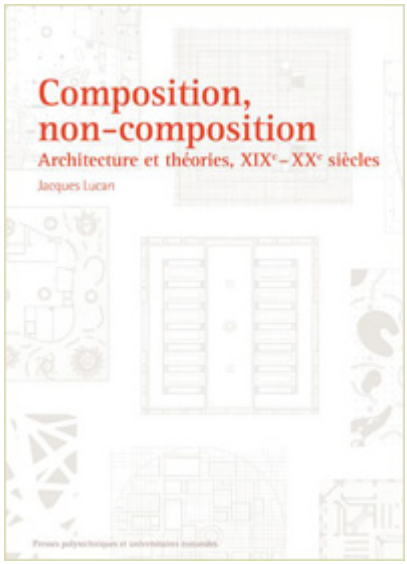
Généalogies architecturales.

Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX^{e}-XX^{e} siècles*, 2009.

Par Marie-Pascale Corcuff



Sous un titre qui serait sibyllin s'il n'était accompagné d'un sous-titre qui explicite clairement son sujet, Jacques Lucan nous livre un ouvrage majeur, sans équivalent depuis longtemps, surtout en français. D'un format très pratique et maniable, malgré son nombre de pages imposant, il est écrit dans une langue précise et fluide, qui fait de sa lecture un véritable plaisir. C'est à des ouvrages qui ont marqué en leur temps la réflexion sur l'architecture, comme ceux de Siegfried Giedion ([1941] 1946), Reyner Banham ([1960] 1986), Colin Rowe (1976), ou Kenneth Frampton (1995), que ce livre peut être comparé pour son ampleur et son ambition, d'autant plus que l'auteur, contrairement à ses illustres prédécesseurs, ne cède pas à la tentation de découvrir ou de promouvoir une certaine façon de faire de l'architecture, de qualifier ou d'initier une tendance, une école (un nouvel *–isme*), encore moins un style, d'architecture. L'auteur se contente, ce qui n'est pas rien, d'expliciter ce qui est véritablement à l'œuvre dans la conception architecturale, et dans sa transmission.

Jacques Lucan est architecte et historien : il a réalisé entre autres des immeubles de logements et une bibliothèque à Paris, tout en poursuivant une carrière d'enseignant et de chercheur. Depuis 1997, il est professeur à l'École polytechnique fédérale de Lausanne, où il dirige le laboratoire de recherche « Théorie et histoire 1 ». Son enseignement, qui porte sur la théorie de l'architecture, est étroitement lié au projet. À la fois praticien et théoricien, l'auteur est donc en mesure de réfléchir concrètement sur la conception architecturale.

La composition, ou la pensée concrète de l'architecture.

Pour mener à bien son entreprise d'élucidation de la conception en architecture, Jacques Lucan a choisi pour fil directeur la notion de *composition*. L'ouvrage décrit l'émergence de cette notion au détriment de celles de distribution et de disposition, sa « solidification » et sa théorisation par le système de l'École des beaux-arts, sa mise en cause ou sa réinterprétation dès la fin du 19^{e} siècle, puis par les modernes, jusqu'à sa négation par les architectes contemporains : de la composition à la non-composition, donc, l'ouvrage de Jacques Lucan nous fait faire un voyage dans la pensée de l'architecture.

L'auteur définit dès l'avant-propos la composition, en architecture, comme l'acte de « concevoir un bâtiment selon des principes et des règles » (p. 6), comme l'architecture elle-même, en somme… On notera que le terme de composition est également employé de façon quasi tautologique en musique, et plus encore le terme de compositeur, qui désigne celui qui conçoit et écrit de la musique, et que d'autre part le mot architecture est employé métaphoriquement pour des agencements, des *compositions* de toute sorte, du moment qu'il y règne un certain ordre. Le rapprochement avec la musique, auquel ce terme de composition aurait pu amener, ainsi que le caractère fondamentalement non figuratif de ces deux arts, n'est pas celui que l'auteur a choisi de privilégier, même si quelques citations l'évoquent, telle celle d'Ozenfant à propos de la Villa Schwob de Le Corbusier :

Agencer les volumes successifs s'offrant au spectateur passant d'une pièce à l'autre, c'est faire ce que fait un musicien quand il ordonne les phases successives d'une composition musicale. (p. 396)

Ou encore celle de Le Corbusier lui-même :

L'architecture n'est pas un phénomène synchronique mais successif, fait de spectacles s'ajoutant les uns aux autres et se suivant dans le temps et dans l'espace, comme d'ailleurs le fait la musique. (p. 396)

Au moment où la notion de « promenade architecturale » commence à émerger, le rapport au cinéma est aussi invoqué, par exemple par l'entremise de Giedion :

> Il faudrait pouvoir accompagner le regard dans ses déplacements : seule la caméra peut rendre justice à la nouvelle architecture ! (p. 395)

L'architecture est cependant plus communément associée aux arts plastiques et il faut dire que les productions des architectes au stade du projet, tant graphiques (plans, coupes, façades, perspectives) que volumiques (maquettes), peuvent s'assimiler en partie aux œuvres de peintres ou de sculpteurs. Et c'est aux arts plastiques que Jacques Lucan se réfère pour insister sur l'émergence de la notion de composition et sa « fortune considérable » (p. 6) aux 19^{e} et 20^{e} siècles. À vrai dire, ni la peinture, ni la sculpture du 19^{e} siècle ne sont étudiées dans l'ouvrage en rapport avec l'architecture de la même époque. C'est seulement au chapitre 21, à propos de De Stijl, au chapitre 22, intitulé « Peinture et architecture », et qui se focalise sur l'œuvre double de Le Corbusier, qui était, comme on sait, à la fois peintre et architecte, et surtout au chapitre 23, pour aborder la notion de « collage » ou d'« assemblage », ou encore celle de « construction » (au sens des constructivistes russes), que l'auteur s'intéresse plus précisément, au point d'illustrer son propos avec des représentations de peintures et de sculptures, aux arts plastiques en tant que tels : à des moments où les avant-gardes artistiques et architecturales sont donc très liées.

Mais pour la plus grande part, et ceci rend l'étude d'autant plus passionnante, l'auteur se concentre sur son sujet, l'architecture. Jacques Lucan prend l'architecture et ses théories au sérieux. Cela peut sembler aller de soi, mais l'influence en France du courant « architecturologique » initié par Philippe Boudon a parfois semé le doute dans les esprits. Cette « science de l'architecture » situe en effet hors de son champ « ce qui, dans le discours, a trait à la théorie, théorie artistique constituée par un ensemble de préceptes » (Boudon, 1992, p. 12). Jacques Lucan se situe à l'opposé de cette démarche, ce qui ne le conduit pas à renoncer à une rigueur scientifique dont il fait au contraire preuve à tout moment : l'intelligence avec laquelle il parvient à nous expliquer le système d'enseignement de l'École des beaux-arts, en entrant dans le détail des techniques et des principes, et la limpidité de son explicitation de systèmes de pensée aussi éloignés de cet académisme que ceux de Tschumi ou Eisenman, sur lesquels trop souvent sont tenus des discours ésotériques complaisants, en est la preuve. Jacques Lucan parvient à maintenir sur la période qu'il considère, qui se prolonge jusqu'à aujourd'hui, et au cours de laquelle tant de bouleversements se sont produits, un même niveau de discours à la fois savant et très compréhensible.

Jacques Lucan prend l'architecture au sérieux, donc, et peut-être pourrait-il prendre à son compte ce que Deleuze disait à propos des grands auteurs de cinéma au début de *L'image-mouvement*, qu'il assimilait à des penseurs, mais qui « pensent avec des images-mouvements, et des images-temps, au lieu de concepts » (Deleuze, 1983, pp. 7-8). « Avec quoi » pensent les architectes ? — telle est la question à laquelle *Composition, non-composition* contribue à répondre.

Participent à cette élucidation de nombreuses illustrations très bien choisies, qui permettent de suivre la démonstration sans avoir à consulter d'autres ouvrages, illustrations sobres et pertinentes, en noir et blanc, et dont la nature même (plans, coupes, axonométries, perspectives, croquis, photographies de maquettes ou de bâtiments) est totalement en cohérence avec le propos de l'auteur. Ces illustrations, en appui du texte, permettent par exemple de suivre le destin d'une notion comme le « poché », avec ses prémisses chez Durand, son heure de gloire à l'École des beaux-arts, son introduction dans le vocabulaire

architectural américain, son effacement chez Perret, sa mise en cause chez Le Corbusier, sa réinterprétation comme mur creux ou colonne creuse chez Kahn, sa déclinaison en « poché ouvert » et « poché fermé » chez Venturi, son extension à l'espace urbain chez Rowe et Koetter, sa réinterprétation encore, différente de celle de Kahn, en corps solide excavé chez Koolhaas, etc. En fin de compte, on comprend que le « poché », terme jargonnant de l'École des beaux-arts qui désignait une technique de rendu consistant à noircir les parties pleines d'un plan, renvoie en fait à un acte essentiel de toute architecture : établir le rapport des pleins et des vides. Bien d'autres notions entrant dans le cadre général de la composition sont ainsi explorées. Comme l'auteur poursuit sa quête jusqu'aux productions les plus contemporaines, on comprend d'autant mieux ce que peut signifier telle ou telle notion quand elle se voit contestée, battue en brèche, ou totalement réinterprétée.

On doit remarquer que les notions abordées renvoient principalement à la topologie : l'ouvert et le fermé, le plein et le vide, l'espace « concave » ou « convexe », etc. Même s'il est aussi question de notions géométriques comme la symétrie, dans toutes ses acceptions (de la symétrie bilatérale à l'équilibre des parties), l'axialité, le quadrillage, etc., l'architecture n'est pas vraiment vue comme « art de donner des mesures à l'espace » : les questions d'échelle, de proportions, de modularité, sont, sinon totalement ignorées, du moins délaissées. Il est en particulier question de Le Corbusier sans que le Modulor soit évoqué, et ni van der Laan, ni Schindler (auteurs de systèmes de proportions) ne figurent dans l'ouvrage. Sans doute l'auteur a-t-il estimé que ces questions n'entraient pas de plein droit dans le cadre qu'il s'était fixé.

Généalogies.

Nul doute qu'ayant choisi d'explorer la notion de composition en architecture, Jacques Lucan n'ait travaillé la composition de son propre ouvrage avec soin. Le sommaire nous montre comment, sous la linéarité apparente de l'évolution de la notion de composition, se cache une révolution, une inversion, qui fait passer d'un ordre fermé à un ordre ouvert sous l'action de deux paradigmes, l'attachement à la construction et l'acceptation de l'irrégularité, jusqu'à ce que, dans une dernière partie, la notion même de composition soit interrogée, voire

niée, bien que « s'échapper absolument de la composition [soit] une entreprise interminable sinon impossible » (p. 7). Les trente chapitres se succèdent dans une apparente chronologie, qui cache quelques retours en arrière.

Ce livre semble donc se présenter comme une histoire de l'architecture des 19e et 20e siècles mais il n'en est pas vraiment une au sens habituel pour plusieurs raisons. D'abord, et l'auteur l'annonce d'emblée, il n'y a pas de recherche d'exhaustivité, et tous les architectes de la période couverte ne sont pas invoqués, ni tous leurs projets. Les exemples choisis sont ceux qui contribuent à la démonstration : « Les bâtiments et les projets pris en compte ne sont donc pas nécessairement toujours les plus remarquables du point de vue de la réalisation architecturale » (p. 7). Et puis il faut constater que cette lecture nécessite des connaissances déjà solides en histoire de l'architecture. Bien que l'écriture soit claire, pédagogique, que le propos soit précis et approfondi, l'auteur ne s'embarrasse pas de rappels qui auraient pu être utiles au profane. Ainsi il n'est question du Ciam (Congrès international d'architecture moderne) que pour sa huitième édition de 1951 (p. 449), et sans la resituer par rapport aux précédentes, alors que ces importantes réunions, qui traitaient d'ailleurs plus d'urbanisme que d'architecture, ont débuté en 1928. De même, souvent, des architectes ou des projets sont évoqués en admettant que le lecteur les connaît déjà. Ce livre s'adresse en priorité aux connaisseurs de l'architecture, et on ne peut reprocher à l'auteur de ne pas avoir encombré un livre déjà vaste et dense avec des détails qui auraient nui à la clarté de la démonstration.

Surtout, ce qui distingue très clairement cet ouvrage d'une histoire de l'architecture, c'est que l'auteur poursuit sa quête de la composition et de ses avatars indépendamment des *styles*, ceux-ci constituant a contrario le plus souvent l'objet des livres d'histoire de l'art en général et de l'architecture en particulier. Comme l'indique le titre de la troisième partie de la première phase : « La composition, au-delà des styles », l'auteur, à la suite de Guadet, pose « l'hypothèse que la composition est antécédente aux "styles" ou, pour le dire autrement, qu'une même composition peut être "habillée" selon différents "styles". La question est d'ordre syntaxique avant d'être relative au vocabulaire » (p. 6).

Si ce livre n'est pas une histoire de l'architecture, c'en est par contre une *généalogie*, ce qui justifie les citations de Michel Foucault placées en exergue. L'auteur définit d'ailleurs son double objectif ainsi :

> Il s'agira d'appréhender, d'une part ce qui se rapporte à ce que l'on peut nommer des logiques inhérentes aux manières de concevoir un bâtiment, d'autre part ce qui se rapporte aux conditions de possibilité de nouvelles catégories ou de nouveaux concepts architecturaux, c'est-à-dire à l'historicité de ces catégories ou concepts pour tenter d'en établir les généalogies. (p. 6)

Filiations.

Il s'agit de généalogies de concepts, mais aussi de *filiations*, puisque l'auteur recompose une sorte d'arbre généalogique, ou de tableau de famille, des architectes. Cette famille comporte bien sûr, comme toute famille, ses fils prodigues ou rebelles, ou tel cousin éloigné chez qui ressurgit après un long temps de latence une caractéristique oubliée d'un ancêtre commun. On peut remarquer en passant que cette famille ne comporte pratiquement que des hommes, quelques femmes émergeant d'abord timidement dans l'ombre de leur mentor (Anne Tyng auprès de Louis Kahn), avant que la première femme architecte autonome d'importance, Zaha Hadid (qui reste d'ailleurs toujours, un peu comme un alibi, la seule femme architecte de renommée internationale) ne soit évoquée pour une exposition de 1988. Cette prédominance masculine n'est pas propre à l'architecture, certes, mais elle y est tout de même particulièrement forte, et lente à s'atténuer.

Si l'on peut parler de *filiation*, dans un sens aussi net, c'est que l'auteur met l'accent sur l'enseignement, la transmission, en particulier au sein de l'École des beaux-arts, dont nous est expliqué en détail le fonctionnement, avec son système d'ateliers, où se transmettaient plus des savoir-faire que des savoirs, dans une relation de maître à élève, ou plutôt de « patron » (d'atelier) à disciple, celui-ci pouvant devenir patron à son tour. Cet enseignement se propagea aux É tats-Unis, avant que l'influence du Bauhaus (en particulier en raison de l'exil auquel furent contraints la plupart de ses protagonistes par le régime hitlérien)

ne le supplante pour une bonne part. Ce passage outre-Atlantique (ce que l'auteur nomme « la dérivation américaine ») est très significatif, car un enseignement où les codes gestuels pouvaient souvent supplanter la parole a dû être énoncé, et les termes employés, comme « poché », « parti », « mosaïque », « entourage », etc., ont dû être, sinon traduits (le plus souvent ils restent en français), du moins explicités. Les filiations se font dans cette période véritablement d'homme à homme.

Au 20e siècle, ces filiations se font plus virtuelles. Il ne nous est pas toujours dit quelle a été la formation de tel ou tel architecte. Mais les architectes, comme par exemple Le Corbusier, qui n'a jamais enseigné mais qui a beaucoup écrit, sont plus diserts sur leur pratique et leurs théories, et fournissent à l'auteur la matière sur laquelle il peut s'appuyer, puisqu'il est à la recherche de l'*énonciation* des principes et des règles selon lesquels les bâtiments sont conçus. Au 19e siècle, cette énonciation est faible ; on se méfie de la théorie pour privilégier l'intuition, soit le non-dit, comme Garnier :

> Les théories ont surtout pour but l'explication de ce qui a été fait ; mais elles seraient parfois bien dangereuses si on les écoutait avant de produire. De prime abord, l'artiste doit composer et exécuter même, sans se préoccuper outre mesure de ces axiomes et de ces raisons dogmatiques. C'est par l'intuition seulement qu'elles doivent pénétrer dans l'esprit ; c'est par intuition qu'elles doivent se manifester, et lorsqu'il en est ainsi, elles n'en ont que plus de force, le sentiment étant d'accord avec la logique. (p. 84)

Le 20e siècle au contraire verra fleurir les manifestes et les dogmes. La filiation devient alors plus idéologique.

Une pensée en mouvement.

Jacques Lucan prend le risque d'aborder les plus contemporains des architectes, dont il explicite avec autant de précision et de profondeur les démarches pourtant parfois difficiles. Ses qualités d'historien, démontrées par les chapitres portant sur le 19e et le début du 20e siècle, ne lui sont pas un handicap pour aborder la pensée contemporaine de l'architecture. Au contraire,

comme il s'intéresse, « au-delà des styles », à ce qui est véritablement en jeu dans la conception architecturale, et que cela, fondamentalement, ne change pas, il parvient à mettre en résonance des concepts apparemment éloignés, à nous faire comprendre d'où viennent les idées nouvelles, tout en nous faisant relire les schémas anciens à la lumière de ce qu'en font les architectes d'aujourd'hui.

L'architecture est un art paradoxal en ce sens qu'il est à la fois le plus fréquenté et le plus méconnu : si l'on ne s'intéresse pas à l'art contemporain, on peut toujours éviter de visiter galeries ou centres d'art, mais l'architecture s'impose à tous ; par ailleurs elle n'est pratiquement pas enseignée dans le cursus scolaire, et assez peu (ou mal) relayée dans les médias. Il est donc important qu'un auteur de la qualité de Jacques Lucan nous ouvre les « boîtes noires » des architectes qui fabriquent notre cadre de vie.

Cet ouvrage est bien sûr indispensable à tous ceux que l'architecture concerne de près, et en particulier il devra faire partie des références de tout étudiant en architecture. Mais au-delà du public spécialiste, il devrait attirer l'attention de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la pensée en général. L'explicitation de la composition architecturale montre une pensée en action, dont les notions spécifiques présentent l'avantage de pouvoir s'illustrer, mais qui peut rencontrer les préoccupations d'autres domaines artistiques ou conceptuels.

Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX^{e}-XX^{e} siècles*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2009.

Résumé

Sous un titre qui serait sibyllin s'il n'était accompagné d'un sous-titre qui explicite clairement son sujet, Jacques Lucan nous livre un ouvrage majeur, sans équivalent depuis longtemps, surtout en français. D'un format très pratique et maniable, malgré son nombre de pages imposant, il est écrit dans une langue précise et fluide, qui fait de sa ...

Bibliographie

Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres, Architectural Press, [1960] 1986.

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

Gilles Deleuze, *Cinéma i. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Chicago, Graham Foundation for Advanced Studies in Fine Arts/Cambridge (Ma), Mit Press, 1995.

Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, [1941] 1946.

Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge (Ma), Mit Press, 1976.