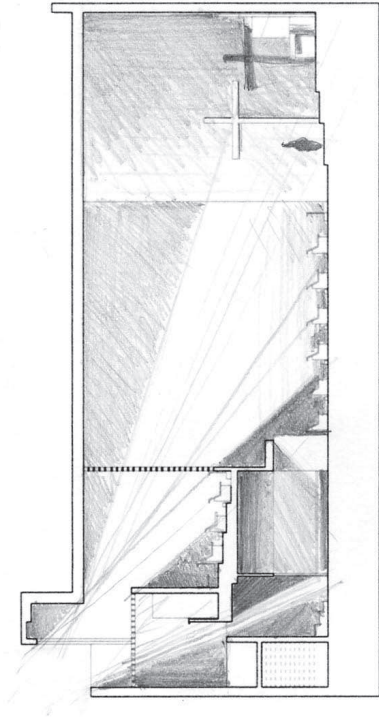
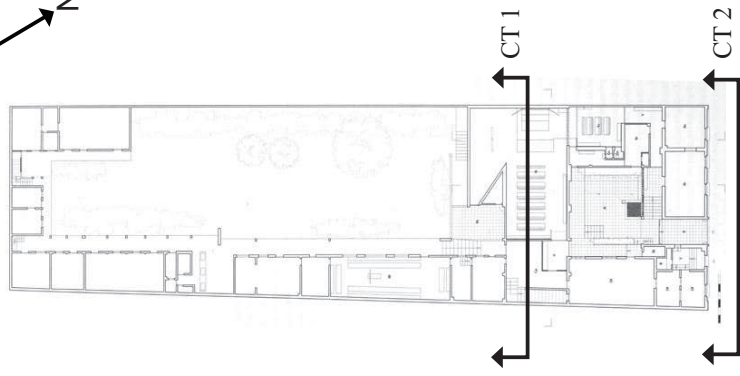
P0: Plan de rez-de-chaussée



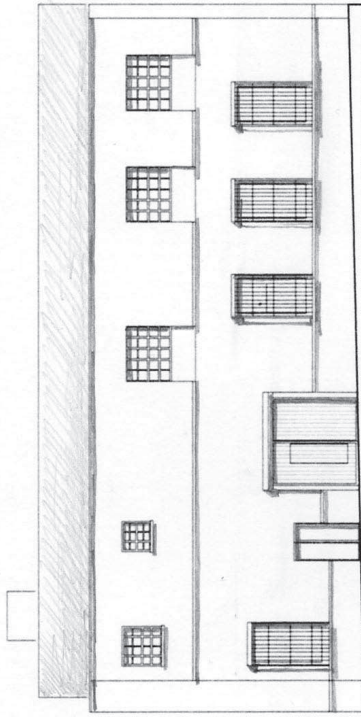
CL 1: Coupe longitudinale



CL 2: Coupe longitudinale



CT 1: Coupe transversale - bibliothèque



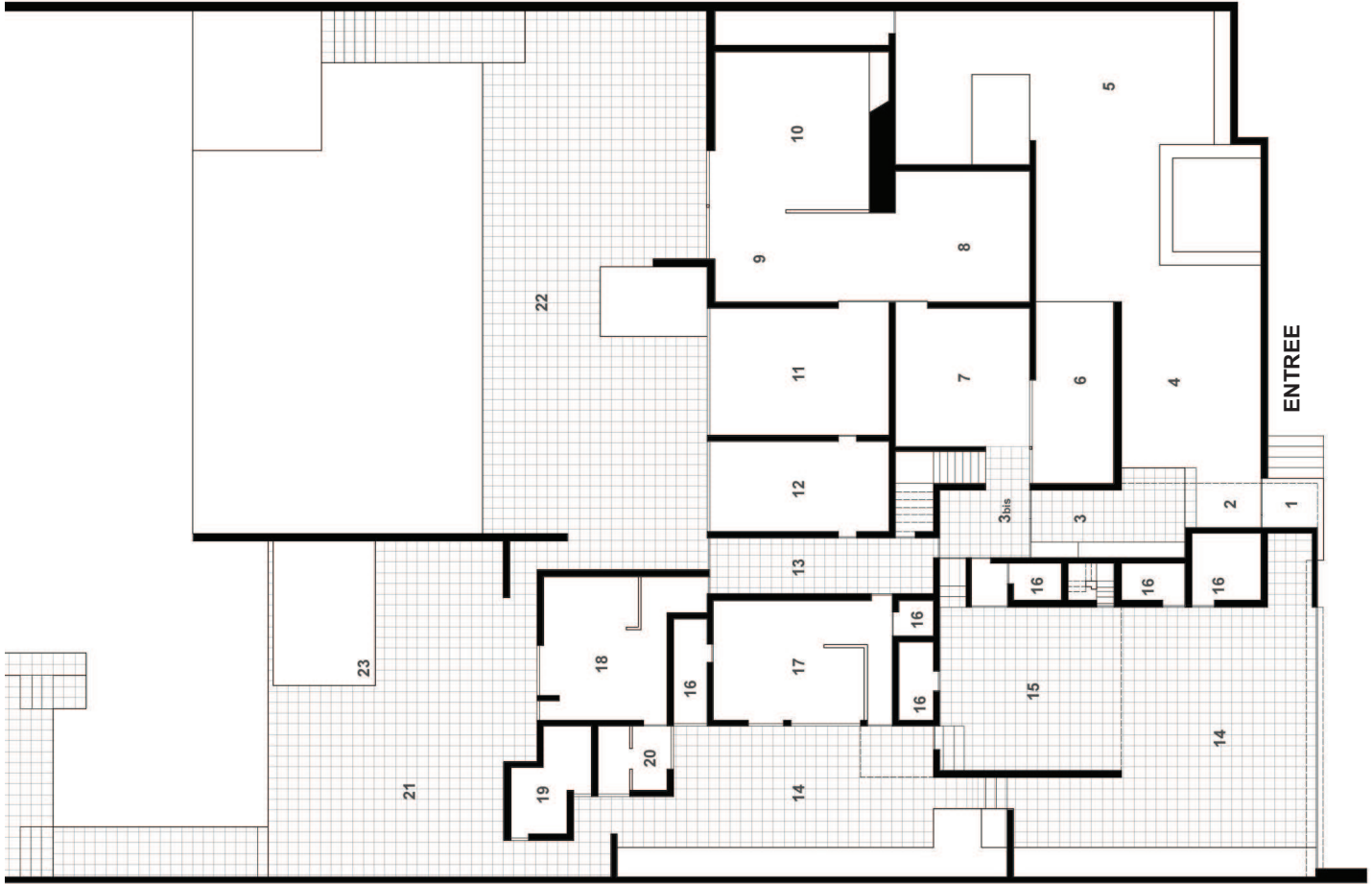
CT 2: Coupe transversale - façade rue

Site 05 : Casa Galvez

Plan du rez-de-chaussée - 1/200



- 1. seuil surélevé
- 2. porche couvert
- 3. accueil
- 4. patio des jarres
- 5. patio du banc
- 6. fontaine et bassin
- 7. salon de musique
- 8. salon des dessins
- 9. piano
- 10. séjour
- 11. réception
- 12. salle du petit déjeuner
- 13. corridor
- 14. patio
- 15. garage
- 16. rangement
- 17. cuisine
- 18. appartement des invités
- 19. salle d'eau
- 20. bain
- 21. petite terrasse
- 22. grande terrasse
- 23. piscine extérieure

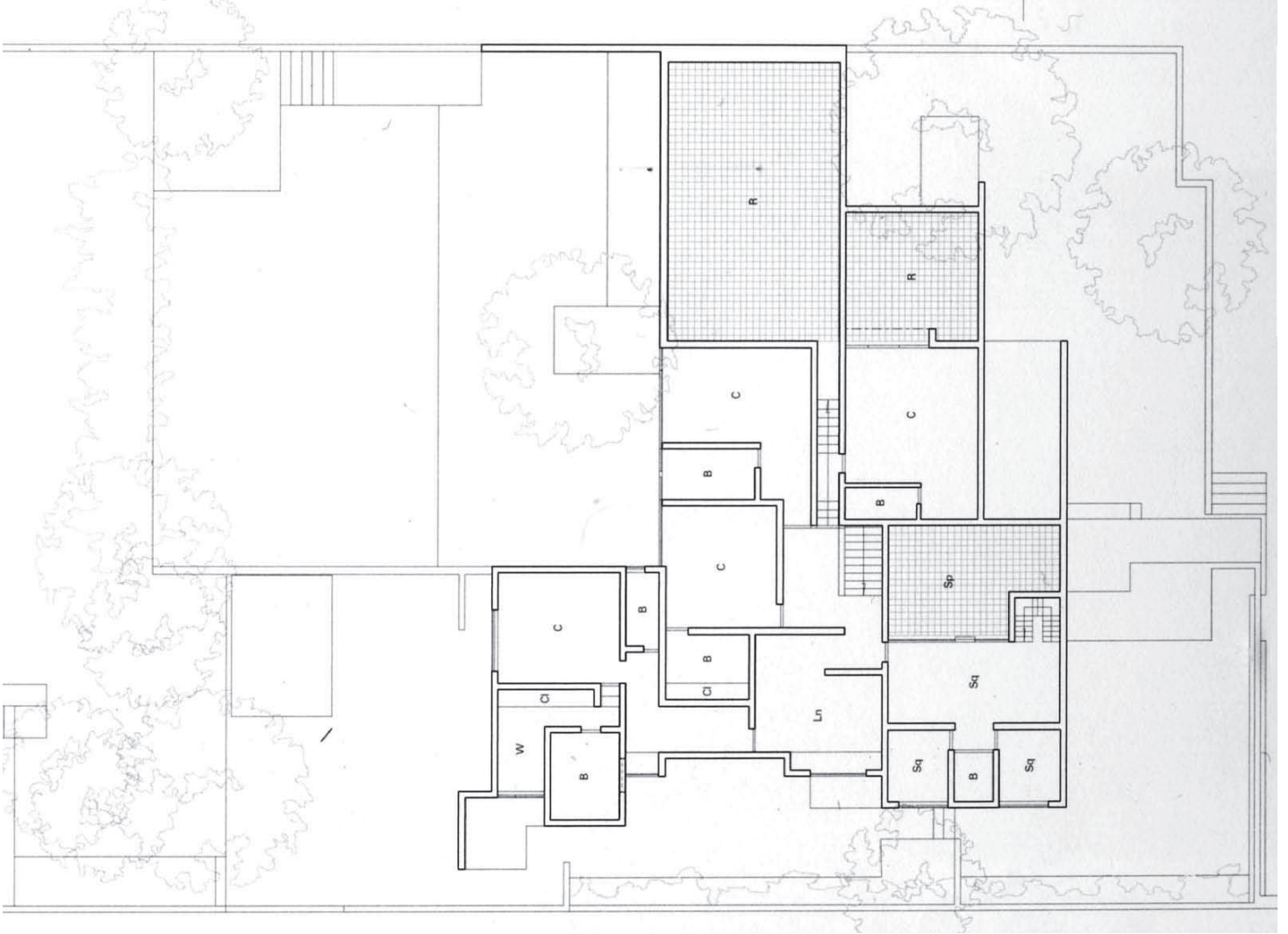


Site 05 : Casa Galvez

Plan de l'étage - 1/200

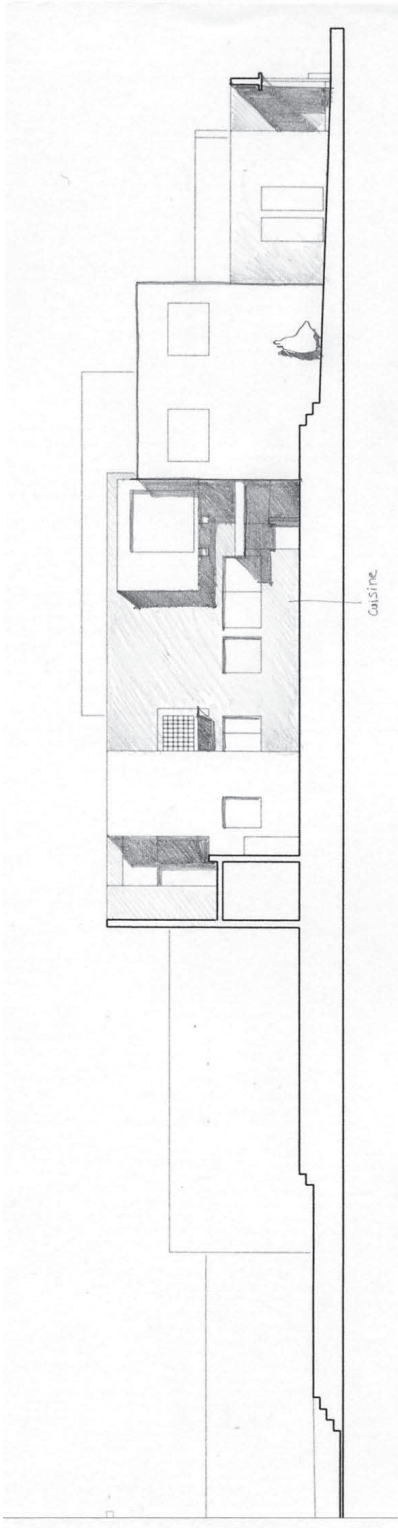
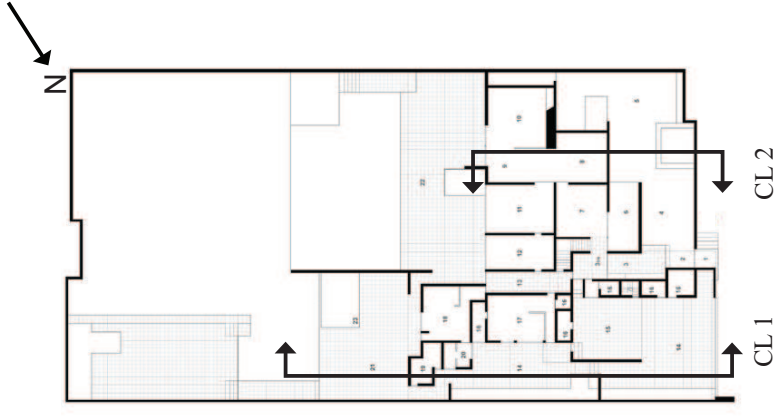


- C. chambre
- B. salle d'eau
- R. patio clos
- Ln. salon de lecture
- Sq. appartement de service
- Sp. patio clos de service

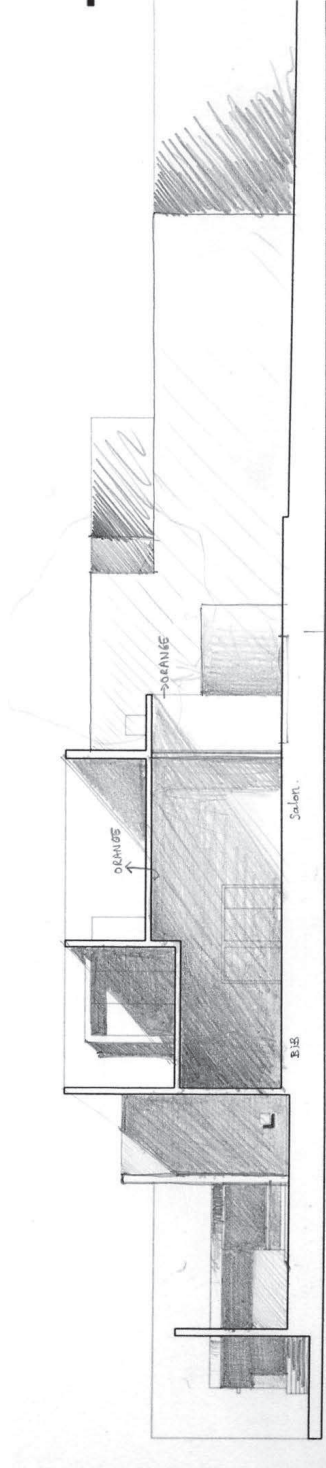


Site 05 : Casa Galvez

Coupes longitudinales - 1/200



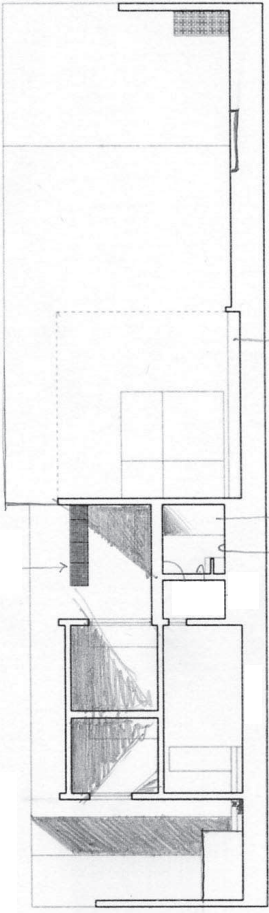
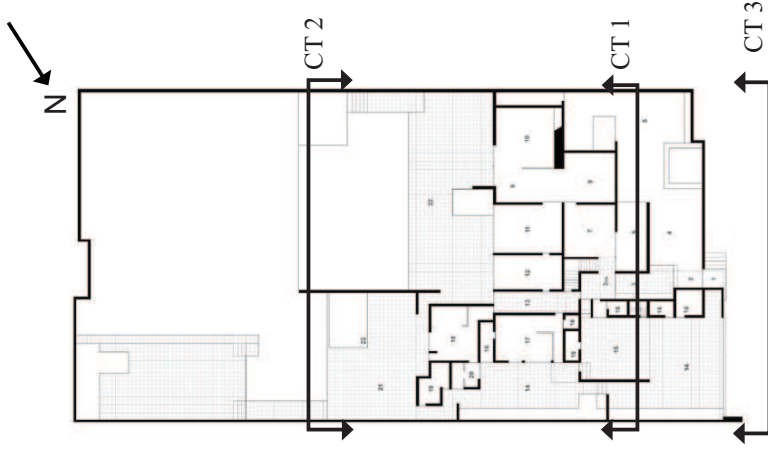
CL 1: Coupe longitudinale 1



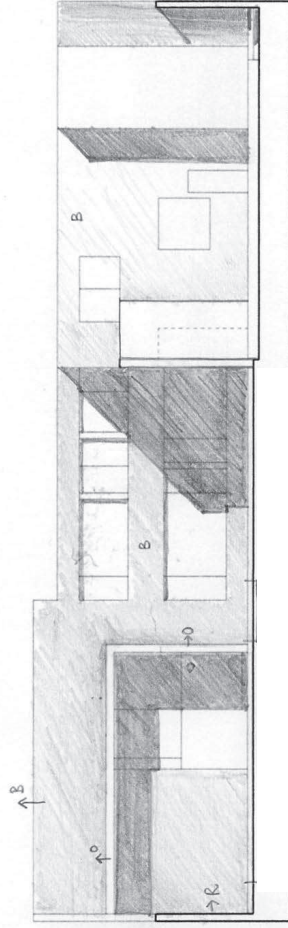
CL 2: Coupe longitudinale 2

Site 05 : Casa Galvez

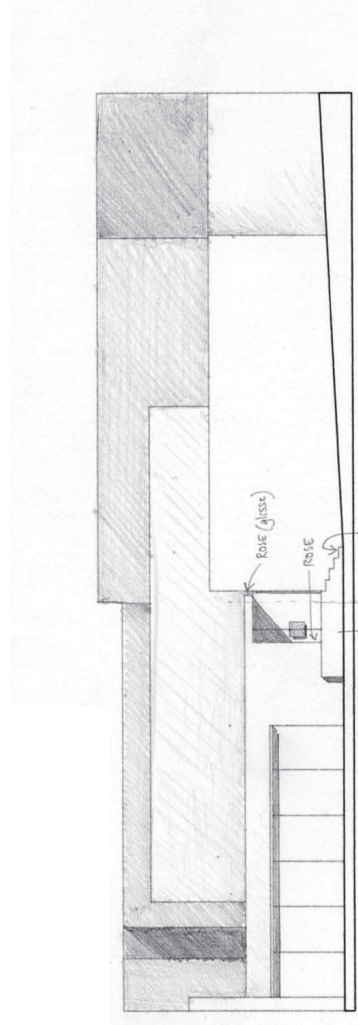
Coupes transversales - 1/200



CT 1: Coupe transversale 1



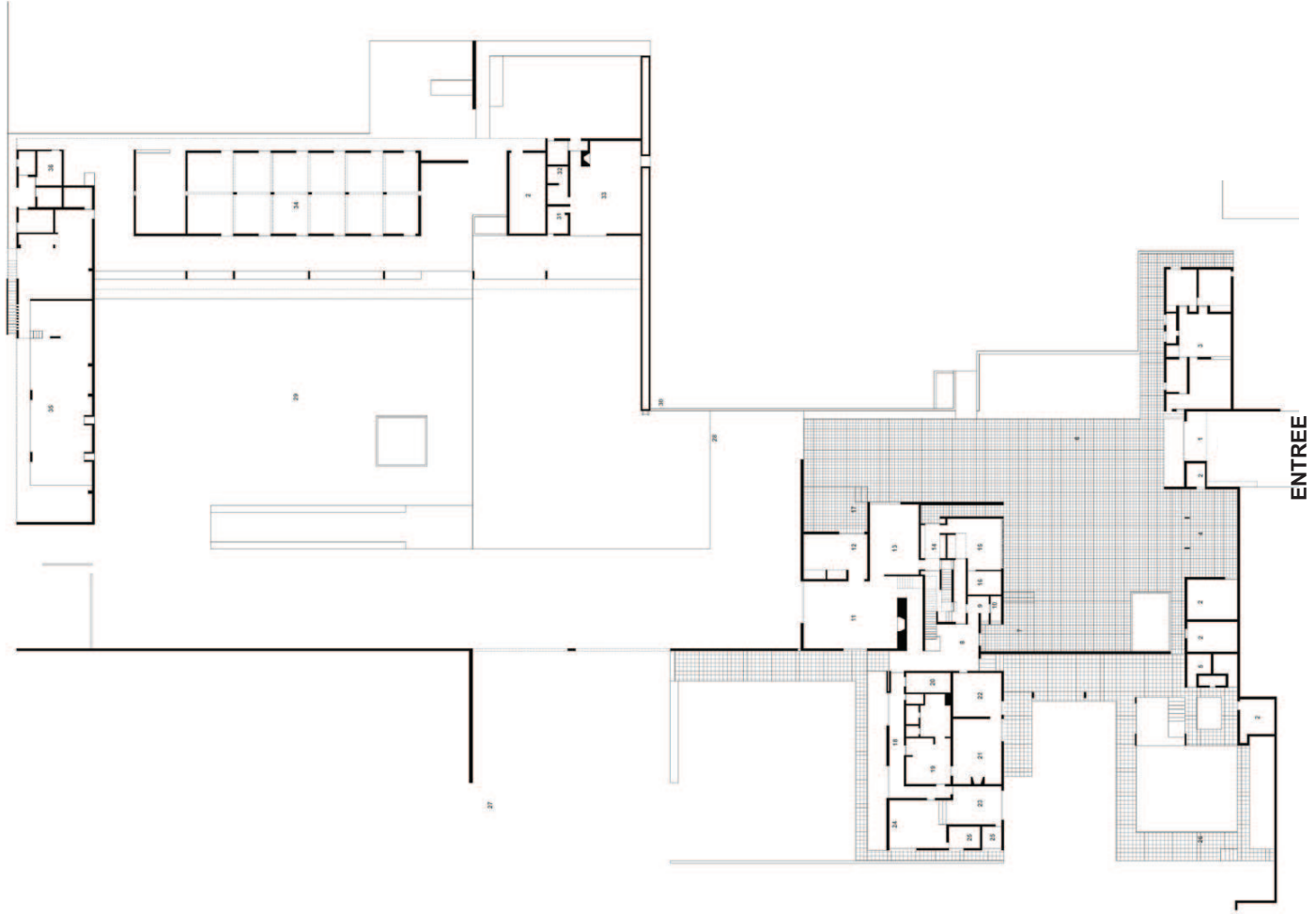
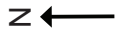
CT 2: Façade arrière



CT 3: Façade rue

Site 06 : Ecuries San Cristobal

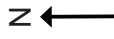
Plan du rez-de chaussée - 1/500



1. porche
2. rangement
3. appartement de service
4. garage
5. bains douche
6. large seuil
7. seuil surélevé
8. accueil principal
9. vestiaire
10. wc
11. séjour
12. studio
13. salle à manger
14. accueil
15. cuisine
16. office
17. terrasse surélevée
18. corridor
19. salle d'eau
20. services
21. studio
22. studio
23. studio
24. studio
25. salle d'eau
26. piscine extérieure
27. accès aux promenades
28. bassin
29. grande cour
30. fontaine aqueduc
31. salle d'eau
32. salle d'eau
33. studio
34. baxes
35. foin
36. appartement de services

Site 06 : Ecuries San Cristobal

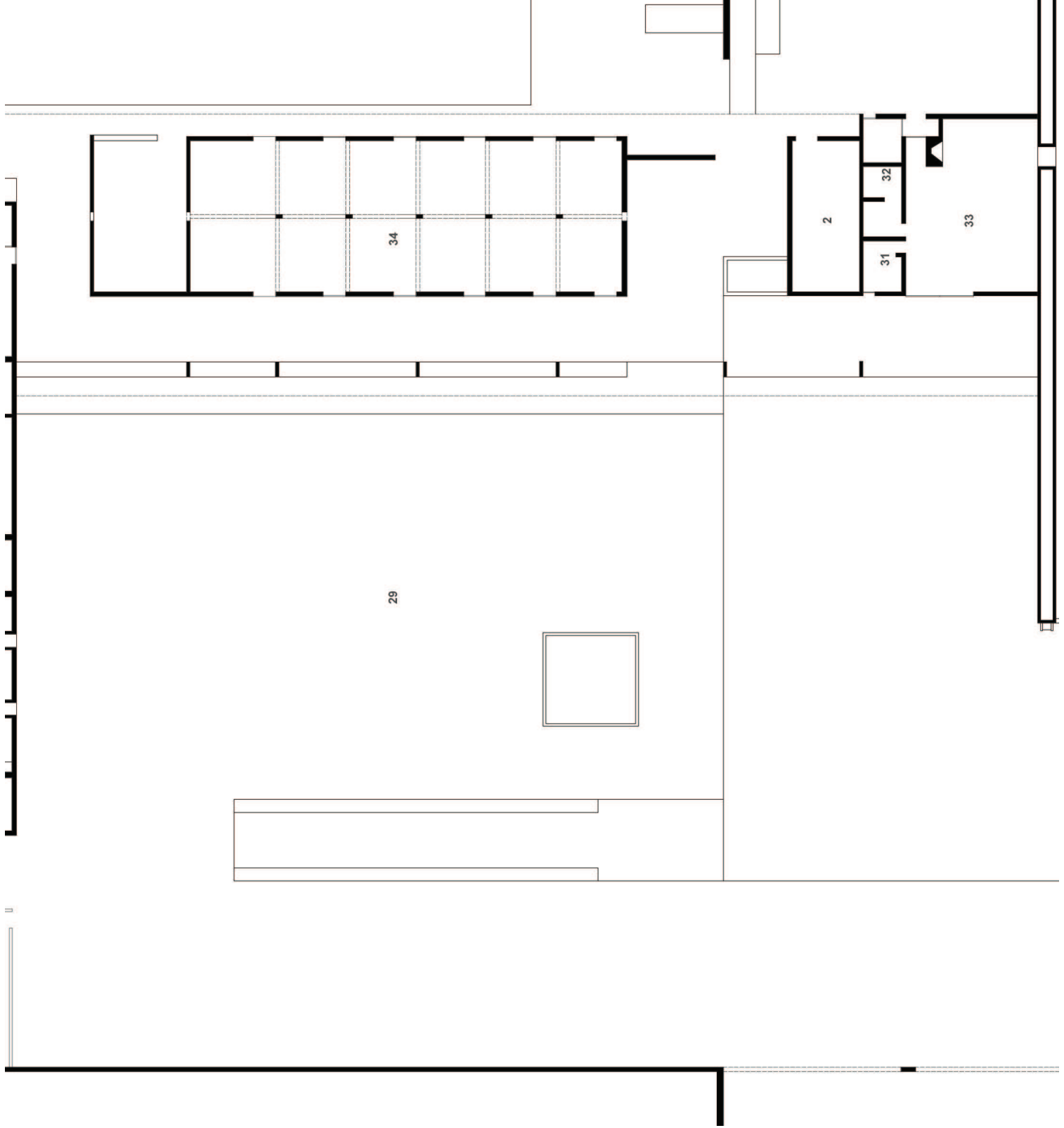
Plan du rez-de chaussée - 1/200



Cadrage 1



1. porche
2. rangement
3. appartement de service
4. garage
5. bains douche
6. large seuil
7. seuil surélevé
8. accueil principal
9. vestiaire
10. wc
11. séjour
12. studio
13. salle à manger
14. accueil
15. cuisine
16. office
17. terrasse surélevée
18. corridor
19. salle d'eau
20. serv/ces
21. studio
22. studio
23. studio
24. studio
25. salle d'eau
26. piscine extérieure
27. accès aux promenades
28. bassin
29. grande cour
30. fontaine aqueduc
31. salle d'eau
32. salle d'eau
33. studio
34. baxes
35. foin
36. appartement de services



Site 06 : Ecuries San Cristobal

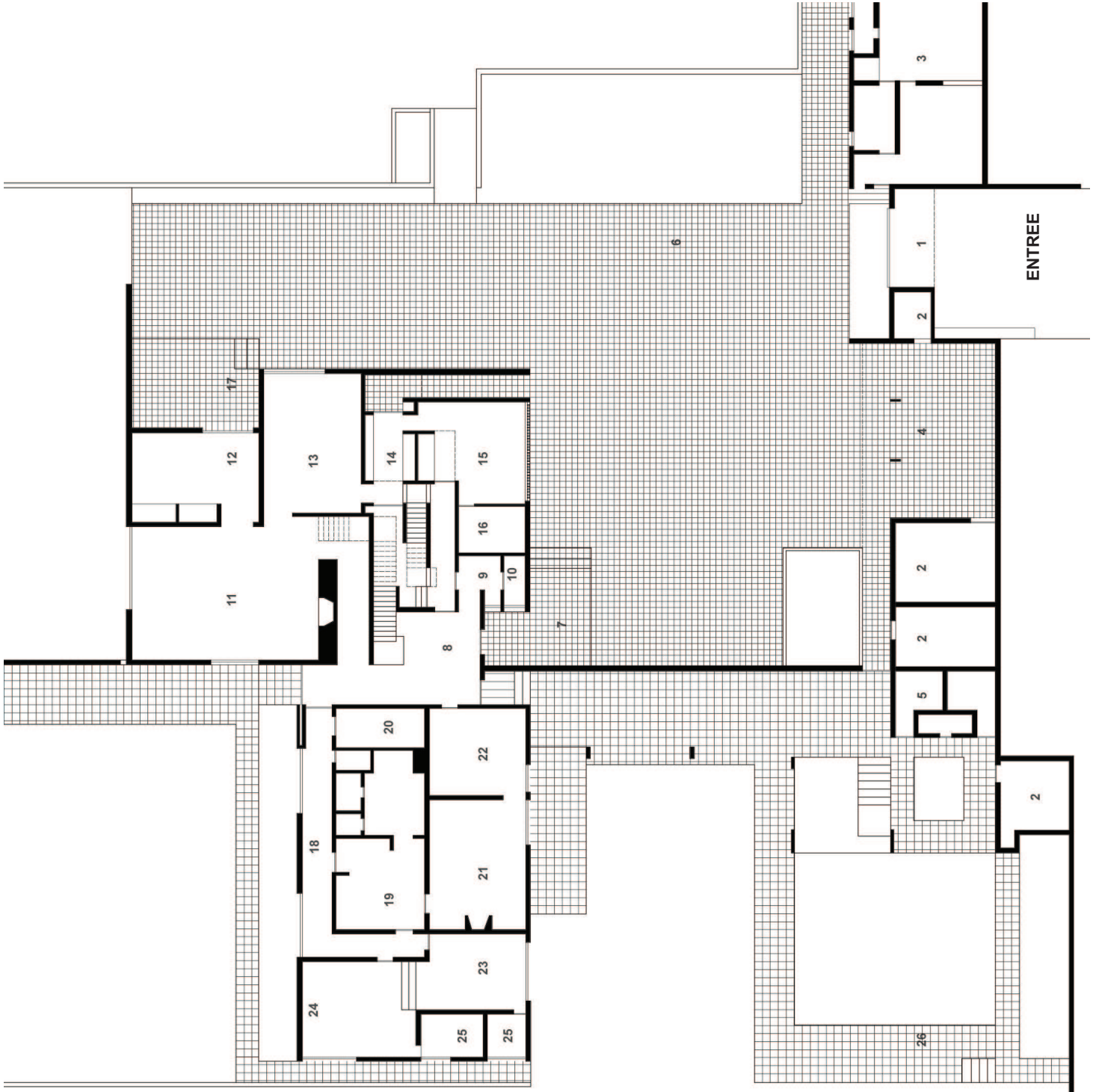
Plan du rez-de chaussée - 1/200

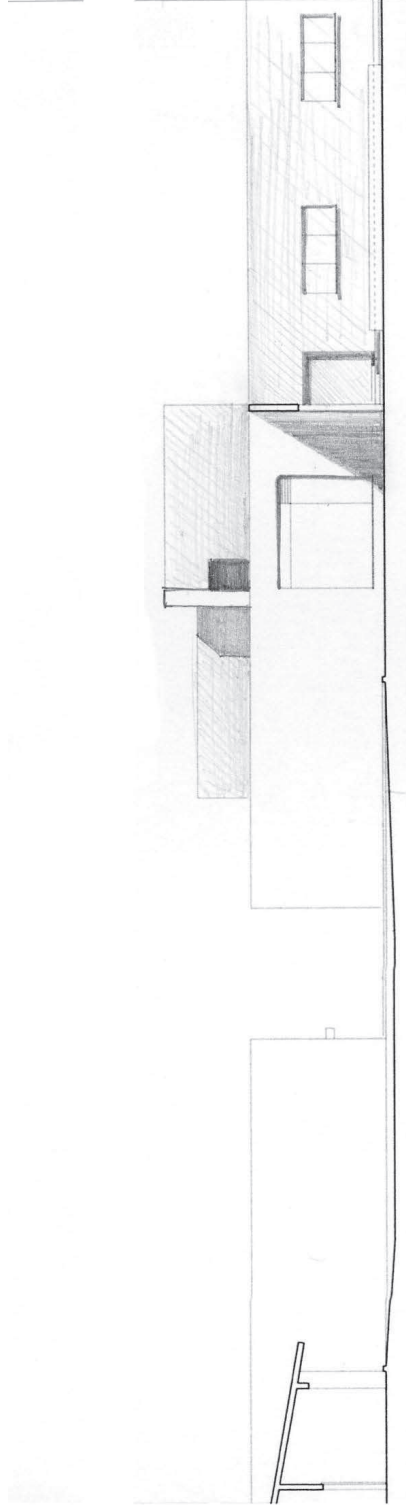
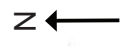


Cadrage 2

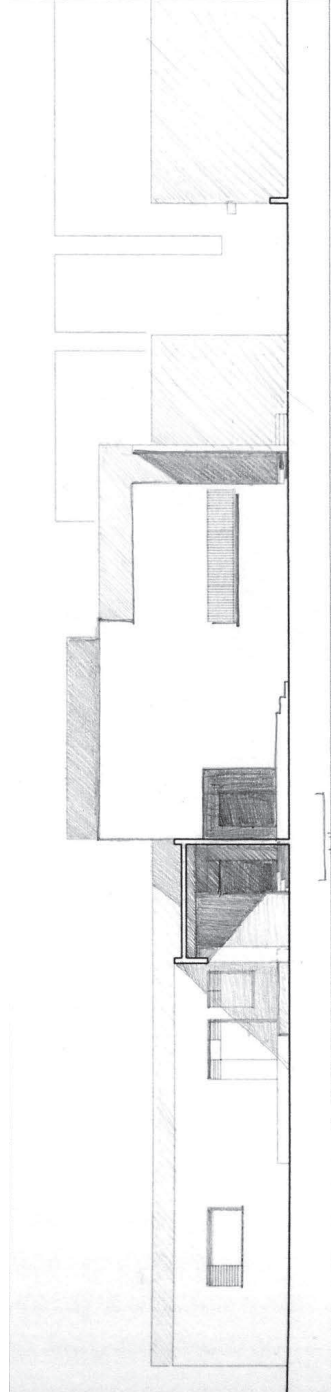
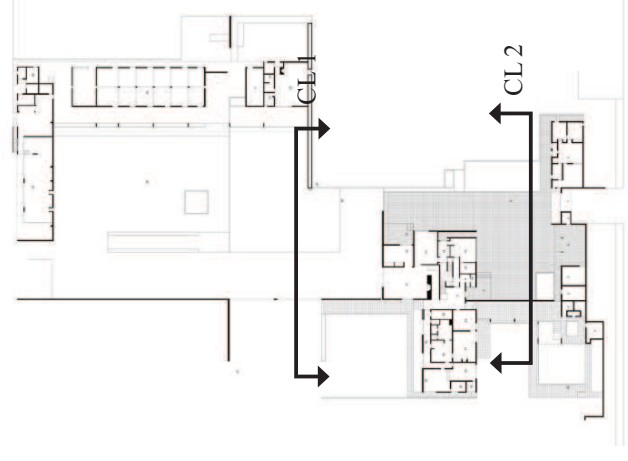


- 1. porche
- 2. rangement
- 3. appartement de service
- 4. garage
- 5. bains douche
- 6. large seuil
- 7. seuil surélevé
- 8. accueil principal
- 9. vestiaire
- 10. wc
- 11. séjour
- 12. studio
- 13. salle à manger
- 14. accueil
- 15. cuisine
- 16. office
- 17. terrasse surélevée
- 18. corridor
- 19. salle d'eau
- 20. serv/ces
- 21. studio
- 22. studio
- 23. studio
- 24. studio
- 25. salle d'eau
- 26. piscine extérieure
- 27. accès aux promenades
- 28. bassin
- 29. grande cour
- 30. fontaine aqueduc
- 31. salle d'eau
- 32. salle d'eau
- 33. studio
- 34. baxes
- 35. foin
- 36. appartement de services

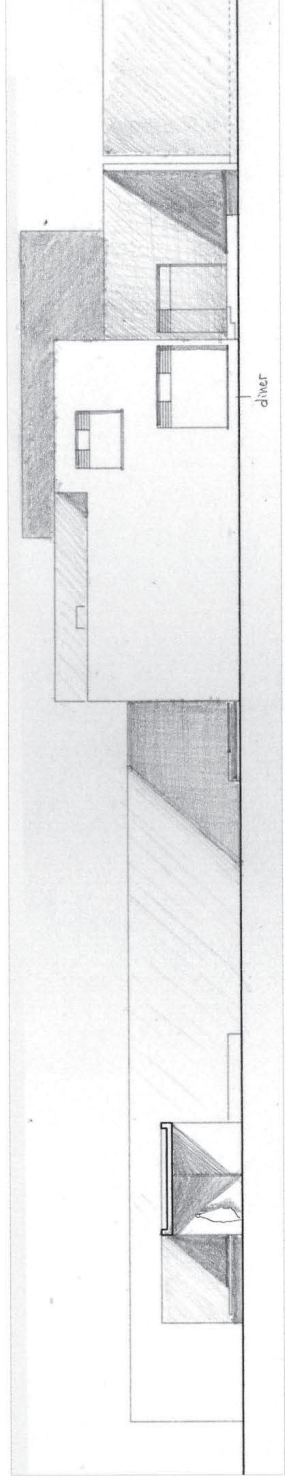
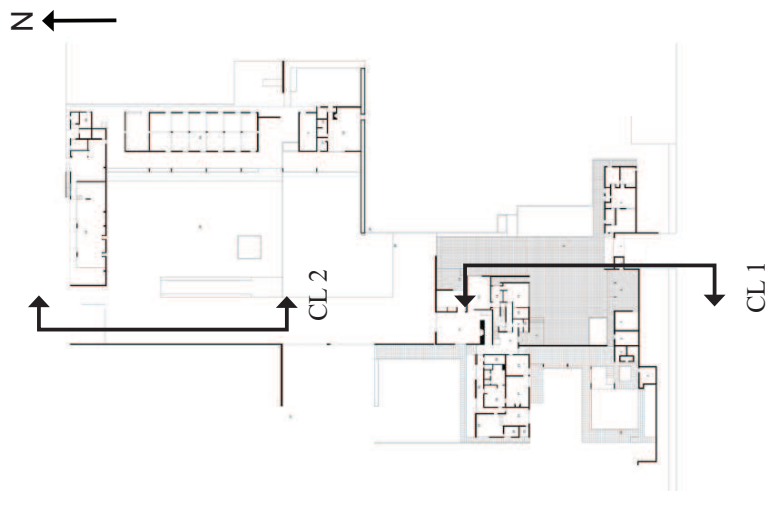




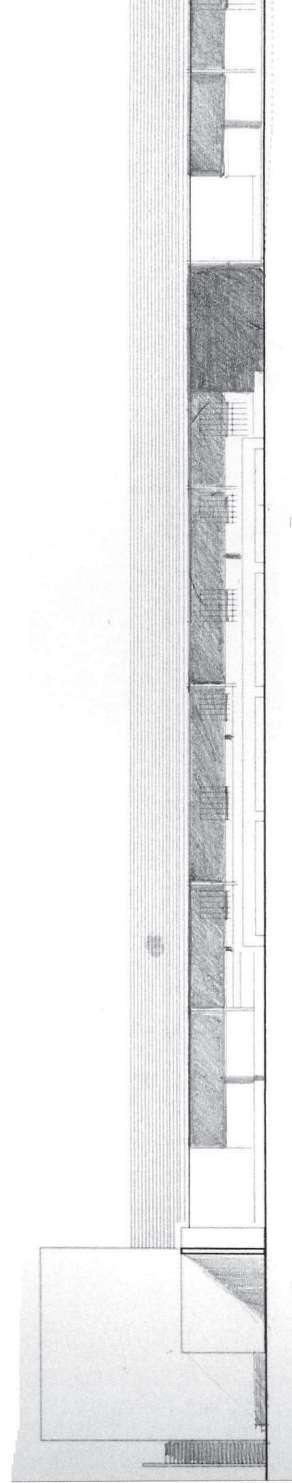
CL 1: Coupe longitudinale 1



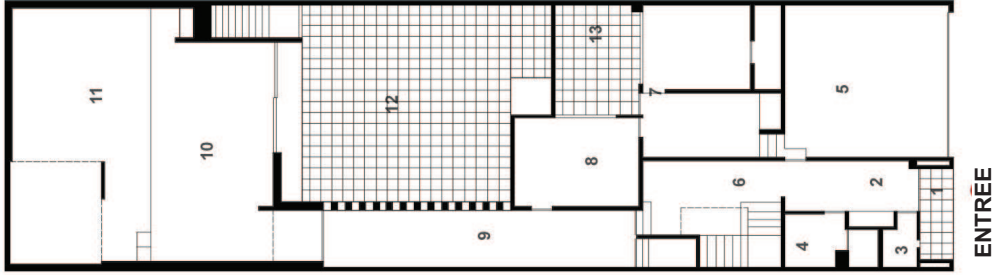
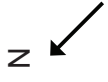
CL 2: Façade casa Egelstorm



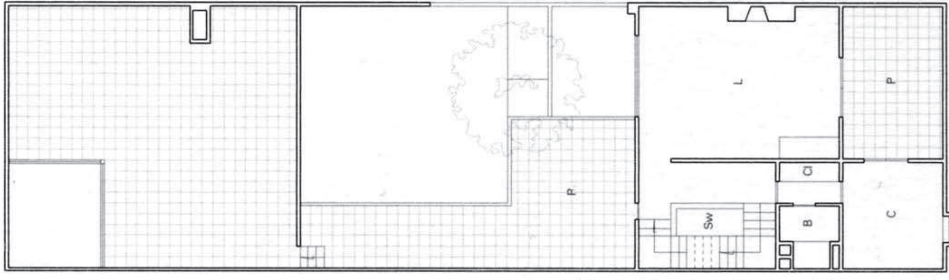
CL 1: Façade est



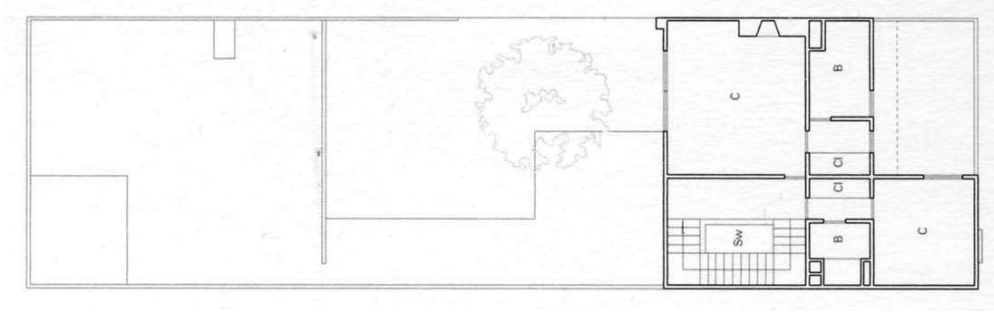
CL 2: Façade sud



Rez de chaussée

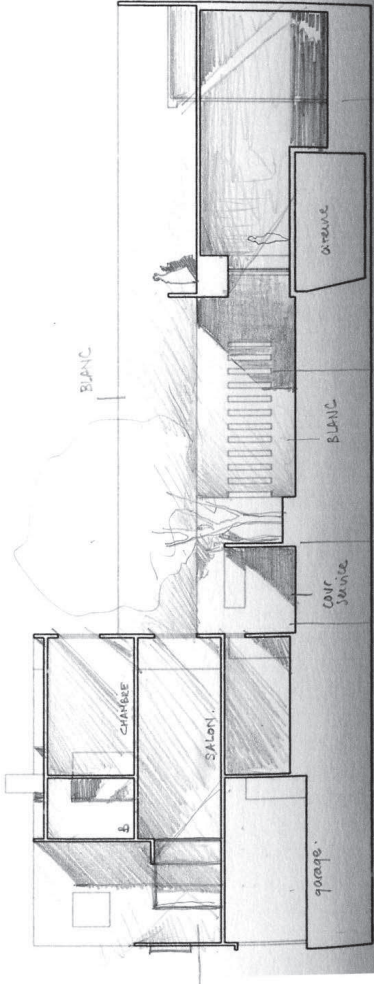
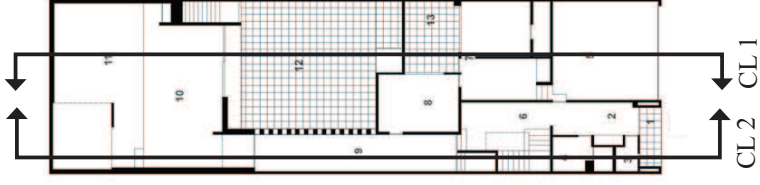
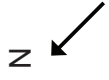


Niveau 1

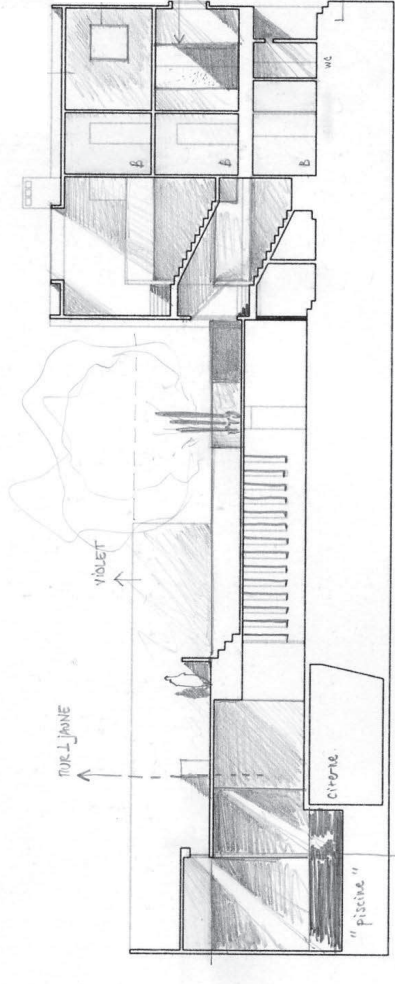


Niveau 2

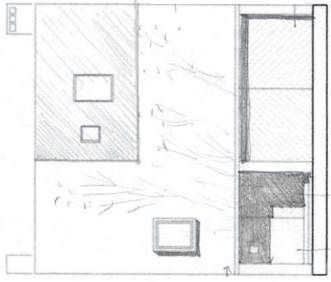
- 1. porche
- 2. accueil
- 3. vestiaire
- 4. salle d'eau
- 5. garage
- 6. circulation verticale
- 7. appartement de service
- 8. cuisine
- 9. corridor
- 10. réception
- 11. piscine couverte
- 12. grand patio
- 13. petit patio
- C. chambre
- B. salle d'eau
- P. patio (terrasse)
- L. séjour



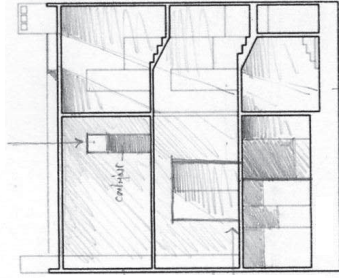
CL 1: Coupe patio



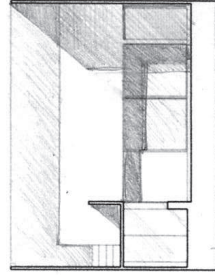
CL 2: Coupe corridor



CT 1 : Façade rue



CT 2: Coupe transversale



CT 3 : Coupe transversale patio

