

---

## **Architectura & Venustas : la tentation de la folie à l'ère du capitalisme tardif...**

**EURAU'10**

---

*ABSTRACT. Late modernity and its corollary, cultural capitalism, demand that everybody adopt self-sculpture as a life project. This phenomenon, which Bell describes as an « aesthetic justification of everyday life», seems to have led cities to exhibit themselves as well –in a Bilbao effect - and architecture to put on a show of itself. But what becomes of the artistic field's limits and of beauty in the face of this new contemporary injunction? These are the questions we intend to tackle as a contribution to the seminar on venustas in the age of world market.*

*KEYWORDS: cultural capitalism, aesthetic justification of everyday life, garden follies, architecture-sculpture, borders of art*

---

**Stéphane Dawans**

*Institut Supérieur d'Architecture Lambert Lombard*

Si Massimiliano *Fuksas déclare aujourd'hui* « que plus on avance et plus l'*architecture* ressemble à la *sculpture*», c'est que l'*architecture* la plus en vue aux quatre coins de la planète, celle qui constitue progressivement notre «musée imaginaire» des constructions hypermodernes, ressemble incontestablement, de plus en plus, à de grands signes sculpturaux, parfois plus ou moins iconiques (les oiseaux, l'œil ou les vagues de Calatrava), le plus souvent tout a fait abstraits (les formes libres et métalliques de Gehry). Les dictionnaires spécialisés<sup>1</sup> et la critique internationale n'hésitent d'ailleurs pas à parler d'«effet Bilbao», pour souligner la place que les constructions comme le Guggenheim espagnol occupent désormais dans le monde contemporain : les architectures-sculptures, que sont particulièrement devenus les musées et les gares, tissant, à partir des villes importantes – ou qui voudraient du moins le devenir – un réseau qui semble les relier et les rapprocher, dans une logique économique et culturelle commune, celle de la globalisation.

Certes, les implications politiques de ce que l'on nomme encore le *city branding*, peuvent paraître s'écarter du cadre d'un symposium consacré à la beauté comme dimension architecturale, mais, nous pensons néanmoins qu'une mise en perspective du problème doit tenir compte de l'éclairage de la «sociologie de la modernité» et plus précisément de ce que Daniel Bell a désigné, dans *Les contradictions culturelles du capitalisme*, sous le nom de «justification esthétique de la vie». Rappelons qu'il s'agit selon le sociologue américain – du reste très critique par rapport au phénomène – de l'émergence d'une nouvelle éthique du capitalisme apparue aux Etats-Unis et, plus généralement, dans les démocraties occidentales, aux alentours des années 1960, à partir d'une crise des repères culturels et de leur reconfiguration progressive autour de valeurs jusque là associées au champ de la production et de la vie artistiques, d'où l'importance d'une esthétique généralisée<sup>2</sup> à tout ce qui constitue notre vie quotidienne: design, mode, coiffure,... «Art is everywhere!», affirme le slogan relayé par les communicateurs de la firme Barclay! Créativité, innovation, originalité, audace deviennent ainsi des leitmotifs de la société contemporaine<sup>3</sup>.

C'est du reste cette logique imposée par le capitalisme culturel qui engage aujourd'hui chacun de nous<sup>4</sup> à se sculpter soi-même dans un souci proclamé d'authenticité, comme si faire de soi une œuvre d'art était la seule alternative sensée dans un monde devenu absurde ou dans un monde sans arrières-mondes. Mais le souci d'authenticité, à prétention philosophique, semble bien avoir rapidement dérivé pour devenir une obsession formelle, purement esthétique et non plus à la fois et esthétique, dans un brouillage savamment entretenu des frontières : il aurait ainsi viré de l'être au paraître. En effet, la rencontre de la «morale» consumériste et de l'esthétique nietzschéenne a tôt fait, nous semble-t-il, de légitimer une approche qui plutôt que d'inciter le «surhomme» à conduire sa vie en artiste, a fini par contraindre le «dernier homme» à jouir de la consommation des objets et des signes, et donnant par là raison à Guy Debord, de la «spectacularisation» de la société et de l'architecture, sa partie la plus

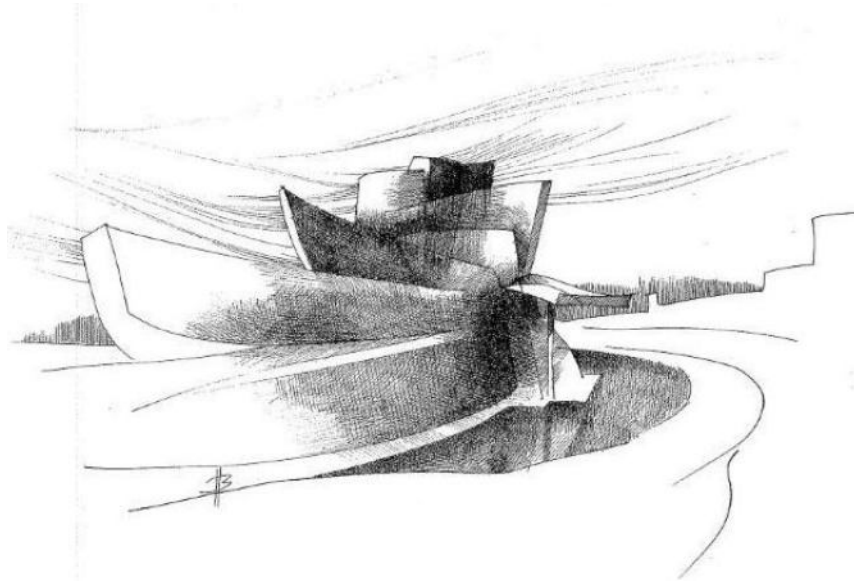
concrète, construite et visible. Loin de se réaliser par un vrai projet de vie fondé sur la créativité ou l'inventivité, *Homo estheticus*<sup>5</sup> se contenterait bien souvent de créer son «style de vie<sup>6</sup>» et son identité à partir de la consommation, du choix de ses vêtements, des objets dont il s'entoure, des plats qu'il prépare pour les invités et de l'aménagement intérieur de sa maison, qu'il expose du reste fièrement au regard d'autrui et même des téléspectateurs, depuis que tant d'émissions se consacrent sans pudeur à exposer l'intimité de chacun.

Le maître mot du capitalisme tardif ou culturel serait donc bien l'exposition: exposition de soi, certes, mais aussi exposition de ses objets, de sa maison, de son village, exposition de sa ville. Aussi n'est-il pas étonnant de voir se multiplier les signes urbains qui servent pour ainsi dire de logos<sup>7</sup> aux communautés qui les exhibent: un musée de Gehry à Bilbao, une gare de Calatrava à Lyon, à Liège et bientôt à Mons... Or cette «architecture-logo», encore encouragée par l'industrie du tourisme, dont on sait qu'elle représente un pan majeur dans l'économie de notre monde, n'est pas sans rappeler les fabriques insolites que de riches esthètes faisaient parfois construire dans leur jardin pour agrémenter le paysage et surtout montrer que l'on ne recule ni devant l'audace ni devant la dépense. Ce n'est sans doute pas par hasard que l'on appelait ces fabriques des «folies».

Toutefois, il faut accorder que si la folie fascine indéniablement les architectes et les philosophes<sup>8</sup>, c'est qu'il paraît aussi et surtout se jouer quelque chose d'essentiel dans un processus architectural que l'on peut qualifier d'expérimental et qui s'apparente, d'une certaine manière, à la quête des essences que la phénoménologie nous a encouragés à poursuivre avec passion. Selon nous<sup>9</sup>, il s'agirait dans la folie architecturale de réduire au maximum la composante fonctionnelle (*utilitas* ou *commoditas*), toujours tellement contraignante, dans l'espoir de permettre à la dimension esthétique (*venustas*) de pleinement s'exprimer sur fond de gratuité, du moins en limitant les contraintes aux seuls aspects constructifs (*firmitas*). L'exercice devant donner naissance à une sorte de geste architectural pur, qui permettrait ainsi d'atteindre la plus haute expression de la beauté formelle, celle de l'art autoréférentiel. Pour se référer à une esthétique kantienne en vogue<sup>10</sup>, l'artiste miserait ici sur le fait que l'architecture peut ainsi se libérer du jugement sur l'agréable pour revendiquer un véritable jugement de goût, puisqu'on assisterait, comme dans la sculpture moderne, à l'émergence d'une forme libre, dégagée autant que faire se peut des finalités et des mobiles sensibles – une condition d'autonomie de l'art dont on sait, depuis Adorno, qu'elle est nécessaire<sup>11</sup> pour lui permettre d'accéder à sa pleine dimension critique.

Certains ne manqueront évidemment pas d'objecter que, contrairement aux petites fabriques de plaisance qui agrémentaient les parcs, les musées ou les gares sont bien des programmes à grande échelle plutôt complexes et contraignants, cela tant du point de vue des exigences fonctionnelles que constructives. A cette possible objection, nous répondrons que les technologies de la construction permettent aujourd'hui de détacher la

fonction et la forme, que les modernistes avaient souhaitées intrinsèquement liées, ce qui rend effectivement possible une esthétique de formes libérées qui donne manifestement raison à Fukas. Il y a bien dans le musée de Gehry à Bilbao – pour reprendre l'exemple canonique – une esthétique sculpturale ou une **poétique de la folie**.



1. Le musée sculptural de Gehry à Bilbao, dessiné par Bénédicte Henry, notre collègue à l'ISALL

Si la fonction du musée peut ici plus aisément justifier que l'architecte construisse comme contenant un artefact aussi artistique que les œuvres qu'il contiendra, c'est sans doute d'abord grâce à l'apparition récente des nouvelles technologies de la représentation et de la conception<sup>12</sup>, ainsi que celles de la construction<sup>13</sup>, qui en permettent réellement l'édification. Mais nul ne contestera que c'est aussi et surtout parce que ce type de signaux urbains rencontre une certaine demande ou commande architecturale, qui justifie une telle dépense. Du reste, le musée n'est de toute évidence qu'un prétexte à réaliser une architecture-phare et la preuve réside en ce que l'émergence de formes sculpturales se généralise bien au-delà du monde des musées et du monde de l'art, puisqu'on les retrouve dans des bâtiments dont la vocation n'implique pas de la même manière – somme toute rhétorique – qu'ils ressemblent à des grandes «œuvres d'art»: notamment les gares, les aéroports, les centres commerciaux, les administrations, les logements...

Définir la *venustas* en cette période de globalisation et à «l'ère de l'information»<sup>14</sup> relève sans doute du défi. Pourtant nul ne remettrait probablement en cause le fait que l'*ethos* de l'homme contemporain (dont le

touriste est un des avatars représentatifs) fasse plus que jamais la part belle à l'inouï ou dans un registre plus approprié, au «jamais vu». Si nous sommes bien entrés dans un nouveau paradigme architectural comme le soutient le théoricien Charles Jencks et si l'art de bâtir des «starchitectes»<sup>15</sup> s'effectue à l'évidence dans un nouveau registre qui fait la part belle aux procédures et à la «non-composition» – pour reprendre les concepts de Jacques Lucan<sup>16</sup> – l'esthétique qui en découle relève bien d'une transgression permanente des limites entre genres (architecture, sculpture, haute couture et design) et d'une rhétorique qui n'hésite pas à cultiver le paradoxe<sup>17</sup>. Les adjectifs qui conviennent le mieux au jugement esthétique face à ces architectures-sculptures sont nombreux, mais se déclinent dans le même registre, on parle de bizarre, d'extraordinaire, d'extravagant, d'époustouflant, d'original, d'étrange, d'étonnant, de singulier, de fou, de fantasque, de drôle, de surprenant, d'incroyable, de curieux, d'insolite, de baroque, de farfelu, d'excentrique, de sensationnel, d'insensé... Et si les effets ressentis peuvent se moduler de l'admiration au mépris, personne au reste ne prétendra rester indifférent.

Dans un tel contexte, le philosophe de l'art se rappellera que ce sont les romantiques qui ont réhabilité l'esthétique du **bizarre** et Baudelaire en particulier, qui n'hésitait pas à proclamer que «le beau est toujours bizarre». Toutefois, il importe de souligner que l'exploitation qui a été faite de ce beau slogan littéraire n'a pas tenu compte du fait que la proposition n'est pas nécessairement réversible. Si la logique des avant-gardes a progressivement misé sur le fait que le bizarre était toujours beau, c'était probablement par illusion, car le bizarre ne serait beau qu'à certaines conditions. Certes, il est de nature à faire surgir quelque chose, à créer l'événement, à nous tirer du banal de la quotidienneté, à éveiller l'esprit. Il est vrai aussi que l'on peut y lire la manifestation possible d'un esprit libre. De plus, il paraît bien répondre à cette logique du sublime que nous cultivons plus que jamais, comme par réflexe d'autodéfense, dans une période où l'inquiétude se fait chronique, à une époque qui se plait à mêler plaisir et douleur, raison et folie, en nous rappelant sans cesse à notre finitude humaine<sup>18</sup>. Pourtant, comme le soulignent Etienne et Anne Souriau<sup>19</sup>, qui nourrissent ici notre réflexion sur le sujet, «il est d'autre part évident que le bizarre peut choquer et déplaire lorsqu'il est visiblement cherché d'une manière factice et insincère [...] sans qu'il serve à exprimer aucun contenu en profondeur<sup>20</sup>». Une **esthétique du bizarre** ne pourrait ainsi se construire qu'à partir d'une authenticité sans laquelle l'expression artistique se résumerait à un simulacre. Or, se poser aujourd'hui la question de la *venustas* nous imposerait d'affronter des questions aussi délicates que celle qui consiste à se demander si les starchitectes peuvent réellement être sincères quand ils servent la cause publicitaire du grand marché mondial<sup>21</sup>. Cela nous obligerait également à reconsidérer le rôle de la commande dans l'art quand les investisseurs remplacent les mécènes. Qu'il nous suffise ici de mentionner qu'Adorno a souligné les dangers d'une expérience

esthétique qui ferait l'objet d'une intégration à l'industrie culturelle et qui participerait à la transformation des œuvres d'art en marchandises<sup>22</sup>.

Sans entrer dans un débat passionnant qui risquerait de nous conduire bien au-delà des limites qui nous sont imparties ici, nous nous contenterons maintenant d'indiquer que se dessine une autre question à la fois intéressante et manifestement aussi difficile à résoudre, que l'on pourrait formuler ainsi dans une première approche: «que fait la sculpture<sup>23</sup> à l'architecture?». Et cette difficulté nous retiendra dans la seconde partie d'un texte qui n'a pas la prétention de clore le débat, mais plutôt d'ouvrir utilement à une discussion inscrite au cœur de l'actualité architecturale la plus brûlante.

Le fait que les limites qui semblaient séparer architecture et sculpture se sont encore nettement brouillées grâce au jeu sur la peau que les techniques de construction les plus récentes permettent et grâce aussi à la demande d'architecture-logo d'une société placée sous le signe de la communication, rend plus manifeste le constat qu'Etienne Souriau était amené à faire déjà dans les années 1970, quand il affirmait assister à un «vacillement des contours de l'art» susceptible de «dérouter l'esthéticien traditionnaliste»<sup>24</sup>. Depuis lors, les théories de Rosalind Krauss sur «l'originalité de l'avant-garde» et plus encore sur l'appréhension de «la sculpture dans le champ élargi» nous ont familiarisés avec ce phénomène inscrit dans le mouvement même de l'évolution des arts. Un mouvement de transgression permanente que Nathalie Heinich a bien décrit dans «le triple jeu de l'art contemporain». Nous avons effectivement relativisé les *topoi* qui fondaient l'esthétique jusqu'à la période inaugurée par la postmodernité. Mieux, nous avons admis avec la sociologue française, le fait que le jeu de la subversion des frontières entre genres, qui définissait l'art contemporain, nous avait fait dépasser les «questions esthétiques d'évaluation» pour engager des «questions ontologiques ou cognitives de classification»<sup>25</sup>. Et ce sont bien des questions ontologiques qui sont aujourd'hui en jeu par le fait de la subversion opérée par les starchitectes à partir de la sculpture. Est-ce encore de l'architecture ou de la sculpture? Les mêmes questions qui avaient suscité en 1969 une dispute philosophique passionnante – et qui retrouve toute son actualité – entre Etienne Souriau et Philippe Minguet<sup>26</sup>. Pour le premier, la sculpture et l'architecture s'instauraient à partir d'une même qualité sensible : ce qui les différenciait étant à chercher dans le rapport à la figuration : la sculpture représentant, l'architecture pas. Bien sûr peu seraient probablement enclin à partager encore l'avis du philosophe de la Sorbonne sur la question du rapport à la *mimesis*. En revanche, pour ce qui est des *qualia* communes, il en irait sans doute tout autrement, d'autant que la tradition moderne a largement contribué à entretenir la confusion en définissant l'architecture, avec Le Corbusier, à partir d'une approche sculpturale définie comme «le *jeu*, savant, correct et magnifique des *volumes* sous la lumière». Or, c'est le danger d'amalgame entre architecture et sculpture qui a fait réagir Philippe Minguet contre toute esthétique architecturale qui oublierait que le rôle premier de l'art de bâtir est bel et bien

de créer un espace interne habitable. Et c'est bien là qu'une esthétique de classification bute inévitablement sur des présupposés philosophiques d'un autre ordre: les enjeux sociaux ou politiques. Car, si l'on partage l'avis de l'esthéticien du Groupe  $\mu$ <sup>27</sup> – et c'est notre cas –, avec l'architecture, on aurait affaire à un art appliqué qui ne peut s'appréhender selon le seul mode du jugement de goût, tout engagé qu'il est *anthropo*-logiquement dans les mobiles sensibles. Un *intéressement* humain que la fascination pour la sculpture et les formes libres ne peuvent jamais faire oublier.

Aussi, pourrait-on effectivement regretter que l'architecture ne puisse dès lors pas atteindre cette autonomie dont on a déjà précisé les enjeux. Le faut-il vraiment? La question nous aventurerait probablement bien loin du cadre de ce symposium. Quoique, nous pensons qu'il serait dommage de ne pas évoquer ici que Jacques Derrida, parlant précisément des folies architecturales de Tschumi, insistait sur l'idée qu'«il ne s'agi[ssai]t surtout pas de reconstituer un simple de l'architecture, une architecture simplement architecturale, par une obsession puriste ou intégriste». Pour le philosophe qui avait soutenu le projet du parc de la Villette, il était évident qu'une «autonomie de l'architecture, qui prétendrait réconcilier un formalisme et un sémantisme en leurs extrêmes, ne ferait qu'accomplir la métaphysique qu'elle prétendrait déconstruire»<sup>28</sup>.

Avec ce ton péremptoire qui fait le charme du surréaliste belge, René Magritte n'hésitait pas à proclamer que «l'architecture n'est pas un art»<sup>29</sup>. Pour lui, l'architecte qui flirte avec la sculpture est tout simplement un «bœuf» (sic!) et de préciser que «Lorsqu'on a de telles tendance on prouve qu'on est un très mauvais architecte; il se pourrait qu'on soit bon sculpteur; logiquement on doit alors ne faire que de la sculpture...»<sup>30</sup>.

On préférera ne pas le suivre dans des conclusions aussi radicales<sup>31</sup> et on se contentera d'ajouter, en guise de conclusion, que ce n'est sans doute pas par hasard que Philippe Minguet se plaisait, dans son cours d'esthétique, à répéter ce que Socrate affirmait, non sans ironie, face au grand Hippias, à savoir que «le beau est difficile!». Et pour ce qui concerne l'art de bâtir, le lecteur conviendra qu'il s'agit à tout le moins d'un bel euphémisme<sup>32</sup>...

#### Note

<sup>1</sup> Notamment dans *The metapolis dictionary of advenced architecture*, Actar, Barcelona 2003.

<sup>2</sup> Démocratisée aussi.

<sup>3</sup> Nous ne saurions trop encourager le lecteur à se référer à l'excellent article de Genard J.-L. et Bergilez J.-D., « Le destin de l'architecture à l'ère de l'esthétisation de la vie quotidienne » dans *Recherche en communication*, N° 18, Espace organisationnel et architecture, ESPO/COMMU, Louvain-La-Neuve, 2003.

<sup>4</sup> Et pas seulement quelques aristocrates ou bourgeois esthètes.

<sup>5</sup> Nous empruntons l'expression à Luc Ferry.

<sup>6</sup> Le concept est opératoire en sociologie, depuis que l'on ne limite plus l'identification des catégories sociales aux seuls critères économiques, mais que l'on y intègre – à l'instar de Pierre Bourdieu – la notion de capital symbolique.

<sup>7</sup> On sait l'importance que les *logos* jouent dans la théorie de Jeremy Rifkin sur la société contemporaine.

<sup>8</sup> Nous faisons ici allusion, entre autres, à Bernard Tschumi et Jacques Derrida.

- <sup>9</sup> Ce n'est évidemment pas ce que Derrida espère des folies de Tschumi. La suite de l'article précisera notre manière de considérer ce «leurre».
- <sup>10</sup> Surtout depuis que Clément Greenberg l'a réhabilitée pour appréhender l'art moderne.
- <sup>11</sup> Mais est-elle suffisante ? Le reste de notre réflexion tendra à démontrer que ce n'est pas si simple et moins encore en ce qui concerne l'architecture. Adorno redoutait plus que quiconque les errances de l'art pour l'art. Son esthétique se déployant à partir d'exigences presque contradictoires, en tout cas en tension.
- <sup>12</sup> L'outil informatique est de plus en plus élaboré et de plus en plus utilisé.
- <sup>13</sup> Notamment l'usage de plus en plus répandu des peaux.
- <sup>14</sup> Nous reprenons sciemment le titre d'un livre essentiel de Manuel Castells. C' est un outil précieux pour comprendre notre époque et le phénomène qui nous occupe.
- <sup>15</sup> C'est ainsi que la presse spécialisée désigne, sous la forme d'un mot valise, les architectes les plus en vue dans le monde, ceux à qui on fait appel pour poser des signaux forts dans les villes importantes. Nous écrivons désormais le terme sans guillemets.
- <sup>16</sup> Le lecteur se rapportera à son dernier livre paru aux Presses polytechniques et universitaires romandes en 2009.
- <sup>17</sup> L'architecture ne prétendant plus être lisible d'un point de vue constructif et/ou fonctionnel
- <sup>18</sup> Nous semblons bien renouer aujourd'hui avec le pathos baroque.
- <sup>19</sup> Dans *Vocabulaire d'esthétique* st (voir bibliographie).
- <sup>20</sup> Voir article «bizarre» dans le *vocabulaire d'esthétique*.
- <sup>21</sup> Françoise Choay n'hésite pas à y répondre. Elle affirme sans détours : « L'architecte, lui, devient un producteur d'images, un agent de marketing, ou de communication [...] Au meilleur des cas, il est réduit à un jeu graphique ou même plastique, qui rompt avec la finalité pratique et utilitaire de l'architecture et qui s'inscrit dans l'esthétique intellectualiste de la dérision et de la provocation, propre aux arts plastiques contemporains» (*L'allégorie du Patrimoine*, Seuil, Paris 1999, p. 185-186).
- <sup>22</sup> Sous l'emprise de ce qu'il nomme la « ratio de la vénalité».
- <sup>23</sup> Ou la «folie».
- <sup>24</sup> *Clefs pour l'esthétique*, p.177.
- <sup>25</sup> Heinich N., *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, L'Echoppe, Paris 1999, p.9.
- <sup>26</sup> Voir la bibliographie.
- <sup>27</sup> Philippe Minguet appartenait à ce groupe liégeois de spécialistes de la rhétorique et de la sémiologie.
- <sup>28</sup> « Point de folie – maintenant l'architecture» dans *Psyche* (voir bibliographie). Une retombée qu'Adorno avait du reste lui-même prévue.
- <sup>29</sup> Dans le texte inaugural des *Ecrits complets* (p.16) intitulé «L'art pur. Défense de l'esthétique».
- <sup>30</sup> Il ajoute : «rien n'empêche de faire des sculptures grandes comme des hangars de dirigeables et dans lesquelles on pourrait entrer». Une phrase qui a une résonance particulière à l'heure de l'effet Bilbao!
- <sup>31</sup> Minguet réfute du reste cette position radicale en invoquant très justement le fait que l'histoire des hommes en a décidé autrement.
- <sup>32</sup> Dans son *Volume* paru aux éditions Galilée en 1992 et dont le sous-titre est «Philosophies et politiques de l'architecture», Sylviane Agacinski développe des arguments que Jacques Derrida ne réfuterait sans doute pas. Il nous paraît intéressant de la citer ici au risque d'être un peu long: «Plutôt que de se réclamer du détachement, de l'art pour l'art, et de l'absence de destination des œuvres, l'architecture peut montrer ce qu'est la beauté des choses qui s'insèrent dans le monde réel. Dans la mesure où une construction architecturale appartient aussi au monde des objets techniques, on pourrait dire qu'elle est un «point clé» de l'espace, selon l'expression de Georges Simondon» (p. 30-31). Définir l'architecture comme objet technique est bien entendu une manière de réponse intéressante à la question ontologique. C'est à partir de cette définition que Magritte critique violemment les architectes chèvres-choutistes (sic!).

## Bibliographie

- Bell D., *Les contradictions culturelles du capitalisme*, P.U.F., Paris 1979.
- Derrida J., *Psyche. Invention de l'Autre*, vol.II, Galilée, Paris 2003.



- Heinich N., *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, L'Echoppe, Paris 1999.
- Krauss R., *La sculpture dans le champ élargi*, in ID, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris 1993.
- Magritte R., *Ecrits complets*, Flammarion, Paris 2001.
- Minguet P., *Les caractères spécifiques de l'architecture en tant qu'art*, in ID, *Sens et contresens de l'art*, De Boeck-Wesmael, Bruxelles 1992 (texte publié précédemment dans « Annales d'esthétique ». Bulletin annuel de la Société Hellénique d'esthétique, Athènes 1969).
- Souriau E., *La correspondance des arts*, Flammarion, Paris 1969.
- Souriau E., *Clefs pour l'esthétique*, Seghers, Paris 1970.
- Souriau E., *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris 2004.

### **Biographie**

**Stéphane Dawans.** *Il enseigne la philosophie et les sciences sociales à l'ISALL et à l'École doctorale thématique, Architecture, Urbanisme, Ingénierie architecturale et urbaine de la Communauté Française de Belgique. Il est chercheur affilié au CIPA, collaborateur à Phénoménologies et à l'Unité de recherches en philosophie politique et critiques des normes (Ulg). Il a publié Sartre. Le spectre de la honte, aux Editions de l'Université de Liège en 2001 et a participé à la rédaction de Parcours de vie : regards croisés sur la construction des biographies contemporaines, sous la direction de Jean-François Guillaume, aux mêmes éditions en 2005, ainsi qu'à celle de Les Nouveaux mots du pouvoir, aux éditions Aden, sous la direction de Pascal Durand en 2007. Ses articles récents traitent plus particulièrement d'architecture contemporaine (Minimalisme, Tschumi et le surréalisme, Arakawa/Gins, le jeu des transgressions dans l'architecture contemporaine) et de questions de conservation du patrimoine (Authenticité, Culte des monuments et philosophie du soupçon).*