

Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 15 (2019)

Artikel: Aucun gris. Nulle part : à propos de la palette de Luis Barragán

Autor: Zurbuchen-Henz, Maria

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984560>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Aucun gris. Nulle part

À propos de la palette de Luis Barragán

Maria Zurbuchen-Henz

«La question est de savoir si l'architecture doit toujours se tenir en retrait en préférant des matériaux naturels, qui sont en général gris ou brun clair, ou si elle peut être colorée voire polychrome. Vu le bruit et le chaos à la ville et à la campagne dominant la société d'aujourd'hui, il serait recommandable d'éviter la couleur en architecture. Dans ce monde rempli de signes clinquants, la couleur n'est qu'une pollution en plus. [...] Le travail de Luis Barragán est une possibilité mais je n'en connais que les photographies qui me semblent agréables à voir plutôt qu'informatives.»¹ Donald Judd

Donald Judd pose une question fondamentale : jusqu'où l'architecture peut-elle s'approprier les couleurs ? Les tonalités fortes ajoutent-elles au chaos ambiant ? Quelles règles la polychromie appelle-t-elle ? Et de convoquer le travail de Luis Barragán comme exemple possible, à cette difficulté près que le travail de celui-ci est surtout connu par le biais d'images. La présente contribution tente de déchiffrer la grammaire des couleurs de cet architecte et, le cas échéant, de la situer dans le contexte mexicain, avec son rapport propre à la question de la couleur et les conditions de luminosité tout à fait particulières.

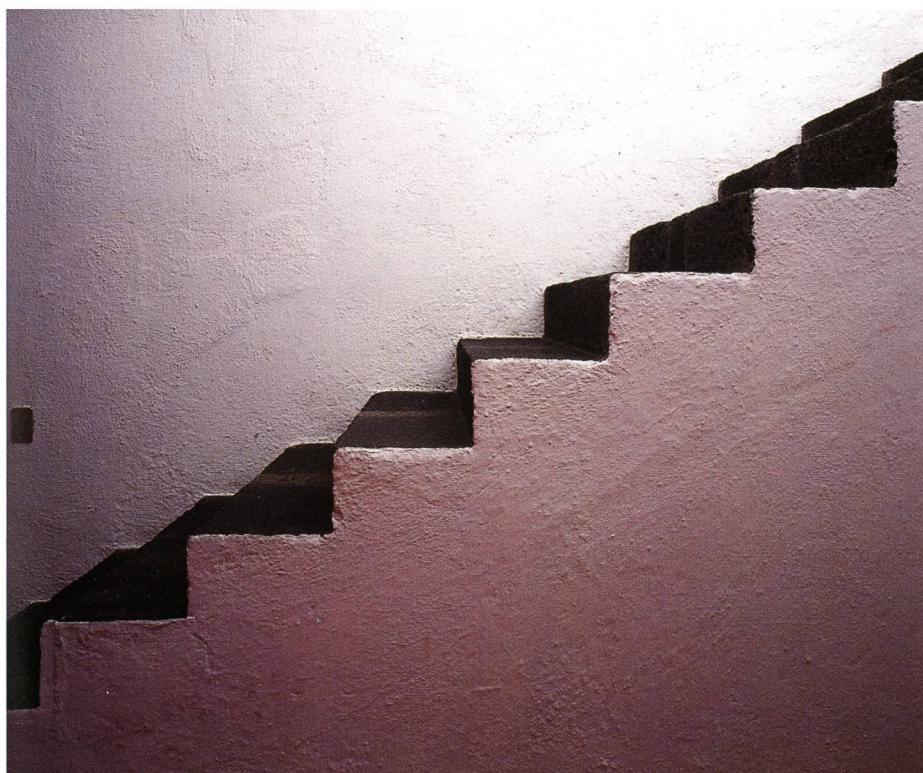
Luis Barragán a développé une version mexicaine de la «polychromie architecturale» avec des teintes vives et de la lumière colorée. Comment est-ce que cet architecte, travaillant souvent avec l'artiste Mathias Goeritz, arrive-t-il à créer une harmonie multicolore dans la composition de bâtiments, d'intérieurs et de jardins ? Sa palette de teintes chaudes et rayonnantes allant du jaune, orange, rouge jusqu'au «*rosa mexicano*» permet à Barragán d'explorer des manifestations matérielles et immatérielles de la couleur. En faisant des expériences avec des coloris particulièrement puissants, il profite non seulement des couleurs elles-mêmes mais également d'effets de réverbération sur du blanc ou, en rajoutant encore la lumière colorée, d'effets de mélange entre lumière et couleur, plongeant des espaces entiers dans un brouillard de couleurs atmosphériques et anticipant ainsi le *Minimal Art*.

Maison Barragán à Tacubaya, Mexico City, 1947-1948. «Promenade architecturale» polychrome.

Lors d'une conférence à Zurich en 1938, Le Corbusier expliquait ainsi les rapports entre la couleur et la forme en général et les vertus de la polychromie architecturale en particulier : « *Structurer et camoufler les volumes, générer et modifier des espaces, créer tonifiant et ambiance.* »² Il nous semble intéressant de cibler la question éminemment architecturale du rapport entre le volume, l'espace et la couleur dans l'œuvre de Barragán en l'analysant sous trois aspects, à savoir l'interaction entre lumière et couleur, le rapport entre forme et couleur et le lien entre espace de vie et espace d'art.

La maison de l'architecte

Prenons l'exemple de la maison de Barragán, où il met en scène une « promenade architecturale » en rose, jaune et or, ainsi qu'en blanc et noir. Depuis le vestibule, un escalier dépourvu de main courante et à deux volées inégales mène aux chambres en passant par une espèce de palier balcon. La montée est accompagnée par le jeu des couleurs et de la lumière. Dans la semi-pénombre, le rose saturé de la paroi du bas projette une lueur rosée sur les surfaces blanches adjacentes. Les marches noires dirigent le regard vers la lumière tombant d'en haut sur le tableau doré de Mathias Goeritz. En montant, la luminosité augmente, on traverse un passage blanc-doré et on s'apprête à tourner pour comprendre que l'ambiance chromatique est subtilement tonifiée par



un jaune citron, encore invisible, qui couvre le mur intérieur mi-haut de la deuxième partie de l'escalier. L'œil ne perçoit d'abord qu'une ombre jaune sur la paroi blanche, avant de découvrir au tournant de l'escalier le jaune en question. Cette ombre jaune (qui évoque d'ailleurs elle-même l'or du tableau) est en fait une ombre colorée, c'est-à-dire une ombre portée sur la paroi blanche doublée d'une réverbération jaune.

Pour son cadre de vie, Barragán cherche à effacer les frontières entre l'art et l'architecture. Il combine une architecture abstraite et dématérialisée qui emprunte au domaine artistique (un escalier noir-blanc, sans épaisseur constructive) avec une œuvre d'art presque architectonique (un tableau sans motif, une simple surface dorée) pour aboutir à un espace d'habitation à la fois expérimental et concret.

La promenade architecturale à l'intérieur de la maison de Barragán décrite plus haut aboutit à un toit-terrasse spectaculaire en orange, blanc et rose. Cette suite de patios suspendus réunit pleins et vides, espaces et volumes pour mettre en scène une expérimentation plastique. Bordé de murs hauts et ponctué de cheminées en saillie, cet espace en L évoque les constructions abstraites et les meubles du *De Stijl* (comme la fameuse chaise rouge et bleue de Rietveld), sauf que le principe d'assemblage de panneaux, planches et tiges en couleur y est reporté sur des murs épais et des cheminées. Et la couleur est là pour magnifier encore le jeu savant des volumes sous la lumière.

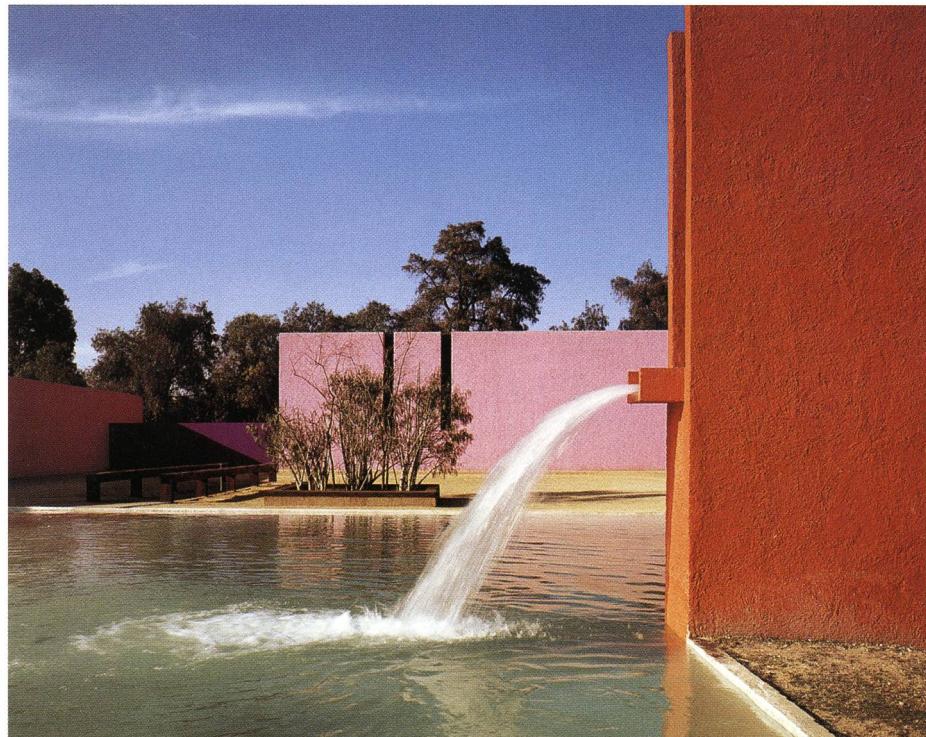


Maison Barragán. Effets de réverbération et d'ombre colorée.

Couleur-matériau – couleur-couleur – couleur-lumière

De manière générale, la couleur et la lumière sont utilisées en association avec les tons propres aux matières naturelles. Il s'agit donc d'interactions dans l'espace de couleurs-matériau, de couleurs-couleur et de couleurs-lumière³.

La gamme restreinte de coloris vifs englobe le jaune, l'orange, le rouge, le rose, le violet et le bleu, ainsi que de la lumière colorée en jaune. À regarder de plus près ces peintures de bâtiment si singulières, on distingue entre autres un étonnant nuancier de roses (rose pâle – pink – magenta) et même du pourpre. Comme déjà évoqué, Barragán joue avec les aspects matériels et immatériels de la couleur allant du pigment coloré jusqu'à la lumière teintée (obtenue au moyen de verres colorés), mettant ainsi à profit la synthèse soustractive de la matière et additive de la lumière. À ce propos, Leonhard Euler explique les mécanismes de la perception d'une couleur en remarquant qu'un «corps nous paraît, par exemple, rouge, lorsque les rayons qui en sont lancés sont de telle nature qu'ils excitent dans nos yeux la sensation de rouge»⁴. En plus, placé dans un contexte blanc et illuminé par un éclairage neutre, ce corps rouge va émettre une lumière colorée pour teinter son contexte d'un ton correspondant. Nous avons pu observer cette manifestation de lumière indirecte dans l'exemple de la maison de l'architecte. S'y ajoutent des effets directs quand Barragán installe un dispositif architectural produisant une lumière jaune ou ambre afin d'animer un espace blanc ou pour aviver d'autres couleurs chaudes.



Écuries de San Crisobàl,
à Los Clubes, Atizapán
de Zaragoza, 1966-1968.

Cette palette ne renvoie fondamentalement ni à la nature (mises à part des fleurs telles que les bougainvillées) ni à des matériaux. C'est-à-dire qu'elle n'évoque guère d'associations avec des matières réelles. Sur les bâtiments, ce sont avant tout des tonalités chaudes, souvent dans une combinaison de rose et de jaune, qui sont mises en avant. Dans les jardins, on découvre des murs bleus, mais sur le fond luxuriant de la végétation mexicaine, Barragán bannit le vert. Quant à la couleur grise, elle est totalement absente, et il n'a par exemple jamais recours au béton apparent. Une exclusion frappante, qui implique même les matériaux naturels : lorsqu'il met en œuvre des pierres, il privilégie la roche volcanique noire ou une pierre jaunâtre.

Couleurs mexicaines vs européennes

Les couleurs flamboyantes sont omniprésentes dans la culture mexicaine. Les enduits colorés assurent la protection et l'embellissement des ouvrages. Mais comment les couleurs sont-elles perçues sous la lumière aveuglante du soleil ou dans la pénombre régnant à l'intérieur des bâtiments ? À certaines heures du jour, le rayonnement solaire peut pratiquement éteindre les teintes les plus vives, tandis que celles-ci se mettent à luire à l'ombre. Barragán traduit ces réalités climatiques en un langage architectonique qui lui est rigoureusement personnel.

Pour comprendre la polychromie de Barragán dès la fin des années 1940, la comparaison avec d'autres concepts du mouvement moderne peut être utile. Le *De Stijl* hollandais (Mondrian, Van Doesburg, Van Esteren, Rietveld) et le Purisme français (Ozenfant, Le Corbusier) utilisent des couleurs spécifiques sur la base d'une théorie intellectuelle propre à ces groupes. Le *De Stijl* cherche l'abstraction à travers la force des couleurs primaires rouge, bleu, jaune purs et des non-couleurs blanc, gris, noir. Une abstraction quasi scientifique tendant vers la dissolution de l'architecture, vers une « contre-construction » à l'image d'un équilibre dynamique accentué d'éléments colorés. À l'inverse, dans sa période puriste, Le Corbusier cherche des « couleurs architecturales » plus statiques et assourdies en prenant le mur dans son intégralité comme unité colorée. Ses claviers de couleurs sont composés d'ocres jaunes et rouges, de terres, de blanc, de noir et de bleu outremer ainsi que de vert anglais, des tons qui peuvent être éclaircis ou assombris et mélangés. L'application polychrome de cette palette puisant dans le naturel et la tradition est utilisée par Le Corbusier pour confirmer ou manipuler les réalités plastiques d'un volume par « camouflage architectural ». Il s'appuie pour ce faire sur les effets physiologiques et psychologiques associés aux couleurs dans l'espace⁵.

Barragán, lui, reprend les couleurs vives propres à la culture populaire mexicaine. À l'inverse des couleurs européennes, dites primaires, que sont le rouge, le bleu et le jaune (ainsi que la quatrième « couleur psychologique de base » qu'est le vert selon Arthur Rüegg), au Mexique et en particulier chez Barragán, il y a encore d'autres couleurs originelles, dont certainement le fameux « rose mexicain », le pourpre et peut-être même l'or. La couleur pourpre est déjà présente dans le bâti préhispanique et l'or

joue un rôle majeur dans le baroque... Qui sait, cette culture opère peut-être même un glissement (dans la perception ? dans les préférences ?) entre les couleurs bleu – rouge – jaune, réputées primaires, et les couleurs pures d'imprimerie cyan – magenta – yellow ? On a le sentiment que les couleurs de base «européennes» se verrait éclaircies et chargées d'une énergie supplémentaire par le fort rayonnement solaire.

À propos du rose en particulier

Ce qui nous surprend le plus comme Européens, c'est l'usage prodigue du rose dans toutes ses déclinaisons, d'autant plus que nombre d'entre nous entretiennent une sorte d'amour-haine envers cette couleur.

Le rose ne laisse jamais indifférent : il calme et excite, il séduit et dégoûte, il est à la fois féminin et masculin. Le rose rappelle les sucreries et les spécialités de foire comme la crème glacée et la barbe-à-papa (le rose dit bonbon). Le rose évoque ce qui est mignon et féminin (les vêtements de bébé, le classique boudoir de madame). Le rose dope l'humeur (voir la vie en rose) et sert de cache-misère (le fard à joues). Le rose fait vendre (l'emballage pink du parfum «Shocking» de Schiaparelli fut un succès planétaire). Le rose discrimine (le triangle rose imposé aux homosexuels durant la période nazie). Le rose a aussi partie liée avec la masculinité (le pink viril associé au jaune sur la cape des toreros ou le maillot magenta de l'équipe cycliste Telekom).

Le rose est-il kitsch ? Correspond-il au goût populaire, d'où le mépris que lui voue l'élite intellectuelle ? On songe notamment aux poupées Barbie (en rose, pink et violet) que la plupart des filles trouvent irrésistibles à un certain âge. Quoi qu'il en soit, Barragán et ses amis artistes usent du fougueux «rose mexicain» avec une totale évidence.

La comparaison ci-après de deux salles à manger tente de cerner l'effet du rose sur l'espace architectonique et les ambiances ainsi créées chez Le Corbusier et chez Barragán. Le concept chromatique décliné dans la salle à manger de la maison La Roche s'appuie sur du rose, du blanc et du noir. Les quatre murs et le plafond sont recouverts d'un rose Terre de Sienne et le sol est revêtu de carreaux noirs. Comme l'a montré Arthur Rüegg, curieusement, Le Corbusier s'inscrit ici dans la tradition de la chambre rose ou bleue⁶. Le ton pastel habille l'ensemble de la pièce comme une tapisserie. Dans cet espace monochrome, l'habitant se sent protégé et en tout temps enveloppé par une ambiance égale et doucement colorée, quelle que soit, au-dehors, l'humeur bleue ou grise du ciel parisien.

La propre salle à manger de Barragán affiche un tempérament mexicain. On y accède par le vestibule (que l'on connaît déjà), petit mais spectaculaire par ses effets colorés. Dans cette pièce, l'architecte reprend une couleur traditionnelle et transpose l'idée de la chambre rose en un nouveau concept spatial. Il applique la couleur rose vif à une paroi choisie de la pièce, tandis que les autres murs et le plafond sont blancs. Le fort contraste chromatique n'est pas le fait d'une rencontre avec une autre paroi, par exemple, mais vient du sol jaune-ocre. La coloration d'une seule paroi accentue

les contrastes à l'intérieur de la pièce et tend à la dissoudre. Mais grâce à cet accord de deux teintes, l'espace est baigné d'un rayonnement rose immatériel, résultant du mariage entre le pink et l'ocre, qui réunifie la pièce. Au final, l'atmosphère chromatique saturée est atténuée par la complémentarité et le contraste simultané du rose/rouge avec le vert du jardin que l'on aperçoit par la fenêtre.

Stratégies de la polychromie

Pour Barragán, «la couleur est l'accomplissement de l'architecture, elle contribue à agrandir ou à rapetisser une pièce, tout en lui conférant la touche de magie indispensable à un lieu»⁷. Dans les publications consacrées à l'artiste, comme dans l'idée que s'en fait le public, le sujet de la couleur occupe souvent une place excessive et partielle. En réalité, chaque projet témoigne d'un subtil équilibre entre espaces colorés et espaces non colorés et surtout entre matériaux naturels bruts et éléments de couleur. Les constantes sont données par les murs en pierre naturelle, des plafonds à poutres apparentes en bois foncé ou encore des sols en bois et en pierre, tandis que la couleur et la lumière représentent les variables qui permettent des expériences sans cesse renouvelées.



*Chapelle des Capucines
à Tlalpan, Mexico City, 1953-1960.
«Infini camâieu de jaunes,
de rouges et d'oranges.»*

S'écartant des nuanciers normés de l'architecture moderne, il s'en tient à un choix personnel de couleurs «artificielles» lumineuses associées au blanc et aux matières brutes. Le blanc est un partenaire équivalent qui joue un rôle essentiel dans la stratégie coloriste, il sert de fond neutre pour révéler la couleur, de réflecteur de lumière pour la stimuler et d'écran de projection pour recevoir son rayonnement.

Monochrome, bicolore ou polychrome, l'impact de la composition dépend de la relation établie entre couleur et blanc, respectivement entre couleur et couleur. L'application de coloris peut plonger l'entier d'un espace dans un bain de couleur, isoler et distinguer une surface délimitée (paroi, plafond, sol) ou intensifier la plasticité d'un volume. Très souvent, le geste décisif consiste en un changement de teinte à l'intersection de deux faces d'un espace ou d'un volume. Arthur Rüegg décrit cette méthode corbuséenne de la manière suivante : «*Alors que le changement de couleur à l'angle d'un espace intérieur engendre le "rectangle élastique", le même changement de couleur sur un prisme efface la corporalité du volume renforçant ainsi le "camouflage architectural" d'un bâtiment.*»⁸ Des murs de différentes couleurs peuvent, à l'intérieur, apporter un sentiment d'élasticité et une dynamique spatiale et, à l'extérieur, dramatiser les données plastiques.

Bleu dans le jardin

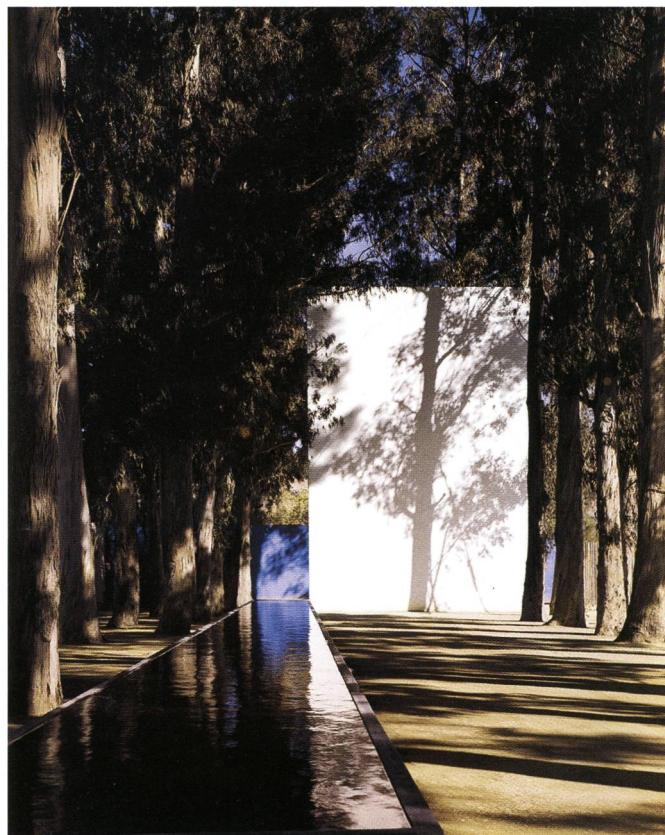
Dans l'esprit de l'architecte paysagiste français Ferdinand Bac, Barragán bâtit des maisons qui évoquent des jardins et des jardins qui ressemblent à des maisons⁹. Pour lui, le jardin clos s'apparente à une architecture dépourvue de toit. Grâce à des transitions fluides entre intérieur et extérieur et à l'application ciblée de couleur dans le jardin, il fusionne artefact et nature. En complément d'éléments formels classiques, tels que les murs en pierres naturelles par exemple, il met en œuvre des murs peints en blanc ou en bleu. Usant de procédés picturaux ou sculpturaux, il tire parti des effets physiologiques et psychologiques de la couleur bleue. Les murs bleus paraissent distants et frais; le bleu avive et fait presque artificiellement flamboyer le vert de la végétation. D'une certaine manière, il peut aussi être vu comme une amplification du ciel mexicain profondément bleu.

Au chapitre du bleu dans le paysage, on se doit de mentionner «El Bebedero», le lieu de rendez-vous des cavaliers à *Las Arboledas*. L'abreuvoir pour les chevaux est composé comme une sculpture minimaliste avec un bassin noir, une paroi blanche et un mur bleu. Au bout de la longue allée bordée d'eucalyptus, à l'extrémité de la perspective, apparaît la tache blanche du mur vertical et, derrière, la ligne bleue du mur horizontal. Le blanc attire de loin, rayonne au sein de la verdure et arrête la vue en perspective. À l'arrière-plan, le bleu recule et ré-approfondit la perspective par l'effet optique de la couleur et le déplacement du point de fuite. Sur place, le bleu a l'air de s'écouler dans l'eau miroitante de la fontaine, et cette impression de fraîcheur correspond exactement à l'atmosphère recherchée autour d'un point d'eau sous un climat chaud. En contrepartie du bleu utilisé comme principe actif, le rôle du mur blanc au centre du dispositif est plutôt passif. Il fonctionne comme un grand écran, mais au lieu d'être une surface de projection d'images, il reflète les ombres animées des arbres et des animaux.

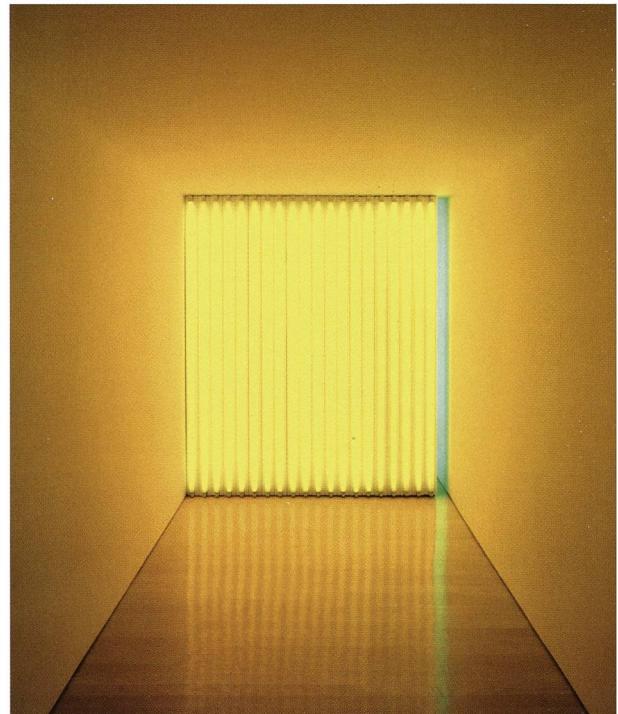
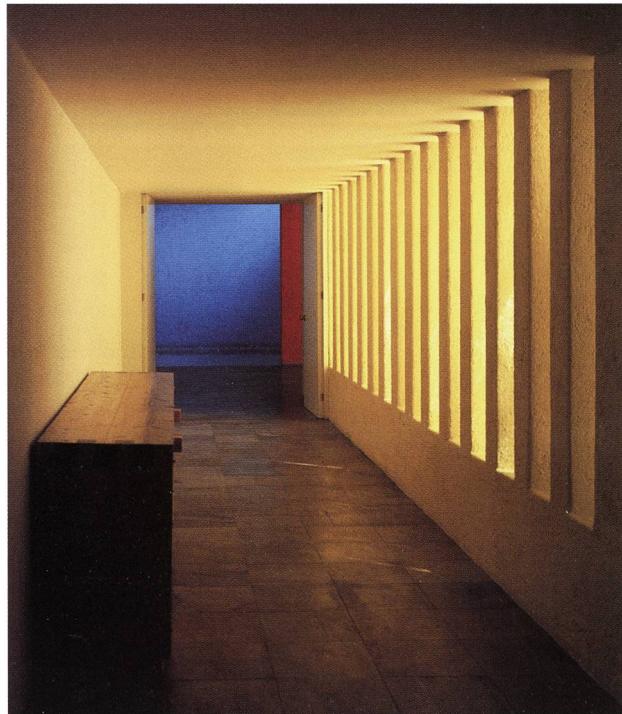
Yellow – Magenta – Cyan

Une séquence chromatique vibrante de yellow, magenta et cyan, poussant jusqu'au violet, au rose et au jaune, est offerte au visiteur de la maison Gilardi conçue pour un publicitaire.

À l'intérieur de la maison, Barragán décline le triple accord des «couleurs originelles» mexicaines dans une composition emblématique. Le long d'un corridor, une promenade architecturale mène à une grande pièce pourvue d'un bassin et d'un espace salle à manger. Le corridor nimbé de lumière semble rayonner en jaune, tandis que la perspective dévoile l'image abstraite en bleu et rouge d'une pièce irréellement baignée de bleu, avec une colonne apparemment rouge posée dans l'eau. À y regarder de plus près, on découvre qu'en réalité, la colonne est recouverte d'un rose magenta, qui s'oppose fortement à l'arrière-plan bleu cyan. De l'espace d'art à l'espace de vie : heureusement ce feu d'artifice chromatique se limite à la moitié de la pièce accueillant la piscine ainsi théâtralisée, tandis que la partie salle à manger se tient dans une calme blancheur.



«El Bebedero» à Las Arboledas,
Atizapán de Zaragoza, 1959-1962.



La cour intérieure accueille un arbre à fleurs mauves, dont Barragán s'inspire pour les façades en accolant du violet et du rose dans un angle. Alfred Roth considérait que la juxtaposition directe de couleurs vives, sans médiation de blanc ou de gris, produisait un effet «kitsch»¹⁰. Or, chez Barragán, les couleurs sont libres de se toucher. Pour sa part, il obtient un équilibre chromatique en créant un camaïeu vibrant de teintes proches et en dosant la quantité des surfaces teintées. Dans cette cour rose et violette, le jaune vient, en troisième couleur complémentaire, ajouter une note conciliante. Après le thème de l'ombre colorée déjà traité plus haut, cet espace chromatique donne l'occasion de se poser la question de la couleur de l'ombre. L'ombre sur le rose le rend plus foncé et quand le ciel est bleu, cette ombre n'est pas neutre mais teintée de bleu, le coin ombragé n'apparaît donc plus comme rose mais comme mauve et, du coup, le violet réellement peint sur le mur perpendiculaire semble imiter une ombre permanente sur un mur rose.

Maison Gilardi à San Miguel Chapultepec, Mexico City, 1975-1977 et Dan Flavin, Untitled (to Jan and Ron Greenberg), 1972-1973.

Orgue à couleurs et canons à lumière

Kenneth Frampton a parlé d'un espace «oniriquement abstrait» à propos de la maison Gilardi¹¹. La stratégie de cette polychromie convoque des couleurs-couleur respectivement la couleur-lumière agissant séparément et en interaction avec du blanc. Mais c'est dans l'espace consacré de la chapelle des Capucines que Barragán a inauguré la fusion proprement dite de la lumière colorée et de la couleur-couleur. Une lumière ambrée

y tombe sur le mur latéral rouge et sur l'élément frontal principal orange portant le triptyque doré. Emilia Terragni a fait une description saisissante du cheminement de la lumière jaune au cours de la journée, qui transfigure les couleurs chaudes des murs en un «*infini camaïeu de jaunes, de rouges et d'oranges*»¹². C'est donc aux lieux sacrés que Barragán réserve les plus puissants effets de ses jeux de couleur et de lumière.

Quand Barragán parle d'une touche de magie, Otto Kapfinger constate que dans la lumière, «*la couleur agit dans l'espace en tant qu'énergie esthétique la plus puissante et la plus simple qui soit*»¹³. Mais en quoi réside la différence de perception entre la couleur concrète de la matière et virtuelle de la lumière? Prenons l'exemple d'une pièce jaune: comment perçoit-on un espace entièrement peint en jaune ou baigné de lumière colorée jaune? Force est de constater que la couleur en tant que matière dégage une impression de corporalité. On est frappé par les arêtes saillantes dans le premier cas et par les contours estompés dans le cas de la lumière teintée. Autrement dit, la couleur appliquée en peinture possède le pouvoir d'accentuer la réalité plastique alors que la lumière colorée envahit l'espace, le transforme et le dématérialise.

Contrairement à Le Corbusier qui choisissait des couleurs «éminemment architecturales» afin de garder la maîtrise sur l'effet spatial en s'interdisant «*que des couleurs, par une espèce de trépidation vinssent disqualifier le mur*»¹⁴, Barragán cherche justement ces qualités immatérielles (et il y a fort à parier que le vieux maître aussi n'aurait pas pu résister au charme incomparable de ces espaces vibrants). À ce sujet, on revient sur l'observation que les expériences de Barragán avec la lumière colorée anticipent indubitablement les thèmes du *Minimal Art*. Comme les artistes Dan Flavin ou James Turrell, cet architecte nous fait découvrir qu'on peut repousser les limites de l'espace architectonique et en renouveler la définition et la forme grâce à la lumière colorée.

Trial and Error

Pour Barragán, la question de la couleur se pose souvent à un stade avancé du projet. Il opère de manière itérative, selon une approche par essais et erreurs. D'une part, il utilise sa propre maison comme champ d'expérimentation, sans cesse soumise à des modifications (on connaît plusieurs variantes chromatiques de son toit-terrasse privé ou de sa bibliothèque). D'autre part, il procède à ses essais de couleur en grandeur nature, directement sur le chantier, et s'accorde parfois des années pour achever une réalisation. Certains de ces essais ont été documentés, offrant l'occasion rare d'observer réellement un architecte au travail.

Revenons au toit-terrasse, plus précisément à l'espace arrière de ce système de patios, qui est un de ces laboratoires chromatiques. Comme pour la cage d'escalier, il y a réservé un espace abstrait, vide, un lieu pour l'art au sein de sa maison. En l'occurrence, le thème architectural est «la chambre en plein air», mais dénuée de fenêtres, un espace abstrait sans échelle de référence humaine. La cheminée introduit une articulation spatiale minimale, mais la trame des carreaux de sol lui ôte tout caractère concret.

Dans la variante bleu pâle, seul le conduit de cheminée reste blanc, les murs étant recouverts de plantes grimpantes. L'espace bleu pâle semble fuyant, immatériel, et n'offre pas de véritable contraste avec le bleu du ciel. En revanche, la végétation enracine et concrétise le lieu, faisant oublier sa position particulière de jardin suspendu. La photographie de René Burri montre une version qui évoque l'architecture méditerranéenne blanchie à la chaux. L'espace blanc souligne magnifiquement le bleu profond du ciel. La plasticité spatiale abstraite qui s'en dégage est avant tout l'effet des jeux de lumière et d'ombre. Un scénario de chambre close auquel manque peut-être une sensation de chez-soi.

Dans la troisième déclinaison, l'effet plastique abstrait est encore renforcé par le contraste du rose et du blanc. Mais en dépit de toute dématérialisation, le caractère enveloppant du rose engendre une impression de convivialité semblable à celle qui règne dans les autres parties de la maison. Après la version blanche dépourvue de plantes, la végétation y retrouve un rôle : derrière le mur du toit-terrasse, on aperçoit la couronne d'un arbre qui renvoie symboliquement à la réalité (inaccessible) du jardin.

Net et flou

L'aspiration à la sécurité et à la privacité dans une grande ville, ainsi que le besoin de protection face au climat expliquent les constructions mexicaines traditionnellement introverties, avec de hauts murs et peu d'ouvertures. De l'extérieur, les ouvrages de Barragán paraissent neutres et fermés, mais à l'intérieur, il tente de rouvrir les espaces avec des couleurs et de la lumière, afin de s'affranchir des ambiances traditionnelles. Il puise son inspiration à la fois dans les traditions bâties hispano-indienne et islamо-mauresque, ainsi que dans le modernisme européen. En combinant des espaces contemporains abstraits avec des couleurs traditionnelles et des matériaux de construction locaux, de même que des objets sacrés et populaires, il réinterprète la tradition architecturale et pose les fondements d'un mouvement moderne propre au Mexique.

Globalement, Barragán s'attache à thématiser le monde coloré mexicain – à apprivoiser la multiplicité bariolée des couleurs ou par là-même à la potentialiser – et, comme architecte (en collaboration avec des artistes), à théâtraliser la couleur dans l'espace. Ses pièces aux multiples jeux de couleurs et de lumières sont l'aboutissement d'une longue « recherche patiente ». Fondamentalement, la couleur doit stimuler la perception de l'espace, le ressenti corporel et le regard, et si possible, favoriser les expériences artistiques ou spirituelles.

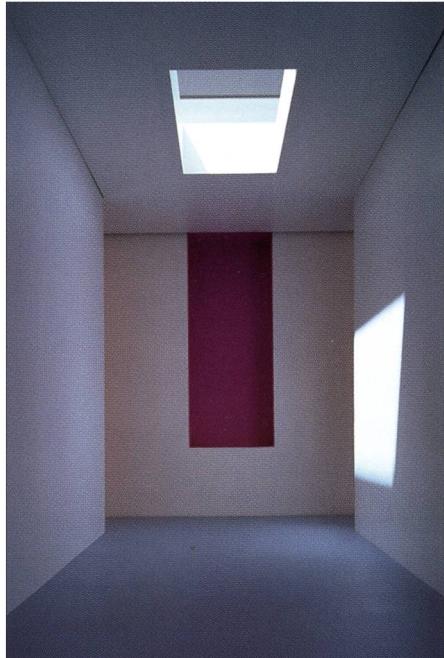
L'œuvre de Luis Barragán oscille entre les pôles de l'affirmation et de l'effacement de l'espace. Chez lui, la construction de la couleur peut ne pas suivre la même logique que celle de l'espace, ce qui met son architecture en tension¹⁵. Face au modernisme, avec *De Stijl* et Le Corbusier, Barragán adopte une position tierce : sa palette est personnelle et non normée, il ne cherche pas à établir un système de couleurs, mais



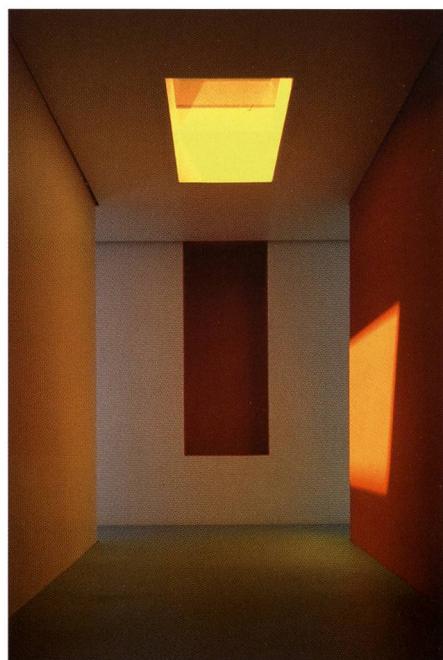
Maison Barragán à Tacubaya,
Mexico City, 1947-1948.

une harmonie intuitive de tonalités fortes, il limite l'abstraction à des lieux choisis et, à côté de la couleur, il introduit aussi la lumière colorée. Cette association lui permet de décliner dans l'espace une variété d'effets plastiques de netteté (par des couleurs vives) et de flou (par de la lumière colorée douce). Pour le cubisme français, Fernand Léger a inventé la notion de «rectangle élastique», un concept chromatique qui traite des expressions plastiques de l'architecture. En comparaison, chez Barragán, on a affaire à une sorte de dilatation et de surélévation émotionnelle de l'espace telle que définie par l'artiste Mathias Goeritz¹⁶.

Si l'architecture de Le Corbusier est nourrie par l'art, l'artisanat et l'industrie, alors l'œuvre de Barragán s'inspire de l'art, de l'artisanat et de la religion. Son approche de la couleur incarne à la fois la tradition et l'abstraction ; le naturel y est sciemment remplacé par l'artifice et la scientificité en est délibérément exclue¹⁷.



Situation neutre et situation correspondant à la maison Barragán : lumière « blanche » projetée sur une surface en couleur et effet de réverbération colorée sur les surfaces blanches environnantes.



Situation correspondant à la maison Gilardi : lumière colorée projetée dans un espace blanc et effet lumineux coloré.

Situation correspondant à la Chapelle des Capucines : lumière colorée projetée sur une surface colorée et effets de réverbération et de mélange lumineux dans l'espace.

Maquette Barragán, une machine à expérimenter la question « couleur-lumière » réalisée en 2004 par l'étudiant Alexander Schmiedel au sein du laboratoire de recherche du professeur Arthur Rüegg à L'EPFZ.

Notes

¹ «The question is whether architecture should always be quiet, with natural materials, usually gray or tan, or whether it should always be brightly colored or partly colored. In the present noisy and cluttered society, urban and rural, the obvious recommendation is to avoid color. As seen in bright signs everywhere, color becomes further junk. [...] The work of Luis Barragán is a possibility but I haven't seen it and the photographs are more pretty than informative.» Donald Judd, «Some aspects of color in general and red and black in particular», *Daidalos*, n°51, 1994, pp.47-48.

² Voir à ce sujet, Arthur Rüegg, «Farbgestaltungen im Neuen Bauen in der Schweiz», *archithese*, n°6, 1994, annexe. Rüegg commente les notes prises par Le Corbusier en vue de sa conférence «Les relations entre architecture et peinture», donnée le 12.01.1938 à Zurich.

³ Arthur Rüegg, Martin Steinmann, «Materialfarbe und Farbenfarbe, Zur Gestaltung der Häuser an der Pilotengasse Wien», in *Siedlung Pilotengasse*, Herzog & de Meuron, Steidle + Partner, Adolf Krischanitz, Artemis, Zurich, 1992, p.14. Les termes «couleur-matériau» et «couleur-couleur» sont des créations lexicales de Rüegg et Steinmann.

⁴ Leonhard Euler, «Lettres à une Princesse d'Allemagne» (1768), in Libero Zuppiroli, Marie-Noëlle Bussac, Christiane Grimm, (photographe), *Traité des couleurs*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2001, p.3.

⁵ Arthur Rüegg, «Farbkonzepte und Farbskalen in der Moderne», *Daidalos*, n°51, 1994, p.71.

⁶ Arthur Rüegg, «Villa La Roche: vers une architecture polychrome», in *Le Corbusier und*

Raoul La Roche, Architekt und Maler, Bauherr und Sammler, Architekturmuseum, Bâle, 1987, p.23.

⁷ Luis Barragán, *Daidalos*, n°51, 1994, p.29.

⁸ Voir à ce sujet, Arthur Rüegg, *Polychromie architecturale. Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959*, Birkhäuser, Bâle, 1997, p.33, et Arthur Rüegg, «Villa La Roche: vers une architecture polychrome», op. cit., p.22. Dans les années 1930, Le Corbusier a défini le terme de «camouflage architectural» pour expliquer les effets de la polychromie sur les bâtiments de la cité Quartiers Modernes à Frugès, Pessac. En parallèle, c'est au peintre Fernand Léger de défendre la nécessité de la couleur dans l'intérieur: «Comment créer un sentiment d'espace, de rupture des limites? Tout simplement par la couleur, par des murs de différentes couleurs. L'appartement que j'appellerai "rectangle habitable" va se transformer en "rectangle élastique" [...] La couleur est un puissant moyen d'action, elle peut détruire un mur, elle peut l'orner, elle peut le faire reculer ou avancer, elle crée ce nouvel espace.» (<http://www.centreopompidou-metz.fr>).

⁹ Voir à ce sujet, Federica Zanco, *Luis Barragán, Die stille Revolution*, Gingko Press, Hambourg, 2001, pp.80-87.

¹⁰ Arthur Rüegg, «Farbkonzepte und Farbskalen in der Moderne», op. cit., p.75. Rüegg se réfère au texte illustré d'Alfred Roth «L'emploi de la couleur en architecture» paru dans la revue *Werk*, n°2, 1949, où l'auteur affirme «qu'en architecture, la séparation et l'alternance des couleurs est nécessaire, elles deviennent ainsi un élément vital de l'équilibre plastique» en mettant en opposi-

tion les termes de *Farben-Kitsch* et *Farben-Konzert*.

¹¹ Kenneth Frampton, «À propos Barragán: Ausbildung, Kritik und Einflüsse», in Federica Zanco, *Luis Barragán, Die stille Revolution*, op. cit., p.22.

¹² Emilia Terragni «Die Kunst in der Architektur», in Federica Zanco, *Luis Barragán, Die stille Revolution*, op. cit., p.247.

¹³ Otto Kapfinger, «Kix-Bar in Wien», *Baumeister*, n°3, 1994, p.13. Kapfinger observe l'énergie picturale et plastique qui se dégage de la couleur de l'intérieur d'un bar aménagé par l'artiste Oskar Putz.

¹⁴ Le Corbusier, «Polychromie architecturale», in Arthur Rüegg, *Polychromie architecturale. Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959*, op. cit., pp.39-41.

¹⁵ Arthur Rüegg, «Villa La Roche: vers une architecture polychrome», op. cit., p.22. Les remarques de l'auteur concernant les deux pôles (affirmation versus effacement de l'espace) peuvent être transposées en partie à l'architecture de Barragán.

¹⁶ Kenneth Frampton, «À propos Barragán: Ausbildung, Kritik und Einflüsse», op. cit., p.18. Mathias Goeritz, qui enseignait aussi à l'école d'architecture à Guadalajara, a façonné le terme «architecture émotionnelle», terme repris par Barragán pour son propre travail.

¹⁷ Voir à ce sujet, Arthur Rüegg, Martin Steinmann, «Materialfarbe und Farbenfarbe, Zur Gestaltung der Häuser an der Pilotengasse Wien», op. cit. Concernant la question de la couleur, les auteurs distinguent deux attitudes: naturel et tradition versus abstraction et science.

