Zeitschrift: Matières

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

Band: 16 (2020)

Artikel: Divagations néo-aristotéliciennes autour de la recherche : ou l'architecture comme science du vraisembable

Autor: Braghieri, Nicola

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984507

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: 15.07.2025

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

AMMONIA
WATER
ELEMENTS

Divagations néo-aristotéliciennes autour de la recherche

Ou l'architecture comme science du vraisemblable

Nicola Braghieri

«Créer une nouvelle culture ne signifie pas seulement faire individuellement des découvertes "originales", cela signifie aussi et surtout diffuser de manière critique des vérités déjà découvertes, les "socialiser" pour ainsi dire et faire par conséquent qu'elles deviennent des bases d'actions vitales, un élément de coordination et d'ordre intellectuel et moral.»[1]

Confusion éclectique et kleptomanie épistémologique

Ou comment les architectes sont plus habiles à confondre qu'à convaincre…

Le langage contemporain des architectes se distingue par des textes pleins de néologismes improbables mêlés de mots compliqués, empruntés aux disciplines les plus disparates ou trouvés accidentellement dans le dictionnaire des synonymes. De plus en plus, les écrits des magazines occupent une fonction décorative en marge d'illustrations toujours plus belles et raffinées. Grâce à l'ambiguïté de la synthèse numérique propre au langage expressif dominant, ces illustrations ont finalement réussi à briser toutes limites entre le réel et l'imaginaire. Bien que les images remplissent pleinement leur fonction descriptive grâce à une étonnante exhaustivité, elles ne peuvent se substituer au rôle traditionnel de l'écrit. Qu'il s'agisse de photographies ou d'images de synthèse, les figures envahissent les yeux des lecteurs toujours moins nombreux et plus distraits de revues d'architecture, que l'on pourrait peut-être qualifier de «badauds numériques».

La tâche de satisfaire la sphère perceptive est traditionnellement dévolue aux illustrations, au texte celle de remplir la fonction intellectuelle. S'ils réussissent cependant tous deux à contenter les sens et à guider le travail spéculatif, c'est tant mieux. Mais l'art rhétorique des anciens suggérait d'essayer de convaincre plutôt que de confondre. L'invention de néologismes improbables, la composition d'acronymes extravagants ou simplement la redécouverte de mots aux sonorités mystérieuses et à la signification énigmatique révèlent l'impréparation culturelle qui règne sous le ciel architectural.

Nicola Braghieri, Antichambre pour architectes orgueilleux, *Lausanne 2016-2019. Technique mixte digitale, 14 000 x 20 000 pixels. La photographie est prise dans une salle de la collection particulière de l'auteur. Le plancher est d'Egon Eiermann, le papier peint d'Alessandra Spada, le cadre contient actuellement la «Petite» Tour de Babel de Pieter Bruegel et la boiserie est d'Ad van der Steur.*

Ou peut-être s'agit-il là d'une véritable pathologie héréditaire, pour laquelle le très judicieux nom de « kleptomanie épistémologique »[2] a été suggéré. Les architectes perdent l'habitude d'écrire sur l'architecture[3]. En dissimulant maladroitement un analphabétisme résurgent et dangereux, ils semblent s'auto-féliciter de leur dimension pratique et poétique qui évite toute implication théorique classique[4]. Ils rémunèrent de plus en plus de critiques qui embrassent joyeusement la philosophie et les sciences naturelles, et contribuent ainsi inévitablement à la confusion sémantique des fondements disciplinaires de l'architecture. L'argumentation théorique de leurs travaux techniques et formels est une tâche difficile, à laquelle les concepteurs se sont toujours livrés avec une abnégation vitruvienne.

Conformément à ce qu'indiquent les mots, chacun devrait exercer son propre métier : les critiques devraient critiquer, et donc s'occuper de la description des phénomènes ; les historiens devraient écrire l'histoire, et donc se charger de la recherche objective des sources ; aux théoriciens incombe le pénible labeur de théoriser, c'est-à-dire de croiser le travail des premiers avec celui des seconds afin d'argumenter, de classifier et de comprendre les mécanismes de la discipline. Mais le XXIe siècle n'est certainement pas celui d'une séparation rigide entre les disciplines, et encore moins entre celles des intellectuels, techniciens et poètes. Les frontières entre «théorie», «critique» et «histoire» ont perdu leur tracé d'origine, devenant des nuances toujours plus floues d'une signification unique.

La perte de sens des termes linguistiques est clairement l'indice de la confusion intellectuelle autant que de celle, matérielle, qui affecte non seulement l'architecture mais aussi les arts expressifs en général. Il est inutile de souligner combien le croisement entre des disciplines lointaines et analogues contribue à leur mutuel enrichissement, mais il est aussi important de ne pas oublier combien l'utilisation sans scrupules du langage en aplanit les nuances, recouvre de fumée le sens profond et, enfin, en confond les objectifs. C'est pourquoi aujourd'hui, comme cela a toujours été le cas, l'architecture a besoin d'un langage clair et cohérent qui décrive ses fondements, ses expériences et enfin et surtout ses formes. Si «la confusion sous le ciel est grande, la situation est favorable», alors, pour refonder la théorie de la discipline.

Théorie contemplative et vérité révélée

Ou combien il est besoin de se doter d'une bonne dose d'abstraction…

La «théorie» est une doctrine spéculative qui consiste à investiguer la vérité, abstraction faite de la pratique à laquelle elle accorde cependant un statut normatif par la formulation et la systématisation organique de principes généraux. L'étymologie révèle l'attitude contemplative du théoricien : θεωρέω *(theoréo)* «Je regarde, j'observe», composé de θέα *(théa)* «spectacle» et ὁράω *(horào)* «Je vois» signifiant à la fois «quelque chose à observer» et «quelqu'un qui observe». C'est en fait la même racine que «théâtre», dont il maintient l'idée d'activité de communication, et que «théorème», qui en grec ancien prenait le sens de «recherche» et «méditation». La théorie ne traite pas la description de la réalité, laquelle est l'objet spécifique de la «chronique» et de l'«histoire», mais se

situe dans le champ ambigu de la révélation des vérités interprétatives, donc de ce qui tourne autour du concept de ἀλήθεια *(alètheia)*. L'*alèthéia* est un concept que l'on peut définir «en négatif», c'est-à-dire par la négation de son contraire. Il est habituellement utilisé pour traduire une «vérité révélée», donc une vérité qui fait l'objet de découverte ou de discussion. La théorie ne s'intéresse pas à la collecte d'éléments individuels, mais à leur mise en ordre et à leur classification. Il s'agit d'une activité d'observation continue et intarissable des relations qui, en architecture, exige une forte aptitude à l'abstraction. La recherche théorique recourt à des références et à des fondements abstraits ayant pour vicieux résultat le développement de nouvelles théories.

Les architectes de la Renaissance, de bâtisseurs de cathédrales, se sont repensés mathématiciens, afin de légitimer quantitativement leur métier et érudition, afin de les affirmer politiquement et de les transformer ainsi en art. D'une manière alors inédite, le statut scientifique conquis par l'architecture garantit l'affirmation de l'architecte comme individu et en assura la reconnaissance en tant qu'auteur. La «théorie», avec l'incommensurable présence du talent, devint en définitive un élément fondamental du projet architectural[5]. À partir de ce moment, elle se substitue à la «méthode», expression de l'activité pratique, artisanale et mécanique. L'épaisseur théorique du projet définit d'une part l'auteur en tant qu'individu autonome, et d'autre part, elle devient une garantie d'autorité, donc de solidité face à toute décision politique. C'est la prise de responsabilité intellectuelle qui définit le poids politique de l'architecte et son rôle social[6].

Histoire pratique et réalité narrative

Ou comment la théorie peut-elle bien être une discipline philosophique du point de vue de la sémantique et l'histoire une discipline technique, et combien elles ne peuvent se faire l'une sans l'autre…

Tout comme «théorie», le terme «histoire» possède une origine grecque dont l'étymologie contient la racine du verbe grec ὁράω *(horào)*, «je vois». Elle dérive de la racine indo-européenne **weid-*, d'où découle à son tour le parfait de οἶδα *(oida)*, qui signifie «savoir» ou «connaître» à la «vue» de la réalité. L'historien est l'ἱστορικός, de ἵστωρ «celui qui sait» avec le suffixe adjectival -ικός. L'histoire produit donc exclusivement des connaissances par l'investigation et l'exercice de la mémoire[7], quand la fantaisie et la raison produisent respectivement poésie et science.

Le terme «histoire» a dans les sciences humaines le sens ambivalent et ambigu de «récit littéraire», donc de «narration» orale ou écrite d'événements imaginaires ou vraisemblables, et à la fois d'annotation chronologique d'événements réellement survenus. Alors que l'allemand utilise couramment *Geschichte* dans les deux cas, l'anglais évite tout malentendu en différenciant clairement *History* de *Story*. On peut citer à ce propos le «classique littéraire» *Histoire de l'art* d'Ernst Gombrich, dont le titre original anglais est bien *The Story of Art*[8]. L'auteur profite du jeu de mot autorisé par les termes similaires mais différents, et construit l'œuvre suivant une séquence chronologique d'épisodes autonomes et liés entre eux par la force d'une structure narrative continue.

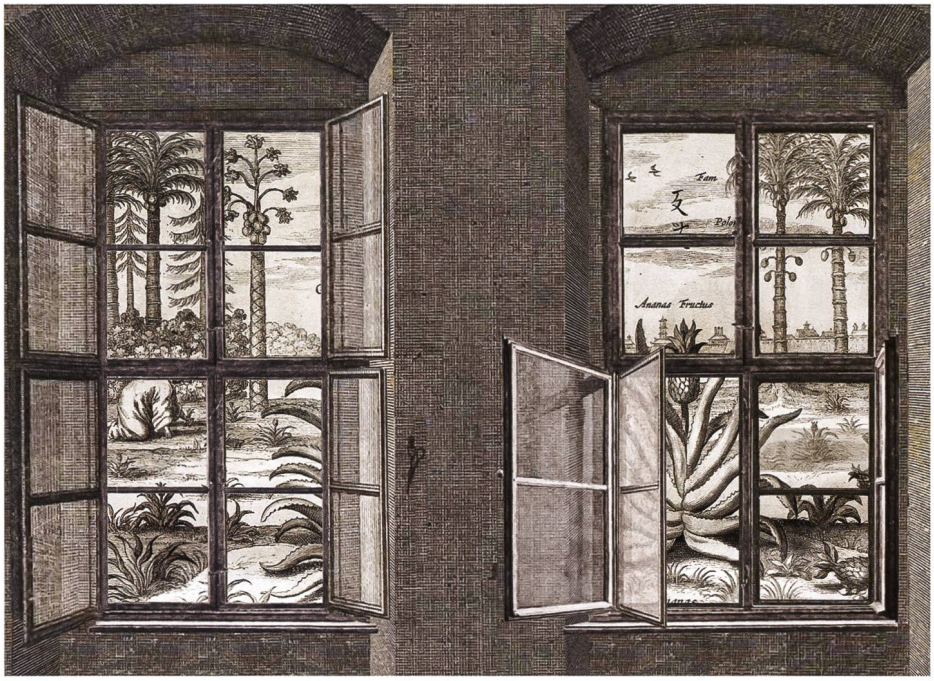
La question qui se pose alors est de savoir comment et dans quelle mesure la profession d'historien peut emprunter son protocole d'étude et sa méthode de recherche à la philosophie théorique ou aux techniques pratiques. La même question peut être posée à propos de la théorie de l'architecture. La philosophie a été définie en des termes classiques comme discipline scientifique qui aspire à la sagesse. En termes cartésiens[9], elle aspire à la «morale», et donc à la compréhension des mécanismes intrinsèques au fonctionnement des phénomènes, et à la compréhension qualitative des relations entre les choses. Il est assez intuitif de définir dès lors la théorie de l'architecture comme une discipline philosophique. L'histoire, du fait de sa nature et de son institution, s'attache à prouver la validité et l'existence des faits dans leur déroulement et leur cohérence quantitative. En ces termes, l'histoire est une discipline scientifique qui aspire à la connaissance des phénomènes au moyen de véritables techniques d'investigation. Il s'agit donc, du point de vue sémantique, d'une discipline technique. Dans le domaine de la recherche architecturale, théorie et histoire ne sont pas entre elles auxiliaires mais complémentaires: fournir des connaissances valides et de judicieux outils qui les mettent en relation. Il va sans dire que toute bonne théorie repose sur de solides bases historiographiques, et que toute étude historique repose sur les fondations d'une hypothèse théorique.

Critique opérationnelle et opinion passionnée

Ou comment l'architecture est tiraillée entre contemplation et impulsivité...

La critique est indubitablement la faculté par laquelle l'intellect exprime un jugement, elle est un véritable «art de juger», du grec κριτική τέχνη, dont la racine κρίνω signifie «je distingue». De la même racine dérive «crise», un autre terme fondamental dans le développement fécond de la recherche. Le grec ancien Κρίσις est synonyme de «changement», ou plutôt de «choix», un acte décisif qui produit toujours du changement. Bien que l'opinion[10], la δόξα *(doxa)*, ne soit pas l'objet ultime de la recherche scientifique, elle en est un outil précieux. L'esprit critique vise en effet à exprimer un point de vue non seulement passionné[11] mais aussi clair, et à établir ainsi une ligne argumentaire cohérente visant à démontrer l'hypothèse de recherche. Exprimer, de *ex-* et *premere*, signifie de fait «extraire en pressant» et décrit bien la vigueur et l'effort physique du chercheur critique en plein travail de «prise de position sur quelque chose». La comparaison des deux étymologies, «théorie» et «critique», rend immédiatement compte combien la première est une activité contemplative qui décante sur un temps long, alors que la seconde est impulsive et consommée en un temps court.

Ce n'est pas un hasard si la critique est l'activité principale qui occupe le chercheur intellectuel. De la même façon, on peut dire que la théorie absorbe le chercheur scientifique. Dans les limites imposées par la philosophie classique, l'historien s'attache à recueillir les traces d'une condition objective au moyen de preuves vérifiables. S'agissant d'une observation directe de la réalité, l'argumentation consiste à exposer une thèse à travers l'ordonnancement des sources afin de reconstruire par «analogie» les lacunes de l'observation du réel et de tracer un développement linéaire de l'histoire.



Au critique, entité pseudo-platonicienne, appartient par contre de s'occuper du jugement. Ce dernier, à l'exclusion bien sûr du jugement divin, est par nature partiel et donc soumis à la condition existentielle de l'homme[12]. Cependant, pour autant qu'il soit argumenté grâce aux instruments de l'art rhétorique, il est vrai, ou en tout cas crédible. Le critique n'est pas assujetti à l'observation aseptique, «en blouse blanche», de la réalité, mais à la transmission d'une vérité qui, en tant que vérité, est subjective car liée à sa propre méthode analytique et à sa propre attitude synthétique.

Au théoricien, entité pseudo-aristotélicienne, incombe la tâche d'argumenter une concaténation logique de faits qui vérifient une théorie complexe. Il doit donc endosser le rôle de l'historien pour récupérer les éléments objectifs de la formulation théorique et celui du critique pour orienter l'objectif de la recherche.

On peut donc affirmer que la vérité critique, par rapport à la réalité historique, est *alètheia*, cette vérité que les Grecs anciens ne pouvaient définir que par la privation d'une entité qui, «non cachée» devient ainsi «visible et évidente»[13]. La condition d'*alètheia* implique un «désenfermement», un «dévoilement» ou plus simplement une «révélation». On sait bien, cependant, que pour les Grecs les choses visibles étaient relatives, déformées dans une projection platonicienne et ne pouvaient donc être perçues que comme une interprétation. La vérité du critique est donc soumise à la dimension relative des exigences de sa condition : la traduction. Celle-ci, qui est donc une trahison[14] innée de la réalité originelle, n'est pas nécessairement perçue comme une perte de sens ou une confusion entre le répertoire personnel et les choses

du monde extérieur, mais comme une réécriture critique de l'original. En suivant ce fil conducteur logique, chaque traduction devient un acte critique original et chaque acte critique une traduction spécifique.

Au théoricien incombe la construction de relations entre les choses. L'observation des choses elles-mêmes est plutôt la tâche de «l'historien-archiviste». Leur transformation en actions concrètes appartient au «critique opérationnel»[15]. Il devient le point de rencontre entre l'architecte-constructeur, dévoué au dessin et au programme, et entre l'intellectuel-théoricien, qui traite d'histoire et de pensée. Ce nouveau type de concepteur possède les outils pour infléchir la réalité historique selon les nécessités du projet architectural et, en même temps, redéfinir au moyen du projet le parcours de l'histoire elle-même: *«Réunir l'histoire et la théorie signifiait en effet faire de l'histoire elle-même, désormais élue comme guide du dessin, un instrument de raisonnement théorique »*[16]. En ces termes, la chronique, chargée de sa racine étymologique χρονικά, est au contraire une exposition ambitieusement a-critique des faits dans leur simple succession et fixité temporelle.

Découvertes originales et inventions perdues

Ou comment la recherche ressasse continuellement le matériau de répertoire et comment l'invention est la redécouverte du répertoire perdu...

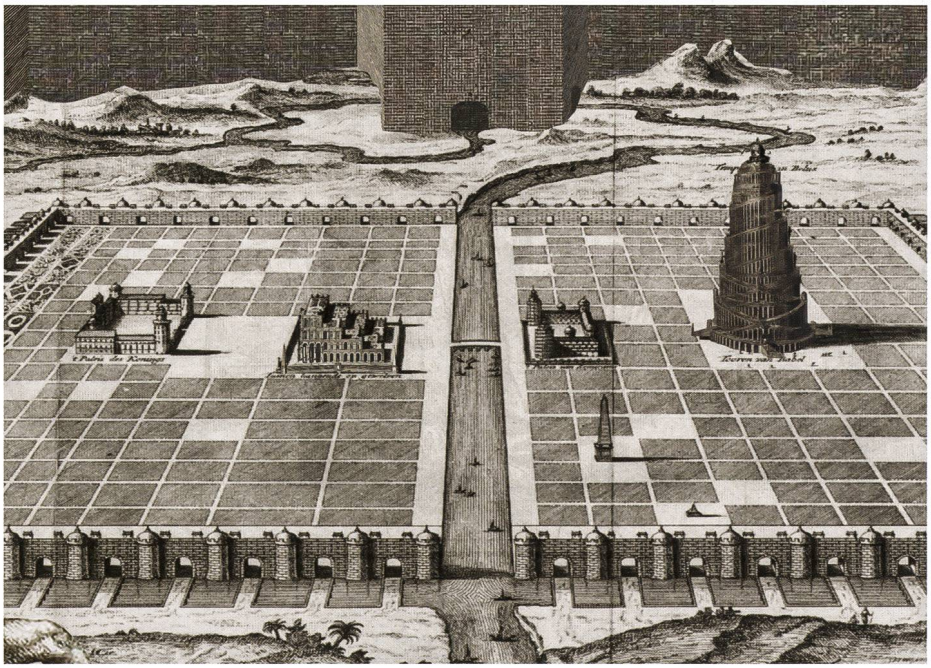
«Longtemps, je me suis couché de bonne heure.»[17] Tel est l'incipit de *À la recherche du temps perdu*, un roman à la structure circulaire, lisible de façon libre et non strictement séquentielle. Le long des 3000 premières pages, Marcel Proust lutte contre le manque de volonté de produire, puis finalement se décide: *«Je vais écrire un roman»*. Début et fin sont écrits dans un même mouvement: la dernière phrase du livre se termine par *«... -dans le Temps»* et boucle la boucle commencée par le «longtemps» de l'incipit.

La première leçon reçue de la lecture de cet ouvrage est que l'intuition et la persévérance sont les qualités et compétences de base pour entamer et porter une recherche. La question fondamentale, dont Proust avait non seulement eu la juste intuition mais qu'il avait en plus expérimenté personnellement, se trouve dans l'étymologie même du mot «recherche». Le préfixe «re-» indique un retour sur quelque chose qui a déjà été recherché par le passé, et non sur quelque chose qui a nécessairement déjà été trouvé. Il s'agit d'un travail circulaire, sans fin apparente, qui voit le chercheur aller et venir sur les mêmes chemins, retournant sur des lieux déjà explorés, par lui-même ou par ses précédents collègues.

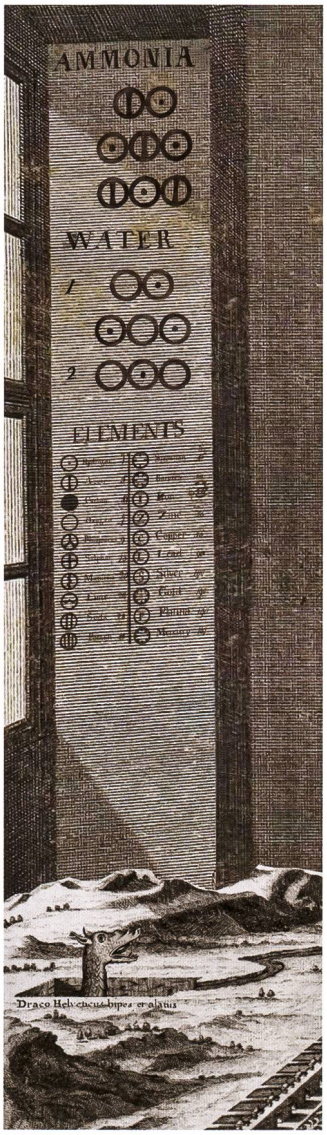
L'archaïsme de la Renaissance «encyclopædia»[18], construit avec ἐγκύκλιος *(enkùklios)* et παιδεία *(paidéia)*, signifiait en grec hellénistique «éducation cyclique» au sens de «culture générale» et «complète», et dissimule dans son étymologie le concept de récurrence, de quelque chose qui ne doit pas seulement circuler, mais qui tourne sur lui-même dans une référence continue de voix à voix. La recherche, dans la plupart des cas, se pratique à travers la «réflexion originale» sur quelque chose de déjà connu,

expérimenté et publié. Le terme «réflexion» contient à nouveau le préfixe re-, tandis que «original», dans son sens littéral, signifie «appartenant à l'origine», non copié, non imité, qui a son caractère propre. Dans ces termes, il est également intéressant d'analyser l'étymologie du mot «invention», qui est finalement l'objectif de la recherche. *Invenire* vient du latin *invenio*, qui ne signifie pas comme dans les langues modernes «découvrir quelque chose d'inconnu», mais trouver quelque chose qui a été perdu ou qui a été oublié. L'invention, terme à usage scientifique lié à l'étude, à l'expérimentation, à la recherche empirique ou scientifique, définit l'identification, non seulement d'objets ou d'outils, mais plus spécifiquement de procédés nouveaux et originaux de production matérielle ou intellectuelle. Dans la rhétorique classique, l'«invention» est le choix de l'orateur des sujets à présenter dans un discours. C'est le premier des trois moments de la «composition», suivi par la «disposition» et l'«élocution».

L'art contemporain, du fait de sa nature, oriente son horizon de conception vers un nouveau monde inexploré, abandonne si nécessaire sa base théorique au «ressassement de matériaux du répertoire», et relègue son intérêt scientifique à son efficacité technique. C'est à ce contexte que l'on peut attribuer l'usage répandu du terme «créer» dans les pratiques artistiques, plus difficile à trouver dans le lexique scientifique. Le mot «créer», qui à l'origine se rapportait exclusivement à l'action divine de «donner naissance à partir de rien», délimite clairement l'activité de l'artiste, et donc une partie fondamentale de l'activité de l'architecte. Du fait de son étymologie sombre, il en est fait un usage intensif dans la description des pratiques expressives contemporaines. Il tire probablement son origine du sanskrit **kerh*[19], qui signifie précisément «faire à partir de rien».



Pour bien comprendre l'ampleur de cet abus, il suffit de penser qu'il est utilisé dans le langage commun comme le synonyme courant de ses équivalents plus spécifiques et corrects «modeler, former, forger, tracer...» lesquels suggèrent moins l'acte surnaturel que l'utilisation d'une matière préexistante. La «création», bien que difficile à définir dans le vaste champ des sciences, y compris celles humaines et sociales, n'est pas une activité mesurable, ni en termes quantitatifs ni en termes qualitatifs. Elle est spécifiquement liée aux concepts subjectifs de «goût», d'«opinion», de «croyance», etc. Si l'acte créatif, qui serait peut-être mieux défini comme «conceptuel», appartient à la sphère insondable du talent de l'auteur, l'acte «inventif» quant à lui appartient au caractère du chercheur tenace. C'est sur cette ténacité que repose une grande partie du résultat, sinon le jugement.



La recherche dans les disciplines humaines et sociales est une activité, peut-être du fait de sa nature même, qui manque cruellement de lignes directrices partagées par la communauté académique et de critères éthiques pour l'évaluation des travaux scientifiques. Les conditions qui définissent généralement la «scientificité» d'une recherche ne peuvent être automatiquement empruntées aux sciences dures. Bien que le recours à l'utilisation de protocoles, à l'argumentation déductive, à la citation de chaque source ou, à titre d'exemple, à la validation externe de la méthodologie pourraient suffire à qualifier une recherche de «scientifique», la fin ultime de la recherche appliquée reste d'obtenir un résultat évident. Le résultat de la recherche appliquée dans les disciplines scientifiques est fondamentalement lié à la capacité d'innovation technologique et à ses répercussions, tandis que la recherche fondamentale reste suspendue à l'espoir d'un «progrès des connaissances» idéal.

Le système d'évaluation des sciences exactes est extrêmement préjudiciable aux sciences humaines et sociales, sapant la pluralité des expressions intellectuelles et la multiplicité des connaissances, et désavantageant les minorités disciplinaires et les secteurs de niche, caractéristique intrinsèque à l'architecture. Le projet culturel d'un magazine passe de fait au second plan par rapport à sa diffusion et à sa capacité d'attirer les nombreuses adhésions des influentes institutions académiques. Le critère de recrutement des réviseurs est un mystère insondable aux mains de certains éditeurs, pas nécessairement de noble condition, et desquels dépend pourtant le sort de maints chercheurs.

En sciences humaines, à l'exception des travaux de compilation, l'évaluation objective des résultats obtenus manque d'une méthode partagée et, dans la plupart des cas, n'a aucune répercussion notoire dans le domaine de la technique pratique. De même que pour l'architecture, les frontières entre critique et histoire sont très floues et la définition de la «scientificité» d'une œuvre revêt souvent une dimension formelle. Dans la difficulté d'en définir les critères absolus, la communauté académique a recours à des raccourcis aussi surréalistes que nécessaires: un texte scientifique est un texte qui se réfère à d'autres textes scientifiques et s'enrichit de notes et d'une bibliographie. Plus un texte est cité par d'autres textes, plus il est présumé scientifique. Nous assistons au théâtre de l'absurde. Ou peut-être pas?

Les historiens platoniciens et les poètes aristotéliciens

Ou pourquoi avoir toujours besoin des premiers et néanmoins préférer les seconds…

Peut-être devrions-nous prendre les choses avec philosophie et déchiffrer la querelle de l'éternel ἔρις entre historiens et poètes. La philosophie éclaire et clarifie très souvent les idées, bien plus que n'importe quelle thèse scientifique ou dispute académique. Autour du fonctionnement de la recherche en architecture, deux visions philosophiques s'opposent, sans pour autant être incompatibles. La première, pour ainsi dire néoplatonicienne, guide l'investigation de l'historien et entend le projet comme un décalque de l'ombre de l'histoire. L'historien antiquaire, apte à en suivre les contours pour en reconstituer fidèlement le portrait, vise à préserver l'image pour l'éternité. Bien qu'enchanté par la silhouette de l'objet aimé, il perd la dimension spirituelle du présent. La précision «narcissique» de la ligne suit l'ombre et la fixe hors du temps. La deuxième, plus aristotélicienne, guide les aventures du poète et comprend le projet comme une composition de fragments «d'alentours et de mémoire». Les teintes nuancées en couvrent les contours jusqu'à donner, malgré un trompe-l'œil de la perspective, la substance nuancée de la matière réelle.

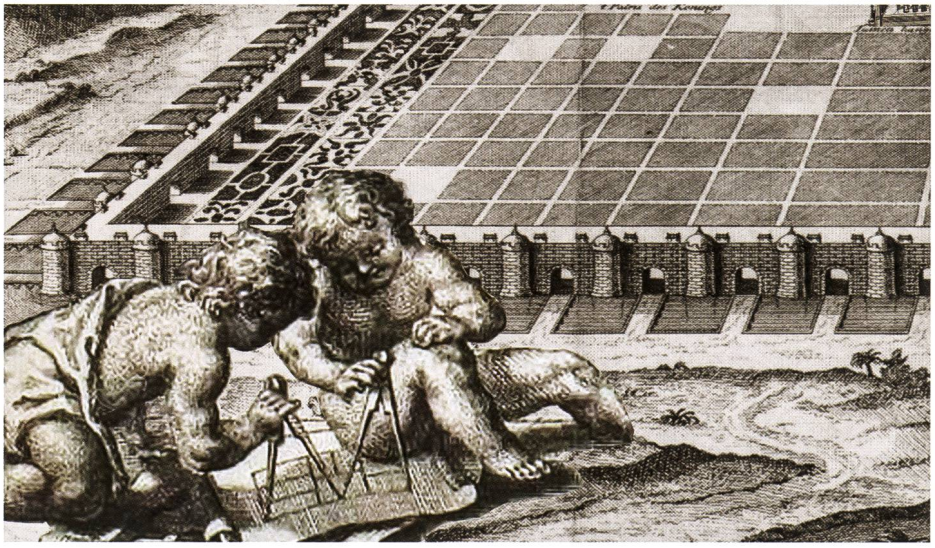
Celui qui se consacre à suivre le contour de l'ombre a le devoir de reconstruire l'histoire selon un traitement quantitatif d'événements, tous conséquents les uns aux autres selon l'ordre précis de leur occurrence. C'est sans doute l'affaire de l'historien-conservateur, affaire qui se cantonne à observer le reflet de la vérité et à le considérer avec l'œil aiguisé de celui qui ne peut pas se laisser emporter par la magie du récit. Il doit limiter son propre horizon, il n'a en effet ni l'aptitude ni le droit de trahir l'essence des choses réelles. Toute interprétation des signes du passé est la traduction dans le langage du présent et représente par conséquent une inévitable trahison. Une trahison similaire à celle qui fascine Aristote quand, dans une mise en garde, il compare la stérilité du collectionneur d'événements à la magie poignante de l'inventeur d'histoires, c'est-à-dire celui qui est capable de trouver et de composer de façon vraisemblable des morceaux inaccomplis du réel :

«Il est évident, d'après ce qui précède, que l'affaire du poète, ce n'est pas de parler de ce qui est arrivé, mais bien de ce qui aurait pu arriver et des choses possibles, selon la vraisemblance ou la nécessité. […] La différence entre l'historien et le poète […] consiste en ce que l'un parle de ce qui est arrivé, et l'autre de ce qui aurait pu arriver. Aussi la poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus élevée que l'histoire ; car la poésie parle plutôt de généralités, et l'histoire de détails particuliers. […] Lors même qu'il lui arrive de composer sur des faits qui sont arrivés, il n'en sera pas moins un poète, car rien n'empêche que quelques-uns des faits arrivés soient de telle nature qu'il serait vraisemblable qu'ils fussent arrivés ou possible qu'ils arrivent, et, dans de telles conditions, le poète est bien le créateur de ces faits.»[20]

C'est ici, dans ce passage extraordinaire, que se dégage la vocation de l'architecte-poète, compositeur d'histoires pour le présent. Peut-être, à en croire Aristote, est-il même plus proche de la vérité que ne peut l'être l'historien, ce collectionneur de moments perdus dans le passé.

Le poète a le privilège de ne pas avoir à décrire les faits réellement accomplis, mais de conter des histoires qui, selon la vraisemblance et la nécessité, pourraient se produire. La narration littéraire et la conception architecturale sont toutes deux des fictions du réel qui, pour être racontées, ont besoin d'être de nature «vraisemblable», c'est-à-dire d'une nature «conforme aux attentes», et donc crédible. La fiction littéraire, le roman ou le poème sont des récits de faits probables mais enchaînés selon des séquences qui n'ont pas nécessairement eu lieu. Le poète compose alors qu'il trouve des faits réels et les noue selon sa propre inspiration et procédure. Sa grandeur réside dans la combinaison de détails de la mémoire pour construire des histoires qui s'adressent à l'imagination. Il en modère ou en accentue le drame pour capter le spectateur, pour transmettre son message, pour garder l'attention en éveil. Le projet architectural est la promesse d'une réalité future, d'une forme seulement imaginée, qui pour être transmise doit aussi être figurée d'une manière «conforme aux attentes», et composée selon les modèles et types de l'existant. L'architecte aristotélicien compose le projet par l'assemblage de fragments vraisemblables, enchaînés conformément au principe de cohérence et d'adéquation. C'est ce que partagent la poésie, qui relate les faits de la vie, et le projet d'architecture, qui raconte l'idée de la construction.

Ainsi le concept de vraisemblance définit la question de la «composition poétique» d'Aristote et aide à clarifier le rôle de l'architecte, «archéologue à rebours», devant l'œuvre architecturale. Le vraisemblable est donc ce que l'on peut rencontrer dans l'expérience réelle, c'est-à-dire ce qui est modelé sur le répertoire de la tradition. Le récit, comme la composition d'une architecture, n'est plus étroitement lié à la réalité, mais acquiert sa propre autonomie narrative. Et c'est le «vraisemblable» qui, dans la poésie, comble le fossé entre le texte et la réalité, tout comme dans l'architecture, il comble le fossé entre le dessin, expression graphique de la poétique du projet, et le monde concret. Ainsi, l'architecte, qui peut se permettre l'art poétique et l'art rhétorique, est



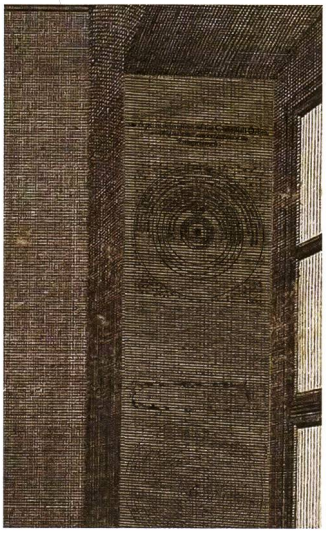
autorisé à faire ce qui est interdit à l'historien : composer et recomposer avec vraisemblance «son» histoire, c'est-à-dire «sa» vérité, et «sa» vision poétique du réel. Le métier de poète des formes architecturales consiste à donner sens et signification à la construction technique par la composition cohérente d'éléments vraisemblables, qu'ils se retrouvent dans le répertoire de la connaissance ou dans les archives de l'imagination. L'architecture navigue sur les limites de la relation compliquée entre «imagination» et «savoir», la première étant le domaine de la poésie, la deuxième celui de la construction. Cette frontière trace la distance entre la perception et la raison, entre la pensée inductive et déductive, entre l'expérience et la mémoire.

Bonne quantité et abondante qualité

Ou quand l'architecture est appréciée pour son aspect pratique et perçue pour sa beauté…

S'il est possible d'inscrire la «théorie de l'architecture» à la fois dans le domaine des connaissances scientifiques et dans celui du raisonnement et de la réflexion intellectuelle, il est également possible de définir la «technique de construction» comme la partie pratique de la discipline. Elle peut suivre les modalités des protocoles scientifiques, liés à l'observation et à l'expérience. La «poétique du projet», quant à elle, définit la partie conceptuelle, spontanée et instinctive, profondément liée à l'univers personnel et au caractère de l'auteur, en l'occurrence l'«artiste de la construction». Il est évidemment difficile de définir un système général d'évaluation, des principes d'efficacité et des protocoles universellement applicables à une attitude poétique et créative. En effet les disciplines scientifiques ont développé au fil des siècles des méthodologies, et elles ont défini la pertinence de la recherche sur des bases fondamentalement «quantitatives». Les disciplines humaines et sociales ont aussi développé, non pas tant des «conventions» et des normes, mais des «traditions» partagées et acceptées par la communauté académique, qui, aussi difficile que cela puisse paraître, a défini des paramètres d'évaluation «qualitative» fondés sur une logique argumentative et une originalité d'exposition.

Les disciplines artistiques, telles que les beaux-arts et les arts figuratifs, expressifs, plastiques ou même abstraits, n'ont pas développé une tradition solide d'investigation, à l'exception naturellement de la recherche sur les techniques de représentation ou sur l'histoire de l'art. Ces deux dernières disciplines en particulier suivent confusément des protocoles parfois scientifiques, parfois humanistes. Le projet architectural, dans sa phase de conception et de développement formel, se résout en une expérience profondément personnelle et intimement liée à des dynamiques subjectives. La recherche se limite à la définition de méthodologies opératoires qui entrent en conflit avec la dimension intime et autobiographique, donc profondément fluctuante et arbitraire, de l'auteur. En effet, le terme même de «projet» est composé de *pro-*, «vers l'avant » et *jacere*, «jeter», et porte en lui le sens originel de «l'action de jeter vers l'avant», donc d'un acte «que l'on se propose de faire dans le futur» et qui renferme la physicalité individuelle de la composition. De là, la signification moderne du «dessin de base» dans le double sens des homophonies : «dessein» et «dessin».



L'architecture est, du fait de son origine, «construction et communication», «signifié et signifiant»[21]. C'est donc une construction matérielle, la communication d'un message, d'une pensée, d'un concept, d'une idée. La forme architecturale, résultat et moyen des deux actions, est déterminée par la nécessité concrète d'offrir un abri, «valeur quantitative» et par la volonté de transmettre un signifié, «valeur qualitative». La qualité de la construction peut être évaluée par son efficacité pratique. L'art est apprécié selon une question de goût, de satisfaction sensuelle, d'adhésion au message, plutôt que pour des données quantifiables. Sa beauté présumée ou proclamée (!) n'est pas le résultat d'un calcul rationnel, mais il s'agit plutôt d'une émotion perçue par les sens. L'architecture peut être évaluée par son efficacité pratique et appréciée pour ses qualités sensibles et éthiques. Celui qui doit évaluer le potentiel de la recherche en architecture se trouve face à une discipline en équilibre instable entre ses trois éléments «théorique, technique et poétique». Ces trois éléments expriment trois approches différentes : une approche fondamentalement qualitative et déductive, une approche fondamentalement quantitative et inductive, une approche qui, aussi qualitative et inductive soit-elle, échappe à toute catégorisation possible.

La discipline de l'architecture, comprise comme la pratique du projet[22], n'a pas développé une méthodologie univoque de recherche, comme l'ont fait à leur manière autant les sciences molles que dures. Au contraire, on peut dire que les études sur la théorie et l'histoire de l'architecture, au même titre que la technologie et la construction, sont capables d'emprunter des protocoles et des processus à d'autres disciplines et de les adapter à leurs besoins spécifiques. La théorie et l'histoire ont développé une méthodologie, bien que non définie de manière univoque[23], en empruntant leur approche à la tradition spéculative de la philosophie, donc à celle des sciences humaines et sociales. La technologie, quant à elle, a développé ses protocoles de recherche à partir de l'expérience directe des sciences appliquées, et donc des sciences naturelles et formelles[24]. Le projet, pour autant que l'on puisse affirmer son inhérente nature d'activité de recherche, ne se situe pas clairement entre ces deux domaines. Et il n'est pas plus clair de savoir s'il adopte, de l'un ou de l'autre, l'appareil normatif, ou même si, de manière plus réaliste, il s'oriente vers un autre horizon méthodologique.

Cela dit, la question fondamentale est celle de la réelle cohérence scientifique de la recherche conceptuelle appliquée dans le domaine de l'architecture. Le projet est le principal instrument de l'architecture, mais il est aussi la pratique qui mesure la puissance créatrice de son auteur, reflète sa dimension autobiographique et précise la centralité expressive de sa personnalité. En ces termes, le projet n'est ni une expérience collective qui peut être transmise au moyen d'un protocole, ni une procédure scientifique qui peut être tracée selon un processus linéaire et univoque. Le projet ne peut donc pas être une pratique de recherche scientifique opérationnelle, mais il est certainement un objet d'étude précieux et, à terme, un outil de vérification pratique.

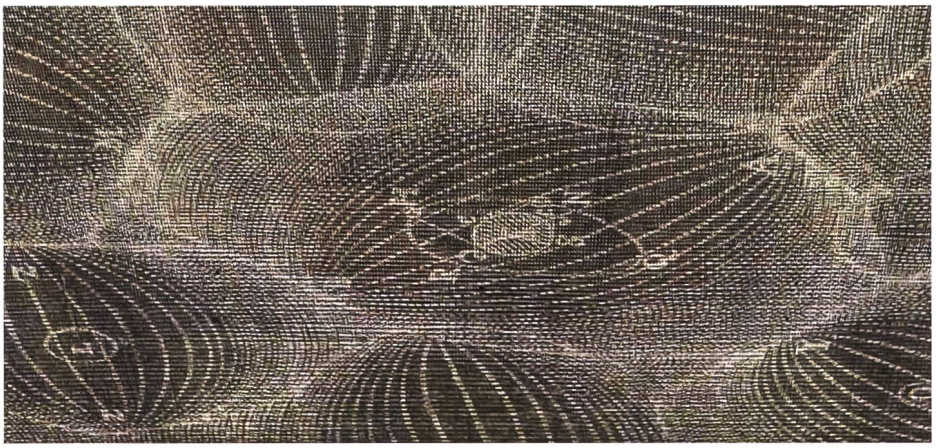
Ce qui met sérieusement en crise la pratique du projet en tant qu'outil de recherche, c'est son statut épistémologique et l'absence totale de dimension ontologique : du fait de sa nature même, il tend à ramener toute réflexion et analyse non pas tant

à l'argumentation des questions, mais à la concrétisation formelle de la dimension conceptuelle de l'auteur. Le concepteur-chercheur peine à se départir de la tendance naturelle à définir «dans l'acte formel» la démonstration logique de sa thèse. La «dimension narcissique» tend à prévaloir sur la «profondeur spéculative» et l'attention à l'objet spécifique ne permet pas l'«abstraction métaphysique» que nécessite, selon sa sémantique, la réflexion théorique. Le risque que la recherche se transforme en une «auto-recherche», donc une «auto-critique», et donc une «auto-analyse», est presque inévitable lorsque l'objet de l'investigation se confond avec le sujet investigateur.

Dès que la recherche instaure un rapport à l'expérience personnelle, la condition principale de la recherche scientifique vient à manquer: son objectivité formelle. Celle-ci s'entend comme la possibilité d'appliquer un protocole unique à différents objets, situations ou champs afin de recueillir des résultats comparables entre eux. Du fait de sa nature même, l'auto-recherche exclut la condition de stabilité du protocole. L'utilisation extensive de la première personne «je» ou «nous» dans la rédaction des résultats est l'indicateur formel le plus évident de l'étroite limite et de la promiscuité entre le monde de l'opinion et celui du savoir. Si le résultat est vérifiable, donc scientifiquement validé, la recherche elle-même devrait pouvoir parler à travers ses données et non à travers les impressions et commentaires de ses chercheurs. Le point de vue de ces derniers, en dehors de toute mise en scène académique hypocrite de la «vérité scientifique» et de *«l'autonomie de la science par rapport aux conditionnements humains»*[25] ne peut s'affranchir de la recherche elle-même, sauf si les chercheurs se présentent comme l'objet de la recherche.

La différence entre un rapport qui énonce les résultats finaux et un rapport qui décrit les modalités, les conditions et l'état d'avancement doit rester clairement identifiable, à commencer par le langage utilisé. Cet indicateur formel est ce qui différencie un «cahier de laboratoire» d'une argumentation scientifique, et donc ce qui différencie un «projet d'architecture» d'une «analyse de l'architecture» entendue comme la relation entre postulats, méthodes, pratiques et résultats formels. Il s'agit donc d'une grossière question de «langage» qui, cependant, dans le cas du projet architectural utilisé comme instrument de recherche, est fondamentale, aussi fondamentale que pour les disciplines littéraires[26]. Tout cela, bien sûr, dans une situation idéale, où toutes les tensions entre objet et sujet sont aplanies. Dans la réalité de la recherche sur les phénomènes architecturaux, l'observateur fait déjà partie de l'objet par l'acte même de l'observation. La différence entre «fiction», «non-fiction» et «auto-fiction», entre «essai», «roman» et «autobiographie» ne se réduit évidemment pas à la présence ou à l'absence du «narrateur», mais l'ambiguïté du genre littéraire «roman autobiographique» met fondamentalement en évidence la question du langage. Le projet d'architecture, même s'il est guidé par des aspirations collectives et partagées, est sans aucun doute un «discours à la première personne» et ne peut être déguisé ou soldé en rapport de recherche.

L'architecture est plus une discipline «inclusive» qu'«exclusive», qui «synthétise» différentes manières, approches et méthodologies. La recherche scientifique et humaniste disposent de traditions et d'expériences qui ont fait leurs preuves et qui, bien



que disparates et hétérogènes, ont développé des protocoles et des systèmes d'investigation spécifiques pour évaluer les résultats. La recherche appartenant au domaine artistique, ou plus généralement au domaine de la conception poétique, s'inscrit difficilement dans des méthodologies précises et ne répond généralement pas aux exigences de base des catégories habituelles d'évaluation scientifique.

Recherche abstraite et projet empirique

Ou comment il devient évident que la recherche ne peut se faire par le projet...

Une étape essentielle dans toute étude méthodologique de la recherche dans le domaine des arts, et donc de l'architecture, est la distinction entre l'art comme «objet», comme «fin», ou comme «instrument» de recherche. Cette division est nécessaire pour comprendre le rôle de la discipline et la validité effective des résultats, et peut être énoncée selon les trois manières dont la «recherche» et le «projet» entrent en relation: recherche «sur» le projet, recherche «pour» le projet, recherche «avec» ou «par» le projet[27].

La «recherche sur le projet» est l'investigation classique des historiens qui assume le projet d'architecture comme un objet d'investigation passif. L'étude est basée sur les sources et l'analyse des artefacts, en croisant les différentes preuves avec les documents d'archives. Le travail d'argumentation du chercheur s'effectue à travers la démonstration irréfutable de toute intuition et de toute hypothèse formulée au cours des phases d'investigation. Des méthodologies bien définies par une tradition d'étude consolidée produisent des résultats validés et objectifs, mais quelque peu «hermétiques». La recherche des technologues se déroule de façon similaire: le projet est l'objet passif de l'évaluation des performances à vérifier quantitativement. La «recherche sur le projet» a pour objectif de répondre aux questions habituelles qui sont posées par les études compilatives: qui/quoi/quand[28]. C'est le domaine de la recherche qui implique traditionnellement des études académiques et qui rencontre le plus de scepticisme de la part de l'industrie, à cause du manque évident d'applications pratiques immédiates. La

recherche traditionnelle applique une distinction claire entre les «connaissances», entendues comme objets de recherche, les «processus», compris comme moyens de recherche, et les «ressources», entendues comme lieux où se trouvent les objets de recherche[29].

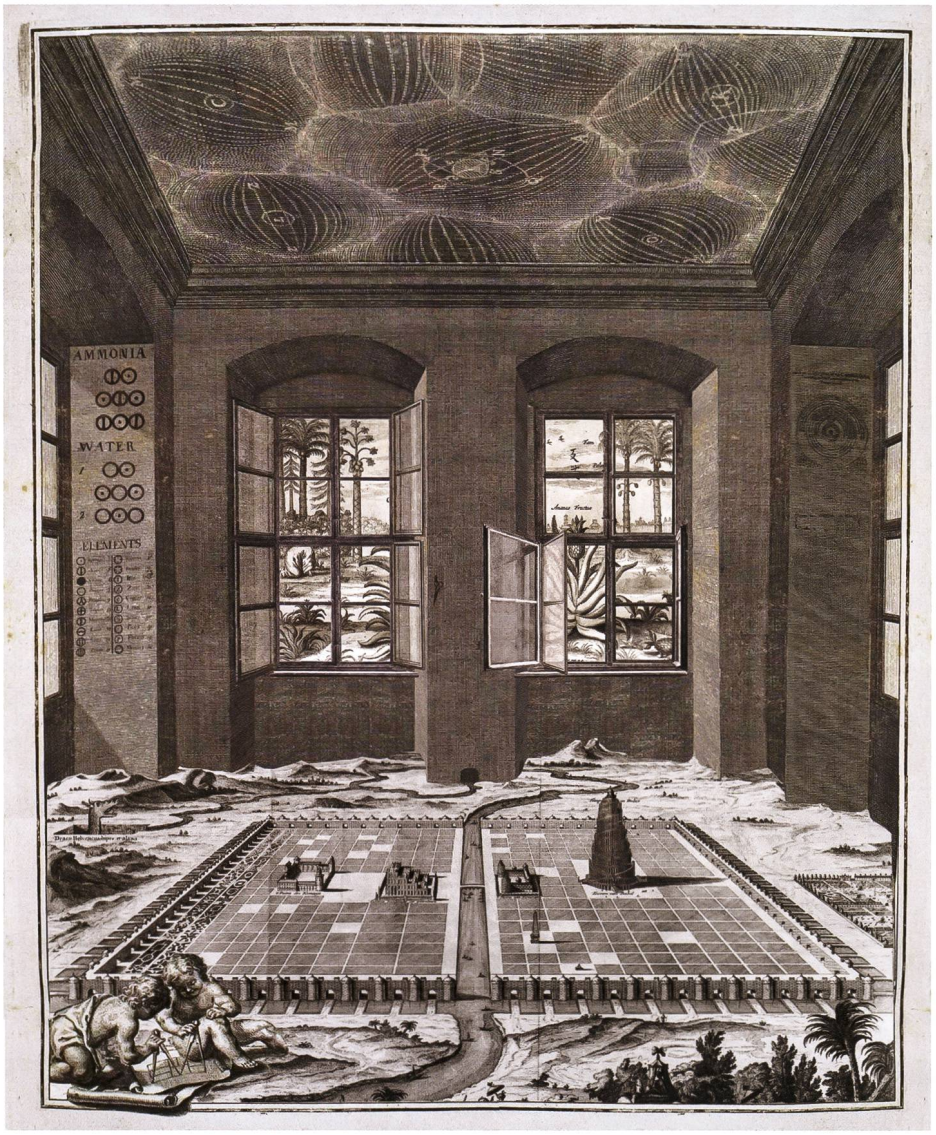
Dans le cas de la «recherche pour le projet», celle-ci a pour objectif l'efficacité de la procédure exécutive, de la conception à la réalisation de l'œuvre d'architecture. Le travail de recherche investit la méthodologie du projet et de la fabrication afin d'en optimiser les processus et les outils. Il s'agit de recherche appliquée au développement spécifique et ponctuel de nouveaux procédés, matériaux et technologies par l'expérimentation pratique. La numérisation des processus de projet investit non seulement les techniques de représentation et de communication, mais aussi les procédures d'optimisation formelle, typologique et constructive. La «recherche pour le projet» vise à répondre aux questions habituelles que se posent les études scientifiques: comment/pourquoi[30]. C'est le modèle de recherche en architecture qui, du fait de sa nature interdisciplinaire et son indépendance de la recherche académique, intéresse le plus la pratique du métier, les secteurs industriels, commerciaux et productifs.

Dans le cas de la «recherche avec le projet», le projet architectural devient un instrument opérationnel pour l'expérimentation de matériaux innovants, de typologies formelles ou de procédures et techniques d'exécution avancées. Le projet est évalué dans sa complexité et devient un banc d'essai pour déterminer l'efficacité des hypothèses générales de recherche. La définition de procédures de conception uniformisées à appliquer aux «projets types» est une pratique habituelle tant dans le domaine des études formelles que technologiques. Le projet utilisé comme outil de recherche permet, conformément à ses ambitions, d'utiliser les procédures «artistiques» pour étudier d'autres domaines non nécessairement liés. La conception et l'élaboration de projets d'architecture aspirent à devenir des bases méthodologiques de recherche. C'est dans ce domaine que l'antipathie et le scepticisme mutuels entre les intérêts de l'académie, généralement abstraits, et ceux de l'industrie, beaucoup plus concrets, sont les plus évidents.

Autonomie disciplinaire et paternité individuelle

Ou, finalement, pourquoi seule l'autonomie du génie garantit l'expression du talent, et inversement...

L'objectif final de la connaissance de l'architecture, et donc de la recherche, est la forme construite. Un mythe fondateur de l'architecture est que sa qualité réside dans «l'autonomie»[31] du projet et dans le «génie» ou le «talent» de son auteur comme antithèse à l'approche traditionnelle qui a cherché la légitimité scientifique dans des disciplines extérieures[32]. L'autonomie, dont la paternité de l'œuvre est en quelque sorte une conséquence, est définie comme l'indépendance des différents bâtiments les uns par rapport aux autres, ou celle des différentes parties d'un tout, ainsi que comme l'utilisation de géométries essentielles par rapport aux ordres codifiés. Malgré la revendication d'indépendance de la forme architecturale par rapport aux exigences sociales et technologiques que propose le mythe de l'autonomie, la recherche disciplinaire porte en fait



Cette composition, réalisée grâce à la technique du collage numérique, invite à réfléchir au péché capital le plus tentant pour l'architecte: l'Orgueil. La composition, bien que vraisemblable, est en réalité une méticuleuse contrefaçon. À l'extérieur est représenté le jardin d'Eden, ou Paradis perdu. Au sol, une maquette, réalisée d'après la reconstruction d'Athanasius Kircher, de la ville de Babylone avec sa tour, symbole extraordinaire d'Orgueil, et ses jardins suspendus, allégorie sublime de la Luxure. Sur la gauche, bien défendue par le Draco Helveticus, il y a l'entrée des Enfers, qui dans ce tableau ne peuvent être qu'imaginés puisque, juste compensation du Paradis perdu, ils figurent le théâtre de la vie quotidienne. Le Purgatoire est entendu comme l'antichambre au sein de laquelle est laissé à l'architecte son libre arbitre quant au choix de la direction à suivre. L'antichambre est bâtie à l'aide des éléments d'une gravure allégorique de Johann Friedrich Penther auxquels ont été superposées, afin d'en dédramatiser l'atmosphère chevaleresque, les fenêtres de l'atelier de Caspar David Friedrich. Sur les parois, à gauche, sont gravés les principes des éléments terrestres de John Dalton et, à droite, le système des Étoiles Éternelles de Thomas Digges, auquel sont appariés quelques tercets en langage utopien, composés en suivant fidèlement les instructions de Sir Thomas More. Sur le plafond est représentée la cosmogonie du Paradis au travers de la reproduction d'un tableau des Principia Philosophiae *de Descartes, où il est question de la structure de l'univers infini, idée qui entretient un rapport de tension dialectique avec la conception fermée de la Divine Comédie.*

sur tout ce qui tourne autour de la «production» et de la «conception» d'un bâtiment, notamment sur les techniques de représentation, les processus économiques et industriels, les impacts sociaux et, enfin et surtout, les manières et méthodes d'utilisation pratique des bâtiments eux-mêmes.

En abordant l'analyse à travers une approche critique et méthodologique, la théorie et l'histoire de l'architecture s'attachent elles aussi plus au sens et à la valeur du bâtiment qu'au bâtiment lui-même, et s'intéressent plus à la dimension généalogique qu'à celle phénoménologique. Il s'ensuit qu'une grande partie de la recherche, quel que soit son type, suit un cheminement indépendant de celui de la conception et de la construction du bâtiment. La qualité d'un bâtiment n'est pas nécessairement une conséquence de la qualité de la recherche théorique. La relation entre l'expérience et la poétique de son concepteur, comprise comme recherche personnelle, est par contre plus directe.

Les recherches scientifiques et académiques ne sont pas nécessairement et directement significatives face aux choix typologiques, formels et constructifs de l'architecte, qui travaille dans un état d'expérimentation et d'observation continue. Cette activité n'exige pas de précision méthodologique et d'argumentation constante, comme l'exige la recherche scientifique. Bien que les qualités humaines d'un bon chercheur puissent être assimilées à celles d'un bon concepteur de projet, elles ne sont pas nécessairement suffisantes pour affirmer qu'un bon projet produit une bonne recherche scientifique et qu'une bonne recherche scientifique produit un bon projet. Il s'agit simplement d'un «facteur humain»: le caractère et le talent ne sont pas scientifiquement mesurables.

La recherche en architecture se nourrit non seulement de l'expérience pratique offerte par le domaine de la construction, mais aussi de la profondeur intellectuelle qui a toujours caractérisé la tradition philosophique. Le mot «culture», vidé de toute signification claire et univoque, devient le faire-valoir de simples actions formelles et d'opaques politiques académiques. Tout est culture, même la poubelle informe ou deux lignes parallèles infinies. L'architecte doit redécouvrir son rôle d'intellectuel opérationnel, capable de manifester son autonomie de pensée et sa liberté d'esprit non seulement par son geste expressif, mais aussi par son discours.

Notes

[1] Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, vol. III, Einaudi, Turin, 1975, pp. 1377-1378 ; Quaderno 11 (XVIII) § (12), *La philosophie de la praxis face à la réduction mécaniste du matérialisme historique; L'anti-Boukharine* (cahier 11), traduction d'André Tosel.

[2] Le terme, à première vue clinique, est emprunté à Jean-Pierre Chupin, *Analogie et théorie en architecture*, Infolio, Gollion, 2010 avec un renvoi indirect à Alessandra Ponte et Antoine Picon, qui dans *Architecture and sciences: Exchanging Metaphors*, Princeton Press, New York, 2003, dédient une large réflexion à l'habitude audacieuse des architectes à s'approprier, souvent de manière abusive, le vocabulaire d'autres disciplines scientifiques ou humanistes.

[3] À ce sujet, il suffit de parcourir les récentes monographies publiées par les maisons d'édition d'architecture (Quart, Dom, Park, Electa pour n'en citer que quelques-unes) qui généralement, supportées/sponsorisées par les architectes eux-mêmes, contiennent des textes critiques rémunérés, et à la rigueur quelques rares entretiens.

[4] *«Architects today are too educated to be either primitive or totally spontaneous, and architecture is too complex to be approached with carefully maintained ignorance.»* Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* [1966], Architectural Press, Londres, 1977, p. 13.

[5] *«[...] una teoria della progettazione rappresenta il momento più importante, fondativo, di ogni architettura»*, Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, in Guido Canella et al., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968.

[6] Lire à ce sujet: Alessandro Armando et Giovanni Durbiano, *Teoria del progetto architettonico, dai disegni agli effetti*, Carocci, Rome, 2017.

[7] Il faut noter à ce sujet le projet inachevé de Francesco Bacone, *Instauratio Magna*, en particulier le livre III, *Phaenomena Universi sive Historia Naturalis et Experimentalis ad condendam Philosophiam*, environ 1600.

[8] Ernst Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon Press, Londres, 1950.

[9] *«Ainsi toute la philosophie est comme un arbre, dont les racines sont la métaphysique, le tronc est la physique et les branches qui sortent de ce tronc sont toutes les autres sciences qui se réduisent à trois principales, à savoir la médecine, la mécanique et la morale, j'entends la plus haute et la plus parfaite morale, qui, présupposant une entière connaissance des autres sciences, est le dernier degré de la sagesse.»* René Descartes, *Les Principes de la philosophie*, Louis Elzevir, Amsterdam, 1644.

[10] À ce sujet, il est nécessaire de souligner que les Grecs anciens ne connaissaient pas d'opposition entre vrai et faux. Selon Parménide, il est possible d'opposer le domaine de l'*alètheia*, le concept antique le plus voisin de ce que nous entendons aujourd'hui par vérité, à celui de la *doxa*, l'opinion. La vérité n'est donc pas le contraire du faux, qui est une «autre vérité» relative, mais elle l'est, d'un point de vue sématique, de l'opinion. Selon la logique aristotélicienne, deux vérités (une fausse et une...vraie) ne sont possibles suivant le «principe de non contradiction»: *«Il est impossible que le même attribut appartienne et n'appartienne pas au même sujet, dans le même temps, sous le même rapport.»* Aristote, *Métaphysique*, livre IV (gamma), chap. 3, 1005, traduction d'Alexis Pierron et Charles Zevort, Paris, 1840.

[11] *«Si l'Art est noble, la Critique est sainte: la critique est au-dessus de l'Art! [...] pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons. [...] la critique touche à chaque instant à la métaphysique.»* Charles Baudelaire, «À quoi bon la critique?», *Salon de 1846*, Michel Lévy Frères, Paris, 1846.

[12] *«Die Welt ist meine Vorstellung.»* Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Livre I, § 1., Bibliographischen Institut F.A. Brockhaus, Leipzig, 1819.

[13] Régis Debray, *Le pouvoir intellectuel en France*, Éditions Ramsay, Paris, 1979, pp. 43-44.

[14] *«Analyser une œuvre veut dire la "traduire" avec le regard d'aujourd'hui.»* Paolo Portoghesi, «Traduire une œuvre architecturale», *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 9/10, janvier, 2002.

[15] Il s'agit d'un spécimen apparut dans le panorama intellectuel européen, particulièrement dans le monde de l'architecture, au cours de la «révolution culturelle» de 1968. On note à ce sujet l'introduction de Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura* [1968], Laterza, Bari, 1969, p. 3: *«Criticare significa infatti cogliere la fragranza storica dei fenomeni, sottoporli al vaglio di una rigorosa valutazione, rivelarne mistificazioni, valori, contraddizioni e intime dialettiche, farne esplodere l'intera carica di significati. Maquando mistificazioni e geniali eversioni, storicità e antistoricità, intellettualismi esasperati e disarmanti mitologie si intrecciano in modo così indissolubile, nella produzione artistica, come accade nel periodo che stiamo attualmente vivendo, il critico si trova costretto instaurare un rapporto estremamente problematico con la prassi operativa, specie tenendo conto della tradizione culturale in cui egli si muove. Quando si combatte una rivoluzione culturale, infatti, esiste una stretta connivenza fra critica e operazione.»*

[16] Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, *op. cit.* (note 15), p. 177.

[17] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Grasset, Paris, 1913; *«Longtemps, je me suis couché de bonne heure.»* [...] *«Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps.»*

[18] Néoligisme du grec tardif ἐγκυκλοπαιδεία utilisé en latin selon son acceptation moderne de Pline l'Ancien dans *Naturalis historia* et, comme déjà mentionné, de Marco Fabio Quintiliano dans *Institutio oratoria*.

[19] Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, vol. II, Francke Verlag, Berne/Münich, 1959 ; Alwin Kloekhorst, *Etymological Dictionary of the Hittite Inherited Lexicon*, Brill, Leiden/Boston, 2008.

[20] Aristote, *Poetica* 1451b29-1451b32 et 1451a36-1451b8.

[21] On note à ce propos la conclusion du premier livre du traité de Vitruve, *De Architectura,* Livre I, chap. I. (traduction italienne : Bernardo Galiani, *L'Architettura di M. Vitruvio Pollione*, Stamperia Simoniana, Naples, 1758) dans lequel sont reprises les « Institutiones oratoriae » de Quintilien et la distinction entre les concepts de discours et de termes utilisés pour les argumenter. Selon Vitruve : *« En toute science, et principalement en architecture, on distingue deux choses, celle qui est signifiée, et celle qui signifie. La chose signifiée est celle dont on traite ; tandis que le signifiant est la démonstration qu'on en donne, appuyée sur le raisonnement de la science. »* Vitruve, *De Architectura*, Livre I, chap. I., traduit par N.-L. Page, Paris, 1857.

[22] Que les Anglo-Saxons ont appelé *Architectural Design* et les européens ont plus ontologiquement nommé *Composizione architettonica* (en italien). À ce propos : Colin Rowe, « Character and Composition or some Vicissitudes of architectural Vocabulary in Nineteenth Century », in idem, *The Mathematic of Ideal Villa and Other Essays*, MIT Press, Cambridge MA, 1974.

[23] Philippe Boudon, *Architecture et architecturologie*, Area, Paris, 1975 ; Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural, Essai d'épistémologie de l'architecture*, Parenthèses, Marseille, 2003.

[24] *« sempre [...] su conclusioni naturali [...] trattate con [...] dimostrazioni, fondate prima sopra sensate esperienze ed accuratissime osservazioni. [...]. Stante, dunque, ciò, mi par che nelle dispute di problemi naturali [...] dalle sensate esperienze e dalle dimostrazioni necessarie »*, Galileo Galilei, *Lettera a madama Cristina di Lorena granduchessa di Toscana, 1615,* in *Opere di Galileo*, Edizione Nazionale, Barbera, Firenze, 1888.

[25] *« Le discours scientifique [n'] est [pas] un reflet direct de la réalité », « la science est une construction... construction qui fait émerger une découverte irréductible à la construction et aux conditions sociales qui l'ont rendue possible ». « Il m'a paru particulièrement nécessaire de soumettre la science à une analyse historique et sociologique qui ne vise nullement à relativiser la connaissance scientifique en la rapportant et en la réduisant à ses conditions historiques, donc à des circonstances situées et datées, mais qui entend, tout au contraire, permettre à ceux qui font la science de mieux comprendre les mécanismes sociaux qui orientent la pratique scientifique et de se rendre ainsi "maîtres et possesseurs" non seulement de la "nature", selon la vieille ambition cartésienne, mais aussi, et ce n'est sans doute pas moins difficile, du monde social dans lequel se produit la connaissance de la nature. »* Pierre Bourdieu, *Science de la science et Réflexivité*, Raisons d'agir, coll. Cours et travaux, Paris, 2001.

[26] Yves Baudelle, « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1, printemps 2003, pp. 7-26 (accès en ligne : https://id.erudit.org/iderudit/008498ar).

[27] À ce sujet, on peut se référer à la classification dans « Research into Art and Design / Research for Art and Design / Research through Art and Design » proposée par Christopher Frayling, « Research in Art and Design », *Royal College of Art Research Papers,* vol. 1, n° 1, avril 1993, qui renvoie indirectement à Herbert Read, *Education through Art*, Faber and Faber, Londres, 1944, bien que ce dernier ne se réfère pas spécifiquement à la recherche mais à l'enseignement de l'art dans les écoles maternelles et auprès des adolescents. Herbert Read distingue deux typologies, « Teaching through Art » et « Teaching to Art », qui anticipent les études pédagogiques ultérieures du « Teaching by Design » et du « Design-based learning ».

[28] *Who/What/When*.

[29] On se réfère à ce sujet à la distinction trouvée dans « Research Knowledge / Research Processes / Research Resources » publiée dans Callum Lee, Amy Nettley, Matthieu Prin et Paul Owens, *How architects use research – case studies from practice*, RIBA, Londres, 2014.

[30] *How/Why*.

[31] Le mythe de l'autonomie est avancé par Emil Kaufmann, lequel défend une continuité idéologique entre architecture classique révolutionnaire et celle de l'avant-garde moderne, continuité comprise comme une rupture par l'« enchaînement baroque » dans la tradition de la Renaissance : Emil Kaufmann, *De Ledoux à le Corbusier, origine et développement de l'architecture autonome* [1933], Livre & Communication, Paris, 1990 ; Emil Kaufmann, *Trois architectes révolutionnaires. Boullée, Ledoux, Lequeu* [1951], SADG, Paris, 1978.

[32] Jeremy Till, « Collected Writings, Three Myths and One Model », *Building Material,* vol. 17, 2008 ; Jeremy Till, « Is doing architecture doing research ? », 4th International Meeting on Architectural and Urbanism Research.