

**Mémoire de fin d'études Projet Le Beau. Qu'est-ce que le Beau aujourd'hui?
Qu'en est-il en architecture et quelles sont les circonstances de sa partielle disparition**

Auteur : Dawir, Téo

Promoteur(s) : Frisenna, Marina; Bodart, Céline

Faculté : Faculté d'Architecture

Diplôme : Master en architecture, à finalité spécialisée en art de bâtir et urbanisme

Année académique : 2025-2026

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/25897>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



LIÈGE université
Architecture

Le Beau

Téo Dawir
Mémoire de fin d'études
Faculté d'Architecture ULiège
2025/2026

Sous la direction de Céline BODART,
Marina FRIENNA, François GENA &
Pascal NOÉ

Le Beau

« Qu'est-ce que le Beau aujourd'hui? Qu'en est-il en architecture et quelles sont les circonstances de sa supposée non-advenue? »

Vers une nouvelle compréhension du Beau et une tentative de construction de ses conditions d'apparition en architecture

À la beauté et ses apparitions...

*« Toute connaissance commence par les sentiments. »
Léonard De Vinci*

*« L'émotion est toujours la porte d'entrée. »
Georg Baselitz*

*« Ce qui tue aujourd'hui et avant tout, c'est notre manque d'imagination.
Notre enlissement dans l'inertie. »¹
Aurélien Barrau*

¹ Barrau, A. (2022). Il faut une révolution politique, poétique et philosophique.

Préambule

À l'heure où j'écris ce préambule personnel, je suis étudiant de deuxième master à la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège, après avoir effectué ma première année à l'École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Bordeaux ; étudiant en architecture en quête philocalique — « philocalie » signifiant quête ou amour du beau en grec ancien, « phîlos » voulant dire « amour » et « kálos », « beauté » —, optimiste, curieux et passionné mais également indigné et soucieux d'aborder les problèmes de mon temps.

Sans cesse en train de penser, mon imagination m'amène à porter un regard attentif et vigilant au monde qui m'entoure, à voir au-delà des choses et à jouir d'une attitude « esthétique ». C'est à partir de ces dispositions que cet écrit s'attache à traiter la question du Beau pour ce qu'il inspire, l'espoir qu'il insuffle et son pouvoir créateur, à l'aune de ce que certains désignent comme un « désenchantement »², un « enlaidissement »³ du monde, ou un « exil » de la beauté⁴.

De cet élan intérieur naît le désir de le mettre en lumière et d'en approcher la quintessence, tant dans sa compréhension que dans son rapport étroit avec l'architecture. Vous remarquerez d'ailleurs que « le Beau », au masculin et rhabillé d'une majuscule, sera préféré à « la beauté » lorsqu'il s'agit de personnifier le sujet. Ce choix ne relève aucunement d'un quelconque masculinisme, mais d'un positionnement conceptuel visant à lui conférer une portée d'absolu, de puissance, voire de transcendance. Ce glissement de « la beauté » vers « le Beau » marque ainsi le passage d'un qualificatif à un substantif, d'une qualité à une notion, de l'adjectif à l'essence, du sensible à l'Idée.

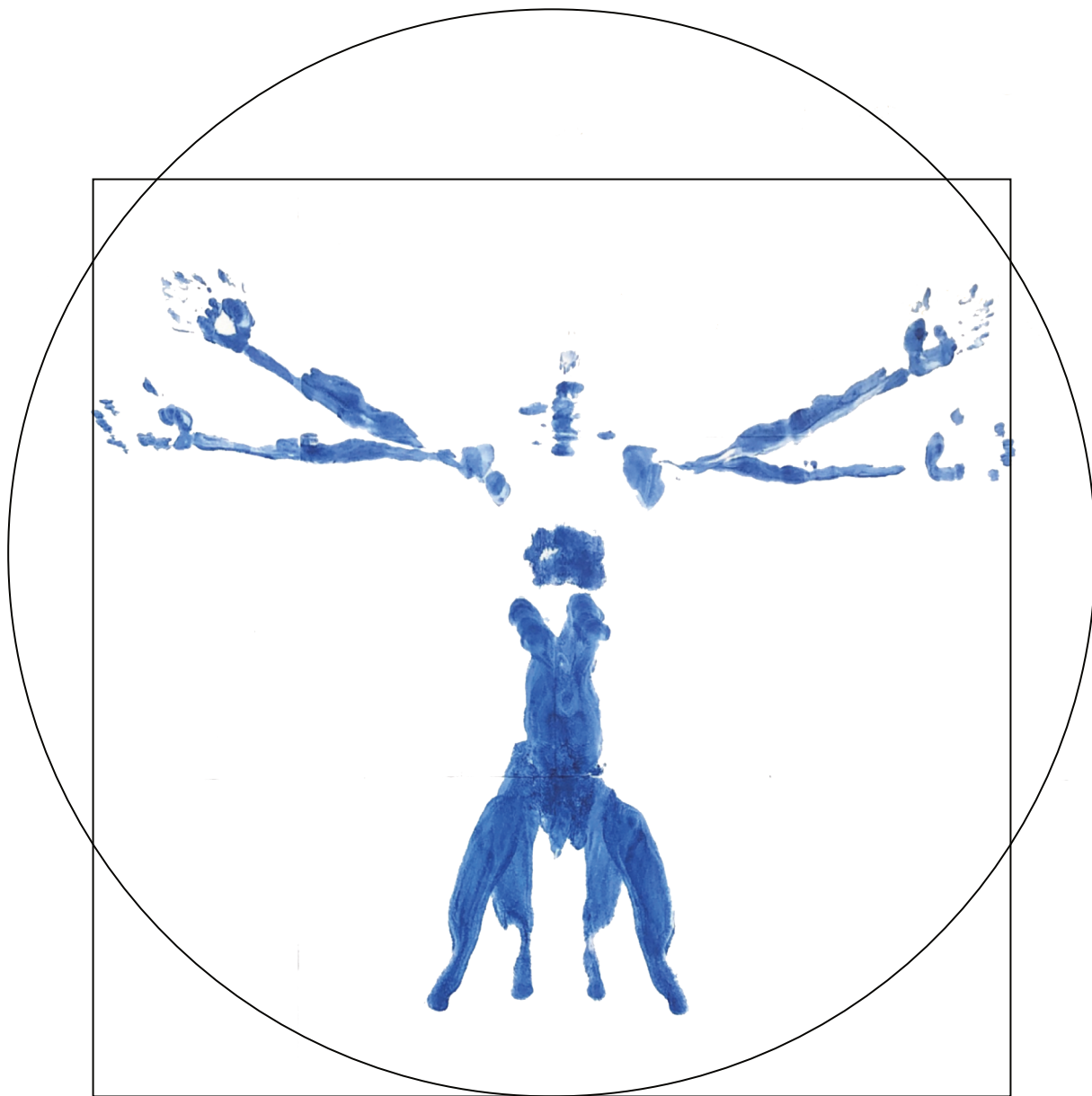
Pour finir, comme l'écrivait Charles Baudelaire : « *L'immortel appétit du beau a toujours trouvé sa satisfaction* »⁵.

² Horkheimer, M., Adorno, T. W., & Kaufholz, É. (1974), La dialectique de la raison : fragments philosophiques

³ Dollé, J. (2012), L'enlaidissement du monde!, Le Portique, 28

⁴ Ricciotti, R. (2019), L'exil de la beauté

⁵ Baudelaire, C. (1863), Le Peintre de la vie moderne, dans Œuvres complètes



Portrait anthropométrique

Remerciements

J'adresse tout d'abord ma profonde gratitude à ma promotrice, Céline Bodart, pour avoir suivi et accompagné avec exigence, patience et finesse le déploiement de cette réflexion théorique. Ses lectures attentives, vigilantes et méticuleuses, ainsi que la qualité de nos échanges, auront constamment permis d'approfondir, de préciser et parfois même de réorienter certaines intuitions initiales. Chaque discussion ouvrait de nouvelles perspectives, références ou lectures, enrichissant continuellement le travail en cours.

Je tiens également à remercier mes professeurs bordelais — David Delesalle, Fabienne Darricau et Vincent Lefort — pour m'avoir conduit vers cette question du Beau, aussi vaste qu'inépuisable. Je remercie plus particulièrement Vincent Lefort pour avoir accompagné cette recherche jusqu'à son terme, s'il en existe réellement un. Tous trois m'ont très tôt plongé dans le vif du sujet, ouvrant mon regard et ma pensée afin de m'apprendre à « chercher ce que je recherchais ». Leur enseignement ne s'est jamais limité au seul cadre théorique : il s'est également prolongé dans des pratiques sensibles et artistiques, telles que la gravure ou la vidéo, qui auront profondément nourri cette recherche ainsi que notre manière de l'appréhender.

Je remercie bien évidemment aussi mes professeurs de projet que sont François Gena, Marina Frisenna et Pascal Noé pour leur encadrement dans ce qui est notre moyen de « célébrer » le Beau à travers un projet d'architecture. D'abord inquiets et interrogatifs quant au sujet et son implication dans un projet, ils ont fini par m'accorder confiance, autonomie, et même parfois un traitement particulier, dû à une démarche empruntant des chemins différés des processus plus conventionnels de l'atelier.

Je tiens aussi à remercier Astrid Schreurs pour son aide précieuse au commencement du projet et Claudine Houbart, qui m'a notamment emmené sur le terrain de la sérendipité appliquée au patrimoine.

Dans ce cadre, je remercie également les différents intervenants ayant nourri le projet par leurs apports spécifiques : Nicolas Willemet pour l'approche urbanistique et paysagère ; Corentin Voglaire pour les aspects techniques, François Laurent pour les questions structurelles ; et Corentin Dalon pour l'approche matérielle et circulaire. Chacun, à sa manière, aura contribué à enrichir cette recherche en lui apportant d'autres regards, d'autres sensibilités et d'autres outils de compréhension.

J'exprime également ma gratitude aux deux écoles qui ont façonné ma formation : la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège ainsi que l'Ecole Nationale et Supérieure d'Architecture et de Paysage de Bordeaux. Toutes deux m'auront transmis passion, curiosité et goût pour l'exploration, tout en participant à construire progressivement ma manière de penser l'architecture et le monde. Je pense ici à plusieurs figures marquantes de mon parcours, parmi

lesquelles Philippe Vander Maren, Eric Le Coguiéc, Jorn-Aram Bihain, Stéphane Dawans, ou encore Xavier Leibar, rencontré durant ma seule année bordelaise.

Je pense également à Isabelle et Michel, mes deux parents : pour une lecture officieuse du côté maternel, quelques interventions techniques du côté paternel, mais surtout, des deux côtés, pour une présence constante, un soutien quotidien, une éducation, une confiance et un toit permettant de penser, imaginer, créer et rêver.

Ceux que nous avons convoqués au fil de cette recherche afin de se construire une pensée me rendent également redevable envers une histoire plus vaste. Car nous n’inventons ici que très peu de choses : nous héritons, prolongeons, déplaçons et recontextualisons des pensées déjà formulées avant nous, parfois pour les réinterroger autrement. Cette recherche se sera ainsi construite davantage comme une mise en débat à travers le temps que comme une réflexion strictement individuelle.

C’est également dans cet esprit qu’a été employé le pronom personnel “nous”, ainsi que le présent de l’indicatif. Ce choix ne relève pas seulement d’une convention rédactionnelle : il traduit la volonté d’inscrire cette recherche dans une pensée collective, ouverte et dialogique, où les voix, les références et les temporalités se superposent. Le présent permet également de ne plus considérer le temps comme simplement linéaire, mais plutôt comme une sorte d’accumulation de couches historiques, sensibles et intellectuelles.

Enfin, je tiens à remercier le Beau lui-même et ses fugaces apparitions, à la fois sujet et passion exaltée. Merci pour les regards échangés, les émotions imprévues, les instants d’émerveillement, les géométries silencieuses, les matières vibrantes, les lumières traversantes, les voyages, les sons, la poésie, l’Amour, la Nature, l’éphémère, mais aussi pour le charme discret de la banalité, parfois. Car c’est peut-être précisément là, dans ces surgissements parfois infimes, que le Beau continue aujourd’hui de nous rappeler que nous existons.

Sommaire

• Introduction	12
1. Le Beau comme structure historique de notre civilisation	20
2. Le Beau comme philosophie sans fin	72
3.1. Un Beau qui dérange	73
3.2. Infiniment plus qu'un jugement	76
3.3. Une course après l'insaisissable	79
3.4. Un fonctionnalisme du Beau	82
3.5. Conclusion - Vers une expérience située du Beau	84
3. Le Beau comme parallèle à l'art et à l'art-chitecture	88
3.1. Un parcours sinueux de l'art et sa beauté	89
3.2. Entre l'art, l'artiste, l'œuvre d'art et le récepteur de l'art	90
3.3. Une belle art-chitecture	94
3.4. Un diagnostic de l'architecture	98
3.5. Un engagement au Beau en architecture	104
3.6. Conclusion - Vers un réenchantement de l'architecture	111
4. Surprise stratifiée - Pour une architecture de l'étonnement d'être	116
4.1. Du Beau vers la surprise existentielle	116
4.2. Introduction au projet d'architecture	120
4.3. Inventaire sérendipien	128
4.4. Eloge du vide - Annexe matérielle	
4.5. Du seuil à la centralité - Annexe matérielle	
4.6. Conclusion - Vers une architecture de l'attention	156
5. Conclusion générale - Ce qui nous remet au monde	158
6. Remarques sur la forme	164
• Bibliographie du penser - Théorie	166
• Bibliographie du faire - Projet	172

Introduction

Le Beau, terme au double visage — Beau et beauté — que nous n’osons plus tellement prononcer, en particulier dans le champ architectural où il se trouve souvent voilé derrière des qualificatifs plus neutres : joli, charmant, élégant, intéressant, etc. Pourtant, il persiste dans la langue courante, notamment à travers certaines expressions françaises. « Il fait beau », en parlant d’une météo a priori ensoleillée, sous-entend qu’un paysage méditerranéen serait forcément plus beau sous un ciel bleu que sous la grisaille. « J’ai bel et bien fini » renvoie à une action accomplie de façon correcte et parfaite, posant en filigrane la question du lien historique entre le Beau et le Bien, comme s’ils ne pouvaient qu’aller de pair. « J’ai beau faire », enfin, évoque une action non accomplie, en vain, malgré l’effort, comme si le Beau relevait d’une forme d’inaccessibilité. Ces glissements sémantiques ouvrent déjà un champ de questionnement que ce travail tentera d’explorer.

Cet intitulé de recherche émane également d’un constat, à la fois personnel et largement théorisé : celui d’un monde traversé par une forme de dépoétisation, voire de désenchantement. Pour autant, en tant que tel, le Beau ne disparaît pas volontairement. Il s’agit plutôt de nous, êtres humains, qui témoignons d’une fatigue généralisée de nos curiosités et d’une ignorance déraisonnable de nos comportements. Face à cela, l’architecture peut, voire peut-être doit, participer à panser ces maux, en se saisissant de l’urgence de réenchantement du monde, par la réaffirmation du sensible et la reconsidération du Beau comme horizon à atteindre. Déjà le tryptique vitruvien formulé dans le traité *“De architectura”* : « *firmitas, utilitas, venustas* », « *solidité, utilité, beauté* », faisait de la beauté une dernière et ultime marche à atteindre avec l’architecture.

Pourquoi sommes-nous éblouis à la vue de deux oiseaux volant à l’unisson ? Ou à la vue d’une fumerolle de café bien chaud révélée grâce à l’incidence d’un rayon lumineux ? Comment expliciter ce ressenti ? Les études d’architecture ont sans doute contribué à façonner ce regard, à nous apprendre à voir autrement, voire à rencontrer le Beau dans des situations a priori ordinaires. Elles nourrissent également une curiosité active, une soif de découverte, ainsi qu’une avidité ardente de voyages — tant intellectuels que physiques — dans un contexte où la vacuité esthétique et le manque d’appétence semblent parfois l’emporter. Nulle situation n’exclut la possibilité de beauté. Il s’agit plutôt de prendre son mal en patience, le regard se façonne, il demande du temps, de l’attention et une certaine disponibilité. S’ouvrir et explorer plus loin, plus haut, plus bas, plus profond, et finalement au-delà de la surface des choses : c’est peut-être là que commence réellement l’expérience du Beau.



Le Voyageur contemplant une mer de nuages, Caspar David Friedrich (1818)

« Celui qui, dans la solitude (...) contemple la belle forme d'une fleur sauvage, d'un oiseau, d'un insecte (...), qui en regretterait l'absence en la nature en général » — Emmanuel Kant, Critique de la faculté de juger, 1790 —, celui-là, non seulement s'affranchit de toute vanité et de tout intérêt social ou matériel, mais aussi s'élève au niveau de l'humain, en tant que l'homme est un être cosmique, qu'il fait partie du monde, qu'il l'habite en vérité, c'est-à-dire en tant qu'il le pense et veut le configurer, sinon l'embellir davantage par la beauté. »

Chris Younès, « La beauté des lieux comme éveil existentiel », (2012)

Pour en revenir à la visée de cette recherche, celle-ci ambitionne avant tout une re-compréhension de la question du Beau, que nous considérons comme essentielle pour le monde d'aujourd'hui et de demain — ne serait-ce que pour accepter la pluralité des points de vue. Le terme « re-compréhension » est ici préféré à celui de « redéfinition », qui, à notre sens, relèverait de l'arrogance et d'un prétentieux réductionnisme, le Beau n'étant pas chose à connaître mais à sentir. Une énigme qui est et restera. La recherche s'inscrit ainsi dans une dynamique d'évolution plutôt que de révolution.

Ce travail théorique, qui aspire également à un retour de la célébration du Beau en architecture, se colore par une réappropriation personnelle de la notion au travers d'un projet d'architecture. Articuler théorie et pratique nous permet d'incarner notre pensée dans un support matériel, qu'est l'architecture, et d'assouvir notre désir de nous exprimer autrement que par des mots. Comme l'a rappelé Vitruve : « *Ceux qui ont pratiqué sans théorie, comme ceux qui ont suivi la théorie sans la pratique, n'ont jamais atteint leur but* »¹. Cette seconde dimension vise ainsi à personnifier et singulariser la recherche, sans pour autant dogmatiser un processus créatif ou faire un éventail d'outils exhaustifs d'aide à la conception. Nous aimerions rappeler que toute démarche de projet demeure située et particulière, ce qui participe d'ailleurs à la richesse de la pratique architecturale.

Notre étude s'est tout d'abord appuyée sur une lecture attentive de la référence la plus connue traitant du Beau qui est la "*Critique de la faculté de juger*" d'Emmanuel Kant, servant de première source de réflexion. À partir de là, un socle de connaissances a progressivement été constitué à travers de nombreuses lectures complémentaires — allant d'articles scientifiques concis à des essais littéraires plus conséquents — afin d'aborder avec la prudence nécessaire la question du Beau et de sa compréhension contemporaine. L'ambition était ainsi d'éviter un début de réponse trop précipité à une interrogation que nous considérons comme de la plus haute importance, voire comme « *rien de moins que le salut de l'humanité* »², en nous construisant préalablement les conditions d'une réflexion aussi informée, nuancée et ouverte que possible.

Parallèlement, une mise en perspective historique de la notion du Beau a également été intégrée afin de considérer les pensées qui nous précèdent et de prendre le recul nécessaire face à une question aussi ancienne que mouvante. Un inventaire de positions théoriques issues de plusieurs figures de la pensée occidentale a ainsi été construit en annexe dans le but de faire émerger un débat contradictoire et par la suite, de bénéficier d'une matière pour poursuivre le questionnement. Ce travail de recensement a révélé une multiplicité d'opinions qui se répondent, se confrontent et parfois même se contredisent, constituant une véritable richesse

¹ Vitruve (-15), De architectura, Livre I, chapitre 1

² Cheng, F., Avant propos de Jean Mouttapa (2006), de Cinq méditations sur la beauté (p. 7)

intellectuelle. Malgré la récurrence de certains termes ou expressions, les différentes définitions témoignent du caractère historico-relatif de notre conception du Beau. Des rapprochements, des articulations mais aussi des confrontations peuvent dès lors être opérés afin de mettre en évidence les déplacements, les ruptures et les tournants qui traversent cette question au fil du temps. Ce corpus théorique nous a ainsi permis de nous positionner personnellement tout en posant un regard distancié, critique et interrogatif sur les pensées héritées du passé.

L'objectif était alors de nous ancrer dans l'état actuel des connaissances afin de bénéficier d'une vue d'ensemble de la question, d'en repérer les tendances et divergences, ce qui fait débat ou consensus. Ce travail s'est donc accompagné d'une prise de notes continue, structurant progressivement nos fouilles exploratoires : parfois beaucoup de choses à saisir, parfois moins, parfois rien. Les moments les plus féconds furent d'ailleurs souvent les plus insoupçonnés. Dans un lit, avant d'avoir sommeil, l'esprit demeurant pensif dans une sombre obscurité. Ou encore au cours d'une marche quelconque et désintéressée, vers une finalité dont la fin disparaît peu à peu au profit de pensées sauvages et créatives qui s'entrechoquent. À cet égard, la remarque de Friedrich Nietzsche selon laquelle « *toutes les pensées vraiment importantes sont conçues en marchant* »³ éclaire particulièrement bien cette dimension processuelle.

Dans le prolongement de cette recherche, il a été choisi de poursuivre ce travail à travers un projet d'architecture. Développé au cours du premier semestre de l'année 2026 dans le cadre de l'atelier d'architecture "*Relectures*" — encadré par Marina Frisenna, François Gena, Claudine Houbart et Pascal Noé —, ce projet s'inscrit dans un atelier qui réunit une trentaine d'étudiants et qui s'intéresse aux stratégies d'intervention sur l'existant, abordant la reconversion du patrimoine bâti à travers une approche critique et transcalaire. Le terme même de « relecture », tel qu'il est défini par les dictionnaires usuels, renvoie à l'action de lire à nouveau, de corriger, mais aussi de réinterpréter. Il engage ainsi une double posture, à la fois critique et projectuelle. Quelque part, l'atelier, comme a tenté de le faire cette recherche, propose de reconsidérer l'histoire afin de la réécrire, par dessus l'ancienne, presque à la manière d'un palimpseste. Il offre également la possibilité de confronter les questions d'esthétique architecturale d'antan à celles d'aujourd'hui, et ainsi de nous inscrire dans le temps long. Le passé, qu'il s'agisse de l'accepter, de le transformer, voire de le refouler, s'assimile alors à une toile d'intervention ouvrant la possibilité d'un devenir plus radieux, et pourquoi pas plus beau.

Cette année, cette « toile » correspond au site muséo-universitaire de Van Beneden - Pitteurs, situé dans le quartier d'Outremeuse, en centre-ville de Liège. Sa requalification, demandée conjointement par l'Université et la Ville, offre l'opportunité de reconsidérer à la fois son histoire, ses usages et sa place dans le tissu urbain.

³ Nietzsche, F. (1889), *Le Crépuscule des idoles*, Maximes et pointes

Par ailleurs, au-delà de constituer un simple terrain d'expérimentation destiné à mettre en tension et en application la notion théorique du Beau, cette mise en pratique devient également l'occasion d'exposer une certaine manière d'être au monde et de faire projet d'architecture dans ce monde, aujourd'hui en profonde mutation. Le projet y est alors envisagé comme un support de partage sensible et intelligible, capable de donner une forme spatiale à certaines intuitions développées tout au long de cette recherche, avec pour horizon — au risque de nous répéter — la beauté.

Une attention particulière a été portée à l'articulation entre l'esthétique, en tant que philosophie du Beau et de l'art, et ses liens étroits avec l'architecture, sans pour autant négliger les apports de disciplines voisines telles que la phénoménologie, la sociologie, l'anthropologie ou encore le paysage. L'ambition a été de maintenir un équilibre entre philosophie, art et architecture : la philosophie comme source de réflexion et de création ; l'art comme espace sensible d'expérimentation ; et l'architecture comme matière singulière à la dimension existentielle du fait qu'elle consiste en l'installation de la vie.

Cet équilibre général semble aujourd'hui fragilisé par une prépondérance grandissante des chiffres, des sciences, du savant, de la raison, de l'objectivité, du scientifique, des règles, souvent au détriment des rêves, du sauvage, de l'intuition, des sentiments, des désirs, de la sensualité, de la transgression, et nous en passons. L'enjeu n'est évidemment pas de déconsidérer les premiers, mais plutôt de tenter de rétablir une forme de juste mesure entre ces différentes dimensions de l'existence humaine.

La restitution de nos explorations sur le Beau se déploie à travers quatre grands axes possédant des ramifications : l'historicité du Beau, comme inscription dans le temps ; sa dimension philosophique et sensible, comme tentative de compréhension ; son rapport à l'art et, assurément, à l'architecture, comme lien avec la pratique qui nous concerne ; et enfin, sa célébration dans un projet d'architecture, comme forme d'incarnation et mise en application de nos idées.

*

La question du Beau ne peut être réduite à une définition, ni même à une position arrêtée. Elle traverse les époques, les disciplines et les sensibilités, se transformant au gré des contextes et des regards, elle échappe à toute tentative de saisie définitive. Le Beau ne se laisse ni enfermer, ni posséder : il se rencontre, se ressent, se cherche, et parfois se perd.

C'est précisément dans cet espace incertain que s'inscrit cette recherche, dans cet entre-deux fécond : entre connaissance et sensation, entre héritage et interprétation, entre doute et conviction. Elle ne prétend pas dire ce qu'est le Beau, mais tente d'en approcher certaines

formes, certaines manifestations, certaines conditions d'émergence. En cela, elle assume son caractère situé, partiel, subjectif. Comme le rappelle Donna Haraway, toute pensée est située⁴ : elle émerge d'un contexte, d'une expérience, d'un regard, d'une culture. La nôtre ne fait pas exception. Notre recherche s'ancre donc dans une tradition largement occidentale, tout en reconnaissant la pluralité des perspectives et la richesse de leurs divergences. Et pourtant, demeure en filigrane l'intuition — peut-être naïve, mais persistante — d'un Beau qui dépasserait ces cadres, comme une forme d'horizon commun.

De cette position découle alors une manière particulière d'habiter le monde et de le regarder. Dans un contexte que nous avons décrit comme traversé par une forme de dépoétisation et de désenchantement, notre recherche prend évidemment une résonance particulière. Non pas parce que le Beau aurait disparu, mais parce que notre capacité à le sentir semble s'émousser. Face à cela, il apparaît essentiel de réactiver notre attention, notre sensibilité, notre disponibilité au monde. D'apprendre, ou de réapprendre, à voir, à sentir. C'est peut-être ici que se situe l'enjeu le plus profond de cette recherche : non pas produire des réponses, mais ouvrir un regard. Rendre à l'expérience du Beau sa place, non comme un luxe ou un supplément, mais comme une dimension essentielle de notre rapport au monde.

Dès lors, au-delà de la seule discipline architecturale, se dessine une ambition plus vaste, pleine de conviction et d'intérêt collectif, qui est celle d'une « beautification » du monde dans lequel nous vivons. « Beautification », un néologisme assumé, préféré au terme « embellir » pour son caractère plus absolu, et parce que cette remise en question passe aussi par les mots. Cette ambition n'interroge d'ailleurs pas uniquement le contenu de cette recherche, mais également sa manière de se présenter. Les incertitudes inhérentes à une question qui demeure ouverte sont ainsi assumées, à l'image de l'imperfection révélée par la trame quadrillée, intitulée “*Tabula*”, peinte par Simon Hantaï sur notre page de couverture — à laquelle nous avons de plus supprimé des parties afin d'y loger les mentions liminaires.

⁴ Haraway, D. (1988), *Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle*

Nietzsche / De la souffrance à la joie

- [illegible]

Valéry Diédou / Pour une architecture aussi belle que bonne

ART

- ~~• l'art est-il une science, de la beauté, en architecture?~~
- ~~• l'art est-il une science?~~
- ~~• l'art est-il une science?~~
- ~~• l'art est-il une science?~~

Arthur Schopenhauer / Le monde comme volonté et comme représentation

- [illegible]

Pq le beau est-il si essentiel à nos vies ? Marie-Pascale Janane

- [illegible]

Arthur Schopenhauer / Remarques sur l'esthétique de Schopenhauer

- [illegible]

Schoppenbauer on l'esthétique comme instance de renversement

- [illegible]

1. Le Beau comme structure historique de notre civilisation

Avant de tenter de comprendre ce que pourrait être le Beau aujourd'hui, il semblait nécessaire de prendre le temps de considérer les pensées qui nous précèdent. Car la question n'est pas neuve. Depuis plus de deux millénaires, philosophes, artistes, théologiens, scientifiques et architectes n'ont cessé d'interroger cette énigme singulière que constitue le Beau, traversant l'histoire sous des formes multiples, parfois contradictoires.

La présente section ne prétend nullement proposer une histoire exhaustive de cette notion. Elle cherche davantage à mettre en évidence quelques grands déplacements de pensée qui ont contribué à façonner notre compréhension contemporaine du Beau. Il ne s'agit donc pas tant d'établir une chronologie fermée que de suivre certains fils conducteurs, certaines continuités, ruptures ou réapparitions qui traversent l'histoire des idées. Car revenir sur les pensées qui nous précèdent n'a ici d'intérêt qu'à la condition d'éclairer notre propre présent : non pour y chercher des réponses définitives, mais pour y construire progressivement une compréhension plus personnelle, critique et située de la question du Beau.

Cette réflexion s'est principalement construite à partir du cours théorique de *"Philosophie et esthétique"* dispensé par Stéphane Dawans à la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège, dont plusieurs intuitions ont accompagné notre cheminement. Elle s'est également nourrie d'un ensemble d'articles scientifiques, d'essais philosophiques, historiques et esthétiques, avec, en plus, l'apport ponctuel de la lecture de la Critique de la faculté de juger d'Emmanuel Kant, qui constitue l'un des points d'ancrage majeurs de cette recherche.

L'ambition n'est donc pas de parvenir à une définition figée du Beau, mais de comprendre comment cette notion s'est progressivement transformée au fil des siècles. Car si les réponses divergent, les déplacements qu'elles révèlent permettent peut-être de mieux saisir ce qui demeure en jeu aujourd'hui derrière cette question ancienne : non seulement ce que nous appelons Beau, mais aussi la manière dont nous habitons, regardons et comprenons le monde.

*

Le Beau est une notion profondément évolutive, traversée par les époques, les cultures et les sensibilités. À bien des égards, il participe à structurer notre civilisation, tant dans ses formes que dans ses valeurs, et d'une période à l'autre, il arrive même que la beauté des uns soit la laideur des autres. Dès lors, une question se pose : est-ce le goût qui évolue, ou bien le Beau lui-même?

Certaines approches contemporaines tentent d'y répondre en déplaçant la question vers le champ scientifique. Le neurobiologiste Semir Zeki, pionnier de la « neuroesthétique », avance

ainsi que l'expérience du Beau correspond à des processus cérébraux identifiables, suggérant que notre sensibilité esthétique pourrait participer à des mécanismes d'évaluation propres à l'espèce humaine¹.

Cependant, bien avant ces approches, la pensée occidentale s'est déjà longtemps confrontée à cette question. Dès le V^{ème} siècle ACN, dans la Grèce antique, avec son air maïeutique, Socrate prétendait déjà avoir son idée sur ce qu'était le Beau en parlant d'ordre, de symétrie et de défini. Sans le savoir, il amorçait le début d'une philosophie du « Beau » qui en influence encore notre compréhension actuelle.

Néanmoins, même si la Grèce antique s'y est beaucoup intéressée en considérant d'ailleurs sa perception supérieure à sa fabrication, le mot « Beau » en tant que tel n'en tient pas ses origines étymologiques. Le mot qui s'en rapproche le plus est « kalós » qui désigne à la fois le « Beau » sur le plan physique ou formel, et sur le plan moral et intérieur. Cette double acceptation se retrouve dans l'expression « kalós kagathos », signifiant « beau et bon » et se rapportant à l'idéal de l'homme grec : beau et doté d'une certaine grandeur d'esprit². Ainsi, dans la pensée antique, le Beau ne se réduit pas à une qualité esthétique isolée, mais s'inscrit dans une relation étroite avec le Bien, témoignant d'une conception unifiée des valeurs.

Plus tard, un disciple de Socrate, parmi les plus influents, Platon, approfondit ces premières intuitions. Dans des dialogues tels que *“Le Banquet”* ou *“Phèdre”*, rédigés au IV^{ème} siècle ACN, il poursuit la mise en relation du Beau avec le Bien, ou encore le Vrai et l'Amour. Le Beau y apparaît dans l'éclat du Bien, la splendeur du Vrai et la quête de l'Amour, comme ce qui attire, élève et oriente l'âme vers des réalités supérieures — le monde des Idées. Dans le *“Hippias majeur”*, dialogue consacré explicitement à la question du Beau, Platon met en scène une discussion entre Socrate et un sophiste nommé Hippias, et va jusqu'à faire dire à un Socrate réincarné : « Une cuillère en bois de figuier est belle si elle est utile, toutes les choses qui servent aux hommes sont à la fois belles et bonnes en tant qu'elles sont d'un bon usage ». À travers cet échange, Platon remet en question l'idée que le Beau serait lié à la richesse ou la noblesse des matériaux et suggère qu'il peut également venir de l'adéquation d'une forme à une fonction, lorsqu'une chose est bonne et juste dans son usage. Dans ce dialogue, l'enjeu n'est pas tant de considérer les objets particulièrement beaux, que de comprendre ce qu'est le Beau pour lui-même.

Toutefois, chez Platon, cette approche ne constitue pas une théorie fonctionnaliste au sens moderne mais s'inscrit dans une conception plus large où étaient discernées deux sortes de

¹ Radman, Z. et Delbaere-Garant, J. (2011), Corps, cerveau et beauté la place de l'esthétique dans le domaine de l'esprit, Diogène, 233-234 (1) (pp. 58-73)

² Alvarez, M. (2024, 10 septembre), Kalos kagathos, ou l'union du beau et du bon, Blois Capitale Agglopolys

Beau : le Beau sensible, que l'on perçoit avec les sens ; et le Beau intelligible, que l'on appréhende par l'esprit. Il énonçait que le Beau sensible n'est qu'un reflet imparfait du Beau intelligible et véritable, appartenant au monde des Idées, un monde immatériel où se trouvent les modèles parfaits de toutes choses. Pour ce qui est du Beau intelligible, Platon l'exprimait comme objectif ainsi qu'universel, en affirmant qu'il préexiste à son apparition et qu'il apparaît dans les objets quand ils deviennent images de leurs Idées : une caractéristique profonde de la nature — que les Grecs sacralisaient — qui a pour seul objectif la plénitude de son Être. En effet, la pensée platonicienne était que chaque objet sensible est en réalité une copie de son Idéal dans le monde suprasensible, le monde des Idées, et qu'un objet est de plus en plus beau selon qu'il se rapproche de son Idéal, de sa réalité supérieure.

Cette distinction entre Beau sensible et Beau intelligible s'inscrit dans la théorie platonicienne de la réminiscence : l'âme, ayant contemplé les Idées avant son incarnation, reconnaît dans le monde sensible des traces de ces formes Idéales. Le Beau agit alors comme une mise en mouvement de l'âme vers ce qu'elle a déjà entrevu, comme un rappel de la quintessence du monde des Idées, seulement visible et accessible par l'intelligence. Il devient ainsi à la fois expérience esthétique et élévation spirituelle. Platon le qualifiait donc de transcendant, d'éternel et d'immuable. Nous pourrions donc parler de la présence d'un Beau Idéal et dire qu'il existait une perfection.

Dans cette perspective, l'art occupe une position ambiguë. Pour Platon, il relève de l'imitation stricte de la nature. Or, le monde sensible étant déjà lui-même une copie des Idées, l'œuvre d'art apparaît comme une imitation d'imitation — une copie de copie —, l'éloignant ainsi du Vrai. Pour lui, l'art ne crée pas, il reproduit ; et à ce titre, il est susceptible de détourner de la connaissance du Beau véritable. Cette méfiance explique en partie la place marginale que le philosophe grec accorde aux arts dans sa pensée.

Plus tard, un contemporain de Platon, nommé Aristote, formalise cette relation. Dans sa *"Poétique"*, il théorise la notion de « mimèsis », désignant l'imitation du réel — sans jamais l'égaliser. En effet, dans la pensée antique, le Beau artistique est largement subordonné au Beau naturel et à sa réplique. L'art s'inscrit alors dans un rapport de dépendance à l'égard de la nature, perçue comme un ordre en soi, porteur d'harmonie et de vérité. Le Beau artistique était donc redevable d'une production mimétique de ce qui existe dans le monde, dans l'Être. Dès lors, ce sera dans la nature — existant indépendamment de l'homme — et dans la reproduction la plus fidèle possible de celle-ci que le Beau se manifestera, dans la capacité à exprimer la cohérence et l'ordre du monde sensible.

Concernant l'architecture, dans la Grèce antique, elle n'est pas encore pensée comme un art autonome, mais comme une mise en forme de l'ordre du monde, où le Beau se manifeste à travers la proportion, l'harmonie et la mesure. Nous dirons que ce dernier était mathématisé.

Quelques siècles plus tard, au III^{ème} siècle PCN, Plotin, figure majeure du néoplatonisme, décida également de s'attarder à la compréhension de la question du Beau. S'inscrivant dans l'héritage de Platon, il en infléchit toutefois certains aspects fondamentaux. Pour Plotin, il n'existe qu'un seul Beau, qui est d'abord une qualité de l'Être et une présence intérieure liée à l'unité, relevant tout autant de l'intelligible que du sensible. Dans un extrait de ses *“Ennéades”*, il déclare que *« Ceux qui n'ont pas la vision entière de la beauté n'accordent foi qu'à la seule impression qu'ils en recueillent ; mais ceux qui sont comme totalement gorgés et enivrés de ce nectar, parce que leur âme aura été irriguée toute entière par le beau, ceux-là ne peuvent pas rester de simples spectateurs. Car il n'y a plus un être qui voit de l'extérieur, et de l'extérieur un autre être qui est vu : l'être qui a la vue perçante couve en lui-même ce qu'il voit »*³.

Ce passage permet de comprendre que Plotin dégage déjà l'implication des émotions dans l'expérience du Beau, semblant l'expliquer par une sorte d'extase esthétique qu'il exprime par une certaine co-existence du sujet et de l'objet. Cette conception, où la distinction entre celui qui voit et celui est vu tend à s'effacer, marque un tournant décisif et témoigne d'une postérité remarquable qui se fera largement sentir.

Mais Plotin se démarque également dans sa conception de l'art, qu'il voyait comme justement consacré au Beau, comme une élévation vers cette supériorité. Pour lui, l'art ne se réduit pas à l'imitation de la nature, il tente au contraire d'en trouver les principes et d'en révéler la forme idéale en y ôtant le « superflu » — une doctrine reprise 1600 années plus tard par les modernistes. C'est-à-dire que l'artiste ne reproduit pas ce qu'il voit, il révèle ce que la nature elle-même tend à produire. Le Beau ne réside donc pas dans l'assemblage des parties, mais dans la cohérence qui les traverse. Il est ce qui unifie. Ce déplacement est majeur : l'art n'est plus copie, mais révélation. Il devient un moyen d'accès au Beau, entendu comme expérience à la fois sensible et intelligible.

Ainsi, bien que Plotin ne développe pas explicitement une théorie de l'architecture, son approche du Beau comme unité intérieure et expérience vécue ouvre une perspective décisive : l'architecture ne peut plus être pensée uniquement en termes de proportion ou de composition, mais comme une réalité capable de produire une expérience sensible et une cohérence interne perceptible.

*

Dans le prolongement de ces évolutions philosophiques, la Rome antique introduit une distinction déterminante entre les formes de savoir et de pratique. Là où les Grecs ne séparaient pas strictement l'art de l'artisanat, les Romains distinguent les « arts libéraux », relevant des activités intellectuelles — telles que la rhétorique, la grammaire ou la philosophie —, des « arts

³ Plotin, Ennéades, V-8, Sur la beauté intelligible, section 10

mécaniques », associés aux pratiques manuelles. Cette hiérarchisation ne repose pas uniquement sur la nature des activités, mais également sur leur statut social : les arts libéraux sont valorisés comme disciplines de l'esprit, tandis que les arts mécaniques, bien que nécessaires, sont relégués à une position inférieure. Dans ce contexte, les pratiques artistiques — telles que la peinture, la sculpture ou l'architecture — oscillent entre ces deux catégories, sans encore bénéficier d'une autonomie propre. Cette distinction marque un tournant important, en introduisant une séparation durable entre conception et exécution, entre pensée et fabrication, qui influencera profondément la manière dont les arts seront perçus par la suite.

C'est dans ce cadre, à la croisée de ces héritages antiques et de ces mutations culturelles, que s'ouvre progressivement le Moyen Âge. Loin de faire disparaître la question du Beau, cette époque la reconfigure profondément en la rattachant à une vision théologique du monde. Le Beau n'est plus envisagé comme une réalité autonome mais comme une manifestation du divin. Dans la pensée chrétienne médiévale, il est indissociable de Dieu, qui en constitue la source ultime et la mesure première. Des auteurs comme saint Augustin puis Thomas d'Aquin contribuent ainsi à élaborer une véritable pensée du Beau fondée sur des principes tels que l'intégrité, la proportion et la clarté⁴.

Dans ce contexte, une certaine méfiance à l'égard du sensible et du sensuel demeure. Le Beau se veut avant tout intelligible et se comprend comme le reflet d'un ordre supérieur, celui de la création divine. La beauté visible n'est jamais une fin en soi mais un signe, une trace du divin orientant l'esprit vers une réalité qui la dépasse. L'expérience esthétique acquiert dès lors une fonction médiatrice. Le Beau est pensé comme objectif et transcendant, inhérent à la création elle-même dont Dieu constitue l'origine. Toute chose créée peut ainsi devenir porteuse de beauté, depuis les œuvres les plus remarquables jusqu'aux réalités les plus modestes du quotidien. Le banal, l'ordinaire, voire ce qui pourrait sembler insignifiant, acquiert une dignité nouvelle en tant que manifestation, même infime, de l'œuvre divine. Dans cette perspective, le corps humain lui-même, conçu comme création de Dieu, est souvent considéré comme l'un des modèles fondamentaux du Beau, conduisant à rechercher dans ses proportions les signes d'un ordre supérieur.

L'architecture religieuse offre une expression particulièrement manifeste de cette conception. À mesure que la chrétienté s'affirme, les basiliques, les églises puis les cathédrales deviennent les principaux supports de cette célébration du Beau, là où les Grecs accordaient ce rôle aux temples. La gloire divine s'y exprime à travers l'ornement, les proportions, les flèches élancées vers le ciel ou encore le traitement de la lumière. Cette dernière occupe une place centrale, particulièrement dans l'architecture gothique, où elle est perçue comme une

⁴Parpaillot, (2021, 14 janvier), Thomas d'Aquin et la beauté objective (Thomas d'Aquin, Somme théologique, 1274), Par la Foi

manifestation sensible de la présence divine et participe à faire de l'espace architectural lui-même une médiation vers le sacré.

Cependant, il serait réducteur de considérer l'art médiéval comme un simple retour à une imitation du réel. Si la référence à la création demeure centrale, l'art ne se limite pas à reproduire le monde visible : il en propose une lecture symbolique et théologique. Par ailleurs, même si une figure d'emblème semble émerger, la question de l'auteur demeure largement secondaire : il n'y a toujours pas de signature car toute œuvre est avant tout considérée comme œuvre de Dieu. L'art n'est pas encore conçu comme un espace d'affirmation personnelle, mais comme un vecteur de transmission, de célébration et d'élévation spirituelle. Le Beau artistique s'inscrit dès lors dans un cadre de subordination : il repose sur des règles, des codes, des systèmes de représentation qui orientent à la fois la production et la réception des œuvres.

Cette ligne de pensée trouve une traduction particulièrement forte en architecture, où l'espace devient un véritable médium du divin. Les édifices religieux ne se contentent pas d'abriter le culte : ils organisent une expérience orientée vers une élévation spirituelle et donnent forme à une présence qui les dépasse.

Ainsi, le Beau médiéval demeure profondément structuré, mais il est désormais inscrit dans la transcendance. Il ne relève plus uniquement de l'harmonie du monde, comme dans l'Antiquité, mais de sa création. Plus qu'un simple retour à l'imitation, l'art médiéval se déploie comme une mise en forme symbolique du divin, où le visible devient le support d'un invisible à contempler.

Après cette longue période médiévale s'ouvre le Quattrocento — première Renaissance qui désigne un mouvement artistique ainsi qu'un moment de transition décisif entre le Moyen Âge et la Renaissance. S'étendant approximativement de 1420 à 1500, cette période se caractérise par un déplacement majeur du regard : l'homme y retrouve une place centrale, non plus seulement comme créature de Dieu, mais comme sujet pensant, observant et créateur. L'une des avancées les plus marquantes de cette époque est la découverte du principe de la perspective linéaire — attribuée à l'architecte, Filippo Brunelleschi⁵ — : une manière d'illusionner la réalité en représentant l'espace de manière cohérente et mesurable. Cette découverte ne constitue pas seulement une innovation technique : elle traduit une nouvelle manière d'appréhender le monde. Le Beau artistique tend désormais à se rapprocher du Vrai et la vue s'impose comme le sens privilégié de la connaissance.

Ce tournant s'accompagne progressivement d'une forme de présomption de la part des artistes qui revendiquent leur droit à une part de divinité, ne se sentant plus si inférieurs à la nature. Ils

⁵ Raynaud, D. (2023, octobre), L'émergence de l'espace perspectif : effet de croyance et de connaissance, Les espaces de l'homme, Symposium annuel du Collège de France, Paris, France (pp. 333-354)

commencent d'ailleurs à exiger de signer leurs œuvres, signe d'une individualisation croissante de la production artistique.

La Renaissance qui s'ensuit prolonge et amplifie ces transformations. Se décentrant de la religion, elle ne se contente pas de rompre avec le Moyen Âge, mais opère un retour aux modèles antiques dans une volonté de redécouvrir les principes d'harmonie, de proportion et de mesure. Toutefois, cette redécouverte s'accompagne d'une ambition nouvelle : celle de rationaliser et de rendre mesurable l'Idéal du Beau. Des figures intellectuelles telles que Léon Battista Alberti et Leonardo da Vinci participent activement à cette entreprise. Le Beau est alors fondé sur des rapports mathématiques, des proportions idéales et des structures géométriques à travers des repères comme le nombre d'or ou la symétrie. L'architecture, en particulier, devient le lieu d'une recherche de cohérence formelle où symétrie, ordre et nombre jouent un rôle fondamental. Le corps humain est quant à lui étudié comme un modèle de perfection, révélant une harmonie inscrite dans la nature. Dans ce contexte, le Beau n'est plus seulement une manifestation du divin : il devient également le produit d'une intelligence humaine capable de comprendre et d'ordonner le monde.

Ce mouvement d'orgueil et d'intellectualisation de la part des artistes engendre progressivement, en architecture, la scission entre la conception — devenue autonome — et le geste manuel, jusque là indissociables. Cette séparation du penser et du faire devient structurelle et normalisée avec l'apparition des Académies qui, en théorisant, institutionnalisant et hiérarchisant les arts, distinguent l'enseignement théorique de l'architecture de la pratique des corps de métier manuel. C'est également dans ce contexte que naît l'expression bien connue de "maîtrise d'œuvre" et de "main d'œuvre".

Ainsi, la Renaissance marque un basculement fondamental : le Beau, tout en restant lié à l'ordre et à la mesure, devient progressivement une construction intellectuelle et humaine. Il ne relève plus uniquement de la transcendance, mais s'inscrit dans la capacité de l'humain à comprendre, représenter et transformer le monde.



La Calomnie d'Apelle, Sandro Botticelli (1495)



Suite à la période de transition fructueuse qu'est la Renaissance, les Temps modernes sont notamment marqués par la tension féconde entre deux mouvements culturels, littéraires et artistiques qui la réinterprètent tout en prenant des directions diamétralement opposées : le classicisme et le baroque.

Le classicisme, qui se développe principalement au dix-septième siècle, formalise et stabilise les principes hérités de la Renaissance en les codifiant. Le Beau y est pensé comme rationnel, universel et mesurable. Il repose sur des règles, des proportions et des normes considérées comme garantes d'un ordre juste. En partant de l'étymologie du mot, « classique » nous vient de « classis », se rapportant à la première des cinq classes citoyennes romaines. Le classicisme aspirait ainsi à une forme de perfection, ou une toute autre hypothèse, plus politique : il se voulait élitiste. En littérature, cette recherche d'ordre et d'universalité se manifeste à travers des règles strictes — unité, bienséance, vraisemblance — chez des auteurs comme Racine ou Molière, où le Beau est associé à la justesse, à la clarté et à la retenue. En architecture, le Beau demeure Idéal, se fondant toujours sur les principes hérités de l'Antiquité puis réinterprétés pendant la Renaissance pour devenir mesurable et intelligible. Il reste en rapports étroits avec l'ordre, la symétrie, la rigueur formelle et les proportions mathématiques. Dans ce contexte, celui-ci s'incarnait de plus en plus en instrument de représentation du pouvoir. L'architecture classique participe en effet à la mise en scène d'un ordre politique et social, où la mesure et la stabilité deviennent les signes d'une autorité maîtrisée.

A l'inverse, le baroque, qui se développe à la même période, propose une autre lecture du Beau. S'il s'inscrit lui aussi dans le prolongement de la Renaissance, il en donne une version plus expressive et dynamique. Le Beau y acquiert un caractère instable et agité. Il ne s'agit plus seulement de représenter un ordre, mais de produire un effet, de susciter une émotion, de mettre en scène une expérience⁶. En peinture, avec Caravaggio, ou en sculpture, avec Gian Lorenzo Bernini, cette esthétique se manifeste par des contrastes, des tensions, une intensité dramatique qui rompt avec la stabilité classique. En architecture, cela se traduit par des formes courbes, des compositions dynamiques, des jeux de lumière et de matière, ainsi que par une certaine théâtralité de l'espace. Le Beau baroque ne se donne pas immédiatement dans la mesure, mais dans l'expérience qu'il provoque. Il engage le corps, le regard et la perception.

Ainsi, à partir d'une même origine renaissante, deux conceptions du Beau se déploient : l'une tend vers la règle et l'universalité, l'autre vers l'expérience et l'affect. Cette dualité annonce déjà les transformations profondes qui s'opéreront au siècle suivant.

⁶Frère, W. (2020), Caravaggio-Bernini, un Baroque romain empli d'émotions, Autour d'une exposition et d'une publication récentes, *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 98 (2) (pp. 499-513)



Méduse, Gian Lorenzo Bernini (1638–1640)

Le XVIII^{ème} siècle, souvent désigné comme le siècle des Lumières pour sa productivité intellectuelle et faisant également partie des Temps modernes, constitue en effet un moment de basculement majeur dans la compréhension du Beau. Porté par une volonté d'élargissement de la connaissance et un combat contre l'obscurantisme, il remet en question les fondements mêmes de l'esthétique classique. La notion de mimésis, centrale depuis l'antiquité, est progressivement interrogée. Certains penseurs considèrent qu'elle rejette le Beau à l'extérieur de l'œuvre qui n'est en réalité qu'un microcosme tentant de reproduire, aussi parfaitement que possible, un macrocosme dans son essentialité, ce qui réduit l'artiste à un intermédiaire entre la nature et le spectateur. Suite à ces nouvelles réflexions, la mimésis comme principe artistique et la symétrie comme critère du Beau commencent tout doucement à être abandonnés. Ces notions sont même parfois reconnues comme relevant du ridicule. Pourquoi contempler une simple reproduction et non son original?

Ce basculement a donc conduit à perdre le Vrai, et, par là même, à ce que le Beau se diversifie et se subjectivise. Il n'existe donc plus de Beau en soi. Celui-ci n'est plus hétéronome mais bien autonome, il ne se localise plus dans l'Être mais dans le sujet, et il n'est plus forcément synonyme ni de perfection, ni d'éternel. Désormais, nous ne jouissons plus de l'objet beau mais de notre faculté de juger du Beau : son évaluation devient subjective et qualitativement relative à l'intensité de notre sentiment.

Dans ce contexte, l'architecture elle-même évolue. Le Beau architectural se voit teinté d'humanisme et de fonctionnalité, mais toujours sous une forme ordonnée, rationnelle et proportionnellement harmonieuse.

Face à ces profondes altérations, une période de paradigme en crise s'installe : il n'existe plus de modèle de ce que doit être le Beau. C'est dans ce contexte que le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten tente de refonder une compréhension du Beau à partir d'un terme qu'il nomme « esthétique » en 1750, qu'il définit comme une science de la connaissance sensible⁷ — Baumgarten l'a ici nommée et théorisée mais la notion existait bien évidemment déjà avant. Par ce geste, il reconnaît au sensible une autonomie et une dignité propres, ouvrant la voie à une réflexion nouvelle sur le Beau.

Parallèlement, la publication de l' *“Encyclopédie”* par Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert en 1751 témoigne d'une volonté de structurer et hiérarchiser les savoirs. La notion de « beaux-arts » y apparaît, regroupant la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique et la poésie — énumérés dans leur ordre hiérarchique. Cette classification n'est pas sans rappeler, sous une forme renouvelée, la distinction romaine antique entre arts libéraux et arts mécaniques. Toutefois, elle marque également une évolution : les arts visuels — la peinture, la

⁷ Giovannangeli, D. (1990), IV. Baumgarten et l'origine de l'esthétique, *La fiction de l'être : Lectures de la philosophie moderne*, De Boeck Supérieur (pp. 63-74)

sculpture, etc — et architecturaux accèdent progressivement à un statut intellectuel, s'émancipant de leur ancienne condition artisanale pour rejoindre le champ des disciplines de l'esprit.

Ainsi, les Lumières consacrent un déplacement décisif : le Beau, désormais lié à la sensibilité, au jugement et à l'expérience, devient indéniablement une affaire du sujet.

1790, un an après la Révolution française, marque une date décisive dans l'histoire de la pensée du Beau avec la publication de la *“Critique de la faculté de juger”* d'Emmanuel Kant, dans un contexte de profondes mutations politiques et intellectuelles. Kant était un philosophe des plus influents du siècle des Lumières, moins connu du grand public dû à la complexité de sa philosophie et à l'impact relativement subtil de son œuvre. Il ouvre également la voie à l'idéalisme allemand, composé d'autres grands penseurs comme Fichte, Hegel et Schelling. Sur le sujet du Beau, l'auteur poursuit un déplacement fondamental : il cherche non pas à définir le Beau comme propriété des choses, mais à comprendre les conditions de possibilité de son jugement.

Emmanuel Kant explique le Beau comme un plaisir désintéressé — libéré de toute fin, utilité ou morale —, frappant l'esprit immédiatement, en dehors de toute connaissance, comme ce qui plaît universellement sans concept. Ce désintéressement signifie que nous ne désirons pas posséder l'objet beau, ni en tirer un quelconque bénéfice ; nous nous contentons de le contempler. Le Beau se caractérise également par ce que Kant nomme une « finalité sans fin » : l'objet semble organisé comme s'il avait une intention, sans que celle-ci puisse être déterminée. Et en énonçant qu'il n'existe pas de concept du Beau, le penseur allemand formule également qu'il n'y a pas de règle pour en juger.

Dans cette perspective, Kant distingue deux types de beauté : la « beauté libre », indépendante de toute fin ou concept, et dont le jugement de goût est considéré comme « pur » — la beauté d'une fleur sauvage — ; et la « beauté adhérente », liée à une fin ou à un concept spécifique à l'objet lui-même, et dont le jugement de goût est considéré comme « appliqué » — la beauté d'un vase devant contenir des fleurs.

C'est dans ce contexte que le philosophe considère la nature au-dessus de l'art. Pour lui, dans la nature, la beauté se donne spontanément, puisque celle-ci n'a pas de fin déterminée, si ce n'est la plénitude de son Être. Quant à l'art, sentir la beauté se détacher du contenu, du message, ou de la technique employée est nettement plus difficile. Celui-ci est — presque — toujours créé avec l'objectif d'une fin déterminée qui est d'émouvoir, de provoquer plaisir ou déplaisir, et ne saurait donc pas toucher à la beauté libre et à un jugement esthétique dit « pur ». En effet, là où la nature ne veut rien dire, en tant que pure présence, l'art, lui, résulte d'un projet humain, d'une intention consciente et réfléchie.

La seule exception formulée par Kant dans le cas du Beau artistique est le génie, celui qui possède le don de pouvoir créer une œuvre dont la beauté semble naturelle, suivant des règles sans que celles-ci puissent être formulées. L'auteur disait bien de ne pas confondre le Beau et la représentation de belles choses. Ainsi, pour lui, l'art véritable ne résulte donc pas d'une simple application de principes, mais d'une capacité à faire émerger une forme qui apparaît comme naturellement belle.

Pour en revenir au jugement de goût, celui-ci repose sur ce que Kant appelle le libre jeu des facultés de l'imagination et de l'entendement, se réfléchissant l'une sur l'autre et se vivifiant mutuellement. Ces deux dispositions psychiques entrent dans une relation harmonieuse, produisant un sentiment de plaisir — ou de déplaisir — et d'exaltation de vie qui ne peut être prouvé, mais seulement éprouvé. C'est pourquoi le jugement esthétique est dit subjectif, tout en prétendant à une forme d'universalité : chacun attend des autres qu'ils partagent une semblable satisfaction, sans pouvoir toutefois la démontrer. Les sources de notre jugement — de l'ordre du suprasensible — nous étant inconnues et inaccessibles, nous pouvons discuter mais pas disputer — argumenter pour ou contre — du Beau.

Enfin, Kant opère également une distinction décisive entre le Beau et le Bien : le premier relève d'un jugement libre et désintéressé, tandis que le second appartient au domaine de la raison pratique dont la fin est de se conformer au devoir moral. Par ce geste, il autonomise définitivement le champ de l'esthétique.

Ainsi, avec l'incalculable apport de Kant, il n'existe plus de concept du Beau : celui-ci se rapporte maintenant au sentiment d'une émotion purement intérieure, au libre jeu créateur des facultés de l'entendement et de l'imagination. Nous ne cherchons plus son modèle, mais son motif d'apparition, et nous assistons ici à la naissance du sentiment esthétique en passant de la connaissance du Beau à son expérience, de son objet à son événement⁸.

Dans le sillage encore tiède de la présence de Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel propose, au début du XIX^{ème} siècle, une pensée de l'art et du Beau qui se distingue profondément de celle de son prédécesseur tout en s'y inscrivant indirectement⁹.

Pour Hegel, le Beau artistique se trouve supérieur au Beau naturel puisqu'il est le produit de l'esprit libre, conscient et humain avec la matière, supérieur à la nature, quand bien même belle et harmonieuse, mais inconsciente. Il voit l'œuvre d'art comme le produit d'une conscience libre, capable de se reconnaître dans ce qu'elle produit. Cette évolution traduit un déplacement progressif du Beau artistique, depuis une adéquation formelle vers une expression de plus en plus intérieure et subjective.

⁸ Paragraphe basé sur la Critique de la faculté de juger d'Emmanuel Kant, textes choisis et présentés par Florence Khodoss, Paris, PUF, coll. Quadrige (2024)

⁹ Taminiaux, J. (1958), La pensée esthétique du jeune Hegel, Revue Philosophique de Louvain, 56 (50) (pp. 222-250)

En basant sa théorie de l'art et de l'esthétique sur le passé, Hegel voyait le Beau artistique comme une représentation sensible du Vrai. Il prolonge ainsi le classicisme mais différemment, en affirmant que l'art ne doit plus être une reproduction parfaite du monde, mais une interprétation sensible de celui-ci : pensée qui favorisera l'émergence du mouvement romantique.

Ainsi, après Kant, qui avait ancré le Beau dans l'expérience subjective, Hegel réinscrit celui-ci dans une dynamique historique et spirituelle. Ce double mouvement — subjectivation avec Kant, historicisation avec Hegel — ouvre la voie à de profondes transformations esthétiques, où le Beau se verra tour à tour contesté, fragmenté, réinventé, dans ce que l'on pourrait appeler un véritable siècle des bouleversements.

En effet, au XIX^{ème} siècle, plusieurs conceptions du Beau et de l'art s'entrecroisent à travers des courants de pensée qui vont aller à l'encontre de la doctrine classique ainsi que la rationalité héritée des Lumières, tels que le romantisme, le réalisme, l'impressionnisme ou encore le symbolisme. Les dogmes chrétiens sont peu à peu évacués, même si la figure supérieure de Jésus continue de traverser les esprits, tandis que l'art cesse progressivement d'être l'apanage d'une élite restreinte pour s'adresser à un public élargi.

Cette période marque ainsi le début de l'autonomisation de l'art qui commence à jouir de ses propres lois et objectifs. Comme le Beau, l'art s'engage dans un mouvement d'« a-moralisation » et de « sécularisation », se détachant peu à peu des cadres religieux, moraux et politiques qui l'avaient longtemps structuré. Cet affranchissement ouvre un vaste territoire d'expérimentation et de liberté créatrice, au sein duquel l'artiste est désormais invité à inventer ses propres règles. Dans ce contexte, il s'agit de défendre les valeurs de son art face à la progression de l'individualisme moderne en revendiquant sa propre singularité. Dès lors, la question n'est plus tant de comprendre ce qu'est le Beau que d'explorer ce qu'il pourrait devenir.

Pour commencer, au début du XIX^{ème} siècle, le mouvement romantique fait son apparition avec pour idéologie « l'art pour l'art » en dissociant complètement le Beau du Bien et du Vrai, ou encore de l'utile. Ne cherchant pas tant à reproduire un ordre du monde qu'à en éprouver les tensions, les romantiques voient dans le Beau une valeur suprême, dépassant l'homme, qui fonde elle-même une morale supérieure. Ils réfléchissent leur courant pour accompagner une société qui, selon eux, se perd. Leurs projets poétique et artistique sont de tenter de soigner le mal par le Beau¹⁰, pouvant dès lors émerger du contraste, de la mélancolie, de l'inquiétude, voire du chaos. La laideur elle-même devient territoire à explorer afin de révéler d'autres formes de sensibilité. Le mouvement remet ainsi en question les règles de l'art et de l'académisme en s'affranchissant des lois de l'époque. Néanmoins, malgré leur passion exaltée

¹⁰ Benoît, É. (2002), Extraire la beauté du Mal? Cahiers Textuels, 25 (1) (pp. 71-90)

pour le Beau, les romantiques sont fort critiqués à l'époque. Ils sont traités d'individualistes et accusés d'oublier les missions de l'art qui préexistaient, notamment la civilisation et la moralisation du peuple.

Dans les arts visuels, cette transformation se manifeste par une valorisation du mouvement, de la lumière, de la nature sauvage et des états intérieurs. En architecture, il n'en est guère autrement : le Beau n'y est plus défini par la règle mais par l'émotion et l'expressivité. Ces changements s'accompagnent notamment du développement du mouvement néogothique, qui réinvestit les formes médiévales non par simple imitation, mais pour leur puissance expressive et leur dimension spirituelle. L'irrégularité, l'asymétrie et la richesse ornementale y deviennent des vecteurs d'émotion, en rupture avec la rigueur classique. Dans ce contexte, la formule « l'art pour l'art » trouve déjà ses racines : l'art tend à se libérer des finalités extérieures pour affirmer sa propre valeur. Le Beau ne doit plus servir, mais exister pour lui-même.

Charles Baudelaire, un poète romantique et anti-classique, qui « change la boue en or »¹¹ dira-t-on, incarne pleinement cette transition et va jusqu'à énoncer que « *si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise* »¹². Dans son œuvre, Baudelaire déplace les lignes du classicisme et contribue à redéfinir le champ du Beau en déclarant qu'il peut également se loger dans le difforme ou l'étrange. Un évènement majeur à cette époque est le procès de son recueil de poèmes publié en 1857 et intitulé : « *Les Fleurs du mal* » où il explore les tensions entre beauté et laideur, rationnel et irrationnel, faisant du Beau une expérience ambivalente et profondément moderne. L'ouvrage est considéré comme immoral et contraire aux bonnes mœurs, et l'auteur se voit poursuivi pour outrage à la morale publique et religieuse. Preuve qu'en ces temps-là, la religion bénéficie toujours d'une place importante aux hauts rangs de la société, même si moins dans l'esprit des artistes. Le poète français finit par être condamné à payer une amende et à supprimer six poèmes du recueil. Le Beau n'est ici plus garant d'un ordre moral, mais devient un espace de liberté, voire de transgression.

Ainsi, le romantisme inaugure une transformation décisive : le Beau cesse d'être une norme stable pour devenir une expérience singulière, parfois contradictoire, souvent intense. Le mouvement romantique tend à le développer comme immanent au monde, parfois proche d'une forme de panthéisme, où la nature, le sensible et le spirituel se confondent dans une même expérience esthétique. Ce courant de pensée ouvre la voie à une esthétique du sensible, de l'émotion et de la subjectivité, qui marquera durablement les développements artistiques du XIX^{ème} siècle.

¹¹ Van Reeth, A., & Mosna-Savoye, G. (2019, 3 avril), Baudelaire et l'esthétique de la boue, France Culture (Podcast)

¹² Baudelaire, C. (1857), Notes nouvelles sur Edgar Poe, dans Œuvres complètes, t. II

*« Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux:
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,*

*Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poissons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.*

*Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint;*

*Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur, s'épanouir.
- La puanteur était si forte que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.*

*Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.*

*Tout cela descendait, montait comme une vague
Ou s'élançait en pétillant;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.*

*Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.*

*Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.*

*Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un œil fâché,
Épiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.*

*Et pourtant vous serez semblables à cette ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!*

*Oui, telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez sous l'herbe et les floraisons grasses
Moisir parmi les ossements.*

*Alors, ô ma beauté, dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés! »*

Une Charogne, Charles Baudelaire (1857), section « Spleen et idéal »
chapitre XXIX (p. 66-67), Les fleurs du mal

Dans le prolongement du romantisme, qui avait ouvert le Beau à l'émotion et à l'intensité subjective, le mouvement réaliste, au milieu du XIX^{ème} siècle, opère un déplacement décisif en érigeant le Vrai en figure d'absolu. Les réalistes traitent les classiques d'hypocrites, qui se disent les gardiens du Bien et de la moralité tout en dissimulant la vérité sous des formes idéalisées et convenues. Là où les romantiques cherchaient à sublimer le monde, les réalistes entendent désormais le montrer tel qu'il est, soutenant que montrer le mal ne signifie pas l'approuver, mais en révéler l'existence. Ils disent ne pas se dissocier non plus de l'utile en tant que montrer la vérité est utile. Ceux-ci se revendiquent donc moraux et considèrent le réalisme comme une condition générale de la moralité, se situant selon eux dans la sincérité et la recherche du Vrai, qu'il s'agit de représenter avec force et conviction. Le Vrai pour les réalistes était le Beau pour les romantiques. Le Beau, dès lors, ne se situe plus dans l'élévation ou l'idéal, mais dans la sincérité d'un regard porté sur le monde.

En forçant cette vérité, les penseurs de ce mouvement supposent donc un transfert de la responsabilité depuis l'auteur ou artiste, vers le lecteur ou spectateur, qui se doit de tirer sa propre conclusion. En effet, dans l'esthétique réaliste, l'artiste ne cherche plus à s'imposer, mais à s'effacer, à devenir le médium d'une réalité qu'il restitue avec rigueur. En architecture, cette évolution se traduit par une attention accrue aux valeurs sociales, tentant de répondre aux besoins concrets de la société tout en promouvant précision fonctionnelle et vérité constructive : une architecture qui se veut plus sobre et terre à terre, privilégiant le réel et éclipsant toute signature artistique. L'ornement perd de son importance au profit de la structure, annonçant déjà certaines orientations modernes.

Dans ce contexte, Gustave Flaubert, figure majeure du mouvement réaliste, n'est lui pas prêt de se faire oublier, tant grâce à l'apport de sa création qu'aux controverses qu'elle a engendrées¹³. Son œuvre "*Madame Bovary*", publiée en 1856, donne lieu à un procès pour atteinte à la morale, en raison d'un style abusivement froid et d'un réalisme trop cru, notamment en représentant l'adultère féminin. Contrairement à Charles Baudelaire, Flaubert put se défendre et est finalement acquitté. Baudelaire a d'ailleurs tenu un discours en sa faveur dans un article publié le 18 octobre 1857, quelques mois après le procès: « *Si les magistrats avaient découvert quelque chose de vraiment reprochable dans le livre, ils l'auraient néanmoins amnistié, en faveur et en reconnaissance de la beauté dont il est revêtu* »¹⁴. Dans cet extrait, Baudelaire affirme, aussi romantique soit-il, avoir reconnu de la beauté dans l'œuvre profondément réaliste de Flaubert, concevant le Beau soumis à l'ordre du temps en l'associant notamment à la mode. De cette façon, même dans un cadre réaliste, le Beau n'a pas disparu, mais s'est déplacé. Il ne réside plus dans l'idéalisation, mais dans la précision de l'écriture, dans

¹³ Dufour, P., & Séginger, G. (2023), Flaubert dans son siècle (pp. 145 - 153)

¹⁴ Fondation Napoleon (2024, 22 février), Document : Critique de *Madame Bovary* par Charles Baudelaire, parue dans l'Artiste, le 18 octobre 1857

la capacité à faire émerger une forme à partir du réel le plus ordinaire.

Dans un contexte où la liberté artistique reste fragile, ces deux procès successifs montrent que le pouvoir politique se méfie toujours autant des artistes — et tout autant inversement —, sans cesse menacés par la censure et les poursuites judiciaires.

A la fin du XIX^{ème} siècle, ces différentes transformations donnent lieu à une véritable prolifération de courants alternatifs qui coexistent, s'opposent, ou se répondent. Le paysage artistique devient pluriel, fragmenté et instable, à l'image d'une modernité en train de se construire.

Le naturalisme, prolongement du réalisme, radicalise la recherche du Vrai en l'inscrivant dans une approche scientifique, influencée par le positivisme. L'homme y est envisagé comme déterminé par son milieu, son hérédité et ses conditions sociales. Le Beau y disparaît presque en tant que catégorie autonome, absorbé par une logique d'observation et d'explication.

Un peu plus tard, en réaction à la froideur descriptive du réalisme et du naturalisme, le symbolisme est apparu avec pour ambition d'échapper au réel en réintroduisant une dimension intérieure et poétique. Le Beau n'y est plus donné dans le monde visible, mais suggéré et évoqué. Il devient mystérieux, insaisissable, presque ineffable.

Parallèlement, l'impressionnisme en art, avec le célèbre peintre Claude Monet, avait pour doctrine de chercher de l'éternel dans le transitoire en restituant l'éclat du sensible et la force de l'instant. Le Beau n'y réside plus dans la forme stable, mais dans l'instant, dans la lumière, dans la variation. Il devient fugace, lié à une expérience sensible immédiate.

En architecture, ces mutations profondes s'accompagnent d'une oscillation entre tradition classique et aspiration à la modernité, entre héritage et innovation. Tandis que le néogothique réactive une sensibilité romantique et historique, l'art nouveau de Victor Horta, s'inspirant des courbes naturelles de la nature, et le « proto-modernisme »¹⁵ de Louis Sullivan, mêlant tradition et innovation, font leur apparition. Dans le même temps, dû à l'essor industriel, les matériaux de construction changent considérablement. La production massive de verre, d'acier, ainsi que l'invention du béton armé, ouvrent de nouvelles possibilités formelles, préparant l'émergence de la modernité architecturale et objectivant le divorce entre la conception et le geste manuel.

En somme, la fin de ce siècle apparaît comme un moment de coexistence des visions du Beau où aucune ne s'impose durablement, entraînant une période de transition féconde alliée à une créativité foisonnante. Le Beau en devient multiple, instable, et profondément lié aux transformations du monde moderne.

¹⁵ Castaner Munoz, E. (2004), Chapitre 2 : Évolution stylistique des « fins de siècle » à la veille du mouvement moderne, *L'architecture métallique en Espagne*, Presses universitaires de Perpignan (pp. 323-360)



Impression, soleil levant, Claude Monet (1872)



Auditorium Building, Louis Sullivan & Dankmar Adler, Chicago (1889)



Hôtel Tassel, Victor Horta, Bruxelles (1894)

Dans ce contexte, les apports scientifiques ne sont pas sans incidence sur la manière de penser le Beau. En 1859, Charles Darwin publie sa théorie de la sélection naturelle, où il prend conscience de la sélection sexuelle dans le cadre de la reproduction. Le naturaliste anglais met en évidence le rôle de certains attributs esthétiques dans les processus d'attraction et de reproduction. Il considère donc que le Beau peut également être sexuel et parfois même primer sur le principe rationnel de l'accouplement entre espèces analogues.

Ce déplacement est significatif : l'attraction au Beau apparaît comme inscrite au cœur même du processus qui nous gouverne, nous les humains, dans notre animalité. Sans réduire l'esthétique à la biologie, cette perspective contribue à élargir le champ du Beau, en le reliant à des dimensions plus profondes de l'existence humaine.

Cette fin du XIX^{ème} siècle est également marquée par les profondes transformations engendrées par la révolution industrielle qui a comme mot d'ordre : les meilleurs résultats avec le moins de moyens. Portée par une logique d'optimisation, son objectif premier est le confort et la qualité de vie pour plus grand nombre. Néanmoins, ayant ses ambitions comme seul filtre, cette industrialisation massive a rendu le travail manuel pénible, a disjoint l'humain de la nature, a substitué les objets façonnés à la main — avec soin, amour et nécessité — pour des objets standardisés — pas forcément meilleur marché —, et a amoindri nos expériences esthétiques. Dans ce contexte, le Beau semble se dissocier du quotidien et de la vie ordinaire.

Face à cet état de faits et ces nouvelles conditions d'existence, un mouvement artistique à l'épaisseur sociale et politique indéniable, du nom de « Arts & Crafts »¹⁶, émerge à partir des années 1860. Ce mouvement, avec pour sujet les arts dits « quotidiens » ou « décoratifs », entend insérer qualité et beauté dans la vie quotidienne, promouvoir une esthétique éthique. Une autre ambition, non des moindres, est de réintégrer la figure du « faire » dans l'art avec l'artisanat et déconstruire la hiérarchie créée et institutionnalisée par l'Académie des arts mineurs et arts majeurs — et par là même, la figure des « beaux-arts ».

Contre le mythe du progrès, le productivisme industriel et l'égoïsme des classes dominantes, les artistes de ce mouvement voient leur art comme une épaisseur sensible donnée à la révolution. Ils voient la fabrication en série comme l'ennemie d'un renouveau et affirment que le Beau ne doit pas être réservé à des objets d'exception, mais habiter l'ensemble de notre environnement. Leur ambition dépasse ainsi la simple production formelle : il s'agit de redonner au Beau une dimension éthique et sociale. À travers leur pensée, qui a pour levier important de réintroduire la vie au cœur de la production¹⁷ et réhabiliter l'artisanat au rang de l'art, il faut finalement comprendre que *« un tableau est tout aussi utile à l'ornement d'un mur qu'une poterie à accueillir des fleurs et que chacun de ces deux artefacts porte un monde sensible, l'attention d'un faire, le respect d'une matière, l'agencement d'une forme qui soulève*

¹⁶ Golsenne, T. (2019, 18 juillet), Artisanat et révolution, Rhuthmos

¹⁷ Ruskin, J. (1860), Il n'y a de richesse que la vie

des affects et dit une position dans la vie »¹⁸.

L'approche du philosophe allemand nommé Friedrich Nietzsche, méditant tout autant sur son époque, laisse aussi son empreinte sur cette période de transition prémoderne. Formé par Arthur Schopenhauer, Nietzsche et lui partagent une relation complexe et évolutive, marquée par une admiration initiale suivie d'une rupture critique. En effet, passant d'une source d'inspiration à un adversaire philosophique, il se détache progressivement de son prédécesseur en raison de leur divergence d'opinions sur le concept du pessimisme. Là où Schopenhauer l'acceptait tragiquement et voyait dans l'existence une souffrance à dépasser par la négation de la volonté¹⁹, Nietzsche le renverse en rejetant cette négation de la vie qu'il considère plutôt comme une force créatrice et une affirmation de soi²⁰. Étant contre l'idée d'une négation des forces vitales, ce dernier se révèle également critique envers les romantiques, qu'il considère comme dominés par leur passion, et la morale chrétienne, qu'il juge comme de l'obéissance aveugle.

Dans le prolongement des mutations scientifiques — notamment celles introduites par Charles Darwin —, Nietzsche contribue ainsi à désacraliser le Beau. Celui-ci n'est plus garanti par un ordre supérieur, qu'il soit divin ou naturel : il devient le produit d'un regard, d'une interprétation. Ce déplacement s'inscrit dans un diagnostic plus large, devenu célèbre à travers la formule de la « mort de Dieu »²¹. Par cette expression, Nietzsche ne désigne pas un événement religieux au sens strict, mais la disparition des fondements absolus immanents qui structuraient jusqu'alors la pensée occidentale. Avec la mort de Dieu, c'est tout un système de valeurs transcendantes qui s'effondre, laissant place à un vide : celui du nihilisme.

Dans ce monde désormais privé de garantie supérieure, le Beau ne peut plus être fondé sur un ordre divin ou une vérité stable. Il perd donc son statut d'absolu pour devenir incertain. Mais loin de s'en tenir à un constat pessimiste, Nietzsche propose une réponse active consistant à ne pas subir le vide de sens, mais l'accepter et même le dépasser en affirmant une certaine volonté de puissance. C'est dans ce cadre que l'art acquiert, chez Nietzsche, une importance décisive. Loin d'être une simple représentation du monde, il devient une force vitale, une manière de rendre la vie supportable, voire désirable. D'où sa formule célèbre : « *Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité* »²².

¹⁸ David, A. (2019, mars), Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre, Galerie Stimmung

¹⁹ Ucciani, L. (2004), Schopenhauer ou l'esthétique comme instance de renversement, Philosophie, 7 (pp. 29-45)

²⁰ Lossi, A. (2022), Une promesse de bonheur? Nietzsche sur la beauté, Nietzsche-Studien, vol. 51, no. 1 (pp. 179-194)

²¹ Nietzsche, F. (1882), Le Gai Savoir

²² Nietzsche, F. (1901), La volonté de puissance

Ainsi, avec Nietzsche, le Beau entre dans une ère profondément instable mais féconde : privé de fondement absolu, il devient le lieu d'une tension entre vérité et illusion, entre destruction des valeurs anciennes et création de nouvelles formes. Cette pensée marque un seuil décisif, annonçant les bouleversements esthétiques du siècle suivant.

Le XX^{ème} siècle s'ouvre alors dans un contexte de perturbations profondes, tant sur le plan intellectuel et culturel que socio-politique. Marqué par deux guerres mondiales pour le moins meurtrières, par des mutations technologiques rapides et par une transformation radicale des modes de vie, il met à l'épreuve les fondements même des valeurs héritées du passé. Dans un monde traversé par la violence, l'industrialisation et l'accélération du temps, il est difficile de croire que le Beau a encore de la place pour exister. Et pourtant, il demeure, avec une force inexorable, comme depuis la nuit des temps.

Héritée des réflexions du XIX^{ème} siècle, l'idée d'un Beau relatif au jugement du sujet, à l'esprit qui le contemple et à la subjectivité de la nature humaine se confirme et s'intensifie. Pour ce qui est de l'esthétique, désormais largement centrée sur les productions humaines, elle ne s'intéresse plus que très peu à la nature en se restreignant à l'art, voire aux « beaux-arts ». À cette période, nous faisons également face à une esthétique généralisée de nos milieux de vie, se traduisant notamment par la naissance du *design* et son esthétique commerciale et industrielle. Avec cet essor de l'industrie, nous passons de objets, ou œuvres, à produits, où le Beau tend alors à se confondre avec l'attractivité, voire avec la valeur marchande.

Dans le champ artistique, la première moitié du siècle, ayant mis de côté la nature, est marquée par un Beau qui se disperse et qui subit une explosion subjective à travers des courants modernistes en quête d'innovation tels que le fauvisme, le cubisme et l'expressionnisme. Ceux-ci rompent avec les idées préconçues de l'art en explorant de nouvelles formes de représentation et en tentant tous, à leur manière, de trouver des réponses. La personnalité et la singularité de l'artiste se retrouvent exacerbées, et le Beau ne réside plus dans l'imitation ou l'harmonie, mais dans l'intensité, la déformation, voire la rupture.

Cette dynamique se radicalise encore avec des mouvements comme le surréalisme, de Salvador Dalí et René Magritte, ou le dadaïsme²³, de Marcel Duchamp, qui semblent rejeter l'idée même de faire du Beau, transcendant les limites du bon goût.

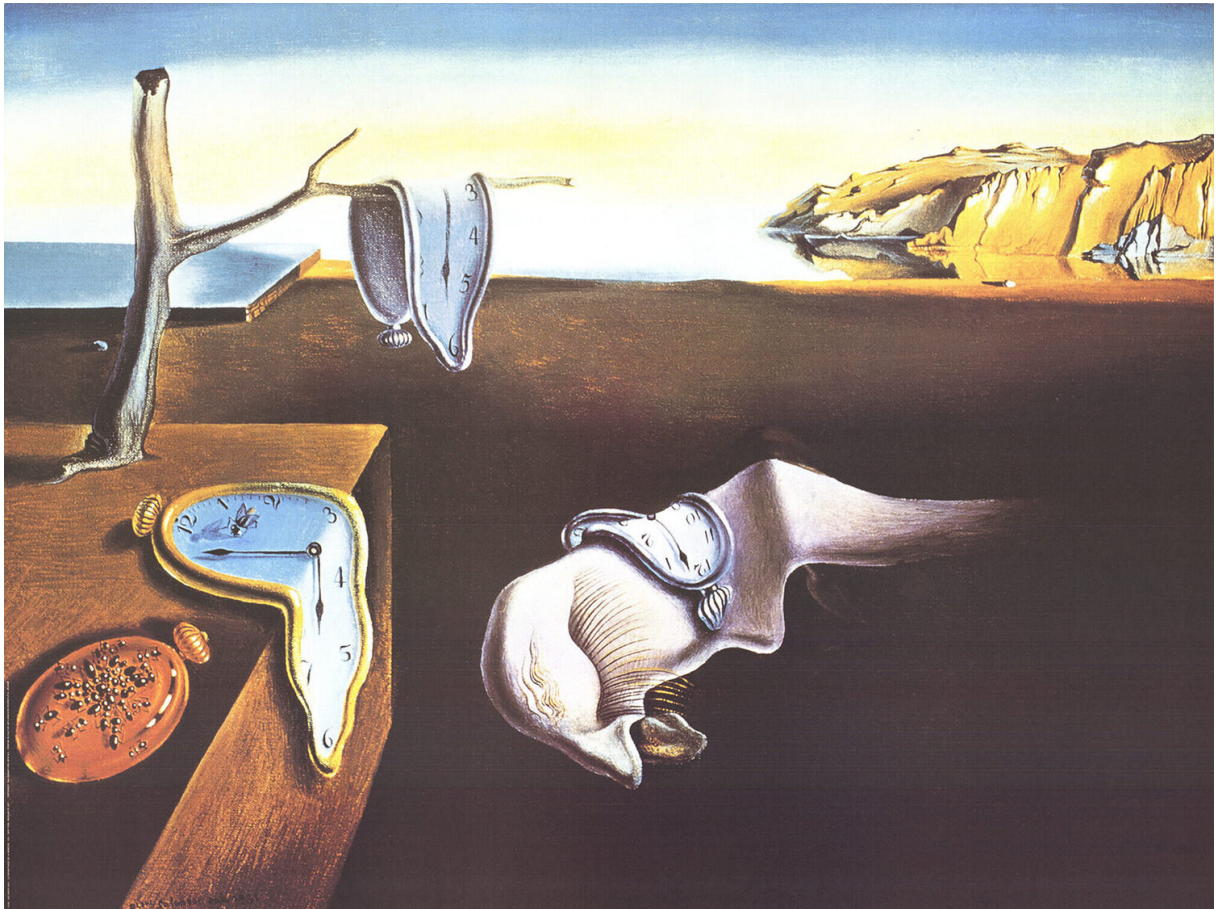
Le surréalisme explore l'inconscient et le rêve. Il est aujourd'hui souvent explicité grâce à une formule reprise du célèbre poète Lautréamont : « *Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie* »²⁴. Le Beau devient ici affaire de choc, d'association imprévisible et d'étrangeté.

Le dadaïsme, lui, avec Marcel Duchamp comme chef de file, est un courant artistique procédant

²³ Le mouvement dada ou dadaïsme en peinture (s. d.), Rivage de bohème

²⁴ Ducasse, I., dit Lautréamont (1869), Les Chants de Maldoror, chant VI

par dérision, afin de lutter contre l'irrationalité humaine et l'absurdité universelle. Le mouvement remet en cause les fondements mêmes de l'art : le processus réflexif, devenu geste critique, prévaut sur la forme finale de l'œuvre. Avec pour premier objectif de contester et reconsidérer la logique de l'art, en parlant de son concept de « ready-made » dans une lettre adressée à Hans Richter le 10 novembre 1962, Duchamp dit : « *Je leur ai jeté le porte-bouteille et l'urinoir à la tête comme une provocation et voilà qu'ils en admirent la beauté* ». Le ready-made — objet industriel élevé au rang d'œuvre — interroge frontalement la notion du Beau : celui-ci n'est plus une propriété de l'objet, mais une construction du regard. En affirmant que n'importe quel objet peut devenir œuvre d'art, Duchamp déplace la question esthétique vers le champ conceptuel. Le Beau n'est plus nécessaire, et peut même devenir suspect et il serait dès lors utile de se demander s'il est toujours approprié d'employer l'expression de « beaux-arts ».



La Persistance de la mémoire, Salvador Dalí (1931)



Fontaine, Marcel Duchamp (1917).

Simultanément, dans un contexte de profondes transformations techniques, sociales, économiques et culturelles, un courant architectural contestable sous certains aspects mais très fructifiant sous d'autres fait son apparition : le modernisme. Amplifié avec la nécessité tragique de reconstruction d'après-guerre, ce mouvement a notamment pour volontés de fournir un toit au plus grand nombre, de gommer les inégalités, et de moderniser l'habitat, dans une démarche profondément sociale et innovante. L'esthétique se rapproche ainsi à nouveau de l'éthique, le Beau du Bien. Ce contexte pousse à ce qu'il s'allie avec l'industrialisation et le progrès scientifique. Influencé notamment par les principes du taylorisme — organisation rationnelle du travail visant à maximiser l'efficacité —, l'architecture moderne adopte une logique de standardisation, de préfabrication et production en série. Le productivisme est sa religion, presque à l'instar du christianisme au Moyen-Âge.

Pour ce qui est du Beau, il y est vu dans les lignes épurées, dans le dépouillement au détriment de l'ornement — considéré comme superflu —, mais aussi dans la rigueur, le minimalisme — appelant la formule « Less is more » de l'architecte allemand Ludwig Mies van der Rohe —, la fonctionnalité, la clarté structurelle, ou encore la commodité d'un édifice. D'autres, par contre, y voient un Beau devenu archaïque, relégué au second plan.

Nous pouvons bien sûr citer le vieil adage au complet que Louis Sullivan énonce dans son essai intitulé *"The Tall Office Building Artistically Considered"* publié en 1896 dans le *"Lippincott's Monthly Magazine"* : « Toutes les choses ont dans la nature une forme, un aspect extérieur, qui nous indique ce qu'elles sont, ce qui les distingue par rapport à nous et entre elles... Il semble que la vie et la forme soient un tout inséparable et que le sens de l'accomplissement soit dans cette correspondance mutuelle. Qu'il s'agisse de l'aigle planant dans les airs ou du pommier en fleur, du cheval de trait qui peine ou du cygne alerte, de l'eau qui suit les méandres de la rivière ou du chêne ramifié, des nuages qui passent ou du mouvement du soleil, la forme suit toujours la fonction et telle est la loi. Pas de changement de forme sans changement de fonction. La loi de tout ce qui est organique, ou inorganique, de toutes les choses physiques et métaphysiques, humaines et surhumaines, de toutes les manifestations effectives de la tête, du cœur et de l'âme, est que la vie est décelable par son expression, que la forme suit la fonction. Et telle est la loi. »²⁵. Cette citation traduit une volonté de réduire l'architecture à l'essentiel, ici la forme à la fonction.

Mais Louis Sullivan n'est pas la seule figure du modernisme à parler sur un ton prescriptif en termes de codes esthétiques. Adolf Loos, architecte moderne autrichien, lui, dénonce l'ornementation²⁶ comme un crime économique, moral et culturel, le considérant comme incompatible avec l'industrialisation, la croissance et le progrès culturel. Le Corbusier,

²⁵ Sullivan, L. (1896), La forme suit la fonction – Article.net, Ressource en histoire et théorie du design (2019, 30 septembre)

²⁶ Loos, A. (1908), Ornement et crime

architecte suisse et pionnier du modernisme, va même jusqu'à énoncer cinq points de l'architecture moderne²⁷ : le plan libre, la façade libre, les pilotis, les toits-terrasses et les fenêtres en bandeau.

D'autre part, la tendance ancienne à rechercher dans le corps humain un modèle objectif de beauté et de proportion connaît un retour significatif au sein du mouvement moderne à travers le développement de l'ergonomie. Des ouvrages tels que le Neufert d'Ernst Neufert (1936) ou le Modulor de Le Corbusier (1948) témoignent de cette volonté de rapporter l'architecture à des mesures humaines considérées comme rationnelles, harmonieuses et universellement partageables. L'ambition initiale est alors largement louable : il s'agit de concevoir des espaces mieux adaptés aux usages, au confort et aux capacités du corps humain, tout en cherchant à instaurer un ordre cohérent entre l'homme, l'architecture et la technique.

Cependant, cette recherche d'une mesure universelle n'est pas sans ambiguïtés. En prenant pour référence un individu théorique — généralement masculin, valide et standardisé —, ces systèmes tendent à réduire l'incommensurable diversité des morphologies, des capacités et des manières d'habiter le monde. Ce qui était pensé comme un outil de conception risque alors de devenir un instrument normatif.

Là où les Grecs cherchaient dans les proportions du corps l'expression d'un idéal de beauté, la modernité les mobilise davantage au service de l'efficacité, de la standardisation et de la rationalisation constructive. Le corps cesse progressivement d'être une figure symbolique du Beau pour devenir une donnée mesurable, un paramètre parmi d'autres dans l'organisation de l'espace. Cette évolution illustre plus largement le déplacement opéré par le mouvement moderne : d'une quête esthétique fondée sur les qualités sensibles et symboliques des formes vers une recherche de cohérence rationnelle, fonctionnelle et universalisable.

L'urbanisme moderne participe lui aussi de cette volonté de rationalisation du monde habité. De nombreux architectes et urbanistes du XX^{ème} siècle envisagent alors le projet urbain comme un outil capable d'améliorer les conditions de vie, de répondre aux défis de l'industrialisation et d'accompagner les profondes transformations sociales de leur époque. Dans cette perspective, des principes tels que le zonage fonctionnel, la séparation des flux ou encore la ségrégation sociospatiale sont pensés comme des moyens d'organiser plus efficacement la ville. Toutefois, leur mise en œuvre a également fait l'objet de nombreuses critiques, soulignant que ces dispositifs pouvaient parfois contribuer à une certaine fragmentation des territoires, à une réduction de la mixité sociale ou à une homogénéisation des formes urbaines. De même, la place accordée à la nature demeure souvent ambiguë : bien que largement présente dans les visions modernes de la ville, elle est fréquemment conçue sous la

²⁷ Jeanneret, C-E., dit Le Corbusier (1927), Les cinq points d'une architecture nouvelle, dans Œuvre complète (1910-1929)

forme d'espaces spécialisés, distingués des lieux de production et d'habitation.

Ces réflexions sont notamment portées et diffusées à travers les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), qui jouent un rôle majeur dans la formulation et la circulation des idées modernistes à l'échelle internationale. Ces rencontres contribuent à structurer un ensemble de principes communs en matière d'architecture et d'urbanisme, tout en participant à l'élaboration d'une vision relativement cohérente de la ville moderne. Cette recherche de principes généraux constitue à la fois la force et l'une des limites du mouvement. Si elle permet de développer un langage partagé et de répondre à des enjeux de grande ampleur, elle tend parfois à réduire la prise en compte des singularités locales, historiques ou culturelles. Dans ce contexte, la question du Beau se trouve progressivement déplacée : moins envisagée comme une valeur autonome, elle est souvent intégrée à des préoccupations de fonctionnalité, de rationalité ou d'organisation sociale.

De cette façon, le modernisme architectural, visant sans cesse la rationalisation, conduit parfois à une homogénéisation urbaine et à une perte de diversité. Ce qui était pensé comme un projet d'émancipation peut, dans certains cas, engendrer de nouvelles formes d'aliénation. Tantôt rejeté, tantôt redéfini, le Beau devient un enjeu instable, traversé par les contradictions de la modernité. Face à toutes ces antinomies, une crise de l'émancipation collective finit par signer la fin du mouvement, brisant le lien entre éthique et progrès scientifique. Cette crise donnera par la suite naissance au courant postmoderne.

Ainsi, le modernisme ne fait pas disparaître la question du Beau, mais la redéfinit en profondeur. Il la dépouille de ses attributs décoratifs, symboliques ou historiques pour la ramener à des principes jugés essentiels : la fonction et la rationalité. Le Beau ne réside plus dans l'apparence ou l'ornement, mais dans la justesse, la clarté et l'économie de moyens. Il tend à se confondre avec le Bien, dans une volonté de produire une architecture utile et universelle, capable de répondre aux besoins du plus grand nombre.

Cependant, cette tentative de refondation s'accompagne d'une tension fondamentale. En cherchant à objectiver le Beau, à le rationaliser et à le rendre universel, le modernisme tend aussi à en réduire la pluralité et la dimension sensible. Ce qui devait être libérateur devient parfois normatif et ce qui visait l'émancipation engendre parfois une forme d'uniformisation. Le Beau moderne apparaît dès lors comme un idéal exigeant, fondé sur la cohérence et la nécessité, mais fragile dans sa prétention à l'universalité. Il ne disparaît pas, mais se transforme en une valeur encadrée, presque prescrite, dont les limites prépareront les remises en question ultérieures.



Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy (1931)

Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, un autre mouvement artistique s'allie avec l'industrialisation, ou du moins sa société, qui est le Pop art : courant charnière entre remise en question du modernisme et préfiguration du postmodernisme, s'intéressant aux troubles du présent. Le Pop Art, porté notamment par l'artiste Andy Warhol, propose un nouveau langage ainsi qu'une nouvelle esthétique en manipulant et détournant de multiples références avec une efficacité presque déroutante, réconciliant culture savante et populaire. Il renoue avec le quotidien, l'ordinaire, voire le banal, et célèbre ironiquement la société consumériste, l'hédonisme, le luxe, les icônes médiatiques, ou encore le productivisme industriel. Il se moque volontairement de la culture de masse — la société veut la culture, tandis que la société de masse veut les loisirs et les divertissements. Mais le mouvement remet également sérieusement en cause les discriminations et injustices sociales liées au courant moderne.

Avec le Pop Art, le banal devient digne d'intérêt, le trivial devient visible, et l'objet industriel accède au statut d'image. En ce sens, les artistes de ce mouvement ne célèbrent pas naïvement la société de consommation ; ils en révèlent les mécanismes, politisant leurs œuvres tout en brouillant les frontières entre fascination et critique. Le Beau y devient ambigu, oscillant entre séduction et dénonciation.

Au même moment, cette remise en question des valeurs modernistes trouve un écho direct dans le champ architectural, notamment avec les travaux du groupe d'architectes britanniques « Archigram »²⁸, fondé par Peter Cook en 1960. Le collectif prônait également une architecture provocante, à l'image de leur époque, au travers de la pop culture et de l'essor technologique. Ils voulaient toucher notre culture visuelle à travers des projets conceptuels, expérimentaux et spéculatifs : de véritables manifestes qui déstabilisent et incitent à la réflexion, tendant vers l'utopie, voire la dystopie. Leurs deux objectifs principaux étaient de dé-hiérarchiser les structures sociales et déprogrammer nos modes de vie.

Dans le même temps, en Italie, des collectifs radicaux²⁹ tels que Superstudio ou Archizoom développent une critique encore plus frontale de l'architecture moderne et de la société de consommation. À travers des projets théoriques, ils dénoncent l'uniformisation du monde et la perte de sens produites par le fonctionnalisme et la rationalisation extrême. Leur travail ne vise pas à produire des formes construites, mais à révéler les dérives d'un système.

Avant d'entrer dans le vif du postmodernisme, un autre voie se développe avec le brutalisme, souvent réduit à tort à des bâtiments à l'esthétique austère, massive et monumentale. En réalité, le brutalisme est tout autre, celui-ci préconise l'humain, prônant une architecture relationnelle, communautaire et sociale. L'architecture devient un support de vie et fait un retour à la forme ainsi qu'à la puissance expressive, diminuant le nombre de matériaux

²⁸ Tancredi, M. (2014), Archigram, de l'amplificateur à la ville, Les technologies du son comme modèle social et architectonique, *Intermédialités / Intermediality* (23)

²⁹ Quinz, E. (2021), Les Radicaux italiens : désertier l'architecture Critique, 891-892 (8) (pp. 638-652)

employés. Dans ce contexte, les principes architecturaux privilégiés se révèlent être : l'appropriation par l'indétermination, la flexibilité des usages, la sincérité matérielle, la vérité constructive, la considération du déjà-là, l'abondance de lumière, ou encore la continuité spatiale. Le brutalisme promeut une architecture informelle, moins normative et établie, qui, quelque part, abandonne la quête de perfection. À la différence du modernisme, il n'y aura plus vraiment de critère du Beau, certains en parlent même comme une architecture « sans style ».

Ainsi, qu'il s'agisse du Pop Art, des expérimentations d'Archigram, des critiques radicales italiennes ou du brutalisme, une même transformation s'opère : le Beau cesse d'être un idéal stable pour devenir un champ de tensions, perdant son unité pour se fragmenter en une pluralité de significations. Cette instabilité prépare le terrain des pensées postmodernes, qui feront de cette diversité non plus un problème, mais une condition.



Boîtes de soupes Campbell, Andy Warhol (1962)



Instant City, Archigram (1964)



Les Etoiles d'Ivry, Jean Renaudie & Renée Gailhoustet, Ivry-sur-Seine (1975)

Bien que les premières critiques du modernisme apparaissent dès le milieu du XX^{ème} siècle, ce n'est véritablement qu'à partir des années 1970 que le postmodernisme s'affirme comme un tournant culturel majeur. Il ne s'agit ni d'une remise en question totale des récits modernes, ni d'une contestation de ses fondements, mais plutôt d'une relativisation, proposant de nouveaux fondements moins univoques et universels. Les postmodernes ne dictent plus des lois comme pouvaient le faire les modernes : ils réintroduisent pluralité et relativisme. Dans ce contexte, la question du Beau ne disparaît pas, mais perd toute prétention à l'universalité. Le Beau n'est plus un horizon commun ni un idéal à atteindre, mais une construction culturelle, instable et multiple.

En art, le postmodernisme agira comme un tournant décisif pour l'avènement de ce que nous appelons aujourd'hui l'art contemporain. Il prolonge et radicalise les remises en question amorcées par les avant-gardes du début du siècle, assumant pleinement la fin des hiérarchies entre culture savante et culture populaire. Il joue avec les références, les styles, les citations, dans une logique de collage et de recyclage. L'œuvre n'est alors plus nécessairement pensée comme une création totalement nouvelle, mais parfois comme une recomposition de signes et d'images déjà existants.

Cette dynamique s'incarne notamment dans l'esthétique du kitsch³⁰, longtemps rejetée comme mauvais goût, mais progressivement réhabilitée comme forme d'expression à part entière. Des artistes tels que Jeff Koons exploitent volontairement cette ambiguïté en produisant des œuvres séduisantes, brillantes, immédiatement accessibles, tout en interrogeant leur superficialité.

Le postmodernisme introduit ainsi une forme de distance ironique vis-à-vis des valeurs traditionnelles de l'art et du Beau. Il ne s'agit plus tant de produire du Beau au sens classique que de jouer avec ses codes, de les détourner, de les exagérer ou parfois même de les parodier. L'œuvre devient alors un espace de questionnement critique autant qu'un objet esthétique, révélant une époque marquée par la prolifération des images, de la consommation et des références culturelles.

³⁰ Robelin, J. (2014), Le kitsch ou l'authenticité de l'inauthentique, Noesis, 22-23 (pp. 203-217)



Chien ballon, Jeff Koons (1994 - 2000)

En architecture, le postmodernisme s'inscrit avant tout en réaction directe au fonctionnalisme et à l'universalité revendiquée par le modernisme. Là où l'architecture moderne cherchait à produire des formes rationnelles, épurées et supposément universelles à travers le célèbre principe selon lequel « la forme suit la fonction », les postmodernes reprochent progressivement à cette pensée son abstraction, son austérité et son incapacité à prendre en compte la complexité culturelle, symbolique et sensible des villes réelles. Ils dénoncent également une certaine homogénéisation des paysages urbains modernes, souvent perçus comme déshumanisés et détachés des contextes historiques ou populaires.

Des figures comme Robert Venturi et Denise Scott Brown proposent alors une relecture critique de la ville, notamment dans leur ouvrage *“Learning from Las Vegas”* (1972), devenu emblématique du mouvement. À travers l'analyse des formes commerciales et ordinaires de l'architecture américaine, ils cherchent à réhabiliter des formes architecturales jusque-là largement méprisées par la culture savante moderniste, les considérant comme toutes autant porteuses de significations culturelles réelles.

Dans cette étude, Venturi et Scott Brown distinguent notamment le « decorated shed », un hangar simplement décoré en façade afin de porter sa signification, et le « duck », un bâtiment dont la forme même communique directement sa fonction ou son contenu. À travers cette distinction, ils affirment que l'architecture ne doit pas nécessairement exprimer sa fonction par sa forme constructive, mais peut également passer par le signe, le symbole, ou l'ornement — longtemps rejeté par les modernes. Le postmodernisme réintroduit ainsi une architecture du langage, de la citation et de la communication.

Cette ouverture se traduit par une architecture plus expressive, parfois éclectique, jouant librement avec les styles et les références historiques, laissant place à des détournements parfois extravagants et à un retour de la polychromie. Le postmodernisme architectural introduit ainsi une dimension narrative et symbolique, où le bâtiment devient un support de signification autant qu'un objet fonctionnel. Cette réhabilitation du décor et du symbole marque aussi le retour d'une certaine complexité perceptive, revendiquée par Venturi lui-même lorsqu'il oppose la richesse de la contradiction à la pureté simplificatrice du modernisme.

Ces évolutions se prolongent, à partir des années 1980, avec le déconstructivisme, courant qui radicalise encore davantage la remise en question des formes stables et des compositions traditionnelles. Influencé en partie par le surréalisme artistique, il fragmente les formes et conduit à des architectures souvent instables et ambiguës, mais fantaisistes, correspondant d'ailleurs bien à l'ambition nouvelle d'« architecture branding » : dispositif de monstration pour les villes qui veulent se faire voir à l'international avec des architectures dites « iconiques ». L'architecture ne cherche alors plus uniquement à répondre à des usages ou à un contexte, mais également à produire une image forte, identifiable et médiatique.

Ainsi, le postmodernisme ne propose pas une nouvelle définition stable du Beau, mais acte sa profonde dispersion, devenant pluriel, insaisissable, et parfois même secondaire. Il n'est plus un fondement mais une question laissée ouverte, mouvante et continuellement renégociée au gré des sensibilités, des cultures et des imaginaires contemporains.



Musée des enfants, Robert Venturi & Denise Scott Brown, Houston (1992)



Cité de la Culture de Galice, Peter Eisenman,
Saint-Jacques-de-Compostelle (2011)

Puis, de la toute fin du vingtième siècle jusqu'à maintenant, l'art n'a plus tellement de modèle de pensée, nous le disons simplement « contemporain », voire « non-référentiel »³¹. Cette autonomisation de l'art engendre un éclatement des pratiques et des matériaux de production ainsi qu'une apogée du pluralisme. Certains penseurs vont jusqu'à parler de « fin de l'art », comme le philosophe français Yves Michaud : « *La fin de l'art, ce peut être son accomplissement comme sa décomposition — la fin d'une forme spécifique d'art et l'apparition d'un art lié à cette fin. (...) la fin de l'art est la naissance de l'esthétique. Elle ouvre le champ à la fois réduit et immense d'un art réflexif, conceptuel, se prenant lui-même comme sujet* »³². Nous pouvons évidemment relier cette pensée aux ambitions révolutionnaires de Marcel Duchamp avec ses ready-made, à savoir interroger le concept même de l'art.

Dans ce cadre, le Beau artistique en est devenu totalement indépendant, suivant l'expression singulière et indépendante de la liberté de l'artiste. Il devient une possibilité parmi d'autres, parfois revendiquée, souvent contournée, voire délibérément mise à distance. L'œuvre contemporaine ne cherche plus nécessairement à produire du Beau, mais à susciter une expérience, une réflexion, ou une perturbation. Le plaisir esthétique peut alors coexister avec le malaise, le doute ou l'incompréhension.

Cette transformation s'accompagne dès lors d'un déplacement de la réception de l'œuvre. Celle-ci demande une participation active du spectateur, cherchant dans son imaginaire pour en construire sa propre interprétation. L'expérience esthétique devient ainsi plus ouverte, mais aussi plus incertaine. Elle passe d'ailleurs par de plus en plus de dispositifs immersifs, sensoriels ou interactifs, qui engagent le corps autant que l'intellect. Nous pouvons aussi parler d'un phénomène d'artialisation de ce que nous pourrions communément appeler le banal, ou l'ordinaire, qui renverse tout autant notre réception de l'œuvre.

Par ailleurs, l'art contemporain entretient un rapport étroit avec le monde sociopolitique. Il ne se situe plus en retrait, mais s'inscrit dans les débats contemporains, abordant des questions liées à l'identité, au pouvoir, à l'environnement ou aux inégalités. Dans ce cadre, le Beau peut être mobilisé comme outil critique ou stratégique, mais il n'est plus une valeur autonome. Il se trouve traversé par des enjeux éthiques, culturels et idéologiques.

Cette période est également marquée par une tension croissante entre création artistique et logiques de marché : certaines œuvres circulent comme des objets de valeur, participant à une forme de consumérisme esthétique. Ce phénomène s'inscrit dans ce que certains qualifient de « capitalisme artiste »³³, caractérisé par une diffusion généralisée de l'esthétique dans les sphères économiques et culturelles.

³¹ Olgiati, V., & Breitschmid, M. (2021), *Architecture Non-Référentielle*, Bruxelles, Cosa Mentale

³² Michaud, Y. (2021), *L'art, c'est bien fini*, Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais (pp. 239 - 240)

³³ Lipovetsky, G & Serroy, J. (2013), *L'Esthétisation du monde, vivre à l'âge du capitalisme artiste*

Dès lors, l'art contemporain ne met pas fin au Beau, mais en transforme radicalement les conditions d'existence. Entre pluralité des formes, intensification des expériences, et engagement dans le réel, le Beau se trouve à la fois disséminé, reconfiguré et questionné³⁴. Il ne constitue plus un repère stable, mais un horizon mouvant, à redéfinir sans cesse au contact des œuvres et des regards.

Aurélien Barrau, astrophysicien et philosophe français, tiendra un discours raisonné sur le rôle actuel de l'art dans un entretien pour France Inter : « *L'art a un rôle essentiel à jouer. Non pas au titre de divertissement ou de distraction — ce n'est pas son rôle, Nietzsche et Ionesco le mentionnaient déjà — mais en tant que machine de guerre totale contre l'univocité du sens. Il ne s'agit plus de commenter ou de comprendre le réel: il s'agit de produire du réel! C'est beaucoup plus important. Ce qui tue aujourd'hui et avant tout, c'est notre manque d'imagination. Notre enlisement dans l'inertie. Nous avons bien davantage besoin d'artistes que d'ingénieurs face au désastre en cours: notre problème n'est pas technique, il est axiologique et ontologique. L'art, la littérature, la poésie sont des armes de précision. Il va falloir les dégainer. Et n'avoir pas peur de ceux qui crieront au scandale et à la trahison. Je pense qu'il est d'ailleurs précisément temps de trahir. Non pas, évidemment, de trahir la parole donnée ou l'amitié promise. Mais de trahir l'héritage qui interdit l'ailleurs.* ».³⁵

En effet, nous sommes à une époque d'oubli des missions de l'art et de son expérience vécue. Ni l'art ni la poésie n'innervent encore véritablement la communauté humaine, et c'est peut-être là l'une des sources majeures de notre malaise contemporain.

En architecture, la situation est sensiblement comparable à celle du champ artistique : nous la qualifions également de « contemporaine », tant elle participe à cette apogée du pluralisme de formes, des langages et de pratiques. Néanmoins, à la différence de l'art en général, l'architecture demeure un art utile, devant répondre à des besoins concrets et rendre des services à la société. Elle ne peut donc se réduire à un geste purement manifeste où elle se prendrait elle-même comme sujet — du moins dans sa dimension construite. Plus encore, elle engage une expérience singulière de parcours et de durée, marquée par un certain rythme kinesthésique et des changements d'ambiance à appréhender. Yves Michaud la décrit avec justesse comme « *à la fois édifice à regarder — mais depuis où? —, lieu à visiter, à vivre, à habiter ou à utiliser et élément dans un espace de ville ou de paysage à parcourir, dont il contribue à définir l'ambiance autant qu'il en est défini. L'expérience d'une architecture, fût-ce celle d'une villa d'Alberti, n'est jamais celle d'un objet mais d'un parcours dans une durée*

³⁴ Muhlmann, G., N'Diaye, A., & Ravon, A. (2023, 10 mars), La beauté est-elle encore l'enjeu de l'art contemporain?, France Culture (Podcast)

³⁵ France Inter, (2022, 10 mai), Pour une révolution politique, poétique et philosophique avec l'astrophysicien Aurélien Barrau, YouTube (Vidéo)

marquée par des changements de perspective, des blancs, des moments d'attention et d'inattention, des sensations physiques de déplacement, des blancs, des moments d'attention et d'inattention, des sensations physiques de déplacement, des variations lumineuses, des odeurs et des sons. »³⁶.

Parce qu'elle agit directement sur les milieux habités et les conditions mêmes de l'existence quotidienne, l'architecture ne peut toutefois être envisagée comme une simple question de forme ou d'esthétique. Elle engage nécessairement des dimensions sociales, politiques, environnementales et éthiques qui participent aujourd'hui à redéfinir la manière dont nous concevons le Beau. Être architecte aujourd'hui consiste ainsi également à composer avec les grandes transformations contemporaines et à tenter de répondre aux injustices qu'elles révèlent, qu'elles soient sociales, spatiales ou environnementales.

A l'ère de l'Anthropocène, marquée par les effets significatifs de l'activité humaine sur les équilibres planétaires — altération de nos milieux de vie, épuisement des ressources, effondrement des espèces, changement climatique, etc —, la question du Beau devient difficilement dissociable de celle du Bien. Depuis plusieurs siècles, les sociétés occidentales ont largement fondé leur développement sur une logique de maîtrise de la nature, considérée comme une ressource disponible et exploitable. Les crises écologiques contemporaines révèlent aujourd'hui les limites de cette conception. À cela s'ajoute l'essor de technologies toujours plus nombreuses qui tendent parfois à brouiller notre rapport au temps et à l'espace, nous déconnectant parfois du monde sensible.

Dans cette période d'aliénation et d'incertitude, nous conférons à l'architecture le rôle, entre autres, de préserver l'habitabilité du monde. Nous nous retrouvons donc dans une période charnière qui appelle indéniablement à repenser nos façons de faire architecture, prenant en compte toutes ces données et usant presque de notre intelligence dans l'autre sens. Il convient de faire avec l'histoire, le temps, le territoire, la géographie, les gens, sans exclure la dimension esthétique et plastique de l'architecture, sans ignorer le fait de mettre en forme et de composer, finalement sans opposer éthique et esthétique³⁷. Dans ce sens, l'architecte Rémi Marciano affirme : « *Une architecture est belle quand elle révèle les forces en présence, entre en vibration avec un site, raconte la poésie enfouie, capte la lumière, cadre une vue sublime sur le paysage. L'architecture devient alors le miroir d'une autre beauté, un levier qui nous parle de l'histoire d'un territoire, d'une culture, d'une identité. La beauté, c'est cette harmonie entre une architecture et son environnement...* »³⁸. Peut-être est-ce précisément là que réside son enjeu contemporain : non plus dans l'affirmation d'une forme idéale, mais dans la capacité à faire

³⁶ Michaud, Y. (2021), *L'art, c'est bien fini, Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais (p. 84)

³⁷ Didelon, V. (2024), *Pour une architecture aussi belle que bonne*, D'architectures

³⁸ Marciano, R. (2017, 21 septembre), propos cités dans *Beaux Arts Magazine*, *Qu'est-ce que la beauté aujourd'hui?*, Paris, hors-série n° 400, Beaux Arts Editions (p. 72)

émerger, à partir du réel, des situations justes, sensibles et habitables, où le Beau peut encore apparaître.

Finalement, nous rêvons tous d'une existence harmonieuse, tournée vers le Beau et rapprochée de la vie. Pourtant, celui-ci semble aujourd'hui se faire discret, non pas de son propre gré, mais plutôt du fait d'une pénurie d'attention, d'une propagation d'indifférence et d'un état de distraction permanente. Le société actuelle traverse en effet une crise d'identité, prise dans les logiques de la culture de masse, submergée par un flux continu d'images et par une homogénéisation des formes et des expériences, réduisant ainsi les situations d'imprévus, pouvant être une condition d'apparition du Beau.

Paradoxalement, jamais l'esthétique n'a occupé une place aussi prépondérante dans nos sociétés. Ce que Gilles Lipovetsky et Jean Serroy désignent comme un « capitalisme esthétique »³⁹ apparaît corollaire d'un culte généralisé de l'apparence, de la surface et de la visibilité, allant d'ailleurs de pair avec une société dite « oculocentrée »⁴⁰, c'est-à-dire fondée sur la primauté du regard et du visuel dans notre manière de percevoir et d'organiser le monde. À cela s'ajoutent plusieurs phénomènes contemporains bien connus du grand public : hédonisme, culte du divertissement et du loisir, matérialisme, digitalisation, tourisme de masse ou encore société de consommation. Nous assistons ainsi à ce que nous pourrions qualifier de triomphe de l'« hyperesthétique »⁴¹ : un mouvement marqué par l'esthétisation généralisée de nos milieux de vie, jusque dans les domaines les plus insoupçonnés.

La logique esthétique ne concerne alors plus uniquement l'art ou l'architecture, mais tend à envahir l'ensemble de l'existence quotidienne. La beauté devient progressivement injonction sociale, outil de valorisation, voire capital symbolique. La chirurgie esthétique se présente parfois comme une pratique de modelage artistique du corps ; l'apparence physique joue un rôle grandissant dans les mécanismes d'intégration sociale et professionnelle ; les concours de beauté participent à diffuser des normes esthétiques souvent stéréotypées ; tandis que les réseaux sociaux, et plus particulièrement Instagram, poussent cette logique de mise en scène et de dictature du paraître jusqu'à son paroxysme.

Fondée en 2006 sur le partage continu d'images, Instagram transforme le quotidien en spectacle potentiel. Prendre une photo ne suffit plus, il faut désormais pouvoir la montrer, la diffuser voire l'embellir pour la rendre désirable. La plateforme devient ainsi une théâtralisation de la vie quotidienne à travers une quête du Beau à publier, alimentée par la recherche de toujours plus de « likes » et de « followers ». Le Beau tend alors à se réduire à une performance visuelle, à une surface séduisante et à un objet de compétition sociale.

³⁹ Lipovetsky, G & Serroy, J. (2013), *L'Esthétisation du monde, vivre à l'âge du capitalisme artiste*

⁴⁰ Pallasmaa, J. (2010), *Le regard des sens*

⁴¹ Michaud, Y. (2021), *L'art, c'est bien fini, Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais

Pourtant, cette intensification généralisée de l'esthétique ne dessine pas nécessairement un monde sensiblement plus habitable. Bien au contraire, elle semble parfois produire une forme de saturation perceptive où les images, les sollicitations et les stimulations permanentes finissent par affaiblir notre capacité même d'attention et de présence. À mesure que tout devient potentiellement esthétique, le risque apparaît également que plus rien ne le soit véritablement. L'omniprésence de l'image tend alors à masquer un appauvrissement plus profond de notre rapport sensible au monde.

Cette transformation ne peut d'ailleurs être dissociée d'un bouleversement plus large de nos modes de vie contemporains. En organisant le temps à l'extrême et en s'y pliant, l'humanité s'est elle-même progressivement séparée de la nature et de ses cycles, faisant primer le temps social sur le temps naturel. Dès lors, la crise qui en découle dépasse largement les seuls enjeux écologiques : elle apparaît également métaphysique, paradigmatique et civilisationnelle. Car à cette crise du monde, en principe connue de tous, s'ajoute une crise de la poésie, du rapport sensible à l'existence, plus silencieuse et largement marginalisée. Or, c'est peut-être précisément dans cette deuxième dimension sensible négligée, impliquant les émotions, que réside une part essentielle de la réponse. Ne considérer que la première, sans véritable engagement anthropologique et existentiel, mènerait à des théories sans conséquences.

Si les conceptions du Beau ont profondément varié au fil des époques, la question qu'il soulève n'a, quant à elle, jamais cessé d'accompagner l'histoire humaine. Les goûts et les couleurs, et donc notre conception du Beau, ont fait et font toujours preuve d'une inconstance sociétale, culturelle et historique. Mais le Beau pour lui-même, lui, résiste, à l'abri des outrages du temps. Les philosophies s'effritent, les croyances s'enchaînent, mais ce qui est beau est une joie de tous les jours, une jouissance éternelle.

Aujourd'hui, plus qu'une disparition du Beau, c'est une exacerbation de sa polysémie, et par là même, son irréductibilité à une seule définition. Il relève plus d'un « je-ne-sais-quoi », ineffable et mystérieux, que Jacques Clauvel, en convoquant Voltaire et Molière, renvoie à « *l'indéfinissable du charme, de la séduction, de l'amour. Et au singulier de l'expérience "Il y a dans tous les arts un je ne sais quoi qu'il est bien difficile"* », écrivait Voltaire à Diderot. Quant à Molière : « *On sent, à ces vers, jusques au fond de l'âme/Couler je ne sais quoi qui fait que l'on se pâme.* »⁴². Toutefois, face à un désenchantement structurel, il y a urgence à se ré-approprier la question du Beau — non pas sa définition, mais sa compréhension. Sans le comprendre, comment pourrions-nous en faire une injonction?

⁴² Clauvel, J. (2003), Un je ne sais quoi, Revue française de psychanalyse, 67 (2) (p. 466)

A l'heure où sa définition paraît toujours plus incertaine, une conviction demeure pourtant : le Beau, même devenu tabou, voire relégué, peut encore participer au dessein d'un monde meilleur. Non comme un supplément d'âme ou un simple agrément, mais comme une nécessité. Trop souvent, nous passons à côté de lui, lui tournant presque le dos, incapables de le sentir ou d'oser le regarder en face.

Nous devons apprendre à nous recentrer sur le temps intérieur, l'émotion du moment, la disponibilité de l'inattendu, la jouissance des beautés à portée de main, et le luxe de la contemplation et de la lenteur. Antoine de Saint Exupéry l'écrivait avec force : « *On ne peut plus vivre de frigidaires, de politique, de bilans et de mots-croisés, voyez-vous. On ne peut plus vivre sans poésie, couleur et amour.* »⁴³. Peut-être est-ce là, finalement, l'une des tâches qui nous incombe : non pas définir le Beau, mais en privilégier l'amour, prendre soin de le découvrir, de le servir, le prendre même pour norme de vie intérieure et nouvelle divination.

⁴³ Antoine de Saint-Exupéry (1943), Lettre au Général X

14:10

85



🔍 #architecture



is

Profils

Non personnalisée

Audio

Tags

#

#architecture

201 m publications

#

#architectureanddesign

813 k publications

#

#architectureandpeople

355 k publications

#

#architectureinterieure

554 k publications

#

#architecturephoto

1,5 m publications

#

#architecturestudent

2,5 m publications

#

#architecturelover

2,2 m publications

#

#architectureart

207 k publications

#

#architectureilike

203 k publications

#

#architecturesketch

544 k publications

#architecture, Capture d'écran de l'auteur,
Instagram (2026, mai)



Les vivres de l'art, Photographie de l'auteur, Bordeaux (2024, septembre)

« Ce n'est pas qu'elle joue les mijaurées, la beauté, du tout, elle préfère de loin être sifflée à l'indifférence, car elle aime être célébrée. Ce n'est pas une solitaire. Elle est prête à coucher avec tout le monde, s'il y a du répondant dans le regard de son partenaire, de la douceur, de la disponibilité d'esprit. »

L'exil de la beauté (pp. 20-21), Rudy Ricciotti (2019)

2. Le Beau comme philosophie sans fin

Après avoir parcouru les principales transformations historiques de la notion du Beau, une difficulté demeure. Si cette traversée a permis de mettre en évidence la diversité des conceptions qui se sont succédé au fil des siècles, elle ne répond pas encore à une question plus immédiate : qu'en est-il du Beau lui-même, tel qu'il peut être éprouvé aujourd'hui?

Cette section opère ainsi un déplacement du regard. Là où l'analyse historique cherchait à comprendre comment différentes époques ont pensé le Beau, il s'agit désormais d'interroger la manière dont celui-ci se manifeste dans l'expérience vécue. Autrement dit, il ne s'agit plus seulement d'examiner les discours tenus sur le Beau, mais de se rapprocher de son phénomène : ce qui se joue lorsque quelque chose nous apparaît comme beau, ce que cette rencontre engage en nous, et pourquoi elle continue d'exercer une telle puissance d'attraction malgré l'absence persistante d'une définition consensuelle.

Cette réflexion s'est principalement nourrie des travaux des philosophes François Jullien, François Cheng, Giorgio Agamben et François Cheng, dont les approches, bien que différentes, ont en commun de considérer le Beau comme une expérience excédant les catégories habituelles de la pensée. "*Cette étrange idée du beau*" de François Jullien a notamment offert un précieux contrepoint critique en réinterrogeant les présupposés culturels qui sous-tendent notre manière occidentale de penser la beauté ; "*Goût : Le savoir du plaisir, le plaisir du savoir*" de Giorgio Agamben a contribué à approfondir la question du jugement esthétique et de la faculté de goût ; tandis que les "*Cinq méditations sur la beauté*" de François Cheng ont permis d'aborder le Beau dans sa dimension existentielle, relationnelle et universelle. À ces ouvrages se sont ajoutés de nombreux articles scientifiques, philosophiques et esthétiques permettant d'élargir et de nuancer la réflexion.

L'ambition n'est toutefois pas davantage de parvenir ici à une définition définitive du Beau. Il s'agit plutôt de suivre quelques pistes de compréhension susceptibles d'éclairer son caractère singulier : son rapport au jugement et au sentir, à l'expérience et à l'événement, au relatif et à l'universel, au plaisir et à la connaissance, mais aussi à la manière dont il participe à notre rapport au monde.

Car si l'histoire du Beau révèle la diversité de ses interprétations, elle laisse également apparaître une constante plus discrète : à travers les siècles, quelque chose continue d'appeler l'être humain vers ce qui le dépasse. C'est peut-être cette présence persistante, à la fois familière et insaisissable, que les pages qui suivent tenteront d'approcher.

2.1. Un Beau qui dérange

Le Beau est aujourd'hui un mot dont l'usage abusif l'a quelque peu dépouillé de sa dimension absolue. Un mot qui suscite autant le silence que la discussion.

Là où certains penseurs de l'esthétique considèrent que le Beau n'est pas de ce monde, voire qu'il ne serait qu'une illusion, il convient de s'interroger : le Beau mérite-t-il d'être compris ? Pourquoi cette tentative de déréalisation du Beau ? Est-ce une porte de sortie par peur de l'affronter en face, ou bien une réalité plus nuancée ?

En effet, le Beau a plus de valeur que de sens. Il est universel mais pluriel, indéfinissable, et bien souvent insaisissable. Le trouble le concernant réside dans notre impuissance profonde face à son énigme, notamment due à son inconstance, ses multiples facettes et ses contrastes. Il n'est ni continu, ni homogène, irréductible à toute fixité ou stabilité, et cela nous met dans l'embarras dans notre quête de l'intelligible et du sens — notre « gnoséisme », une croyance implicite selon laquelle tout peut être connu.

Autrefois, c'était plus facile. Nous sacralisons le Beau : nous en avons une compréhension religieuse et Dieu était vu comme le plus grand des artistes. Comme le rappelle François Cheng : « *notre sens du sacré, du divin, vient non de la seule constatation du vrai, c'est-à-dire de quelque chose qui effectue sa marche, qui assure son fonctionnement, mais bien plus de celle du beau, c'est-à-dire de quelque chose qui frappe par son énigmatique splendeur, qui éblouit et subjugué* »¹. Le Beau trouvait ainsi une origine et une justification, et n'est-ce pas de là que nous clamons comme expression : « C'est divin ! » ? Emmanuel Kant, lui, disait de la religion qu'elle n'était pas morale, en ce qu'elle nous sort de l'autonomie et nous mène à l'hétéronomie : nous ne sommes donc plus libres et nos intentions ne sont plus pures.

Depuis lors, notre sortie progressive de la religion, qualifiée de « laïcisation », a profondément transformé notre rapport au Beau. Privé de fondement transcendant, celui-ci devient plus diffus et suscite une certaine méfiance vis-à-vis du sensible. Pourtant, le Beau demeure bien de ce monde, aussi polymorphe, multiforme et frénétique soit-il. Il n'est d'ailleurs pas matérialisé à chaque rencontre, la forme n'étant pas toujours physique — se définissant simplement comme une multiplicité composant une unité. Ces différentes circonstances d'apparition rendent son appréhension d'autant plus complexe.

Mais le Beau dérange également en raison de ses appels mystérieux et de la complexe alchimie des sensations éprouvées à son égard. Est-il plaisir des sens ou de l'intellect ? Sommes-nous obligés de penser pour en faire l'expérience ?²

¹ Cheng, F. (2008), Cinq méditations sur la beauté, Paris, Albin Michel, coll. Le Livre de poche (p. 29)

² Gaté, J-M. (s. d.), La beauté nous oblige-t-elle à penser

Emmanuel Kant disait que le jugement du Beau renvoyait à un jugement réfléchissant et désintéressé, réconciliant les deux facultés de l'esprit que sont l'entendement et l'imagination — c'est-à-dire l'intellect et l'intuition créative. Néanmoins, sa position mérite d'être interrogée : le Beau relève-t-il toujours d'un plaisir désintéressé? La beauté d'une personne nue peut-elle se ressentir sans un quelconque intérêt? Par là même, le Beau se rapporte-t-il aussi au désir? Les réponses à ces différentes questions pour le moins complexes se trouvent davantage dans une phénoménologie de la sensation que dans une science du sensible, telle qu'a été définie l'esthétique depuis Baumgarten.

Cette complexité de compréhension dont fait preuve l'esthétique explique également l'intérêt que lui portent d'autres disciplines, notamment la sociologie, dont certains penseurs accusent le Beau de porter des valeurs bourgeoises et élitistes. Ils reprochent d'ailleurs à Kant de l'avoir seulement défini pour les classes supérieures et soutiennent que le jugement esthétique ne serait pas universel, mais socialement situé³. Se pose alors une question essentielle : sont-ce les conditions d'accès au Beau qui sont relatives ou bien le Beau lui-même?

Un autre obstacle vient encore troubler cette réflexion : celui du “parfois consensus” sur le Beau, autant en termes de goût que de dégoût. Bien que ce dernier soit souvent défini comme relevant d'un jugement subjectif, certains objets semblent susciter une adhésion quasi générale. Comment expliquer ces accords ponctuels? Existe-t-il parfois du Beau dans les choses elles-mêmes? Faut-il y voir l'indice d'une objectivité du Beau?⁴ Kant lui-même évoquait une forme d'universalité, non pas de fait, mais de droit : le Beau ne plaît pas à tous, mais il prétend devoir plaire à chacun.

En définitive, si le Beau dérange, c'est précisément parce qu'il discrédite l'objectivité du monde, cependant, son instabilité est bien plus une force qu'une faiblesse. Le Beau ne se laisse pas enfermer : il oblige à penser autrement, à sentir autrement — et peut-être, à habiter autrement le monde.

³ Carnevali, B. (2018), Bourdieu et l'esthétique, In S. Dufoix & C. Laval (éds.), Bourdieu et les disciplines, Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre (pp. 117-132)

⁴ Muhlmann, G., & N'Diaye, A. (2023, 9 mars), Y a-t-il un universel du beau?, France Culture (Podcast)



Parfois consensus, Photocollage de l'auteur (2025)

2.2. Infiniment plus qu'un simple jugement

Comme nous l'avons suggéré, si le Beau dérange, c'est notamment parce qu'il échappe à toute tentative de réduction à un phénomène isolé et parfaitement compréhensible. Dire que son jugement procède uniquement des cinq sens humains relève d'une simplification excessive, en ce qu'ils ne sont pas juges en eux-mêmes. Lodovico Zuccolo, littérateur italien du XVI^{ème} siècle, l'exprime de façon exemplaire en affirmant que « *ni l'œil, ni l'oreille ne sont juges en eux-mêmes ; car sinon, les chevaux eux-aussi, et les chiens, auraient ce même goût de la Peinture et de la Musique que nous ressentons ; c'est plutôt certaine puissance supérieure qui, de concert avec l'œil, et avec l'oreille, forme un tel jugement* »⁵. L'expérience du Beau semble engager une faculté plus complexe, située à la croisée du sensible et du réfléchi.

C'est précisément dans cette tension qu'intervient la pensée d'Emmanuel Kant. Dans la critique de la faculté de juger, il distingue le jugement de goût comme un jugement réfléchissant qu'il qualifie de faculté autonome avec le désintéressement pour condition d'existence. Kant insiste également sur la « finalité sans fin » du jugement, libéré de toute intention pratique, morale ou cognitive : un jugement qui ne repose pas sur des concepts déterminés, mais sur un sentiment de plaisir ou déplaisir.

Dès lors, nous pouvons discuter du Beau — confronter des points de vue — mais non le disputer, puisqu'aucune preuve objective ne peut en fonder la validité. Le jugement esthétique est ainsi à la fois subjectif dans son origine et universel dans sa prétention.

Ce jugement, Kant le rapporte à la faculté de goût, comme savoir suprasensible du Beau, qui a comme point de référence la réalité et comme condition ultime l'imagination. Le goût se rapporte à un arbitrage presque instantané, intuitif, mais clairvoyant, à un « *avantage de découvrir avec finesse et avec promptitude la mesure du plaisir* »⁶ comme l'avait écrit Montesquieu pour l'Encyclopédie. Il évoque également le célèbre « je-ne-sais-quoi » qu'il relie au « charme invisible » de la surprise : « *Il y a quelques fois dans les personnages ou dans les choses un charme invisible, une grâce naturelle que l'on a pas pu définir, et qu'on a été forcé d'appeler le je ne sais quoi. Il me semble que c'est un effet principalement basé sur la surprise* »⁷. Interprétant les dires de Montesquieu, le philosophe italien Giorgio Agamben définira le goût comme « *la connaissance du plaisir et le plaisir de la connaissance* »⁸, soulignant son caractère hybride, à la fois sensible et réflexif.

⁵ Zuccolo, L. (1623), *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, propos cité dans Giorgio Agamben (2024), *Goût : Le savoir du plaisir, le plaisir du savoir*, Paris, Asinamali, (p. 35)

⁶ Montesquieu (1757), *Essai sur le goût*

⁷ Ibid.

⁸ Agamben, G. (2024), *Goût : Le savoir du plaisir, le plaisir du savoir*, Paris, Asinamali (p. 37)

Le goût apparaît comme une sorte de sixième sens humain, interne plutôt qu'externe, qui implique tout notre être au singulier et perçoit les affects du cœur. Comme les cinq autres, il est originaire de nature et porte une valeur universelle. En effet, malgré son relativisme, l'appréciation du Beau est commune à tout être humain, même s'il existe un certain façonnage possible de l'esprit et différents degrés d'attention.

Par ailleurs, Kant établissait un lien essentiel entre l'exercice de la faculté de juger et la sociabilité, tenant comme discours que le jugement trouve sa validité dans un accord potentiel avec autrui. En effet, lorsque nous éprouvons le Beau, nous lui attribuons implicitement une portée universelle. Ce désir de partage lui confère une dimension profondément humaine et sociale. Le goût devient ainsi un vecteur de mise en commun du monde sensible, il a le pouvoir d'humaniser et de débarbariser, créant une culture, voire même des affinités. Il s'agit dès lors de voir le sentiment esthétique comme source de collégialité humaine et de projet social, dépassant la sphère individuelle. Le Beau, tel qu'il se communique par le goût, confère cohérence et signification à l'expérience humaine, il donne sens à ce que nous vivons et éprouvons.

Cependant, réduire l'expérience du Beau à un jugement apparaît aujourd'hui insuffisant. L'approche kantienne, bien qu'essentielle, ne rend pas entièrement compte de la profondeur de l'expérience esthétique, plus complexe qu'une simple contemplation libre et désintéressée. Celle-ci engage quelque chose de plus fondamental. Elle s'expliquerait par une sorte de souffle subliminal, une prise de distance par rapport à la réalité en gagnant le monde des sensations : le pathique⁹ — pouvant être compris comme une ré-interprétation du monde des Idées de Platon. Pour pouvoir toucher au Beau, il s'agit de se mettre en situation de « sentir » en étant patient, attentif et en phase avec le frémissement de la vie qui est en nous. Le sentir ne relève ni exclusivement de la perception ni véritablement de l'imagination. Il désigne plutôt une manière fondamentale d'être affecté par le monde, en amont des opérations de la conscience réfléchie. Le philosophe français Henri Maldiney énoncera qu'il « *n'est pas avoir des sensations, pas plus que penser n'est avoir des idées. Dans le sentir un événement se fait jour à mon propre jour qui ne se lève qu'avec lui.* »¹⁰.

Dans cette perspective, le Beau n'est plus seulement jugé : il advient, il nous affecte et nous transforme. Dès lors, l'expérience esthétique ne relève plus uniquement d'une relation sujet-objet, mais d'un entrelacement plus profond entre le moi et le monde. D'un objet à juger, le Beau devient un événement à éprouver.

Ce changement de perspective, déplaçant le jugement vers le sentir, soulève une série de questions existentielles : quelle différence alors entre percevoir et sentir? Si le Beau ne se

⁹ Boudier, J. Y. (2022), La dimension pathique selon Henri Maldiney, Tsukuba

¹⁰ Maldiney, H. (1993), L'Art, L'éclair de l'être, Paris, Cerf (p. 266)

perçoit pas mais se sent, comment le sent-on et par quels mécanismes? Et du moment où le Beau se sent, la distinction entre sujet et objet existe-t-elle encore? N'y a-t-il pas justement éclatement?

2.3. Une course après l'insaisissable

L'expérience du Beau est incoercible ni à un simple jugement perceptif, ni à un acte d'imagination : elle se situe dans le « sentir », se distinguant du « percevoir » en ce qu'il ne dissocie pas le sujet de l'objet, le sentant du senti, ni même le spectateur du créateur. Là où le percevoir suppose distanciation, extériorité et cognition, le sentir engage une expérience plus originaire, qui traverse et dépasse les dualismes, faisant interférer connaissance et plaisir, intelligible et sensible, extérieur et intérieur, sensibilité et métaphysique, corps et esprit, être et imaginaire. Erwin Strauss, phénoménologue et neurologue allemand du XX^{ème} siècle, l'exprime de manière éclairante : « *Le percevoir est au sentir ce que le mot est au cri* »¹¹.

Dans le sentir, les sens travaillent de concert et tout nous paraît plus clair. Nous sommes dans un rapport sensible au monde, appelé « pathique », pouvant se traduire par une légère suspension de l'espace-temps et un passage de l'état solide à l'état gazeux, nous faisant converser avec nous-mêmes et avec le monde. Le Beau, lui, s'y donne comme un événement : non pas un objet stable, mais une irruption, une intensité qui surgit et transforme la qualité de l'expérience.

Ainsi, le Beau n'est pas plus dans le sujet que dans l'objet, mais dans leur entrelacement : ils sont tous deux co-présents, co-déterminants et co-existants de ce moment privilégié, où nous sommes ce que nous sentons, dans une sorte d'appartenance mutuelle — nous pourrions parler d'osmose. L'expérience esthétique implique donc cette interaction, voire entrecroisement, du moi et du monde, touchant notre être tout entier. Le Beau se résumerait alors par la plénitude d'une rencontre, miroitante, alchimique et unificatrice, où sujet et objet se confondent, s'interpénètrent et entrent en résonance. Le philosophe français Charles Pépin formule d'ailleurs que « *nous sommes davantage dans la beauté que face à elle* »¹². Invisible et virtuellement là, il se détache sur l'espace et dans le temps, tel une intensité différente qui surgit du fond et s'impose, en excès par rapport à l'expérience sensible ordinaire.

Le Beau demeure en effet de l'ordre de l'advenir, de la découverte, de l'irruption : il apparaît et se dévoile tel une révélation, un avoir-lieu, témoignant d'une présence passagère. Celui-ci se révèle être quelque chose comme un « événement-avènement », toujours singulier, imprévisible, et difficile à ne pas relier à la surprise.

Mais comment et par quoi qualifier ce sentiment? Le Beau, à la fois fugace et atemporel, amène tout autant à se retrouver soi-même qu'à se faire transporter, à se sentir présent au monde qu'à le quitter : il est simultanément hyper-présence et hyper-absence, émergence et submersion. C'est la manifestation, voire l'éclosion, à l'âme d'une force positive et active, vivante et dynamique, dont la puissance nous saisit à tout instant et dont l'intensité est proportionnelle à

¹¹ Straus, E. (1935), *Du sens des sens*

¹² Pépin, C. (2013), *Quand la beauté nous sauve*

notre évaluation qualitative. Il suscite une intensité de vie, une vitalité psychique, une libre effervescence mentale, une activité poétique intérieure, une harmonie d'esprit, une élévation spirituelle, qui peut amener à nous sentir épanoui, apaisé, ravi, admiratif, émerveillé, fasciné, étonné, extasié, excité, euphorique, voire même troublé. Cette diversité d'affects témoigne du caractère profondément pluriel et relatif du Beau, son expérience demeurant subjective, équivoque et kaléidoscopique. Même s'il rend bavard, son ressenti dépasse largement le langage. Une tentative d'objectivation, exprimée grossièrement, serait de la rapporter à une joie éphémère et fulgurante éprouvée pour l'objet de cette même joie, ou comme le suggère plus aphoriquement encore Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling dans ses cours de philosophie de l'art, il peut être compris comme : « *l'infini exprimé par le fini* » : une percée de l'illimité dans le limité, de l'indicible dans le dicible.

Mais plus qu'une simple joie, cette expérience du Beau nous fait adhérer à la vie, elle nous transporte et nous transforme, suscitant un avant et un après expérience. Il nous permet de nous sentir libre, libre d'échapper au monde que l'on est en train de sentir et aux contraintes que l'humain lui impose sans le convoquer. Nous y trouvons ainsi un semblant d'éternité méditante, en toute inconscience, nous projetant vers l'Ouvert¹³ — condition d'un rapport au monde non objectivant. Cette perte de conscience des choses laisse place à des pensées et réflexions, les premières précédant les secondes : nous éprouvons le Beau avant de le penser.

Le Beau est également tragique, en ce qu'il est fragile et éphémère, et c'est précisément cette précarité qui en fonde l'intensité. François Jullien, philosophe français, le souligne : « *Mais le beau est aussi livré à la mort parce que, parvenu à cet ultime, il ne connaît d'autre approfondissement possible, butant contre cet indépassable, que de sombrer dans l'abîme ; ou que, de sa limite d'Être, de s'effacer dans le non-être. S'imposant par effraction, au sein du sensible, il n'y possède aussi d'autre avenir que sa propre abolition ; ou sa présence fait déjà signe vers son absence inéluctable, l'une appelle l'autre. Au risque sinon de s'étaler et de se complaire dans son paraître, de se laisser absorber à la surface et de devenir décor : pour échapper au joli, le beau ne maintient son intensité que sous la pression de la mort et dramatiquement ; son temps est celui de l'éphémère, sa condition est la fragilité.* »¹⁴.

Cette instabilité conduit naturellement à la question du relativisme. L'expérience du Beau est subjective, unique et intimement personnelle. Cette profonde singularité compte sur un relativisme historique, culturel, sociétal, consumériste — effets de mode, courants artistiques, imaginaire commun, etc —, temporel — état d'esprit du moment — et subjectif — à chacun son goût.

¹³ De Gramont, J. (2025), De Rilke à Maldiney, La constellation de l'Ouvert, Transversalités, 172 (1), (pp. 75-83)

¹⁴ Jullien, F. (2010), Cette étrange idée du beau : dialogue, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. Chantiers (pp. 223-224)

Pourtant, réduire le Beau à un pur relativisme serait insuffisant. Si les formes du Beau changent, la capacité à être affecté par lui semble, quant à elle, universelle. C'est en ce sens que François Cheng affirme que « *en tant que présence, chaque être est virtuellement habité par la capacité à la beauté, et surtout par le désir de beauté* »¹⁵. L'universalité ne se situe donc pas dans les objets ou les critères, mais dans cette disposition fondamentale à être touché. C'est pourquoi il convient de nuancer la question du relativisme social. Il serait réducteur de nier l'influence des contextes sociaux dans la formation du goût, mais tout aussi excessif de considérer que le Beau serait entièrement déterminé par ces conditions. L'expérience esthétique conserve une dimension irréductible, qui excède les cadres sociaux tout en les traversant. Elle ne se laisse ni entièrement expliquer, ni totalement conditionner.

Se pose alors la question du rapport entre le Beau et le Bien. Longtemps associés — notamment dans la tradition antique —, ils semblent aujourd'hui avoir une relation plus complexe. Plutôt qu'une hiérarchie stricte, il serait plus juste de penser une circulation entre ces deux dimensions. Le Beau peut émerger du Bien, en être comme l'éclat sensible ou l'accomplissement. Mais il ne s'y réduit pas. Inversement, le Beau ne garantit en rien le Bien. Cette ambivalence tient au fait que ces deux expériences mobilisent des facultés proches, sans pour autant se confondre. Comme le suggère l'écrivain français Gustave Thibon : « *À partir d'une certaine grandeur, d'un certain degré, le langage de la morale emprunte spontanément celui de l'esthétique* »¹⁶. Le Beau est ici vu comme le couronnement et la concrétisation de la bonté. Il existe donc une porosité entre les deux registres, sans identité stricte. Le Beau apparaît alors comme une intensification possible du Bien, sans en être la condition ni la conséquence nécessaire.

En définitive, le Beau ne se laisse ni saisir, ni posséder. Il échappe aux définitions, résiste aux catégories, déjoue les tentatives de fixation. Et pourtant, il ne cesse d'apparaître, sous des configurations toujours renouvelées. Mais si l'expérience du Beau se déploie dans la diversité des formes et des contextes, elle demeure portée par un désir universel : tout le monde en est habité, même dans son inconscience. Ce désir, parfois latent, parfois éclatant, constitue peut-être l'un des fils les plus constants de l'existence humaine.

Il ne s'agit dès lors pas de définir ce qu'est le Beau, mais simplement d'être attentif à ses manifestations. De cultiver une disponibilité, une hospitalité du regard et de l'esprit. Car si le Vrai se démontre et si le Bien se prescrit, le Beau, lui, se rencontre et continue, inlassablement, de nous appeler.

¹⁵ Cheng, F. (2008), *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, coll. Le Livre de poche (p. 22)

¹⁶ Thibon, G. (2012), *Les hommes de l'éternel : Conférences au grand public (1940-1985)*, Paris, Fayard

2.4. Un fonctionnalisme du Beau

Au-delà de la richesse sensible qu'il déploie et du bien-être psychique qu'il procure, le Beau peut-il être envisagé comme ayant une fonction, voire une nécessité vitale? Loin de n'être qu'une scansion dans l'espace-temps, il engage une expérience capable d'ouvrir à la rêverie et à l'imagination. Il ne se contente pas d'agrémenter le réel, il le transforme. En éveillant à la rêverie, il permet un ailleurs, tandis que l'imagination contribue à la connaissance. Le Beau apparaît ainsi comme un déclencheur de création autant que de connaissance. Dans cette perspective, en plus d'être une « promesse de bonheur »¹⁷, il répond à un besoin plus profond. Comme le suggère la philosophe allemande, dans le sillage de Friedrich Nietzsche, Annamaria Lossi : « *La beauté est la réponse humaine au besoin d'illusions pour la vie* »¹⁸. Nous comprenons ici que l'expérience esthétique nous rattache à nous-mêmes et à nos interrogations sur le monde, en nous éclairant sur notre condition humaine.

Cette dimension trouve un écho chez Arthur Schopenhauer, pour qui l'expérience du Beau réside dans une abstraction de la volonté — fin personnelle — et une suspension provisoire des souffrances attachées à l'exercice de la vie¹⁹. Le Beau nous épargne alors souffrance et folie collectives. Sans aller jusqu'à lui attribuer une fonction strictement cathartique au sens aristotélicien, il n'en demeure pas moins qu'il possède une capacité de transformation intérieure, apaisant et reconfigurant notre rapport au monde.

Mais cette fonction du Beau ne se limite pas à la sphère individuelle. Elle s'étend également au domaine social et politique. Le Beau peut être utilisé comme instrument de contestation des principes en place, comme outil de résistance et de subversion. En art notamment, il permet de déplacer les normes, d'interroger les évidences, de rendre visible ce qui ne l'est pas. Il peut troubler, déranger, et par là même, ouvrir à la réflexion.

Cette capacité critique s'inscrit dans une tradition ancienne — du Romantisme à certaines formes d'art contemporain — qui voit dans le Beau une force capable de « soigner » le monde. Chris Younès propose que la beauté peut nous aider à « faire monde, en résistance à l'immonde ». Le Beau devient alors également un opérateur de lien, un vecteur d'intersubjectivité humaine. Bien qu'ancrée dans une expérience singulière, l'émotion esthétique appelle l'échange, la discussion, et le partage du sensible. Elle participe ainsi à la construction d'un monde habitable, au sens plein du terme.

Cette dimension prend aujourd'hui une résonance particulière à l'aune des crises contemporaines, notamment écologiques, pour lesquelles le Beau pourrait constituer moins une

¹⁷ Lossi, A. (2022, 8 avril), Une promesse de bonheur? Nietzsche sur la beauté, Nietzsche-Studien, vol. 51, no. 1 (pp. 179-194)

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Schopenhauer, A. (2018), Le Monde comme volonté et comme représentation

solution qu'une orientation. Il semble en effet posséder la capacité de nous rattacher au règne de la nature, en nous réintégrant au monde et en faisant davantage correspondre notre nature humaine avec la nature cosmique.

A ce jour, cette esthétique de la nature refait d'ailleurs surface au travers d'une « esthétique environnementale », interrogeant notre manière de percevoir et d'habiter la nature. Certains pionniers de ce mouvement critiquent d'ailleurs le désintéressement kantien qui, selon eux, met à distance l'humain de la nature. Pourtant, il ne s'agit pas tant d'abandonner cette notion que de la repenser : non comme un retrait, mais comme une disponibilité.

Dans cette perspective, reconnaître la beauté de la nature ne relève pas seulement d'un jugement esthétique, mais d'un engagement sensible et empathique. Il ne s'agit pas uniquement de préserver la nature pour des raisons utilitaires ou morales, mais aussi parce qu'elle nous apparaît comme précieuse, digne d'attention, voire irremplaçable. Autrement dit, nous ne cherchons pas seulement à nous sauver à travers elle : nous cherchons à préserver ce qui, en elle, nous touche et nous dépasse.

Ainsi, le Beau apparaît comme bien plus qu'un simple charme de l'existence. Sa nécessité n'est peut-être pas immédiatement évidente, mais elle se révèle à mesure que l'on prend conscience de ce qu'il rend possible : un rapport au monde plus intense, plus ouvert, plus habitable.

Renouer avec le Beau, ce serait alors renouer avec une forme de résonance entre le microcosme et le macrocosme, entre l'expérience individuelle et l'ordre du monde. Ce serait réintroduire, au cœur de nos existences, une dimension poétique capable de réenchanter le réel. Comme le rappelle Friedrich Nietzsche : « *Ce n'est qu'en tant que phénomène esthétique que l'existence et le monde se justifient* »²⁰.

²⁰ Nietzsche, F. (1872), *La Naissance de la tragédie*

2.5. Conclusion - Vers une expérience située du Beau

Une chose apparaît avec toujours plus d'évidence : le Beau ne se laisse ni définir, ni circonscrire, ni stabiliser. Tantôt rapporté au jugement, tantôt déplacé vers le sentir, tantôt inscrit dans une expérience singulière ou envisagé dans sa portée universelle, il ne cesse de se dérober à toute saisie définitive. Mais loin de constituer une faiblesse, cette insaisissabilité en est peut-être la condition même d'existence. Car si le Beau dérange, c'est précisément parce qu'il excède. Il excède nos facultés de compréhension autant que nos cadres de pensée. Il oblige à renoncer à l'idée d'une vérité stable pour accepter celle d'une expérience mouvante, située, toujours en devenir.

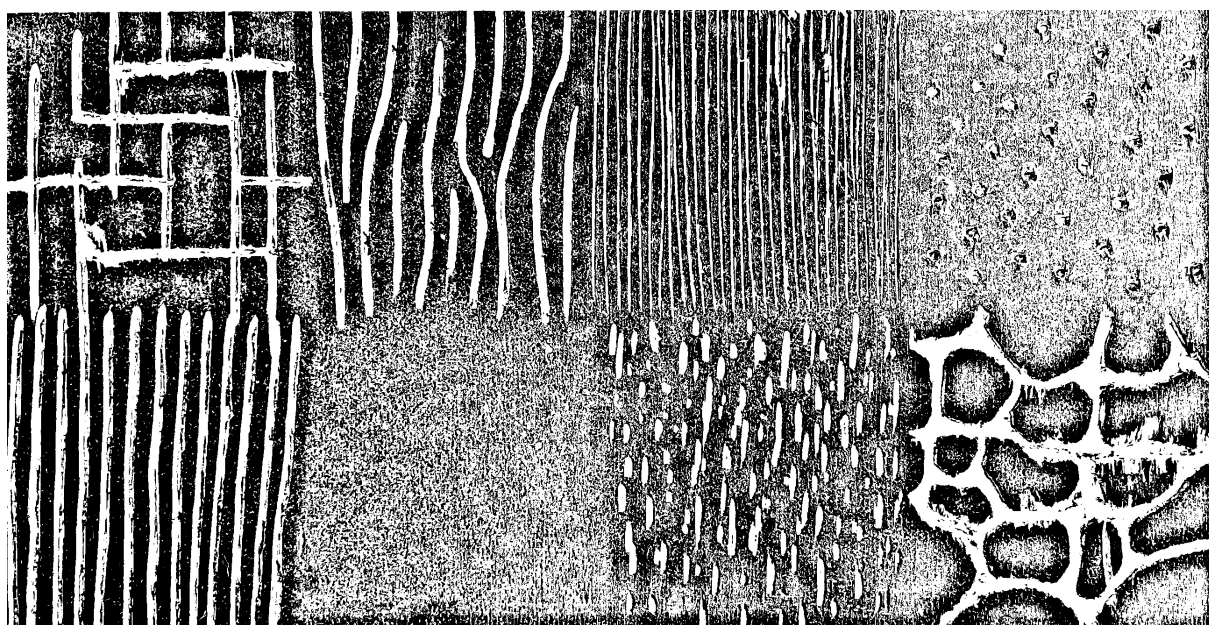
De ce point de vue, le déplacement opéré du jugement vers le sentir ne constitue pas un abandon de la pensée, mais son approfondissement : penser le Beau, ce n'est plus le définir, mais se rendre disponible à ce qui advient. Cette disponibilité engage alors une autre manière d'habiter le monde. Le Beau n'est plus seulement ce que nous contemplons, mais ce que nous éprouvons, ce dans quoi nous entrons — peu importe ce que c'est —, ce qui nous transforme. Il devient événement plutôt qu'objet, relation plutôt que propriété, expérience plutôt que catégorie. En cela, il révèle une dimension fondamentale de notre rapport au réel : nous ne sommes pas face au monde, mais pris dans et avec lui. Comme l'énonce si bien Henri Maldiney : « *Il n'y a pas de monde tout fait, de monde en soi. Le réel est le couple que nous formons avec le monde. Et notre être au monde est au fondement de toutes nos conduites et de tous nos jugements.* »²¹.

Dès lors, la question du Beau ne peut plus être seulement théorique. Elle devient existentielle, voire politique. Le Beau participe à la construction d'un monde commun, mais il constitue également une force critique, et porte en lui une possibilité de réorientation de nos manières d'être et de faire. C'est pourquoi il ne s'agit peut-être plus, aujourd'hui, de chercher ce qu'est le Beau, mais de se demander où et comment il advient.

S'il ne peut être fixé dans une définition, il peut en revanche être interrogé dans ses manifestations concrètes. Autrement dit, après avoir tenté d'en cerner les contours philosophiques, il devient nécessaire d'en explorer les formes incarnées, et c'est précisément dans les champs de l'art et de l'architecture que nous tenterons de les parcourir. Non pas pour réduire le Beau, mais pour en éprouver les conditions d'apparition, les modalités d'intensification, et les effets sur nos manières d'habiter le monde.

Ainsi, loin de clore la réflexion, cette traversée philosophique ouvre vers une question plus concrète et tout aussi essentielle : que devient le Beau aujourd'hui dans l'art et dans l'architecture, et comment pouvons-nous encore en construire les conditions d'apparition ?

²¹ Maldiney H. (1994), *Regard Parole Espace, L'Age d'Homme* (p. 18)



Le Beau dans tous ses états, Gravure de l'auteur (2024, septembre)

« La beauté est quelque chose de virtuellement là, depuis toujours là, un désir qui jaillit de l'intérieur des êtres, ou de l'Être, telle une fontaine inépuisable qui, plus que figure anonyme et isolée, se manifeste comme présence rayonnante et reliante, laquelle incite à l'acquiescement, à l'interaction, à la transfiguration. »

Cinq méditations sur la beauté (p. 31), François Cheng (2008)

3. Le Beau comme parallèle à l'art et à l'art-chitecture

Cette troisième partie constitue le prolongement des deux précédentes. Après avoir retracé certains déplacements historiques de la notion du Beau, puis tenté d'en réinterroger les modalités contemporaines d'apparition, il s'agit désormais d'examiner ce que ces réflexions impliquent pour l'art et plus particulièrement pour l'architecture.

L'objectif n'est pas de proposer une théorie achevée du Beau appliquée au projet architectural, ni d'énoncer un ensemble de principes universels. Il s'agit davantage d'élaborer progressivement un positionnement personnel à partir des questions soulevées jusque-là, en confrontant les réflexions philosophiques précédentes aux réalités contemporaines de l'art, de l'architecture et de leur pratique. Cette section marque ainsi une transition entre la recherche théorique et le travail de projet qui lui succède, en ouvrant un espace de prise de position et d'engagement.

Cette réflexion s'appuie principalement sur les écrits de Peter Zumthor, Yves Michaud, Philippe Madec, Rudy Ricciotti, Pier Vittorio Aureli, Valerio Olgiati ou encore Benoît Goetz, auxquels s'ajoutent plusieurs travaux de recherche contemporains en architecture ainsi que de nombreux articles scientifiques mobilisés tout au long de cette étude. Ces différentes contributions n'ont pas été convoquées pour établir une doctrine unique, mais comme autant de regards permettant d'alimenter une réflexion critique sur la place du Beau dans l'architecture contemporaine et sur les conditions de son éventuel réinvestissement.

3.1. Un parcours sinueux de l'art et sa beauté

Quelle relation l'art entretient-il avec le Beau? Nous savons que les artistes ne l'ont pas toujours cherché. Cependant, est-ce véritablement le Beau qui disparaît et réapparaît, ou ne fait-il que se déplacer, changer de forme? Finalement, peut-on faire de l'art sans se préoccuper du Beau? Car si certaines périodes en ont fait un idéal central, d'autres ont semblé s'en détourner, voire le rejeter. Pourtant, ce retrait apparent ne signifie pas nécessairement disparition. Il pourrait tout aussi bien témoigner d'une transformation de ses formes d'apparition.

L'art contemporain dessine aujourd'hui une rupture et n'est pas loin d'être totalement autonome et libre : il n'y a pratiquement plus de règle du Beau. Compte tenu de sa dimension essentiellement subjective, le relativisme se trouve en être la fatalité, tant dans la création que dans la réception.

En réalité, aussi controversé soit-il, l'art contemporain ne renonce pas véritablement au Beau, mais les artistes se l'approprient, lui faisant emprunter des voies insoupçonnées et parfois déroutantes. Ce déplacement mène à une dispersion artistique protéiforme sans égal, et plus souvent à des « je-ne-sais-quoi » qui séduisent dans les œuvres. Là où l'art classique nous invitait à être dans un état contemplatif ou de bonheur stationnaire, l'art actuel suscite souvent le trouble, voire le choc psychique. Il est de plus en plus porteur d'un message dénonciateur, ou bien se transforme en installations dont la visée semble être plus de l'ordre des sensations que d'une émotion purement esthétique. Dans ce contexte, le Beau ne se donne plus forcément immédiatement : il se cherche, se construit, et parfois se conteste.

Cependant, cette liberté a un revers. Le Beau artistique, contrairement au Beau naturel, souvent perçu comme intemporel, semble soumis au poids du temps. Certaines œuvres traversent les siècles, d'autres s'inscrivent dans l'instant. Cette tension interroge notre manière de juger et de conserver les œuvres, mais aussi notre rapport au Beau lui-même, à travers les différents temps artistiques.

L'élargissement constant du champ artistique — des beaux-arts traditionnels aux formes contemporaines comme les arts numériques ou le jeu vidéo — témoigne d'une redéfinition permanente de ce que nous appelons « art ». Cette extension pose une question décisive : si tout peut devenir art, qu'advient-il du Beau?

3.2. Entre l'art, l'artiste, l'œuvre d'art et le récepteur de l'art

Depuis toujours, l'art s'entremêle à la vie, il ne s'en distingue jamais totalement, pas plus qu'il ne s'y confond. L'artiste franco-américain Robert Filliou le formule de manière provocante, en affirmant que l'art est « *ce qui rend la vie plus intéressante que l'art* »¹. Par là, il souligne moins une supériorité qu'une tension : l'art ne vaut que par le déplacement qu'il opère dans notre rapport au réel.

Loin d'être une simple production esthétique, l'art est produit par la pensée autant qu'il agit sur celle-ci. Son expérience se révèle en effet plus que sensorielle mais moins que cognitive, elle relève d'une rencontre et d'un partage d'émotions entre un receveur et un auteur ainsi que son œuvre. Comme le dit le galeriste Augustin David, l'art est « *La magie de faire exister différemment le monde* »². De même l'artiste et plasticien Paul Klee rappelle à travers un adage devenu presque institutionnalisé : « *L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible* »³.

Au-delà de son apparaitre et de son expression, « *l'art pense ; l'art fait penser ; l'art est un objet de pensée* »⁴. L'art n'est pas toujours créé seulement pour générer une expérience esthético-artistique, un plaisir ou un déplaisir : il articule le réel à une multiplicité de possibles, faisant émerger des significations qui excèdent la matérialité de l'œuvre. Avant d'être un espace d'apparence, il est avant tout un espace de sens, ouvrant sur d'autres horizons et se déployant au-delà des limites physiques de notre condition humaine. En ce sens, si l'art purement visuel est certes matériellement inutile, il demeure sensiblement indispensable : les œuvres ne sont pas seulement créées pour les hommes, mais participent également à l'élaboration d'un monde⁵.

Cette dynamique n'est que difficilement compréhensible sans interroger la figure de l'artiste. Selon Hegel, l'art est la présentation sensible d'une Idée à laquelle l'artiste donne forme. Arthur Schopenhauer, quant à lui, envisage l'artiste, comme celui qui, à travers son art, nous prête ses yeux pour regarder le monde. Pour lui, il n'y a guère de création ex nihilo : l'auteur reproduit simplement une « hyper-réalité » du réel, synthétisée dans une Idée qu'il rend perceptible. Il résume sa conception de la création artistique dans ce passage : « *A peine a-t-il — le génie — entrevu l'Idée dans les choses particulières, aussitôt il comprend la nature comme à demi-mot ; il exprime sur-le-champ d'une manière définitive ce qu'elle n'avait fait que balbutier ; cette beauté de la forme qu'après mille tentatives la nature ne pouvait atteindre, il la fixe dans les grains du marbre ; il la place en face de la nature à laquelle il semble*

¹ Filliou, R. (2003), citation reprise notamment dans *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Québec, Éditions Intervention, Les Presses du réel

² David, A. (2019, mars), Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre, Galerie Stimmung

³ Klee, P. (1964, *Théorie de l'art moderne*)

⁴ Droz-Vincent, I. (2020, 26 novembre), L'art chez Hannah Arendt, Philopsis

⁵ Ibid.

dire : “Tiens, voilà ce que tu voulais exprimer” »⁶.

Ces approches, bien que distinctes, convergent vers une même intuition : l'artiste est un médiateur. Il ne produit pas seulement une forme, il propose son interprétation du monde, qu'il rend partageable. Annamaria Lossi prolonge cette idée en affirmant que la capacité de l'artiste consiste à « *rendre certaines interprétations plus fortes ou plus faibles, créant de la beauté* »⁷. Cependant, la notion de « génie » hérité de Kant puis de Schopenhauer, mérite d'être nuancée. Si elle souligne la singularité de la création, elle peut aussi instaurer une distance artificielle entre l'artiste et le récepteur. Or, l'expérience esthétique montre plutôt une continuité : ce que l'artiste initie, le spectateur le prolonge.

L'œuvre d'art constitue le lieu de cette médiation. Ni un simple objet, ni un pur support de signification : elle est une présence. Chaque œuvre est singulière. Là où l'artisan, ou le technicien, cherche à produire en série et de façon à pouvoir reproduire, l'artiste cherche à créer un produit unique et atemporel. Comme le suggère Schopenhauer, l'œuvre d'art est ce qui se glisse entre un regard et le monde, proposant l'expression d'une réalité additionnelle. Dans ce registre, Luc Ferry, philosophe et politique français, parle de l'œuvre comme d'« *une réalité en elle-même, plus vivante, plus intense et plus vraie que les objets réels* »⁸. Mais cette réalité ne se donne pas uniquement à voir : elle se donne à sentir. Elle engage le corps autant que l'esprit, mobilisant l'ensemble de nos facultés dans une expérience qui dépasse la simple perception visuelle. En effet, dans le sentir, une œuvre d'art peut provoquer des croisements cognitifs entre nos sens, parfois dissonants, parfois unifiants — un jaune acide, une peinture bruyante, un portrait doux, etc. L'œuvre ne montre pas seulement : elle affecte.

C'est toutefois dans l'expérience de sa réception que l'art trouve pleinement son accomplissement. Une œuvre n'existe véritablement que dans la rencontre qu'elle suscite. Cette rencontre suppose une disposition d'esprit : ouverture et disponibilité. Mais elle ne garantit rien. Elle peut tout autant faire jouir, que choquer ou déranger. Loin de se limiter au Beau, l'expérience artistique intègre également le laid, l'informe, voire l'immonde. Ces dimensions ne sont pas des négations de l'art, mais des formes accusant et reflétant le monde qui les engendre en les imitant à des fins de contestation. En exposant ce qui dérange, l'art révèle en effet les tensions du monde et invite à les penser. Derrière cette démarche du laid en art, le Beau ne disparaît pas pour autant : il se dissimule parfois derrière ce qui semble le contredire. Dans cette perspective, la réception devient un acte actif : « *ce n'est que dans la réception que l'art devient art ; l'artiste est alors mis de côté pour ne laisser plus*

⁶Schopenhauer, A. (1818), *Le Monde comme volonté et comme représentation*, livre III, chap. 45

⁷Lossi, A. (2022, 8 avril), Une promesse de bonheur? Nietzsche sur la beauté, *Nietzsche-Studien*, vol. 51, no. 1 (pp. 179-194)

⁸Ferry, L. (1998), *Le sens du beau : Aux origines de la culture contemporaine*

place qu'à la relation du spectateur à l'objet »⁹, le spectateur prolongeant l'acte de création quelque part dans son imagination. L'expérience esthétique est donc co-produite, située à l'intersection de l'œuvre et de celui qui la rencontre.

Cette dimension ouvre naturellement sur une lecture sociologique de l'art. Si chacun porte en lui une capacité à être affecté par le Beau, cette disposition sensible s'inscrit néanmoins dans des contextes culturels, sociétaux et institutionnels qui influencent notre rapport aux œuvres. Bien que l'accès à l'art se soit largement démocratisé et demeure, sur le plan sensible, à la portée de tout être humain, ses conditions de réception restent structurées par des dispositifs — musées, galerie, philharmonies — qui orientent la réception et induisent un certain mode de consommation du Beau. Néanmoins, réduire l'expérience esthétique à ces déterminations serait insuffisant. L'émotion artistique ne relève jamais entièrement d'un conditionnement social. Quiconque peut choisir d'aller à la rencontre de l'art et tenter de le déchiffrer.

Ainsi, si l'art peut aujourd'hui être consommé, il ne se réduit jamais totalement à cette logique. Une œuvre peut demeurer silencieuse pour certains et bouleverser durablement d'autres. Cette part d'imprévisibilité constitue peut-être l'un des signes les plus sûrs de la vitalité de l'expérience esthétique.

Dès lors, l'art ne peut être compris ni du seul point de vue de l'artiste, ni de celui de l'œuvre, ni même de celui du spectateur. Il réside dans la relation qui les unit : une relation mouvante, instable, mais profondément féconde, où le Beau ne se donne jamais comme une évidence, mais comme une possibilité. Loin d'être une propriété des choses, il apparaît comme ce qui advient dans la rencontre. Il ne se possède pas : il se vit. Et c'est peut-être dans cette expérience partagée, fragile et imprévisible, que l'art trouve sa véritable nécessité. L'architecture apparaît dès lors comme un terrain particulier. Entre art, usage et expérience, le Beau y prend une dimension nouvelle, inséparable de l'existence humaine elle-même.

⁹Ucciani, L. (2004), Schopenhauer ou l'esthétique comme instance de renversement, *Philosophique*, 7 (p. 42)

« Quand on parle d'esthétique au sens propre, il ne s'agit pas de spectacle, mais d'existence. Une œuvre d'art est, avec son témoin, codéterminante de ce moment unique où « quelqu'un » est surpris par son propre avènement. L'épreuve d'une œuvre d'art ne laisse pas indemne, ni intact, puisque le plus grave qui puisse arriver à quelqu'un, c'est de se trouver lui-même, de trouver brusquement que, de celui-là même qui vient de se révéler en présence de l'œuvre, il était, sans le savoir « passible ». C'est pour lui un instant d'une gravité extrême. Il est immédiatement engagé dans une direction existentielle qui, à partir de là, lui est devenue son destin. Non pas son destin déterminé par un « atavisme » quelconque, mais déterminé par cet avènement dont il vient d'être lui-même non pas l'auteur, mais le révélateur et le sujet. Voyez ce que cela suppose. Il ne s'agit ni de théâtre ni de spectacle. L'œuvre d'art est quelque chose non seulement de plus important mais d'un autre ordre »

Rencontre avec Henri Maldiney, dans *Ethique, architecture, urbain* (p. 32),
Chris Younès & Thierry Paquot (2000)

3.3. Une belle art-chitecture...

L'architecture peut-elle encore aujourd'hui être considérée comme un art? À première vue, la question pourrait sembler évidente tant l'architecture figure historiquement parmi les « beaux-arts ». Pourtant, face aux nombreux enjeux qui encadrent désormais l'acte de construire, son statut artistique paraît parfois vaciller.

Nous venons de qualifier l'œuvre d'art comme non pas seulement une forme, mais une interprétation du monde rendue partageable. En architecture, il en va, à peu de choses près, de même : celle-ci se pense au-delà de sa seule forme, en interprétant un contexte géographique, historique, culturel, social, avec sa propre philosophie. À travers elle, une certaine manière d'habiter le monde se matérialise. En ce sens, l'architecture entretient un rapport privilégié avec le Beau. Non pas un Beau purement décoratif ou superficiel, mais un Beau capable d'intensifier les expériences, de donner sens aux espaces vécus et de métamorphoser la trame du quotidien.

Cependant, l'architecture demeure un art singulier. Contrairement à la musique, à la peinture ou à la littérature, elle ne peut être tenue à distance : nous vivons avec et en elle. Elle constitue le cadre permanent de nos existences, le milieu et la condition mêmes de nos expériences quotidiennes. Cette omniprésence lui confère une responsabilité particulière qui implique de la réfléchir belle, utile et porteuse de sens, car vivre dans un environnement de qualité est source de bonheur partagé¹⁰. Nos fréquentations architecturales peuvent en effet participer à l'élévation de l'esprit et contribuer à notre bien-être quotidien.

Mais l'architecture se distingue également des autres arts par sa dimension fondamentalement nécessaire. Ne pouvant se limiter à son seul apparaître, elle doit servir la société, accueillir des usages et perpétuer une mémoire constructive. Elle a une mission profondément humaine et sociétale. Là où l'œuvre d'art existe souvent sans autre finalité qu'elle-même, l'architecture est destinée à l'usage, à l'habitat, à l'existence — « existence » au sens maldinien du terme, en tant que manière d'être au monde et ouverture sensible à ce qui advient.

C'est précisément cette articulation entre usage et expérience qui fait sa singularité. L'architecture ne s'adresse pas seulement au regard : elle mobilise l'ensemble du corps. Elle se traverse, se parcourt et se vit dans la durée. Kinesthésie, proprioception, lumière, sonorités, textures, températures et odeurs participent à son expérience. Comme le souligne Grégoire Chelkoff : « *Parcourue, l'architecture fait voir, entendre, sentir en même temps. Le corps, les sens, y sont mis en jeu d'une manière à la fois évidente et indicible.* »¹¹. Cette expérience corporelle de l'architecture implique également une forme d'usure, une consommation liée à l'usage et donc au temps.

¹⁰ De Botton, A. (2006), *The Architecture of Happiness*, Dans *Medical Entomology and Zoology*

¹¹ Chelkoff, G. (2010), *Pour une conception modale des ambiances architecturales*, in *Faces*, Journal d'architecture, Infolio éditions

L'architecture apparaît alors moins comme un objet isolé que comme une situation sensible impliquant une expérience de l'espace. Elle se pense et se parcourt à travers des « ambiances » — auxquelles un certain rythme est accordé — où sujet et objet se rencontrent et s'affectent mutuellement. Yves Michaud décrit la notion d'ambiance comme ajoutant une dimension d'affect, de sentiment et d'enveloppement au milieu ambiant : « *L'ambiance, c'est l'ambient devenu durée, s'étendant et persistant, c'est l'ambient qui enveloppe et entoure (...) L'ambiance, dans ses particularités, n'est pas chose faite ; elle se fait au contact de l'homme comme celui-ci se fait au sien* »¹². L'ambiance n'est donc jamais donnée une fois pour toutes ; elle advient dans l'expérience vécue.

Tout autant premier coup d'œil qu'expérience, extérieur qu'intérieur, physique que métaphysique, c'est par notre activité humaine et lorsque « *les nécessités d'ordre pratique se transforment en nécessité d'ordre spirituel* »¹³ que l'architecture se met véritablement à exister.

Nous l'avons compris : l'architecture, à l'image de l'art, est une métaphore de la vie et l'incarnation d'une Idée devenant physique et matérielle. S'il y a bien une chose qu'elle est en mesure de faire, c'est donner lieu : elle donne lieu à des expériences en s'adressant à notre *sensorium* — ensemble des facultés de perception. Elle peut susciter bonheur, joie, émotion plastique et même agir sur les souvenirs par la disposition réfléchie des matières, de la lumière et des espaces. Le Corbusier le disait déjà en 1923 : « *À ceux qui, absorbés maintenant dans le problème de la "machine à habiter", déclaraient : "l'architecture, c'est servir", nous avons répondu : "l'architecture, c'est émouvoir". Et nous avons été taxés de "poètes", avec dédain* »¹⁴.

Mais au-delà de son pouvoir émotionnel, l'architecture possède également un pouvoir narratif. Elle construit des récits, met en forme des histoires, engage une mémoire et un imaginaire. L'architecte ne fait finalement "que" traduire spatialement des visions du monde qu'il se raconte, engageant à la fois son cœur et son esprit. L'architecte Auguste Perret l'exprime d'ailleurs en affirmant que « *l'architecte est un poète qui pense et parle en construction* »¹⁵. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les ruines nous apparaissent souvent belles : elles témoignent d'une histoire enfouie dont la présence persiste malgré le temps.

Quant à l'énigme du Beau en architecture, il ne se réduit jamais à la seule forme. À l'instar du Beau artistique, il réside moins dans l'objet lui-même que dans l'expérience sensible qu'il rend possible. Mais contrairement au Beau artistique, le Beau architectural s'inscrit toujours dans un contexte physique existant. Il compose avec un lieu, un paysage, une topographie, une

¹² Michaud, Y. (2021), *L'art, c'est bien fini*, Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais (pp. 90-91)

¹³ Vacchini, L. (2009, novembre), cité dans *Cosa Mentale : Carnets d'architecture et de résistance n° 00*, cycle 1 (p. 7)

¹⁴ Le Corbusier (1923), *Vers une architecture*, 2e éd. revue et augmentée, Paris, Flammarion, coll. Champs Architecture (1995) (p. V)

¹⁵ Perret, A. (1947), *Contribution à une Théorie de l'Architecture*

culture et une mémoire. Peter Zumthor écrit à ce sujet : « *Tel bâtiment, telle ville, telle maison ou telle rue paraissent avoir été placés là avec une intention précise qui donne naissance à un lieu. Là où il est, il y a là un arrière et un avant, une gauche et une droite, une proximité et une distance, un intérieur et un extérieur; il y a des formes de focalisation, de concentration ou de traitement du paysage. Un environnement naît. L'objet et son environnement : une harmonie entre la nature et l'œuvre créée, différente de la pure beauté naturelle et différente de la pure beauté de l'objet. L'architecture, mère de tous les arts?* »¹⁶. À travers cet extrait, nous comprenons que le Beau architectural ne peut se lire qu'à travers le lieu même où l'architecture s'implante et la topologie spatiale qu'elle crée ou recrée. Sa situation est partie prenante de son appréhension.

L'architecture ne figure pas seulement des formes : elle a le pouvoir de révéler et harmoniser les forces en présence en se dessinant "à partir de" et non "tel que". Son rôle n'est pas uniquement d'occuper un territoire, mais d'entrer en résonance avec lui. En évoquant la beauté, Le Corbusier distingue lui-même l'architecte de l'ingénieur : « *L'ingénieur, inspiré par la loi d'Économie et conduit par le calcul, nous met en accord avec les lois de l'univers. Il atteint l'harmonie. L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui est une pure création de son esprit ; par les formes, il affecte intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques : par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, il détermine des mouvements divers de notre esprit et de notre cœur ; c'est alors que nous ressentons la beauté.* »¹⁷.

Ces différentes tensions entre fonctionnalité et dépassement sensible, entre usage et expérience, entre ancrage territorial et inspiration interne, expliquent pourquoi l'architecture ne peut être pensée comme une œuvre d'art autonome au sens strict. Elle ne naît jamais hors du monde réel. Comme le rappelle Ricardo Boffil, « *les bâtiments sont les seules œuvres d'art dans lesquels les gens vivent, habitent, existent, il est un art utile. L'architecture n'est donc pas autonome, elle est commandée et financée par les autres. C'est une œuvre consommée. (...) Rien de plus dangereux que les architectes qui prétendent, non sans une pointe d'arrogance, répondre strictement aux demandes de leurs clients, remplir des programmes et ne faire que cela : nous ne sommes rien si nous n'apportons pas de supplément d'âme* »¹⁸. Pour autant, cette dépendance n'empêche nullement l'architecture d'être un art ; elle oblige simplement à composer avec davantage de réalités que les autres pratiques artistiques. L'architecture n'est pas uniquement créée pour être regardée, mais pour être habitée. La responsabilité de l'architecte devient dès lors considérable, comme le souligne Henri Maldiney lorsqu'il dit que

¹⁶ Zumthor, P. (2008), *Penser l'architecture*, 2^e ed. Augmentée, Bâle, Birkhäuser (p. 75)

¹⁷ Corbusier, L. (1923), *Vers une architecture*, 2^e éd. revue et augmentée, Paris, Flammarion, coll. Champs Architecture (1995) (p. XVII)

¹⁸ Boffil, R. (1989), *Espaces d'une vie*

« c'est là que sont à la fois la chance et le risque, la responsabilité de l'existence, la responsabilité de celui qui se charge d'offrir un lieu d'existence, un architecte »¹⁹.

Ainsi, relevant plus de l'ordre de l'accueil, l'architecture se situe à l'intersection du sensible, de l'usage et du vécu. Depuis toujours, elle est considérée comme faisant partie des beaux-arts, tout en y occupant une place singulière. Effectivement, quand bien même les architectes se désignent comme des « maîtres d'œuvre », l'architecture ne saurait que difficilement être édifée telle une « œuvre » au sens strict, au risque d'être réduite à son seul apparaître, n'existant plus qu'en elle-même et donnant lieu à une architecture d'apparence. Or l'architecture est moins image qu'espace, moins manifestation que durée, et faite autant pour se mouvoir que pour s'émouvoir. Rien n'empêche toutefois de la penser et la réfléchir « comme » et « à travers » une œuvre — in visu — ; c'est l'acte de construire, la projetant dans le réel — in situ —, qui l'en distingue fondamentalement.

C'est précisément cette condition hybride qui fait sa richesse. L'architecture se déploie entre rationalité constructive et expérience sensible, entre nécessité pratique et ouverture poétique. Le Beau n'y apparaît nullement comme un supplément décoratif, mais comme ce qui permet à l'espace bâti de dépasser sa stricte fonctionnalité pour devenir un véritable lieu d'existence. Comme l'architecte britannique James Tait l'exprime : *« L'architecture (...) transcende toutes les questions de fonctionnalité, de programme ou de style. Elle naît de la trame du rationnel et de l'irrationnel ; de l'entrelacs des formes sublimes, des échelles et de l'attention au détail, de la canalisation et de la manipulation de la lumière, de la fourniture du silence et du respect du contraste entre le plein et le vide »²⁰.*

Dès lors, penser une « belle architecture » ne revient pas seulement à produire des formes séduisantes, mais à concevoir des espaces capables de faire sens, de créer des ambiances et de rendre le monde plus habitable. Car l'architecture ne transforme pas seulement les paysages : elle transforme aussi, silencieusement, notre manière de vivre, de sentir et d'exister.

Cependant, si l'architecture possède encore ce pouvoir d'affecter nos existences et de participer à notre rapport sensible au monde, il devient alors nécessaire de s'interroger sur les conditions dans lesquelles elle se déploie aujourd'hui et de savoir ce qu'il advient de cette ambition sensible et existentielle.

¹⁹ Maldiney H. (2000), Rencontre avec Henri Maldiney, dans Younès Chris et Paquot Thierry, (dir), *Ethique, architecture, urbain, Paris, La découverte*, coll. Armillaire (p. 19)

²⁰ Tait, J. (2024), *L'architecture en concepts*

3.4. Un diagnostic de l'architecture

Pour ce chapitre, le terme de « diagnostic » a été préféré à celui de simple « constat ». Là où le constat se limite à observer un état de fait, le diagnostic, par sa connotation clinique, suppose qu'une pathologie puisse être identifiée, comprise, et peut-être traitée. Car si l'architecture semble aujourd'hui traversée par une crise, celle-ci dépasse largement son champ disciplinaire : elle traduit plus largement une transformation de notre rapport au monde et à nous-mêmes.

Cette crise pourrait être qualifiée de multiples façons : « désenchantement », « décadence », « dépoétisation », autant de termes marqués par le préfixe « dé » — « élément de composition utilisé comme préfixe pour exprimer l'idée de cessation ou de privation »²¹. Elle ne se soigne qu'en remontant la pente que nous avons décidé de « dé-valer », notamment grâce à un sérum qui se nomme « Beau », en tant que force de résistance capable de réintroduire une épaisseur sensible dans un monde dominé par l'optimisation et la rationalisation.

Depuis l'après-Seconde Guerre mondiale, l'architecture a été confrontée à des défis considérables : reconstruire rapidement des territoires dévastés, répondre à une pénurie massive de logements, améliorer les conditions d'hygiène et de confort, tout en accompagnant les profondes transformations sociales de l'époque. Dans ce contexte, les principes issus du mouvement moderne offrent un cadre d'action cohérent et ambitieux. La reconstruction est alors pensée comme un véritable projet de société, porté par la volonté d'offrir au plus grand nombre un accès à un habitat digne et de réduire certaines inégalités territoriales.

Cette dynamique s'accompagne toutefois d'une place croissante accordée à la rationalisation des processus constructifs, à la standardisation et à l'industrialisation du bâtiment. Ces évolutions permettent des avancées majeures en matière d'efficacité, d'accessibilité et de qualité de vie, mais elles contribuent également à reléguer progressivement au second plan certaines dimensions sensibles de l'architecture. Le problème ne réside donc pas dans la modernisation elle-même, dont les apports demeurent considérables, mais dans le déséquilibre qui s'est parfois instauré entre rationalité constructive et expérience sensible, entre performance et signification.

A cette évolution est venu s'ajouter, au cours des dernières décennies, un contexte économique et gestionnaire accordant une place toujours plus importante aux logiques de rentabilité, d'optimisation et de quantification. Ce système capitaliste néo-libéral impose en effet une surabondante culture du chiffre dont les unités principales sont le mètre carré et l'euro. Là où les chiffres portaient autrefois une valeur symbolique, presque sacrée, tel que l'usage ancestral du nombre d'or et ses proportions divines.

²¹ Académie française (s. d.), dé- | Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition

Le projet architectural n'est d'ailleurs plus seulement porté par des idées et des personnes, mais également par un ensemble de protocoles et de procédures qui fixent le cadre avant même que le premier trait architectural ne puisse s'y inscrire. Si ces dispositifs garantissent une part de sécurité et de faisabilité des réalisations, leur accumulation tend parfois à instaurer un régime général de prudence, où la prise de risque, pourtant constitutive de l'acte architectural, se voit bridée et reléguée au second plan — pour ne pas dire qu'elle a disparu. En neutralisant progressivement toute possibilité d'écart, cette capitalisation de l'architecture contribue à invisibiliser ses dimensions immatérielles : la poésie architecturale échappe aux calculs et tableaux Excel. Dans ces conditions d'assujettissement, de déshumanisation du projet et de neutralisation du sens, il est difficile pour l'architecte de se maintenir comme artiste, privé d'une part d'audace et d'expression.

Les conséquences de cette évolution se lisent également dans le langage architectural lui-même. Lorsque le projet est avant tout pensé comme produit optimisé, le signe architectural tend à s'effacer. L'architecture devient alors plus discrète, plus neutre, voire même aphasique — altération plus ou moins profonde de la fonction du langage, sans paralysie des organes de l'articulation²². Cette disparition du signe participe d'une perte d'« aura »²³ au sens où l'entendait le philosophe allemand Walter Benjamin : ce qui faisait autrefois la singularité de l'œuvre tend à se dissoudre dans la reproductibilité, la standardisation et l'uniformisation.

Cette évolution est renforcée par l'influence croissante de certains acteurs économiques qui privilégient la rentabilité économique — et donc spatiale — de l'architecture à sa portée sensible. Cette rentabilité est souvent atteinte grâce à l'appel de l'industrie qui permet de construire plus vite, à moindre coût et avec une reproductibilité maximale. Dans ce contexte, les savoir-faire locaux, les singularités constructives, les identités régionales tendent à s'effacer au profit d'une architecture globalisée et interchangeable.

Cependant, loin de devoir s'opposer, l'industrie et l'artisanat se trouvent plutôt dans une essentielle complémentarité. L'industrie n'est pas intrinsèquement incompatible avec une architecture signifiante ; elle peut même devenir un formidable outil lorsqu'elle demeure au service d'une intention architecturale. Le problème apparaît lorsque les logiques industrielles cessent d'être des moyens pour devenir des finalités autonomes.

Plus profondément encore, c'est le rapport même de l'architecte à l'acte de construire qui s'en trouve transformé. Depuis plusieurs siècles déjà, conception et exécution se sont progressivement séparées, distanciant le dessein de l'œuvre de sa mise en œuvre concrète. Aujourd'hui, cette dissociation s'intensifie encore sous l'effet d'une séparation accrue des responsabilités et une surspécialisation des différents corps de métiers issus de la construction

²² CNRTL (s. d.), APHASIE : définition de APHASIE

²³ Benjamin, W. (1935), L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique

qui ne jurent que par ce qu'ils connaissent, laissant place à un déficit de savoir-faire généraux. L'architecte navigue désormais entre le promoteur qui pense en rendement, les bureaux d'études qui raisonnent en performances chiffrées, les entrepreneurs qui doivent tenir des plannings de plus en plus serrés et les pouvoirs publics guidés par des objectifs politiques parfois divergents. Chacun agit dans son coin, avec ses propres contraintes, et la rencontre entre ces différents mondes ne produit plus vraiment de vision commune. Ainsi, quand bien même l'architecte demeure le seul responsable du résultat final, le projet devient un compromis collectif davantage qu'un acte signifiant.

Le développement massif du dessin assisté par ordinateur participe lui aussi, dans une certaine mesure, à cette évolution. Ce n'est pas l'outil numérique en lui-même qui pose problème, mais l'usage prématuré et normatif qui en est parfois fait. Lorsque l'esquisse naît directement sur écran, elle exclut presque catégoriquement la frivolité du tracé libre, les accidents heureux de la main humaine, ou encore l'aléatoire fécond d'une découpe, d'un pli, ou d'un assemblage de matière en trois dimensions. Cette utilisation précoce du dessin informatique verrouille trop tôt le projet dans une logique de précision et de rationalisation, limitant la phase exploratoire qui devrait rester ouverte, intuitive et plastique. Le dessin manuel, avec ses hésitations, ses accidents, ses superpositions et ses intuitions, laissait davantage de place à l'incertitude féconde du processus créatif.

Ces différentes réalités, où se conjuguent désenchantement constructif et désincarnation du projet, conduisent à une architecture trop souvent taiseuse, prudente et timide. Mais cette industrialisation massive de la construction ne constitue pas un phénomène isolé : elle est également l'expression matérielle d'une dynamique plus vaste, propre au monde contemporain, celle de la globalisation, à laquelle l'architecture — en tant que pratique matérielle, culturelle et économique — n'échappe pas. Celle-ci se traduit notamment par une internationalisation des pratiques de projet, un recul progressif du travail manuel, et une perte des identités constructives régionales, entraînant une homogénéisation du cadre bâti, où le rentable tend à supplanter le singulier.

L'onirisme s'est alors peu à peu dissous dans une économie de marché, dominée par le rendement, la conformité et la maîtrise des risques. Le bâti cesse progressivement d'être porteur de pensée, de récit, ou de culture, au profit d'une esthétique globalisée, interchangeable et souvent sans véritable attache.

A cela s'ajoute une tendance croissante consistant à faire primer l'éthique sur l'esthétique, le Bon sur le Beau. Le mot d'ordre de la Biennale de Venise en l'an 2000 « Moins d'esthétique, plus d'éthique » en témoigne assez clairement. Cette évolution répond évidemment à des enjeux légitimes, en accordant une importance croissante à la philosophie du projet, à son processus plus qu'à sa seule matérialité finale.

Toutefois, cette nécessaire réorientation ne devrait pas conduire à reléguer la dimension sensible et plastique de l'architecture au second plan. Habiter le monde ne relève pas uniquement d'une performance technique ou morale : l'être humain habite également par l'émotion, l'imaginaire et l'attachement sensible aux lieux. Dès lors, il ne s'agit pas d'opposer éthique et esthétique, mais plutôt de retrouver un équilibre entre moralisme et formalisme, entre Bien et Beau.

Dans ce cadre, Valéry Didelon, critique et historien, s'est prononcé sur certaines contradictions de l'architecture contemporaine : « *Les maîtres d'œuvre dont nous parlons défendent une architecture située, mais restent de fait étonnamment fidèles à un vocabulaire et une grammaire abstraite, universaliste et intemporelle. Ils fustigent la standardisation, mais s'adonnent à l'écriture sérielle. Ils rejettent le machinisme, valorisent les dispositifs passifs et promeuvent les matériaux bios et géosourcés, mais font pourtant preuve d'un perfectionnisme qui sied surtout aux matériaux et composants industriels. Ils engagent le dialogue avec les élus et les habitants, mais ne renoncent pas toujours in fine aux références savantes à l'histoire de l'architecture qui sont pour ces interlocuteurs probablement mystérieuses. Bref, ils critiquent l'éthique moderniste, mais demeurent paradoxalement très attachés à son esthétique puriste* »²⁴.

Suite à ces différents constats, il apparaît que l'architecture ne s'est pas dégradée d'un seul coup, mais au travers d'une accumulation de glissements progressifs ayant lentement amoindri son geste, son langage et sa capacité d'enchantement. L'organisation contemporaine du projet, rassurante en apparence, tend désormais à faire architecture en conformité plutôt qu'en invention, en réduisant les libertés jusqu'à faire disparaître une part essentielle du récit architectural. Cependant, ces mutations structurelles traduisent moins une disparition totale du Beau qu'une difficulté croissante à lui accorder une place légitime.

Mais ce bilan n'a rien d'un verdict définitif. Car si l'architecture participe aujourd'hui à certaines formes de désenchantement, elle demeure également capable d'y résister. Réintroduire un romantisme de lutte face au contexte d'hégémonie actuel ne consiste pas en un retour en arrière, mais à retrouver un équilibre entre rationalité et poésie. Comme le rappelle Rudy Ricciotti : « *Le refus des compromis doit s'incarner dans une activité de tous les jours. C'est un entraînement de l'esprit, un coup à prendre et à rendre. (...) L'onirisme ne peut se développer dans une culture du silence et de l'insignifiance (...) Notre capacité à l'insolence doit être maintenue en vie.* »²⁵.

En réalité, nous sommes aujourd'hui tellement ancrés dans une unique vérité qu'en sortir nous effraie au plus haut point. Mais il devient pourtant indispensable de (re)trouver sens et signification à ce que nous faisons, et d'élargir les cadres de pensée actuels. Cette prise de

²⁴ Didelon, V. (2024), Pour une architecture aussi belle que bonne, D'architectures

²⁵ Ricciotti, R., & Equainville, D. D. (2013). L'architecture est un sport de combat (pp. 31-40)

conscience s'inscrit d'ailleurs dans un contexte de transition profonde — écologique, sociale, territoriale et technologique — où de multiples mutations simultanées rendent l'exercice de la profession à la fois fragile et décisif. Mais toute période de transition ouvre également des possibilités nouvelles. Comme le formule l'architecte Guillaume Nicolas : « *Après la table rase du bâti existant promue par le modernisme et critiquée, à raison, par le nouveau paradigme, ne sombrons pas dans une table rase des idées* »²⁶.

Peut-être le Beau appartient-il justement à ces idées que notre époque gagnerait à réouvrir. Non pour les figer dans une définition nouvelle, mais pour y retrouver une source de sens, d'attention et d'élan capable d'accompagner les transformations à venir, cherchant toujours à redonner au monde une épaisseur habitable, sensible et signifiante.

²⁶ Nicolas, G. (2025) Marcher sur deux jambes, Ou comment révolutionner l'architecture sans la tuer, D'architectures, n° 325 (pp. 19-20)

« Mais tant que les hommes travailleront en hommes, s'adonnant de cœur à ce qu'ils feront et le faisant de leur mieux, peu importe qu'ils soient de mauvais ouvriers, il y aura quand même dans l'exécution quelque chose qui n'a pas de prix. On verra toujours que l'ouvrier a éprouvé plus de plaisir en certains endroits qu'en certains autres – qu'il s'y est arrêté, leur a accordé plus d'attention ; puis il y aura des morceaux négligés, d'autres faits à la hâte ; ici le ciseau a frappé dur, là légèrement et plus loin s'est fait timide. Si l'ouvrier a mis son esprit et son cœur à son travail, tout ceci se produira aux bons endroits ; chaque morceau fera ressortir l'autre et l'effet de l'ensemble sera le même que celui d'une poésie heureusement dite et profondément sentie, tandis que ce même dessin exécuté à la machine ou par une main sans âme ne produirait pas plus d'effet que cette même poésie énoncée de mémoire. Il y a des gens pour qui la différence sera imperceptible, mais pour ceux qui aiment la poésie, c'est tout – ils préféreront ne pas l'entendre du tout, que de l'entendre mal dite. De même pour ceux qui aiment l'architecture, la vie et l'expression de la main sont tout. Ils aiment mieux ne pas avoir d'ornements que de les voir mal sculptés – sculptés sans âme, veux-je dire. Je ne saurais trop le répéter, ce n'est pas une sculpture grossière, ce n'est pas une sculpture bavochée, qui nécessairement est mauvaise, mais c'est une sculpture froide – l'apparence d'une peine également répartie – la tranquillité paisible, partout identique d'un travail apathique – la régularité de la charrue dans le champ uni. »

Les Sept lampes de l'architecture (pp. 235-236), John Ruskin (1849)

3.5. Un engagement au Beau en architecture

C'est certainement depuis Vitruve et son tryptique « *solidité ; utilité ; beauté* » que l'architecture et le Beau se retrouvent historiquement liés. Pourtant, cet équilibre vitruvien semble aujourd'hui fragilisé, comme si la beauté, en tant que dernière et ultime marche à atteindre, n'était plus atteignable. Mais le problème réside-t-il réellement dans la disparition du Beau, ou plutôt dans notre incapacité croissante à produire les conditions de son apparition?

Dans un monde traversé par une propagande pessimiste, l'architecture possède encore la capacité d'intensifier l'existence et de rendre le monde plus habitable, en faisant de l'optimisme une force de projet. Pour ce faire, l'architecte se doit d'être habité par une passion, une curiosité et un désir de faire. Comme le disait Le Corbusier : « *il n'est pas d'art sans émotion, pas d'émotion sans passion* »²⁷. Il se doit de trouver plaisir et désir dans l'acte de faire architecture et avoir un profond amour de l'exploration. Mais il doit également se sentir libre dans son acte créatif, libre « *de ne pas se prendre au sérieux en faisant des choses qui le sont* »²⁸.

Cet acte de faire architecture commence bien avant le dessin lui-même, au moment d'explorer le lieu que l'architecture va tenter de révéler et « beautifier ». Le site à investir doit se sonder physiquement et spirituellement, se parcourir et s'éprouver, passant à travers toutes ses dimensions, même invisibles. Il s'agit d'aborder chaque site sans préjugé, d'en saisir la géographie, les forces telluriques et le « *Genius Loci* »²⁹ — ou génie du lieu. Même un site a priori banal doit pouvoir être porteur d'intérêt et de sensibilité. Cette attention portée au lieu permet d'ancrer l'architecture dans une pensée située, attentive à ce qui préexiste plutôt qu'obsédée par une autonomie de l'objet.

C'est seulement suite à cette appréhension qu'advient l'architecture dans sa concrétude, violente et brutale en ce qu'elle détruit « par nature » le Beau qui se trouve dans la nature en creusant le sol pour y couler ses fondations, remuant et tassant la terre avec férocité, et en perturbant l'équilibre d'un territoire. Quelque part, l'architecture se retrouve alors tenue de reconstruire les conditions d'apparition du Beau, ayant détruit celui de la nature et ne pouvant le recréer en tant que tel : remplacer une forme de Beau par une autre.

Cette responsabilité implique de renouer avec le cosmos, en faisant correspondre microcosme et macrocosme, et en se reconnectant à la nature à travers ses temporalités, ses cycles et ses rythmes. Cette connexion se tisse également par l'histoire, le voisinage, le paysage et la culture. L'architecture peut ainsi être envisagée comme la réminiscence d'une antériorité : la mémoire

²⁷ Le Corbusier (1923), *Vers une architecture* (p. 132)

²⁸ Ricciotti, R. (2019), *L'exil de la beauté* (p. 84)

²⁹ Norberg-Schulz, C. (1979), *Genius Loci : Towards a Phenomenology of Architecture*

d'un lieu, reconduite, reproduite, voire déplacée. En effet, il y a lieu de faire architecture avec son temps tout en pratiquant le décalage inventif, en insérant hier et demain dans aujourd'hui. Mais elle doit aussi se construire dans une amicalité profonde, voire amoureuse, avec le monde et les êtres qui l'habitent — ou qui l'habiteront. Philippe Madec décrit d'ailleurs cette tâche des architectes : « *De tout temps, la tâche essentielle des architectes consiste à établir une relation fructueuse à la nature, à construire un lien de corps et de sentiments, à nourrir un fondamental échange entre la maison commune et nos maisons, entre notre nature incomplète et mère Nature, et ainsi à combler la faiblesse ontique des humains. (...) Nous pouvons reconstruire la relation de notre monde à la Terre, à la nature, au vivant, à partir de l'amour et l'art! Quand on parle d'architecture l'amour n'est jamais très loin. (...) Aimer est un mouvement, un acte. Il ne suffit pas de dire « je t'aime », il faut le traduire en gestes, voire en hauts faits.* »³⁰.

L'architecture apparaît alors moins comme un geste d'autorité que comme un acte de relation, capable de rendre conscientes la perturbation et la perte d'un site naturel. Nous pourrions également parler d'une architecture dite « globale »³¹, attentive la fois au global et au local.

Ces connexions ne demeurent toutefois pas uniquement immatérielles, elles se traduisent également dans l'idéation d'une forme et sa matérialité. Dès le début du processus, il convient de ne pas repousser le geste — aujourd'hui parfois décrié — en ce qu'il signifie, dans le langage professionnel issu des beaux-arts, « *une attitude ou expression intuitive dans l'acte de création* »³², et témoigne d'une intention objective, d'une posture, d'un parti pris.

Toutefois, il s'agit de faire attention à la primauté de cette intuition, n'omettant pas la dimension historique, culturelle et sociale des lieux comme tant d'épaisseurs supplémentaires sur un contexte d'intervention, l'architecture étant également réconciliation et « faire avec »³³.

Mais faut-il pour autant toujours s'effacer devant le contexte? Certainement pas. L'architecture, parfois s'intègre, parfois recrée un nouveau site. Elle est sans cesse sous la dichotomie entre attache à un contexte — physique et symbolique — et recherche de monumentalité, paramètres contextuels et inspiration interne, dissimulation et expression. Certaines situations appellent à la discrétion ; d'autres nécessitent une présence forte capable de rassembler, de signaler ou d'instituer un lieu — dépendant du site, du programme, de la demande, etc. La question n'est donc pas de choisir entre négation et affirmation, mais de trouver une justesse de position architecturale. L'architecture doit parvenir à occuper sa place avec précision, sans écraser le lieu ni disparaître complètement en lui.

³⁰ Madec, P. (2021), Mieux avec moins, Architecture et frugalité pour la paix, Marseille, Terre Urbaine, coll. La Fabrique des territoires (p. 111)

³¹ Madec, P. (2012), De la beauté désirable, Le Portique, 28

³² Putz, D. (2023), Les figures architectoniques : la construction logique de la forme, Bruxelles, Cosa Mentale, coll. « Opus » (p. 25)

³³ Darmon, O. (2024), Faire avec : nouvelles pratiques architecturales, Paris, Gallimard, coll. Architecture - Alternative

L'architecte suisse Valerio Olgiati parle à ce sujet d' « autorialité »³⁴ : la capacité d'une architecture à porter une vision et une présence propres. Mais cette autorialité ne peut devenir pure démonstration narcissique. Lorsqu'un bâtiment ne dialogue plus avec rien d'autre que lui-même, il cesse de faire monde.

Inversement, il convient également de porter attention aux risques d'effacement, d'uniformisation et de prolifération d'un non-lieu universel. Nous avons autant besoin de continuité que d'exception, de tissu que de monuments. Autrement, cela mènerait soit à un lissage et une perte d'intérêt, soit à une saturation d'exubérance. Cette exigence d'équilibre est d'ailleurs valable à toutes les échelles, du bâtiment jusqu'au territoire.

Ce qui fait souvent le beau de la ville réside précisément dans ces collages d'architectures distinctes, dans les frictions et différences qui s'y instaurent, donnant à voir un ordre diversifié plutôt qu'une homogénéité totale. Les monuments, bien plus que le tissu, permettent de se repérer, de rassembler, de structurer les imaginaires collectifs et de rompre avec la monotonie urbaine. Toutefois, l'ambition architecturale devrait davantage viser l'exceptionnel — dans son sens d'exception — que le spectaculaire, qui ne cherche souvent qu'à se donner en spectacle en imposant son propre langage. Rien n'est véritablement beau lorsqu'il devient excessif.

Face à ces contradictions, il convient finalement d' « imaginer l'évidence »³⁵. Paul Valéry exprimait cette pluralité des langages architecturaux lorsqu'il écrivait que « *il est des édifices qui chantent, d'autres qui dansent, et d'autres enfin qui se taisent* »³⁶. Nous comprenons ici que l'architecture parle, qu'elle possède un langage propre, et il s'agit d'en user avec justesse autant qu'avec éloquence.

Ce langage architectural dont nous parlons prend acte dans une Idée, en ce que celle-ci est génératrice de forme et de sens. Le philosophe français Gilles Deleuze dit, dans une vidéo pour « Artesquieu » sur l'acte de création que, dans tous les arts, l'Idée a une énergie potentielle et qu'en jouir est une espèce de fête. Lorsqu'elle est forte, cette Idée peut souvent se résumer en quelques mots simples, sans perdre de sa profondeur.

La forme qui découle de cette Idée ne relève alors plus du simple paraître, mais davantage de l'Être. Elle devient tout autant architecturale qu'architectonique, extérieure qu'intérieure. Son rôle n'est pas uniquement de produire une image séduisante au premier regard, mais de conditionner l'apparition d'émotions, de faire émerger une unité sensible dans la variété et de transformer l'ordinaire en extraordinaire, en tant que chaque acte d'architecture constitue une occasion poétique. Promouvoir la séduction, l'expérience sensible, l'émerveillement et la surprise en toute modestie, là sont les véritables pouvoirs de l'architecture. Comme l'écrit le

³⁴ Olgiati, V., & Breitschmid, M. (2021), *Architecture Non-Référentielle*, Bruxelles, Cosa Mentale (pp. 132-141)

³⁵ Siza, A. & Gregotti, V. (2012), *Imaginer l'évidence*

³⁶ Valéry, P. (1921) *Eupalinos ou l'Architecte*

philosophe français Benoît Goetz : « *La merveille de l'architecture est d'éveiller la pensée à la conscience de l'existence* »³⁷.

Dans ce contexte, il devient possible de rapprocher le Beau du Vrai — le Vrai n'étant pas toujours Beau —, pour s'ouvrir des perspectives telles que le Vrai, brut, authentique et honnête, est pressenti comme une vertu en architecture. Dès lors, il semble dangereux de trop s'écarter d'une certaine simplicité, souvent rattachée au Vrai et, par extension, au Beau, pour une architecture qui veut tendre, comme la nature, vers la plénitude de son Être et sa quintessence. Toutefois, cette simplicité ne doit nullement être confondue avec la facilité ou l'appauvrissement formel. « Simple » signifie ici « essentiel », voire « radical », et finalement presque « complexe », tant l'atteinte de l'essentiel suppose un important travail de clarification, de hiérarchisation et de maîtrise. Une architecture véritablement simple est souvent celle qui parvient à faire oublier la complexité qu'elle contient.

Quant au sens en architecture, il est moins évident. Celui-ci ne réside pas uniquement dans un discours ou une symbolique, mais dans une capacité à toucher la sensibilité humaine en prescrivant un supplément d'âme à l'architecture, afin d'éveiller l'imagination, voire l'onirisme. L'architecture n'est pas seulement un abri physique ; elle constitue également un abri métaphysique. Ce sens peut notamment émerger à travers des procédés rhétoriques tels que la métaphore ou l'analogie, mais aussi par la frivolité, la naïveté, l'humour, l'ironie, le maniérisme, la figuration, l'évocation, voire l'irrévérence. Faire preuve d'indiscipline, de ruse ou d'opiniâtreté peut parfois faire partie des solutions. Il s'agit alors d'habiter cette tension féconde entre contrôle et liberté, entre rigueur et spontanéité, afin de construire un chemin vers une signification.

De cette Idée émane également la matière, et si tel n'est pas le cas, nous pourrions dire que celle-ci demeure alors de l'ordre de l'agrément. Penser la forme indépendamment de sa matérialité relève presque de l'a-sensé. Il convient dès lors de trouver une syntaxe grammaticalement correcte entre la forme et la matière, puis entre les différentes matières entre elles, afin de faire dialoguer profondeur et superficialité, masse et vibration.

La matière n'est jamais neutre : elle possède une densité sensible, une capacité d'évocation et une manière propre d'entrer en résonance avec le corps humain. Contrairement à Emmanuel Kant, qui réduisait parfois couleurs et textures à de simples attraits des choses, relevant de l'agrément, nous considérons qu'elles portent des puissances affectives et des énergies propres. Elles participent pleinement à l'expérience sensible en parlant directement aux sens et en inscrivant l'architecture dans une expérience charnelle du monde.

³⁷ Goetz, B. (2011), *Théorie des maisons : L'habitation, la surprise*, Lagrasse (p. 23)

Ici encore, le Beau peut être rapproché du Vrai à travers la notion de vérité constructive, dont la première ligne de pensée est ouverte par Viollet-le-Duc³⁸. L'architecture gagne souvent en intensité lorsqu'elle assume honnêtement ses matériaux, ses assemblages, ses imperfections et même certaines traces du geste constructif. Tout cacher, lisser ou neutraliser finit par produire des architectures désincarnées, où la matière perd sa profondeur expressive. À l'inverse, rendre visibles le temps, les techniques, l'usure ou les irrégularités du travail humain permet à l'architecture de demeurer profondément vivante. Comme l'a écrit l'historien de l'art Thierry Golsenne : « *la vie doit circuler dans les formes ouvragées* »³⁹.

Cette question devient d'autant plus essentielle aujourd'hui que la construction neuve n'est plus la règle mais l'exception. Travailler l'existant implique de composer avec des mémoires matérielles déjà présentes, des couches historiques et des imperfections héritées. Le Beau ne réside alors plus dans une perfection abstraite ou figée, mais dans une capacité à faire dialoguer passé et présent, usure et renouvellement. Une architecture véritablement sensible accepte ainsi d'être traversée par le temps plutôt que de chercher à lui résister artificiellement.

Une autre enjeu fondamental concerne la relation entre architecture et usage, laquelle a d'ailleurs profondément évolué au cours du temps. Adolf Loos, pionnier du mouvement moderne, écrivait il y a plus d'un siècle : « *Il n'y a qu'une faible partie du travail de l'architecte qui soit du domaine des beaux-arts : le tombeau et le monument commémoratif. Tout le reste, tout ce qui est utile, tout ce qui répond à un besoin, doit être retranché de l'art* »⁴⁰. En dissociant l'architecture des beaux-arts au nom de la fonction, Loos tendait à réduire l'architecture à sa stricte utilité. Pourtant, l'architecture contemporaine nous oblige désormais à dépasser cette opposition.

L'usage, élevé au rang de priorité absolue à l'époque moderne, semble aujourd'hui devoir être transcendé, avec, pourquoi pas, le Beau comme fonction à part entière : penser la qualité d'espace avant la qualité d'usage, la première engendrant presque naturellement la seconde. Le programme ne pouvant se réfléchir vers le bas, nous pourrions dire qu'il est fait pour être débordé, réinterprété, enrichi par la vie : « *Less is not more* »!

A cela s'ajoute une architecture qui se doit aujourd'hui de laisser place à l'implicite, à l'imprécision et à une certaine flexibilité afin de demeurer ouverte aux appropriations et de se laisser déborder par l'imagination humaine. L'architecture, bien que strictement immobile, peut ainsi changer de visage au gré des usages, des temporalités et des désirs. Habiter ne devrait plus être une habitude.

³⁸ Viollet-le-Duc, E-E (1863-1872), *Entretiens sur l'architecture*

³⁹ Golsenne, T. (2019, 18 juillet), *Artisanat et révolution*, Rhuthmos

⁴⁰ Loos, A. (1910), *Architecture*, dans *Ornement et crime et autres textes*

Les cathédrales illustrent admirablement cette idée de dépassement. Le culte religieux aurait très bien pu se tenir dans une boîte en bois nettement moins imposante et ornementée. Au lieu de cela, l'humanité a choisi d'élever le Beau au rang de première nécessité, même si c'était pour rendre grâce à Dieu. Ces édifices, par la grandeur et le vide qu'ils déploient, laissent également place à une ouverture d'appropriation presque infinie, dont en témoignent d'ailleurs les quelques réhabilitations qui en sont faites aujourd'hui. Ils dépassent leur seule fonction pour devenir des expériences sensibles, spirituelles et collectives capables de traverser les siècles.

Enfin, parler du Beau en architecture implique également de réinterroger la notion contemporaine de « durabilité », aujourd'hui largement employée dans un contexte d'écologie constructive. Pourtant, une architecture réellement durable ne peut se réduire à ses seules performances chiffrées et mesurables. Si nous considérons la durabilité dans son rapport au temps long, alors la question esthétique devient centrale. Comme en art, le Beau en architecture doit survivre à l'épreuve du temps.

Dès lors, il convient de produire une architecture capable, par le Beau et la symbolique qu'elle porte, de s'inscrire durablement dans les mémoires de ses usagers et de générer un véritable attachement sensible. Le Beau participe ainsi directement à la durée : il produit mémoire, souvenir, transmission et désir de conservation. Sauver le monde ne consiste pas uniquement à réduire des consommations énergétiques : il s'agit également de préserver notre capacité d'émerveillement, d'attachement et de résonance avec les lieux. Une architecture durable devrait alors être capable de traverser le temps autant matériellement qu'émotionnellement. Les architectures antique et classique, que seraient les pyramides, les temples ou les cathédrales, en témoignent encore aujourd'hui : malgré les siècles, elles continuent de susciter une grande admiration et un sentiment de permanence.

Ainsi, une injonction au Beau en architecture ne signifie nullement un retour nostalgique vers des modèles figés, décoratifs ou passéistes. Elle appelle plutôt à une architecture attentive, située, sensible et profondément habitée. Une architecture qui part des choses et qui revient aux choses, qui soit à la fois intègre et intégrée, faisant dialoguer raison et émotions, rationalité et poésie, matière et imaginaire, usage et existence. Elle implique également de redonner une place au non entièrement maîtrisé, à l'intuition, à ce qui échappe partiellement au calcul, et qui, pourtant, fait sens.

L'architecture ne saurait dès lors être réduite à un simple produit technique ou à une réponse strictement fonctionnelle ; elle demeure également une œuvre morale, culturelle et existentielle. Car faire architecture n'est jamais un acte neutre : c'est toujours produire du sens, inscrire une pensée dans la matière et façonner les conditions mêmes de notre manière d'habiter le monde. Le Beau, loin d'être un luxe inaccessible, s'y révèle alors comme une nécessité profonde et désirante, une promesse à la fois éthique, sensible et collective.

Il s'agit alors de faire architecture pour autant stimuler les sens que faire sens, en concevant des espaces capables d'éveiller la curiosité, de produire des ambiances, de susciter l'étonnement et d'inscrire des souvenirs durables dans les mémoires humaines. Le Beau architectural n'est alors ni pure image, ni simple agrément : il devient relation, résonance et intensification de l'existence. Peut-être réside-t-il justement dans ce que nous appelons le « Stimmung », cette tonalité affective du monde décrite par Céline Bonicco-Donato comme une sorte de ressenti atmosphérique où « *le monde résonne en moi et m'affecte, autant que ma présence s'impose à moi que je dois m'en accommoder* »⁴¹.

En somme, il conviendrait peut-être aujourd'hui de rapprocher Beau, Vrai et Bien sans jamais les confondre, afin de prendre le meilleur de chacun : l'éclat du Bien, la splendeur du Vrai et la puissance du Beau. Une architecture véritablement juste ne devrait ni sacrifier le sensible à la technique, ni la poésie à la performance, ni l'émotion à la conformité. Elle devrait plutôt chercher un équilibre fragile entre toutes ces dimensions afin de produire des lieux capables d'accompagner dignement l'existence humaine. Car l'architecture possède encore cette capacité rare de faire sentir à l'être humain son existence. Comme le disait Henri Maldiney : « *Avec l'architecture, l'homme doit brusquement avoir la surprise d'être, d'exister pour la première fois ; là est l'événement* »⁴².

Finalement, peut-être est-ce précisément là que réside aujourd'hui la tâche la plus difficile — et sans nul doute la plus essentielle — de l'architecture : résister au désenchantement du monde en continuant à produire de la présence, du sens et du Beau. Comme le rappelait l'architecte italien Livio Vacchini : « *Aujourd'hui, donc, de quoi l'architecture doit-elle s'occuper? De quoi? Pas du bruit, des odeurs, du minimalisme... de la mode. De quoi sinon de la beauté, de l'éternité, du monument... de ce qui est difficile* »⁴³.

⁴¹ Bonicco-Donato, C. (2019), Le Stimmung, tonalité affective de l'espace : à propos de la Stimmung chez Heidegger, dans Heidegger et la question de l'habiter. Une philosophie de l'architecture, Marseille, Éditions Parenthèses (p. 37)

⁴² Maldiney, H. (1998), Rencontre avec Henri Maldiney, dans Chris Younès (dir.), Maison - mégapole, Architectures, philosophies en œuvre, Paris, Les Éditions de la Passion, cité dans Benoît Goetz, Théorie des Maisons, L'habitation, la surprise, Lagrasse, Verdier, 2011 (p. 23)

⁴³ Vacchini, L. (2009, novembre), cité dans Cosa Mentale : Carnets d'architecture et de résistance, n° 00, cycle 1 (p. 13)

3.6. Conclusion - Vers un réenchantement architectural

Cette troisième partie aura finalement moins tenté de définir le Beau de manière définitive que de réinterroger les conditions mêmes de son apparition dans notre rapport au monde, à l'art et à l'architecture. Car le Beau n'est sans doute jamais un ensemble de critères universels que nous pourrions appliquer mécaniquement aux pratiques artistiques ou à l'existence. Il relève davantage d'une expérience, d'une rencontre, d'une intensification du réel. En ce sens, le Beau ne se possède pas : il advient. Il surgit dans cette étrange capacité qu'ont certaines œuvres, certains lieux ou certains instants à nous faire sentir le monde autrement — plus dense, plus habitable et plus vivant.

A travers l'histoire, l'art a toujours constitué bien plus qu'un simple divertissement esthétique. Même lorsqu'il semble inutile, il demeure profondément nécessaire. Il participe à maintenir ouverte cette faculté spécifiquement humaine de s'émerveiller, de ressentir et de produire du sens au-delà de la stricte fonctionnalité des choses. En cela, le Beau possède une portée profondément anthropologique : il rappelle à l'être humain qu'il ne vit pas seulement de besoins, mais aussi de désirs, d'émotions et de récits.

L'architecture s'inscrit d'ailleurs pleinement dans cette condition, tout en occupant une position singulière parmi les arts. Contrairement à la peinture, à la musique ou à la littérature, elle ne peut être simplement regardée à distance ; elle constitue le milieu même de notre existence quotidienne. Nous habitons l'architecture autant qu'elle nous habite. Elle façonne silencieusement nos gestes, nos rythmes, nos manières de percevoir, de nous rencontrer et d'éprouver le monde. Dès lors, penser le Beau en architecture ne revient pas uniquement à questionner des formes visibles, mais à interroger les conditions sensibles, culturelles et existentielles de l'habiter.

Or, notre époque semble précisément marquée par une difficulté croissante à produire de telles conditions. L'accélération généralisée, la standardisation, la rentabilité immédiate, l'omniprésence du chiffre et la recherche permanente d'efficacité tendent à réduire le monde à ce qui peut être optimisé, calculé ou consommé. Dans un tel contexte, le sensible devient souvent secondaire, voire suspect. Le Beau lui-même paraît parfois relégué au rang d'ornement superficiel ou de luxe dispensable. Pourtant, cette mise à distance du Beau traduit peut-être moins sa disparition qu'une forme de désapprentissage collectif de l'attention. Car le Beau demande du temps, de la disponibilité, une certaine lenteur du regard et une ouverture à ce qui ne se laisse pas entièrement maîtriser.

Réaffirmer aujourd'hui la nécessité du Beau ne signifie donc nullement défendre une esthétique nostalgique, décorative ou arbitraire. Il ne s'agit pas non plus de nier les enjeux techniques, sociaux, économiques ou écologiques qui traversent l'architecture contemporaine. Il s'agit

plutôt de rappeler qu'aucune société ne peut durablement habiter un monde qu'elle ne parvienne plus à aimer. Une architecture strictement performante, mais incapable de susciter attachement, émotion ou désir, risque toujours de produire des espaces fonctionnels mais profondément désincarnés.

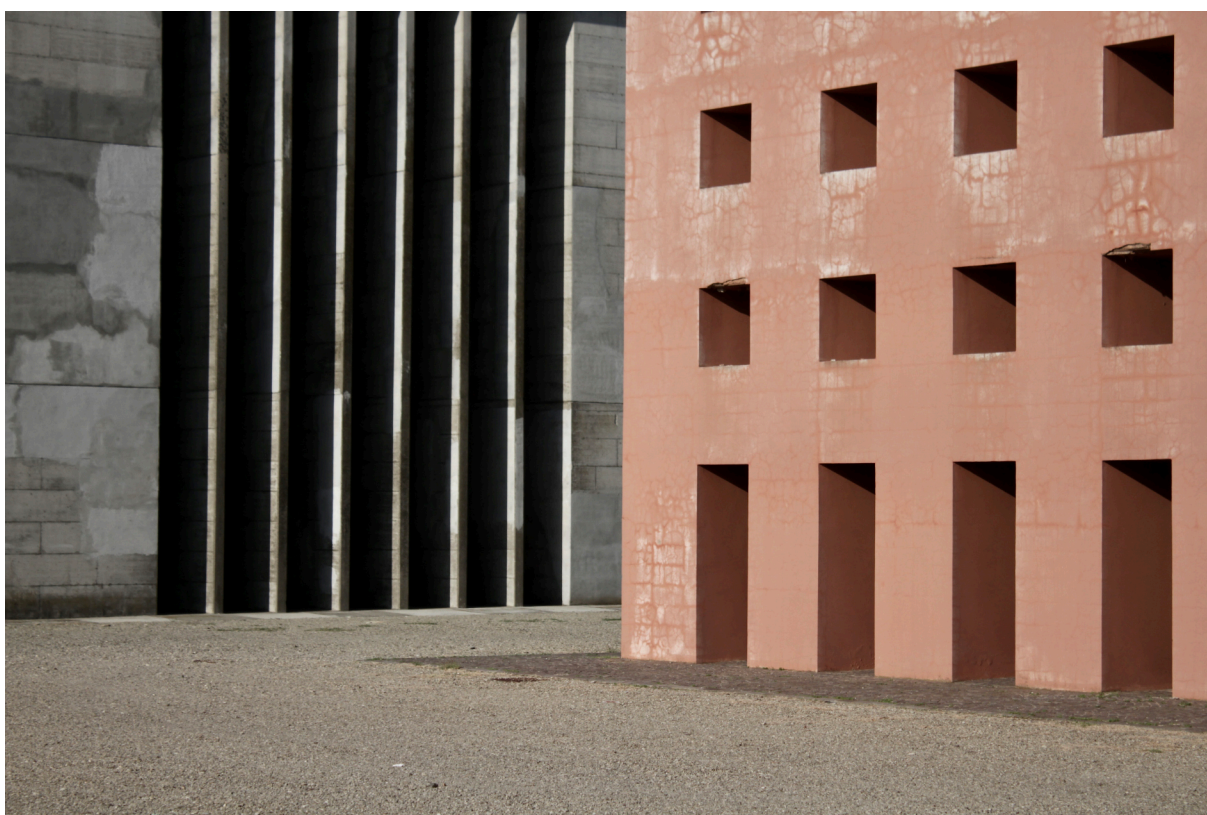
Peut-être est-ce précisément là que réside aujourd'hui l'enjeu fondamental : réconcilier le sensible et le rationnel, la poésie et la technique, l'usage et l'émotion, le Beau, le Bien et le Vrai sans jamais les confondre. Car l'architecture ne devrait pas seulement répondre à des contraintes ; elle devrait également offrir des prises sensibles sur le monde, produire des lieux capables d'accompagner dignement l'existence humaine et de résister au désenchantement contemporain. Le Beau n'y apparaît alors plus comme un supplément facultatif, mais comme ce qui permet à l'espace de devenir véritablement lieu.

Dans cette perspective, il conviendrait peut-être également de déplacer notre regard sur le Beau lui-même. En architecture, il ne réside pas uniquement dans la forme visible et achevée de l'œuvre, mais aussi dans les gestes, les savoir-faire, les hésitations et les attentions qui rendent cette forme visible.

Ainsi, cette réflexion sur le Beau conduit moins à rechercher des réponses définitives qu'à rouvrir des possibilités. Elle invite à réhabiliter une certaine intensité de présence au monde, à réaffirmer la valeur du sensible et à replacer l'émotion, l'imaginaire et l'attention au cœur de nos manières de concevoir, de construire et d'habiter. Comme l'écrivait Stendhal, le Beau pourrait être compris comme une « *ardente promesse de bonheur* »⁴².

Peut-être l'architecture possède-t-elle encore aujourd'hui cette capacité rare : faire surgir, au sein même du quotidien, des lieux où l'existence cesse un instant d'être pure fonctionnalité pour redevenir expérience, mémoire, résonance et possibilité d'un monde plus habitable.

⁴² Stendhal (1822), De L'Amour.



Cimetière San Cataldo, Photographie de l'auteur (2025, septembre),
Aldo Rossi, Modène (1971)

« Je crois qu'on peut l'exprimer par la belle expression : les choses sont à leur place. Parce qu'elles sont ce qu'elles veulent être. Et l'architecture est faite pour notre usage. Ce n'est pas un art libre. C'est la plus haute mission de l'architecture que d'être un art appliqué. Mais le plus beau, c'est quand les choses se sont trouvées elles-mêmes, qu'elles forment une consonance. Alors tout renvoie à tout et vous ne pouvez plus rien ôter. Le lieu, l'usage et la forme. La forme renvoie au lieu, le lieu est comme cela et l'usage renvoie à ceci et cela. »

Atmosphères (p. 69), Peter Zumthor (2006)



Chapelle Bruder Klaus Field, Peter Zumthor, Wachendorf (2007)

4. Surprise stratifiée - Pour une architecture de l'étonnement d'être

4.1. Du Beau vers la surprise existentielle

Il ne s'agit plus uniquement de penser le Beau, mais de tenter d'en construire les conditions d'apparition à travers un projet situé, concret et habitable. Cette articulation entre théorie et pratique — et inversement — permet ainsi de mettre à l'épreuve nos idées dans une réalité matérielle, spatiale et sensible, tout en affirmant notre conviction que l'architecture doit se penser et se faire en se pensant, se faire et se réfléchir elle-même.

Le projet devient alors davantage qu'une simple réponse programmatique : il constitue une prise de position, une manière d'habiter intellectuellement et poétiquement le monde. En ce sens, cette mise en application est également l'occasion de nous exprimer dans notre individuation et d'exposer notre manière d'être au monde à travers un support architectural dont l'objectif demeure fatalement la beauté.

Le projet fait ainsi sienne la visée de cette recherche — la célébration du Beau — en la contextualisant et en la rapprochant d'une notion qui lui semble profondément liée : celle de la surprise et de l'étonnement d'être. L'expérience du Beau entretient un rapport étroit avec l'apparition soudaine de quelque chose qui rompt l'ordinaire de nos perceptions. Dans son essai sur le goût paru en 1757, Montesquieu qualifiait la surprise de « charme invisible », la reliant indéniablement au goût et au Beau. Plus récemment, en citant l'architecture, Henri Maldiney nous dit que *« ce qui manque dans une architecture impropre, désertée de sa raison d'être, c'est ce qui est révélateur de l'existence dans la surprise, c'est l'étonnement d'être, qui coïncide toujours avec un événement transformateur »*¹.

Le Beau semble en effet surgir lorsqu'un écart se produit dans notre rapport habituel au monde, se détachant soudainement sur l'espace et dans le temps comme un excès par rapport à l'expérience sensible ordinaire. Il demeure de l'ordre de l'advenir, de la découverte, et se dévoile comme quelque chose qui semble être de l'ordre d'un événement-avènement, toujours singulier, imprévisible, et difficilement dissociable de la surprise.

A travers l'Idée d'un « oasis de beauté », le projet tente ainsi de penser et de construire les conditions d'apparition de cette surprise et de cet étonnement d'être, cherchant moins à produire un objet spectaculaire qu'à instaurer des situations sensibles capables de suspendre momentanément nos automatismes perceptifs et de réouvrir un rapport plus attentif et vigilant

¹ Maldiney H. (2000), Rencontre avec Henri Maldiney, dans Younès Chris et Paquot Thierry, (dir), Ethique, architecture, urbain, Paris, La découverte, coll. Armillaire (p. 40)

au monde. L'architecture y est envisagée comme le cadre de nos expériences existentielles autant que comme une possible déroute de nos routines perceptives. L'objectif n'est donc pas uniquement de bâtir des espaces fonctionnels, mais de faire émerger des lieux susceptibles d'intensifier l'expérience vécue, de susciter l'attention et de produire une certaine qualité de présence.

Dans une démarche réflexive, ces notions de surprise et d'étonnement se déploient ici à travers la construction progressive d'une pensée d'appréhension d'une situation existante — en l'occurrence, notre site de projet — se déclinant au moyen d'une multitude de thèmes se succédant, se croisant et se nourrissant mutuellement : de la sérendipité à la psychogéographie², de l'attention-vigilance³ à l'époché⁴, de l'infra-ordinaire⁵ à la poésie.

Ces notions ne constituent pas des réponses figées, ni des méthodes strictes à appliquer, mais davantage des outils de pensée, de perception et d'ouverture permettant d'explorer différentes manières d'ouvrir l'espace à une expérience sensible renouvelée. Elles participent également à construire une certaine disposition au projet d'architecture, l'enquête en étant déjà une certaine forme : une manière de regarder, d'habiter, d'interpréter et, finalement, de concevoir. Le projet n'apparaît alors plus uniquement comme une réponse fonctionnelle ou formelle à produire, mais comme une tentative d'intensification de notre rapport sensible au monde.

A travers cette recherche, l'architecture se voit ainsi progressivement envisagée moins comme production d'objet que comme construction de conditions : conditions d'attention, de présence, de relation, de surprise ou encore d'émergence du Beau. C'est dans cette perspective que les différentes phases de projet chercheront à explorer certaines situations spatiales susceptibles de réouvrir l'expérience vécue : le vide comme support de dérive et de révélation ; le *picturesque* et le paysage comme activation de nos puissances sensibles ; la clairière comme espace de retrait et d'inattendu ; mais également les questions plus architecturales de seuil, de centralité, de rythme, ou encore d'ambiances. Ces thèmes ne constituent pas des catégories autonomes, mais des manières complémentaires d'interroger la façon dont l'architecture et le paysage peuvent affecter notre présence au monde et produire certaines formes d'étonnement existentiel.

La traduction matérielle de cette interprétation sensible du site — tant paysagère qu'architecturale — se verra toutefois développée en annexe de cette recherche, à travers des livrets dédiés aux différentes phases de conception du projet. Chaque carnet traite ainsi de ses propres sujets tout en ayant toujours trait, de près ou de loin, aux questions de la surprise, de l'étonnement d'être et du Beau.

² Debord, G. (1955), Introduction à une critique de la géographie urbaine

³ Natalie, D. (2014), Attention et vigilance : À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives

⁴ Husserl, E. (1913), Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique

⁵ Perec, G. (1989), L'Infra-ordinaire

Le projet devient ainsi le prolongement direct de cette recherche théorique : non pas son illustration littérale ou sa simple démonstration construite, mais sa mise en tension dans le réel, là où les idées rencontrent les matières, les usages, les contraintes, les temporalités et les imprévus propres à l'acte de construire. En ce sens, la théorie ne précède plus simplement le projet ; elle continue de s'y transformer, de s'y confronter et de s'y reformuler continuellement. L'architecture devient alors moins la traduction définitive d'une pensée que le lieu même où celle-ci demeure en mouvement.

Finalement l'enjeu véritable de cette articulation entre théorie et démarche de projet est peut-être de tenter de faire de l'architecture non seulement un objet construit, mais également une expérience capable de déplacer le regard, de réenchanter momentanément le quotidien et de rendre, ne serait-ce qu'un instant, l'existence plus présente à elle-même.

4.2. Introduction au projet d'architecture

Pour ce qui est de l'histoire, à l'origine, une partie du site qui nous concerne (4) a été construite dans le cadre d'un projet global d'agrandissement de l'Université de Liège à la fin du XIX^{ème} siècle. Au total, huit instituts, dits « Instituts Trasenster » — du nom de leur commanditaire, Louis Trasenster — seront construits simultanément aux quatre coins de la ville. Cette extension et modernisation des infrastructures universitaires, suivant une tendance européenne, étaient devenues cruciales en raison de la croissance du nombre d'étudiants et des évolutions en matière d'enseignement. Principalement conçus par l'architecte Lambert-Henri Noppius, les différents instituts ont eu un impact positif sur le développement de la ville, en inscrivant durablement l'université dans le paysage urbain et en affirmant le statut de Liège comme « cité universitaire ».

De nos jours, il est devenu difficile de discerner l'aspect originel de ces bâtiments qui ont connu bon nombre de transformations successives liées à la fois à l'évolution des pratiques scientifiques ainsi qu'à celles des besoins et des usages propres à chaque bâtiment. Le déménagement d'une grande partie des facultés scientifiques vers le nouveau site universitaire du Sart-Tilman — campus à l'américaine construit sur les hauteurs de Liège — à partir des années 1960 a accentué ce phénomène, entraînant des interventions d'autant plus lourdes et irréfléchies. Dès lors, la question ne se limite plus à la conservation des bâtiments, mais à la réactivation d'un récit : celui de lieux où furent formés bon nombre de savants et où se jouèrent tant de découvertes scientifiques, et qui demeurent aujourd'hui des repères structurants dans le paysage de la Cité ardente.

1. Institut astrophysique ou « Observatoire de Cointe », par Lambert-Henri Noppius
2. Institut botanique et pharmaceutique, par Lambert-Henri Noppius
3. Institut chimique, par Laurent Demany — extension du site central de l'université
4. Instituts anatomique (L3), zoologique (I1) et physiologique (L1), par Lambert-Henri — site qui nous concerne
5. Institut électrotechnique ou « Institut Montéfiore », par Émile Demany

Pour le cas plus précis de notre site, c'est dans les années 1880 que l'Université de Liège entreprit la construction successive de ses Instituts d'anatomie (1), de physiologie (2) et de zoologie (3) en bord de Meuse, sur un site à la configuration traversante reliant le quai van Beneden à la rue de Pitteurs. Les trois édifices y sont érigés dans un style éclectique et associent dès l'origine espaces d'enseignement, laboratoires de recherche et, pour l'institut de zoologie, des espaces muséaux ouverts au public et appartenant également à l'Université.

Au fil du temps, de nombreuses extensions et transformations successives sont venues s'adjoindre aux bâtiments d'origine, dont l'intégration d'un auditoire de grande capacité à l'arrière de l'institut de zoologie (3), une animalerie (4) greffée à l'arrière de l'institut de physiologie (2), un atelier de menuiserie (5) occupant une place plus autonome, une construction industrielle accueillant des laboratoires qui ne sont plus utilisés aujourd'hui (6), ainsi qu'un Institut de Langues construit plus récemment (7).

Ces ajouts successifs, réalisés sans véritable vision d'ensemble, ont conduit à une fragmentation du site et à une perte de lisibilité de ses structures originelles, appelant à une vision globale et coordonnée.

L'intérieur d'ilot se trouve également être l'un des rares à être non bâti et accessible au sein du quartier d'Outremeuse, mais demeure aujourd'hui largement dévolu à de la logistique et du parking sauvage. Cette situation, au même titre que celle du bâti, révèle un décalage entre les potentialités spatiales du lieu et ses usages actuels, et appelle à une requalification paysagère complète.



UN SITE, SES BATIMENTS, SON HISTOIRE

Institut de Zoologie

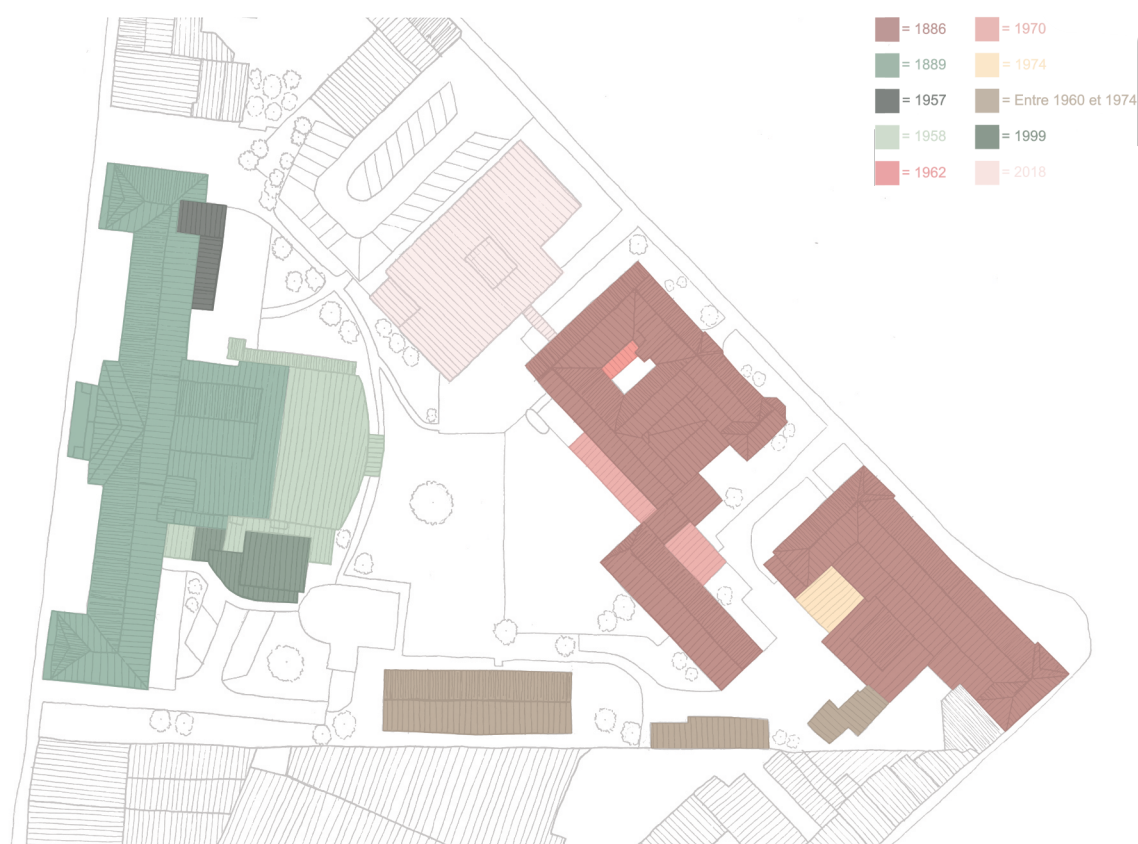


Institut de Physiologie



Institut d'Anatomie





Concernant les enjeux programmatiques, le projet s'inscrit dans une volonté de l'Université de Liège de pérenniser le pôle muséal d'Outremeuse en regroupant ses fonctions tout en préservant des espaces dédiés à l'enseignement et à la recherche sur l'ensemble du site. Cette réorganisation s'accompagne d'une migration de certaines fonctions universitaires vers le campus du Sart-Tilman, libérant ainsi des espaces à reconfigurer. Mais au-delà de ces ajustements programmatiques, l'Université souhaite également profiter de cette réflexion élargie pour redéfinir l'intérieur d'îlot comme un espace ouvert, partagé et paysager, susceptible d'accueillir à la fois les usagers de l'Université et les habitants du quartier.

Dans ce contexte et dans le cadre de l'atelier se tenant d'ailleurs in situ — au sein même de l'institut de Physiologie —, le projet ne cherche pas uniquement à répondre aux attentes institutionnelles, mais également à les questionner de manière critique et prospective. Il s'agissait notamment d'explorer les conditions d'une réinscription plus profonde du site dans la ville afin de renforcer l'ancrage de l'Université dans le quartier d'Outremeuse, tant sur le plan programmatique que spatial. Cette réflexion passe notamment par la création d'espaces publics, l'intégration de fonctions complémentaires répondant aux besoins du quartier et la mise en place de situations favorisant la rencontre entre habitants, étudiants, chercheurs et visiteurs.

Dans notre cas, cette relecture du site devient également l'occasion d'articuler plus finement la question du Beau, non comme une qualité ajoutée, mais comme une condition même de la mise en relation, de l'attention et de l'expérience sensible. Le programme ne constitue alors plus uniquement un ensemble de fonctions à répartir, mais une matière vivante à travers laquelle peuvent émerger de nouvelles formes d'usages, de perceptions et d'habiter.

Du point de vue de la méthodologie et son processus, le choix a été fait de suivre celle proposée par l'atelier. Ce processus se divise ainsi en quatre temps successifs, comme autant de niveaux d'approfondissement du projet, partant d'un travail collectif pour aboutir à un développement individuel.

Tout d'abord, la première phase était celle de l'enquête où il s'agissait de choisir une thématique d'étude parmi plusieurs propositions parmi lesquelles nous avons opté pour celle du « potentiel in situ », dont le caractère restreint permettait de donner un cadre à l'enquête et d'ouvrir un champ de réflexion particulièrement fécond autour du Beau. Cette enquête s'est alors progressivement déplacée vers une réinterrogation de la pratique même de l'inventaire, envisagé non plus uniquement comme un outil technique de relevé ou de classification, mais comme un véritable protocole esthétique et sensible. Il s'agissait dès lors de porter attention à l'existant, à ses matières, ses traces, ses accidents et ses qualités latentes, dans une démarche attentive à ce qui demeure souvent invisibilisé dans les processus classiques de projet. Comme précédemment mentionné, cette première étape se trouve donc être la seule à être ici développée de manière écrite et théorique.

Ensuite, les trois autres phases consistent respectivement en la mise en place d'une stratégie qui a pour ambition de projeter une requalification globale du site ; la définition d'une intervention qui poursuit et se réapproprie le master-plan dans un cadrage resserré ; et le développement d'un fragment qui permet de développer rigoureusement une entité programmatique avec une approche précise et sensible de ses composantes.

Ainsi, loin de constituer une succession linéaire d'étapes strictement cloisonnées, cette méthodologie peut davantage être comprise comme un processus évolutif de va-et-vient entre observation, interprétation et projection. Chaque phase nourrit alors la suivante tout en réinterrogeant les précédentes, permettant au projet de se construire progressivement par approfondissements successifs. Cette progression, allant de l'enquête sensible du réel jusqu'au développement précis du fragment architectural, traduit finalement une volonté constante de maintenir un lien étroit entre réflexion théorique et acte d'architecture.

4.3. Inventaire sérendipien

Pour cette première phase d'enquête, il s'agissait de faire dialoguer la thématique choisie de l'inventaire avec la question du Beau, en tant que ce dernier demeure bien souvent proscrit, ou du moins rejeté à la marge, des pratiques contemporaines d'inventoriage⁶. En architecture, comme dans le champ patrimonial, les inventaires semblent en effet fréquemment enfermés dans une logique scientifique, administrative et prétendument objective, dissociant le sujet de son objet. Les outils modernes de mesure, de calcul, de classification ou de répertoire, vident progressivement l'architecture et le paysage de leur épaisseur sensible et, par là même, nous en éloignent. Pourtant, le patrimoine bâti et naturel qui nous concerne demeure profondément chargé d'émotions, de mémoires et de subjectivité.

Dès lors, l'objectif de cette enquête était d'interroger cette logique même de l'inventaire en tentant de le reconnecter à sa racine latine de « *invenire* », signifiant à la fois « trouver », « découvrir », mais également « venir sur », « rencontrer ». Il ne s'agissait donc plus uniquement de recenser l'existant, mais de se rendre disponible à ce qu'il pouvait encore révéler. L'inventaire bascule alors progressivement du simple relevé matériel vers une pratique de l'attention et de l'expérience sensible.

Dans cette perspective, il a été décidé de rapprocher l'inventaire d'une autre notion : celle de la sérendipité, néologisme de l'anglais « *serendipity* ». Bien que son introduction officielle dans les dictionnaires de la langue française date de 2011, l'origine du terme remonte au 28 janvier 1754, lorsque Horace Walpole — écrivain et homme politique britannique — l'emploie dans une lettre écrite pour son ami Horace Mann. Il y décrit alors la sérendipité comme l'aptitude d'une personne à « *découvrir, par hasard et sagacité, des choses qu'elle ne cherchait pas* »⁷. Dans cette définition, la sagacité, en tant que lucidité d'esprit, prend tout son sens. Faire une découverte, comme pour sentir le Beau, ne relève que très rarement du seul hasard, il convient également d'être disponible à ce qui advient, de prêter attention à ce qui nous entoure et d'avoir la volonté de voir au-delà de la seule apparence des choses. Dans un état de fermeture et de non-accueil, la découverte, voire la surprise, ne peut véritablement se manifester. La sagacité, en tant qu'ouverture d'esprit et provocation, est donc profondément nécessaire à la sérendipité : le hasard ne devient fécond qu'à condition d'être accueilli.

Cet inventaire sérendipien ne cherche alors plus uniquement à produire une connaissance exhaustive du site, mais à faire émerger des situations de découverte, des résonances sensibles et des potentiels inattendus. Il ne s'agit plus simplement de regarder l'existant, mais d'apprendre à le voir autrement.

⁶Heinich, N. (2009), 11. Critère proscrit : la beauté, La fabrique du patrimoine, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (pp. 219-232)

⁷Catellin, S. (2014), Sérendipité du conte au concept, Paris, Editions du Seuil, coll. Science ouverte (p. 21)



Eurêka, Gravure du seizième siècle illustrant Archimède dans sa baignoire, avec la couronne de Hiéron en bas à droite

Cette notion de sagacité peut être comprise comme une véritable mise en attention, c'est-à-dire comme une ouverture sensible à ce qui advient. Reprenant d'abord une formule de Simone Weil, la philosophe et phénoménologue française Natalie Depraz qualifie l'attention comme consistant à « *suspendre sa pensée, à la laisser disponible, vide et pénétrable à l'objet (...) la pensée doit être vide, en attente, ne rien chercher* »⁸ et la définit comme « *un mouvement global par lequel je me tourne (wende... zu) tout entier, corps et esprit, me dirige (richte) et m'oriente (orientiere) sur un mode que Husserl qualifie de "vivant", parce qu'il est "spontané" "non-modifié"* »⁹. L'attention peut ainsi être envisagée comme un état de sentir situé à l'intersection de la perception, qui relève du cognitif, et la réflexion, qui relève de la conscience de soi. C'est une dynamique plus affective que cognitive, un moment d'ouverture vivante et vitale, où la pensée demeure simultanément discursive et intuitive. En cela, elle peut presque se rapprocher du « libre jeu » de l'imagination et de l'entendement décrit par Emmanuel Kant dans sa critique du jugement esthétique. Sans attention, il n'y aurait alors ni perception, ni réflexion, et encore moins fascination et Beau.

Toutefois, cette attention demeure une structure fondamentalement variable et mouvante. Elle connaît des fluctuations, des hauts et des bas, allant et venant au rythme des pensées et des émotions. C'est notamment pour cette raison que Natalie Depraz la rapproche de la notion de vigilance — qu'elle préfère à celle de la concentration qui procède par sélection. La vigilance ajoute la couche nécessaire à l'éveil protentionnel de la conscience — attitude de l'esprit tourné vers l'avenir¹⁰ — et à l'accueil de la découverte. Elle peut se comprendre comme l'animation d'un certain désir pour que la découverte advienne, comme un pressentiment imminent. Être vigilant revient ainsi moins à contrôler le réel qu'à demeurer « aux aguets », dans une attente sensible et hospitalière capable d'accueillir la surprise.

L'attention-vigilance peut dès lors être comprise comme une augmentation de notre Être au monde et à nous-mêmes. Elle ouvre un espace de disponibilité aux choses qui adviennent, à la découverte. Quelque part, elle prépare les conditions d'apparition de la surprise, de l'étonnement d'être et du Beau.

Afin de développer cette théorie de l'attention, Natalie Depraz convoque le fondateur de la phénoménologie, Edmund Husserl, notamment à travers la notion grecque d'épochè. D'origine stoïcienne puis développée par les sceptiques au III^{ème} siècle ACN, cette notion désignait originellement une suspension du jugement. Husserl l'a ensuite reprise pour sa quête phénoménologique, y voyant un moyen de réinterroger notre rapport habituel au monde afin de revenir à l'expérience vécue des phénomènes, à ce qui se présente directement à la conscience.

⁸ Depraz, N. (2014), Attention et vigilance : à la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitive

⁹ Ibid. (p. 212)

¹⁰ CNRTL (s. d.), PROTENSION : Définition de PROTENSION

Le philosophe français Renaud Barbaras énonce d'ailleurs que l'épochè « *peut précisément être caractérisée comme ce qui aux yeux des Grecs, était l'acte de naissance même de la philosophie, à savoir comme étonnement (...). Par l'étonnement, l'évident devient incompréhensible, l'ordinaire extraordinaire (...) le familier non familier* »¹¹. Elle apparaît ainsi comme une manière de désamorcer l'évidence du monde afin de rendre de nouveau perceptible ce que l'habitude tend à neutraliser.

Dans cette perspective, l'épochè peut être envisagée comme un acte qui consiste à suspendre notre jugement concernant le réel, ce que Husserl nomme l'attitude naturelle, c'est-à-dire notre manière spontanée, immédiate et souvent irréfléchie d'habiter le monde. L'objectif de cette irréalisation est de se sentir comme un « moi vivant dans le monde »¹², et de renouer avec une conscience pure, plus attentive à l'expérience vécue, ainsi qu'une vision eidétique — ce qui concerne l'essence générale des choses et non leur existence¹³.

Néanmoins, là où les sceptiques antiques, puis plus tard René Descartes à travers le doute radical, remettaient en question l'existence même du monde, Husserl la considère simplement comme suspendue ou mise entre parenthèses¹⁴. Ce processus prend alors la forme d'une réduction phénoménologique, voire eidétique, qui s'apparente à un véritable lâcher-prise perceptif et cognitif. Ayant longuement travaillé sur Husserl et la phénoménologie, Emmanuel Levinas écrit à ce propos que la réduction est « *une opération par laquelle l'esprit suspend la validité de la thèse naturelle de l'existence pour en étudier le sens (...) La conscience de tout, voilà ce qui reste après l'exclusion de tout* »¹⁵.

Cette réduction phénoménologique se structure alors autour de trois mouvements complémentaires qui opèrent ensemble : une suspension de la thèse du monde ; une redirection du regard, de l'extérieur à l'intérieur ; et une ouverture à ce qui advient. Ces trois mouvements entrent d'ailleurs fortement en résonance avec la définition de l'attention proposée par Natalie Depraz, en reprenant Simone Weil : suspendre sa pensée, la rendre vide et pénétrable à l'objet, et la laisser disponible.

Le premier mouvement consiste ainsi en une suspension de notre jugement ontique et gnoséologique, faisant disparaître l'objectivité du monde, ainsi que nos croyances naïves et dogmatiques en l'existence. Quelque part, cette suspension demande une forme de désapprentissage, mettant à distance nos automatismes perceptifs et nos certitudes immédiates

¹¹ Barbaras, R. (2008), Introduction à la philosophie de Husserl, Chatou, Les Éditions de la transparence, coll. Philosophie (p. 158)

¹² Ardeois, I. (2025, 2 décembre), C'est quoi l' « épochè » ? Philosophie Magazine

¹³ CNRTL (s. d.), ÉIDÉTIQUE : définition de ÉIDÉTIQUE

¹⁴ Löwit, A. (1957), L'épochè de Husserl et le doute de Descartes, Revue de Métaphysique et de Morale, 62 (4) (pp. 399–415)

¹⁵ Emmanuel Levinas, En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, Paris, Vrin, 1988, pp. 38-39

afin de désamorcer ce que Husserl nomme l'attitude naturelle. En dégageant les obstacles, cette mise entre parenthèses de la rationalité ouvre alors l'accès à une conscience transcendante, absolue et éthérée, non pas détachée du monde, mais davantage attentive à la manière dont celui-ci se manifeste à nous. Elle permet de renouer avec notre Être pur et de nous rapprocher de l'Eidos, c'est-à-dire la « substance »¹⁶ de toutes choses — provenant du latin « sub-stare » qui signifie « se tenir dessous » —, soit leur à-travers.

Ce nouveau monde psychique nous conduit vers le deuxième mouvement, qui opère alors un déplacement du regard vers l'expérience elle-même, le vécu. L'attention cesse progressivement de se porter uniquement sur les objets extérieurs pour se tourner également vers la manière dont ceux-ci se manifestent à notre conscience. Il ne s'agit plus seulement de voir le monde, mais d'observer notre manière d'être affecté par lui. Cette redirection de l'attention nous ancre dans un présent perpétuel et nous emmène dans un « oasis de pur sentir »¹⁶, où le réel semble se déployer avec une intensité renouvelée.

Enfin, le troisième mouvement ouvre un espace de disponibilité renouvelée au monde et à ce qui advient. Libéré des cadres habituels de pensée, nous faisons preuve d'une ouverture émotionnelle élargie et d'une hospitalité perceptive, permettant d'accueillir autrement les révélations du monde et ses manifestations sensibles.

L'épochè devient alors moins une abstraction philosophique qu'une véritable disposition existentielle : une manière d'habiter plus attentivement, plus intensément et plus poétiquement le réel. Les rapprochements avec certaines pratiques méditatives — notamment bouddhistes, comme la méditation vipassana — ne sont d'ailleurs pas inexistantes. Dans les deux cas, il s'agit de suspendre les automatismes mentaux afin de retrouver une expérience plus immédiate, intuitive et incarnée du présent. Cette disponibilité nouvelle produit une forme de calme perceptif où le sujet, davantage ancré dans l'instant, devient plus sensible aux intensités discrètes du monde.

L'attention-vigilance comme l'épochè ouvrent ainsi les conditions d'une hospitalité au réel. Elles permettent de rendre de nouveau perceptibles des phénomènes qui, dans le flux ordinaire de l'existence, demeurent habituellement invisibles ou négligés. Peut-être est-ce précisément dans cette qualité de présence renouvelée que peuvent émerger la surprise, l'étonnement d'être et certaines formes du Beau. Car le Beau ne réside pas nécessairement dans le spectaculaire ou l'extraordinaire ; il peut tout autant surgir d'une modification subtile de notre manière de sentir le monde. Il ne s'agirait alors plus seulement de transformer les choses elles-mêmes, mais également de transformer notre qualité d'attention à leur égard.

¹⁶ Mansion, S. (1946), La première doctrine de la substance : la substance selon Aristote. *Revue Philosophique de Louvain*, 44 (3) (pp. 349-369)

¹⁷ Blouin, P. S. (2014, 1 janvier), Sur la distinction entre le vivre et le percevoir chez Husserl et l'idée de l'épochè phénoménologique

Cette mise en attention nous conduit dès lors à considérer davantage ce que Georges Perec nomme l' « infraordinaire »¹⁸, c'est-à-dire tout ce qui, à force d'habitude, disparaît progressivement dans le quotidien. Celui-ci désigne précisément cette épaisseur discrète du réel qui échappe à nos routines perceptives, tout ce qui compose silencieusement notre manière d'habiter, voire d'habituer, le monde.

En effet, l'attention-vigilance comme la réduction phénoménologique réintroduisent une forme d'étonnement face à ce qui semble connu, négligeable, banal ou insignifiant. En plus de nous ancrer davantage dans le présent, l'épochè produit une forme de neutralité active vis-à-vis de nos rencontres avec le réel. Elle suspend les hiérarchies habituelles entre ce qui serait digne d'attention et ce qui ne le serait pas. L'endotique — ce qui nous est proche, familier et quotidien¹⁹ —, échappant habituellement à nos perceptions, se manifeste alors avec plus d'éclat et d'intensité, comme si les choses les plus modestes redevenaient soudainement capables de nous affecter.

La surprise, au même titre que le Beau, ne nécessite dès lors nullement l'extraordinaire ; elle peut naître dans la plus grande proximité : dans un détail, dans une lumière, une matière, une atmosphère ou une présence jusqu'alors oubliée. Le quotidien cesse alors d'être uniquement ce qui nous entoure continuellement pour redevenir un territoire de découvertes sensibles et de réapparitions perceptives. Georges Perec nous invite d'ailleurs à « *interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine (...) Décrivez votre rue. Décrivez en une autre. Comparez. Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez. Questionnez vos petites cuillers.* »²⁰.

Cette réouverture perceptive du quotidien a donc été mise en application par notre relecture de l'outil de l'inventaire architectural, articulé aux notions de sérendipité, d'attention-vigilance, d'épochè et d'infraordinaire. Celle-ci s'est vue traduite par une pratique concrète d'arpentage et d'observation active de l'îlot qui nous concerne, puis plus particulièrement du Labo 4. Il ne s'agissait plus uniquement de relever ou d'analyser un site, mais de se rendre disponible à ce qu'il pouvait révéler au fil de l'expérience sensible. L'inventaire devient ainsi moins un acte de contrôle qu'une pratique de rencontre, où marcher, observer, ralentir et dériver constituent autant de manières d'entrer en relation avec le réel : un voyage, tant physique que métaphysique, en quête de découvertes, de surprises et de beautés surgissantes. À la manière de Rousseau, « *je me livre à la douceur de rêver, et je m'abandonne tout entier au plaisir d'exister* »²¹.

¹⁸ Perec, G. (1989), L'Infra-ordinaire

¹⁹ La langue française (s. d.), Endotique : définition et origine

²⁰ Perec, G. (1989), Approches de quoi?, dans L'Infra-ordinaire, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XXe siècle (p. 11)

²¹ Rousseau, J.-J. (1972), Les Rêveries du promeneur solitaire, Cinquième promenade

Une telle posture n'est d'ailleurs pas sans rappeler la dérive psychogéographique développée par Guy Debord²² et les situationnistes, en ce qu'elle cherche à réinterroger les rapports sensibles, affectifs et perceptifs que nous entretenons avec les espaces traversés. La dérive ne consiste pas simplement à errer sans but, mais à se laisser traverser par les ambiances, les intensités et les attractions discrètes d'un lieu. Elle implique une disponibilité particulière au monde, une suspension momentanée des logiques utilitaires ordinaires afin de permettre à l'espace vécu d'exister plus intensément.

Le ralentissement et l'individuation qui accompagne cette déambulation rejoint également les principes du « Slow Terram », méthode d'arpentage et d'analyse souvent mobilisée dans des démarches paysagères et territoriales²³. Celle-ci promeut la lenteur, l'errance, l'immersion ainsi qu'une relation plus sensible et incarnée au milieu traversé. Le ralentissement y devient un véritable outil du sentir : il permet de réouvrir l'attention à des phénomènes qui, dans l'accélération ordinaire de nos modes de vie, tendent à disparaître.

Cette approche trouve notamment ses origines dans les années 1980 en Italie avec l'émergence du mouvement « Slow Food », né en réaction à l'accélération des sociétés modernes et à l'uniformisation progressive des modes de vie, symbolisée notamment par l'implantation d'un McDonald's dans le centre historique de Rome. Défendant une alimentation, une agriculture et un rapport au territoire plus respectueux des rythmes humains et environnementaux, ce mouvement s'est progressivement élargi à d'autres domaines. Il donnera notamment naissance au mouvement « Cittaslow », qui transpose ces réflexions à l'échelle urbaine à travers des questions de cohésion sociale, d'énergie, d'environnement, de qualité de vie urbaine, d'infrastructure, de partenariat, ou encore d'hospitalité. Ce deuxième mouvement marque d'ailleurs l'apparition de l'écologie urbaine.

Le « Slow Terram » hérite ainsi de cette volonté de résister à l'accélération généralisée pour réapprendre à voir, à ressentir et à habiter les lieux avec davantage d'émotion. Plus qu'une simple méthode d'analyse territoriale, il constitue une véritable posture existentielle, où l'expérience sensible devient elle-même productrice de connaissances. Dans le cadre de cette recherche, cette approche apparaît alors particulièrement féconde : elle permet de reconnecter l'inventaire architectural à une expérience vécue du territoire, où la découverte et le Beau peuvent émerger non pas malgré l'ordinaire, mais précisément à travers lui.

²² Debord, G. (1955), Introduction à une critique de la géographie urbaine

²³ Kohlbrenner, A., & Casabella, N. (2025), Figurer l'invisible, Revue française des méthodes visuelles, 8

C'est ainsi que par une claire matinée hivernale de février, cette promenade poétique s'est d'abord déployée à l'échelle de l'îlot qui nous concerne. L'ambition n'était pas uniquement d'observer le site, mais de solliciter le terrain ainsi que les rencontres fortuites susceptibles de s'y produire, en rendant le paysage participant tout en participant nous-mêmes à lui. L'inventaire retrouvait alors quelque chose de son sens originel, puisque « *invenire* » signifie notamment « découvrir » en latin. Toutefois, il ne convenait pas de s'en remettre au seul hasard. Cette disponibilité exigeait également l'adoption d'une attitude réductrice — au sens husserlien du terme — afin de se mettre en attention et de laisser notre pensée suffisamment ouverte pour éprouver la magie du lieu et ses affects.

Il s'agissait ainsi moins de maîtriser l'espace que de se rendre disponible à lui, d'éprouver ce que pourrait être une expérience psychique du paysage et de l'architecture : toucher le lieu autant que se laisser toucher par lui. Cette posture impliquait également une certaine prise de recul vis-à-vis de ce que nous sommes et faisons, comme une manière de nous déplacer hors de nos habitudes perceptives ordinaires afin de redevenir attentifs à notre propre présence au monde. A cet égard, Gaston Bachelard écrit que « *rêver un espace, l'habiter oniriquement, c'est d'abord se laisser habiter par lui, se rendre disponible à son "esprit", se laisser imprégner par son atmosphère, en ressentir la tonalité affective et axiologique* »²⁴.

Cette disponibilité particulière engage alors simultanément le dedans et le dehors, la lucidité et une certaine forme d'abandon, la sagesse et l'ignorance. Elle produit une forme d'absorption sensible dans laquelle le nous et le monde cessent d'apparaître comme strictement séparés. Le dualisme classique entre sujet et objet tend alors à s'estomper au profit d'une relation plus immersive, affective et réciproque au réel, à l'instar du Beau lui-même qui se manifeste justement dans cet espace d'indistinction.

Notre dérive, accompagnée du concert de tous nos sens et sentiments, s'est ainsi traduite par un cheminement sensible dont l'attention s'est vue accompagnée d'une certaine vigilance, notamment à travers la présence d'un carnet de notes et de croquis, et surtout, d'un appareil photographique. Lorsqu'il est porté ostensiblement, ce dernier transforme subtilement notre rapport au réel : il instaure un état latent d'attention et de vigilance, une disponibilité accrue à ce qui pourrait soudainement advenir. Toutefois, malgré cette ouverture à l'imprévu, le parcours ne fut jamais totalement abandonné au seul hasard. Il demeurait discrètement structuré, amorcé depuis un point de départ symbolique — l'arrêt de la navette fluviale devant l'aquarium — puis guidé par une intention de trajectoire cheminant jusque dans les interstices de l'îlot, impliquant ralentissements, bifurcations et arrêts ponctuels.

²⁴ Bachelard, G. (1957), *La poétique de l'espace*, édition établie par Gilles Hieronimus, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige (2012) (p. 17)

De cette déambulation sérendipienne, le principal sujet d'attention — en plus du Beau lui-même — était l'espace « ouvert », c'est-à-dire le vide produit par les masses bâties. La non-accessibilité du Labo 4, en raison de la présence d'amiante, conduira finalement à séparer cette expérience en deux déambulations distinctes — celle du Labo 4 ayant dû se dérouler plusieurs semaines plus tard — alors qu'un unique parcours devait initialement se prolonger jusque l'intérieur du bâtiment. Cette séparation imprévue produira cependant un effet fécond : elle permettra d'intensifier chacune des expériences et de donner davantage de poids à leurs singularités respectives.

Ainsi, loin de constituer un simple relevé préalable au projet, cette dérive sensible aura surtout permis de transformer l'inventaire en expérience vécue, où observer, marcher et ressentir deviennent déjà une manière de projeter. Comme le dit si bien la philosophe belge Vincianne Despret : « *Une enquête ne vise pas tant à décrire une expérience mais à la faire exister. À ce titre, toute enquête est d'abord et avant tout une expérimentation* »²⁵.

²⁵ Despret, V., Citée par la Société d'Objets Cartographiques (SOC)

« De quoi jouit-on dans une pareille situation? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence ; tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu. Le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix, qui suffirait seul pour rendre cette existence chère et douce à qui saurait écarter de soi toutes les impressions sensuelles et terrestres qui viennent sans cesse nous en distraire et en troubler ici-bas la douceur. »

Les Rêveries du promeneur solitaire, Cinquième promenade,
Jean-Jacques Rousseau (1972)



Disposition matérielle et immatérielle, Photographie de l'auteur (2026, février)

La traduction graphique de ce parcours psychogéographique s'est concrétisée à travers différents dispositifs de représentation, situés à la frontière du relevé, du graphisme et de la narration. L'enjeu n'était pas uniquement de documenter un parcours, mais de retranscrire une expérience vécue, ses intensités existentielles, ses rythmes et les affects qui l'ont traversée. Il ne s'agissait donc pas de produire un inventaire neutre ou strictement descriptif, mais de rendre visibles certaines manifestations sensibles du lieu habituellement absentes des modes conventionnels de représentation en architecture.

Tant pour l'îlot que pour le Labo 4, l'inventaire s'ouvre sur une série de croquis constituant des reproductions sur grand format de ceux réalisés in situ durant nos deux dérives. Leur caractère volontairement naïf et spontané participe pleinement de la démarche. En effet, ceux-ci ne cherchent nullement l'exactitude objective du relevé technique ; ils tentent davantage de saisir un instant d'attention, une rencontre furtive avec une situation spatiale, paysagère ou architecturale. Chaque croquis constitue alors une forme d'arrêt sur image ayant pu nous affecter sur le momentum *praesens* de nos déambulations sérendipiennes, une manière de retranscrire notre expérience vécue et la figer. Nous pourrions dès lors les envisager comme des ponctuations sensibles de nos parcours, autant de micro-événements révélant certaines intensités discrètes des lieux. Chaque croquis se voit également accompagné d'un titre prosaïque composé de quelques mots seulement, comme une tentative minimale de nommer ce qui s'est momentanément manifesté à nous.

Leur disposition fragmentée traduit la nature profondément mouvante et discontinue de l'attention elle-même. Loin d'être linéaire, celle-ci procède par oscillations, par surgissements successifs, par variations d'intensité et de concentration. Les dessins effectuent alors des va-et-vient, montent et redescendent à partir d'une trame préalablement établie, exprimant graphiquement cette structure fluctuante de l'attention-vigilance évoquée précédemment. L'ensemble se trouve ensuite relié par un travail de liaison graphique où les lignes se prolongent d'un dessin à l'autre, étirant les trajectoires et les regards comme se déroulerait lentement une ancienne bobine cinématographique. Le parcours devient alors lui-même matière graphique et narrative. Cette continuité produit l'impression d'un voyage perceptif où chaque situation rencontrée appelle la suivante.

Ces relevés psychogéographiques dessinés sont parallèlement mis en tension avec les tracés mêmes des parcours, reportés sur des plans sensibles mettant en tension la relation du plein et du vide, et parlant de sols, de textures et de matières. Ces cheminements mis en évidence permettent également de comprendre les arrêts effectués et les allers-retours nécessaires à la totalité du parcours, traduisant autant les hésitations du corps que celles du regard.

La représentation graphique devient ainsi moins un outil de restitution qu'un prolongement direct de l'expérience sensible elle-même. Elle cherche moins à expliquer qu'à faire ressentir, moins à démontrer qu'à rendre perceptible. A travers cette démarche, l'objectif était finalement de figurer une part d'invisible : mettre en évidence des situations discrètes, ordinaires, voire négligeables afin de révéler leur potentiel d'affect, d'étonnement et parfois même de beauté.

Suite à ces dessins, des proses prennent le relais du parcours graphique. Rédigées à la première personne, elles prolongent la dérive en traduisant et mettant en récit les croquis, les situations rencontrées ainsi que les affects éprouvés au fil des deux déambulations. Ces proses cherchent moins à produire un récit linéaire qu'à faire émerger une succession d'instantanés perceptifs où la narration épouse volontairement le rythme de la marche.

Toutefois, ces projections poétiques ne se contentent pas de poétiser le réel, elles demeurent également de l'ordre du constat, de l'observation attentive et de la révélation de certaines qualités latentes. En ce sens, la démarche relève d'une forme d'« artialisation »²⁶ in visu, pour reprendre les termes d'Alain Roger : le regard esthétique ce qui est vu avant même toute intervention matérielle. Mais cette relecture sensible constitue également une manière de préparer le projet lui-même, d'orienter certaines intuitions spatiales futures et de nourrir l'imaginaire architectural. Ce qui est éprouvé poétiquement devient alors susceptible d'être réinvesti spatialement in situ.

Ces proses se sont vues toutes deux rapprochées d'un travail photographique composé de quatre livrets, constitués comme une sélection des « thèmes » principaux qui ressortent de notre expérience, permettant une forme d'interprétation intuitive du lieu. Chaque livret bénéficie d'un titre ainsi que d'une courte amorce textuelle permettant d'en orienter la lecture tout en traduisant le ressenti qui lui est associé. Ces ensembles photographiques ne cherchent pas davantage l'exhaustivité documentaire ; ils fonctionnent plutôt comme des constellations d'indices, des regroupements intuitifs mettant en évidence certaines récurrences sensibles.

La fin de cet inventaire s'ouvre finalement sur une mise en cartographie de l'ensemble des éléments — matériels comme immatériels, de toute nature et de toute échelle — qui nous sont apparus porteurs de valeur au cours de nos dérives. Ces cartographies ne donnent pas uniquement à voir des formes ou des objets isolés : elles tentent également de révéler des relations, des usages, des pratiques et des attachements qui structurent silencieusement les lieux. Il ne s'agit donc plus seulement de représenter un territoire, mais de rendre perceptible l'épaisseur sensible, affective et existentielle qui le compose.

Ces valeurs sont ainsi recensées selon quatre catégories distinctes, différenciées graphiquement : les valeurs associatives, relevant des associations mentales, symboliques ou personnelles ; les valeurs probatoires, liées aux traces capables de transmettre une connaissance

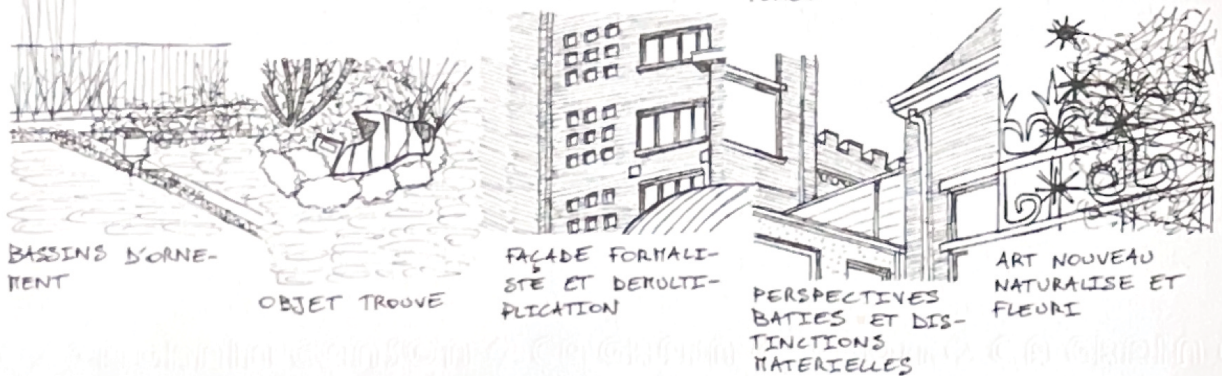
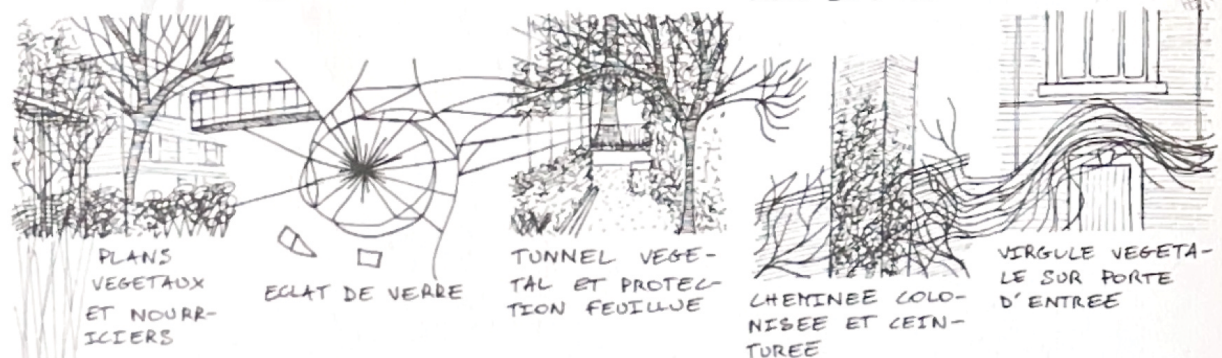
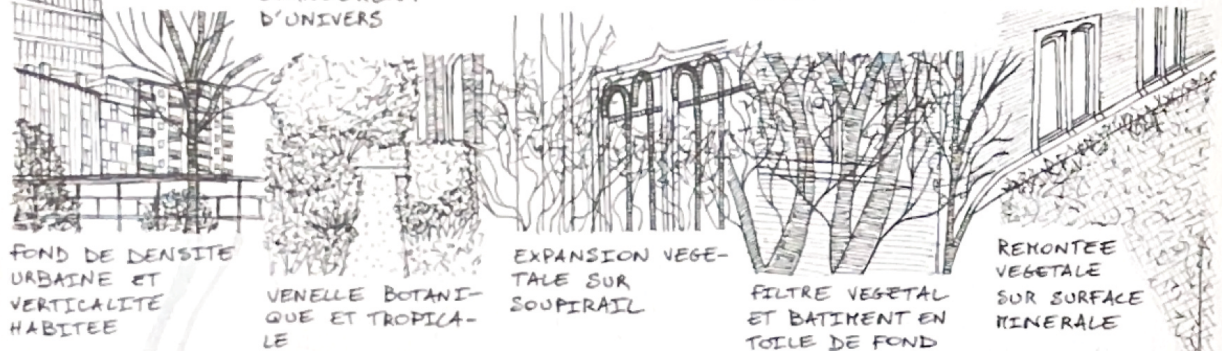
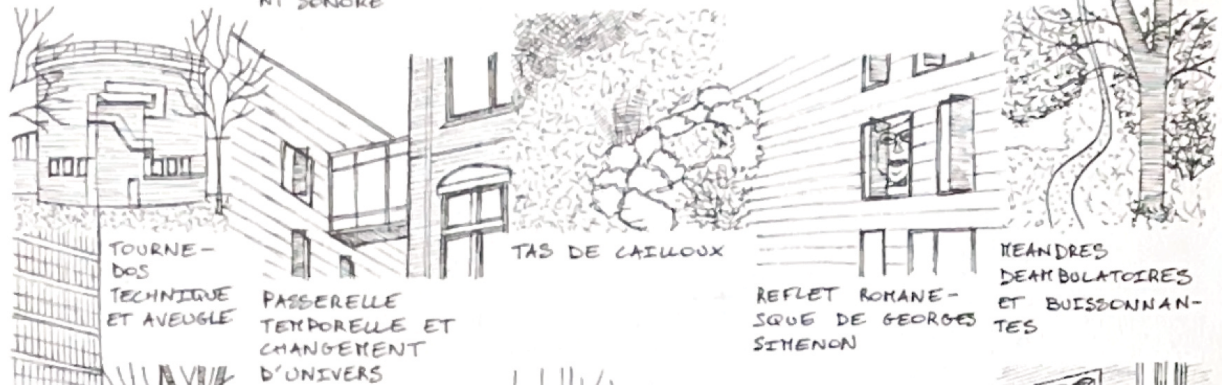
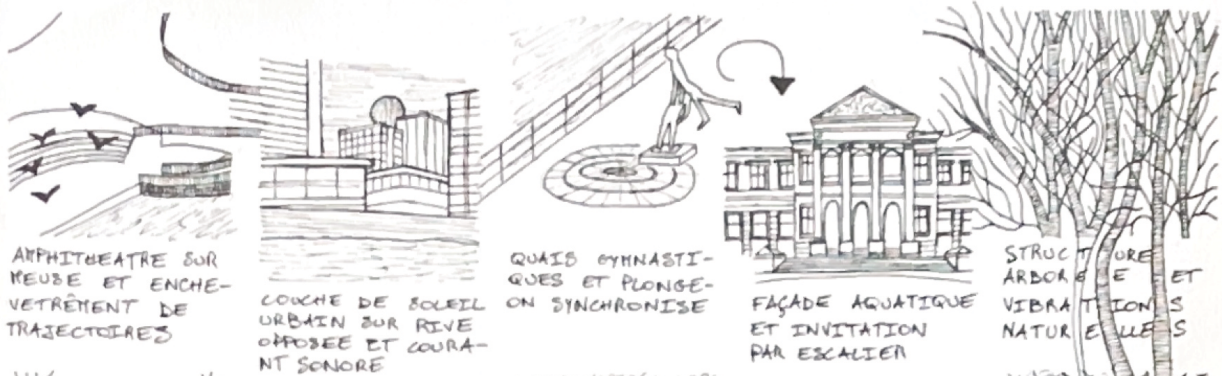
²⁶ Roger, A. (1997), *Court traité du paysage*, Editions Gallimard, coll. Folio essais

ou une mémoire aux générations futures ; les valeurs sensorielles, relevant du sentir, des affects et l'expérience perceptive ; et enfin les valeurs fonctionnelles, relevant de l'usage, de l'utilité et de l'essentialité d'une fonction.

Le médium graphique lui-même participe pleinement de cette réflexion. Pour l'îlot, la cartographie prend la forme d'une axonométrie du territoire, où les valeurs viennent se déposer directement sur les masses bâties, les vides, les sols, les seuils ou les présences végétales. Le dessin conserve alors quelque chose de la continuité urbaine et paysagère du site, donnant à voir un système de relations et de tensions à l'échelle de l'ensemble. A l'inverse, dans le cas du Labo 4, la représentation adopte davantage la forme d'une anatomie architecturale éclatée où les différentes couches du bâtiment se séparent pour révéler ses profondeurs matérielles, structurelles et spatiales.

Ces dernières cartographies cherchent alors moins à établir une classification figée qu'à faire émerger une pensée des attachements, envisagée comme moteur d'attention, de soin porté aux choses, et de collectivité. Elles constituent également une tentative de déhiérarchisation de nos systèmes de valeurs habituels, en accordant autant d'importance à certaines présences discrètes, ordinaires ou affectives qu'aux éléments traditionnellement reconnus comme remarquables. L'inventaire cesse alors d'être un simple outil de recensement pour devenir un dispositif de révélation sensible, capable de faire apparaître ce qui, bien souvent, demeure silencieux ou invisible dans notre manière ordinaire de regarder les lieux.

L'ensemble compose ainsi une forme d'inventaire sensible où dessin, texte et photographie ne se limitent plus à documenter le réel, mais participent à sa réinterprétation. La représentation devient alors moins un outil neutre de restitution qu'un dispositif de révélation, capable de faire émerger certaines dimensions invisibles, silencieuses ou oubliées du lieu, pouvant tout autant être sources de beauté.





« Je me tiens à mon point de départ. Une sorte d'amphithéâtre sur Meuse, avec des gradins arrondis dessinant un demi-cercle. Balayant la zone du regard, je me rends compte qu'ici se croisent et s'enchevêtrent bon nombre de trajectoires : un pont automobile, une rue à sens unique plus calme, des quais dédiés aux mobilités douces, le courant de la Meuse, et cet amphithéâtre de pierres bleues où je ne côtoie que des pigeons en quête de quelques miettes à grappiller. Toutefois, cet espace encastré demeure paisible, presque sous-exploité. Manque-t-il un symbole? Une invitation?

Je me tourne vers la rive opposée, urbaine, dense, et sans réelle qualité. J'imagine pourtant un coucher de soleil, couleur saumon, s'y déposer et se refléter dans les façades vitrées de ces bâtiments aux allures modernes.

Remontant les gradins, je m'éloigne le long des quais. Une sculpture surgit : deux silhouettes humaines, suspendues dans une figure de gymnastique. L'une semble prendre appui sur l'autre pour esquisser un plongeon en saute-mouton jusque dans la Meuse. Mais la matière immobilise le geste et je n'en connaîtrai sans doute jamais l'issue.

Rebroussant chemin. Face à moi, la façade éclectique du musée de l'Aquarium impose sa rigueur. Son escalier et ses colonnades donnent envie d'y pénétrer. Je regrette cependant que son parvis soit aussi peu habité, peu offert.

M'infiltrant à l'intérieur de l'îlot, l'agitation urbaine s'estompe. Le grondement des voitures cède progressivement la place au craquement des branches, se mouvant au gré du vent. Je me tiens sous ces gigantesques structures arborées et je suis épanoui. Je me sens à la fois minuscule et justement placé.

Je baisse le regard, un chemin sinueux se présente à moi. Semblable aux méandres de la Meuse, ce ruban minéral effectue ses virages au gré des arbres et des buissons. Il semble aspirer vers le centre de l'îlot, là où se rassemblent les arrières de bâtiments.

Avant de m'y engager, je glisse un coup d'œil sur ma gauche à un parking asphalté, brut, ordinaire. J'ai la chance de croiser le regard du célèbre écrivain Georges Simenon, bien connu du quartier d'Outremeuse. Il doit sa résurrection au reflet d'une fresque à son effigie dans une vitre située en face.

Je me décide finalement à contourner ce premier bâtiment et par ce détour, retourne au centre de l'îlot. Les feulements urbains s'estompent à nouveau. Un tas de cailloux m'intrigue. À quoi sert-il? Qui l'a dressé? Pourquoi ici? Les réponses me manquent. Quand bien même, il demeure, patiné par le temps. Semblable à un dolmen miniature, je lui trouve un charme discret.

Me retournant afin d'observer ce que j'ai pu passer, une passerelle vitrée se démarque, enjambant le vide entre une construction neuve et un bâtiment ancien. L'un lisse, l'autre rugueux. L'un clair, l'autre assombri par le temps. Je l'assimile à une sorte de porte temporelle. Un seuil suspendu entre deux époques, permettant de passer d'un univers à un autre.

Je reprends ma dérive. Un vaste dos de bâtiment arrondi se dresse devant moi, impénétrable. Ne l'ayant pas importuné, je m'interroge. Pourquoi est-il si impoli? Pourquoi me tourne-t-il le dos? Pourquoi ce refus du regard? Je comprends qu'il abrite les espaces techniques de l'aquarium et l'arrière de l'auditoire. Mais l'intérieur d'îlot mérite-t-il tant d'ignorance?

Poursuivant sur ma gauche, j'avance sur un sentier en dur bordé d'une haie modeste. Levant les yeux, un ancien laboratoire désaffecté me fait face. Une façade vitrée et modulée qui fait dos à une ribambelle de tours d'habitations. L'une s'élève bien plus haut que les autres. Les arbres paraissent soudain fragiles. Je me remémore la ville et me rappelle où je suis.

Retournant sur mes pas, je contourne un second bâtiment. Souhaitant longer sa façade à rue, une charmante venelle en gravier apparaît, délicate. Bordée d'espèces végétales en tous genres, elle en devient botanique, presque tropicale. Peut-être même romantique. Marcher ici m'apaise et me délasse.

Je poursuis. Un peu plus loin, la façade du bâtiment se dévoile. Bien dessinée. Ses soubassements disparaissent sous une végétation grimpante. Les soupiraux s'en retrouvent presque effacés. Les briques se couvrent d'une fine mousse. J'y sens de la beauté.

Quittant cette venelle sans issue et rejoignant le trottoir en bord de route, les bruits du trafic automobile me rattrapent. Je pénètre à nouveau l'îlot par un chemin asphalté jusqu'alors ignoré. Un arbre surgit, planté un peu sans intention. Pourtant remarquable. Trois troncs jaillissant du sol. Le bâtiment en briques, en retrait, s'en retrouve en toile de fond.

Je poursuis mon chemin, avec un silence grandissant. Plus loin, un espace en contrebas, indéterminé. Il servait autrefois à l'acheminement des corps vers l'institut d'anatomie. Aujourd'hui, il est vacant. La végétation tente d'émerger à travers les joints des pavés. Une situation de friche qui a déjà pu être aperçue à de nombreuses reprises lors de mon parcours. J'en ressens de la compassion. Et aussi une légère mélancolie.

Me retournant sur moi-même, une scène inattendue m'arrête. Une racine de glycine enjambe une charmante porte d'entrée encadrée de pierre bleue. Une virgule végétale, souple, accueillante. Mais révèle-t-elle bien la magie de la nature? Ou est-elle le fait de l'homme? Je m'interroge.

Continuant sur un sentier de terre dont l'issue m'est inconnue, j'observe. Je croise un promeneur avec son chien. On échange un sourire. Il y a ici la présence d'une végétation abondante, se densifiant au fil de mon avancée. Sur ma droite, une cheminée, colonisée par le lierre, grimpant jusqu'à son sommet. Ici, je me dis que le végétal semble avoir gagné son combat.

Plus loin, une autre scène inattendue. Un arbre se dresse, forme un tunnel. Son feuillage m'enveloppe, me protège. Il frôle la façade du laboratoire désaffecté, ne protestant pas. Je passe dessous. La terre laisse place aux graviers. Mes pas résonnent davantage. Je me sens contenu, brièvement.

Observant de plus près cette façade délaissée, se manifestent des impacts dans les vitres. J'en suis curieux. On dirait la trace d'une balle de revolver. Et pourtant, je me demande: une vitre n'est-elle jamais aussi fascinante que lorsqu'elle est brisée?

L'envie me prend de refaire une boucle au centre de l'îlot. J'exécute, pour finalement revenir sur mes pas et sillonner quelques plates-bandes. Peu entretenues, mais dignes. Elles réclament de la bienveillance. Je me questionne. Sont-elles nourricières? Pourraient-elles le devenir? Je me dis aussi qu'elles occupent de l'espace, dans un intérieur d'îlot déjà saturé.

Derrière elles, des bassins d'ornement. J'y cherche des poissons, ou de la vie. Rien ne se manifeste. Les étangs semblent pourtant traités et entretenus. Des plantes, sèches et humides, bordent les rives. Je regrette le garde-corps qui en interdit l'approche. J'aimerais marcher sur l'eau. Pourquoi pas y tremper les orteils, en éprouver de la fraîcheur.

Je poursuis ma déambulation vers les derniers interstices de l'îlot. Dans un bassin plus sauvage, un objet attire mon regard. Un vaste vase en terre cuite. Imaginable entièrement, mais fêlé. Il repose sur une presque île mise en évidence par une pellicule de humus à la surface de l'eau. Je m'interroge. Comment est-il arrivé là? Quelle est son histoire?

Levant brusquement les yeux, une des façades du musée de l'Aquarium se dresse. Elle me semble gigantesque. Pourtant, un détail m'intrigue : neuf petits carrés répétés, percements modestes qui domestiquent l'échelle. Une poésie de composition. Un peu de formalisme. Je me demande ce qu'il y a derrière.

Considérant ma déambulation achevée, je retourne au centre de l'îlot. Un calme y règne. Les oiseaux chantent. J'entends presque les mouches voler. Je marche encore, j'observe le tissu bâti. Les greffes sont nombreuses, les matières aussi. Une perspective me retient : plusieurs bâtiments convergent vers un point. En arrière plan, un semblant de muraille surgit et m'éberlue. Pourquoi à ce seul endroit? Peu importe, l'image me saisit.

Sur le chemin du retour, je m'arrête une dernière fois. Un garde-corps Art nouveau, aux lignes naturalistes, s'efface peu à peu derrière une haie fleurie. Le métal disparaît dans le vivant. Je trouve ce jeu amusant. Et en même temps, beau.

Je peux désormais rentrer et apprécier ce que j'ai pu découvrir. Habité par ce que le lieu m'a offert. »

1. Quai fluvial :

Le quai fluvial n'a pas été choisi par hasard pour l'initiation du parcours psychogéographique. Il constitue un seuil symbolique pour le site : point d'amarrage et de débarquement important pour la navette fluviale. Il occupe une position stratégique, bien que largement sous-exploitée. Sans trop d'intervention, il pourrait devenir un véritable pôle attractif pour le quartier d'Outremeuse, malgré sa situation en lisière. Ses gradins en demi-cercle, son orientation vers la Meuse et sa proximité avec le musée de l'Aquarium, situé en retrait en font un point d'intérêt notable pour la ville.

2. Catalogue de briques :

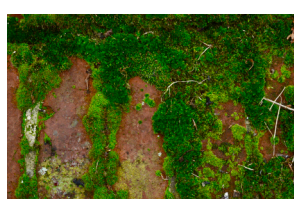
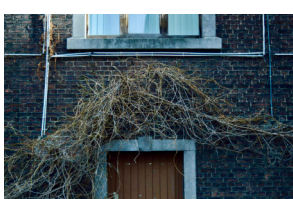
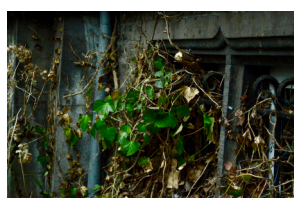
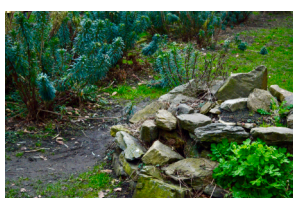
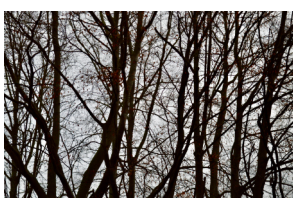
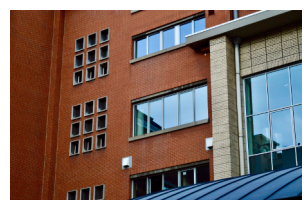
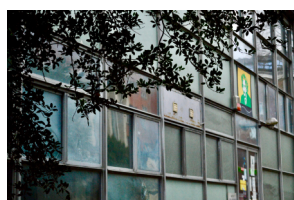
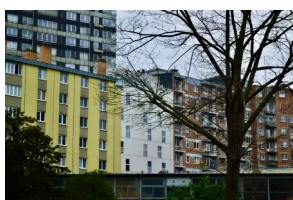
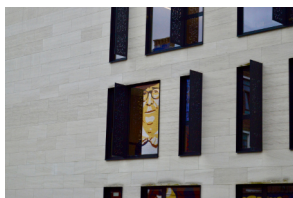
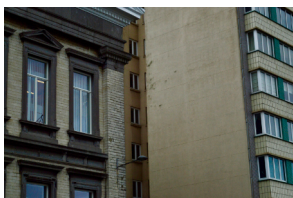
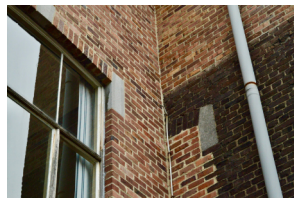
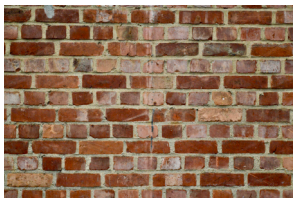
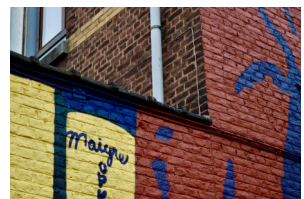
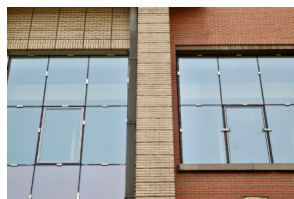
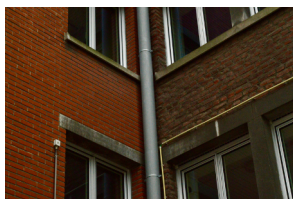
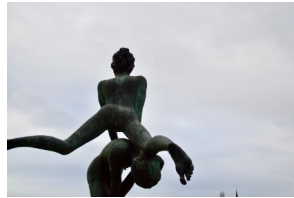
A mesure que nous pénétrons dans l'îlot, l'atmosphère change sensiblement. Le cœur urbain se révèle à travers des façades secondaires, moins composées que celles qui bordent l'espace public. La brique s'y impose comme matériau dominant. Les appareillages se juxtaposent et parfois se confrontent, générant une diversité remarquable : variations de teintes, de textures, de proportions, de joints ou de patines. Une même matière devient ainsi le support d'une multiplicité d'expressions. L'observation attentive de ces différences révèle une richesse discrète, issue autant des gestes constructifs que du passage du temps.

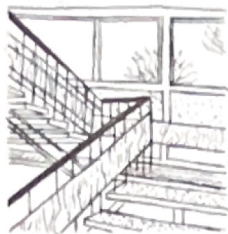
3. Masse bâtie :

Si le parcours s'est principalement intéressé à l'espace ouvert, la densité construite qui ceinture l'îlot en constitue la condition. Le bâti présente un langage hétérogène, tant dans ses formes que dans ses états de conservation. Cette diversité s'explique notamment par la superposition des périodes de construction, chacune porteuse de son lot de contraintes techniques, économiques ou réglementaires spécifiques. En effet, ce temps long a favorisé l'apparition d'extensions et d'ajouts successifs, greffés à l'existant. Ces excroissances, parfois discrètes, parfois plus affirmées, témoignent d'une adaptation continue et contribuent à une certaine stratification du site.

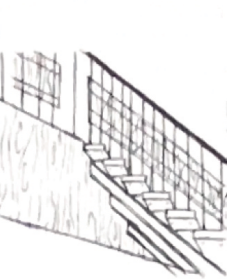
4. Colonisation végétale :

La présence végétale constitue sans doute l'expression la plus immédiate et la plus sensible du lieu. La nature s'insinue dans tous les interstices : joints de pavés et de briques, recoins de façade, fissures de béton, etc. Cette progression patiente transforme les surfaces minérales en supports vivants. Cette flore fait parfois même preuve de poésie involontaire, donnant lieu à des situations inattendues où le fragile dialogue avec le construit. Le cœur de l'îlot pourrait dès lors être perçu comme une forme de jardin, avec les masses bâties qui apparaissent la plupart du temps en toiles de fond. Ici, la végétation ne s'oppose pas à l'architecture, elle la révèle autrement.

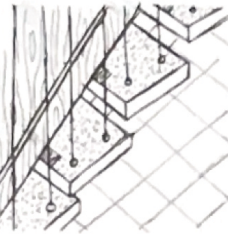




ESCALIER D'HONNEUR



HAUTEUR BOISEE ET GARDE-CORPS PLAQUES



DETAIL D'ASSEMBLAGE FLOTTANT



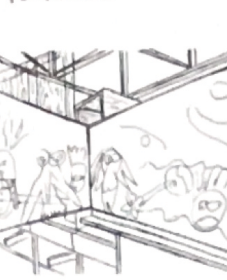
SPATIALITE LABORANTINE ET BAINADE DE LUTIERE



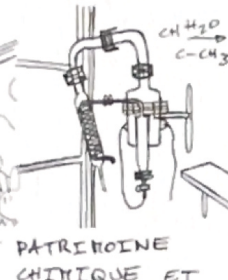
TEMOINS FESTIFS



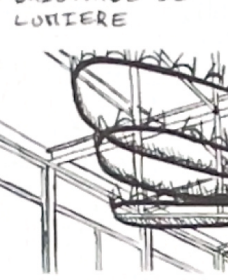
FACE AU SEUIL



SURREALISME JUVENILE ET IMAGINAIRE



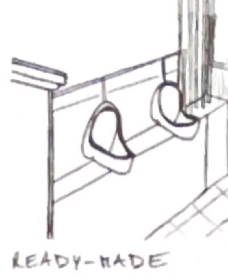
PATRIOTISME CHIMIQUE ET ESOTERIQUE



TROUVAILLE MYSTERIEUSE



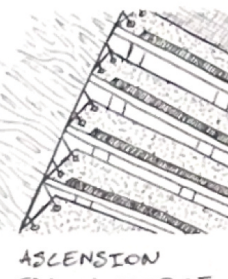
JOYEUX ANNIVERSAIRE



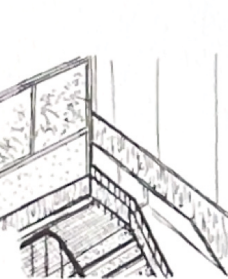
READY-MADE



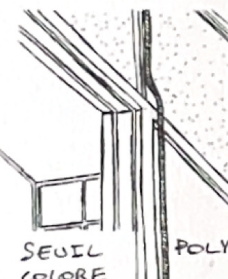
PUISSANCE DU CONTRASTE SUR TABLEAU



ASCENSION ERGONOMIQUE ET AJOUREE



VUE D'EN HAUT ET PLONGEON VISUEL

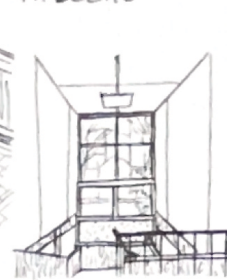


SEUIL COLORE

POLY



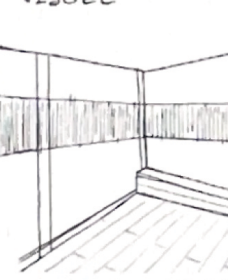
PIECE DE BOIS



POLYPTYQUE PAYSAGER ET OUVERTURE SPATIALE



VISIBILITE EXTERIEURE ET CADRAGES



CHANGEMENT D'AMBIANCE ET BANDES COLOREES



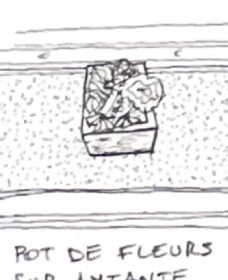
SQUAT ARCHIVE



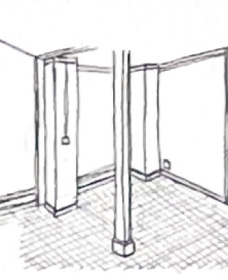
COURS DE CHITIE



ON FAIT LA TAILLE ?



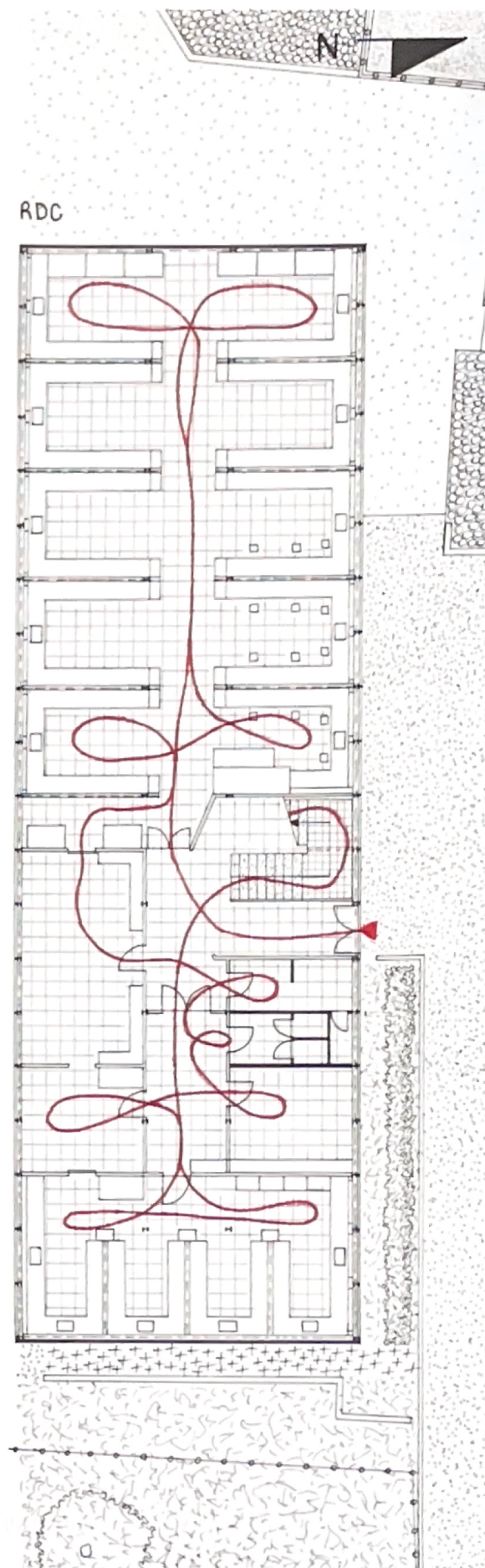
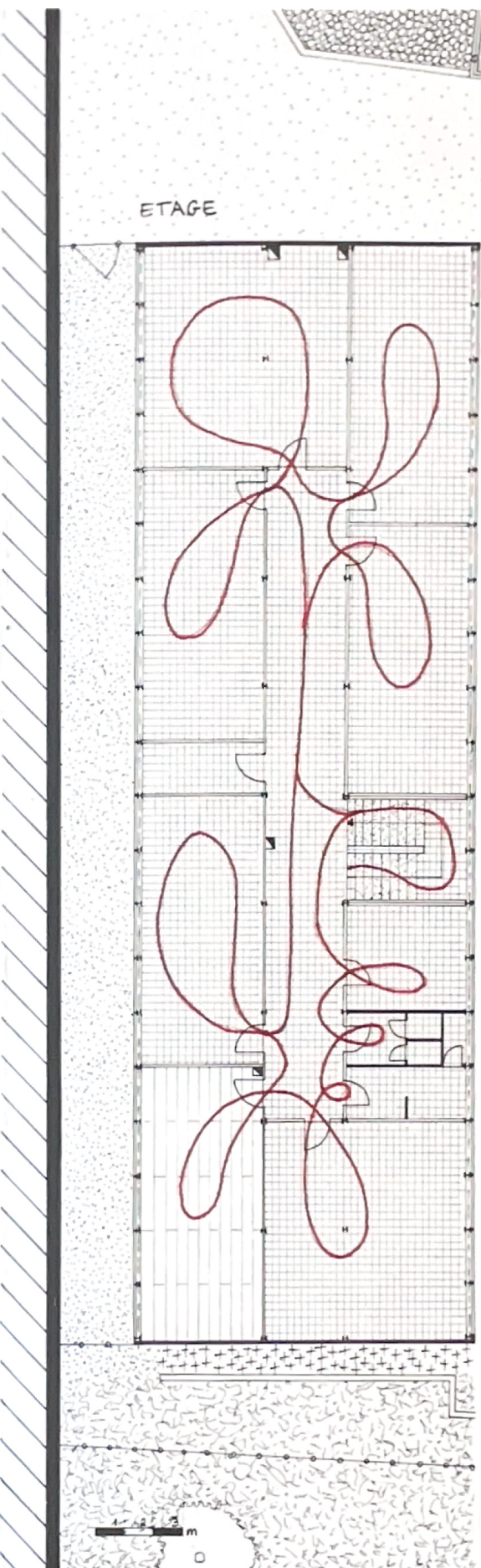
POT DE FLEURS SUR AZIANTE



COLONNE ESSEOLEE



PEINTURE DENICHEE ET SANS SIGNATURE



« Je pousse la porte d'entrée. Quelques pas suffisent pour que l'air change. Une odeur de poussière et d'abandon m'accueille. Le silence est dense. Je commence par me retourner afin d'observer l'unique escalier du bâtiment. Il a quelque chose de noble. Pensant à un tapis rouge glissant sur ses marches, je me dis que je l'emprunterai plus tard, mais rien ne m'empêche de l'analyser maintenant.

Levant les yeux dans la trémie de l'escalier, j'en lis peu à peu l'architecture. Sa composition se révèle avec une clarté presque pédagogique. La structure se laisse comprendre, cette lisibilité procure un certain plaisir. Je m'interroge pourtant sur ces planches de bois plaquées contre la ferronnerie des garde-corps. Mais ce bois, encore éclatant, contraste avec l'âge supposé du lieu.

Je décide de m'approcher de cet escalier afin d'en consulter les détails. Vue du haut, les montants métalliques semblent presque suspendre les marches, comme si l'escalier tenait en tension. Ses marches en granito peuvent sembler être une extrusion flottante du sol, comme si celui-ci ne subissait plus la pesanteur. Les détails sont soignés, précis, silencieux.

Puis, comme aspiré, je me dirige vers ce qui semble être l'ancienne grande salle de laboratoire. Je franchis la porte et l'effet est immédiat, c'est presque le coup de foudre. Le silence y est plus ample encore. J'imagine l'espace autrefois vibrant de vie, baignant dans la science et la lumière. En même temps, il y règne une sorte de rigueur, structurelle et compositionnelle, presque prosaïque.

Balançant la tête à gauche et à droite, je suis en quête d'indices. Sur un banc, des bouteilles de bières, délicatement rassemblées. Quelque part, cela me rassure. La vie n'est pas tellement loin. Il manque peut-être juste une petite étincelle pour la raviver.

Plus haut, un prénom écrit en lettres dorées gonflées attire mon regard. « Patrick » aurait fêté son anniversaire ici même. La scène m'amuse. Regrettant presque de ne pas y avoir assisté, je me dis que l'espace se prête à la fête, même si autrefois, c'était la rigueur scolaire qui était de mise.

Parcourant l'espace, un objet mystérieux fait son apparition. Je me demande à quoi il aurait pu servir : peut-être pendre des échantillons, des fragments de matières? Aujourd'hui, il pourrait aisément devenir un très beau porte-manteau.

Bifurquant sur ma droite, un autre objet, plus massif, encore plus ésotérique. M'impressionnant de proportion et de complexité, je le classerais volontiers « patrimoine chimique », témoin muet d'un savoir passé.

Allant jusqu'au fond de la pièce, j'ouvre un tableau mural, par curiosité. Une constellation de dessins apparaît. Surréalisme juvénile, traits spontanés, esquisses anonymes. Nouvelle preuve de présence. Me rappelant les « scraboudjas » que l'on dessinait étant plus jeunes, je ressens une douce nostalgie. Effacer ces traces serait presque violent.

Ensuite, je me retourne et me place à fleur de fenêtre. Le vent se sent souffler. Le seuil est franc, net. J'imagine une rangée d'étudiants qui travaillent face au dehors, presque chorégraphiquement.

Revenant sur mes pas, je continue ma déambulation à travers les salles secondaires du rez-de-chaussée. Passant par les toilettes, la blinquant des urinoirs étonne et m'évoque le ready-made de Duchamp. Faisant abstraction de leur usage, je me dis que les courbes qu'ils exécutent sont tout de même belles.

Poursuivant mon parcours, je découvre une dernière pièce aux dimensions plus vastes que les précédentes. Au fond, un tableau attire le regard. Ses proportions sont justes. Il n'a rien d'exubérant. Son contraste énigmatique et subtil de rouge sur fond blanc me retient quelque peu. Je reste là quelques instants, absorbé par cette simplicité.

Ayant sillonné tout le rez-de-chaussée, je me décide à emprunter l'escalier afin de monter à l'étage. Pas à pas, j'en éprouve l'ergonomie. Les jours laissent filtrer la lumière, glissant entre les marches. Arrivé au palier intermédiaire, le sol change. Les carreaux de granito se font plus petits, plus composés que ceux du rez-de-chaussée, presque décoratifs. Probablement la manifestation d'une échelle plus intime.

Arrivé en haut, je me penche une dernière fois dans la trémie. J'en apprécie la double hauteur qui manque ailleurs dans ce bâtiment résolument horizontal. La lumière y est abondante et en devient presque visible.

Commençant mon parcours de l'étage par la gauche, je traverse un premier seuil de pièce. C'est le chambranle de la porte qui m'arrête. Son relief anguleux, stratifié, souligné par de la couleur en peinture, donne au seuil une épaisseur inattendue. La frontière devient ainsi partie de la pièce.

Observant maintenant le contenu de la pièce, je devine une sorte de lit de fortune dans un angle. Quelques bouteilles vides, des emballages. Présence discrète, fragile. Tous les signes de vie ne sont pas lumineux. J'en ressens de la compassion, et un peu de désarroi.

Poursuivant mon parcours, une autre pièce se découvre, autrefois salle des professeurs. Le granito cède la place au parquet en bois. Je le devine d'abord au son de mes pas qui sonnent différemment. L'atmosphère change, gagne en domesticité. Observant les délimitations de l'espace, une bande colorée court le long des murs, oscillant entre le kitsch et l'abstraction.

Tournant le regard vers le dehors, j'apprécie de voir l'extérieur depuis ce côté du bâtiment, opacifié au rez-de-chaussée par la présence d'un vieux mur de briques. Les châssis découpent le paysage en fragments ordonnés.

Repassant devant la trémie de l'escalier, j'en affectionne de nouveau l'ouverture spatiale. Je m'arrête un peu plus longtemps devant la perspective créée sur le dehors. Elle apparaît tel un polyptyque paysager. Une succession de tableaux due à la modénature des châssis en façade. Je l'imagine en peinture.

Un peu plus loin, dans une pièce anodine, un beau bureau en bois massif se dévoile. Sa présence est forte, puissante. Je l'assimile naïvement à un bureau de directeur, où défilent les étudiants un peu trop virulents. À travers cette rigueur, il dégage noblesse et aura certaine.

Changeant de pièce, un tableau montre des calculs et graphiques de chimie physique mêlés à des mots doux un peu plus discrets. Le contraste est touchant. Comme si le temps s'était interrompu brusquement, laissant tout derrière lui.

Un détail attire ensuite mon attention : une plaque blanche vissée sur une colonne, jalonnée d'écritures et croquis symboliques. Quelques traits horizontaux et abrégés de prénoms en ponctuent la hauteur, semblant marquer des tailles comparées. Un rien ému, j'imagine les étudiants se livrer à une sorte de compétition sans issue.

Près d'une fenêtre, un minuscule pot de fleurs artificielles repose sur une tablette aimantée. Ironie silencieuse. Une marque de douceur voisine avec une matière toxique, encore stable tant qu'elle est contenue. Une poésie involontaire.

Pénétrant dans la dernière pièce, impossible de passer à côté d'une unique colonne qui la traverse. Elle redéfinit l'espace, impose son axe en subdivisant invisiblement la pièce en deux ou quatre surfaces distinctes. J'en fais le tour. Elle semble tenir la pièce à elle seule.

En me retournant, j'aperçois une peinture posée sur un plan de travail. Une vue des quais de Liège, délicatement exécutée, sans signature. Je me demande : qui l'aurait laissée ici? Pourquoi abandonner un paysage dans un bâtiment déserté? Parfois il vaut mieux ne pas connaître les réponses.

Je redescends, habité par ce que les murs ont bien voulu me confier et par un sentiment d'avoir frôlé un passé pas si lointain. »

1. Spatialité :

Ancien laboratoire universitaire, le bâtiment conserve une spatialité résolument scolaire. La trame constructive impose sa logique. L'échelle de la pièce, voire de la classe, domine, produisant une architecture essentiellement horizontale et relativement compartimentée, mais largement ouverte à la lumière naturelle. Les différentes salles sont distribuées par un couloir central sur les deux niveaux et par un escalier à deux volées, situé dans le hall d'entrée. Malgré cette organisation rationnelle, certains espaces ne laissent pas indifférent.

2. Matières diverses :

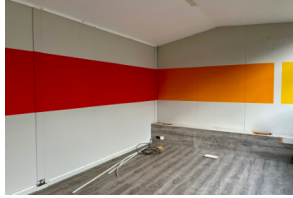
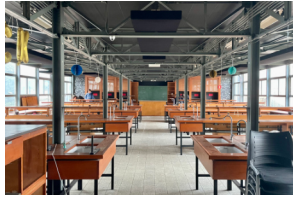
Les surfaces du bâtiment offrent une palette de matières contrastées. Le lisse y côtoie le rugueux, le brillant dialogue avec le mat, tandis que certaines textures uniformes répondent à d'autres plus fragmentées. Les revêtements de sol, comme certaines parois introduisent quadrillage et parfois composition, conférant aux pièces une dimension presque graphique. Les plafonds sont pour la plupart faux : nous regrettons de ne pas pouvoir en observer la structure originelle. Les couleurs font des apparitions soudaines, parfois discrètes, parfois plus affirmées. L'escalier ajouré, lui, est un objet presque à part, avec son architectonique claire, ses assemblages délicats et ses jeux de matières.

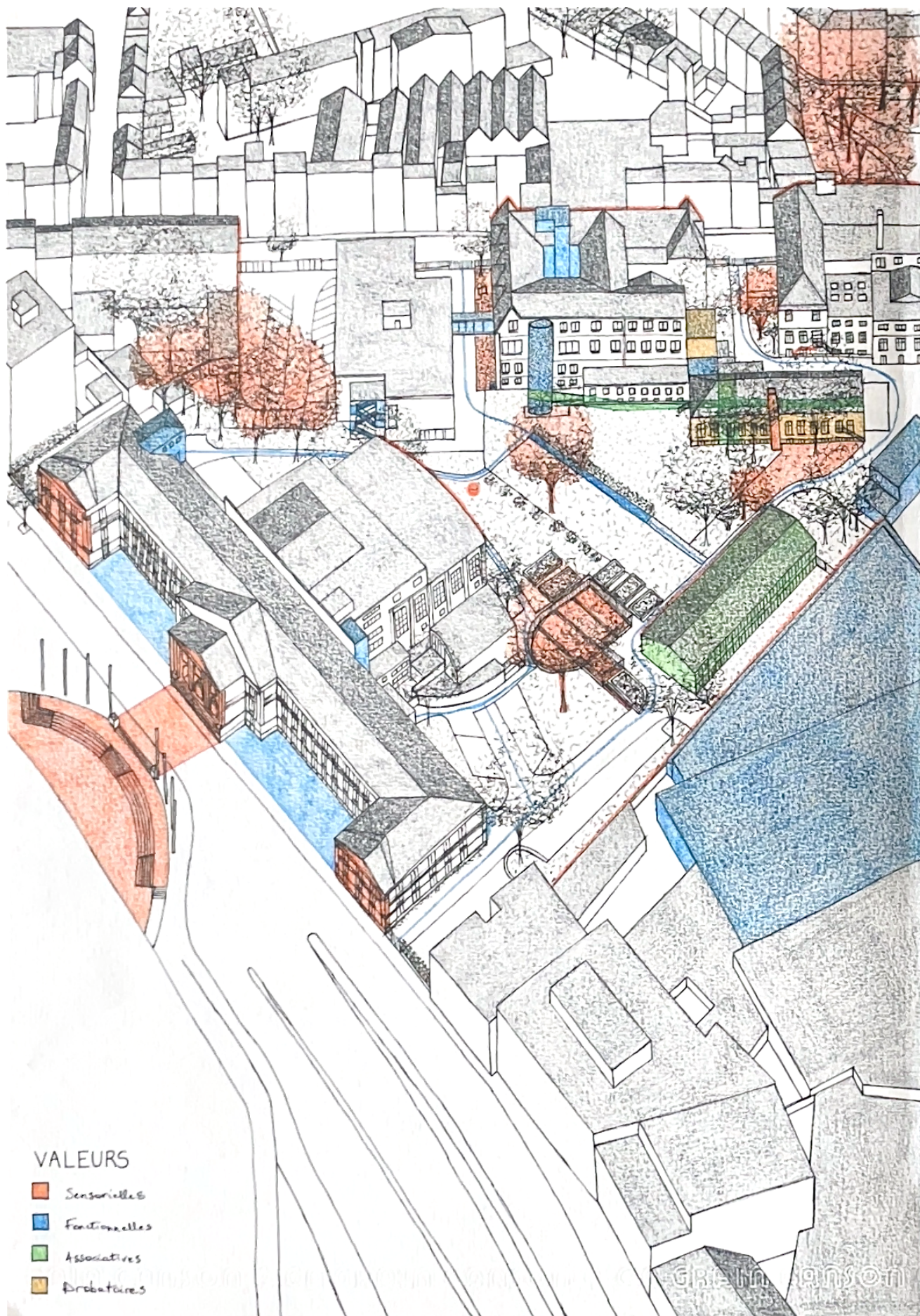
3. Objets trouvés :

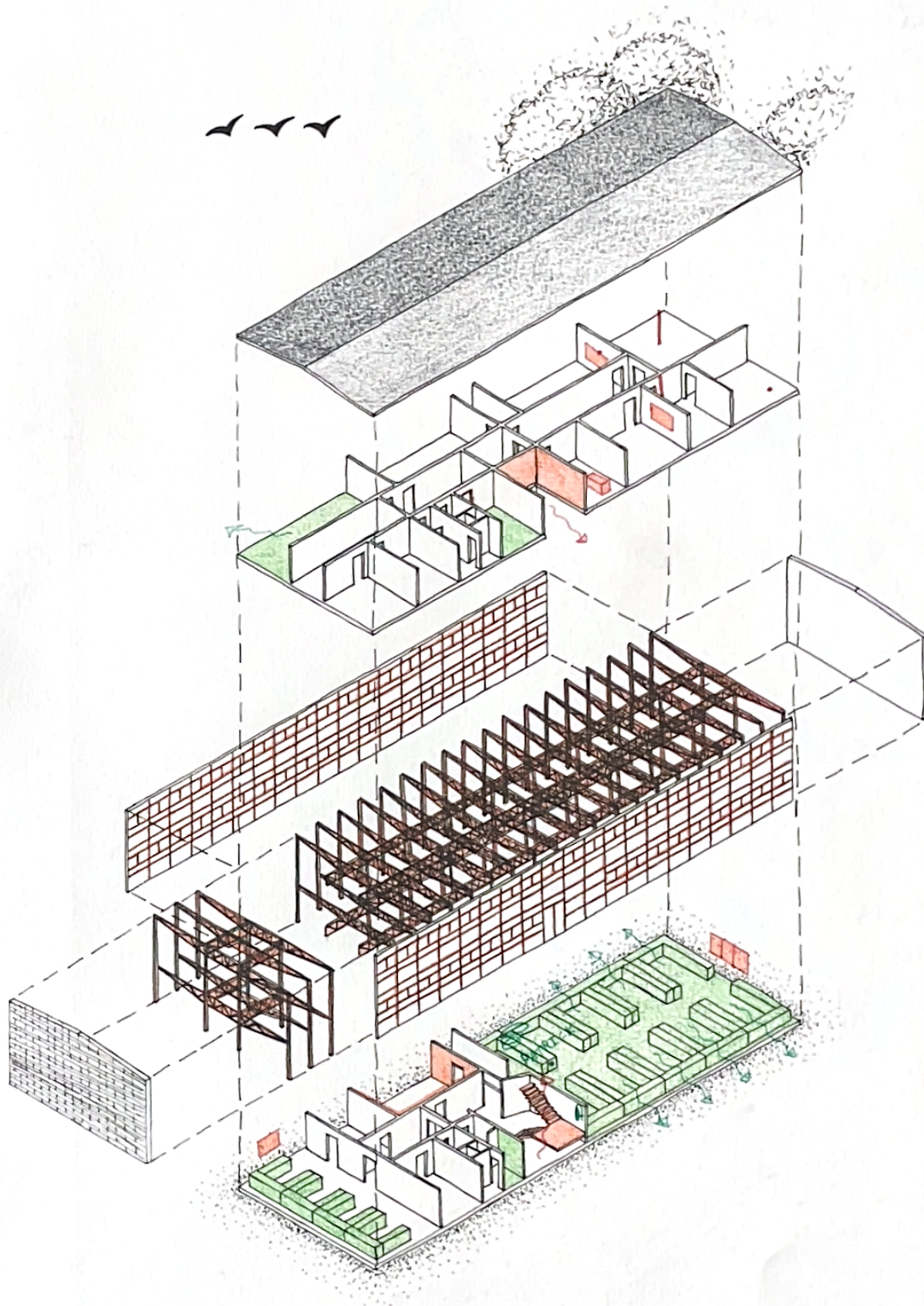
Bien que déserté et abandonné depuis un certain temps, le bâtiment n'est pas entièrement vidé de ses traces. Quelques objets subsistent, disséminés dans les salles ou simplement oubliés. Certains mystérieux et atypiques, en lien direct avec les sciences, d'autres plus de l'ordre de la trouvaille fortuite, comme des fragments délaissés et indices d'une présence plus ordinaire. Ces objets parlent d'une mémoire matérielle, témoignant d'un lieu autrefois habité et travaillé. Entre relique scientifique et curiosité anonyme, ils participent à l'épaisseur du bâtiment et invitent à considérer ces vestiges non comme des résidus inutiles, mais comme de possibles fragments de patrimoine.

4. Signes de vie :

Malgré son abandon apparent, le bâtiment conserve de nombreux indices d'une présence humaine : quelques bouteilles de bière soigneusement déposées sur un banc, un lit de fortune installé dans un angle, ou encore les traces d'une fête improvisée, dont l'inscription « Patrick » en lettres gonflées garde le souvenir. Ces fragments racontent une occupation informelle, parfois festive, parfois plus précaire. Ces signes modestes, presque anodins, témoignent de la vie qui a traversé le lieu. Ils rappellent que le bâtiment n'a jamais été un simple contenant fonctionnel, mais un espace habité, approprié, transformé par celles et ceux qui l'ont fréquenté. Entre traces d'apprentissage, gestes ludiques et occupations furtives, ils composent une mémoire fragile du lieu, mais aussi sensible et précieuse.







4.4. Conclusion - Vers une architecture de l'attention

Au terme de cette traversée entre réflexion théorique et mise en situation projectuelle, le Beau apparaît progressivement moins comme une qualité formelle stable que comme une modalité de relation au monde. Il se révèle davantage dans certaines expériences de présence, d'attention et de disponibilité capables de réouvrir notre rapport sensible à l'existence. A travers les notions de surprise existentielle, d'étonnement d'être, d'attention-vigilance, d'épochè, d'infra-ordinaire ou encore de sérendipité, cette recherche aura ainsi tenté de déplacer la question du Beau vers celle des conditions de son apparition.

Dans cette perspective, l'architecture n'est plus seulement envisagée comme production d'objets ou résolution de contraintes programmatiques, mais comme construction de situations susceptibles d'intensifier l'expérience vécue. Elle devient moins une affaire de formes qu'une pratique de relation. Le projet cesse alors d'apparaître comme simple démonstration construite d'une pensée préalable ; il devient le lieu même où cette pensée continue de se transformer, de se confronter au réel et d'éprouver ses propres limites.

L'inventaire sérendipien aura constitué la première expérimentation concrète de cette posture. En réinterrogeant l'inventaire architectural à travers une pratique de dérive, d'arpentage sensible et de réouverture perceptive, il ne s'agissait plus uniquement de documenter un état de l'existant, mais d'apprendre à le regarder autrement. Marcher, ralentir, observer, se laisser traverser par les ambiances : autant de gestes modestes qui auront progressivement déplacé l'enquête vers une véritable expérience vécue du territoire et de son épaisseur affective. L'inventaire se sera alors transformé en pratique de l'attention, où découvrir supposait moins de s'en remettre au hasard ou chercher activement que de devenir disponible à ce qui pouvait advenir.

Cette démarche aura également permis de réhabiliter certaines dimensions souvent marginalisées dans les outils traditionnels de l'analyse architecturale : les affects, les attachements, les mémoires diffuses, les intensités discrètes ou encore les présences silencieuses qui composent pourtant profondément les lieux. Le territoire cesse dès lors d'apparaître comme un simple support physique ou fonctionnel pour devenir un milieu habité, traversé de relations sensibles, de temporalités multiples et d'expériences vécues. En ce sens, l'expérience sensible n'y constitue plus un obstacle à la connaissance mais l'une de ses voies possibles : une connaissance moins analytique que relationnelle, moins fondée sur la maîtrise que sur l'imprégnation, capable d'ouvrir d'autres manières de comprendre, d'habiter et déjà, peut-être, de projeter.

Dans ce contexte, la traduction graphique participe pleinement de cette réorientation. Les croquis, les proses, les photographies et les cartographies réalisés ne cherchent pas seulement à

restituer objectivement le réel ; ils participent eux-mêmes à sa réinterprétation. Dessiner devient une manière de regarder. Photographier devient une manière d'entrer en relation avec ce qui nous entoure. Écrire devient une manière de prolonger l'expérience vécue afin de lui donner une consistance narrative, sensible et existentielle. Tout sauf neutres, les différents dispositifs graphiques développés au cours de cette phase ne documentent donc pas uniquement le réel : ils tentent d'en révéler certaines dimensions invisibles, affectives ou poétiques.

Mais cette première phase ne constitue finalement qu'un commencement. L'inventaire aura d'abord surtout permis de faire émerger certaines qualités sensibles du territoire et déplacer la démarche même du projet architectural. Avant toute intervention construite, quelque chose du projet semblait déjà commencer à apparaître dans cette manière renouvelée de regarder les lieux et d'être présent au monde. Observer devenait déjà projeter. Non pas projeter au sens d'imposer une forme ou une réponse prédéterminée, mais projeter au sens d'ouvrir des possibles, de révéler certaines qualités latentes du territoire et d'apprendre à travailler avec elles plutôt que contre elles.

Cette première phase n'a donc pas uniquement produit un état des lieux ; elle a progressivement constitué une condition de sensibilité à partir de laquelle le projet pourra ensuite émerger, ouvrant la question de la traduction spatiale et architecturale. Comment construire les conditions d'apparition de cette attention renouvelée ? Comment faire du vide, du seuil, de la centralité, du rythme ou du paysage des supports possibles de surprise existentielle et d'étonnement d'être ?

C'est précisément ce que les développements du projet poursuivent ensuite en annexe à travers deux carnets complémentaires. Le premier prolonge cette réflexion à travers un éloge du vide, envisagé comme condition d'ouverture, de dérive et de révélation sensible. Le second déplace davantage la recherche vers les questions de seuil, de centralité, de dilatation et de contraction spatiale, interrogeant la manière dont l'architecture peut construire des rythmes ambiants, des transitions et des intensités capables d'affecter notre expérience vécue.

Ainsi, plus qu'une conclusion définitive, cette étape cherche surtout à établir une disposition. Une manière de regarder, d'habiter et de faire projet attentive à ce qui, dans le réel, demeure encore susceptible de surprendre, d'émouvoir ou de réouvrir momentanément notre présence au monde. Peut-être l'enjeu d'une architecture de l'attention, promouvant surprise et étonnement, réside-t-il précisément là : non pas produire systématiquement de l'extraordinaire, mais rendre de nouveau perceptible ce qui, dans l'épaisseur même du quotidien, portait déjà silencieusement certaines formes discrètes de beauté qui ne demandent parfois qu'un ralentissement, une disponibilité ou un léger déplacement du regard pour réapparaître.

5. Conclusion générale - Ce qui nous remet au monde

Au terme de cette recherche, une chose semble peut-être pouvoir être affirmée avec davantage de conviction qu'au commencement : le Beau ne disparaît jamais complètement. Il se déplace, se transforme, se voile parfois, change de visage, de langage ou de support, mais continue malgré tout de traverser nos existences. Il n'a cessé de se reconfigurer au fil de l'histoire. Ce qui semble aujourd'hui vaciller n'est sans doute pas tant sa présence que notre capacité à le sentir, à nous y rendre disponibles, à lui accorder encore une véritable place dans nos manières d'habiter le monde. L'attention se fragmente, les regards se fatiguent et les imaginaires s'épuisent. Le silence, la lenteur et l'état de sentir deviennent progressivement des expériences rares. Nous traversons le monde avec une rapidité telle que peu de choses semblent encore pouvoir véritablement nous atteindre.

Au fond, cette recherche n'aura jamais véritablement visé à résoudre la question du Beau. Une telle entreprise aurait probablement relevé d'une réduction impossible, voire contradictoire avec la nature même du sujet. Plus le travail avançait, plus il apparaissait que le Beau excède continuellement les catégories dans lesquelles nous avons tenté de le contenir : il demeure insaisissable précisément parce qu'il ne cesse d'advenir autrement. Le Beau semble justement résider dans cette impossibilité même d'être totalement saisi. Il appartient autant à l'ordre du ressenti qu'à celui de la pensée, autant à l'évidence qu'au mystère, autant à la présence immédiate qu'à ce qui nous échappe. En cela, il engage nécessairement une forme d'humilité.

L'histoire de la pensée esthétique l'a d'ailleurs largement montré : chaque époque a projeté dans le Beau ses propres croyances, ses propres aspirations, ses propres inquiétudes et ses propres manières d'habiter le réel. Des proportions idéales de l'Antiquité à la transcendance médiévale, de la centralité du sujet moderne à la fragmentation postmoderne, le Beau apparaît comme un miroir sensible des paradigmes civilisationnels qui le traversent.

Pourtant, malgré cette relativité historique, quelque chose semble persister. Une intuition peut-être. Celle qu'au-delà des différences culturelles, des goûts et des époques, certaines expériences continuent encore de nous saisir, de nous déplacer et de nous faire momentanément sortir de nous-mêmes. Il existe en effet des instants où le monde paraît soudainement plus dense, plus intense, presque plus réel, se détachant soudainement du flux ordinaire de l'existence. Quelque chose alors suspend nos automatismes perceptifs et nous arrache, ne serait-ce qu'un instant, à l'indifférence du regard habituel. Le Beau semble souvent surgir précisément dans cet écart et ce surgissement. C'est sans doute pour cette raison que la notion de surprise s'est progressivement imposée comme l'un des fils conducteurs de cette recherche. Comme l'écrivait Henri Maldiney : « *La réalité n'est pas la somme des objets qui nous*

entourent. Elle est située à un niveau plus élémentaire, et c'est l'irruption de cet élément dans le quotidien qui provoque la surprise de la Réalité. Le Réel est toujours ce que nous n'attendions pas »¹. Le Beau ne relève pas tant de ce que nous maîtrisons que de ce qui nous advient. Il demeure de l'ordre de la rencontre, de l'apparition, de l'irruption. Quelque chose qui nous touche avant même que nous ne sachions exactement pourquoi.

Plus cette recherche avançait, plus elle semblait ouvrir de nouvelles questions. Peut-être parce que le Beau lui-même ne peut être clôturé. Il oblige à rester en mouvement. Le poète espagnol Antonio Machado écrivait : « *il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant* »². Cette phrase résume assez justement la trajectoire de ce mémoire. La pensée s'y est construite progressivement, parfois dans le doute, parfois dans l'intuition, souvent dans les détours. Les idées les plus importantes ne sont d'ailleurs pas toujours apparues face à l'écran ou dans les livres, mais aussi dans les marches, les silences, les moments de suspension ou les surgissements imprévus du quotidien.

Et peut-être est-ce précisément cela que cette recherche aura tenté de défendre : l'idée que certaines formes de vérité ne se donnent pas immédiatement dans l'explication rationnelle, mais apparaissent aussi dans l'expérience sensible et les affects. Non pas contre la raison, mais à ses côtés. Car il ne s'agissait jamais ici d'opposer radicalement sensible et intelligible, intuition et rationalité, poésie et science, mais plutôt de tenter de retrouver une forme d'équilibre devenu aujourd'hui fragile.

Compris sous cet angle, le Beau ne peut plus être réduit à un simple supplément esthétique venant « beautifier » le réel après coup. Il devient davantage une modalité particulière de relation au monde. Une manière de regarder. Une qualité d'attention. Une forme de disponibilité existentielle. Car ce qui transforme profondément notre expérience n'est pas toujours l'extraordinaire. Il arrive aussi que cela surgisse au cœur même de l'ordinaire, dans ce qui semblait pourtant déjà connu, familier ou insignifiant.

L'ensemble de la réflexion menée autour de l'attention-vigilance, de l'épochè, de l'infra-ordinaire ou encore de la sérendipité s'inscrit précisément dans cette tentative de réouverture perceptive. Il ne s'agissait pas tant de produire une méthode fermée que de construire progressivement une certaine posture face au monde, accueillir ce qui advient plutôt que chercher continuellement à le maîtriser. Peut-être fallait-il finalement réapprendre certaines choses extrêmement simples : marcher, observer, écouter, sentir, dériver, se laisser affecter.

Mais si cette question apparaîtrait aujourd'hui avec une telle importance, c'est probablement parce qu'elle entre directement en résonance avec une époque marquée par une forme

¹ Maldiney, H. (1993), *L'Art, L'éclair de l'être*, Paris, Cerfk (p. 29)

² Machado, A. (1912), Campos de Castilla, dans *Poesías completas, Proverbios y cantares XXIX*

d'épuisement sensible. Jamais l'esthétique n'a semblé aussi omniprésente, et pourtant rarement le rapport au monde n'a paru aussi appauvri. Les lieux deviennent traversés plus qu'habités. Les images sont regardées plus qu'éprouvées. Les architectures elles-mêmes risquent parfois de devenir des objets de communication avant d'être des espaces d'existence. Nous produisons des environnements toujours plus performants, mais souvent de moins en moins capables de nous affecter profondément. Comme si l'intensification permanente des stimulations finissait par produire une forme d'anesthésie sensible.

Dans ce contexte, réinterroger le Beau revient peut-être moins à en chercher de nouvelles formes qu'à reconstruire certaines conditions de présence, d'attention et de réouverture sensible au monde. Peut-être le véritable enjeu contemporain ne réside plus uniquement dans la production d'objets toujours plus visibles, mais dans notre capacité à rendre de nouveau perceptible ce qui, autour de nous, tend à devenir invisible à force d'habitude.

C'est précisément dans cette direction que s'est progressivement déplacée la question architecturale au cours de cette recherche. Car si l'architecture ne peut évidemment pas produire le Beau de manière certaine, elle possède néanmoins la capacité d'en construire certaines conditions d'apparition. Peut-être est-ce même là l'une de ses responsabilités les plus profondes. Non pas uniquement organiser des fonctions, résoudre des contraintes ou fabriquer des objets visibles, mais rendre possibles certaines expériences existentielles comme la surprise et l'étonnement d'être.

L'architecture apparaît alors moins comme une production d'objets que comme une mise en relation. Une manière de configurer des situations capables d'intensifier notre présence au monde. Réfléchir au Beau architectural revient moins à juger des formes isolées qu'à interroger la manière dont les espaces construits façonnent nos expériences sensibles et existentielles de l'habiter. En ce sens, le projet développé parallèlement à cette recherche ne constitue pas une simple application théorique. Il représente plutôt une tentative située, personnelle et nécessairement incomplète de mettre à l'épreuve certaines intuitions développées tout au long de cet écrit, faisant notamment le lien entre le Beau et la surprise.

Dans cette perspective, le Beau peut moins être pensé comme une catégorie fixe ou une qualité stable des choses que comme une relation. Une manière d'entrer en contact avec le monde, de s'y rendre disponible et de se laisser affecter par lui. Le Beau surgit précisément dans cette rencontre entre un monde sensible et une conscience capable de s'y ouvrir. Il ne serait dès lors ni pure objectivité, ni simple subjectivité, mais une expérience située, partagée et toujours en devenir. Peut-être est-ce d'ailleurs pour cette raison que certaines œuvres, certains paysages ou certains lieux nous bouleversent : ils donnent soudainement au réel une intensité particulière, comme si le monde devenait momentanément plus présent.

Le Beau possède ainsi une puissance de résonance. Il nous relie simultanément à nous-mêmes, aux autres et au vivant, tout en nous faisant éprouver quelque chose qui nous dépasse. En cela, il engage une forme de vulnérabilité : être touché par le Beau suppose encore la capacité de s'émerveiller, de ralentir, de se mettre en état de sentir et d'accepter de ne pas tout maîtriser. C'est probablement pour cette raison qu'il demeure inséparable d'une forme d'espérance. Non pas une espérance naïve ou idéalisée, mais une confiance persistante dans la possibilité de produire encore du sens, de l'émotion et de la présence dans un monde qui tend parfois à les dissoudre. Comme si créer, bâtir, écrire, peindre, composer ou penser revenait toujours, au fond, à tenter de préserver quelque chose de profondément humain.

En définitive, cette recherche aura surtout prétendu défendre une conviction simple : celle que le Beau demeure nécessaire. Non comme luxe, ornement ou privilège, mais comme puissance capable de réouvrir notre rapport au monde et de rendre l'existence plus présente à elle-même. Dans une époque marquée par de multiples formes de crises — écologiques, sociales, sensibles ou existentielles —, la question du Beau pourrait alors retrouver une portée profondément collective et politique. Non pas comme modèle imposé ou idéal normatif, mais comme horizon partagé : celui d'un monde plus habitable, plus attentif et peut-être plus poétique.

S'il fallait néanmoins risquer une ultime formulation, nous dirions simplement que le Beau, corpusculaire et ondulatoire comme la lumière, fugace et éternel comme le temps, éthéré et infini comme l'espace, semble toucher à quelque chose de l'essence même de la vie. Il s'agit moins de le définir que de l'appeler sans cesse à se renouveler, en le concevant, l'affirmant et le célébrant par-dessus toutes les lois.

Car jusqu'ici, après avoir convoqué les mots « Beau » et « beauté » plus de 500 fois au fil de ces pages, nous ne prétendons évidemment pas l'avoir épuisé. Au contraire, cette recherche aura surtout permis de mesurer son immensité, sa complexité et son caractère profondément inachevable, mais aussi tenté, à l'image d'une expérience esthétique, de procurer un avant et un après lecture. Au terme de deux années faites d'intensités variables, ce travail n'apporte donc ni réponse définitive, ni doctrine. Il constitue davantage une tentative d'ouverture, un déplacement de regard, peut-être même une invitation.

Une invitation à demeurer attentifs aux beautés surgissantes, même discrètes. À résister à l'endormissement sensible. À continuer de croire que l'émotion, l'imagination, la poésie et le sensible ont encore une place fondamentale dans notre avenir collectif. À faire du Beau non pas une certitude figée, mais une quête continuellement recommencée.

Car peut-être le Beau ne demande-t-il finalement qu'une chose : être sans cesse recherché, réinventé, éprouvé et célébré.

Et peut-être cette recherche n'aura-t-elle visé, en dernière instance, qu'à apprendre cela :
réapprendre à voir.

En vous laissant avec un poème traduisant sensiblement cette invitation...

*« Pour tout vous dire, aujourd'hui, il s'agirait de résistance,
Résistance face à l'inertie gagnant nos existences,
Être attentif aux beautés surgissantes, se raréfiant en toute in-intention,
Mais qui, cependant, méritent toute notre attention.*

*Cette attention qui, tristement, elle aussi s'assoupit,
S'estompe lentement dans un pas soumis.
L'ennui, c'est que ces beautés demeurent fugitives,
Telles des manifestations mystérieuses.*

*Il ne s'agit donc pas de les attendre, mais de les susciter;
Cela grâce à l'attention et la vigilance de nos sens éveillés.
De beautés, il existe abondamment de matières ou manières,
Qui ne sont pittoresques en aucune manière,*

*En effet, celles-ci ne renvoient pas toujours à la forme,
Même si tout finit par prendre forme.
Peut-être nous faudrait-il alors, sans détour,
Réapprendre à habiter le monde avec Amour »*

Nous, Vous, Ils, à l'affût du Beau!

6. Remarques sur la forme

Considérant la forme tout autant que le fond, ici se présentent un petit nombre de remarques tentant d'explicitier les choix graphiques ayant accompagné la formalisation de cette recherche. L'enjeu n'était pas uniquement de produire un support de transmission neutre, mais de faire en sorte que la matérialité même de l'écrit entre en résonance avec les questionnements développés tout au long du mémoire. La mise en forme participe ainsi d'une certaine manière de penser, de regarder et d'habiter la recherche elle-même.

La mise en page promeut dès lors une certaine spontanéité, à l'image de l'enchaînement parfois sinueux, intuitif et associatif de nos idées. Le texte y figure presque comme nous l'aurions écrit à la main, s'inscrivant entre quatre marges sur chaque page et donnant parfois lieu à des notes de bas de page se glissant par dessous.

L'écriture s'interrompt également de manière récurrente afin de ménager des dilatations nécessaires à une attention qui, comme nous l'avons précédemment mentionné, demeure profondément variable, discontinue et oscillatoire. Ces respirations se font à l'aide d'images et de citations qui participent autant à l'illustration du propos qu'au déploiement de la réflexion elle-même. Le mémoire ne cherche ainsi pas à produire un flux continu et saturé d'informations, mais davantage un rythme de lecture alternant densité et relâchement, concentration et suspension.

La police principale utilisée est la Times New Roman, privilégiée pour sa sobriété académique, sa régularité discrète et son élégance silencieuse, ne prenant pas le dessus sur le fond et favorisant une lecture longue et fluide. Dessinée au début des années 1930 pour le journal britannique *The Times* par Stanley Morison et Victor Lardent, elle s'est progressivement imposée comme l'un des grands standards de l'écriture académique et institutionnelle du vingtième siècle¹. Sa grande lisibilité, son rythme régulier ainsi que la finesse de ses empattements favorisent une lecture longue et fluide, tout en lui conférant cette capacité de presque disparaître derrière le texte lui-même.

La taille, la graisse et la typologie de la police varient en fonction du rôle qu'elle endosse, augmentant ou diminuant selon l'importance hiérarchique des éléments. Le corps principal est quant à lui rédigé en 12 pt, avec un interligne de 18 pt cherchant à contrebalancer la densité tant du sujet traité que de la police elle-même. Le texte se voit également justifié des deux côtés afin d'introduire une certaine rigueur dans la déviance, un sérieux dans la transgression.

Il convient toutefois de souligner que seul le titre de cette recherche — « Le Beau » — bénéficie d'une police différente et diamétralement opposée : STXingkai. Relevant davantage de la trouvaille que d'un choix strictement rationnel, cette typographie renvoie à la tradition

¹ Alib-Ms, (s. d.), Times New Roman font family - Typography, Microsoft Learn

calligraphique chinoise et à une écriture plus expressive, gestuelle et manuscrite, se rapprochant de la peinture, ou encore de la poésie. Elle appartient à la famille des écritures dites « semi-cursives »², situées entre le rationnel et la pure liberté, renvoyant particulièrement bien à cet entre-deux fécond continuellement interrogé au cours de cette recherche : entre rationalité et intuition, maîtrise et abandon, rigueur et ouverture.

A cela s'ajoute le choix d'une couleur relevant davantage d'un gris foncé sur blanc que d'un noir profond pleinement saturé. Avec une pointe de symbolique, ce léger retrait chromatique cherche à suggérer une écriture altérable, laissant entendre que la question du Beau demeure ouverte et susceptible d'évoluer encore avec le temps. Peut-être s'agit-il aussi d'une manière de rappeler que cette recherche ne prétend nullement résoudre définitivement son objet, mais seulement participer à son déplacement et à sa réinterrogation.

Dans le cadre du projet — tant pour l'inventaire sérendipien retranscrit ici que pour les livrets développés extra muros — les représentations graphiques sont envisagées comme de véritables vecteurs sensibles, narratifs et idéologiques. Dessins, cartographies, photographies ou mises en page ne cherchent pas uniquement à transmettre une information objective ; ils participent eux-mêmes à la construction d'un récit et d'une expérience perceptive. Certaines représentations privilégient ainsi l'intelligible, d'autres l'abstraction, selon les intentions qu'elles portent et les phénomènes qu'elles tentent de rendre perceptibles. Mais, plus fondamentalement encore, toutes cherchent peut-être à maintenir une certaine disponibilité au surgissement : celui d'une atmosphère, d'une émotion, d'une relation inattendue, voire d'une forme de beauté au détour d'une page tournée.

Pour ce qui est de l'impression et de la reliure, celles-ci ont été réalisées chez L'Ami Couleur, un charmant magasin de type « fourre-tout » situé dans le quartier d'Outremeuse, site même de notre projet d'architecture et de cette tentative de célébration du Beau, prolongeant une certaine proximité avec le territoire étudié. La reliure a été faite à chaud avec un léger débord sur les pages de couverture avant et arrière. L'impression a quant à elle été effectuée au format A4 sur un papier dessin blanc à grain de 125 grammes pour l'intérieur, et sur ce même papier en 180 grammes pour les couvertures : le léger grain participant à une certaine tactilité de l'objet. Concernant les livrets développés extra-muros, ceux-ci ont été réalisés au format A3, également sur un papier dessin blanc à grain de 180 grammes.

Finalement, l'ensemble de ces choix tente moins d'illustrer la recherche que de la prolonger autrement. Car si cette réflexion porte sur le Beau, l'attention ou encore l'expérience sensible, il semblait difficile que sa forme demeure totalement étrangère à ce qu'elle cherchait précisément à interroger.

² Columbeau, X. (2025, 25 avril), Chinese Calligraphy Styles : A journey through lines.

Bibliographie du penser - Théorie

Ouvrages références :

Sur le Beau

Agamben, G. (2024), *Goût : Le savoir du plaisir, le plaisir du savoir*, Paris, Asinamali

Bachelard, G. (1957), *La poétique de l'espace*, édition établie par Gilles Hieronimus, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige (2012)

Beaux Arts Magazine (2017), hors-série n° 400, *Qu'est-ce que la beauté aujourd'hui?*, Paris, Beaux Arts Éditions

Cheng, F. (2008), *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, coll. Le Livre de poche

Hall, E. T. (1971), *La dimension cachée*, trad. Amélie Petita, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais (2014)

Jullien, F. (2010), *Cette étrange idée du beau : dialogue*, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. Chantiers

Kant, E. (1790), *Critique de la faculté de juger*, textes choisis et présentés par Florence Khodoss, Paris, PUF, coll. Quadrige (2024)

Lacroix, A. (2021), *Devant la beauté de la nature*, Paris, Flammarion, coll. « Champs »

Mayoud, L. & Lemarquis, P. (dir.) (2019), *L'invitation à la beauté : l'ouverture au monde par l'empathie esthétique*, actes du colloque des 11, 12 et 13 janvier 2019, Paris, L'Harmattan

Michaud, Y. (2021), *L'art, c'est bien fini*, Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais

Michel, A. (1994), *La parole et la beauté : rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'évolution de l'humanité

Sur l'art-chitecture

Aureli, P. V. (2022), *Less is Enough : sur l'architecture et l'ascétisme*, Bruxelles / Dijon, Caryatide - Les Presses du réel, coll. Opus

Bégel, A. et Prieur, J-D. (dir.) (2021), *Une certaine idée du beau : journée d'études, 20 et 21 avril 2021*, Clermont-Ferrand / Bruxelles, ENSA Clermont-Ferrand, Éditions 205, coll. Talks

Bégel, A. (2022), *Surprise et rencontre, L'hypothèse existentielle en architecture*, thèse de doctorat en architecture sous la direction de Xavier Bonnaud, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis / ENSA Paris-La Villette

Cosa Mentale : revue de l'École d'architecture de Paris-Belleville (s. d.), *Carnets d'architecture et de résistance*, Paris, ENSA Paris-Belleville / Association Cosa Mentale, n° 0

Goetz, B. (2011), *Théorie des maisons : L'habitation, la surprise*, Lagrasse

Le Corbusier (1923), *Vers une architecture*, 2e éd. revue et augmentée, Paris, Flammarion, coll. Champs Architecture (1995)

Lucan, J. (2019), *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, coll. Essais

Madec, P. (2021), *Mieux avec moins, Architecture et frugalité pour la paix*, Marseille, Terre Urbaine, coll. La Fabrique des territoires

Olgiati, V., & Breitschmid, M. (2021), *Architecture Non-Référentielle*, Bruxelles, Cosa Mentale

Putz, D. (2023), *Les figures architectoniques : la construction logique de la forme*, Bruxelles, Cosa Mentale, coll. Opus

Quirot, B. (2022), *Simplifions*, Bruxelles, Caryatide

Ricciotti, R. & d'Equainville, D. (2013), *L'architecture est un sport de combat*, Paris, Textuel, coll. Conversations pour demain

Ricciotti, R. & d'Equainville, D. (2019), *L'exil de la beauté*, Paris, Textuel, coll. Conversations pour demain

Serres, I. (2017), *L'oeuvre des matières*, Bruxelles, Cosa Mentale, coll. Essais

Younès, C. & Paquot, T (dir.) (2000), *Éthique, architecture, urbain*, Paris, La Découverte, coll. Armillaire

Zumthor, P. (2006), *Atmosphères*, Bâle, Birkhäuser

Zumthor, P. (2010), *Penser l'architecture*, 2e éd. augmentée, Bâle, Birkhäuser

Littérature scientifique - Webographie :

Sur le Beau

Benoît, É. (2002), Extraire la beauté du Mal? Actes des Journées d'étude organisées à Paris 7 par la Société des études romantiques, 10 au 11 octobre 2002, Cahiers Textuels, 25 (1) (pp. 71-90)

Bouderlique, J. Y. (2022), La dimension pathique selon Henri Maldiney, Tsukuba

Centre Pompidou (2010, avril), Qu'est-ce que la Beauté?, Dossier pédagogique

Darriulat, J. (2007, 29 octobre), De l'Idée du Beau à l'Esthétique, Philosophie, essai

David, A. (2019, mars), Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre

Dufour, P., & Séginger, G. (2023), Flaubert dans son siècle (pp. 145 - 153)

Essono, J-D. (2015, 8 avril), Le beau et l'idéal, Implications philosophiques

Gaté, J-M. (s. d.), La beauté nous oblige-t-elle à penser?

Giovannangeli, D. (1990), IV. Baumgarten et l'origine de l'esthétique, La fiction de l'être : Lectures de la philosophie moderne, De Boeck Supérieur (pp. 63-74)

Grossi, G. (2018, 2 septembre), Saluons dès aujourd'hui la beauté!, Littérature Portes Ouvertes

Grossi, G. (2019, 7 février), La beauté selon Baudelaire, Littérature Portes Ouvertes

Jouanno, M-P. (2021, 7 mai), La Philosophie du Beau : Pourquoi le Beau est-il si essentiel à nos vies?, Un mur d'avance

Lossi, A. (2022, 8 avril), Une promesse de bonheur? Nietzsche sur la beauté, Nietzsche-Studien, vol. 51, no. 1 (pp. 179-194)

Marchal, M. (2020), La beauté est-elle universelle? (pp.13 - 20)

Mercier, D. (2013, 13 août), Le jugement du beau, Café Philo Sophia

Parpaillot (2021, 14 janvier), Thomas d'Aquin et la beauté objective, Par la Foi

Radman, Z. et Delbaere-Garant, J. (2011), Corps, cerveau et beauté la place de l'esthétique dans le domaine de l'esprit, Diogène, 233-234 (1) (pp. 58-73)

Sapiro, G. (2010, décembre), Aux origines de la modernité : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien, Nouvelle Revue D'esthétique, ResearchGate

Schaeffer, J-M. (2018), Esthétique de la nature ou esthétique environnementale?, Nouvelle Revue d'Esthétique, n°22 (2) (pp. 55-64)

Schlegel, J.-L. (2014), Le sens du romantisme, édité par Sylvie Taussig, Charles Taylor, Paris, CNRS Éditions (pp. 131-137)

Ucciani, L. (2004), Schopenhauer ou l'esthétique comme instance de renversement, Philosophique, 7 (p. 29-45)

Sur l'art-chitecture

Bies, A. (2019), L'héritage de John Ruskin et William Morris dans les conférences américaines d'Oscar Wilde. Nouvelle revue d'esthétique, 23 (1) (pp. 31-39)

Castaner Munoz, E. (2004), Chapitre 2 : Évolution stylistique des « fin de siècle » à la veille du mouvement moderne, L'architecture métallique en Espagne, Presses universitaires de Perpignan

Didelon, V. (2024), Pour une architecture aussi belle que bonne, D'architectures

Dollé, J. (2012), L'enlaidissement du monde!, Le Portique, 28

Droz-Vincent, I. (2020, 26 novembre), L'art chez Hannah Arendt, Philopsis

Frère, W. (2020), Caravaggio-Bernini, un Baroque romain emplis d'émotions, Autour d'une exposition et d'une publication récentes, Revue Belge de Philologie et d'Histoire, 98 (2) (pp. 499-513)

Goetz, B. (2012), La beauté de/dans la ville, Le Portique, 28

Golsenne, T. (2019, 18 juillet), Artisanat et révolution, Rhuthmos

Heinich, N. (1999), Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain, le Débat, n° 104 (2) (pp. 106-115)

Heinich, N. (2009), 11. Critère proscrit : la beauté, La fabrique du patrimoine, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (pp. 219-232)

Lavigne, J. (2013), Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, L'Esthétisation du monde, vivre à l'âge du capitalisme artiste, Paris, Gallimard, Revue D'éthique et de Théologie Morale, n° 275 (3), I

Madec, P. (2012), De la beauté désirable, Le Portique, 28

Nicolas, G. (2025) Marcher sur deux jambes, Ou comment révolutionner l'architecture sans la tuer

Quinz, E. (2021), Les Radicaux italiens : désert l'architecture, Critique, 891-892 (8) (pp. 638-652)

Raynaud, D. (2003, octobre), L'émergence de l'espace perspectif : effet de croyance et de connaissance, Les espaces de l'homme, Symposium annuel du Collège de France, Paris (pp. 333-354)

Robelin, J. (2014), Le kitsch ou l'authenticité de l'inauthentique, Noesis, 22-23 (pp. 203-217)

Tancredi, M. (2014), Archigram, de l'amplificateur à la ville, Les technologies du son comme modèle social et architectonique, Intermédialités / Intermediality (23)

Sources audiovisuelles - Podcasts, films, vidéos :

Sur le Beau

France Inter (2022, 10 mai), Pour une révolution politique, poétique et philosophique avec l'astrophysicien Aurélien Barrau, YouTube (Vidéo)

France Inter (2023, 29 novembre), Aurélien Barrau : Nous sommes des vivants qui n'aimons plus la vie, Vidéo, YouTube

Jaouni, A. (2000), Les films A4 : Le goût des autres (Film)

Muhlmann, G., N'Diaye, A., & Ravon, A. (2023, 6 mars), Peut-on être sensible au beau sans être sensible au bien?, France Culture (Podcast)

Muhlmann, G., & N'Diaye, A. (2023, mars 8), La beauté est-elle toujours scandaleuse?, France Culture (Podcast)

Muhlmann, G., & N'Diaye, A. (2023, 9 mars), Y a-t-il un universel du beau?, France Culture (Podcast)

Muhlmann, G., & Ravon, A. (2024, 5 mars), Le pari de l'universel esthétique et moral, France Culture (Podcast)

Pépin, C. (2024, août 9), Pierre Zaoui: n'y a-t-il de beauté qu'éphémère, fragile? France Inter (Podcast)

Van Reeth, A., & Mosna-Savoye, G. (2019, 2 avril), Kant, peut-on discuter des goûts et des couleurs?, France Culture (Podcast)

Van Reeth, A., & Mosna-Savoye, G. (2019, 4 avril), Plotin, la beauté est-elle d'abord intérieure?, France Culture (Podcast)

Wenders, W. (2003), FilmArt & Rimini Protokoll : Perfect days (Film)

Sur l'art-chitecture

Artesquieu (2021, 4 mai), Gilles Deleuze : Qu'est ce qu'un acte de création?, YouTube (Vidéo)

Muhlmann, G., N'Diaye, A., & Ravon, A. (2023, 10 mars), La beauté est-elle encore l'enjeu de l'art contemporain?, France Culture (Podcast)

Tati, J. (1958), Specta Films : Mon Oncle (Film)

Tati, J. (1967), Specta Films : Playtime (Film)

Van Reeth, A., & Mosna-Savoye, G. (2019, 1 avril), L'art doit-il être beau?, France Culture (Podcast)

Van Reeth, A., & Mosna-Savoye, G. (2019, 3 avril), Baudelaire et l'esthétique de la boue, France Culture (Podcast)

Bibliographie du faire - Projet

Inventaire sérendipien

Ardeois, I. (2025, 2 décembre), C'est quoi l' « époque »? Philosophie Magazine

Bancalari, S. (2020), La phénoménologie de la religion et l'époque de l'épochè, *Alter*, 28 (pp. 11-24)

Blouin, P. S. (2014, 1 janvier), Sur la distinction entre le vivre et le percevoir chez Husserl et l'idée de l'épochè phénoménologique

Debord, G. (2017, 20 février). Théorie de la dérive - La Revue des Ressources

Depraz, N. (2010), Attention et conscience : à la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives, *Alter*, 18 (pp. 203-226)

Depraz, N. (2017, 18 novembre), Conférence : La dynamique de l'attention et de la surprise, Dhagpo Bordeaux, YouTube (Vidéo)

González, W. (2023), Paul Virilio : une si funeste vitesse, *Cahiers critiques de philosophie*, 27 (2) (pp. 41-61)

Heinich, N. (2009), 11. Critère proscrit : la beauté, *La fabrique du patrimoine*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (pp. 219-232)

Kohlbrenner, A., & Casabella, N. (2025), Figurer l'invisible, *Revue française des méthodes visuelles*, 8

Löwit, A. (1957), L'épochè de Husserl et le doute de Descartes, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 62 (4) (pp. 399-415)

Nivet S. (2025), Quand les architectes mènent l'enquête?, Paris, Éditions 205, coll. Milieux

Pigeon, V. (2021), Cartes de paysage - Horizons à partager, *Projets de paysage*, 24

Racé, S. & Mayrand, J. (2023, 21 décembre), Slow : territorialiser la vitesse, *Topophile*

Sheringham, M. (2013), Chapitre 6, Georges Perec : Dévoiler l'infra-ordinaire, *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*, Presses Universitaires de France (pp. 257-307)

Tardivel, É. (2017), L'épochè et le problème du donné, *Revue de métaphysique et de morale*, 95 (3) (pp. 317-328)

Eloge du vide

Blanchard, G. (1981), Ermenonville, les lieux du texte d'un jardin, *Communication & Langages*, 50 (1) (pp. 71-87)

Chedal-Anglay, P. (2023, mai), *Le vide*, Lames

Cité de l'architecture et du patrimoine (2018, 8 juin), Quand les architectes n'ont pas peur du vide, série de conférences, YouTube (Vidéo)

Hatzfeld, H. (2012, avril), La place et le sens du vide dans la composition urbaine au XXe siècle, *Composition(s) urbaine(s)*, 137e congrès du Comité des travaux historiques et scientifiques (Cths), Tours, France

Isachenko, I. (2022, 15 avril), Paysage dramatique à l'ère du métamodernisme, PRAGMATIKA.MEDIA, Ukraine, Kiev

Lasserre, G. (2019, 12 mars), Lois Weinberger, la société des plantes, Mediapart

Le Carré Bleu (2010), *Eloge du vide*, Feuille internationale d'architecture, n°2, Paris, Association des Amis du Carré Bleu

Marano, M. (2018, 6 janvier), 5. L'idée de paysage entre esthétique et géographie, *Journal of Interdisciplinary History of Ideas* 6 (12), Turin, Italie

Morand, I. (2023, 30 décembre), Les plantes allélopathiques : elles font le ménage!, *Hortus Focus I Mag*

Roger, A. (1997), *Court traité du paysage*, Editions Gallimard, coll. Folio essais

Smets, B. (2019, 21 septembre), Conférence : Paysages augmentés, à la recherche de la résilience du territoire, *Expérience(s) de Paysage* du 21 septembre 2019, Fédération Française de Paysage, Pavillon de l'Arsenal, Paris, YouTube (Vidéo)

Thomas, F. (2014), *Hortus conclusus*, *Sigila*, 34 (2) (pp. 49-59)

Walensky (2025, 11 octobre), *Le mouvement Picturesque (1750-1820) : comment l'Angleterre a codifié les paysages « dignes d'être peints » et transformé la nature en décor*, Walensky

Weinberger, L. (s. d.), Site internet de l'artiste

Du seuil à la centralité

