



UNIVERSITÉ François-Rabelais de Tours

MASTER Sciences Humaines et Sociales

MENTION Sciences Historiques

SPÉCIALITÉ Histoire de l'art

# **LE 1% DE L'UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS**

Analyse critique d'un corpus illustrant un projet social méconnu  
résidant dans la synthèse de l'art, de l'architecture universitaire, et de  
l'espace urbain

MÉMOIRE de master rédigé par Auriane Gabillet

Sous la direction de Monsieur Jean-Baptiste Minnaert

Année universitaire 2012 – 2013

# REMERCIEMENTS

Avant d'introduire notre propos, nous souhaiterions remercier les différents acteurs qui nous ont permis d'aboutir à la rédaction de ce mémoire.

Les membres du ministère de la Culture et de la Communication avec lesquels nous avons eu l'opportunité de correspondre : Dominique Aris, directrice du département du soutien à la création (service des arts plastiques, direction générale de la création artistique), Cristina Marchi, directrice du pôle commande publique dédié au 1% (département du soutien à la création, service des arts plastiques, direction générale de la création artistique) et Christian Hottin, conservateur du patrimoine, adjoint au département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique du ministère de la Culture et de la Communication.

Les acteurs du recensement, de la conservation et de la promotion du patrimoine architectural, artistique et culturel de la région Centre, dont les connaissances nous ont éclairé dans nos recherches : Jean-Christophe Royoux, conseiller pour les arts plastiques et l'architecture au sein de la DRAC Centre (service déconcentré du ministère de la Culture et de la Communication), Claude Quillivic, membre du conseil général de la région Centre, chargé de l'inventaire général du patrimoine culturel, et Gilles Quatrehomme, membre du rectorat de l'Académie Orléans-Tours.

Les membres de l'université François-Rabelais de Tours chargés de la conservation et de la promotion du patrimoine architectural, artistique et culturel de l'université, avec lesquels nous avons eu l'occasion de nous entretenir à plusieurs reprises : Anne Azanza, vice-présidente de l'université chargée du patrimoine, Béatrice Boillot, responsable du service culturel, et Jean-Luc Guyot, directeur du service technique de l'immobilier.

Enfin, nous remercions également ceux qui nous ont fait profiter de leur expérience en nous guidant tout au long de nos recherches : Jean-Baptiste Minnaert, directeur de ce mémoire et maître de conférences en art contemporain à l'université François-Rabelais de Tours, Éric Foucault, coordinateur de l'association Eternal Network et médiateur agréé de l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France pour les régions Centre et Bretagne, et Benoît Buquet, maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université François-Rabelais de Tours.

# INTRODUCTION

La vocation première de ce mémoire réside dans l'enrichissement de la base de données relative au 1%, établie par le service culturel de l'université François-Rabelais de Tours grâce aux recensements réalisés, d'une part par les membres du ministère de la Culture et de la Communication, et d'autre part, par l'association Art + Université + Culture (A+U+C). Car, si les œuvres réalisées au titre de 1% au sein de l'université de Tours ont bien été recensées, elles n'ont cependant pas fait l'objet d'une réelle analyse artistique, esthétique, historique, politique ou encore socio-culturelle. Aussi, à travers ce mémoire, l'université de Tours « *s'est engagée dans une démarche d'inventaire, préalable indispensable à la connaissance, la préservation et la valorisation de ce patrimoine artistique* »<sup>1</sup>.

Répondant à la volonté de mieux connaître ces œuvres, leur histoire et leur état, afin d'assurer leur avenir, les recherches que nous avons entreprises nous ont contraints à avoir recours à une méthode d'analyse originale, car adaptée à l'objet de cette étude, notamment en raison des lacunes d'ordre archivistiques et historiographiques, inhérentes à ce travail.

En effet, l'absence quasi-totale d'archives (écrites, orales ou encore photographiques) documentant les projets s'est présentée comme un premier obstacle à la réussite de nos recherches. Une carence à laquelle s'est ajoutée la déficience d'entretiens, qui auraient pu être menés en collaboration avec les artistes vivants ayant présidé à la réalisation des 1% de l'université de Tours – si ces derniers avaient répondu à nos demandes. Enfin, les lacunes propres à l'historiographie constituent l'ultime problème suscité par nos recherches, incarné par le peu de références bibliographiques traitant spécifiquement de l'application de la procédure du 1% au sein des établissements universitaires, l'absence d'ouvrages dédiés au patrimoine architectural et culturel de l'université de Tours (à l'exception du mémoire de

---

<sup>1</sup> Propos extraits de ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne], p. 2.

Virginie Charron consacré à la faculté de lettres et sciences humaines<sup>2</sup>) et le défaut de bibliographique concernant une grande partie des artistes ayant exécuté un 1% pour l'UFRA. Un constat qui s'avère être dû au récent intérêt porté à l'application de la procédure du 1% au sein des établissements universitaires, comme l'atteste la bibliographie à laquelle nous avons eu recours, dans lequel le plus ancien ouvrage traitant de cet objet d'étude date de 1995<sup>3</sup>.

Aussi, afin de combler ces nombreuses lacunes, nous avons eu recours à d'autres sources archivistiques, parmi lesquelles se trouvent de nombreux documents photographiques, que nous avons complétées par une bibliographie transdisciplinaire, et une étude minutieuse des œuvres concernées, auxquelles nous avons eu l'opportunité de nous confronter à de nombreuses reprises au cours de nos recherches. Grâce à cette méthodologie, notre propos a été enrichi du point de vue critique que ces obstacles nous ont contraints à adopter. Car cette documentation lacunaire nous a amené à composer les réponses à nos questions au moyen de multiples points de vue, livrés tant par des historiens de l'art, que des artistes, des architectes, des élus, des sociologues, des féministes, etc., forçant ainsi l'objectivité de notre propos.

À l'issue de ces recherches, nous avons entrepris de traiter l'objet de notre étude à travers trois objectifs, afin de répondre à la problématique suivante : les œuvres réalisées au titre de 1%, au sein de l'université François-Rabelais de Tours illustrent-elles le projet social résidant dans la synthèse de l'art, de l'architecture universitaire et de l'espace urbain ?

Ainsi, dans un premier chapitre, nous retracerons l'histoire ayant présidé à la mise en vigueur, puis à l'application de la procédure relative au 1%, avant de définir le projet social inhérent à cette politique culturelle née sous la V<sup>e</sup> République, qui érigea l'État au rang de mécène des arts. L'insertion de l'art au sein des universités étant au cœur de notre propos, notre intérêt se portera, par la suite, sur les chantiers universitaires entrepris par l'État, dès les années 1960, afin de déterminer les contextes ayant présidé à la création de l'université de Tours. Enfin,

---

<sup>2</sup> Cf. CHARRON Virginie, *Élaboration et construction de la faculté des lettres et sciences humaines à Tours*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, université François-Rabelais de Tours, 2001.

<sup>3</sup> Cf. MOGER Danielle, DUFRÈNE Thierry (eds.), *Art, architecture, université. Le 1 % culturel à travers les constructions universitaires*, Paris : Les Presses du Réel, 1995.

nous tenterons de comprendre le rôle endossé par chacun des acteurs à l'origine de l'application du 1% au sein des constructions universitaires.

Le deuxième chapitre portera, quant à lui, sur les formes revêtues par les œuvres réalisées au titre de 1%, au sein des établissements universitaires, afin d'en expliciter les enjeux. Un examen préliminaire qui nous permettra de diviser notre corpus en deux catégories : les œuvres intégrées à l'architecture au nom de la synthèse des arts, exposées *in situ* dans des lieux publics, et les œuvres autonomes destinées à personnaliser l'architecture universitaire tout en dialoguant avec l'espace urbain préexistant. Disposant des informations nécessaires à la compréhension des huit projets de 1% conçus pour l'université de Tours, nous procéderons à leur étude, en tentant de les intégrer à la biographie des artistes qui en sont les auteurs, mais également en réalisant une description et une analyse critique de chacune d'entre elles.

Cette étape nous ayant permis de souligner les réussites innovantes et les échecs involontaires qui caractérisent les 1% de l'université de Tours, le dernier chapitre de ce mémoire consistera en une analyse critique du projet social propre à cette procédure. Car, étudier des œuvres « signifie procéder à une lecture mettant en évidence les éléments qui les composent, les caractères qui les distinguent ou les apparentent les unes aux autres en un moment, en un lieu donnés [...], retracer leur histoire, leur rapport avec le public, leur efficacité dans le temps »<sup>4</sup>. Aussi, nous tâcherons de répondre, au moyen d'une bibliographie transdisciplinaire, car recourant à l'analyse sociologique et aux perspectives « gender », à trois questions soulevées au cours de nos recherches : la notion d'art contemporain se présentant comme un concept fluctuant, quels critères de sélection ont présidé au choix des artistes ? Pourquoi aucune grande artiste femme n'a réalisé d'œuvre au titre de 1% pour l'université de Tours ? Et à quelle postérité furent voués les 1% de l'université de Tours, tant en terme de réception par leur public (caractérisé par son hétérogénéité), qu'en terme de médiation culturelle ? Enfin, cette ultime question nous conduira à définir les actions qui pourraient être mises en place par l'université, afin de valoriser ce patrimoine, permettant ainsi aux étudiants actuels et à venir de s'appropriier les 1%.

---

<sup>4</sup> Propos extraits de CASTELNUOVO Enrico, « L'histoire sociale de l'art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n° 6, décembre 1976, p. 70.

# SOMMAIRE

## **CHAPITRE I.** Introduction à l'application de la procédure du 1% dans le cadre des chantiers universitaires ..... 9

### **1.** Les politiques culturelles de la V<sup>e</sup> République, berceau du 1% ..... 9

#### **1.1.** Entre inspiration et engagement : naissance de la procédure relative au 1% dans les bureaux du ministère de l'Éducation nationale (1936 – 1972)..... 9

- Jean Zay, un ministre inspiré (1936 – 1951) ..... 10
- André Malraux, un ministre engagé (1959 – 1969)..... 13
- La procédure du 1% au cœur des préoccupations du ministère de l'Éducation nationale (1972 – 1981) ..... 15

#### **1.2.** Entre décentralisation et expérimentations : modifications du champ d'application de la procédure relative au 1% (1981- 2006)..... 17

- L'influence des lois de décentralisation dans les années 1980..... 17
- L'intérêt porté aux autres domaines de création dans les années 1990 ..... 19
- Postérité de la procédure relative au 1% ..... 20

#### **1.3.** La commande publique : un art d'État à vocation sociale..... 22

- L'État mécène de l'art contemporain ..... 22
- Le pouvoir de l'art : entre propagande et valeurs démocratiques..... 24
- La commande publique dans le cadre du 1% ..... 26

### **2.** La France des années 1960 : un vaste chantier universitaire ..... 28

#### **2.1.** Les origines de ce phénomène et leurs conséquences ..... 28

- La naissance de « l'université de masse » ..... 28
- L'université en chantier (1960 – 1980) ..... 30
- L'héritage des chantiers universitaires (1990 – 2010)..... 32

#### **2.2.** L'avènement du campus à la française..... 35

- Deux partis pris architecturaux, entre tradition et innovation ..... 35
- La naissance des campus dits à la française ..... 36
- Remise en question du modèle ..... 37

#### **2.3.** La création de campus hybrides : le cas de l'université François-Rabelais de Tours ..... 39

- Primauté de la centralisation ..... 39
- Fragmentation de l'université..... 40

• L'université François-Rabelais de Tours : un campus multisites.....	41
<b>3. Application du 1% dans les constructions universitaires .....</b>	<b>46</b>
<b>3.1. Les acteurs du 1%.....</b>	<b>46</b>
• L'État ou l'incarnation du maître d'ouvrage.....	46
• Le rôle de l'architecte, maître d'œuvre .....	49
• Élus locaux et présidents d'universités : des consultants à l'origine de l'impulsion ou du rejet des projets.....	51
<b>3.2. Le choix de l'artiste.....</b>	<b>52</b>
• Le statut de l'artiste contemporain .....	52
• L'accès à la commande publique .....	54
<b>3.3. La collaboration entre artistes et architectes.....</b>	<b>57</b>
• Quand l'architecte endosse le rôle de concepteur .....	57
• L'échec de la collaboration .....	59

**CHAPITRE II. Les formes du 1% de l'université François-Rabelais de Tours : entre art public intégré à l'architecture et art urbain dialoguant avec l'espace préexistant.....**

<b>1. Les formes du 1% <i>in situ</i> : entre art public et art urbain.....</b>	<b>61</b>
<b>1.1. L'œuvre <i>in situ</i> : entre architecture et urbanisme .....</b>	<b>61</b>
• Questions de lieu .....	61
• Le 1% : un art public et urbain.....	63
<b>1.2. L'intégration des arts plastiques à l'architecture au nom de la synthèse des arts.....</b>	<b>65</b>
• La synthèse des arts.....	65
• Les formes de l'art « intégré ».....	68
<b>1.3. La personnalisation d'une architecture fonctionnelle au nom de l'autonomie des œuvres ...</b>	<b>70</b>
• La revendication de l'autonomie des œuvres .....	70
• Les formes de l'art « autonome ».....	73
<b>2. L'intégration des arts plastiques à l'architecture .....</b>	<b>74</b>
<b>2.1. L'enseignement des ruines : trois projets de 1% aujourd'hui disparus .....</b>	<b>74</b>
• Le projet de François Clarens pour la faculté de sciences et techniques.....	74
• Le projet de Léon Gischia pour la faculté de lettres et sciences humaines .....	77
• Le projet de Jean Edelmann pour la faculté de lettres et sciences humaines .....	80
<b>2.2. Le 1% de la faculté de médecine : les abstractions régionalistes d'Olivier Debré.....</b>	<b>83</b>

•	Introduction à l'œuvre d'Olivier Debré.....	83
•	Trois toiles abstraites, entre autonomie de la composition et intégration du médium à l'architecture.....	87
<b>2.3.</b>	Le 1% de la faculté de droit et sciences sociales : l'œuvre paysagère de Stéphane Calais et Marie-Anne Hervoche.....	90
•	Un duo d'artistes .....	90
•	Un projet intégré revendiquant l'autonomie de l'œuvre .....	91
<b>3.</b>	La personnalisation de l'architecture fonctionnelle des UFR de Tours .....	94
<b>3.1.</b>	Le 1% de l'IUT : quand l'héritage de la sculpture publique dialogue avec l'espace tourangeau dans l'atelier d'Alexander Calder.....	94
•	Introduction à l'œuvre d'Alexander Calder.....	94
•	Une composition biomorphique industrielle évoquant le mouvement.....	98
•	Intégrer l'espace urbain sans le dénaturer : les enjeux de l'emplacement de l'œuvre.....	102
<b>3.2.</b>	Le 1% de la faculté de lettres et sciences humaines : la nature métamorphosée au sein de l'espace urbain par Gigi Guadagnucci .....	104
•	Introduction à l'œuvre de Gigi Guadagnucci .....	104
•	Une œuvre autonome illustrant la nature métamorphosée dans l'espace urbain.....	106
<b>3.3.</b>	Le 1% du département « Génie électrique » de l'IUT de Tours : l'œuvre minimaliste de Jean-Pierre Viot et Haguiko .....	109
•	Introduction à un duo d'artistes.....	109
•	Une sculpture autonome, entre harmonie avec la nature et mobilier urbain .....	110

**CHAPITRE III.** Entre études sociologiques et perspective « gender » : analyse critique du projet social commun aux 1% de l'université François-Rabelais de Tours..... 113

<b>1.</b>	La notion d'art contemporain : un concept fluctuant.....	113
<b>1.1.</b>	Question de perception et de temporalité .....	113
•	De la subjectivité dans la sélection des auteurs de 1%.....	113
•	La particularité inhérente à la commande publique.....	115
<b>1.2.</b>	Deux partis pris relatifs à l'entretien du mythe du « grand artiste ».....	119
•	Valoriser les figures « héroïques et originales » au détriment du banal.....	119
•	Miser sur des artistes peu connus .....	124

<b>2.</b>	L'apport des « gender studies » à l'étude de cas ou pourquoi aucune grande artiste femme n'a réalisé d'œuvre au titre de 1% pour l'université de Tours ? .....	128
<b>2.1.</b>	La pratique des femmes artistes : entre revendications et marginalisation .....	129
	• L'implication des mouvements féministes dans la promotion de l'art pratiqué par les femmes .....	129
	• Le rôle des institutions culturelles françaises dans la dépréciation de l'art pratiqué par les femmes .....	132
<b>2.2.</b>	L'introduction des femmes artistes dans le corpus du 1% : entre reconnaissance et indifférence.....	136
	• Cent-deux 1% réalisés par des femmes artistes pour des universités, entre 1950 et 2010 ..	136
	• Le cas de l'université François Rabelais de Tours : quand le nom des femmes artistes est plongé dans l'anonymat.....	138
<b>3.</b>	La postérité des œuvres réalisées au titre de 1%.....	141
<b>3.1.</b>	Question de réception : la confrontation des œuvres avec leur public .....	141
	• La perception des œuvres par leur public.....	141
	• La réception des 1% de l'université de Tours par deux générations d'étudiants .....	144
<b>3.2.</b>	Question de médiation : comment permettre aux étudiants des années 2010 de s'approprier les 1% de l'université de Tours ? .....	147
	• La valorisation des 1% de l'université de Tours par les politiques locales .....	147
	• Le rôle de l'université de Tours : initier la médiation culturelle des 1% .....	152

# **CHAPITRE I.** Introduction à l'application de la procédure du 1% dans le cadre des chantiers universitaires

L'État français, mécène des arts, est l'auteur de trois types de commandes publiques : les commandes émanant de l'État ou des collectivités territoriales, mobilisant les crédits institutionnels dits de « commande publique » ; les acquisitions résultant de la mise en œuvre de la procédure du 1%<sup>5</sup> ; et celles émanant de l'État, de collectivités territoriales ou d'établissements publics (MOP) ou semi-publics (PPP), réalisées sur crédits propres ou spécifiques et ne sollicitant aucune des deux sources de financement précédentes<sup>6</sup>.

Aussi, afin d'étudier les œuvres réalisées au titre de 1%, au sein de l'université François-Rabelais de Tours (UFRA), il nous a semblé essentiel, non seulement de détailler les évolutions et les enjeux des deux formes de commande publique convoquées à travers ce thème : d'une part, la procédure relative à l'application du 1%, et d'autre part, la mise en œuvre de chantiers universitaires sous la maîtrise d'ouvrage de l'État ; mais également de déterminer le rôle imputé à chacun des acteurs à l'origine de l'application du 1% au sein des constructions universitaires.

## **1.** Les politiques culturelles de la V<sup>e</sup> République, berceau du 1%

### **1.1.** Entre inspiration et engagement : naissance de la procédure relative au 1% dans les bureaux du ministère de l'Éducation nationale (1936 – 1972)

---

<sup>5</sup> La procédure relative au 1% est également désignée sous les termes « 1% décoration », « 1% artistique » ou encore « 1% culturel ». Le terme neutre de « 1% » nous apparaissant comme le plus à propos, il sera utilisé tout au long de ce mémoire.

<sup>6</sup> Cf. SMADJA Gilbert, *Art et espace public : le point sur une démarche urbaine*, Paris : Éditions du Conseil général des ponts et chaussées, 2003, p. 40.

- Jean Zay, un ministre inspiré (1936 – 1951)

Lorsqu'en 1936, incité par le « *développement d'une sensibilité politique favorable au soutien des artistes souvent touchés gravement par la crise de 1929* »<sup>7</sup>, Jean Zay (1904 – 1944), alors ministre de l'Éducation nationale sous Léon Blum, déposa au parlement du Front populaire la proposition de loi suivante : « *Dans les projets de construction neuve exécutées par l'État, les départements, les communes et les établissements publics, un pourcentage déterminé de la dépense [soit] affectée aux travaux de décoration. Ces travaux doivent représenter au moins 1,5% du montant des devis et être réservés à des artistes, peintres, sculpteurs et décorateurs* » ; il ne se doute pas qu'il inaugure le plus grand programme de commande publique mis en place au nom de la démocratie française<sup>8</sup>.

### Introduction à un contexte favorable à la « synthèse des arts »

En effet, l'aube du XX<sup>e</sup> siècle avait inauguré des réflexions nouvelles afin d'interroger la place de l'art au sein de la société. Perçue unanimement comme médium urbain – car inséré au sein même de la société contemporaine – destinée à dialoguer avec l'architecture, la création artistique était alors vouée à la « synthèse des arts ». Un concept théorisé par Walter Gropius dans son *Manifeste du Bauhaus*, publié en 1919<sup>9</sup> : « *L'architecture est le but de toute activité créatrice. La compléter en l'embellissant fut jadis la tâche principale des arts plastiques. Ils faisaient partie de l'architecture, ils lui étaient indissolublement liés [...]. Tous ensemble, concevons et réalisons l'architecture nouvelle, l'architecture de l'avenir, où peinture, sculpture et architecture ne feront qu'un* »<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Propos extraits de TREGOMAIN Roger Aubert (De), *L'essor du 1% artistique et de l'art contemporain dans le nouveau ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie de Bercy (1982 – 1990)*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Bruno Foucart, université de Paris IV – Sorbonne, 2005, p. 7.

<sup>8</sup> Cf. ARIS Dominique, MARCHI Cristina (eds.), *Cent 1%*, Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012, p. 9-13.

<sup>9</sup> À ce propos voir VITALE Élodie, *Le Bauhaus de Weimar : 1919 – 1925*, Paris : Mardaga, 1989.

<sup>10</sup> Propos extraits de GROPIUS Walter, « Manifeste du Bauhaus », *Bauhaus, 1919 – 1969* [cat. expo. « Bauhaus, 1919 – 1969 », Paris, musée national d'Art Moderne, 2 avril – 22 juin 1969] Paris : Éditions du musée national d'Art Moderne et du musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1969, p. 13.

D'abord réappropriée par le canton de Bâle-Ville, en Suisse, la dimension sociale inhérente à l'insertion de l'art dans la ville – soit au plus près du peuple – donna lieu à la mise en place, dès 1919, d'un crédit pour l'art : le « *Kunstkredit* », dont l'un des objectifs premiers résidait dans la commande d'œuvres réalisées en lien avec les bâtiments publics de la ville. Quelques années plus tard, l'action américaine menée par la « Section of Fine Arts of the Treasury Department » entreprit, à partir du 16 octobre 1934, sur les recommandations de l'un de ses co-fondateurs, Edward Bruce, de rendre accessible au plus grand nombre les œuvres d'art, d'une part afin d'esthétiser l'environnement urbain, et d'autre part pour éduquer la nation, au nom de la démocratie américaine<sup>11</sup>. Enfin, l'utopie sociale du Bauhaus, héritière de la notion d'« œuvre d'art totale » initiée par des tendances telles que les « Arts and Crafts » anglais, la Sécession viennoise, ou encore l'« Art Déco », fut finalement intégrée aux projets de l'État français, mécène des arts depuis la Révolution.

### Mise en vigueur de la procédure du 1%

En dépit de sa pertinence, le projet proposé par Jean Zay fut refusé. Il fallut alors attendre le 15 novembre 1949 pour qu'Yvon Delbos, ministre de l'Éducation nationale, sur les conseils de Marcel Abraham, autrefois directeur de cabinet de Jean Zay, ne soumette un arrêté reprenant la même formule que son prédécesseur. Approuvée par le Secrétaire d'État au budget, Edgar Faure (qui donna son accord le 27 novembre 1950), soutenu par le sculpteur René Iché<sup>12</sup>, l'arrêté fut finalement signé le 18 mai 1951, avant de faire l'objet d'une circulaire, mise en application le 14 juin de la même année.

Stipulant notamment que « *les projets de constructions scolaires et universitaires devraient comporter un ensemble de travaux de décoration* », ledit projet reposait sur la notion suivante : « *les crédits pour dépenses d'équipement du ministère de l'Éducation Nationale, affectés à des travaux de décoration s'élèveraient au minimum à 1% du coût de la*

---

<sup>11</sup> Cf. AGUILAR Yves, *Un art de fonctionnaire : le 1%*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 48.

<sup>12</sup> René ICHÉ (1897 – 1954) : sculpteur français à l'origine de la création de l'ADAGP (Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et plastiques).

*construction* »<sup>13</sup>. Il s'agissait alors d'intégrer, au sein de toutes constructions visant à donner naissance ou à rénover un bâtiment public à vocation culturelle, placé sous l'autorité du ministère de l'Éducation nationale, une ou plusieurs œuvres d'art, conçues par des artistes vivants d'origine française (ou travaillant en France)<sup>14</sup>, la somme allouée à chaque bâtiment représentant 1% du cout total de la construction HT<sup>15</sup>.

### Le 1% ou l'expression d'un enjeu triple

Mais l'objectif de cette procédure était bien plus complexe. En effet, elle reposait sur un enjeu triple - qui perdure encore de nos jours. D'une part, soutenir les artistes et la création contemporaine, en conférant à l'État le rôle de mécène des arts et des artistes : « *L'idée est de garantir de nouveaux revenus à des artistes qui ont souvent du mal à vivre de leur travail* »<sup>16</sup>. Et d'autre part, restaurer le dialogue entre art et architecture (conformément au principe de « synthèse des arts ») dans le but de sortir l'art de ses espaces réservés (et plus particulièrement des musées) afin de rompre avec la vision élitiste propre à ce domaine, en permettant au public d'entretenir un lien avec la création contemporaine : « *C'est l'expression de la volonté peut-être utopique et pourtant ô combien nécessaire de l'art dans la ville, de l'art dans la vie. Surtout dans un pays qui, pendant longtemps, n'a connu aucun enseignement d'historien d'art à l'école, il a permis à des générations d'élèves de se confronter à une sculpture, à une peinture, à un vitrail ou à une mosaïque, soit à l'art de notre temps* »<sup>17</sup>.

Institué par arrêté dès 1951, le projet du 1% inspiré par Jean Zay fut poursuivi, de 1959 à 1969 par un ministre engagé : André Malraux.

---

<sup>13</sup> Propos extraits de ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne], p. 5.

<sup>14</sup> Cf. BONNIN Anne, « Le Un pour cent décoration », DE WASQUERIEL Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris: Larousse, Éditions du CNRS, 2001, p. 599-600.

<sup>15</sup> Le montant alloué à la réalisation ou à la rénovation d'un bâtiment sous tutelle ministérielle est plafonné, depuis la promulgation du décret n°2002-677, daté du 29 avril 2002, à 2 million d'euros TTC.

<sup>16</sup> Propos extraits de ARIS Dominique, MARCHI Cristina (dir.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 11.

- André Malraux, un ministre engagé (1959 – 1969)

Le 8 janvier 1959, sous la présidence du général De Gaulle, assisté de son Premier ministre, Michel Debré, André Malraux (1901 – 1976) fut nommé ministre d'État<sup>18</sup> : un rôle qu'il honora jusqu'à la démission du général De Gaulle, le 22 juin 1969.

### Introduction à la promotion de la culture dans le quotidien

Prenant en charge les attributions du ministre de l'Éducation nationale<sup>19</sup> dès le 3 février 1959, André Malraux dut attendre le 22 juillet de la même année pour être chargé des Affaires culturelles. Son rôle au sein du gouvernement était alors destiné à répondre aux exigences définies par le *Journal officiel* du 26 juillet 1959 : « *Le [ministre] chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent* ». Une charge à la hauteur des idéaux de l'homme d'État, qui percevait avant tout l'art comme « *L'acte créateur qui [...] traduit de manière éclatante le refus de soumission opposé par l'homme au destin* »<sup>20</sup>.

### Trois projets au nom de « l'image inachevée de la culture vivante »

Donner pour mission à André Malraux de promouvoir la culture lui permit de « *soutenir la création artistique hors des murs des musées et de favoriser ainsi un dialogue fructueux entre l'architecture et l'art, à la rencontre des publics* »<sup>21</sup>. Trois grands

---

<sup>18</sup> Cf. MOSSUZ-LAVAU Janine, « Malraux (ministère) », DE WASQUERIEL Emmanuel, *op. cit.*, p. 382-386.

<sup>19</sup> André Malraux, en tant que ministre d'État chargé de l'Éducation nationale, fut chargé de la Direction générale des Affaires et des Lettres, des éléments des services du Haut-Commissariat à la jeunesse et aux sports chargés des activités culturelles, ainsi que du Centre national de la cinématographie, qui dépendait jusqu'alors du ministère de l'Industrie et du Commerce.

<sup>20</sup> Propos extraits de MOSSUZ-LAVAU Janine, *op. cit.*, p. 383.

<sup>21</sup> Propos extraits de ROCHE Annette, *op. cit.*, p. 2.

programmes furent alors mis en place, afin de mettre le public en contact, non seulement avec les grandes œuvres du passé mais aussi avec l'image inachevée de la culture vivante. D'abord à travers la construction des maisons de la culture, support de médiatisation du patrimoine national dès le mois de juillet 1959<sup>22</sup>. Puis, la restructuration et la restauration de certains éléments propre au patrimoine culturel français : une action qui reposait sur les compétences de la Commission nationale de l'Inventaire général, promulguée par décret le 4 mars 1964, afin de mettre en œuvre « l'idée d'un recensement gigantesque de tout ce que la France recèle et a recelé en édifices, en œuvre d'art »<sup>23</sup>. Et la mise en place d'un programme de commande publique, réalisé dans le cadre du 1%<sup>24</sup>, ce qui nécessitait de réorganiser le ministère.

Ainsi, en 1961, André Malraux créa, au sein de la Direction des Arts et des Lettres, alors dirigée par Gaëtan Picon<sup>25</sup>, le Service de la création artistique (cf. figures 1 et 2), sous la direction de Bernard Anthonioz. Visant à superviser le bureau des travaux d'art, le service fut enrichi du Bureau des travaux de décoration des édifices publics en 1966 – destiné à suppléer la Commission de la création artistique, initiée en 1963 dans le cadre de la procédure du 1%.

### Assoir la légitimité du 1%

Personnellement impliqué, André Malraux s'attacha à superviser les chantiers de constructions universitaires, soumis à l'application du 1%, comme l'UPMC de Paris (campus Jussieu)<sup>26</sup>. Son investissement exemplaire dans la promotion de l'art contemporain au sein des

---

<sup>22</sup> Cf. LHOTE Jean-Marie, « Maisons de la culture », DE WASQUERIEL Emmanuel, *op.cit.*, p. 376-380.

<sup>23</sup> Propos extraits de MOSSUZ-LAVAU Janine, *op. cit.*, p. 383.

<sup>24</sup> Cf. SIMON Jean-Pierre, « L'art pour tous, les 60 ans du 1% artistique », CHÈNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », [actes du colloque L'Art pour tous, les 60 ans du 1% artistique, Rennes, 9–10 novembre 2011], *Les nouveaux cahiers d'A+U+C*, n° 2, 2011–2012, p. 5.

<sup>25</sup> Gaëtan PICON : directeur des Arts et des Lettres au sein du ministère des Affaires culturelles de 1959 à 1966, date à laquelle Pierre Moinot lui succéda.

<sup>26</sup> L'UPMC de Paris (campus Jussieu), fut édifiée entre 1946 et 1973, sur le site de l'ancienne halle aux vins parisienne, par les architectes Urbain Cassan, Louis Madelin, Roger Séassal et René Coulon (auteurs du plan d'ensemble de 1955, remanié en 1956), relayés par Édouard Albert (auteur du nouveau projet mis au point entre 1962 et 1963, introduit sur les recommandations d'André Malraux). À ce propos voir ROCHE Annette, *op. cit.* & HOTTIN Christian, *Jussieu, l'inachevée... Cinquante ans de projets pour la Faculté des Sciences de Paris-Centre*, Paris : éditions HAL-SHS, 2007 [archives ouvertes].

bâtiments dépendants du ministère de l'Éducation nationale, permit d'asseoir la légitimité du 1%, dont la pratique perdure encore de nos jours – bien que la démission d'André Malraux au poste de ministre d'État chargé des Affaires culturelles, le 22 juin 1969, coïncida avec le ralentissement des chantiers de constructions universitaires, marquant alors le déclin des financements de l'État alloués à l'architecture et à l'art.

- La procédure du 1% au cœur des préoccupations du ministère de l'Éducation nationale (1972 – 1981)

### Pourquoi appliquer cette procédure au sein du ministère de l'Éducation nationale ?

Introduit au sein de la politique gouvernementale française par le biais du ministère de l'Éducation nationale – incarné par des personnalités tant inspirées, comme Jean Zay, qu'impliquées, à l'image d'André Malraux – la naissance de la procédure du 1% dans des bâtiments à vocation éducative et culturelle se justifie, selon Claude Patriat<sup>27</sup>, par deux raisons : « *L'une technique [...] tenant à ce que les Beaux-Arts sont à l'époque rattachés à l'administration du ministère de l'Éducation Nationale ; la seconde idéologique, s'appuyant sur l'idée que le milieu éducatif, par nature, serait plus propice à l'initiation, à la compréhension et à la fréquentation de l'art contemporain* »<sup>28</sup>.

Dans cette mesure, les bâtiments à vocation purement administrative restent exclus du champ d'application du 1%, un principe cohérent si l'on prend en compte le projet social initié par cette procédure : rendre accessible l'art au plus grand nombre en l'exposant dans un cadre urbain.

### L'extension de la procédure du 1%

<sup>27</sup> Claude PATRIAT : président de l'association Art+Université+Culture (A+U+C), membre du centre de recherche sur la culture et les musées (CRCM).

<sup>28</sup> Propos extraits de PATRIAT Claude, « Le 1% décoratif. D'un minimum artistique obligatoire à la construction d'un statut de l'œuvre dans l'espace public », MOGER Danielle, DUFRÊNE Thierry (eds.), *Art, architecture, université. Le 1 % culturel à travers les constructions universitaires*, Paris : Les presses du réel, 1995, p. 124.

D'abord appliquée dans certaines constructions du ministère de la Défense, à partir de 1972, la procédure du 1% s'étendit progressivement, entre 1978 et 1981, à l'ensemble des constructions publiques entreprises par les ministères des Affaires étrangères, de l'Agriculture, de la Coopération, de la Culture, de la Défense, de l'Économie et des Finances, de l'Environnement, de l'Industrie, de l'Intérieur, de la Jeunesse et des Sports, de la Justice, des Postes et des Télécommunications, des Relations Extérieures, des Transports, et du Travail.

Dès lors, la commande publique d'œuvre d'art, réalisée dans le cadre du 1% ne se limita plus au seul champ des bâtiments prestigieux mais investit, officiellement et massivement, l'espace urbain, en s'inscrivant dans des lieux communs à l'ensemble de la nation : écoles, collèges, lycées, universités, mais aussi palais de justice, ambassades, commissariats, et autres bâtiments publics.

Ainsi, à compter de cette date, les opérations immobilières menées en France, ayant pour objet la construction ou l'extension de bâtiments publics à vocation culturelle ou la réalisation de travaux de réhabilitation dans le cas d'un changement d'affectation, d'usage ou de destination de ces bâtiments, donna lieu à l'achat ou à la commande d'une ou de plusieurs réalisations artistiques destinées à être intégrées dans l'ouvrage ou à ses abords.

### Les différentes formes du 1%

Redéfinies par la circulaire du 1<sup>er</sup> décembre 1972, les œuvres réalisées au titre de 1% furent invitée à se présenter sous des formes variées, afin de répondre à la volonté de compléter le cadre architectural et urbanistique offert au public (et principalement aux étudiants), en intégrant l'établissement construit dans son environnement<sup>29</sup>. Dès lors, elles purent ainsi se présenter, soit sous la forme traditionnelle d'une œuvre particulière (sculpture, peinture, céramique, mosaïque, tapisserie, ferronnerie, décoration de sol, vitraux, etc.), soit sous les traits innovants d'une intervention réalisée au sein même de la construction (études et

---

<sup>29</sup> Cf. PATRIAT Claude, *op. cit.*, p. 122-131.

propositions relatives à la polychromie, par exemple) ou à ses abords (soit l'aménagement de l'espace périphérique, pouvant comporter une composition végétale).

Premier témoin de la nécessité de redéfinir le projet initial présidant à la procédure du 1%, la circulaire du 1<sup>er</sup> décembre 1972 inaugura une série de modifications dans le champ d'application de la procédure.

## 1.2. Entre décentralisation et expérimentations : modifications du champ d'application de la procédure relative au 1% (1981- 2006)

- L'influence des lois de décentralisation dans les années 1980

Dès les années 1980, influencé par les lois de décentralisation mises en vigueur sous la présidence de François Mitterrand (élu en 1981), le dispositif relatif au 1% s'imposa au cœur des préoccupations des collectivités locales.

### Modification des missions du ministère de la Culture

En effet, la nomination de Jack Lang au titre de ministre de la Culture, marqua un changement d'orientation des missions du dit ministère, jusqu'alors définies par le *Journal officiel* du 26 juillet 1959. Ainsi, d'après le décret du 10 mai 1982 : « *Le ministère chargé de la Culture a pour mission de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité toute entière ; de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit et leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde* »<sup>30</sup>. Une conception du rôle du ministère de la Culture sensiblement différente, dans la

---

<sup>30</sup> Cf. PATTYN Christian, « Ministère de la Culture (structure et évolution) », DE WASQUERIEL Emmanuel, *op. cit.*, p. 403-413.

mesure où il ne s'agit plus uniquement de rendre accessible et de diffuser « la » culture au plus grand nombre, mais de prendre en compte « les » cultures dans toute leur diversité<sup>31</sup>.

### Inauguration des services déconcentrés du ministère de la Culture

Aussi, pour mettre en œuvre ce projet, le ministère de la Culture appliqua, dès 1981, les mesures relatives à la décentralisation, répartissant alors plus harmonieusement ses missions au sein du territoire français.

Furent alors créés les postes de conseillers aux arts plastiques dans les Directions Régionales aux Affaires Culturelles (DRAC). Placées simultanément sous l'autorité des préfets de région et des préfets de département, les DRAC se réapproprièrent les missions du ministère de la Culture à l'échelle régionale : informer les publics, programmer et gérer les crédits de l'État, protéger les monuments historiques, inventorier (et, sur un plan plus général : encourager la recherche), initier des manifestations culturelles et soutenir l'effort de création artistique dans les diverses disciplines des arts graphiques et plastiques<sup>32</sup>.

Déjà étroitement liées aux préoccupations culturelles, les collectivités territoriales devinrent ainsi des succursales du ministère de la Culture, suite à la mise en vigueur de l'article 59 de la loi du 22 juillet 1983 relative aux transferts de compétences induits par la décentralisation, qui stipule : « *Les communes, les départements et les régions doivent consacrer 1% du montant de l'investissement à l'insertion d'œuvres d'art dans toutes les constructions qui faisaient l'objet, au moment de la publication de la présente loi de la même obligation à la charge de l'État* ».

---

<sup>31</sup> Modifiée une dernière fois par le décret n° 97-713 du 11 juin 1997, la définition des missions du ministère de la Culture repose finalement sur sept points. Assurer le fonctionnement des grandes institutions nationales. Protéger, conserver et mettre en valeur le patrimoine. Apporter une aide à la création et à la diffusion (par le biais de la prise en charge, de subventions ou encore de conventions partenariales). Former, notamment via l'apport d'un soutien financier destiné aux conservatoires et aux écoles nationales. Réguler les initiatives grâce à des textes juridiques. Initier de nouvelles formes d'expression culturelles, principalement à travers des manifestations (Mois des musées, Journées du patrimoine, etc.). Et enfin corriger les déséquilibres sociaux (action en faveur des publics défavorisés) ou géographiques (politique d'aménagement du territoire).

<sup>32</sup> Les missions des DRAC ont à l'origine été définies par un décret daté du 3 février 1977, avant d'être remaniées par le décret du 14 mars 1986 et la circulaire du 2 décembre 1987. Elles reprennent en effet les missions définissant le rôle de la Délégation aux Arts Plastiques du ministère de la Culture, enrichie, en 1983, du Bureau de la Commande publique et du 1%, notamment destiné à superviser les DRAC.

Devenues légitimement acteurs du 1%, les services déconcentrés chargés de la culture vinrent se substituer à l'État, comme l'atteste Catherine Chaufferay<sup>33</sup> : « *La charte de la déconcentration prévoit la limitation des interventions de l'État, son rôle, en revanche serait d'initier, d'impulser, d'orienter, d'évaluer, de contrôler...* »<sup>34</sup>.

- L'intérêt porté aux autres domaines de création dans les années 1990

### Introduction du design et du graphisme dans le champ d'application de la procédure du 1%

Redéfinie successivement à travers la circulaire du 1<sup>er</sup> décembre 1972 et l'article 59 de la loi du 22 juillet 1983 relative aux transferts de compétences induits par la décentralisation, la procédure du 1% s'ouvrit, dès les années 1990, aux créations paysagères, au design mobilier et au design graphique : des arts dits « mineurs » jusqu'alors exclus du corpus. En témoignent les propos tenus par Jean-Pierre Simon<sup>35</sup> : « *Abordés de manière monumentale aussi bien que discrète et toujours jouant avec l'architecture, et comme pour réaffirmer de la sorte que nous nous sommes affranchis de l'idée ancienne de la hiérarchie entre arts, voit-on aujourd'hui dans les 1% la sculpture, la peinture et le dessin bien sûr, mais aussi la vidéo, le design, le graphisme, les œuvres sonores, la céramique, la photographie et toutes sortes d'autres occurrences liées à des médiums ou à des matériaux plus ou moins actuels* »<sup>36</sup>. Une tendance qui s'explique par l'évolution du terme employé afin de définir la procédure.

### Du « 1% décoration » au « 1% artistique »

---

<sup>33</sup> Catherine CHAUFFERAY : chargée du service des établissements au ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

<sup>34</sup> Propos extraits de CHAUFFERAY Catherine, « Vers un renouveau de la commande du 1% dans le cadre de l'enseignement supérieur », MOGER Danielle, DUFRÈNE Thierry (eds.), *op. cit.*, p. 172.

<sup>35</sup> Jean-Pierre SIMON : directeur adjoint, chargé des arts plastiques, au sein de la Direction générale de la création artistique du ministère de la Culture et de la Communication.

<sup>36</sup> Propos extraits de SIMON Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 8-9.

En effet, en 1951, lors de la mise en vigueur de la loi, celle-ci fut présentée comme engageant des « *travaux de décoration des bâtiments d'enseignement au titre du 1%* ». Depuis 1993, cette formule a été remplacée par la notion de « *réalisations plastiques exécutées pour les constructions relevant du ministère de l'Éducation Nationale* »<sup>37</sup>, entraînant alors un changement dans la nature des œuvres réalisées au nom de cette procédure.

À ce propos, Jacky Vieux<sup>38</sup> insiste sur l'intégration nouvelle du design et du mobilier dans le champ d'application du 1% : « *La statuaire, le monument sont des objets culturels, politiques et urbains hérités, de la ville antique à la cité industrielle. L'urbanisation généralisée de la mégapole contemporaine rend incertaines les limites de la ville diffuse. L'œuvre d'art est désormais concurrencée par mille et un mobiliers urbains* »<sup>39</sup>.

Mais l'ouverture de la pratique du 1% à d'autres domaines de création, s'il procède de la volonté d'élargir le champ d'application de la procédure, s'avère également être l'instrument de sa potentielle disparition : « *Réserver une part de financement pour des œuvres culturelles ne va pas toujours de soi et la tentation apparaît parfois de fondre le 1% dans des dépenses dont on n'aurait pas le financement : signalétiques, mobiliers, éclairages...* »<sup>40</sup>.

- Postérité de la procédure relative au 1%

#### Adapter la définition du 1%

Mis en vigueur le 29 avril 2002 sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication du gouvernement de Lionel Jospin (alors Premier ministre), le décret n° 2002-677 relatif à l'obligation d'insérer l'art contemporain au sein des constructions publiques fut remaniée une dernière fois par le décret n° 2005-90 du 4 février 2005, dont les

---

<sup>37</sup> Cf. PATRIAT Claude, *op. cit.*, p. 122-131.

<sup>38</sup> Jacky VIEUX : administrateur de l'Institut pour l'art et la ville, Maison du Rhône, Givors.

<sup>39</sup> Propos extraits de VIEUX Jacky, « Inventer le campus », CHÈNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 30.

<sup>40</sup> Propos extraits de « L'implantation d'œuvres d'art sur le campus de Grenoble », CHÈNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 18.

enjeux sont explicités dans la circulaire du 16 août 2006. Basés sur les articles 31, 40 et 71 du Code des marchés publics, l'article L. 112-2 du Code de la propriété intellectuelle, et l'article L. 1616-1 du Code général des collectivités territoriales, ces deux décrets visaient à simplifier les procédures administratives propres au 1%.

En effet, il s'agissait non seulement de redéfinir le rôle de chaque médiateur du 1%, mais également de repenser la répartition des budgets, afin de pallier aux inégalités – les commandes artistiques disposant d'un budget proportionnel aux crédits de construction, les grands chantiers en ont mécaniquement bénéficié, au détriment des chantiers universitaires plus modestes. Ainsi il est dorénavant possible de mutualiser le budget de l'ensemble (ou d'une partie) des Unités de Formation et de Recherche (UFR) composant une université.

De plus, cette nouvelle définition du 1% permet de remettre en question la nature des œuvres réalisées à ce titre. En effet, le terme employé dans les textes de lois définissant la procédure (« [consacrer] 1% du coût des travaux à la commande ou à l'acquisition ») permettait à des œuvres réalisées indépendamment de l'espace dans lequel elles étaient destinées à être insérées, d'être prises en considération, remettant ainsi en cause le projet visant à faire dialoguer l'art et l'architecture. Désormais, chaque œuvre réalisée au titre de 1% doit faire l'objet d'une conception originale, impliquant une réflexion menée sur la notion d'*in situ*.

Enfin, les deux décrets précisent – à la lumière des nombreuses dégradations constatées – que l'entretien et la restauration des œuvres issues du 1% sont à la charge des affectataires des immeubles concernés.

### Question d'appropriation

Bien que l'origine de la procédure inaugurant l'application du 1% soit d'ordre administrative, son caractère obligatoire l'ayant largement soumis à la critique, notamment au sujet de la pertinence et de la qualité des projets artistiques mis en œuvre (ce qui lui valut, à ce titre, d'être considérée comme un « *art de fonctionnaire* »<sup>41</sup>), sa légitimité n'est plus à prouver, comme l'attestent les propos de Claude Patriat : « *Le fait qu'on puisse simplement*

---

<sup>41</sup> Cf. AGUILAR Yves, *op. cit.*

*nommer cette procédure par sa nature juridique de dépense obligatoire, sans désigner son objet, constitue d'ailleurs l'un des signes de sa réussite. Elle est entrée dans la mémoire collective sous une forme simplifiée »<sup>42</sup>.*

### 1.3. La commande publique : un art d'État à vocation sociale

- L'État mécène de l'art contemporain

L'engagement de l'État dans la promotion de la culture – à travers la conservation du patrimoine, le soutien à la création et sa diffusion – s'enracine, en France, dans une tradition ancienne, à l'image de l'idéologie prônée par Georges Huysmans<sup>43</sup> dans un entretien daté de 1952 : *« Je suis toujours convaincu que le premier devoir de l'État est de développer au maximum dans l'Éducation Nationale, le goût de l'Art et le sens de l'Art. Il est nécessaire que l'Art corresponde à un besoin profond des masses et que le public désire avoir à sa disposition des artistes »<sup>44</sup>.*

#### Trois projets destinés à sensibiliser le public au monde de l'art

En effet, l'État français, depuis la Révolution, est l'auteur d'une politique de sensibilisation du public au monde de l'art, portée par trois projets.

D'une part, l'expansion des musées, véritables *« sanctuaires où la nation se célèbre elle-même »<sup>45</sup>*, menée dans le cadre d'une politique de sauvegarde du patrimoine<sup>46</sup>, définie par

---

<sup>42</sup> Propos extraits de PATRIAT Claude, *op. cit.*, p. 123.

<sup>43</sup> Georges HUYSMANS : conseiller d'État, Directeur général honoraire des Beaux-Arts de 1934 à 1939.

<sup>44</sup> Propos extraits de TREGOMAIN Roger Aubert (De), *op. cit.*, p. 19.

<sup>45</sup> Propos extraits de CHASTEL André, POMIAN Krzysztof, « Les intermédiaires », *Revue de l'Art*, n° 77, 1987, p. 8.

<sup>46</sup> Le système de protection des monuments historiques, mis en place progressivement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, ayant abouti à la création de la loi du 31 décembre 1913.

Rebecca J. De Roo<sup>47</sup> comme une exception française : « *It is particularly the case in France that art institutions should have this political resonance, given the way their functions as symbols of the nation had come to the fore at moments of national political crisis since the French revolution. In France, museums were centralized, run by the state, and conceived as repositories for national patrimony, as well as representations of national culture, memory, and identity* »<sup>48</sup>. Une initiative qui donna lieu, suite à la promulgation du décret du 22 mai 1875, à la création d'un « *dépôt des œuvres d'art chargé de gérer les acquisitions d'œuvres plastiques faites à des artistes vivants* » : des acquisitions exposées, non seulement au sein des musées, mais également dans les palais nationaux, les ambassades, et autres bâtiments civils<sup>49</sup>.

D'autre part, la création de nouvelles institutions culturelles, comme l'atteste Christian Pattyn<sup>50</sup> : « *Plusieurs des plus anciennes institutions [...] trouvent leurs origines dans l'Ancien Régime ou la Révolution. Les Archives nationales et départementales ont été créées pendant les premières années de la Révolution* »<sup>51</sup>. Un projet qui nécessita la soumission des académies artistiques préexistantes au pouvoir central. En effet, selon Françoise Fichet<sup>52</sup> : « *Les académies artistiques qui, au départ, répondaient au désir des artistes de s'affranchir des corporations [ont été] prises en main par le pouvoir [...] et [sont devenues] un*

---

<sup>47</sup> Rebecca J. DE ROO: assistante de maître de conférences en histoire de l'art à l'université de Washington (St. Louis).

<sup>48</sup> Propos extraits de DE ROO Rebecca J., *The Museum Establishment and Contemporary Art. The Politics of Artistic Display in France after 1968*, New York : Cambridge University Press, 2006, p. 16. Texte original traduit de l'anglais par Auriane Gabillet : « *C'est particulièrement le cas en France, où l'art institutionnel a des résonances dans le monde politique, qui lui conféra le statut de symboles érigés par le peuple dans les moments de crise politique nationale depuis la Révolution française. En France, les musées furent centralisés, sous la tutelle de l'État et conçus comme des conservatoires du patrimoine national, support des représentations de la culture nationale, mais aussi de sa mémoire et de son identité* ».

<sup>49</sup> Une initiative dont le Fond National d'Art Contemporain (FNAC), créé en 1982 sous la tutelle du ministre de la Culture, Jack Lang, est l'héritier.

<sup>50</sup> Christian PATTYN : inspecteur général de l'administration des Affaires culturelles, directeur régional des Affaires culturelles d'Ile-de-France de 1974 à 1978, et directeur du Patrimoine de 1978 à 1983.

<sup>51</sup> Propos extraits de PATTYN Christian, *op. cit.*, p. 404.

<sup>52</sup> Françoise FICHET : historienne de l'art, spécialiste de l'époque moderne et contemporaine.

*instrument de propagande [...]. La mise en place de ce système académique [créa] une bureaucratie "culturelle" et [transforma] le mécénat personnel en mécénat public »<sup>53</sup>.*

Et enfin le mécénat, introduit par une politique massive de commande publique inaugurée par la V<sup>e</sup> République, en témoigne Jacques Rigaud<sup>54</sup> : « Depuis la dernière guerre, l'intervention voyante et souvent novatrice de l'État en matière culturelle a paru tarir l'initiative des mécènes, d'ailleurs peu encouragés par un système fiscal complexe et restrictif »<sup>55</sup>. En ce sens, la procédure du 1% a permis à l'État de jouer légitimement et officiellement le rôle de mécène dans une société où cette vocation a presque disparu.

### L'art, objet de consommation culturelle

Ainsi, selon Jacky Vieux : « *Objet énigmatique, l'objet d'art est tantôt mis au défi de produire du lieu social tantôt considéré comme objet de collection dans une pure logique patrimoniale* »<sup>56</sup>. Cette conception nouvelle de l'art (ancrée dans les valeurs portées par la procédure du 1%), érigé au rang d'objet de consommation culturelle de masse, a amené les institutions gouvernementales à le considérer comme un médiateur entre l'État et la nation, nous donnant ainsi un aperçu de son pouvoir.

- Le pouvoir de l'art : entre propagande et valeurs démocratiques

### Dérives totalitaires d'un art à vocation sociale

Contrairement à son homologue totalitaire, la loi française visant à rendre l'art accessible au plus grand nombre porte en elle les vertus démocratiques républicaines.

---

<sup>53</sup> Propos extraits de FICHET Françoise, *La Théorie architecturale à l'âge classique. Essai d'anthologie critique*, Bruxelles : Mardaga, 1979, p. 3.

<sup>54</sup> Jacques RIGAUD : conseiller d'État, spécialiste des questions de culture et de communication depuis les années 1970, président de l'ADMICAL depuis sa fondation en 1979.

<sup>55</sup> Propos extraits de RIGAUD Jacques, « Mécénat », DE WASQUERIEL Emmanuel, *op. cit.*, p. 399.

<sup>56</sup> Propos extraits de VIEUX Jacky, *op. cit.*, p. 30.

Pourtant, en certains points, le 1% trouve son pendant dans les objectifs du réalisme socialiste, mis en place en URSS dans les années 1930<sup>57</sup>. En effet, cette forme d'art, dont le principal mécène fut l'État totalitaire, fondé sur la notion de « *narod* » (« peuple »), visait initialement à unifier la nation en la définissant à travers des œuvres qui lui étaient alors rendues accessibles. En témoignent les propos de Joseph Staline : « *Prolétarienne dans son contenu, nationale dans sa forme, telle est cette culture universelle vers laquelle va le socialisme. La culture prolétarienne ne supprime pas la culture nationale mais lui donne un contenu. Et, en retour, la culture nationale ne supprime pas la culture prolétarienne mais lui donne une forme* »<sup>58</sup>.

Finalement soumis au contrôle de l'État, cet art qui se voulait avant tout national s'est révélé être un instrument de propagande, célébrant la dictature soviétique au moyen de mythes construits de toutes pièces, véhiculés à travers les portraits d'hypothétiques héros et autres scènes d'histoire. Une dérive qui n'est pas sans rappeler la propagande véhiculée par les œuvres d'art, sous le régime nazi du III<sup>e</sup> Reich, illustrée par les propos de Hildegard Brenner<sup>59</sup> : « *En 1935, à la fin de la saison artistique, le chef du bureau culturel pouvait écrire : "des possibilités inconnues et inutilisées jusqu'ici s'offrent au Mouvement et à l'État de remettre l'art au service de l'Éducation des consciences et des caractères [...] On est parvenu à diriger l'instinct d'une main sûre, à transmettre des valeurs culturelles sans effort, à tenir tout le monde en haleine "* »<sup>60</sup>.

## L'art comme socle culturel de la politique

Ces deux exemples, loin de refléter les ambitions du 1%, s'accordent cependant sur un point : « *Les expressions artistiques fournissent le socle culturel du consensus politique* »<sup>61</sup>.

---

<sup>57</sup> Cf. TARABRA Daniela, *Les Grandes périodes stylistiques. De l'Art roman à l'Art nouveau*, Paris : collection Guide des arts, Hazan, 2008, p. 147.

<sup>58</sup> Propos extraits de STALINE Joseph, « Œuvres complètes », KOPP Anatole, *L'Architecture de la période stalinienne*, Grenoble : presses universitaires de Grenoble, 1978, p. 267.

<sup>59</sup> Hildegard BRENNER : critique littéraire allemand.

<sup>60</sup> Propos extraits de BRENNER Hildegard, *La politique artistique du national-socialisme* [éd. originale : *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Rowohlt : Reinbek b. Hambourg, 1963], Paris : Maspero, 1980, p. 145.

<sup>61</sup> Propos extraits de AGUILAR Yves, *op. cit.*, p. 11.

Car l'art, s'il peut dialoguer avec l'architecture, ou encore l'espace dans lequel il prend place, est avant tout un outil de médiation entre l'État et la nation – qu'il s'agisse de la convaincre d'adhérer à un régime totalitaire au moyen de la propagande, ou d'éduquer le peuple dans un projet social porteur des valeurs démocratiques. En ce sens, l'État utilise le mécénat comme moyen de contrôler la production artistique.

Ainsi Jean Châtelain<sup>62</sup> définit l'œuvre d'art à travers le lien d'interdépendance qui l'unit à l'État – ce dernier se présentant comme le mécène des arts, qui, en retour, ont pour mission de véhiculer une forme de propagande en l'honneur de l'État : « *L'œuvre d'art est la réalisation achevée, ou au minimum l'esquisse poussée et travaillée d'un artiste consacré par l'histoire de l'art, ou par des instances officielles : Institut, salons officiels, service d'achat de l'État* »<sup>63</sup>.

- La commande publique dans le cadre du 1%

L'objectif premier du 1% réside dans la création d'un musée hors les murs, destiné à tous, dont les limites se confondent avec celles du territoire national : une utopie visant à intégrer intimement l'art contemporain au sein de son espace social, qui doit avant tout être pensée comme un dispositif démocratique par essence. Ayant pour mission de délivrer au public une image – certes inachevée – de la culture vivante, à travers la réalisation d'œuvres, conçues *in situ* par des artistes illustrant la scène artistique contemporaine française, cette procédure est à l'origine, selon Pierre Bazanty<sup>64</sup>, d'« *Œuvres reflet de notre histoire, porteuses de l'euphorie des Trente Glorieuses, révélatrices des doutes en période de crise, négligées parfois, dégradées et méconnues, elles représentent un patrimoine considérable* »<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Jean CHATELAIN : professeur de droit, ancien directeur des musées de France.

<sup>63</sup> Propos extraits de CHATELAIN Jean, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, Paris : Berger-Levrault, 1982, p. 10.

<sup>64</sup> Pierre BAZANTY : co-président de l'association A+U+C (Art+Université+Culture), vice-président chargé de la culture, de la politique documentaire et de la vie étudiante de l'université Rennes 2.

<sup>65</sup> Propos extraits de CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 3.

## La commande publique : un objet *in situ*

Définie comme « *une pratique urbaine qui consiste à associer l'art à l'aménagement et à la production de l'espace public* »<sup>66</sup>, la commande publique, loin d'être un objet ordinaire ou purement décoratif déposé ici ou là par hasard « *constitue une greffe au sens organique du terme* »<sup>67</sup> se distinguant ainsi, dans sa fonction et dans sa perception, de l'œuvre d'art traditionnelle. En effet, enrichis d'un dialogue simultanément entretenu avec l'architecture dans laquelle elle prend place et l'espace urbain environnant, ce type d'œuvres – majoritairement créés au nom du 1% – est avant tout conçu pour s'intégrer *in situ*. En témoignent les propos de Danielle Moger<sup>68</sup> : « *Ce rôle spécifique fait que rien de son identité formelle n'est indifférent : ni la sensualité de ses volumes et de ses plans, ni le jeu constructif de ses lignes ou celui de ses rythmes, ni la qualité de son matériau* »<sup>69</sup>.

En ce sens, les commandes publiques, et plus particulièrement celles résultant de l'application du 1%, doivent être perçues comme un dialogue ouvert entre l'art contemporain et son public : la nation française, nourrie par la volonté d'insérer des œuvres au sein de l'espace quotidien. « *Ainsi, au-delà du simple fait artistique, [le 1% est-il] également un fait d'urbanisme. [Il] constitue en soi un repère signifiant. Un signe* »<sup>70</sup>.

## Le projet social du 1%

Dans cette mesure, l'action culturelle menée par l'État français ne se situe ni dans l'élitisme, ni dans la vulgarisation, les œuvres réalisées au titre de 1% entretenant un dialogue avec l'espace architecturé dans lequel elles prennent place, témoignant alors de

---

<sup>66</sup> Propos extraits de SMADJA Gilbert, *op. cit.*, p. 9.

<sup>67</sup> Propos extraits de MOGER Danielle, « Naissance et pari du 1% culturel », MOGER Danielle, DUFRENE Thierry (eds.), *op. cit.*, p. 175.

<sup>68</sup> Danielle MOGER : maître de conférences en art contemporain, directeur du département d'histoire de l'art de l'université Pierre-Mendès-France de Grenoble.

<sup>69</sup> Propos extraits de MOGER Danielle, *op. cit.*, p. 175.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 175.

l'appropriation sociale de l'espace urbain, non seulement par l'artiste, mais également par son public.

Ainsi, l'État français, à travers la procédure du 1%, a cherché à constituer une collection d'art contemporain exposée au sein même de l'urbain. Or, pour reprendre les propos de Jacques Thuillier<sup>71</sup> : « *Une collection ne peut être qu'un geste d'amour et de générosité. Financièrement, il s'agit d'un pari sur l'avenir et un pari que ne gagnent que les vrais amoureux – soit précisément les plus désintéressés* »<sup>72</sup>.

## 2. La France des années 1960 : un vaste chantier universitaire

Le projet social, propre à la procédure du 1% confère à l'État le rôle de mécène des arts, mais également celui d'acteur de l'urbanisme, en France. En effet, parmi les politiques urbaines mises en place par le gouvernement à l'issue de la Seconde Guerre Mondiale se trouve le projet de restructuration des universités françaises, espaces voués à dialoguer avec l'art du 1%, médium social par essence.

### 2.1. Les origines de ce phénomène et leurs conséquences

- La naissance de « l'université de masse »

#### Remise en question de l'université élitiste

À l'origine de la multiplication des chantiers universitaires, en France, dès la fin des années 1950, se trouve un phénomène social fondamental : l'augmentation de l'effectif

---

<sup>71</sup> Jacques THUILLIER : historien de l'art contemporain.

<sup>72</sup> Propos extraits de THUILLIER Jacques, « L'Argent, l'art et l'Etat », *Revue de l'Art*, n° 109, 1995, p.9.

étudiant<sup>73</sup>. Cette tendance se justifie, d'une part, par l'augmentation de la population « jeune », suite à la reprise démographique de l'après-guerre ou « baby-boom », et d'autre part, par la banalisation du baccalauréat, qui permit à des classes sociales, auparavant exclues du recrutement élitiste de l'université, d'accéder aux études supérieures, marquant alors l'avènement de « *l'université de masse* »<sup>74</sup>. En témoigne les propos tenus par l'architecte Jean-Paul Philippon : « *Un plus grand nombre de bacheliers nécessitant un plus grand nombre d'établissement proches du terrain, par exemple en ville moyenne. Une université apparaissant plus comme la règle que comme l'exception dans la formation du citoyen, offrant une image moins élitiste, moins exclusive, offrant plus de place aux rencontres* »<sup>75</sup>.

### Sacrifier l'exigence de la qualité aux besoins de quantité

Il ne s'agissait donc plus de former des élites du savoir, mais de permettre à un nombre croissant de jeunes étudiants de rejoindre plus aisément le marché du travail<sup>76</sup>. Comme le résume Roger Aubert De Tregomain, étudiant en histoire de l'art : « *Certes, les lois d'obligation scolaire, de laïcité, de gratuité [...] avaient donné un essor aux constructions scolaires [de] l'entre-deux guerres [...] Néanmoins la construction scolaire apparaissait souvent comme "le produit bâtard et attardé de la caserne et de la maison professionnelle". Après 1945, l'essor démographique [stimula] la construction qui [sacrifia] l'exigence de la qualité aux besoins de quantité* »<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> Cf. HOTTIN Christian, « L'Architecture universitaire des Trente glorieuses. Des temples du savoir à l'université de masse », *Universités et grandes écoles à Paris, Les palais de la Science*, Paris : AAVP, 1999, p. 187-191.

<sup>74</sup> Cf. MERLIN Pierre, *Urbanisme universitaire en France et à l'étranger*, Paris : Éditions de l'Ecole nationale des Ponts et Chaussées, 1995, p. 256-258.

<sup>75</sup> Propos extraits de PHILIPPON Jean-Paul, « L'architecture universitaire dans le cadre du programme Université 2000 », MOGER Danielle, DUFRÊNE Thierry (eds.), *Art, architecture, université. Le 1 % culturel à travers les constructions universitaires*, Paris : Les presses du réel, 1995, p. 25.

<sup>76</sup> Cf. BERNARD Céline, *Spécificité et légitimité des politiques culturelles universitaires à l'heure des universités de masse*, mémoire de DESS sous la direction de Jacques Bonniel, université Lumière Lyon 2, 2004, p. 28.

<sup>77</sup> Propos extraits de TREGOMAIN Roger Aubert (De), *L'essor du 1% artistique et de l'art contemporain dans le nouveau ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie de Bercy (1982 – 1990)*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Bruno Foucart, université de Paris IV – Sorbonne, 2005, p. 7.

## Introduction à une politique d'acquisition foncière massive

La nécessité de répondre urgemment à cette réalité sociale contraint l'État et les responsables universitaires à créer de nouveaux établissements universitaires, principalement disséminés en province, afin de répartir plus équitablement les pôles d'enseignement supérieur en France, amoindrissant ainsi l'effectif étudiant au sein de la capitale. Pour se faire, une politique d'acquisition foncière massive fut mise en place, donnant priorité à l'aménagement d'espaces destinés à répondre aux domaines d'études les plus plébiscités : les facultés de sciences et les Instituts Universitaires Technologiques (IUT) d'une part, et les facultés de lettres et sciences humaines, d'autre part<sup>78</sup>. Une réalité confirmée par les propos d'Annette Roche<sup>79</sup> : « *Les crédits et le nombre d'étudiants, surtout en Lettres et Sciences, augmentent fortement jusqu'à l'approche de la première guerre mondiale. Très vite les enseignements pratiques se développent et la place vient à manquer* »<sup>80</sup>.

- L'université en chantier (1960 – 1980)

### Les plans quinquennaux (1961 – 1975)

C'est à ce titre que l'État français décida de mettre en place trois plans quinquennaux régissant le programme de construction des sites universitaires, entre 1961 et 1975<sup>81</sup>. Le IV<sup>e</sup> plan, mené de 1961 à 1965, consistait en de grandes opérations d'extension ou de construction, notamment en région parisienne, parmi lesquels se trouve l'UPMC de Paris (campus Jussieu). Le V<sup>e</sup> plan, exécuté entre 1966 et 1970, visait à créer de nouvelles universités, principalement en province, sous forme de campus périphériques, se présentant alors comme l'extension d'universités plus anciennes ou construites *ex-nihilo*. Tandis que le

---

<sup>78</sup> Cf. CHARRON Virginie, *Elaboration et construction de la faculté des lettres et sciences humaines à Tours*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, université François-Rabelais de Tours, 2001, p. 7.

<sup>79</sup> Annette ROCHE : chargée de la mission patrimoine artistique et historique menée par l'UPMC de Paris.

<sup>80</sup> Propos extraits de ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne], p. 2.

<sup>81</sup> Cf. MERLIN Pierre, *op. cit.*, p. 263.

VI<sup>e</sup> plan, mis en œuvre entre 1971 et 1975, illustre le ralentissement des chantiers de construction (préfiguration de la crise financière), qui étaient alors mieux intégrés à l'environnement urbain.

### Redéfinir le rôle des universités françaises

Les plans quinquennaux, menés par l'État, de 1961 à 1975, ont ainsi participé à la redéfinition du rôle des universités, comme l'atteste Jean-Paul Philippon : « *L'université doit former les citoyens qui comprennent ce qu'est la cité, même si un certain recul est nécessaire à la réflexion. Elle ne peut plus s'en exclure. Elle reprend sa place comme troisième maillon de structuration urbaine après le collège et le lycée* »<sup>82</sup>. Dans cette mesure, la procédure relative au 1% fut systématiquement appliquée tout au long de ce vaste chantier universitaire car, comme le souligne l'auteur : « *Dans ce nouveau contexte, l'art, qui par tradition orne l'espace public, apparaît bien comme pouvant être un lien signifiant entre l'université et la ville* »<sup>83</sup>.

### La loi Savary : introduction aux missions culturelles des universités

Abandonnée en 1975, la redéfinition du rôle des universités françaises, introduite par les plans quinquennaux, fut réactivée suite à la mise en vigueur, le 26 janvier 1984, de la loi Alain Savary concernant l'enseignement supérieur<sup>84</sup>. Visant à prendre en compte le système éducatif français comme un ensemble cohérent et ordonné (bien qu'ayant découpé son champ d'application en deux volets, selon les ministères de tutelle : le ministère de l'Éducation nationale et le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche), la loi définit la mission de l'université en deux points<sup>85</sup>. D'une part, la recherche. Et d'autre part, la création

---

<sup>82</sup> Propos extraits de PHILIPPON Jean-Paul, *op. cit.*, p. 25.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>84</sup> Cf. BERNARD Céline, *op. cit.*, p. 22-24.

<sup>85</sup> Cf. Articles 2 et 7 de la loi n° 84-52 dite « loi Alain Savary » concernant l'enseignement supérieur, 26 janvier 1984.

et la diffusion des formes les plus exigeantes de l'art et de la culture (notamment sous forme de 1%), afin de répondre aux inégalités inhérentes à la culture « de masse ».

- L'héritage des chantiers universitaires (1990 – 2010)

Le plan « Université 2000 »

Héritier des plans quinquennaux, le plan « Université 2000 » (U2000), initié en 1990 par Claude Allègre (alors conseiller pour l'Enseignement supérieur du ministre de l'Éducation nationale, Lionel Jospin)<sup>86</sup>, avait pour but de poursuivre le programme de restructuration et de modernisation des universités françaises introduit trente ans auparavant, guidé par la définition du rôle culturel de l'université défini par la loi de 1984. Une fois de plus, l'augmentation de l'effectif étudiant fut prise pour argument, comme l'atteste Marie-France Moraux<sup>87</sup> : « *il s'agissait d'accueillir en cinq ans plus d'étudiants* »<sup>88</sup>. S'ajoutait ensuite à cette raison première, la nécessité de désengorger la capitale (projet ambitieux auquel les plans quinquennaux étaient supposés répondre), afin de corriger le déséquilibre instauré entre l'Ile-de-France et les autres régions françaises d'une part, et entre les grandes villes et les agglomérations moyennes d'autre part.

Destiné à réorganiser la carte de l'enseignement supérieur, notamment à travers la création de pôles universitaires dans les villes moyennes, la multiplication des IUT et la construction de locaux, de logements étudiants et autres structures d'accompagnement (bibliothèques, restaurants universitaires, maison de l'étudiant, équipements sportifs, etc.), le plan « U2000 » se distingue cependant des plans quinquennaux par son passage d'une logique quantitative, née de spéculations immobilières massives – dont les erreurs, soulignées *a posteriori* par la critique, témoignent de l'urgence de la situation – à une logique qualitative. Tirant ainsi des

---

<sup>86</sup> Cf. CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », *Les nouveaux cahiers d'A+U+C*, n°2 [actes du colloque « L'Art pour tous, les 60 ans du 1% artistique », Rennes, 9 – 10 novembre 2011], 2011-2012, p. 12.

<sup>87</sup> Marie-France MORAUX : chef du service des établissements du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

<sup>88</sup> Propos extraits de MORAUX Marie-France, « Le développement des constructions universitaires : état des lieux », MOGER Danielle, DUFRÈNE Thierry (eds.), *op. cit.*, p. 20-23.

leçons des entreprises précédentes, le programme visait à associer les collectivités locales (qui ont, dès 1992, suite à la signature de contrats entre ces dernières et l'État, revêtu le rôle de partenaires et acteurs officiels de la politique universitaire nationale<sup>89</sup>) dans le but de valoriser le lien unissant les universités aux villes dans lesquelles elles s'implantent.

### L'opération « Campus »

Relayé par l'opération « Campus », lancée en 2008 par le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, les ambitions du plan « U2000 » trouvent un écho dans l'objectif principal de l'opération : ancrer le campus dans l'histoire urbaine (notamment par le biais de la patrimonialisation), dans la mesure où l'université doit idéalement se construire autour d'une logique triple, simultanément d'ordre urbanistique, architectural et patrimonial. En témoignent les propos tenus par Annette Roche : « *Parmi les critères qui donnent à un objet sa valeur patrimoniale, on compte l'unicité, la menace de disparition, le sens et l'appropriation par une collectivité. Le patrimoine est une richesse collective qui doit s'inscrire dans la perspective du développement durable. Tous les citoyens doivent y avoir accès* »<sup>90</sup>.

### Question de financement

Financées par l'État et les collectivités territoriales (en partenariat avec plus de 200 villes françaises), ces nouvelles campagnes de construction universitaire ont fait l'objet d'une Maîtrise d'Ouvrage Publique (MOP) ou d'un Partenariat Public/Privé (PPP). Deux modes de financement (partiellement ou en totalité) publics, qui confèrent une place différente à l'art au sein de l'université. En effet, alors que l'obligation de « décoration » des bâtiments au titre de 1% est maintenue au sein des MOP, elle n'est pas imposée dans le cadre des PPP, comme

---

<sup>89</sup> Cf. BERNARD Céline, *op. cit.*

<sup>90</sup> Propos extraits de ROCHE Annette, *op. cit.*, p. 33.

l'attestent Jean-Paul Midant<sup>91</sup> : « Dans la plupart de ces campus, les modes de financement qui ont été adoptés sont des partenariats dans le cadre de ce que l'on appelle les PPP et il n'y a plus du tout l'obligation du 1% artistique »<sup>92</sup> ou encore Claude Schwartzmann<sup>93</sup> : « Les nouvelles constructions en PPP [...] ne seraient donc pas soumises à la loi du 1% artistique, arguant de la raison que ce serait une société privée de projets et non un établissement public qui construirait pour le compte de l'université »<sup>94</sup>.

C'est pour cette raison que, depuis quelques années, alors que les chantiers universitaires financés par l'État se multiplient, les œuvres réalisées au titre de 1% se font de plus en plus rares, compromettant ainsi le projet initial visant à faire dialoguer l'université avec l'urbain, comme le souligne Guy Saez<sup>95</sup> : « L'université est dans la ville [...] si l'on prend bien en compte ce terme de ville comme une métaphore de la société, l'université réapprend à se socialiser. Le 1% renvoie en effet l'université à une réflexion fondamentale sur ses missions, l'oblige à préciser sa contribution à une meilleure gestion culturelle de la vie sociale, une gestion plus harmonieuse qui fournirait des repères plus solides quant à la connaissance des diverses sphères par lesquelles s'exprime une culture : les sciences, le droit, la littérature, la religion même, quant à la cohérence et à la solidarité de ces sphères divergentes, elles ne peuvent se penser sans le recours à l'art »<sup>96</sup>.

---

<sup>91</sup> Jean-Paul MIDANT : architecte, enseignant à l'ENSA de Paris-Belleville et à l'école Chaillot.

<sup>92</sup> Propos extraits de MIDANT Jean-Paul, « Etude du patrimoine architectural et artistique de neuf campus dans le cadre de l'opération campus », CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 33.

<sup>93</sup> Claude SCHWARTZMANN : directeur du développement et de l'aménagement du PRES de l'université de Grenoble.

<sup>94</sup> Propos extraits de SCHWARTZMANN Claude, « L'avenir du 1% à Grenoble, dans le cadre du Partenariat Public Privé (P.P.P) », CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 51.

<sup>95</sup> Guy SAEZ : directeur du Centre d'études et de recherche sur la politique, l'administration et le territoire, université Pierre Mendès France de Grenoble.

<sup>96</sup> Propos extraits de SAEZ Guy, « Le 1% comme politique publique », MOGER Danielle, DUFRENE Thierry (eds.), *op. cit.*, p. 169.

## 2.2. L'avènement du campus à la française

- Deux partis pris architecturaux, entre tradition et innovation

L'avènement des chantiers universitaires, dès 1961, nécessita la création de schémas urbanistiques mis au service de la transmission des savoirs, impliquant alors un agencement spécifique des formes architecturales<sup>97</sup>. C'est précisément ce contexte qui donna naissance à deux tendances, attestant de l'existence de deux partis pris architecturaux radicalement opposés – bien que procédant de la même volonté politique : créer un espace spécifiquement pensé pour les étudiants et répondant aux exigences de leur mode de vie.

### La tradition de la construction massive

D'une part fut perpétuée la « *tradition de la construction massive* »<sup>98</sup> : héritée des palais universitaires (véritables institutions élitistes), elle a l'avantage d'ancrer le monde étudiant dans l'urbain, car ses locaux sont situés en centre-ville. Elle se présente ainsi soit sous forme de bâtiments continus s'élevant autour d'une ou plusieurs cours fermées reprenant le principe du « quadrangle gothique » – l'architecture de ce type d'université étant inspiré par les modèles architecturaux propres aux cloîtres médiévaux<sup>99</sup> –, soit sous les traits d'un bâtiment unique et massif abritant toutes les activités de l'établissement – qui répond cette fois à l'idéal laïc, urbain et démocratique concrétisé à travers une université intégrée à l'urbain<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Cf. HOTTIN Christian, « Paysages des campus : Urbanisme, architecture et patrimoine » (sous la direction de Philippe Poirrier, postface de Gérard Monnier), Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2009 (collection U-Culture(s)) », *In Situ* [revue en ligne].

<sup>98</sup> Cf. HOTTIN Christian, « L'Architecture universitaire des Trente glorieuses. Des temples du savoir à l'université de masse », *op. cit.*, p. 187-191.

<sup>99</sup> Cf. POIRRIER Philippe, *Paysages des campus. Urbanisme, architecture et patrimoine*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 15-20.

<sup>100</sup> Cf. LE CŒUR Marc, « Des collèges médiévaux aux campus », CHÂTELET Anne-Marie et LE CŒUR Marc, « L'architecture scolaire, essai d'historiographie internationale », *Histoire de l'éducation* [revue en ligne], n° 102, mai 2004, p. 51.

## Introduction à l'idéologie du campus

D'autre part furent construits des bâtiments « *dispersés au milieu d'un paysage urbain en voie de densification* »<sup>101</sup> : répondant à la nécessité de créer un enseignement de masse, ils participèrent à la construction d'une nouvelle représentation de l'université. Prenant pour modèle les campus américains (*a posteriori* ou non), cette formule se compose de bâtiments disjoints, distribués sur un vaste site<sup>102</sup>, dont l'architecture répond à trois principes : la typification (mise en place de plans types), l'industrialisation et la normalisation<sup>103</sup>.

À ce propos, Sabine Delanes, étudiante en histoire de l'art, écrit : « *Les années soixante semblent inaugurer un basculement de l'architecture universitaire qui, d'architecture monumentale ponctuelle, élaborée comme celle des lieux phares d'une ville, devient une architecture courante et comparable en bien des points [...] à l'architecture du logement dans cette période* »<sup>104</sup>.

- La naissance des campus dits à la française<sup>105</sup>

## Introduction au périurbain

La nécessité d'accroître la surface des bâtiments universitaires, dès 1961, suite à l'augmentation de l'effectif étudiant, donna finalement raison au second parti pris architectural. Se multiplièrent alors les campus dits « à la française » : des établissements universitaires regroupés sur de vastes terrains, situés à la périphérie des centres urbains, afin de répondre à la difficulté matérielle inhérente aux constructions en centre-ville :

---

<sup>101</sup> Cf. HOTTIN Christian, « L'Architecture universitaire des Trente glorieuses. Des temples du savoir à l'université de masse », *op. cit.*, p. 187-191.

<sup>102</sup> Cf. LE CŒUR Marc, *op. cit.*, p. 39-69.

<sup>103</sup> Cf. HOTTIN Christian, « L'Architecture universitaire des Trente glorieuses. Des temples du savoir à l'université de masse », *op. cit.*, p. 187-191.

<sup>104</sup> Propos extraits de DELANES Sabine, *Histoire de l'Architecture universitaire en France des années soixante aux années quatre-vingt-dix*, mémoire de DEA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1997, p. 44.

<sup>105</sup> Cf. MERLIN Pierre, CHOAY Françoise, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris : P.U.F, 1988, p. 129.

l'impossibilité de poursuivre l'extension sur le site urbain primitif en raison du manque de place et du cout élevé des terrains.

### L'argument foncier

Ainsi, l'urgence de la situation nécessita l'implantation des universités dans les zones périurbaines (comme l'attestent, entre autres, les campus de Bordeaux – Talence – Pessac – Gradignan, Grenoble – Saint-Martin-d'Hères – Gières, ou encore Toulouse – Rangueil), pour trois raisons essentielles : l'absence de démarches d'expropriations, le gain de place assurant l'autonomie de la vie étudiante et le cout d'achat moindre des terrains. Cependant, selon Virginie Charron, étudiante en histoire de l'art : « *l'augmentation du nombre de villes universitaires affaiblit l'argument du cout foncier et permet de trouver plus aisément des sites proches du centre-ville* »<sup>106</sup>.

- Remise en question du modèle

### La transposition française du modèle américain : un échec

Mais la remise en question de la formule du campus à la française ne se fonde pas uniquement sur ce seul point. Selon Christian Hottin<sup>107</sup>, bien que le modèle invoqué pour ce type de constructions aient été les campus américains en tant que dispositifs spatiaux et modèles de fonctionnement des relations humaines, le campus à la française est un échec : « *La référence aux établissements anglo-saxons est alors fréquente pour décrire les nouvelles installations des facultés : ainsi, de manière quasi publicitaire, le campus de La Source, près d'Orléans, est vanté comme un "Oxford à la française"* »<sup>108</sup>. En effet, selon l'auteur, ce type de campus, conçu comme une unité d'enseignement en autarcie, se distingue des

---

<sup>106</sup> Cf. CHARRON Virginie, *op. cit.*, p. 8.

<sup>107</sup> Christian HOTTIN : responsable de la Direction de l'architecture et du patrimoine, ministère de la Culture et de la Communication.

<sup>108</sup> Propos extraits de HOTTIN Christian, « Les Délices du campus ou le douloureux exil : trois grandes écoles parisiennes face à leur transfert (1950 – 1980) », CHÂTELET Anne-Marie et LE CŒUR Marc, *op. cit.*, p. 275.

établissements anglais et américains dans son rapport à la ville : « [les campus à la française] ne réalisent ni le modèle de l'université qui fait corps historiquement avec la cité et s'imbrique étroitement en elle (Oxford et Cambridge constituant le paradigme de ces "villes-universités") ni celui des "universités-villes" qui forment une cité autonome incluse dans une forme urbaine plus vaste (par exemple, Columbia à New York ou l'ULB de Bruxelles) »<sup>109</sup>.

La contradiction entre l'idéal du modèle américain du campus et sa transposition incomplète dans les villes françaises s'illustre ainsi à travers de nombreux chantiers universitaires inachevés (comme le campus de Jussieu, par exemple) car contraints de se confronter à la réalité d'une construction par « à-coups », rythmée par la disponibilité des financements de l'État. Ainsi, selon Gérard Monnier, historien de l'architecture : « *Le campus médiocre à la française n'était [...] pas une fatalité ; une trop longue absence de toute doctrine, la mise à l'écart de tout débat, la communauté demeurée longtemps la chasse gardée des maîtres d'œuvre insuffisants, ont ainsi longtemps entravé l'accomplissement de ce qui aurait pu être le grand chantier de la République* »<sup>110</sup>.

### La ville comme envers du campus

En ce sens, les campus à la française – contrairement aux campus anglo-saxons, qui s'apparentent à de véritables villes universitaires – sont mentalement associés, dans l'esprit des étudiants, à l'apprentissage et à la recherche – soit à la pratique des études. Manquant d'infrastructures culturelles, les loisirs apparaissent comme étant du ressort de la ville. Cette distinction entre l'espace urbain et le campus universitaire à la française est d'autant plus forte que ce dernier se trouve géographiquement éloigné de la ville, car relégué en périphérie urbaine. Aussi, aux yeux des étudiants, la ville est perçue comme l'envers du campus. Une conception impliquant une double identification des étudiants à leur mode de vie : étudiants sur le campus, jeunes dans la ville<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>110</sup> Propos extraits de POIRRIER Philippe, *op. cit.*, p. 171.

<sup>111</sup> Cf. BERNARD Céline, *op. cit.*, p. 35.

## 2.3. La création de campus hybrides : le cas de l'université François-Rabelais de Tours

- Primauté de la centralisation

### L'université à la française : entre urbain et périurbain

Cette critique des campus à la française, formulée dès son application, eut le mérite de replacer les questions de centralisation au cœur du discours concernant l'architecture universitaire – en témoigne la mise en place de nouveaux chantiers universitaires, impulsés par le programme « U2000 » et le plan « Campus ». De cette réflexion naquirent alors des campus hybrides, associant au sein d'une même université les deux partis pris architecturaux explicités précédemment. Ainsi, les locaux des facultés de droit et de lettres et sciences humaines furent généralement maintenus en centre-ville, tandis que les facultés de sciences furent reléguées au sein de nouveaux campus périurbains, car nécessitant un emplacement de plus grande ampleur (notamment en raison des nombreux laboratoires propres à la pratique de disciplines scientifiques)<sup>112</sup>.

### Les politiques universitaires de Jean Royer

C'est le cas de l'UFRA de Tours qui, sous l'impulsion de Jean Royer, élu maire de la ville en mars 1959, choisi d'établir une politique de construction des sites universitaires au sein de l'agglomération tourangelle : « *Nous avons voulu répartir le plus harmonieusement possible sur le territoire de la ville les différents établissements d'enseignement, et notamment ceux de l'université. La faculté de droit dans le centre, la faculté des lettres en bordure de la Loire (dans le cadre d'un vaste quartier rénové), la faculté des sciences au sein de l'ancien parc de Grandmont au sud du Cher, et l'institut universitaire de technologie le long d'un nouveau*

---

<sup>112</sup> Cf. MERLIN Pierre, *op. cit.*, p. 262.

*boulevard sur le plateau nord de la ville. Quant à la future faculté de médecine, elle doit être proche de la faculté des sciences mais non confondue avec elle »<sup>113</sup>.*

Né de la volonté d'intégrer l'université à la ville, ce parti pris original a l'avantage de se présenter comme le reflet du projet social inauguré par la pratique du 1%, comme l'attestent les propos de Jean Royer : « *Nous avons, en effet, refusé de faire des étudiants des citoyens "à part" ou marginaux et, en les intégrant aux autres éléments de la population, nous avons souhaité qu'ils se sentent solidaires de ceux-ci et éminemment concernés, comme eux, par la vie de la cité »<sup>114</sup>.*

- Fragmentation de l'université

#### L'autonomie géographique des UFR

Cependant, la centralisation de l'université implique sa fragmentation au sein de la ville. Ainsi, les différentes facultés composant l'UFRa de Tours ont été implantées dans cinq zones urbaines : à Tours nord, site du Pont-Volant (rebaptisé site Jean Luthier), dans le centre-ville, site Bretonneau-Tonnelé, dans le centre historique de la ville, site Tanneurs, et en périphérie urbaine, dans le quartier des « Deux Lions » et site Grandmont ; les séparant ainsi géographiquement, mais également thématiquement les unes des autres (cf. figure 3). Car, bien que répondant à une présidence commune, ces différents pôles fonctionnent en autonomie et ne se présentent par conséquent pas sous la forme d'un ensemble architectural, urbanistique et patrimonial cohérent.

#### Fragmentation du budget attribué au 1%

En effet, l'idéologie des campus hybrides, synthèse entre la formule traditionnelle de la faculté urbaine et le modèle contemporain du campus à la française, repose sur l'intégration

---

<sup>113</sup> Propos extraits de ROYER Jean, *La Cité retrouvée*, Paris : Presses de la cité, 1977, p. 38-39.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.38-39.

de l'université au sein de la ville, permettant ainsi aux œuvres réalisées au titre de 1% de toucher un public plus large que les simples usagers des locaux universitaires, car plus aisément accessibles à l'ensemble des citoyens parcourant l'urbain.

Or elle a l'inconvénient de nécessiter la réalisation d'une ou plusieurs œuvres, au titre de 1%, dans chacun des pôles universitaires, sans possibilité de recours à la mutualisation du budget de l'ensemble – ou d'une partie – des UFR (cf. figure 4). En effet, seul l'article 5 du décret n° 2002-677 concernant l'application de la loi relative au 1%, promulguée le 29 avril 2002, stipule que « *Lorsque des opérations immobilières relevant de plusieurs des personnages publics mentionnés dans l'article 1<sup>er</sup> et à l'article 3 sont construites simultanément sur un même site, le montant affecté à l'achat ou à la commande artistique peut être calculé de façon globale*<sup>115</sup>. *Si les opérations immobilières relèvent de plusieurs maîtres d'ouvrage, ceux-ci mandatent l'un d'entre eux pour passer une commande unique* »<sup>116</sup>. Cette formule, mise en place tardivement, n'a donc pas été employée à Tours, l'ensemble des 1% ayant été réalisés avant 2002 (à l'exception du 1% de la faculté de droit et sciences sociales, inauguré en 2006).

- L'université François-Rabelais de Tours : un campus multisites

La faculté de sciences et techniques implantée sur le site Grandmont (cf. figure 5)

Devenu collège scientifique universitaire en 1950, la faculté de sciences et techniques de l'UFRA de Tours, inaugurée en 1966 grâce au IV<sup>e</sup> plan quinquennal, fut l'un des premiers chantiers universitaires achevé dans la ville (cf. figure 7). Instauré au cœur du programme politique du maire Jean Royer, établi dès 1959, les locaux de la faculté, située site Grandmont, furent dessinés par Jacques Carlu (1890 – 1976), architecte décorateur à l'origine de nombreux chantiers participant au programme urbanistique de reconstruction et de

---

<sup>115</sup> À noter que, conformément à l'article 6 du décret, si le montant globalisé des sommes prélevées au titre de « 1% artistique » est supérieur à 300'000€ (trois cent mille euros) HT, l'achat de la réalisation artistique ne pourra se faire qu'après la publication d'un avis d'appel public à la concurrence et après avis du comité artistique.

<sup>116</sup> Cf. SCHWARTZMANN Claude, *op. cit.*, p. 49-52.

restructuration du territoire français au sortir de la Seconde Guerre Mondiale<sup>117</sup>. À cette occasion, les bâtiments, financés par le ministère de l'Éducation nationale, firent l'objet d'un 1%, réalisé par François Clarens, inauguré la même année.

Édifié aux frontières de la ville de Tours, au cœur d'un parc boisé, l'architecture du campus scientifique dialogue ouvertement avec l'espace paysager (bien que remanié de nombreuses fois suite à une succession d'extensions), dans lequel est exposée une seconde œuvre, réalisée au titre de 1% par Jean-Pierre Viot et Haguiko, en 1994 – date à laquelle la faculté s'agrandit, suite à l'activation du plan « U2000 », afin de recevoir les locaux destinés au département « Génie électrique » de l'IUT, dessinés par l'architecte tourangeau Marc Beauchesne.

### L'IUT du site du Pont-Volant, rebaptisé site Jean-Luthier (cf. figure 6)

Inaugurés en 1968, les locaux de l'IUT de Tours, situés site du Pont-Volant (aujourd'hui rebaptisé site Jean-Luthier) furent agrandis, au cours des années 1970, afin de recevoir un plus grand nombre d'étudiants, conformément au VI<sup>e</sup> plan quinquennal mené par le ministère de l'Éducation nationale (cf. figure 8). Dessinés sur les plans de l'architecte Georges Massé (1907 – 1994) et ses collaborateurs : Pierre Bigot et Fernand Roy, la création des locaux de l'IUT de Tours succèdent à une lignée de bâtiments publics imaginés par le trio, à l'image de l'Institut National des Sciences Appliquées, érigé sur le campus de Toulouse-Rangueil, en 1963 (avec la collaboration de l'architecte Jean Montier) ou encore des bâtiments de l'IUT du campus de Bordeaux – Talence, inaugurés en 1968. C'est à cette occasion qu'il fit l'objet d'un 1%, réalisé par Alexander Calder, exposé *in situ* dès 1973.

### Le site Bretonneau-Tonnellé dédié à la faculté de médecine (cf. figure 9)

En 1962 fut inaugurée – sous l'égide de Michel Debré, Premier ministre de janvier 1959 à avril 1962 (cf. figure 11) – la faculté mixte de médecine et de pharmacie de Tours. Réalisée

---

<sup>117</sup> L'architecte Jacques Carlu est, entre autres, l'auteur du « Centre Censier » de la faculté des lettres de l'université Paris V<sup>e</sup>, édifiée ca.1964-1965, ou encore de la Maison de la culture de Rennes, réalisée sous l'impulsion d'André Malraux entre 1967 et 1969

sous l'impulsion du premier doyen de la faculté (directeur de l'école de médecine dès 1947), Emile Aron, la faculté se présente comme un pôle d'enseignement médical et pharmaceutique stratégique : situé site Bretonneau-Tonnelé, au cœur d'un quartier particulièrement dense, la faculté a l'avantage de jouxter l'hôpital universitaire Bretonneau, tout en permettant au public universitaire qui la fréquente de disposer des espaces verts chers aux défenseurs de la formule du « campus à la française », car elle fait face aux jardins botaniques de la ville.

Car il s'agissait d'offrir un site à la mesure de ses effectifs à l'ancien Collège royal de chirurgie, créé en 1766, devenu successivement École de médecine par ordonnance royale de Louis-Philippe en 1841, puis École nationale en 1955, avant d'être officiellement consacré au titre de faculté en 1962. Loin d'être construite *ex-nihilo*, la faculté, dont les locaux furent édifiés en 1841, fut agrandie suite à la création d'un bâtiment de trois étages, baptisé « Trousseau », inauguré par Jean Zay le 13 décembre 1936. Surélevé de trois niveaux en 1964, il fut finalement détruit en 1996.

Enfin, au cours du V<sup>e</sup> plan quinquennal, grâce aux financements du ministère de l'Éducation nationale, la faculté de médecine fut augmentée d'une bibliothèque universitaire, ouverte dès 1967, et d'un bâtiment baptisé « Vialle », inauguré en 1969, tous deux réalisés d'après les dessins de l'architecte tourangeau Michel Marconnet (1926 - ). C'est à cette occasion que les bâtiments universitaires fraîchement sortis de terre firent l'objet d'un 1%, réalisé par Olivier Debré en 1973. Reconfiguré en 1997, suite au déménagement de la faculté de pharmacie sur le site Grandmont, en 1993, le site de la faculté devrait prochainement faire l'objet d'une extension afin de compléter les nombreux aménagements universitaires déjà mis en place.

### La faculté de lettres et sciences humaines implantée sur le site des Tanneurs (cf. figure 10)

Le 31 juillet 1961, sous l'impulsion du IV<sup>e</sup> plan quinquennal, un décret annonça qu'à compter du 1<sup>er</sup> octobre de la même année débiterait la construction de la future faculté de lettres et sciences humaines de Tours, sur le site des Tanneurs<sup>118</sup>. Conçue à proximité du centre historique de la ville de Tours, sur le quai du Pont Neuf, elle dispose d'un avantage

---

<sup>118</sup> À ce propos voir CHARRON Virginie, *op. cit.*

double : son emplacement. Car, non seulement celui-ci lui permet de se présenter comme un symbole architectural au sein de la ville, ses locaux incarnant simultanément une introduction à l'urbanisme tourangeau – pour les visiteurs qui pénètrent au cœur de la ville par le Nord – et une réponse architecturale adressée à la bibliothèque municipale édifée sur les plans de Pierre Patout, dessinés en 1951 (cf. figure 12)<sup>119</sup>. Mais il répond également au problème posé par la construction de nouveaux établissements universitaires en centre-ville : l'absence de place. Or, bien que construite au cœur même de la ville, la faculté de lettres et sciences humaines dispose d'un terrain de 18,85 hectares – né de la destruction d'un îlot jugé insalubre, ayant nécessité l'expropriation de ses résidents, et finalement cédé par la ville de Tours à l'Etat, représenté par le ministère de l'Education Nationale, le 15 septembre 1961. Elle dialogue par ailleurs avec le paysage des bords de Loire, et s'offre même le luxe de disposer d'un « jardin », situé à quelques mètres de ses locaux : l'île Simon, espace paysager réservé aux infrastructures liées au sports et aux loisirs, développées par l'UFRA.

D'abord institué par l'architecte Édouard Albert (1910 – 1968), habitué des constructions universitaires, car à l'origine de la création l'UPMC de Paris (campus Jussieu), en avril 1963 ; le projet fut relégué, après le décès de ce dernier, en 1968, à l'architecte parisien Louis Sainsaulieu (1901 – 1972), relayé par le cabinet Sainsaulieu (comprenant Luc Sainsaulieu, frère de Louis, et son fils : Thierry), également coutumiers des formes propres à l'architecture universitaires, car auteurs du campus de Bordeaux-Talence, réalisé entre 1951 et 1958. Le lien particulier unissant la faculté de lettres et sciences humaines à l'urbanisme de la ville nécessitant le recours à un architecte local, Pierre Boille (1914 – 1995) rejoint le projet, assisté de deux autres architectes tourangeaux : Michel Marconnet, auteur de la faculté de médecine de Tours, et Pierre Labadie (1913 – 1973). La reprise du projet par une nouvelle équipe d'architecte, suite à la mort de son dessinateur, entraîna un ralentissement considérable du chantier : alors que le site Tanneurs fut l'un des premiers chantiers universitaires initiés dans la ville de Tours, dès le début des années 1960, il fallut attendre mars 1970 pour que le contrat entre les architectes et le ministère de l'Éducation nationale (alors maître d'ouvrage) soit signé et que les travaux prennent enfin forme (cf. figures 13 et 14). Finalement, la faculté

---

<sup>119</sup> En effet, le site était initialement divisé en deux bâtiments distincts, dont l'un d'entre eux : la bibliothèque universitaire, répond aux formes architecturales initiées par Pierre Patout au sein de la bibliothèque municipale.

de lettres et sciences humaines ouvrit ses portes le 25 novembre 1972 (cf. figure 15). Quatre ans plus tard, l'œuvre réalisée au titre de 1% par Gigi Guadagnucci fut inaugurée.

Enfin, en 2007, la faculté de lettres et sciences humaines fut dotée d'une extension, réalisée par le cabinet d'architectes Atelier 234, dans le cadre de l'opération « Campus », afin d'accueillir le nombre croissant d'étudiants.

### La faculté de droit et sciences sociales située site Béranger puis site Portalis

Bien que les locaux de la faculté de droit et sciences sociales de Tours ne fussent inaugurés sur le site Portalis qu'en 1995, en périphérie de la ville (cf. figure 3), dans le quartier des Deux Lions (cf. figure 17), l'histoire de ce pôle universitaire est bien plus ancienne. Il est, en effet, l'héritier de l'École de droit, créée en 1946, sous la direction de Hubert Janeau. Elle fut ainsi d'abord installée en centre-ville, dans l'Hôtel Béranger (site Béranger), érigé ca.1884 - 1885, pour Eugène Gouin (banquier et maire de Tours de 1866 à 1875), grâce aux plans de Stephen Sauvestre<sup>120</sup> (cf. figure 16).

Contrainte de quitter l'édifice inscrit à l'Inventaire supplémentaire des monuments historiques, principalement en raison de l'augmentation de l'effectif étudiant, la faculté de droit occupa des locaux divers, propriété de l'UFRa de Tours, disséminés aux quatre coins de la ville, avant de s'implanter finalement sur les bords de la rive sud du Cher. Grâce au financement du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche (dans le cadre d'une MOP), la faculté de droit et sciences sociales, à l'instar de la faculté de médecine, fut édifiée sur un site vierge – car auparavant marécageux. Bien qu'enchâssée dans un vaste programme urbanistique visant à dynamiser le quartier (création d'une zone résidentielle et d'un centre commercial venant compléter un pôle industriel et technologique, enrichi d'infrastructures de loisirs : cinéma, bowling, etc.), ce campus à la française, inauguré au début des années 2000, parvient difficilement à dialoguer avec les espaces verts condensés sur les berges du Cher. C'est à cette occasion, et afin de pallier à l'absence d'espaces paysagers, que Stéphane Calais et Marie-Anne Hervoche réalisèrent une œuvre au titre de 1%, inaugurée en 2006.

---

<sup>120</sup> Stephen SAUVESTRE (1847 – 1919) : architecte parisien, élève de Gustave Eiffel.

### 3. Application du 1% dans les constructions universitaires

Témoins de la multiplication des sites universitaires, financés d'une part par les plans quinquennaux menés par le ministère de l'Éducation nationale, entre 1961 et 1975, et d'autre part, par le programme « U2000 » et le plan « Campus » du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, les UFR composant l'université de Tours sont à l'image des acteurs – inspirés ou engagés – qui ont présidé à leur réalisation.

#### 3.1. Les acteurs du 1%

Les nombreux acteurs du 1%, qu'ils soient hommes politiques mandatés par l'État, architectes de bâtiments universitaires, élus locaux, présidents d'universités, ou encore artistes à l'origine d'une création, témoignent de l'importance qui doit être accordée à l'ensemble de ces partis. Car il suffit que l'un des maillons de cette chaîne se brise pour voir la réalisation d'une œuvre, au titre de 1%, reportée ou tout simplement abandonnée. En effet, selon Roger Aubert De Tregomain : « *Actuellement l'application du 1% est de plus en plus liée à une démarche volontariste du maître d'ouvrage, de l'architecte ou des artistes* »<sup>121</sup>.

- L'État ou l'incarnation du maître d'ouvrage

Conformément au rôle de mécène de l'art contemporain que l'État français a décidé de revêtir sous la V<sup>e</sup> République, promouvant l'architecture universitaire et la création contemporaine dans le cadre du 1%, il se présente comme le commanditaire, tant de l'architecture que de l'œuvre, devenant ainsi, pour reprendre les termes employés par Enrico Castelnuovo<sup>122</sup> : « *Plus encore que médiateur, on pourrait dire régisseur, celui qui établit, en*

---

<sup>121</sup> Propos extraits de TREGOMAIN Roger Aubert (De), *L'essor du 1% artistique et de l'art contemporain dans le nouveau ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie de Bercy (1982 – 1990)*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Bruno Foucart, université de Paris IV – Sorbonne, 2005, p. 14.

<sup>122</sup> Enrico CASTELNUOVO : enseignant chercheur italien, spécialisé en histoire de l'art.

*fonction des intérêts et de la culture de son groupe, une véritable "stratégie des images", qui lui est propre »*<sup>123</sup>.

### Les missions du maître d'ouvrage

La réalisation d'une opération de construction, qu'elle soit publique (MOP) ou privée (PPP), implique l'intervention conjointe d'un maître d'ouvrage (personne physique ou personne morale pour le compte de laquelle elle est exécutée) et d'un maître d'œuvre (personne physique ou personne morale chargée de son exécution).

L'État français, commanditaire incarné par le ministère de l'Éducation nationale, revêt donc le rôle de maître d'ouvrage défini par Frédéric Seitz<sup>124</sup> : « *Le maître d'ouvrage doit avant tout s'assurer de l'opportunité et de la faisabilité de l'opération qu'il envisage de réaliser. Il doit ensuite en déterminer la localisation puis définit son programme et son enveloppe financière. Il doit enfin choisir les modalités de consultation du maître d'œuvre et des entreprises, et conclure, avec ceux qui auront été choisis, les contrats nécessaires à la conduite des études et à l'exécution des travaux ; il doit enfin être attentif à la manière dont ceux-ci sont menés* »<sup>125</sup>. Conformément à la charge qui lui incombe, le ministère de l'Éducation nationale est donc chargé de l'application du 1% au sein des constructions universitaires.

### Le rôle des ministères et des DRAC

Or le ministère de l'Éducation nationale n'est pas le seul acteur de l'application du 1% dans les constructions universitaires : le ministère de la Culture et ses services déconcentrés

---

<sup>123</sup> Propos extraits de CASTELNUOVO Enrico, « L'histoire sociale de l'art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n°6, décembre 1976, p. 70.

<sup>124</sup> Frédéric SEITZ : architecte DPLG et docteur en histoire, est l'auteur de travaux portant sur le lien unissant l'architecture à la ville contemporaine.

<sup>125</sup> Propos extraits de SEITZ Frédéric, « Maîtrise d'ouvrage et maîtres d'œuvre », DE WASQUERIEL Emmanuel, *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris: Larousse, Éditions du CNRS, 2001, p. 381-382.

jouent également un rôle dans l'orientation du projet. En effet, selon Dominique Aris<sup>126</sup> et Cristina Marchi<sup>127</sup> : « *La réussite de cette politique est le fruit d'une collaboration étroite entre l'État, ses services centraux et déconcentrés, ses établissements publics et les collectivités territoriales [...]* »<sup>128</sup>.

Ainsi, avant la mise en vigueur de l'article 59 de la loi du 22 juillet 1983 relative aux transferts de compétence induits par la décentralisation, le ministère de l'Éducation nationale, représentant de l'État au titre de maître d'ouvrage, déléguait à l'architecte la responsabilité de lui proposer des artistes pouvant prétendre réaliser une œuvre au titre de 1% - comme nous le verrons par la suite, notamment en ce qui concerne le 1% de la faculté des lettres et sciences humaines de Tours. L'artiste, une fois son dossier sélectionné, se rendait alors au ministère de l'Éducation nationale, où son projet était examiné par la Commission artistique nationale.

Mais l'application de cette loi, dès 1983, retira cette responsabilité à l'architecte pour le transférer aux DRAC<sup>129</sup>. Aussi, depuis, la désignation des artistes s'effectue par le biais de la Délégation aux arts plastiques des DRAC, réduisant ainsi au silence le dialogue entre l'architecte et l'artiste – ce fut notamment le cas pour le 1% du département « Génie électrique » de l'IUT de Tours, exécuté en 1990, ou encore celui de la faculté de droit et sciences sociales, inauguré en 2006. C'est pourquoi Yves Aguilar<sup>130</sup> écrit : « *Ce sont donc les fonctionnaires ou les experts qui alimentent le "goût" du public, soit en passant par des galeries [...], soit en s'appuyant sur leurs relations locales* »<sup>131</sup>.

---

<sup>126</sup> Dominique ARIS : directrice du département de soutien à la création, service des arts plastiques, direction générale de la création artistique, ministère de la Culture et de la Communication.

<sup>127</sup> Cristina MARCHI : chargée de mission pour la commande publique et le 1%, Département du soutien à la création, service des arts plastiques, direction générale de la création artistique, ministère de la Culture et de la Communication.

<sup>128</sup> Propos extraits de ARIS Dominique, MARCHI Cristina (eds.), *Cent 1%*, Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012, p. 9.

<sup>129</sup> Cf. « L'implantation d'œuvres d'art sur le campus de Grenoble », CHÈNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », *Les nouveaux cahiers d'A+U+C*, n°2 [actes du colloque *L'Art pour tous, les 60 ans du 1% artistique*, Rennes, 9 – 10 novembre 2011], 2011-2012, p. 19.

<sup>130</sup> Yves AGUILAR : sociologue, enseignant à l'école d'architecture de Bordeaux.

<sup>131</sup> Propos extraits de AGUILAR Yves, *op. cit.*, p. 54.

À ce titre, ORLAN<sup>132</sup> et Jean-Marie Pirot<sup>133</sup>, deux artistes auteurs d'une œuvre exposée au titre de 1% au sein d'une université, ont attiré notre attention en témoignant de la sélection opérée par les DRAC dans le choix d'un plasticien. En effet, selon ORLAN, les artistes dont les créations sont achetées par les FRAC ont plus de chance de se voir confier la réalisation d'un 1%, comme l'atteste son expérience : « *Jean-François Taddei a été le premier à m'acheter des œuvres au FRAC, à me faire une rétrospective et [...] voulait vraiment que je fasse une commande publique ou un 1% à Nantes* »<sup>134</sup>. Tout comme, si l'on en croit Jean-Marie Pirot, les artistes ayant réalisé un 1% sont susceptibles d'être sollicités pour en réaliser d'autres : « *Avant d'être sollicité pour le campus, j'ai créé des œuvres pour des écoles primaires dans le cadre du 1% artistique (construction des bâtiments neufs)* »<sup>135</sup>.

- Le rôle de l'architecte, maître d'œuvre

#### Les missions du maître d'œuvre

D'abord sélectionné par le maître d'ouvrage, le choix du maître d'œuvre s'opère, depuis 1973, par le biais de concours organisés par les pouvoirs publics sous la forme d'appel d'offre. Il s'agit de retenir le ou les architecte(s) offrant une réponse urbaine, architecturale, technique et économique au « *programme élaboré par le maître d'ouvrage – document essentiel qui définit avec précision les objectifs du projet, les besoins que sa réalisation doit satisfaire, les contraintes architecturales, fonctionnelles, techniques, environnementales, urbaines, sociales, économiques, etc.* »<sup>136</sup>.

---

<sup>132</sup> ORLAN : plasticienne française à l'origine d'une œuvre réalisée au titre de 1% à l'université de Nantes en 2008 : *Radiographie des temps* (UFR médecine, pharmacie et BU).

<sup>133</sup> Jean-Marie PIROT dit Arcabas : artiste à l'origine de deux œuvres, réalisées au titre de 1% sur le campus universitaire de Grenoble : *Guerre et Paix*, (diptyque, faculté des sciences, 1962) et *Les Signes du Zodiaque* (assemblage de cinq toiles, IEP, 1967).

<sup>134</sup> Propos extraits de ORLAN, « La perception de l'œuvre *Radiographie du temps* », CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 48.

<sup>135</sup> Propos extraits de « L'implantation d'œuvres d'art sur le campus de Grenoble », CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 20.

<sup>136</sup> Propos extraits de SEITZ Frédéric, *op. cit.*, p. 381-382.

## L'architecte : médiateur entre l'État et l'artiste

« *En terme de processus, l'architecte est la clé du dispositif* »<sup>137</sup>, explique Claude Patriat. En effet, c'était à lui, une fois désigné comme maître d'œuvre de la construction, que revenait le choix de l'artiste, et ce jusqu'à la mise en vigueur de l'article 59 de la loi du 22 juillet 1983 relative aux transferts de compétence induits par la décentralisation – date à laquelle les architectes ont cependant continué à fournir, au moment de déposer leur avant-projet sommaire, une sélection d'artiste pouvant prétendre réaliser un 1%.

En témoigne la convention signée entre les architectes et le ministère de l'Éducation Nationale, le 6 novembre 1970, dans le cadre de l'application de la procédure du 1%, au sein du chantier de construction de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours<sup>138</sup>. En effet, elle précisait notamment le rôle joué par les architectes dans les travaux de « décoration » de la faculté : rémunérés au taux de 4% (calculé sur le montant alloué au 1% soit 114 000F dans le cas présent), le marché de gré en gré les désignait simultanément comme auteurs du dossier de décoration, responsables de l'avancement des travaux et assistants du maître d'ouvrage dans la réception de l'œuvre.

« *Cette exigence, compréhensible dans la perspective initiale d'œuvre totale, intégrant harmonieusement l'art dans l'architecture* »<sup>139</sup> avait l'avantage d'impliquer un dialogue immédiat entre l'architecte et l'artiste. Mais elle avait également l'inconvénient de placer l'architecte dans une position de médiateur, entre l'État et l'artiste. Car ce n'est qu'une fois la proposition de l'architecte examinée par les représentants de l'État qu'une rencontre entre l'artiste et le ministère de l'Éducation nationale pouvait advenir. En ce sens, le dialogue entretenu entre l'architecte et l'État réduisait l'artiste au silence, affirmant alors la prééminence du rôle endossé par le maître d'œuvre.

---

<sup>137</sup> Propos extraits de PATRIAT Claude, « Le 1% décoratif. D'un minimum artistique obligatoire à la construction d'un statut de l'œuvre dans l'espace public », MOGER Danielle, DUFRÈNE Thierry (eds.), *Art, architecture, université. Le 1 % culturel à travers les constructions universitaires*, Paris : éditions Les presses du réel, 1995, p. 125-126.

<sup>138</sup> Cf. CHARRON Virginie, *Elaboration et construction de la faculté des lettres et sciences humaines à Tours*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, université François-Rabelais de Tours, 2001, p. 117-118.

<sup>139</sup> Propos extraits de PATRIAT Claude, *op. cit.*, p. 125-126.

- Élus locaux et présidents d'universités : des consultants à l'origine de l'impulsion ou du rejet des projets

Enfin, un dernier groupe d'acteurs intervient dans l'application du 1% au sein des constructions universitaires : il s'agit des élus locaux et des présidents d'universités. Contrairement à l'État, maître d'ouvrage, et à l'architecte, maître d'œuvre, les élus locaux et les présidents d'universités n'interfèrent qu'au titre de consultant, tant dans la construction de bâtiments universitaires que dans la réalisation d'une œuvre au titre de 1%. Leur rôle d'« *intermédiaires intellectuels* »<sup>140</sup>, justifié par leur statut de représentant des usagers de l'espace architectural et urbain – dans lequel le 1% doit prendre place – leur permet ainsi, non seulement de suggérer l'emplacement et les formes de l'architecture universitaire, mais aussi d'appuyer ou de rejeter la candidature d'un artiste proposant un projet de 1%. Une situation commentée par Gilbert Smadja<sup>141</sup> : « *Cette évolution vers un rôle croissant des élus dans l'initiative et la maîtrise d'ouvrage des projets, crée des conditions nouvelles, notamment pour les services déconcentrés de l'Etat, qui voient leur influence sinon s'estomper, du moins s'exercer avec plus de contraintes, voire même plus de difficultés, au sein de dispositifs que paradoxalement ils ont contribué à mettre en place* »<sup>142</sup>.

Aussi, il est fort probablement que Jean Royer, maire de Tours à l'origine des chantiers de construction de la faculté de sciences et techniques, de l'IUT, de la faculté de médecine et de l'UFR lettres et sciences humaines de Tours, ait participé, au titre de consultant, à la sélection des artistes choisis pour réaliser une œuvre au titre de 1%. Il en va de même pour les différents présidents de l'UFRA qui se sont succédés : bien que leur rôle réside simplement dans le constat du bon déroulement du chantier (de la réalisation des avant-projets à l'installation du 1%, ultime étape de la construction), l'application de la procédure du 1% au sein d'une faculté dépend de leur implication. En effet, si l'on en croit les propos tenus par

---

<sup>140</sup> Propos extraits de CHASTEL André et POMIAN Krzysztof, « Les intermédiaires », *Revue de l'Art*, 1987, n°77, p. 8.

<sup>141</sup> Gilbert SMADJA : responsable de la mission exploratoire sur l'art dans la ville et sa place dans l'aménagement urbain, mené de 2001 à 2003 par le Conseil général des ponts et chaussées, ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement.

<sup>142</sup> Propos extraits de SMADJA Gilbert, *Art et espace public : le point sur une démarche urbaine*, Paris : Éditions du Conseil général des ponts et chaussées, 2003, p. 40.

Claude Schwartzmann, en dépit des textes légaux, sous la tutelle de certains présidents d'universités, l'application de la procédure du 1% a été abandonnée, car les dossiers n'ont pas été instruits ou ont tout simplement été « oubliés »<sup>143</sup>.

Cependant, en dépit de l'implication de ces consultants dans la réalisation ou l'abandon de la procédure du 1%, « *Il reste que les élus se protègent du soupçon d'arbitraire en s'appuyant aujourd'hui comme hier, sur la sélection opérée par les instances de qualification artistique* »<sup>144</sup>. Il s'agit donc à présent de comprendre quels contextes et quels critères président à la sélection d'un artiste dans le cadre du 1%.

### 3.2. Le choix de l'artiste

- Le statut de l'artiste contemporain

#### La revendication de l'autonomie de l'artiste

Suite à la « *remarquable campagne de dénigrement commencée au XIX<sup>e</sup> siècle* »<sup>145</sup>, incarnée notamment par la remise en cause du Salon officiel – institution académique par essence, qui permettait cependant aux créateurs d'entretenir le lien qui les unissait à leurs potentiels acheteurs – au nom de l'autonomie des artistes, le contact entre l'artiste et son public commença à se dégrader. Ainsi, selon Jacques Thuillier : « *l'artiste s'est vu contraint de passer par l'intermédiaire de la galerie quitte à se voir transformé en fonctionnaire de l'art* »<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> Cf. SCHWARTZMANN Claude, « L'avenir du 1% à Grenoble, dans le cadre du Partenariat Public Privé (P.P.P) », CHÈNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 50-51.

<sup>144</sup> Propos extraits de MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 1992, p. 153.

<sup>145</sup> Propos extraits de THUILLIER Jacques, « L'Argent, l'art et l'Etat », *Revue de l'Art*, 1995, n°109, p. 6.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 6.

Le travail de l'artiste étant désormais donné à voir au public par le biais de marchands d'art et autres galeristes, la cote des œuvres est à présent fixée, non plus par le public, mais par un « *petit groupe de décideurs* »<sup>147</sup>, remettant ainsi en question la notion de mécénat.

### L'œuvre comme produit de consommation culturelle

Dans cette mesure, l'artiste, privé de subventions, s'est vu contraint de produire des biens « consommables » afin de s'adapter aux aléas du marché de l'art, inscrivant ainsi sa pratique dans une logique capitaliste. En témoignent les propos tenus par Jacques Thuillier : « *L'argent et l'art, couple suspect et pourtant indissoluble : il faut bien que l'artiste vive* »<sup>148</sup>.

La culture, devenue un véritable objet de marchandisation – un processus qui s'intensifia dès la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle – se présente donc comme « *un ensemble cohérent de produits, d'activités et de services dont [l'œuvre] n'est plus qu'un composant indissociable des autres faisant partie d'une gamme coordonnée, dont les marchés se renforcent mutuellement* »<sup>149</sup>, remettant ainsi en question la « *vision romantique de l'art pour l'art* »<sup>150</sup>.

### Le rôle de la commande publique dans la redéfinition du statut de l'artiste

La défaillance du marché obligeant l'État à prendre le relais, au titre de mécène des arts, à travers la commande publique, la procédure du 1% fut initiée afin de permettre aux artistes de se situer « *en permanence entre l'action publique et le marché* »<sup>151</sup>. En effet, en mettant « *à la disposition des artistes les moyens de réaliser des projets dont l'ampleur, l'originalité, ou le caractère expérimental, nécessitent un soutien de la part de la collectivité* »

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>149</sup> Propos extraits de BENGHOZI Pierre-Jean, « Marchandisation culturelle », DE WASQUERIEL Emmanuel, *op. cit.*, p. 392.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>151</sup> Propos extraits de MOULIN Raymonde, « Marché de l'art et État », DE WASQUERIEL Emmanuel, *op. cit.*, p. 393-394.

*publique* »<sup>152</sup>, l'État offre une reconnaissance institutionnelle aux artistes, leur permettant ainsi de vivre de leur pratique, tout en les introduisant au sein de la scène artistique contemporaine, assoyant ainsi leur légitimité au sein du marché de l'art.

Destiné à « *contribuer à l'amélioration de la qualité esthétique des espaces publics, et à l'émergence d'œuvres importantes représentatives de l'art de notre temps* »<sup>153</sup>, le projet social inhérent à la pratique du 1% ne se limite pas à la consécration de l'œuvre d'un artiste, exposé au sein de l'espace public : il participe également à la redéfinition du statut de l'artiste. En effet, ce dernier n'est plus alors producteur d'une marchandise à vendre, car sa création, insérée dans l'urbain, dialoguant ainsi avec l'architecture, s'inscrit dans la vie publique. Intégré à l'équipe pluridisciplinaire concernée par l'acte de bâtir, l'artiste assure sa subsistance en dehors du circuit marchand, échappant ainsi au dirigisme attaché au processus de consommation. Or, le processus de sélection d'un artiste, comme nous aurons l'occasion de le voir par la suite, dépend des critères de sélection établis en fonction des acteurs concernés et du contexte politique, économique, social et idéologique propre à chaque cas.

- L'accès à la commande publique

Une fois sélectionné par l'architecte à l'origine d'un bâtiment universitaire ou un membre de la DRAC, l'artiste doit se soumettre à un long processus administratif reposant sur la constitution d'un dossier de décoration, soumis à l'appréciation de la Commission artistique nationale, avant de pouvoir prétendre signer le marché de gré en gré qui lui permettra d'accéder légalement à la commande publique, par le biais du 1%.

### La constitution du dossier de décoration

Établi en 5 exemplaires, le dossier de décoration, constitué par le ou les architecte(s), est composé de deux parties, dont la première est supposée contenir les esquisses des

---

<sup>152</sup> Propos extraits de la *Lettre d'information du Ministère de la Culture et de la Communication*, bimensuel n° 42 : « La commande publique » [document en ligne], 3 février 1999, p. 1.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 1.

décorations à leur emplacement donné, une note expliquant la technique et la nature des matériaux employés et une dernière note justifiant ce choix décoratif. Dans cette mesure, l'artiste n'est pas contraint de fournir des dessins précis ou autres maquettes destinées à illustrer l'insertion de son projet au sein de l'architecture universitaire ou de l'espace urbain préexistant. Un fait qui témoigne, une fois de plus, de la primauté du dialogue instauré entre le maître d'œuvre, soit l'architecte, et le maître d'ouvrage, incarné par l'État, au détriment de l'artiste. Or, c'est précisément sur ce dossier que se base la décision de la Commission artistique nationale, sous la tutelle du ministre en charge des Affaires culturelles.

### Le rôle de la Commission artistique nationale

Fixée par les textes de 1975, la Commission artistique nationale comprend douze membres, dont cinq appartiennent à l'administration centrale du ministère de la Culture, cinq sont délégués par leur organisation professionnelle (critiques d'art, enseignants, peintres, sculpteurs, etc.), tandis que deux personnalités sont désignées par le ministre de la Culture.

Sa mission repose sur deux enjeux. D'une part, élaborer, dans les limites du montant global affecté au 1%, le programme de la commande artistique, définissant ainsi la nature et l'emplacement de la réalisation envisagée. Et d'autre part, sélectionner le ou les artiste(s) pouvant prétendre réaliser une œuvre au titre de 1% répondant à ces contraintes : une décision basée sur des critères définis au cas par cas, donc hautement soumis à la subjectivité du jury.

Car la Commission artistique nationale dispose de la possibilité juridique de ne proposer qu'un seul artiste ou qu'un seul projet, remettant ainsi en cause la pratique traditionnelle visant à mettre en place un appel à projet (pourtant appliquée au choix du maître d'œuvre). En effet, l'article 3 du décret n° 2001-210 portant révision du Code des marchés publics, entré en vigueur le 9 septembre 2001, stipule que l'achat d'œuvre d'art n'est pas soumis à concurrence. Or, la commande d'œuvre étant assimilée à l'achat, elle ne l'est donc pas non plus<sup>154</sup>. Ainsi, selon Roger Aubert De Tregomain : « *Il n'existe pas de lieu d'information générale sur le 1%, qu'il s'agisse des opérations en cours, des réalisations antérieures ou des*

---

<sup>154</sup> Cf. SMADJA Gilbert, *op. cit.*, p. 52.

*artistes susceptibles ou désireux de travailler dans ce cadre. Certes certaines collectivités locales publient quelquefois des « appels d'offres » dans les journaux d'art, mais la part des contacts personnels reste primordiale ainsi que l'attention portée au milieu et à l'actualité de l'art contemporain »<sup>155</sup>.*

Afin de conférer plus d'objectivité à la sélection d'un artiste, dans le cadre de l'application du 1%, la Commission artistique nationale peut être épaulée, à titre consultatif, depuis la mise en vigueur des lois de décentralisation, par un comité artistique régional, à l'image de celui mis en place à Grenoble<sup>156</sup>. Ces Commissions artistiques régionales, si elles ont pour but d'accorder aux DRAC le droit de sélectionner des artistes pouvant prétendre à la réalisation d'un 1%, permettent également aux élus locaux, aux présidents d'université, mais également aux usagers de l'espace universitaire et urbain d'affirmer leur rôle de consultant. Ainsi, ces commissions sont généralement constituées d'un représentant du maître d'ouvrage (à qui revient la présidence du comité), des conseillers techniques du domaine universitaire (le plus souvent incarnés par un paysagiste, un urbaniste et un architecte conseil), du directeur régional des affaires culturelles (ou son représentant), d'un représentant des futurs utilisateurs du (ou des) bâtiment(s) universitaire(s), et de trois personnalités qualifiées dans le domaine des arts plastiques (une désignée par le maître d'ouvrage, et deux désignées par le directeur régional des affaires culturelles, dont l'une d'entre elle a été choisie sur une liste établie par une organisation professionnelle d'artistes).

### La signature du marché de gré à gré

Une fois l'artiste choisi, une convention est signée entre le ministère de l'Éducation nationale ou le recteur de l'académie concernée et l'artiste, auteur du futur 1% (cf. figure 18). Elle définit ainsi l'objet du marché (article 2), la procédure de passation (article 3), la mission de l'artiste (article 4), le montant du marché (article 5), les délais d'exécution (article 6), les opérations de vérification et de réception de l'œuvre (article 7), les droits de propriété artistique (article 8), les garanties et les modalités de règlement (articles 9 à 11), les pénalités

---

<sup>155</sup> Propos extraits de TREGOMAIN Roger Aubert (De), *op. cit.*, p. 14.

<sup>156</sup> Propos extraits de SCHWARTZMANN Claude, *op. cit.*, p. 50.

de retard (article 12), les clauses de résiliation (article 13 et 15) et les clauses attributives de compétences (article 14).

Ultime étape permettant à un artiste contemporain d'accéder à la commande publique, la signature du marché de gré en gré introduit officiellement l'artiste au sein de l'équipe réunissant les divers – mais non moins complémentaires – acteurs du 1%.

### 3.3. La collaboration entre artistes et architectes

- Quand l'architecte endosse le rôle de concepteur

En théorie, pour reprendre les propos de Jean-Pierre Simon : « *La procédure du 1% [...] constitue [...] un cadre propice à l'échange, à la collégialité et à la complémentarité entre les savoir-faire des acteurs de l'art contemporain et de l'architecture, d'une part, et ceux de l'État et des collectivités locales, d'autre part* »<sup>157</sup>. En effet, « *L'architecte n'est-il pas ingénieur et artiste dans la conception et la réalisation de ses projets ? L'artiste n'est-il pas architecte dans sa perception des lieux et l'impact de ses œuvres ?* »<sup>158</sup>.

#### L'artiste relégué au rang de simple exécutant

Or, la place occupée par les architectes dans la procédure du 1%, simultanément maîtres d'œuvre à l'origine de l'édification de bâtiments à vocation culturelle, et auteurs des formes revêtues par le 1% – rappelons que l'architecte est ici rémunéré, et ce jusqu'en 1983, non seulement pour sa participation à la définition du programme, au choix des artistes, mais également pour sa collaboration dans la mise en place et la réception des différentes œuvres – relègue l'artiste au rang de simple exécutant.

---

<sup>157</sup> Propos extraits de SIMON Jean-Pierre, « L'art pour tous, les 60 ans du 1% artistique », CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, *op. cit.*, p. 7.

<sup>158</sup> Propos extraits de ZURETTI Jean-Marc (dir.), *La Pierre d'Angle*, n° 29 : « Architecture et arts contemporains » [actes du colloque de Montpellier, septembre 2000], Lille : Éditions de l'Association des architectes et des bâtiments de France, juillet-août 2001, p. 69.

## L'architecture : « mère de tous les arts » ?

Ainsi, les architectes ont été accusés d'avoir fait preuve d'autoritarisme vis-à-vis des artistes, pour avoir pensé, à l'instar de l'architecte Frank Lloyd Wright, « *que l'architecture était la "mère de tous les arts" et qu'il fallait, pour cette raison, "en finir avec l'insupportable insubordination" des arts plastiques* »<sup>159</sup>.

Plébiscitant la réalisation d'un « 1% décoratif », intimement intégré à l'architecture, conférant ainsi à l'art le rôle secondaire de « cerise sur le gâteau », les architectes ont cependant majoritairement compris que la réalisation d'une œuvre dialoguant avec les formes de leur architecture devait avant tout être conçue comme un avantage – qu'il se présente comme un moyen de sublimer l'architecture, ou sous la forme d'un intermédiaire entre l'*in situ* et le bâti.

## L'implication de l'architecte dans le choix de l'artiste : question de stratégie ?

C'est précisément cette raison qui justifie l'implication de l'architecte dans le choix de l'artiste. Conscients de l'impact de l'art sur leur travail, Jean-Pierre Simon affirme : « *Les architectes ont de plus en plus souvent ressenti ce désir impérieux de travailler de concert et équitablement avec les artistes, au point de souffler parfois à l'oreille de leurs commanditaires, même s'il n'y avait pas d'obligation, l'intérêt de la présence dans les futurs bâtiments ou aux abords immédiats de ceux-ci d'une ou de plusieurs œuvres qui entraînent en dialogue [...] avec l'architecture et le paysage* »<sup>160</sup>.

Aussi, nombreux sont les auteurs de constructions universitaires qui ont tenté, en orientant le choix des artistes, de mettre en place un programme cohérent au service de l'application du 1%. En témoignent, à titre d'exemple, les propos tenus par Marie-Aude Lefeuvre<sup>161</sup> : « *L'édification des campus de l'université de Rennes I a été confiée à un architecte de renom : Louis Arretche. Celui-ci, proche d'artistes de renommée, les a associé au processus*

---

<sup>159</sup> Propos extraits de SIMON Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 6.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>161</sup> Marie-Aude LEFEUVRE : responsable du service culturel de l'université Rennes I.

*de création des sites rennais de l'université avec une idée de force : l'œuvre devait résonner avec les disciplines enseignées au sein des bâtiments concernés [entre 1962 et 1976] »<sup>162</sup>.*

- L'échec de la collaboration

Cependant, en dépit de la prise de conscience (tardive) des architectes, l'intégration de l'art à l'architecture dans le cadre du 1% s'avère être, dans la plupart des cas, un échec.

### Question de temporalités

D'abord pour des raisons d'ordre chronologique. En effet, la conception de l'architecture des bâtiments universitaires et la création d'une œuvre répondent à des temporalités différentes : l'architecture étant le plus souvent achevée lorsque les artistes sont associés au projet, il est impossible de concevoir une réelle unité entre les deux pratiques, qui font alors l'objet d'une réalisation indépendante.

En témoignent les constats de l'association « A+U+C » : *« Il n'est pas évident de parvenir à faire travailler ensemble artistes et architectes, voire, et cela n'est pas un moindre paradoxe, à obtenir que l'architecte se préoccupe du 1% et l'intègre très en amont dans son projet. [Nous avons] souvent déploré des situations où le 1% apparaît comme la "cerise sur le gâteau" et où l'on recrute un artiste, en catastrophe, lorsque tout est terminé »<sup>163</sup>.*

### L'argument financier

Mais l'échec de cette collaboration est également dû à des raisons financières. Car la définition d'un crédit immobilier régi par une proportion mathématique (1% du budget total

---

<sup>162</sup> Propos extraits de LEFEUVRE Marie-Aude, « Restauration et conservation préventive des œuvres du 1% artistique : l'exemple de l'université de Rennes I », CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 34.

<sup>163</sup> Propos extraits de « L'implantation d'œuvres d'art sur le campus de Grenoble », CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 18.

HT) oblige les artistes à créer sous la contrainte budgétaire. Une véritable remise en question de la liberté créatrice propre aux artistes, si l'on en croit Georges Huysmans : « *Une démocratie comme la nôtre, se doit d'employer ses crédits à transformer l'enseignement artistique et à soutenir les institutions capables d'assurer le rayonnement et le prestige de l'Art français. Mais cette Démocratie devra surtout par des sacrifices pécuniaires, créer un climat permanent permettant aux artistes de travailler dans des conditions les plus favorables à leurs missions artistiques [...] Or, dans la mesure où il dépend des largesses de l'Etat, l'artiste aliène son absolue indépendance* »<sup>164</sup>.

Reprenant le même angle critique, Claude Patriat pointe du doigt l'intégration de la notion de dépense au sein la procédure du 1%, à l'opposé des valeurs sociales véhiculées par le projet : « *Le recours juridique à un système de quota exprime toujours un disfonctionnement né de la rencontre d'un désir et d'une résistance : une obligation "naturelle" ou éthique ne jouant pas, on impose alors la contrainte d'une norme minimale pour créer le précédent, puis l'habitude, et finalement un comportement social conforme à l'idée ou à l'idéal que s'en font les responsables politiques, faiseurs de règles* »<sup>165</sup>.

## Divergences idéologiques

Enfin cette collaboration infructueuse se justifie par des raisons d'ordre idéologiques, liées aux différents partis pris architecturaux des intervenants. Les uns concevant le 1% comme un prétexte à la décoration, le 1% étant alors conçu par les architectes comme une servitude supplémentaire de l'architecture. Les autres préférant le percevoir comme une entité autonome dialoguant avec l'architecture, voire même avec l'espace urbain environnant (un parti pris que nous aurons l'opportunité d'affirmer en étudiant le 1% de l'IUT, celui de la faculté de lettres et sciences humaines, et celui du département « Génie électrique » de l'IUT de Tours)<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> Propos extraits de TREGOMAIN Roger Aubert (De), *op. cit.*, p. 19.

<sup>165</sup> Propos extraits de PATRIAT Claude, *op. cit.*, p. 123.

<sup>166</sup> C'est pourquoi, dans certains cas, la solution à l'absence de collaboration entre architectes et artistes résida dans la nomination d'un conseiller artistique. Ce fut le cas lors du chantier de construction de l'UPMC de Paris

## **CHAPITRE II.** Les formes du 1% de l'université François-Rabelais de Tours : entre art public intégré à l'architecture et art urbain dialoguant avec l'espace préexistant

Les diverses modifications liées à l'application de la procédure relative au 1%, au même titre que les nombreux changements d'orientation propres à la politique de construction menée par l'État à travers les chantiers universitaires, ont, comme nous avons pu l'apercevoir, donné lieu à différentes interprétations du sens conféré à l'introduction de la création contemporaine au sein du patrimoine étudiantin. Dépendante d'un contexte politique, économique, social et idéologique unique, la réalisation d'un 1% au sein d'une université donne donc lieu à des réponses originales propres à chaque situation. Dans cette mesure, chaque œuvre est unique.

Cependant, ces œuvres ont pour point commun l'adhésion à un parti pris déterminant la relation qui les unie à l'architecture universitaire et à l'espace urbain préexistant. L'étude des 1% de l'université François-Rabelais de Tours nous permettra donc de déterminer le parti pris adopté à travers chaque œuvre, entre art public intégré à l'architecture et art urbain dialoguant avec l'espace préexistant.

### **1.** Les formes du 1% *in situ* : entre art public et art urbain

#### **1.1.** L'œuvre *in situ* : entre architecture et urbanisme

- Questions de lieu

*« L'art est à la fois l'épaisseur et la patine historique dont témoignent les constructions anciennes et l'organisation urbaine de nos [villes], il manifeste aussi la*

---

(campus Jussieu), où le poète Jean Lescure endossa ce rôle (à l'initiative de son ami, André Malraux), recensant et supervisant alors les interventions menées par les artistes sélectionnés. À ce propos voir : ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne], p. 16.

*modernité, l'innovation, l'avant-gardisme, la représentation matérielle des besoins collectifs* »<sup>167</sup>.

### Exposer en dehors des lieux institutionnels

Le projet social introduit par la commande publique vise initialement à inviter les artistes à créer en dehors des institutions traditionnelles incarnées par le musée ou encore la galerie. Or, comme le souligne Roger Aubert De Tregomain : « *La frontière entre la culture et le divertissement s'étant estompée, il n'y a plus de lieu pour [...] accueillir [les œuvres] et pour leur donner sens. Elles flottent donc absurdement dans l'espace, sans coordonnées ni repères* »<sup>168</sup>.

Aussi, afin de conférer un sens à ces œuvres, exposées en dehors des lieux qui lui sont consacrés, car insérées au sein de constructions à vocations culturelles – en l'occurrence, les universités – le rapport à l'architecture, à la ville et à l'espace public se présente comme un enjeu crucial. En effet, cet impératif implique de prendre en compte la notion d'*in situ*, de spécificité du site, d'environnement ou de paysage – non seulement en terme d'espace, de temps, de lumière, de couleur, de mouvement, mais aussi d'organisation sociale. Car, comme le rappelle ORLAN, « *Le lieu dit l'œuvre comme dans un musée mais dans un musée les corps y vont pour voir de l'art et dans un musée, l'œil cherche peu : toutes les œuvres sont accrochées à la hauteur de l'œil, faites pour lui. Dans une université, [...] l'art vient de surcroît. Il sensibilise sans ostentation les citoyens à l'art comme par hasard* »<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> Propos extraits de ZURETTI Jean-Marc (dir.), « Architecture et arts contemporains », [actes du colloque de Montpellier, septembre 2000], *La Pierre d'Angle*, n° 29, juillet-août 2001, p. 27.

<sup>168</sup> Propos extraits de TREGOMAIN Roger Aubert (De), *L'essor du 1% artistique et de l'art contemporain dans le nouveau ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie de Bercy (1982 – 1990)*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Bruno Foucart, université de Paris IV – Sorbonne, 2005, p. 28.

<sup>169</sup> Propos extraits de ORLAN, « La perception de l'œuvre Radiographie du temps », CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », [actes du colloque L'Art pour tous, les 60 ans du 1% artistique, Rennes, 9–10 novembre 2011], *Les nouveaux cahiers d'A+U+C*, n° 2, 2011–2012, p. 45.

## Produire du sens en associant l'art à l'architecture et à l'espace urbain

En ce sens, les œuvres réalisées au titre de 1% ont pour point commun le lien qui les unit à l'architecture, mais également à l'ensemble de l'espace urbain qui les entoure – la réussite de l'entreprise résidant dans l'intégration de l'art à l'espace de la ville, qui se l'approprie, lui conférant alors du sens. Ainsi, selon Gilbert Smadja : « *Les commandes [publiques] semblent l'occasion d'une approche nouvelle du territoire urbain, confiant au projet artistique le soin d'en faciliter la compréhension ou la lecture en même temps que d'en révéler et qualifier les valeurs* »<sup>170</sup>. Aussi, si l'on en croit cette définition, l'application du 1%, notamment au sein des constructions universitaires, doit idéalement se présenter simultanément comme un « art public » et un « art urbain ».

Dans cette mesure, l'emplacement des différentes UFR de l'université de Tours constitue un atout considérable (cf. figure 3). Insérés au sein même de la ville, conformément au projet mis en place par Jean Royer, les différents sites universitaires ne se fondent pas dans le champ clos d'un campus mais entretiennent une relation directe avec l'espace urbain environnant.

- Le 1% : un art public et urbain

### Deux partis pris spatiaux

L'« art public » soit l'art inséré dans la ville, perçu comme « *toute action faisant intervenir des artistes, plasticiens ou non, ayant l'espace pour théâtre, que ces actions soient de nature plastiques ou évènementielles, qu'elles soient pérennes ou éphémères* »<sup>171</sup>, a la particularité d'apporter au cadre de vie des citoyens une qualité esthétique qui lui ferait défaut. Producteur de sens, l'art dans la ville transforme le regard des citoyens sur les lieux qu'ils fréquentent, en inscrivant « *dans le concert d'une offre culturelle foisonnante qui*

---

<sup>170</sup> Propos extraits de SMADJA Gilbert, *Art et espace public : le point sur une démarche urbaine*, Paris : Éditions du Conseil général des ponts et chaussées, 2003, p. 40.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 9.

*comprend en particulier des expressions plastiques éphémères [...] la valeur culturelle et patrimoniale durable* »<sup>172</sup>.

L'« art urbain », quant à lui, est défini comme un « *art de bien concevoir et dessiner les espaces ouverts et les volumes de la ville* » impliquant le recours à « *des démarches conceptuelles et techniques plus nombreuses : architecture, urbanisme, ingénierie, intervention de paysagistes, d'artistes, etc.* »<sup>173</sup>. Il implique donc un dialogue entre l'art, l'architecture, mais également l'espace urbain, offrant ainsi aux œuvres la liberté d'investir un champ géographique, historique, thématique et stylistique plus vaste – au prix de contraintes plus nombreuses, et inédites pour un artiste habitué à exposer au sein des institutions traditionnelles que sont devenues les musées et autres galeries. Dans cette mesure, l'art revêt le rôle d'acteur de l'aménagement urbain, « *un des cas de figure les plus ambitieux de convocation de l'art sur la scène de l'espace public* »<sup>174</sup>.

### L'évolution des formes du 1%

En fonction de la nature de la collaboration qui s'est opérée entre l'architecte ayant présidé à la réalisation de bâtiments universitaires, et l'artiste à l'origine de l'œuvre insérée dans l'espace urbain, dialoguant ainsi avec les formes architecturales bâties, différents types d'application du 1% furent mis en place. Ainsi, selon Jean-Pierre Simon, le 1% est le témoignage « *des évolutions culturelles, artistiques, esthétiques et sociales des soixante dernières années* »<sup>175</sup>.

En effet, selon Annette Roche<sup>176</sup>, deux pratiques illustrent l'évolution de la conception du 1% sur le campus de Jussieu (UPMC de Paris) : un constat qui peut être étendu à l'ensemble des

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>175</sup> Propos extraits de SIMON Jean-Pierre, « L'art pour tous, les 60 ans du 1% artistique », CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 9.

<sup>176</sup> Cf. ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [article en ligne], p. 6-7.

sites universitaires ayant bénéficié de la procédure relative au 1%. Ainsi, dans les premières décennies suivant la promulgation du décret initiant la pratique du 1%, en 1951, l'intégration des arts plastiques à l'architecture fut privilégiée, au nom de la synthèse des arts, donnant alors lieu à la réalisation d'œuvres conçues au titre de « 1% décoratif », réalisées dans une perspective d'art public.

Progressivement remplacée par une vision plus autonome de l'art, incarnée par la réalisation d'une décoration « illustrante » (soit composée d'un ensemble d'images destinées à illustrer les fonctions de l'établissement), ce stade intermédiaire de la conception du 1% mena à l'abandon définitif du parti pris initial, marquant alors l'avènement de la pratique visant à personnaliser une architecture fonctionnelle. Le « 1% décoratif » se transforma ainsi en « 1% artistique », afin de prendre la forme d'un « art urbain », en témoignent les propos de Christian Hottin : « *On s'affranchit du souci décoratif, qui subordonnait étroitement l'œuvre à l'architecture, pour adopter un autre parti : l'architecture est valorisée par la confrontation des bâtiments avec des œuvres indépendantes. En outre, le lien traditionnel entre le thème des œuvres et la fonction des édifices est abandonné* »<sup>177</sup>.

## 1.2. L'intégration des arts plastiques à l'architecture au nom de la synthèse des arts

- La synthèse des arts

### Introduction à la réconciliation entre art et architecture

La procédure du 1%, à l'image du principe de « synthèse des arts » se présente initialement, ainsi que nous avons pu l'apercevoir précédemment, comme une mesure visant à faire collaborer l'artiste et l'architecte à travers un projet commun.

---

<sup>177</sup> Propos extraits de HOTTIN Christian, « L'Architecture universitaire des Trente glorieuses. Des temples du savoir à l'université de masse » in *Universités et grandes écoles à Paris, Les palais de la Science*, Paris : AAVP, 1999, p. 189.

En effet, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, la division entre ces deux genres apparaît comme étant imperceptible, les éléments d'organisation socioprofessionnelles qui leur sont propres n'existant pas de manière institutionnelle. Or, suite à la création de l'Académie de Peinture et de Sculpture, en 1648, et de l'Académie d'Architecture, en 1671, les deux pratiques se trouvèrent officiellement divisées, « *jusqu'à conduire à l'étanchéité des genres qui subsiste encore assez largement de nos jours* »<sup>178</sup>.

Face à cette réalité, la commande publique, dans le cadre du 1%, se présente comme un moyen potentiel de réconcilier l'art et l'architecture en instaurant un dialogue entre les deux pratiques, sur le modèle initié par la synthèse des arts. Car, l'architecture, à l'image de l'art public, est avant tout un discours qui « *parle à la fois de la qualité du cadre de vie des générations successives [et] des projets de la société qui l'ont engendrée* »<sup>179</sup>.

### Un projet à vocation sociale

Définie, comme nous l'avons évoqué précédemment, par Walter Gropius dans son *Manifeste du Bauhaus*, publié en 1919, la synthèse des arts ou « *Gesamtkunstwerk* »<sup>180</sup> visait à régénérer la société grâce à l'unification des arts, créés à l'image de la nation, à travers le médium urbain par excellence : l'architecture. Un projet social dont l'idéologie reposait sur deux principes. D'une part, la synthèse des arts et de l'artisanat, sous l'égide de l'architecture, afin de composer une œuvre d'art totale. Et d'autre part, la création « *d'une communauté unie par le même espoir dans l'avènement d'une société nouvelle, où chaque homme se réalisera dans la totalité de ses facultés intellectuelles et sensibles* »<sup>181</sup>.

Dans cette mesure, les œuvres, conçues afin d'être insérées au sein même des formes architecturales, étaient intégrées au bâti, devenant ainsi, pour reprendre les termes de Gérard

---

<sup>178</sup> Propos extraits de SMADJA Gilbert, *op. cit.*, p. 12.

<sup>179</sup> Propos extraits de ZURETTI Jean-Marc (dir.), *La Pierre d'Angle*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>180</sup> Terme extraits de VITALE Elodie, *Le Bauhaus de Weimar : 1919 – 1925*, Paris : Mardaga, 1989, p. 11.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 12.

Monnier<sup>182</sup>, un « *service social* »<sup>183</sup>. Car, si la synthèse des arts vise à réconcilier l'art (incarné par les arts dits « majeurs » : peinture, sculpture, etc.) et la technique (incarnée par les arts dits « mineurs » : tapisserie, arts décoratifs, etc.), elle confirme cependant l'autorité artistique de l'architecte, « *soit que l'architecte considère que l'aboutissement de son travail est une œuvre d'art, soit que l'architecte sélectionne et "dirige" le travail "intégré" de l'artiste* »<sup>184</sup>.

### La prééminence de l'architecte

Or c'est précisément cette prééminence de l'architecte qui nuit au dialogue entre art et architecture, faisant non seulement échouer la collaboration entretenue entre l'artiste et l'architecte sur les chantiers universitaires – comme nous l'avons vu précédemment –, mais également le principe de synthèse des arts, comme l'attestent Dominique Aris et Cristina Marchi : « *Trop souvent, malheureusement, l'artiste n'est sollicité que très tard dans le développement du projet ; il doit alors imaginer une création pour un espace choisi par l'architecte, l'art étant dans ce cas considéré comme la cerise sur le gâteau, confiné dans un rôle qui n'est guère éloigné de la décoration* »<sup>185</sup>.

En effet les architectes, redoutant que l'insertion d'une œuvre au sein de leur création, ne vienne dénaturer les formes architecturales mises en place, « *en perturber les volumes, annihiler l'harmonie qu'ils avaient imaginé* »<sup>186</sup>, ont souvent fait appel à des artistes dont ils pouvaient contrôler la pratique. Soit en participant eux-mêmes au choix de l'artiste – comme ce fut le cas pour la faculté de lettres et sciences de Tours. Soit en faisant appel à eux une fois la construction achevée – une tendance attestée par l'ensemble des autres facultés de Tours ayant fait l'objet d'un 1%.

---

<sup>182</sup> Gérard MONNIER : historien de l'art spécialisé dans l'architecture contemporaine, professeur à l'université Paris-1 Panthéon-Sorbonne.

<sup>183</sup> Propos extraits de MONNIER Gérard, *L'Architecture en France. Une histoire critique (1918 – 1950)*. Architecture, culture, modernité, Paris : Philippe Sers Éditeur, 1990, p. 400.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>185</sup> Propos extraits de ARIS Dominique, MARCHI Cristina (eds.), *Cent 1%*, Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012, p. 65.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 65.

- Les formes de l'art « intégré »

Afin d'intégrer l'art à l'architecture, répondant ainsi simultanément au principe de synthèse des arts et à l'inquiétude des maîtres d'œuvre, soucieux de préserver les formes architecturales dont ils sont l'auteur, ce parti pris donna lieu à trois formes d'application du 1% mises en œuvre une fois les bâtiments achevés : le recouvrement d'une surface bâtie, l'ornement des formes architecturées et la décoration extérieure.

### Le recouvrement d'une surface bâtie : l'exemple de la mosaïque, des vitraux et du pavement

Exécuté le plus souvent au moyen de mosaïques, de pavements, ou encore de vitraux, le principe visant à recouvrir une surface bâtie permet aux 1% de dialoguer avec les formes architecturales, intérieures comme extérieures, en s'intégrant directement à elles. En témoignent les propos tenus par Dominique Aris et Cristina Marchi : « *L'œuvre épouse l'architecture et devient, selon les termes des juristes, un immeuble par habitation* »<sup>187</sup>. Le recours à cette formule, impliquant la mise en œuvre de compétences traditionnelles, propres à l'artisanat d'art, se justifiant selon Serge Lemoine<sup>188</sup>, par le refus d'intégrer à l'architecture des formes trop contemporaines, qui pourraient en dénaturer la pureté des traits : « *Durant cette période, les [...] œuvres ont pu être installées dans un contexte politique et social, qu'il convient d'imaginer plus traditionnel, sinon plus conformiste que celui qu'on a connu par la suite, ou qui prévaut aujourd'hui. L'art moderne, qui était ressenti comme un élément perturbateur représentait vraiment une exception* »<sup>189</sup>.

Illustrées, au sein de l'UFRa de Tours, par deux projets : celui présenté par François Clarens, pour la faculté de sciences et techniques en 1966 (cf. figure 5), et celui de Léon Gischia, conçu pour la faculté de lettres et sciences humaines en 1971 (cf. figure 10) ; ces décorations

---

<sup>187</sup> Propos extraits de ARIS Dominique, MARCHI Cristina (eds.), *op. cit.*, p. 65.

<sup>188</sup> Serge LEMOINE : professeur d'histoire de l'art à l'université Paris IV-Sorbonne, directeur du musée de Grenoble de 1986 à 2001, puis du musée d'Orsay de 2001 à 2008.

<sup>189</sup> Propos extraits de LEMOINE Serge, « Quelques réflexions sur l'exemple de Dijon », MOGER Danielle et DUFRENE Thierry (eds.), *Art, architecture, université. Le 1 % culturel à travers les constructions universitaires*, Paris : Les presses du réel, 1995, p. 41.

dites « courantes »<sup>190</sup>, bien que massivement appliquées au sein des premiers chantiers universitaires (financés par l'État, dès les années 1960 – 1970, dans le cadre des plans quinquennaux), sont encore ponctuellement employées de nos jours.

### L'ornement des formes architecturées : le cas de la peinture et de la tapisserie

Revendiquant l'autonomie de l'œuvre, la pratique visant à orner les formes architecturées fait appel, quant à elle, à la peinture (art dit « majeur ») et à la tapisserie (art dit « mineur » car assimilé à l'artisanat). Deux techniques qui, si elles ont l'avantage de s'affranchir des formes architecturales, ont cependant le défaut de devoir impérativement être exposées en intérieur, s'adressant alors uniquement au public universitaire, et non plus à l'ensemble des citoyens parcourant l'espace environnant. Une forme du 1% qui justifie l'absence de lien entre l'architecture universitaire et les œuvres exposées en son sein, conçues avant tout comme le support de l'expression plastique propre à l'abstraction contemporaine, comme l'atteste Gérard Monnier : « *Ce sont des références à des décors muraux colorés [...] qui l'emportent et qui montrent l'intégration d'un art de la peinture moderne, stylisée, ou abstraite, en tous cas traités en à-plats dans une esthétique de la paroi moderne* »<sup>191</sup>.

Ce parti pris, illustré au sein de l'université de Tours, par deux projets : celui conçu par Jean Edelman pour la faculté de lettres et sciences humaines, en 1971 (cf. figure 10), et celui d'Olivier Debré, pour la faculté de médecine, en 1973 (cf. figure 9) ; se révéla finalement n'être que peu plébiscité.

### La création paysagère au service de la décoration extérieure

Aux deux pratiques exposées précédemment, les acteurs du 1% préférèrent, dans certains cas, l'aménagement d'un espace paysager. Véritable revendication de l'autonomie de l'œuvre par rapport à l'architecture, cette formule permet de faire dialoguer l'art avec l'espace

---

<sup>190</sup> Terme emprunté à ROCHE Annette, *op. cit.*, p. 7.

<sup>191</sup> Propos extraits de MONNIER Gérard, *op. cit.*, p. 401.

environnant, incarné par l'architecture universitaire et l'urbanisme du site. Exposée en extérieur, l'œuvre a l'avantage d'être accessible à un public plus large que les simples usagers des bâtiments estudiantins.

Pourtant, selon Jacques Rigaud, c'est un autre motif qui justifie le recours à l'aménagement d'espaces paysagers au nom du 1% : « *C'est peut-être pour avoir ainsi été évincé des circuits habituels de la richesse, de la puissance et de l'utilité sociale que l'art plastique s'est enfermé dans un négativisme morose et provocant qui effraie les notables et les pousse dans les bras [...] des rassurantes décorations paysagères* »<sup>192</sup>.

Appliquée au sein de l'université de Tours à travers le projet imaginé par Stéphane Calais et Marie-Anne Hervoche, pour la faculté de droit et sciences sociales, en 2003-2006 (cf. figure 17), cette pratique est révélatrice de l'évolution qui s'est opérée dans la conception du 1%. Ainsi, la commande publique réalisée dans le cadre du 1%, d'abord perçue comme un prétexte à l'intégration de l'art à l'architecture au nom de la synthèse des arts, s'est progressivement muée en un art autonome, destiné à dialoguer avec l'espace qui l'environne (une évolution des formes qui fait écho aux nombreuses redéfinitions de la procédure évoquées précédemment).

### 1.3. La personnalisation d'une architecture fonctionnelle au nom de l'autonomie des œuvres

- La revendication de l'autonomie des œuvres

Cette évolution dans la conception du 1%, lui confère le rôle, non plus uniquement d'« art public », mais d'« art urbain », impliquant ainsi la mise en place d'une réelle collaboration entre l'artiste et l'architecte à travers la réalisation, non pas d'un projet commun, mais de deux projets distincts dialoguant ensemble.

---

<sup>192</sup> Propos extraits de RIGAUD Jacques, *La Culture pour vivre*, Paris : collection L'Air du temps, Gallimard, 1975, p. 238-239.

Les temporalités respectives au chantier de construction universitaire et à la réalisation d'un 1% étant ainsi dissociés, l'artiste se doit désormais, à la manière de l'architecte, de prendre en compte l'espace environnant afin d'y intégrer son intervention. Une solution qui place l'artiste dans le rôle d'acteur de l'urbanisme.

### Introduction à l'urbanisme<sup>193</sup>

Défini comme « *l'ensemble des mesures techniques, juridiques, économiques et sociales qui doivent permettre un développement harmonieux, rationnel et humainement vivable des agglomérations* »<sup>194</sup>, l'urbanisme constitue l'un des enjeux fondamentaux inhérents à la commande publique, et plus particulièrement à la procédure du 1%.

En effet, si l'on en croit Yves Aguilar : « *La ville est à l'image du pouvoir qui l'administre [...]. Le pouvoir modèle la ville à son image et la ville donne l'image du pouvoir. À travers la perception de toutes ces images, l'habitant de la ville, son utilisateur, prend des habitudes, se forge une esthétique à partir de sa beauté, de sa commodité ou même de sa solidité* »<sup>195</sup>. C'est dans cette mesure que ce parti pris spatial fait écho au projet social à l'initiative du 1%. Car en s'intégrant, non plus uniquement à l'architecture universitaire, touchant ainsi exclusivement la population estudiantine, mais à l'urbanisme de la ville, les œuvres réalisées au titre de 1% participent à l'initiation de la nation française à l'esthétique de la création contemporaine.

À ce titre, il faut mentionner que c'est cette originalité qui distingue la commande publique française de celle pratiquée aux États-Unis. En effet, le gouvernement américain mit en place, dès la fin des années 1960, une politique de commandes publiques destinées à intégrer la sculpture contemporaine à l'espace urbain. Monumentales, à l'image des villes démesurées dans lesquelles elles s'implantent, ces œuvres ne parvinrent cependant pas à s'intégrer à

---

<sup>193</sup> Terme apparu le 14 mars 1919 dans un texte officiel d'après AGUILAR Yves, *Un art de fonctionnaire : le 1%*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 14.

<sup>194</sup> Propos extraits de AUBRY Jean-Marie, DUCOS-ALDER Robert, *Droit administratif. L'expropriation pour cause d'utilité publique. L'aménagement du territoire. L'urbanisme et la construction*, Paris : Dalloz, 1980, p. 303.

<sup>195</sup> Propos extraits de AGUILAR Yves, *op. cit.*, p. 23.

l'espace environnant, si l'on en croit Gilbert Smadja : « *Ce sont des œuvres remarquables et bien intégrées, mais elles sont encore, au fond, des objets d'art posés dans l'espace des villes et dont change essentiellement la dimension [...] Entendons que si ces œuvres monumentales marquent fortement l'espace public et en transforment de fait la vision et l'usage, pour autant, la démarche artistique qui en est à l'origine ne part pas véritablement d'une prise en considération du territoire de la ville* »<sup>196</sup>.

### Un art à vocation sociale

Le plus souvent exposées en extérieur, ces productions plastiques empiètent donc sur l'espace de la ville, participant ainsi au prestige du patrimoine universitaire, au même titre que l'architecture<sup>197</sup>.

Un parti pris qui fait écho aux choix opérés par Serge Lemoine : « *Je défendais l'idée, essentielle à mes yeux et qui reste encore valable de nos jours, de ne pas intégrer les œuvres à l'architecture. Tout en tenant compte du site, en respectant ses proportions, en considérant le volume et la hauteur des bâtiments, leur implantation, en faisant attention à l'échelle, il me semblait nécessaire de dégager les œuvres des bâtiments, de les sortir d'une architecture la plupart du temps inexistante sur le plan artistique ou qui souffrait de médiocrité, pour qu'elles puissent exister par elles-mêmes et qu'elles ne soient pas fondues dans ce contexte malheureux [...]. Ne pas intégrer l'œuvre au cadre bâti qui était tout au plus un édifice fonctionnel, commandait de réaliser une œuvre indépendante, autonome, pour qu'elle puisse être individualisée et reconnue comme une création plastique individuelle* »<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> Propos extraits de SMADJA Gilbert, *op. cit.*, p. 13-15.

<sup>197</sup> Cf. HOTTIN Christian, « L'Architecture universitaire des Trente glorieuses. Des temples du savoir à l'université de masse » in *Universités et grandes écoles à Paris, Les palais de la Science*, Paris : AAVP, 1999, p. 189.

<sup>198</sup> Propos extraits de LEMOINE Serge, « Quelques réflexions sur l'exemple de Dijon » in : MOGER Danielle, DUFRENE Thierry (eds.), *Art, architecture, université. Le 1 % culturel à travers les constructions universitaires*, Paris : Les presses du réel, 1995, p. 42.

- Les formes de l'art « autonome »

Définis par Annette Roche comme des « *décorations particulières* »<sup>199</sup>, les 1% autonomes ont pour objet de confirmer la mise en valeur d'éléments nobles du programme architectural dont ils dépendent (entrée principale de l'établissement, grand amphithéâtre, etc.) à travers deux pratiques : le dialogue avec l'espace environnant et la modification du dit espace.

### Le dialogue avec l'espace environnant incarné par la sculpture

Médium emblématique de la commande publique, la sculpture exposée en extérieur présente l'avantage d'être accessible à l'ensemble des citoyens parcourant l'urbain, tant en terme d'accessibilité qu'en terme d'échelle – la sculpture publique adaptant généralement ses volumes aux formes monumentales du bâti qui la jouxte.

Massivement plébiscitée au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la sculpture doit la place qu'elle occupe, dans le champ d'application du 1%, à l'avènement de l'art abstrait porté, en France, par des mouvements tels que le Nouveau Réalisme<sup>200</sup>. Abandonnant la figuration pure pour exprimer le monde à travers des volumes abstraits (cependant parfois évocateurs de formes réelles), les acteurs de ce renouvellement des formes de la sculpture publique conçoivent avant tout la relation entretenue par leur création avec l'espace environnant comme une revendication de l'autonomie de l'art.

Illustré au sein de l'UFRa de Tours à travers les projets d'Alexander Calder, de Gigi Guadagnucci et de Jean-Pierre Viot et Haguiko, respectivement proposés à l'IUT, en 1973 (cf. figure 6), à la faculté de lettres et sciences humaines, en 1975 (cf. figure 10) et au département « Génie électrique » de l'IUT, en 1990 (cf. figure 5) ; ce parti pris incarne la forme la plus répandue du 1%.

---

<sup>199</sup> Cf. ROCHE Annette, *op. cit.*, p. 7.

<sup>200</sup> Cf. ARIS Dominique, MARCHI Cristina (eds.), *op. cit.*, p. 156-157.

## La modification de l'espace environnant : le cas de l'installation

En dépit du fait que cette dernière forme revêtue par le 1% ne soit pas illustrée au sein de l'université de Tours, elle mérite cependant d'être explicitée. Disposant des mêmes origines que le renouvellement de la sculpture publique – soit un contexte « *caractérisé par la volonté de sortir l'art de l'atelier et des musées et par le désir des artistes de renouer avec la société* »<sup>201</sup> – l'installation, en tant que procédé visant à modifier l'espace environnant, se réfère à une pratique abstraite anglo-saxonne : le Land Art.

Bien que se distinguant du modèle par son abandon de l'échelle monumentale, la formule française visant à faire dialoguer l'art avec l'*in situ*, intègre cependant le principe visant à modifier le site, avant de le laisser évoluer de manière autonome.

Exposées en intérieur, à l'image des *Radiographies du temps* : une installation réalisée au titre de 1% par ORLAN, entre 2008 et 2011, pour la faculté de Nantes (cf. figure 19) ; les installations peuvent également investir l'espace extérieur, prenant généralement la forme d'un environnement paysager dans lequel sont insérées des créations plastiques.

## 2. L'intégration des arts plastiques à l'architecture

### 2.1. L'enseignement des ruines : trois projets de 1% aujourd'hui disparus

- Le projet de François Clarens pour la faculté de sciences et techniques

Premier chantier universitaire de Tours à avoir bénéficié de la procédure du 1%, la faculté de sciences et techniques, implantée sur le site Grandmont (cf. figure 5) constitue le cas le plus complexe de ce corpus pour deux raisons : d'une part, l'absence d'archives témoignant de l'artiste et de son œuvre, et d'autre part, la disparition de l'œuvre. C'est donc sur une base documentaire lacunaire que s'enracine notre propos.

---

<sup>201</sup> Propos extraits de SMADJA Gilbert, *op. cit.*, p. 13.

## Introduction à l'œuvre de François Clarens

Le 8 Juillet 1966, François Clarens, artiste tourangeau dont la pratique n'a fait l'objet d'aucune documentation, présenta un projet répondant à la nécessité d'appliquer la procédure du 1% à la nouvelle faculté de sciences et techniques de Tours, devant la Commission artistique nationale. Approuvée le 18 Juillet 1966, l'œuvre fut livrée au cours de la même année pour un montant de 56 040 francs (soit 8 543,24 euros). Il s'agissait d'une mosaïque (dont les matériaux et les couleurs ne sont pas renseignés) exposée en extérieur, car recouvrant le fronton du bâtiment E, donc réalisée après la construction du site universitaire (conformément aux critères explicités plus haut, inhérents à la réalisation d'une œuvre « intégrée » destinée à recouvrir une surface bâtie).

Loin d'être un cas isolé, l'œuvre de François Clarens s'inscrit dans le corpus des mosaïques, propre aux premières œuvres réalisées au titre de « 1% décoration ». En effet, elle répond parfaitement à la définition introduite par l'arrêté interministériel le 29 février 1960, concernant la nature des travaux de décoration des constructions sportives, socio-éducatives et administratives réalisés, au titre de 1%, dans les établissements d'État : « *Les constructions classiques structurées par des murs maçonnés appellent en fait diverses décorations murales : mosaïque, vitrail, sculptures en haut ou bas-relief, béton gravé, motifs moulés au moulage des murs, revêtements de bois, de céramique, incrustations de matériaux divers (brique vernissée, pierre de couleur), fresques, toiles marouflées, tapisseries* »<sup>202</sup>.

## Un emplacement visible dans un site universitaire clos

Exposée en extérieur, sur la façade du bâtiment E à laquelle elle était intégrée, l'œuvre de François Clarens, si elle s'avérait être idéalement accessible au plus grand nombre, ne fut finalement appréhendable que par les usagers du site universitaire.

---

<sup>202</sup> Propos extraits de TREGOMAIN Roger Aubert (De), *L'essor du 1% artistique et de l'art contemporain dans le nouveau ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie de Bercy (1982 – 1990)*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Bruno Foucart, université de Paris IV – Sorbonne, 2005, p. 9.

En effet, bien que les différentes facultés composant l'UFRa de Tours aient été édifiées, conformément à la volonté de Jean Royer, au sein même de la ville, l'implantation de la faculté de sciences et techniques aux frontières de la commune, qui plus est au sein d'un parc boisé qui fut totalement dévolu à cet effet, participa au cloisonnement du site. Exclusivement dédié à l'enseignement universitaire (contrairement aux autres UFR), le site Grandmont n'est fréquenté que par le public étudiant, nuisant ainsi à l'appropriation de l'œuvre par l'ensemble des citoyens tourangeaux.

### L'enseignement des ruines

Dégradée par le temps, faute de subventions destinées à sa restauration, l'œuvre devenue dangereuse (car risquant de causer des accidents auprès de la population universitaire) fut recouverte lors de la réalisation du bâtiment voisin (E1) – le fronton de ce dernier ayant été étendu au bâtiment préexistant, recouvrant ainsi l'intégralité de la mosaïque.

Une situation malheureuse qui n'est pas sans rappeler deux cas similaires propres à l'UPMC de Paris (campus Jussieu), respectivement incarnés par la mosaïque conçue par Jacques Lagrange, en 1971, pour recouvrir le parvis de la tour centrale du campus : *Les Géants* (cf. figure 20), et celle réalisée par Léon Gischia, entre 1970 et 1971, sur les pignons des barres « 26/00 » et « 46/00 », situés de part et d'autre de l'entrée principale du campus (cf. figure 21). En effet, toutes deux dégradées par le temps, elles illustrent deux partis pris, radicalement différents concernant les œuvres maltraitées par les années. Ainsi, la première « *a malheureusement été progressivement détruite, pour laisser place au nouveau hall de la tour rénovée* »<sup>203</sup> en raison de sa dangerosité : « *Cette œuvre s'est fragilisée au cours du temps et ne pouvait rester en l'état [d'après l'expertise réalisée en 2003 par le Bureau Veritas concluant à la fragilité de l'œuvre]. Par mesure de sécurité, des filets avaient dû être placés en protection pour éviter tout risque de chute de pierres. S'est alors posée en termes de faisabilité, la question technique et financière d'une restauration* »<sup>204</sup>. Tandis que la seconde

---

<sup>203</sup> Propos extraits de ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne], p. 28.

<sup>204</sup> Propos extraits de ROCHE Annette, *op. cit.*, p. 19.

a fait l'objet d'une restauration destinée à assurer la pérennité de l'œuvre, suite à la « reproduction des pierres abîmées à l'identique, [la] remise en état de l'intégralité des pierres constituant les fresques, [le] traitement des décors sur lave émaillée, puis [l']agrafage des pierres par polochons à leur emplacement initial »<sup>205</sup>.

Dans cette mesure, il faut concevoir la ruine comme un héritage fécond. Car, si l'on accepte de percevoir la disparition – avérée ou certaine – d'une œuvre comme un enseignement, la ruine devient la voie de la transformation. En prêtant ainsi attention aux créations passées, aujourd'hui disparues, il est possible, non seulement d'anticiper la conservation des œuvres futures, mais également de déterminer l'évolution des critères de sélection mis arbitrairement en place par les acteurs ayant impulsé ou rejeté le projet de tel ou tel artiste. En effet, dans le cas présent, le projet proposé par François Clarens fut validé pour son intégration à l'architecture, alors que ce même critère justifia le refus des deux projets, respectivement présentés par Léon Gischia et Jean Edelman, pour la faculté de lettres et sciences humaines.

- Le projet de Léon Gischia pour la faculté de lettres et sciences humaines

Lorsque l'architecte parisien Édouard Albert fut invité, en 1962, à réaliser les plans de la future faculté de lettres et sciences humaines de l'UFRa de Tours, sur le site des Tanneurs, il établit un programme de décoration reposant sur la réalisation de deux projets au titre de 1%, témoignant ainsi de la prééminence du rôle de l'architecte dans la sélection des artistes.

### Introduction à l'œuvre de Léon Gischia

Le premier projet devait être confié au peintre, illustrateur, décorateur de théâtre et écrivain français, né à Dax, le 8 juin 1903 et décédé à Venise (Italie), le 29 mai 1991 : Léon Gischia. Ayant décidé de se consacrer à la peinture, dès 1923 (après avoir entrepris des études de lettres, d'histoire de l'art et d'archéologie), influencé par les productions d'Othon Friesz (1879 – 1949) et de Fernand Léger (1881 – 1955), Léon Gischia fut, entre autres, l'auteur de

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 19.

la décoration du *Pavillon des Temps Nouveaux*, réalisée en collaboration avec le peintre Fernand Léger et l'architecte Le Corbusier (1887 – 1965) pour l'Exposition Universelle de 1937. Devenu le décorateur attitré du metteur en scène et comédien Jean Vilar (1912 – 1971), il réalisa pour lui les décors de pièces jouées au Théâtre National Populaire, telles que *La Mort de Danton* (Georg Büchner, 1835) en 1948, *Le Cid* (Corneille, ca.1637) en 1949, *Le Prince de Hombourg* (Heinrich von Kleist, 1808 – 1810) en 1951, ou encore *Ruy Blas* (Victor Hugo, ca.1838) en 1954. Sa pratique picturale évolua alors, l'artiste se détachant de la représentation précise de la réalité pour « *s'exprimer par des entrecroisements rythmiques de lignes droites ou courbes, qui délimitent de petits quadrilatères aux couleurs vives, dont le potentiel expressif se réfère aux gammes colorées de Matisse et de Léger* »<sup>206</sup>.

### Une composition cinétique héritée du 1% de l'UPMC de Paris

Déjà familiarisé à la réalisation d'une œuvre au titre de 1%, suite à sa collaboration avec l'architecte Édouard Albert sur le campus de Jussieu, l'artiste prévoyait de réaliser une création intimement liée à l'architecture de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours. Conçue pour être intégrée au bâti, Léon Gischia avait envisagé de conférer à son œuvre le rôle de recouvrir le soubassement du bâtiment principal, dit « forum », bordé par la rue des Tanneurs (cf. figure 5), par un revêtement composé de plaques de lave émaillée, fixées sur le mur en béton après émaillage. Si le choix de ce matériau semble innovant, il n'est cependant pas nouveau. En effet, utilisées notamment à travers les productions artistiques exposées en extérieur – comme au sein des entrées du métropolitain parisien édifiées par Hector Guimard (1867 – 1942), entre 1899 et 1913 (cf. figure 22)<sup>207</sup> – les plaques de lave émaillées ont l'avantage, d'une part, de nécessiter peu d'entretien, dans la mesure où elles ne requièrent pas le recours à des techniques spécifiques de nettoyage ou de conservation, et d'autre part, de recouvrir de manière hygiénique une large surface – un atout de taille si l'on prend en compte

---

<sup>206</sup> Propos extraits de « Léon Gischia », BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris : Gründ, 1976, Tome 5, p. 49.

<sup>207</sup> Cf. TARABRA Daniela, *Les Grandes périodes stylistiques. De l'Art roman à l'Art nouveau*, Paris : collection Guide des arts, Hazan, 2008, p. 361.

le fait que ledit soubassement mesure environ 3,50 mètres de haut et plus de 70 mètres de long.

Destinées à être recouvertes d'une composition cinétique, les plaques de lave émaillées devaient présenter un entrelacs de formes aléatoires, aux couleurs variées – notamment en raison des changements de température, propres à chaque plaque, en fonction des modes de cuisson utilisés. Si aucun dessin préparatoire ne témoigne de l'ambition de Léon Gischia, le dossier de l'œuvre atteste qu'elle est comparable au projet réalisé précédemment par l'artiste, au titre de 1%, au sein de l'UPMC de Paris (cf. figure 21). Validé par la commission artistique nationale au début de l'année 1968, Léon Gischia réalisa cette œuvre, entre 1970 et 1971, sur les pignons des barres « 26/00 » et « 46/00 », situés de part et d'autre de l'entrée principale du campus Jussieu<sup>208</sup>. Également réalisée en pierre de lave de Volvic émaillée (préférée à la mosaïque, dans le cas présent, par soucis d'économie), l'œuvre fut fixée dans le béton du bâtiment par le biais d'agrafes métalliques réalisées par l'entreprise Schwartz-Hautmont. Disposées en vis-à-vis, ces fresques mesurant chacune respectivement 18 mètres de haut et 15 mètres de large, visaient à représenter, au moyen d'une composition à vocation cinétique, une interprétation de l'observation au microscope de la section d'une cellule.

### Un emplacement accessible au plus grand nombre

Si la fonction illustratrice de l'œuvre fut abandonnée dans le projet de la faculté des lettres et sciences humaines de Tours, l'enseignement du 1% de l'UPMC de Paris fut pratiqué par Léon Gischia à travers l'emplacement qu'il prévoyait pour sa sculpture en bas-relief.

Ainsi, dans le cas présent, le choix du soubassement fut déterminé pour trois raisons liées à l'accessibilité de l'œuvre<sup>209</sup>. Premièrement, la présence de deux escaliers, ménagés de part et d'autre du soubassement, et l'existence de la passerelle surplombant la rue des Tanneurs (permettant aux étudiants d'accéder, depuis le quartier sauvegardé dit du « Vieux Tours », au

---

<sup>208</sup> Cf. ROCHE Annette, *op. cit.*, p. 18.

<sup>209</sup> Cf. CHARRON Virginie, *Elaboration et construction de la faculté des lettres et sciences humaines à Tours*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, université François-Rabelais de Tours, 2001, p. 118-119.

deuxième niveau de l'établissement universitaire), constituaient autant de chemins d'accès à la faculté se croisant en un lieu clé. Deuxièmement, la proximité du trottoir permettait aux passants d'expérimenter l'œuvre de près, à mesure qu'ils auraient longé les locaux de la faculté, rendant alors le projet accessible, non seulement aux étudiants, mais également à l'ensemble des individus parcourant les rues de Tours. Enfin, l'augmentation de la circulation automobile dans la rue des Tanneurs laissait présager que les passants auraient pu expérimenter l'œuvre à travers le filtre des fenêtres d'une voiture, mettant ainsi en pratique un positionnement idéologique nouveau : l'expérimentation de la ville à l'échelle automobile – qui n'est pas sans rappeler l'enseignement de Robert Venturi dans *Learning from Las Vegas*<sup>210</sup>.

D'abord choisi pour sa proximité avec l'architecte Édouard Albert et sa place au sein du marché de l'art (comme l'atteste une lettre de Louis Sainsaulieu adressée à Pierre Boille, Michel Marconnet et Pierre Labadie, le 25 mai 1970 : « *Gischia est un type de valeur, très sympathique, qui a fait notamment beaucoup de décors de théâtre et des choses très colorées et très vivantes. C'est un artiste très coté* »), Léon Gischia proposa à la faculté des lettres et sciences humaines de Tours, un projet répondant à un enjeu double : être exposé aux yeux du plus grand nombre en extérieur, intégrant alors l'art contemporain à l'espace urbain, et s'intégrer au mieux au sein de l'architecture du lieu préexistant en épousant ses formes.

Estimée à 92 400 francs, alors que le budget de la faculté prévoyait d'accorder au total 114 000 francs (soit 17 379,19 euros) à l'application du 1%, l'œuvre de Léon Gischia incitait à la réalisation d'un second projet – dont le montant ne dépasserait pas 19 500 francs, afin de respecter le budget initial.

- Le projet de Jean Edelmann pour la faculté de lettres et sciences humaines

### Introduction à l'œuvre de Jean Edelmann

---

<sup>210</sup> Cf. VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise, IZENOUR Steven, *L'Enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* [éd. originale: *Learning from Las Vegas : The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 1972] Bruxelles-Liège : Mardaga, 1978.

Ainsi, conformément au souhait de l'architecte de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours, le second projet de 1% fut confié à Jean Edelman, peintre français né à Paris le 2 mai 1916 et décédé dans la capitale en octobre 2008. Ayant une prédilection pour la peinture et les mathématiques, Jean Edelman entreprit des études à l'École polytechnique de Paris, dès 1935. Fait prisonnier en 1940, il ne revint s'établir en région parisienne qu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, date à partir de laquelle il se consacra à la peinture, à la gravure et à l'illustration de livres. Inspiré par les formes du quotidien, l'artiste mit en place, à partir de 1953, une expression plastique originale, basée sur la représentation colorée « [d'] espaces plus ou moins abstraits où on décèle la leçon de construction du cubisme »<sup>211</sup>, qu'il appliqua à trois médiums : la peinture, la tapisserie et le vitrail.

### Une interprétation abstraite des traditionnelles tapisseries

Peu habitué à la commande publique, Jean Edelman, en tant qu'auteur de tapisseries et de vitraux, était cependant accoutumé à intégrer ses productions au sein d'espaces architecturés. C'est pourquoi il proposa de réaliser, en collaboration avec Lucien Brahem, une tapisserie destinée à être exposée dans le hall du deuxième étage de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours (cf. figure 10). Incrustée et fixée au mur de la « salle des actes »<sup>212</sup> (cf. figure 23), la tapisserie devait reposer sur une composition complexe, réalisée à partir de formes cubistes colorées imbriquées les unes dans les autres.

Une composition géométrique, mais également abstraite, à l'image de la tapisserie en laine intitulée *Vendanges*, conçue par Jean Lurçat<sup>213</sup>, en 1959, pour le 1% du lycée Georges-Clémenceau de Reims (cf. figure 24) ; dont la polychromie aurait pu égaler *Maladeta* : le tapis de sol imprimé, dessiné par Sébastien Vonier<sup>214</sup> en 2009 pour le 1% du complexe omnisport Jacques-Clouché de Boé (cf. figure 25).

---

<sup>211</sup> Propos extraits de « Jean Edelman », BENEZIT Emmanuel, *op. cit.* Tome 4, p. 107.

<sup>212</sup> La salle des actes du deuxième étage de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours correspond à l'actuel amphithéâtre Roger.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 77.

Dans cette mesure, à travers ce projet de 1%, Jean Edelmann projetait de traiter la tapisserie, non plus comme le support des scènes de genre typiques de cet art dit « mineur », mais comme un médium supportant des représentations abstraites, au même titre que les peintures de la même époque, livrant ainsi une interprétation contemporaine des traditionnelles tapisseries figuratives<sup>215</sup>.

### Un emplacement réduisant l'accessibilité à l'œuvre

Intimement lié à l'architecture du lieu, le projet de Jean Edelmann fut conçu pour s'implanter dans un espace massivement fréquenté par les usagers de la faculté, car situé en un point stratégique (cf. figure 5). En effet, la salle des actes, située dans le hall du deuxième étage, fait face à l'escalier principal de la faculté. Encadrée par deux entrées menant à ladite salle, l'œuvre s'assurait une visibilité auprès du public universitaire, habitué des lieux.

Ces deux projets, soutenus par le défunt Édouard Albert, furent présentés devant la Commission nationale le 15 décembre 1971. Refusés au nom de l'absence d'intégration des œuvres au cadre urbain environnant la faculté, les membres de la commission préconisèrent alors le recours à des artistes locaux, comme Max Ernst, Alexander Calder, ou encore Olivier Debré – dont la pratique avait par le passé attiré l'attention d'Édouard Albert.

Cette décision témoigne de la volonté d'abandonner la formule initiale visant à intégrer les œuvres réalisées au titre de 1% à l'architecture, au nom de la synthèse des arts. En effet, si le dialogue entre l'art et l'architecture est toujours de mise, le rôle majeur de ces productions artistiques n'est plus la « décoration », mais la médiation entre les bâtiments universitaires et l'espace urbain environnant. À ce titre, l'intervention d'artistes contemporains travaillant dans la région semble être un moyen de valoriser le dialogue entretenu entre l'art, l'architecture et l'espace urbain à travers la procédure du 1%. Or, il est troublant de constater que seuls les noms d'artistes régionaux consacrés par l'histoire de l'art soient cités, érigeant ainsi le prestige d'un plasticien au rang de critère de sélection.

---

<sup>215</sup> Cf. CHARRON Virginie, *op. cit.*, p. 118-119.

## 2.2. Le 1% de la faculté de médecine : les abstractions régionalistes d'Olivier

### Debré

Conformément aux recommandations de la Commission artistique nationale, l'architecte tourangeau Michel Marconnet choisit de confier la réalisation du 1% de la faculté de médecine de Tours au peintre Olivier Debré.

- Introduction à l'œuvre d'Olivier Debré

Né le 14 avril 1920 à Paris, d'une famille originaire de la région tourangelle, Olivier Debré entreprit simultanément, dès 1938, des études en histoire à La Sorbonne et en architecture à l'École des Beaux-arts de Paris, avant de s'inscrire à l'UFR lettres modernes de l'université de Toulouse : des études témoignant de la variété de ses aspirations artistiques, qu'il interrompit au profit de la peinture – domaine vers lequel il se tourna probablement influencé par les œuvres de son grand-père : Édouard Debat-Ponsan<sup>216</sup>. S'inspirant des techniques et des thèmes d'inspiration chers aux Impressionnistes, puis aux Expressionnistes, il se tourna vers la réalisation de peintures abstraites dès 1944. Une pratique qui lui valut d'être exposé, quatre ans plus tard, au Salon des Surindépendants de Paris, puis au Salon de Mai et au Salon d'Automne de 1949<sup>217</sup>.

Fier de son succès en France, Olivier Debré exporta rapidement sa pratique aux États-Unis, où il exposa collectivement à la Perspectives Gallery de New-York en 1950, avant d'être sollicité pour réaliser une exposition personnelle à la Knoedler Gallery de New-York, en 1959, où son travail fut remarqué par Mark Rothko<sup>218</sup> – une expérience qu'il réitéra en 1963. Au cours des années 1960, il participa ainsi à de nombreuses expositions particulières ou collectives, comme la Biennale de Menton (France), dont il reçut le premier prix en 1964 ou encore l'exposition internationale de Montréal (Québec, Canada), en 1967, à l'occasion de laquelle il

---

<sup>216</sup> Édouard DEBAT-PONSAN : peintre français né le 25 avril 1847 à Toulouse, décédé le 29 janvier 1913 à Paris.

<sup>217</sup> Cf. « Olivier Debré », BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris : Gründ, 1976, Tome 3, p. 408-409.

<sup>218</sup> Mark ROTHKO (1903, Dvinsk, Russie – 1970, New-York E.U.) : peintre abstrait russe naturalisé américain, membre du *color field*.

s'improvisa ambassadeur de l'art français. Enfin, cette même année fut synonyme de consécration pour Olivier Debré : il devint, en effet, sociétaire du Salon d'automne et membre du Comité français des arts plastiques, tandis que Pierre Courthion, historien de l'art français, lui consacra sa première monographie. L'année suivante, le musée Galliera de Paris lui consacra une exposition rétrospective.

### Un membre de l'École de Paris ou du *color field* américain ?

Affilié à l'École de Paris<sup>219</sup>, au même titre que Constantin Brancusi, Marc Chagall, Juan Miró, Amedeo Modigliani, Piet Mondrian ou encore Pablo Picasso, Olivier Debré fit partie de ces artistes dont la pratique, caractérisée par une totale liberté stylistique, s'avère être difficilement classable – et ce même après sa mort, le 1<sup>er</sup> juin 1999, à Paris<sup>220</sup>. En effet, après quelques années d'évolution pendant lesquelles alternativement le signe puis la pâte colorée prenaient plus d'importance, sa peinture se fixa dans la formulation qui la caractérise désormais : « *De grandes plages de couleur aux confins ourlés de matière, quelque peu informelles* »<sup>221</sup> qui ont pour point commun leur rapport au réel, introduit d'une part, par le lieu dans lequel l'artiste concevait ses œuvres (témoignage de l'influence des techniques Impressionnistes sur sa pratique) et d'autre part, par l'usage exclusif de la couleur et la revendication de sa matérialité (référence à l'une de ses sources d'inspiration : l'Expressionnisme abstrait).

Car Olivier Debré se refusait à travailler dans l'intimité d'un atelier ou autres espaces clos, leur préférant la nature : « *Il faut préciser en outre que cette immersion ne se fait pas généralement dans un paysage grandiose et indéfini, où l'artiste apparaîtrait comme perdu au sein d'un macrocosme où il n'aurait pas plus de présence qu'un insecte ou un grain de*

---

<sup>219</sup> L'École de Paris : dénomination forgée par le peintre et critique André Warnod en 1920.

<sup>220</sup> Cf. « L'École de Paris », TARABRA Daniela, *Les Grandes périodes stylistiques. De l'Art roman à l'Art nouveau*, Paris : collection Guide des arts, Hazan, 2008, p. 110 & LAMBERT Jean-Clarence, *La jeune école de Paris*, Paris : Le Musée de Poche, 1958.

<sup>221</sup> Propos extraits de « Olivier Debré », BENEZIT Emmanuel, *op. cit.*, p. 408.

sable [...]. Si immersion il y a c'est [...] dans la proximité »<sup>222</sup>. En effet, l'immersion de l'artiste au sein des paysages qui l'inspirent (cf. figure 26), à la manière des membres de l'École de Barbizon, des Impressionnistes, ou encore des peintres qualifiés de « Réalistes » comme Gustave Courbet<sup>223</sup>, lui permettait de retranscrire avec plus de sincérité le monde tel qu'il le percevait à travers le filtre de ses émotions. Ainsi, dans un entretien avec Daniel Abadie<sup>224</sup>, il expliquait l'importance du dialogue qu'entretiennent ses œuvres avec le réel, de leur conception à leur réception : « Je crois que peindre au chevalet peut créer une distanciation entre la toile et l'artiste. Lorsque je peins par terre, il existe une adhésion physique, sensuelle, presque sexuelle. [...] Quelque fois [je cherche les effets de dripping], et je peins alors en position verticale ou je relève la toile avant de la reposer à nouveau. Mes dégoulinades entraînent la peinture dans la réalité par la trace même de leur courant où je me trouve plongé »<sup>225</sup>. Or, c'est précisément ce rapport au geste et à la matérialité de la couleur, support d'un présupposé lyrisme, qui l'apparentent à la peinture abstraite, telle qu'elle fut pratiquée par les artistes américains membres du color field.

Pourtant, bien que sa peinture exprime, par le biais de la couleur, le sentiment éprouvé par l'artiste face à la nature dans ce qu'elle a de plus banal et de plus quotidien, la différence entre les peintres américains qui se faisaient les chantres du color field et l'œuvre d'Olivier Debré existe bien, comme l'attestent les propos tenus par l'artiste : « Je désirais qu'on perçoive la nature. Je voulais faire des concerts champêtres abstraits. Retrouver dans l'abstrait la grande tradition de la peinture. Tout cela était le contraire des surfaces très colorées des abstraits de l'époque. Je voulais des choses très sobres, des choses de la terre, je pensais à Courbet »<sup>226</sup>. Elle réside, d'une part, dans la recherche du contact avec le réel, portée par une

---

<sup>222</sup> Propos extraits de CHASSEY Éric (De), « Toucher la peinture », *Olivier Debré. Peintures* [cat. expo.], Paris : Louis Carré & Cie, 2003, p. 5

<sup>223</sup> Gustave COURBET (1819, Ornans, France – 1977, La-Tour-de-Peilz, Suisse) : peintre français présenté comme le chef de file du mouvement réaliste.

<sup>224</sup> Daniel ABADIE : historien de l'art français, qui s'illustra notamment en sa qualité de commissaire d'exposition au Centre George Pompidou (Paris, France), puis de directeur de la Galerie nationale du Jeu de Paume (1994 – 2004).

<sup>225</sup> Propos extraits de *Oliver Debré*, [cat. expo.] Saint-Etienne : musée d'art et d'industrie/maison de la Culture et des Loisirs, 1975 rapportés dans CHASSEY Éric (De), *op. cit.*, p. 6.

<sup>226</sup> Propos extraits de NOËL Bernard, *Debré*, Paris : Flammarion, 1984, p. 8.

volonté de s'immiscer au cœur de la nature, et plus particulièrement au cœur de la nature tourangelle. Et, d'autre part, dans l'abandon de la gestuelle (comparativement aux drippings et autres pots de peinture percés, qui font le style si caractéristique de Jackson Pollock, par exemple) au profit de la synthèse du « *geste analytique* »<sup>227</sup> et de la surface de la toile sur laquelle il se répand. Ainsi, le geste, au lieu d'être un moyen de parvenir à la réalisation d'une œuvre devient alors l'œuvre elle-même : « *Il faudrait pouvoir peindre la peinture au lieu de réfléchir un sujet ou des formes ; il faudrait peindre instantanément l'instant de peindre* »<sup>228</sup>.

### Un peintre régionaliste

Dès son plus jeune âge, Olivier Debré prit l'habitude de suivre ses parents qui échappaient le plus souvent possible à l'effervescence de la capitale, lui préférant le calme de la propriété familiale Debat-Ponsan, située à Nazelles, près d'Amboise. Entre 1932 et 1937, son père fit l'acquisition d'une propriété baptisée « Les Madères », située à Vernou-sur-Brenne, en Indre-et-Loire, à proximité d'Amboise, qui inspira au jeune artiste un grand nombre de ses peintures célébrant les paysages de Touraine. C'est en ce lieu qu'Olivier Debré installa son atelier (cf. figure 27), une fois sa renommée établie, comme l'indique le titre de nombre de ses toiles, se référant explicitement à la région tourangelle ou à la Loire<sup>229</sup>. Car « *[Sa] principale source d'énergie créatrice est ce qui entoure la maison de famille, au cœur de ce qu'il est convenu d'appeler le "Jardin de la France"* »<sup>230</sup>.

Aussi, lorsqu'Olivier Debré fut appelé à réaliser trois tableaux pour le 1% de la faculté de médecine de Tours, conformément aux recommandations de la Commission artistique nationale, sa renommée n'était plus à faire et la relation qu'il entretenait avec la Touraine,

---

<sup>227</sup> Selon Bernard NOËL, poète, essayiste, critique d'art et romancier français : « *Quand Olivier Debré parle de "geste analytique", il doit s'agir d'un geste qui tire de l'observation de son propre parcours la perception de son sens* ». Propos extraits de NOËL Bernard, *op. cit.*, p. 9.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>229</sup> Cf. Olivier Debré. *Peintures*, *op. cit.*, p. 53-60.

<sup>230</sup> Propos extraits de Ann HINDRY, « Olivier Debré : note sur l'inéluctabilité », *Olivier Debré*, *op. cit.*, p.5.

terre d'inspiration pour les artistes (d'Eugène Delacroix à Max Ernst, en passant par William Turner), n'était un secret pour personne.

- Trois toiles abstraites, entre autonomie de la composition et intégration du médium à l'architecture

### Trois visions inspirées du réel : entre revendication de la matérialité de la couleur et référence à la nature

La première toile à avoir été proposée par le peintre pour le 1% de la faculté de médecine de Tours (cf. figure 30), fut réalisée un an avant que sa participation au projet ne soit sollicitée, en 1972. Mesurant 6,09 x 2,56 mètres, cette imposante peinture à l'huile sur toile, baptisée *La Grande Loire*, se distingue des compositions suivantes par son recours à une gamme chromatique moins contrastée. Conçues en vis-à-vis, les deux autres peintures à l'huile sur toile, mesurant environ 4 x 3 mètres, proposées par Olivier Debré (cf. figures 28 et 29) répondent à la même composition abstraite que l'œuvre précédente. Incarnée par de grands aplats colorés déclinés dans un camaïeu de blanc, réalisés au moyen d'un large pinceau-brosse (qui confère à la peinture une qualité pâteuse), cette composition commune aux trois œuvres est rehaussée par des empâtements bleus et jaunes réalisés au couteau, qui se fondent les uns dans les autres pour laisser apparaître de larges bandes de peinture verte, affirmant ainsi que la toile est un espace dans lequel tous les composants se fondent afin de créer un seul élément, et non pas « *un ensemble esthétiquement composé de parties qui se complètent ou s'équilibrent* »<sup>231</sup>.

Le geste du peintre, matérialisé par les traces de peintures laissées par ses outils : des coups de pinceau-brosse qui se mêlent, s'entrecroisent, en des empâtements déposés au couteau, créant de véritables coulées de couleurs, témoignent de la conception tactile de la matière picturale. Car la peinture, ainsi traitée dans sa tridimensionnalité, confère une matérialité à la toile, qui devient alors un objet d'art hybride, entre peinture et sculpture, dont l'appréhension stimule

---

<sup>231</sup> Propos extraits de NOËL Bernard, *op. cit.*, p. 9.

les sens, invitant le regard et incitant au toucher : une caractéristique qui traduit l'intérêt porté par Olivier Debré pour les recherches les plus contemporaines menées dans le domaine de la philosophie, en France, dès les années 1945, par des penseurs comme Jean-Paul Sartre et Maurice Merleau-Ponty. En effet, la pratique picturale de l'artiste fait écho aux propos tenus par les deux philosophes, dans la mesure où elle s'attache à remettre en question le primat du visuel (bien que ces compositions se présentent comme des tentatives de « *séduction visuelle* »<sup>232</sup>), au profit d'une perception moins distante du monde, qui fait appel à un sens jusqu'alors délaissé : le toucher. Pourtant, comme le souligne Éric De Chassey : « *Nous autres spectateurs, par convention et par souci de ne pas abîmer les œuvres, ne sommes-nous invités qu'à utiliser le plus distant de ces sens : la vision* »<sup>233</sup>.

Porteuses d'une référence évidente à la nature, comme l'atteste leur titre, ces trois compositions, véritables « *formes pensées dans le visible [...] sont des états visuellement exprimés, d'où le rapport nécessaire qu'elles entretiennent avec l'immédiat. [...] Pas de représentation, rien que de la présence. L'image se fait chair ou, plutôt, la chair ne se fait plus image* »<sup>234</sup>. En ce sens, ces trois toiles s'apparentent plus à la représentation abstraite de cadastres géologiques qu'à de réelles évocations du paysage, générant une « *impression d'environnement* »<sup>235</sup> qui envahie l'espace (tant celui de la toile, que celui dans laquelle cette dernière est exposée) et se présente aux yeux du spectateur comme une histoire parcourable par le regard, le geste du peintre et le mouvement de la couleur se muant en un guide abstrait, qui suggère au regardeur le sens de lecture propre à chaque toile.

Une question demeure : ces trois œuvres présentées au titre de 1%, le 7 mars 1973, devant la Commission artistique nationale, approuvées le 28 mars de la même année (date de signature de l'arrêt de commande) et livrées au cours des mois suivants pour un montant de 67 464 francs (soit 10 284,82 euros), ont-elles été conçues comme un rapport sensuel au monde retranscrit par la peinture sur la surface de trois toiles ou de simples tableaux créés pour le seul plaisir visuel du regardeur ?

---

<sup>232</sup> Terme emprunté à CHASSEY Éric (De), *op. cit.*, p. 11.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>234</sup> Propos extraits de NOËL Bernard, *op. cit.*, p. 5.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 8.

## Des œuvres intégrées dont le dialogue avec l'espace urbain reste inexploité

Conçues pour être exposées en intérieur, au sein de la faculté de médecine de Tours, dans l'enceinte d'un bâtiment administratif (bâtiment édifié par Michel Marconnet en 1969, aujourd'hui détruit) ces trois toiles étaient, à l'origine, accessibles à l'ensemble de la communauté universitaire fréquentant le site Bretonneau-Tonnelé (cf. figure 9). Choisies par la Commission artistique nationale avant tout pour leur composition évoquant les paysages régionaux, ces œuvres n'ont pas fait l'objet d'une réelle étude de l'emplacement auxquelles elles étaient destinées. Aussi, elles ne dialoguaient avec l'architecture préexistante que dans la mesure où elles épousaient ses formes, suspendues aux murs du bâtiment étudiantin, conformément aux contraintes inhérentes à leur médium : la peinture à l'huile sur toile. Elles pouvaient ainsi s'intégrer à l'architecture de n'importe quel lieu. C'est probablement pour cette raison qu'elles furent extraites de leur environnement originel avant sa destruction pour être mises en dépôt à la mairie de Tours en 1997 (cf. figures 32 et 33).

Désormais exposées dans l'ancien bâtiment dévolu à la mairie<sup>236</sup>, dans le couloir du deuxième étage menant à la salle des mariages pour *La Grande Loire*, à proximité d'une autre œuvre mise en dépôt par le FNAC : *Ocre pâle de Loire* (cf. figure 31), et de part et d'autre de l'escalier d'honneur, pour le diptyque ; ces œuvres sont à présent ponctuellement accessibles aux initiés. Car il faut être informé de leur existence pour les aborder, soit en profitant de l'ouverture du bâtiment au public, lors d'expositions temporaires ou encore à l'occasion des Journées du patrimoine, soit en déjouant la surveillance des vigiles postés à l'accueil de la mairie : un ensemble de contraintes qui nuisent à l'appréhension de ces 1%, pourtant destinés à être accessibles au plus grand nombre, auxquelles s'ajoute l'absence de cartel (du moins en ce qui concerne le diptyque), qui confèrent à ces œuvres régionalistes à la composition autonome un caractère énigmatique.

Dans cette mesure, la potentielle autonomie du 1% d'Olivier Debré reste à ce jour inexploitée. Pourtant porteuses d'une composition se référant aux paysages régionalistes, synonyme d'un dialogue naissant avec le paysage urbain environnant – notamment celui qu'offre les quais de la Loire, visibles depuis des bâtiments publics à vocation culturelle, tels que la faculté de

---

<sup>236</sup> L'ancien bâtiment dévolu à la mairie de Tours fut édifié sur les plans de l'architecte tourangeau Victor Laloux, entre 1896 et 1904.

lettres et sciences humaines de Tours, située site des Tanneurs ou encore la bibliothèque municipale qui lui fait face – ces trois toiles sont reléguées au rang d’ornement.

### 2.3. Le 1% de la faculté de droit et sciences sociales : l’œuvre paysagère de Stéphane Calais et Marie-Anne Hervoche

La dernière œuvre réalisée au titre de 1% pour l’université de Tours, fut confiée à Stéphane Calais, plasticien français né en 1967 à Arras, et Marie-Anne Hervoche, paysagiste.

- Un duo d’artistes

#### Introduction à l’œuvre de Stéphane Calais

Après avoir suivi des études à l’école des Beaux-Arts de Nîmes, au cours des années 1980, puis à l’Institut des hautes études en arts plastiques de Paris, Stéphane Calais débuta sa carrière artistique en 1991, lorsqu’il participa à sa première exposition collective, à la galerie Brousse de Montpellier : « C. pour aujourd’hui ou pour demain ? ». Dès lors, il entreprit une collaboration avec les services culturels décentralisés – en témoigne l’exposition personnelle « Pump up the volume » que lui consacra le FRAC Languedoc-Roussillon en 1994, ou encore l’exposition qui lui permit d’investir l’espace du FRAC Champagne-Ardenne, en 1997.

C’est grâce à ce travail conjoint, mené avec des médiateurs culturels dépendants de l’État, que Stéphane Calais pût prétendre à la commande publique. En effet, dès 1997, il réalisa, au titre de 1%, *Jack et le haricot magique* : une peinture murale ou *wall drawing*, destinée à animer la cage d’escalier des bâtiments parisiens dévolus à la direction bancaire de la Caisse des Dépôts et Consignations (cf. figure 34).

#### Introduction à l’œuvre de Marie-Anne Hervoche

Après avoir entrepris des études supérieures de commerce et mené une première carrière dans la mode, Marie-Anne Hervoche se tourna quant à elle vers l’aménagement paysager, après avoir réalisé son propre jardin en bord de mer.

Devenue conceptrice d'espaces paysagers, elle est l'auteure de nombreuses œuvres réalisées en collaboration avec Stéphane Calais, dont la production plastique propose une approche construite de l'espace. Ainsi, les végétaux, médiums essentiels à la pratique de Marie-Anne Hervoche, dialoguent simultanément avec l'architecture dans laquelle ils prennent place, les éléments architecturaux (balcons, terrasses...) ou mobiliers (chaises, tables, bancs...) qu'elle dessine et les créations de Stéphane Calais – il s'agit généralement de modules colorés – insérées en son sein.

- Un projet intégré revendiquant l'autonomie de l'œuvre

L'aménagement de l'un des patios enclavé dans la BU de la faculté de droit et sciences sociales de Tours (site Portalis), réalisé par le duo d'artistes entre 2003 et 2006, se présente sous la forme d'un jardin d'agrément imaginé par Marie-Anne Hervoche, dans lequel se décline une galerie de portraits constituée par Stéphane Calais.

### Des productions plastiques insérées dans un environnement paysager

Représentant le portrait d'un seul et même personnage, sérigraphié sur des *tondi* en inox miroir, teinté en rouge ou en violet (cf. figure 36), la galerie de portraits fait appel à une formule que Stéphane Calais employa à nouveau en 2007, à travers une série de dix sérigraphies de 96 x 71 centimètres, intitulée *M.H.S - Mythe, Histoire, Studio* (cf. figure 35). Il s'agissait alors de créer des portraits de personnages plus ou moins reconnaissables (Dora Maar, Napoléon III, le chancelier Bismarck, Ambroise Thomas, George Sand...) constituant des motifs reproduits sans alibi autre que la recherche de la figuration par la figure. En ce sens, les sérigraphies de Stéphane Calais sont empreintes d'un sentiment simultané de présence et d'absence, la présence étant incarnée par les portraits des personnages représentés, et l'absence, par le recours à un procédé de reproduction sériel (plébiscité par l'artiste en raison de sa capacité à unir son langage de prédilection : le dessin, régi par la spontanéité du geste, à une production dépendante d'une technique de reproduction industrielle), qui participe à la dépersonnalisation de ces mêmes portraits.

Les œuvres qu'il expose dans le patio de la faculté de droit et sciences sociales de Tours reflètent ainsi une forme d'austérité incarnée par les personnages portraiturés, présentés au visiteur comme la déclinaison d'une seule et même figure tutélaire gardienne de la faculté ; cependant tempérée par l'humour introduit par la référence au Pop Art à travers l'usage de couleurs vives. En effet, la pratique de Stéphane Calais s'inspire essentiellement de l'art anglo-saxon des années 1970, incarné notamment par le Pop Art, dont les emblématiques représentants ont participé à l'introduction dans l'art des procédés de reproductions techniques propres à l'image publicitaire, à travers des œuvres composées de grands aplats de couleurs – en témoignent les sérigraphies réalisées par Andy Warhol.

Intégrés à l'architecture car fixés au mur du patio, les portraits sérigraphiés de Stéphane Calais dialoguent avec le jardin d'agrément (cf. figure 37), espace paysager autonome imaginé par Marie-Anne Hervoche (cf. figure 38), comme l'attestent les propos de la créatrice : « *Les chèvrefeuilles plantés à la base des portraits doivent grimper le long des murs et envahir progressivement les portraits donnant l'illusion d'un jardin [du] XIX<sup>e</sup> [siècle] abandonné dans une architecture contemporaine* »<sup>237</sup>.

### Une œuvre réunissant deux projets distincts

Bien qu'héritier de la formule visant à intégrer les arts plastiques à l'architecture, au nom de la synthèse des arts, le programme proposé par Stéphane Calais et Marie-Anne Hervoche se distingue des projets de François Clarens, Léon Gischia, Jean Edelmann ou encore Olivier Debré, par sa volonté de personnifier l'architecture préexistante.

Alors que la galerie de portraits sérigraphiés, mise en place par Stéphane Calais, s'inscrit dans la tradition des peintures murales intégrées à l'architecture « *telle qu'elle s'est développée depuis les peintures des villas pompéiennes, en passant par les fresques religieuses ou mythologiques de l'Italie de la Renaissance [...] jusqu'aux grandes commandes royales de la*

---

<sup>237</sup> Propos de HERVOCHE Marie-Anne extraits du site Internet monographique qui lui est dédié : <http://www.marieannehervoche.fr/mah/>

*France de l'Ancien Régime* »<sup>238</sup> ; l'espace paysager dessiné par Marie-Anne Hervoche, bien que délimité par les bâtiments universitaires encadrant le patio, s'affranchit des contraintes de l'architecture pour exister en dehors d'elle, grâce à une composition autonome dialoguant librement avec l'espace préexistant et l'intervention de Stéphane Calais.

En ce sens, le projet de Marie-Anne Hervoche, porté par une œuvre *in progress* autonome, est emblématique du changement d'orientation qui s'opère dans la conception du 1%. En effet, alors que les compositions « intégrées » au bâti étaient privilégiées au cours des années 1960-1970, à l'image de la redéfinition de la procédure du 1%, en 1993, on leur préféra les œuvres détachées du cadre structurel de l'architecture, visant à dialoguer simultanément avec les bâtiments universitaires et l'espace urbain environnant.

Aussi, la profonde différence de nature propre aux interventions réalisées respectivement par Stéphane Calais (afin de « décorer ») et Marie-Anne Hervoche (afin de créer un espace autonome), laisse l'observateur perplexe : s'agit-il d'une seule et même œuvre ?

### Un emplacement intégré à l'architecture

La réponse à cette question semble se trouver dans l'emplacement du programme. Bien que destinée à créer un espace de vie fonctionnel, l'intervention du duo d'artiste est intégrée à l'architecture, en raison du cadre spatial dans lequel elle prend place : l'un des patios de la BU, enclavé au sein des bâtiments universitaires (cf. figure 17). Dans cette mesure, l'autonomie de l'œuvre est remise en question par son emplacement : accessible exclusivement au public universitaire spécialisé dans la recherche – lorsque celui-ci est informé de son existence – la portée de cette intervention simultanément graphique et paysagère se limite à un groupe restreint d'initiés.

C'est pour cette raison que nous avons choisi présenter cette œuvre comme un projet intégré à l'architecture. Car contrairement aux œuvres autonomes destinées à personnifier l'architecture fonctionnelle des UFR tourangelles – sur lesquelles portera notre étude au cours des

---

<sup>238</sup> Propos extraits de ARIS Dominique, MARCHI Cristina (eds.), *Cent 1%*, Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012, p. 79.

prochaines pages – la portée du 1% de Stéphane Calais et Marie-Anne Hervoche, à l'image des projets de François Clarens, Léon Gischia, Jean Edelmann, ou encore Olivier Debré, se borne au cadre architectural dans lequel il prend place, réduisant ainsi au néant le dialogue avec l'espace urbain environnant.

### 3. La personnalisation de l'architecture fonctionnelle des UFR de Tours

#### 3.1. Le 1% de l'IUT : quand l'héritage de la sculpture publique dialogue avec l'espace tourangeau dans l'atelier d'Alexander Calder

- Introduction à l'œuvre d'Alexander Calder

##### La commande publique en héritage

Petit-fils d'Alexander Milne Calder (1846 - 1963), originaire d'Aberdeen (Écosse), fils d'Alexander Stirling Calder (1870 - 1945) et de Nanette Lederer (portraitiste professionnelle), couple d'artistes établis à Philadelphie, Alexander Calder, né le 22 juillet 1898 dans la ville américaine de Lawton (actuel faubourg de Philadelphie, Pennsylvanie) et décédé le 11 novembre 1976 à New York, est le descendant d'une famille de sculpteurs académiques américains, dont l'œuvre fut particulièrement plébiscitée par la commande publique.

En effet, ils sont à l'origine de sculptures monumentales figuratives, exposées au sein de l'espace public, comme la statue en bronze à l'effigie du quaker William Penn réalisée par le grand-père de Calder en 1894 pour la mairie de Philadelphie, ou encore la sculpture en haut-relief à l'effigie de George Washington, exécutée par le père de Calder pour le Washington Square de New-York en 1918.

Si la pratique artistique d'Alexander Calder se distingue de ses pères par l'abandon de la tradition figurative académique au profit de l'abstraction, « *L'empreinte de ses prédécesseurs se retrouve plutôt dans son expérience et sa familiarité des grandes commandes*

officielles »<sup>239</sup>, selon Jacob Baal-Teshuva<sup>240</sup>. Car « *Comme ses ancêtres, Calder travailla en étroite relation avec des architectes [afin] d'adapter ses sculptures au contexte de leur environnement* »<sup>241</sup>.

### La pratique d'Alexander Calder : entre ingénierie et art

Ayant entrepris dès 1915 des études d'ingénieur au Stevens Institute of Technology, à Hoboken (New-Jersey), où il se fit notamment remarquer pour sa maîtrise de la géométrie, Calder obtint le diplôme de « Mechanical Engineer » en 1919<sup>242</sup>. Prédisposé au dessin, il prit des cours à l'Art Student's League de New-York<sup>243</sup> de 1923 à 1926 : un enseignement qui lui permit de prendre pour objet de création le quotidien dans ce qu'il a de plus banal et de plus répétitif (en témoignent ses nombreux paysages et autres vues urbaines), qu'il entreprit de retranscrire rapidement, usant de motifs simplifiés, par le biais du dessin et de la peinture.

Fasciné par le mouvement, Calder entreprit, à l'issue de sa formation, d'associer ses qualités d'ingénieur à son apprentissage artistique. Aussi, dès 1926, il réalisa des sculptures humoristiques en fil de fer, regroupées pour la plupart sous le terme *Cirque* dans lesquelles « *l'espace vide paraissait être un élément constitutif de l'œuvre, tandis que le volume était réduit dans l'espace à une ligne calligraphique abstraite* »<sup>244</sup>. Exposées à l'Artist's Gallery de New-York la même année, puis au Salon des Humoristiques de Paris en 1927, cette pratique permit à l'artiste, non seulement de faire connaître son travail aux États-Unis et en France,

---

<sup>239</sup> Propos extraits de BAAL-TESHUVA Jacob, *Calder, 1898 – 1976*, Cologne : Taschen, 1988, p. 7-8.

<sup>240</sup> Jacob BAAL-TESCHUVA : écrivain, critique d'art et commissaire d'expositions américain.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>242</sup> Cf. « Alexander Calder », BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris : Gründ, 1976, Tome 2, p. 455-457.

<sup>243</sup> L'Art Student's League de New-York « *passait pour dispenser un enseignement libéral peu contraignant, dominé par les représentants de l'ashcan school (école de la poubelle), adeptes d'un réalisme outré appliqué à des sujets à connotation sociale ou politique* » (propos extraits de PIERRE Arnauld, *Calder. La sculpture en mouvement*, Paris : Gallimard, 1996, p. 16).

<sup>244</sup> Propos extraits de BAAL-TESHUVA, *op. cit.*, p. 10.

mais aussi de faire la connaissance de certains des artistes les plus célèbres de son époque, comme Jean Cocteau, Juan Miro, Fernand Léger, Le Corbusier ou encore Piet Mondrian.

C'est précisément cette dernière rencontre qui marqua un changement d'orientation dans la production d'Alexander Calder, comme il le commenta lui-même quelques années plus tard : « *Je crois que c'est depuis cette époque que le sens de mon travail a pour base l'univers. C'est un modèle assez vaste pour un travail personnel. Ce que je veux exprimer, c'est l'idée des corps qui se dissolvent et qui flottent dans l'espace, sous des formes, des volumes et peut-être aussi sous des couleurs et des tempéraments différents* »<sup>245</sup>.

Influencé par les formes abstraites de ses pairs, Calder adhéra, dès sa fondation en 1931 (par Auguste Herbin et George Vantongerloo), au groupe « Abstraction – Création ». C'est à partir de cette date qu'il réalisa ses premières sculptures abstraites, définies par Jacob Baal-Teshuva comme « *des feuilles de métal [de forme géométrique, bi ou tridimensionnelles] fixées à des tiges de fil de fer flexibles [...] mues par le moindre souffle d'air, produisant toute une série de mouvements complexes et toujours fascinants* »<sup>246</sup>. Initialement désignées sous le terme « Volumes. Vecteurs. Densités. » (témoignage du vocabulaire technique et scientifique acquis lors de sa formation d'ingénieur), elles furent finalement baptisées « Mobiles » par son ami Marcel Duchamp<sup>247</sup> lors de leur première exposition parisienne, en 1932.

La même année, répondant à l'expression du mouvement, de l'instabilité, du non-définitif et de la transformation perpétuelle incarnée par les « Mobiles », Calder mit au point une nouvelle forme de sculpture abstraite, baptisée « Stable » par son ami Jean Arp. Définis par Arnault Pierre<sup>248</sup> comme des « *constructions de tôles métalliques découpées et assemblées entre elles à divers angles, [au moyen de rivets donc] sans soudure, peintes et posées à même*

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>247</sup> Marcel DUCHAMP (1887 – 1968), plasticien français auteur de nombreuses expérimentations sur le mouvement, exprimées tant en peinture (cf. *Nu descendant un escalier*, 1912) qu'en sculpture (cf. *Rotative plaques verre (optique de précision)*, 1920), avait déjà employé le terme « mobile » en 1913, afin de définir son premier ready-made : *Roue de bicyclette*.

<sup>248</sup> Arnault PIERRE : historien de l'art spécialiste de l'art abstrait et maître de conférences à l'université Paris IV.

*le sol* »<sup>249</sup>, les « Stables » se différencient des « Mobiles » par leur stabilité et leur statisme, ce qui leur permet d'être exposés sans soucis majeur de conservation en extérieur. Dans cette mesure, ce type de sculpture constitue la réponse la plus appropriée aux commandes publiques pour lesquelles Calder fut sollicité, dès la fin des années 1950.

### Calder en Touraine

Peintre, sculpteur, mais aussi créateur de bijoux, dessinateur<sup>250</sup>, auteur de décors théâtraux<sup>251</sup>, Calder développa une pratique originale basée sur l'association du mouvement et de la couleur, dans une perspective simultanément artistique et mécanique, dont la réception positive en France l'incita à abandonner les États-Unis pour vivre en Touraine.

Ayant acquis, dès 1953<sup>252</sup>, une demeure à Saché (commune située à quelques kilomètres de Tours), Alexander Calder et sa femme Louisa s'installèrent en Touraine – l'artiste travaillant dans la remise proche de l'habitation, alors transformée en « gouacherie », avant de se faire construire, en 1963, un nouvel atelier, puis une demeure adjacente, en 1970. Cet ensemble architectural, baptisé « Le Carroi », déclinait à l'échelle domestique le souhait de Calder : rendre la sculpture contemporaine, accessible au plus grand nombre en l'exposant en extérieur (cf. figure 39). Ainsi, « *les visiteurs du "Carroi" [étaient] accueillis, par une exposition en plein air des grandes œuvres de Calder dispersées autour de la propriété* »<sup>253</sup>.

La réalisation de sculptures monumentales, sur le territoire français, nécessitant le recours à une usine de ferronnerie semblable à celles avec qui il travaillait aux États-Unis (non seulement afin de réduire les frais de transports des œuvres, mais également pour amoindrir les délais de livraison), Calder entreprit de travailler, dès 1962, avec une entreprise de

---

<sup>249</sup> Propos extraits de PIERRE Arnaud, *op. cit.*, p. 64.

<sup>250</sup> Cf. *Animal Sketching* : un petit manuel illustré, publié en 1926 invitant le lecteur à dessiner le quotidien à travers le mouvement, donnant ainsi lieu à des représentations biomorphes et/ou abstraites.

<sup>251</sup> Cf. Les décors réalisés par Calder pour les ballets de Martha Graham, ou encore l'adaptation de *Socrate* d'Eric Satie, entre 1935 et 1936.

<sup>252</sup> Cf. « Alexander Calder », BENEZIT Emmanuel, *op. cit.*, Tome 2, p. 455-457.

<sup>253</sup> Propos extraits d'*Alexandre Calder en Touraine*, *op. cit.*, p. 44.

métallurgie installée en périphérie de la ville de Tours, sur les bords du Cher : l'usine Biéumont, présidée par Jean Bazillon, épaulé par le contremaître Jean Berruet. « *Comparable au travail entrepris par les grands sculpteurs du passé, qui avaient recours à la compétence et à la technologie des fondeurs pour couler leurs œuvres dans le bronze, la collaboration entre Alexander Calder et l'entreprise Biéumont s'inscrit dans [la] tradition [visant à associer] art et industrie* »<sup>254</sup>. De ce partenariat entre le monde de l'art et celui de l'industrie naquirent plus d'une centaine d'œuvres, certes esquissées par Calder, mais dont les défauts de stabilité, de rigidité et de résistance furent corrigés, sans modifier les intentions de l'auteur, par les ingénieurs de l'usine. En effet, l'agrandissement des esquisses et autres maquettes dessinées par Calder présentait des risques de déformation et donc d'instabilité. Pour cette raison, plusieurs des plus grands stables de l'artiste, voués à être exposés en plein air dans des lieux fréquentés par le public, furent traduits, d'une part via des plans côtés qui divisaient la sculpture en autant de planches qu'il en était nécessaire à sa fabrication, et d'autre part en maquettes intermédiaires<sup>255</sup>.

- Une composition biomorphique industrielle évoquant le mouvement

Conformément aux recommandations de la Commission artistique nationale, formulées le 15 décembre 1971, suite au refus des projets de 1% proposés par Léon Gischia et Jean Edelmann, pour la faculté de lettres et sciences humaines de Tours, Alexander Calder, en tant qu'artiste travaillant dans la région, fut désigné par l'architecte Georges Massé (1907 - 1994) et ses collaborateurs : Pierre Bigot et Fernand Roy, pour réaliser le 1% consacré à l'extension de l'IUT de Tours (site du Pont Volant).

À ce titre, il réalisa un stable monumental (cf. figure 40), composé de plaques d'acier inoxydables fixées entre elles au moyen d'attaches boulonnées, de nervures et de goussets d'angles, puis uniformément peintes en noir après « *un sablage complet débarrassant la tôle*

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>255</sup> Généralement exécutées au format 1/20e, les maquettes étaient identiques à l'œuvre définitive, et présentaient l'avantage de définir l'emplacement des goussets, raidisseurs, et autres platines d'ancrage au sol de l'œuvre, afin d'être testés en soufflerie.

*de la rouille et de la calamine restant après laminage* »<sup>256</sup> - qui présentait l'avantage de conférer une forme de rugosité à la surface de l'œuvre, facilitant ainsi la tenue de l'apprêt passé avant la couche de peinture.

Présenté devant la Commission artistique nationale le 21 mars 1973, le projet fut approuvé le 24 avril suivant (date de signature de l'arrêt de commande) et livré au cours de la même année pour un montant de 77 563 francs (soit 11 824,40 euros). Cependant, il est peu probable que l'œuvre ait été réalisée à cette occasion. Car, comme l'atteste *La Cornue* : le stable exposé dès 1974, au titre de 1% sur l'esplanade de la BU droit et lettres de l'université de Grenoble (cf. figure 41), l'acquisition d'une œuvre de Calder à une époque où il était déjà consacré par l'histoire de l'art depuis longtemps, représentait un investissement financier considérable : « *Nous n'avions pas une somme suffisante pour acquérir une œuvre de cet artiste, mais l'idée d'en implanter une sur le campus de Grenoble lui plût beaucoup [...]. Ayant une œuvre prête, Calder nous la proposa (nous faisant cadeau de la somme manquante)* »<sup>257</sup>.

### Une sculpture abstraite composée de formes inspirées par la nature

Constitué de multiples plans imbriqués les uns dans les autres, le stable de l'IUT de Tours se présente sous la forme de deux triangles rectangles de dimensions différentes, reliés entre eux par une forme rectangulaire fixée en diagonale, rompant ainsi avec la linéarité des formes. L'équilibre de ces deux objets est assuré par un triangle équilatéral sur lequel ils s'appuient. Cette composition géométrique, particulièrement complexe, est complétée par une forme semi-circulaire, prenant appui sur l'une des faces du grand triangle rectangle, enjambant ainsi l'espace. Enfin, cette courbe, destinée à rompre avec la rigidité des formes géométriques décrites précédemment, est relayée par un second enjambement, de plus petite dimension, qui prend appui sur le premier.

---

<sup>256</sup> Propos extraits de *Alexandre Calder en Touraine, op. cit.*, p. 82.

<sup>257</sup> Propos extraits de « L'implantation d'œuvres d'art sur le campus de Grenoble », CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », *Les nouveaux cahiers d'A+U+C*, n° 2, 2011–2012, p. 12.

Inspirée par l'observation de la nature et du quotidien, la composition du stable de l'IUT de Tours évoque une figure fantastique aux formes biomorphes. En effet, selon Jean-Paul Sartre, les œuvres de Calder sont « *des êtres étranges, à mi-chemin entre la matière et la vie* »<sup>258</sup>. Une caractéristique commune à la majorité des stables de Calder exposés au sein de l'espace public, à l'image de *Teodelapio* (cf. figure 42) : un stable en tôle peinte de 15 mètres de haut, exposé dans la ville de Spoleto, en Italie, qui « *se dresse comme un animal préhistorique au-dessus des automobilistes qui circulent sous le stable* »<sup>259</sup>. Car les contours courbes et les rythmes expansifs des formes dessinées par Calder établissent un rapport inédit (car non figuratif) avec la nature et le vivant, défini par Arnault Pierre comme « *un mimétisme non pas des formes vivantes visibles mais des processus naturants qui les font naître et croître* »<sup>260</sup>.

Or, c'est précisément pour sa qualité de mobile évoquant des formes figuratives, que l'œuvre réalisée au titre de 1% au sein de l'IUT de Tours ne fit l'objet d'aucune documentation explicitant les modalités de son exécution par l'usine Biémont. En effet, selon Daniel Lelong<sup>261</sup>, « *Lorsqu'il s'est engagé vers des formes plus figuratives, [Calder] se contenta d'en dessiner les contours à la craie sur le métal, de les faire découper, plier et trouser aux endroits stratégiques, puis de les peindre* »<sup>262</sup>.

### Un dessin dans l'espace évoquant le mouvement

Outre sa composition biomorphique, le 1% réalisé par Calder se présente comme un « *dessin dans l'espace* »<sup>263</sup> évoquant le mouvement. En effet, selon Arnault Pierre : « *Calder invent[a] un réalisme sans figuration, ou bien encore "des abstractions qui ne ressemblent à*

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>259</sup> Propos extraits de BAAL-TESHUVA Jacob, *op. cit.*, p. 38.

<sup>260</sup> Propos extraits de PIERRE Arnault, *op. cit.*, p. 43-44.

<sup>261</sup> Daniel LELONG : galeriste français spécialisé dans l'art moderne et l'art contemporain et éditeur de livres.

<sup>262</sup> Propos extraits de *Alexandre Calder en Touraine*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>263</sup> Terme emprunté au critique d'art Paul Fierens, qui eut recours à cette expression en 1929 afin de décrire les techniques graphiques employées par Alexander Calder à travers ses sculptures (cf. PIERRE Arnault, *op. cit.*, p. 25).

*rien" [...] qui réside en la mise à jour d'une relation étroite et essentielle entre forme inventée et réalité naturelle, par la médiation du mouvement »<sup>264</sup>.*

Ainsi, en dépit de la lourdeur de son matériau, le statisme du stable est remis en cause par sa métamorphose perpétuelle, fruit de l'observation de la sculpture en ronde-bosse aux multiples points de vue – ce qui nécessite le déplacement du spectateur dans l'espace afin d'appréhender l'œuvre sous toutes ses faces. En ce sens, l'œuvre se présente sous la forme d'une série constante de mouvements liés au changement de perception du spectateur mobile, pour qui se voilent et se dévoilent les formes sculptées au rythme de sa déambulation.

Dans cette mesure, le choix de la couleur noire, qui recouvre intégralement le stable, n'est pas anodin. En effet, la monochromie participe à l'uniformisation des formes composant l'œuvre, favorisant ainsi la perception de leur précision et de leur netteté, en dépit du mouvement auquel elles sont soumises. Pour cette raison, Calder fit composer une teinte de noir mat destinée à cet usage : à la demande de l'usine Biéumont, une peinture spéciale déclinée en deux teintes (noir et rouge mats) fut élaborée par une entreprise tourangelle<sup>265</sup>.

### Une œuvre se revendiquant comme une création industrielle

Bien que né de l'observation de la nature en mouvement, le stable réalisé par Calder n'en est pas moins le fruit du partenariat établi entre l'artiste et les ingénieurs de l'usine Biéumont. Une caractéristique originale que le créateur n'a pas cherché à masquer. Ainsi, l'ensemble des éléments structurant l'œuvre (attaches boulonnées, nervures, et autres goussets d'angles destinés à rigidifier la construction) sont visibles, revendiquant ainsi non seulement la fabrication de l'œuvre en usine, mais rendant également appréhensible par le public les différentes étapes ayant présidé à la réalisation du stable (cf. figure 43).

Traités de manière plastique, car uniformément recouverts de cette peinture noire mat évoquée précédemment, les éléments d'armature animent la surface du stable par un réseau linéaire impulsant un rythme au sein même des formes géométriques en mouvement qui

---

<sup>264</sup> Propos extraits de PIERRE Arnault, *op. cit.*, p. 78-79.

<sup>265</sup> Agréée par Calder, cette peinture fut commercialisée sous la marque Philocolor.

composent l'œuvre. Aussi, « *L'imagination se plait à voir dans ces œuvres monumentales des arthropodes antédiluviens ou des insectes gigantesques hérissant leurs élytres, écartant les arceaux de leurs pattes, projetant leurs antennes d'acier en un assemblage impressionnant de poutrelles, de pales, de boulons et de rivets* »<sup>266</sup>. En ce sens, le stable créé par Calder pour l'IUT de Tours se présente comme la réunion d'une conception stylistique abstraite et d'une forme d'expressionnisme technologique.

- Intégrer l'espace urbain sans le dénaturer : les enjeux de l'emplacement de l'œuvre

#### Une œuvre autonome dialoguant avec l'architecture

C'est précisément cette revendication du processus créatif inhérent aux stables de Calder qui justifie les nombreuses sollicitations dont son œuvre fit l'objet par des architectes soucieux de faire dialoguer les formes bâties avec l'art, comme l'atteste Arnault Pierre : « *La sculpture de Calder a longtemps été considérée comme la solution universelle pour les architectes favorables à l'intégration des arts plastiques dans leurs réalisations : elle était incontestablement moderne dans ses formes, mais sans outrance, ni bavarde ni démonstrative mais en même temps suffisamment présente pour donner une personnalité à un site* »<sup>267</sup>.

Cet engouement des maîtres d'œuvre pour la pratique de l'artiste (l'estime des architectes pour Calder lui valut d'être récompensé, en 1961, par l'American Institute of Architects) se justifie, selon l'architecte Renzo Piano, par sa qualité d'objet autonome dialoguant avec l'architecture : « *Il y a dans les sculptures de Calder l'aspect discipliné et rigoureux, la réponse à un ensemble de contraintes, de règles précises – qui gèrent la dynamique vivante de l'équilibre des poids et des surfaces, dont tous ceux qui s'occupent de la création connaissent la nécessité et la pertinence* »<sup>268</sup>.

---

<sup>266</sup> Propos extraits de « Alexander Calder », BENEZIT Emmanuel, *op. cit.*, p. 456.

<sup>267</sup> Propos extraits de PIERRE Arnault, *op. cit.*, p. 60.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 64.

## Un stable monumentalisant du vide

Plébiscité afin de réaliser des commandes publiques, Calder déclarait en 1960, au sujet de l'emplacement réservé à ses commandes publiques : « *La plupart du temps, les sociétés et les agences gouvernementales se retrouvent avec plein d'espace dans leurs projets dont elles pensent qu'il devrait être rempli – c'est ici que j'interviens* »<sup>269</sup>. Car, selon lui, la commande publique était destinée à être insérée au sein d'espaces neutres, incarnés par des places (et non des espaces verts) aménagées au sein de l'espace urbain, comme l'explique Pierre Fresnault-Deruelle : « *D'une façon générale, le parergon – le cadre du tableau, par exemple, ou le piédestal de la statue et, par extension, l'esplanade, la terrasse, etc. – est ce qui densifie l'œuvre environnée et l'exalte. Le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, à cet égard, a eu le goût des structures métalliques abstraites dont le placement sur une piazza, devant la façade d'une gare, etc., dotait soudain le quartier qui les accueillait du contre point architectural qui pouvait lui manquer* »<sup>270</sup>. Une exigence satisfaite à travers le 1% de l'IUT de Tours, qui fut exposé sur l'esplanade située devant l'entrée principale du site du Pont-Volant (cf. figure 44).

Considérant avant tout sa pratique comme « *un art de la ville* »<sup>271</sup>, Calder, soucieux de faire dialoguer sa création avec l'esplanade arborée préexistante, s'évertua à créer une œuvre à la composition complexe, parcourues par des « pleins » (incarnés par les formes biomorphes) et des « vides » (monumentalisés par les deux enjambements). Ainsi, le spectateur observant le stable de l'IUT de Tours perçoit simultanément les formes composant l'œuvre, et l'espace environnant, intégré à l'œuvre-même au moyen des zones de vides ménagées en elle.

Grâce à la mise en place de ces vides empathiques et leur composition fragmentée, les œuvres de Calder se présentent comme « *d'immenses miniatures* »<sup>272</sup> dans lesquelles la ville vient se réfléchir. En ce sens, le stable de l'IUT de Tours, véritable entité autonome, participe à la personnalisation de l'architecture préexistante.

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>270</sup> Propos extraits de FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « Exposante fixe : à propos des stables d'Alexander Calder », *Alexandre Calder en Touraine, op. cit.*, p. 132.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 134.

### 3.2. Le 1% de la faculté de lettres et sciences humaines : la nature métamorphosée au sein de l'espace urbain par Gigi Guadagnucci

Suite au refus des projets proposés respectivement par Léon Gischia et Jean Edelmann pour la faculté de lettres et sciences humaines de Tours, le groupe d'architectes ayant repris le projet du défunt Édouard Albert, composé de Louis Sainsaulieu, Pierre Boille et Michel Marconnet, dut sélectionner un autre artiste ayant pour tâche de réaliser le 1% destiné au site des Tanneurs. Or, contrairement à l'avis prononcé par la Commission artistique nationale en faveur d'un artiste dont l'enjeu de la pratique s'ouvrirait sur une perspective régionaliste (à l'image d'Olivier Debré, auteur du 1% de la faculté de médecine de Tours ou encore d'Alexander Calder, sculpteur à l'origine du 1% de l'IUT de Tours), le choix des maîtres d'œuvres s'orienta vers un artiste italien travaillant en France : Gigi Guadagnucci.

- Introduction à l'œuvre de Gigi Guadagnucci

#### Un artiste italien réfugié en France

Né le 18 avril 1915 à Massa, près de Carrare, en Italie, où il reçut une formation de tailleur de marbre avant de s'y installer pour vivre de son travail de sculpteur, Gigi Guadagnucci quitta son pays natal pour se réfugier en France avant la seconde Guerre Mondiale<sup>273</sup>, fuyant le régime mussolinien.

Ainsi, il travailla pendant la plus grande partie de sa vie en France, d'abord à Grenoble, puis à Paris, où il réalisa des sculptures en marbre majoritairement destinées à des collectionneurs privés – comme l'atteste l'anonymat dans lequel sont plongées les œuvres réalisées de sa main et présentées dans le dossier de décoration qu'il composa pour l'université de Tours (cf. figures 45 et 46). On connaît donc peu de choses en ce qui concerne sa pratique, jusqu'à son retour en Italie, où il fut exposé au sein des musées nationaux, des biennales et autres manifestations culturelles et artistiques. Toutefois, certaines de ses créations lui ont permis d'honorer quelques commandes publiques françaises, à l'image de l'œuvre aujourd'hui

---

<sup>273</sup> Cf. « Gigi Guadagnucci », BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris : Gründ, 1976, Tome 5, p. 252.

disparue qu'il réalisa au titre de 1%, ca.1973, pour le centre hospitalier universitaire de Créteil<sup>274</sup>.

### Le marbre comme support de l'abstraction

Tout au long de sa carrière, Gigi Guadagnucci s'attacha à démontrer les richesses esthétiques du marbre : « *[Ses sculptures] utilisent les propriétés les plus intrinsèques du marbre, contredisant ainsi la croyance qui veut que ce matériau soit synonyme de masse, volume, poids, solidité, dureté* »<sup>275</sup>. Comme avaient pu le faire avant lui les sculpteurs italiens qualifiés de « maniéristes », à l'image du Bernin<sup>276</sup>, dont la pratique artistique reposait sur le concept de « morbidezza » (notion apparue sous la plume de Vasari, désignant la retranscription par la sculpture des qualités sensorielles propres aux éléments organiques) ; Gigi Guadagnucci entreprit de conférer au marbre les qualités propres à d'autres matières – y compris celles jugées à l'opposé des propriétés physiques du marbre, comme la douceur, la mollesse, la flexibilité, ou encore la transparence.

Délaissant le souci de mimésis qui préoccupait ses prédécesseurs, l'artiste contemporain entreprit de travailler ce matériau à travers une perspective abstraite, inspiré par les formes mouvantes de la nature et les courbes du corps féminin, véritable témoignage de sa maîtrise des techniques sculpturales propres à la taille du marbre : « *Il utilise pour l'approcher tantôt les outils traditionnels, comme les broches, les ciseaux qui servent aux épanelages, les marteaux pneumatiques qui permettent une sûreté du trait [...], les disques diamantés qui permettent d'entrer sans l'altérer jusqu'au cœur du marbre pour en démultiplier les translucidités et les plissements* »<sup>277</sup>.

---

<sup>274</sup> Cf. CHÈNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », [actes du colloque *L'Art pour tous, les 60 ans du 1% artistique*, Rennes, 9–10 novembre 2011], *Les nouveaux cahiers d'A+U+C*, n° 2, 2011–2012, p. 67.

<sup>275</sup> Propos extraits de SANTINI Pier Carlo, « Gigi Guadagnucci. Magicien et virtuose du marbre », *L'œil*, n° 405, avril 1989, p.14.

<sup>276</sup> Gian Lorenzo Bernini dit LE BERNIN (7 décembre 1598, Naples - 28 novembre 1680, Rome) : sculpteur et architecte italien placé sous la protection de trois papes successifs : Paul V, Urbain VIII et Grégoire XV.

<sup>277</sup> Propos extraits de SANTINI Pier Carlo, *op. cit.*, p.19.

- Une œuvre autonome illustrant la nature métamorphosée dans l'espace urbain

### Un hommage poétique à la femme et à la nature

C'est probablement pour la poésie sculpturale de ses œuvres que Gigi Guadagnucci fut sélectionné pour réaliser le 1% de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours. Présenté devant la Commission artistique nationale le 5 février 1975, le projet fut approuvé le 19 février (date de signature de l'arrêt de commande) et livré au cours de la même année pour un montant de 114000 francs (soit 17379,19 euros).

Baptisée *Femme fleur*, cette sculpture en ronde-bosse (cf. figures 47, 48 et 49), réalisée en marbre de Carrare, mesure environ 3 mètres de haut pour 70 centimètres d'épaisseur et repose sur un socle minimaliste d'environ 10 centimètres caractérisé par son *non finito* (cf. figure 51) – bien qu'à l'origine, elle ait été conçue pour mesurer 1,70 mètre de haut et être ancrée sur un socle monumental conférant à la sculpture une hauteur totale de 3 mètres<sup>278</sup>.

Dépourvue de toute polychromie, l'œuvre de Gigi Guadagnucci rend hommage au marbre, seul support des compositions abstraites, inspirées du quotidien sous ses formes les plus naturelles, qui sont à l'origine de son style si particulier. Reprenant la forme simplifiée d'une fleur à peine éclose, cette œuvre se caractérise par sa verticalité, accentuée par l'enveloppe que forment autour d'elles quatre pétales monumentaux aux courbes travaillées, constituant deux cocons dans lesquels se dressent respectivement un petit pistil dont la hauteur équivaut à la moitié de celle des pétales (cf. figure 48), et un grand pistil aux proportions de la corole (cf. figure 49). Ponctué de stries évoquant les nervures propres à la matière végétale, les pétales de marbre, regroupés autour de l'axe central composant l'œuvre, retranscrivent la douceur et les plissements ondoyants propres aux éléments naturels ; tandis que l'allusion érotique, incarnée par les pistils jaillissant des deux cavités intimes ménagées au cœur de la sculpture,

---

<sup>278</sup> Cf. CHARRON Virginie, *Élaboration et construction de la faculté des lettres et sciences humaines à Tours*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, université François-Rabelais de Tours, 2001, p. 119.

semblent rendre « *hommage à la chair féminine quand l'adolescence la conserve encore intacte dans son tissu propre et pur* »<sup>279</sup>.

### Une œuvre autonome dialoguant avec l'espace urbain

Affranchie de la soumission au bâti (contrairement aux projets « intégrés » proposés respectivement par Léon Gischia et Jean Edelmann), cette sculpture est destinée à être exposée en extérieur, afin de répondre à la trame géométrique composant l'architecture de la faculté, par des plans courbes et voluptueux. Ainsi, la *Femme-fleur* de Gigi Guadagnucci déploie ses délicates formes érotiques, hommage simultané à la femme et à la nature, mères de toutes choses, dont la poésie contraste avec le vacarme ambiant de la ville. Entre abstraction et revendication de son autonomie, cette œuvre audacieuse nécessita d'accorder un soin tout particulier au choix de son emplacement. En effet, il s'agissait alors de lui conférer le rôle de lien entre l'architecture universitaire et l'urbanisme de la ville.

Aussi, probablement parce qu'il était conscient de la subtilité qui incombe à la réalisation d'une œuvre au sein d'un espace public, Gigi Guadagnucci est le seul intervenant à avoir consciencieusement documenté son projet de 1% pour l'université de Tours. En effet, bien qu'il n'ait pas été à l'origine de la création du dossier « décoration » – élaboré par les architectes de la faculté de lettres et sciences humaines, conformément au rôle prééminent des maîtres d'œuvres – l'artiste a cependant choisi d'honorer cette commande en remettant en question son propre mode de création pour satisfaire au mieux la tâche qui lui fut attribuée.

Car Gigi Guadagnucci a choisi, tout au long de sa carrière, de réaliser des sculptures dans un matériau exclusif : le marbre. Or, il s'agit d'un médium dont le façonnement complexe repose, non seulement sur la maîtrise d'une technique nécessitant patience et minutie, mais également sur la capacité à anticiper et tirer parti des inconvénients liés à la fragilité de la taille. Aussi, l'artiste n'avait pas pour habitude de réaliser de croquis préparatoires : « *Guadagnucci ne traduit et n'exécute jamais à partir d'un modèle, au contraire il réalise son travail en trouvant "in progress" l'identité de l'image qu'il possède déjà en lui à l'état*

---

<sup>279</sup> Propos extraits de SANTINI Pier Carlo, *op. cit.*, p.15.

*d'ébauche, comme idée ou projet global* »<sup>280</sup>. En effet, « *Sculpter le marbre signifie non seulement savoir manipuler des instruments, savoir regarder le bloc d'un œil "radiographique" mais aussi bénéficier, pourrait-on dire, d'un sixième sens* »<sup>281</sup>. Pourtant, sur les conseils des architectes, dont témoigne la lettre adressée par Pierre Boille à Luc Sainsaulieu, le 19 décembre 1973 : « *Étant donné que tu connais bien cet artiste, je te serais reconnaissant de rentrer en contact avec lui pour qu'il nous présente sa maquette, qu'il fasse un photomontage [...]* », Gigi Guadagnucci réalisa pour l'occasion une maquette préparatoire et quelques photomontages et autres croquis, voués à mettre l'œuvre en situation dans l'environnement qui lui était destiné (cf. figures 50 et 52).

Le socle monumental primitif ayant été abandonné au profit d'un socle plus minimaliste, la visibilité de l'œuvre devait alors être assurée par sa localisation : inaugurée en 1976 (cf. figure 53), sur une butte de gazon, entourée de végétation, la *Femme fleur* devait être visible depuis son promontoire surplombant la Loire, située à l'extrémité gauche de l'esplanade goudronnée menant à l'entrée principale de la faculté de lettres et sciences humaines (cf. figure 10). Ainsi insérée au sein d'un espace paysager accessible à tous, l'œuvre se présentait comme une illustration de la nature métamorphosée au sein de l'espace urbain : un lien permettant de faire dialoguer l'esplanade végétale de la faculté avec l'architecture universitaire et l'espace urbain.

Cependant, les membres de la faculté décidèrent de déplacer l'œuvre. D'abord sous le grand cèdre situé à l'extrémité de l'esplanade : un choix qui rompit le rôle de médiation entre l'art, l'architecture et l'espace public endossé par la *Femme-fleur*, dont la monumentalité des formes se retrouva amoindrie, sous la tutelle des gigantesques branches de l'arbre centenaire. Puis elle fut installée à la droite de l'escalier permettant d'accéder à l'entrée principale de la faculté, où elle se trouve encore exposée aujourd'hui (cf. figures 10 et 47). Ainsi reléguée dans un angle peu fréquenté par le public, car engagée dans un parterre végétal très dense, la sculpture – en dépit de son bon état général de conservation – est désormais en partie recouverte de mousse, conséquence du mauvais usage de son autonomie, à qui elle doit son emplacement actuel (cf. figure 49). Dans cette mesure, l'impact visuel de l'œuvre n'est plus qu'un spectre qui plane au-dessus d'elle, le spectateur n'étant plus invité à en faire le tour

---

<sup>280</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p.14.

pour l'appréhender mais contraint de l'observer de face, l'intégralité de l'œuvre ne lui étant pas accessible en raison de la densité du pare-terre végétal dans lequel elle se tient.

### 3.3. Le 1% du département « Génie électrique » de l'IUT de Tours : l'œuvre minimaliste de Jean-Pierre Viot et Haguiko

- Introduction à un duo d'artistes

#### La pratique de Jean-Pierre Viot

Né le 30 avril 1936 à Rouen, Jean-Pierre Viot, céramiste et sculpteur, est diplômé de l'École des Beaux-Arts de Rouen, sa ville d'origine, qu'il quitta en 1963 pour débiter son activité professionnelle à Ruffec-le-Château (Indre). Affilié à la Maison des Artistes depuis 1977, l'essentiel de sa pratique réside dans la création de sculptures en porcelaine, en grès et/ou en faïence. Une activité artistique qu'il soutient activement et dont il se fait le porte-parole, en tant que représentant de l'AIC (Académie Internationale de la Céramique). En effet, Jean-Pierre Viot est, entre autres, membre fondateur du Centre d'Art Contemporain de Châteauroux (CRAC) et de l'Association Art Objet/Paris.

Membre de la Société des Artistes Décorateurs (SAD) de 1975 à 1983 et du Syndicat National des Plasticiens Créateurs en Art Mural et Modèles (SNPCAMM) de 1975 à 1984, Jean-Pierre Viot est également l'auteur de nombreuses commandes publiques dialoguant avec l'environnement, réalisées dans le cadre du 1%, de 1969 à nos jours. Exécutées principalement sous forme de compositions murales intégrées au bâti, mais également sous forme de sculptures autonomes, en porcelaine, en grès, en faïence et/ou en céramique, la majeure partie de ces œuvres sont destinées à des établissements publics à vocation culturelle. Aussi, Jean-Pierre Viot est l'un de ces artistes que les critiques qualifient d'« abonné du 1% ».

#### L'œuvre d'Haguiko

Née en 1948 à Saga, au Japon, où elle reçut un diplôme d'Ingénieur en Architecture à l'université de Fukuoka, Haguiko vit et travaille en France depuis 1972, où elle a obtenu un

diplôme National Supérieur d'Études en Arts Plastiques. Affiliée à la Maison des Artistes depuis 1978, l'artiste japonaise est également membre de l'Académie Internationale de la Céramique, son médium de prédilection.

Comme Jean-Pierre Viot, avec qui elle travaille ponctuellement en collaboration depuis 1982, Haguiko réalise des sculptures autonomes en céramique, mais également en béton, en plaques de lave émaillée et autres médiums issus du monde organique, ce qui lui valut de se voir consacrer deux expositions personnelles en Touraine, à la Maison des jeunes de Joué-lès-Tours, d'abord en 1979, puis en 2001 dans le cadre de l'évènement « 40 ans de la MJC ».

- Une sculpture autonome, entre harmonie avec la nature et mobilier urbain

Lorsqu'ils furent choisis pour réaliser le 1% du département « Génie électrique » de l'IUT de Tours (site Grandmont), Jean-Pierre Viot et Haguiko n'avaient alors collaboré qu'à deux reprises, réalisant ainsi deux œuvres peu documentées, d'abord en 1982, pour le centre de Télédiffusion de France à Bercenay-en-Othe (Aube), où ils exécutèrent un mur en céramique et miroirs de 14 x 3 centimètres ; puis en 1984, sur la place de la ZAC du centre-ville de Maisons-Alfort (94), dont ils recouvrirent intégralement le sol au moyen d'une composition de 4800 m<sup>2</sup>, qu'ils ponctuèrent de sculptures et de mobilier urbain.

Ils présentèrent leur projet de 1% devant la Commission artistique nationale le 29 mars 1990, qui l'approuva le jour même (date de signature de l'arrêt de commande). L'œuvre, livrée au cours de la même année, fut probablement choisie pour deux raisons. D'une part, pour sa conception minimaliste du geste artistique, influencée par les formes abstraites propres à la culture japonaise, qui justifient son coût peu élevé (20733 euros au total). Et d'autre part, pour sa discrétion, témoignage de la conscience écologique du paysage développée à travers la pratique des deux artistes.

### Une sculpture en harmonie avec le monde naturel

Baptisée *Mémoire d'aujourd'hui* (cf. figure 54), le 1% de Jean-Pierre Viot et Haguiko se présente sous la forme d'une sculpture en ronde-bosse exposée en extérieur, composée de quatre éléments assemblés, sculptés en béton teinté, béton bouchardé et béton poli avec des

incrustations de métal poli et d'importantes incrustations de céramique raku<sup>282</sup>, mesurant chacun respectivement 0,25 (larg.) x 2,50 (long.) x 1,80 (haut.) mètres, 0,25 x 2,50 x 1,65 mètres, 0,25 x 2,50 x 1 mètres et 0,25 x 0,70 x 1 mètres.

Dépourvue de toute allusion figurative, l'œuvre évoque cependant le monde naturel, car elle prend la forme d'une « *unité minérale* »<sup>283</sup> en revendiquant la nature des matériaux utilisés, qui s'expriment à travers des formes géométriques peu travaillées, dépourvue de polychromie, rappelant alors les formes et les couleurs caractéristiques des enrochements. Une impression renforcée par l'absence de socle, qui tend à minimiser la distinction entre espace naturel et création artistique : « *Isolées, elles tirent leur force du sol même sur lequel elles reposent "à cru", délaissant le secours d'un socle pour "prendre la terre à ses entrailles" »*<sup>284</sup>.

Conçu en harmonie avec l'espace naturel préexistant, le projet abstrait proposé par le duo d'artistes est cependant désigné par un titre évocateur : *Mémoire d'aujourd'hui*. Or, si le titre n'a pas fait l'objet d'une représentation figurative de la part des artistes, il éclaire cependant l'appréhension de la sculpture par le spectateur : « *Le titre importe assez peu à l'artiste, il est même sans doute dérisoire, mais cette dérision [...] incorpore dans le titre l'imaginaire, entendu ici comme le commencement de toute narration, la dose nécessaire au dépassement de la vision* »<sup>285</sup>. En ce sens, l'absence de cartel définissant le titre de la sculpture, conçu dans le cas présent comme un véritable support de réflexion offert au public afin de s'appropriier l'œuvre, nuit à son appréhension.

---

<sup>282</sup> Le raku est une technique de façonnage, d'émaillage et de cuisson de la céramique, établie au Japon au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, en lien direct avec la philosophie zen. Exportée aux États-Unis puis en Europe, au cours des années 1960, cette technique est désormais perpétuée indépendamment de sa dimension symbolique, pour sa capacité à produire des œuvres expérimentales originales – le choc thermique provoqué par la seconde cuisson déterminant les formes et la couleur définitive de l'objet.

À ce propos voir le site Internet consacré à la sculpture et à la céramique raku par Catherine Arzberger : <http://www.sculpture-ceramique-raku.com/techniques.php>

<sup>283</sup> Terme emprunté à GARCELON Christian, « Fouler la terre... », article non daté, mis en ligne sur le site monographique consacré à Jean-Pierre Viot.

<sup>284</sup> Propos extraits de MAGNÉ Bernard, « Chemins de terre », article non daté, mis en ligne sur le site monographique consacré à Jean-Pierre Viot.

<sup>285</sup> Propos extraits de GARCELON Christian, *op. cit.*

## Une œuvre autonome assimilée au mobilier urbain

Exposée devant le bâtiment destiné au département « Génie électrique » de l'IUT de Tours, au cœur du parc arboré caractéristique du site Grandmont (cf. figure 5), le 1% de Jean-Pierre Viot et Haguiko répond non seulement au principe revendiquant l'autonomie de l'œuvre, s'affranchissant de l'intégration à l'architecture au profit d'une composition indépendante destinée à être exposée en extérieur ; mais elle dialogue également avec les formes urbaines préexistantes – au point qu'elle en devient totalement invisible aux yeux du public étudiant parcourant quotidiennement le site boisé. Car, au lieu d'être perçue au premier abord, comme une œuvre d'art contemporaine, le « 1% » paraît être partie intégrante du mobilier urbain de l'université.

Un constat qui se justifie par trois éléments constitutifs de l'œuvre. D'une part, la « banalité » du matériau utilisé : le béton, assimilé aux constructions industrielles et au mobilier urbain scellé dispersé au sein des différents parcs et autres aires de repos. D'autre part, les dimensions de l'œuvre, basées sur l'échelle humaine : « *Ainsi réalisées, à la mesure de l'homme, [les œuvres de Jean-Pierre Viot et Haguiko] prennent une évidente présence architecturée, à la fois stèles et signaux* »<sup>286</sup>. Et enfin, la composition : dépourvue des reliefs vraisemblables inhérent aux traditionnelles statues figuratives, privée des formes évocatrices propres aux sculptures abstraites, préférant même à la couleur le traitement minutieux d'un unique matériau sous différentes formes, cette œuvre minimaliste ne répond pas aux traits habituels de la commande publique. Elle est donc avant tout perçue par le public comme une création à vocation utilitaire, au même titre que le mobilier urbain, revêtant ainsi un rôle équivalent à celui d'un banc.

---

<sup>286</sup> *Ibid.*

## **CHAPITRE III.** Entre études sociologiques et perspective « gender » : analyse critique du projet social commun aux 1% de l'université François- Rabelais de Tours

Le chapitre précédent nous a permis d'affirmer que les œuvres réalisées au titre de 1%, au sein de l'université François-Rabelais de Tours, sont étroitement liées à la notion d'*in situ*, donc à l'espace dans lequel elles s'insèrent. Mais le corpus analysé introduit également la notion d'inscription de l'œuvre d'art dans un instant « T », définissant alors les limites de sa temporalité. Car, comme le souligne Jacques Thuillier : « *On ne saurait assez insister sur ce caractère insaisissable des œuvres d'art, sur les incertitudes qui accompagnent même les plus célèbres, sur la part plus ou moins subjective du jugement qui fixe leur statut* »<sup>287</sup>.

Le chapitre suivant portera donc sur l'analyse des partis pris opérés par les différents acteurs (l'État, les architectes, les élus locaux, l'université et les artistes eux-mêmes), lors de l'application de la procédure du 1%, au sein de l'UFRA. Au cours de cette étude, notre attention se portera sur la notion d'art contemporain : un concept fluctuant, la place accordée à la pratique des femmes artistes au sein de cette procédure, et la postérité desdites œuvres.

### 1. La notion d'art contemporain : un concept fluctuant

#### 1.1. Question de perception et de temporalité

- De la subjectivité dans la sélection des auteurs de 1%

#### La révision permanente des valeurs esthétiques

Étudier les œuvres réalisées au titre de 1% nécessite l'analyse des contextes, soit des conditions ayant présidé non seulement à la réalisation de l'œuvre, mais également à sa réception (bien que ce travail ne soit jamais totalement objectif, dans la mesure où il s'agit

---

<sup>287</sup> Propos extraits de THUILLIER Jacques, « L'Argent, l'art et l'Etat », *Revue de l'Art*, 1995, n°109, p. 9.

d'une reconstitution de faits, impliquant un recoupement d'informations, soumis par conséquent à l'interprétation de son auteur), et la prise en compte du sens contemporain conféré rétrospectivement à une œuvre antérieure car, comme l'affirme Aloïs Riegl<sup>288</sup> : « *Il n'existe [...] pas de valeur d'art absolue, mais uniquement une valeur d'art relative, actuelle* »<sup>289</sup>.

En effet, la désignation d'un artiste au titre de concepteur d'un 1% relève de la subjectivité des acteurs à l'origine de cette sélection. En ce sens, les œuvres réalisées à cette occasion ne sont représentatives de l'art contemporain qu'au cours d'une période restreinte. Car, selon Raymonde Moulin<sup>290</sup>, la notion d'art contemporain fluctue en fonction du contexte inhérent à l'époque dans laquelle l'œuvre s'inscrit : « *La révision permanente de [la hiérarchie des valeurs esthétiques] obéit à des motifs complexes dans lesquels se mêlent les modes, l'influence des valeurs esthétiques contemporaines, les progrès de la recherche érudite et les intérêts marchands* »<sup>291</sup>.

### L'influence du marché de l'art contemporain : quand la création devient motif de spéculation

Dans cette mesure, le marché de l'art se présente comme le support de réflexion majeur des instances décisionnaires à l'origine de la sélection des potentiels auteurs de 1% pour une raison essentielle : la commande publique représentant un investissement financier de la part de l'État, elle se présente comme un motif de spéculation, car « *l'art est une dépense* »<sup>292</sup>. Investir dans la réalisation d'une œuvre nécessite donc l'analyse du marché, afin de déterminer quel type de production doit être valorisé.

---

<sup>288</sup> Aloïs RIEGL (1858 - 1905) : historien de l'art autrichien.

<sup>289</sup> Propos extraits de JUNOD Philippe, « Eloge de l'écrivain. Pour une histoire rétrospective », *Horizons. Essais sur l'art et son histoire*, Zurich : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2001, p. 359.

<sup>290</sup> Raymonde MOULIN (1924 - ) : sociologue française spécialisée dans la relation unissant l'art, la société et la spéculation introduite par le marché de l'art.

<sup>291</sup> Propos extraits de MOULIN Raymonde, « Marché de l'art et État », DE WASQUERIEL Emmanuel, *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris: Larousse, Éditions du CNRS, 2001, p. 393.

<sup>292</sup> Propos extraits de LEGENDRE Pierre, « "L'État comme œuvre d'art" : l'accommodement des restes », AGUILAR Yves, *Un art de fonctionnaire : le 1%*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 7.

Car « [l'] offre pléthorique et fortement hétérogène »<sup>293</sup> constituée par les œuvres réalisées par des artistes vivants s'exprime, au sein du marché de l'art contemporain, à travers deux types de biens artistiques déterminés par leurs caractéristiques stylistiques. Ainsi, le premier type, incarné par l'art traditionnel figuratif, constitue une « catégorie d'œuvres [...] construite sur une tradition routinisée et répétitive [qui] alimente un marché relativement homogène »<sup>294</sup> car défini comme « large et stable »<sup>295</sup>. Tandis que le second type est incarné par l'art dit « contemporain », qui constitue quant à lui une catégorie d'œuvres « très diversifiée et très instable, fondée sur une esthétique du renouvellement continu, [qui] alimente un marché dynamique et fragmenté »<sup>296</sup> car jugé « étroit et évolutif »<sup>297</sup>.

L'objectif de la procédure du 1% résidant, comme nous l'avons constaté précédemment, dans le mécénat, c'est majoritairement le second type d'œuvres qui fut plébiscité, afin de pallier aux inégalités créés par le marché de l'art, comme l'atteste les œuvres réalisées au titre de 1% au sein de l'UFRA, qu'il s'agisse de créations abstraites (à l'image des projets de François Clarens, pour la faculté des sciences et techniques du site Grandmont, de Léon Gischia, Jean Edelmann et Gigi Guadagnucci, pour la faculté de lettre et sciences humaines du site des Tanneurs, ou encore d'Alexander Calder, pour l'IUT du site du Pont-Volant) , d'objets d'art minimalistes (comme le 1% de Jean-Pierre Viot et Haguiko réalisé pour le département « Génie électrique » de l'IUT situé sur le site Grandmont) ou d'installations (un principe auquel répond le patio de la faculté de droit et sciences sociales du site Portalis, aménagé par Stéphane Calais et Marie-Anne Hervoche).

- La particularité inhérente à la commande publique

Mais l'enjeu social de cette procédure ne se limite pas au mécénat d'art : il s'agit également de rendre la production contemporaine accessible au plus grand nombre,

---

<sup>293</sup> Propos extraits de MOULIN Raymonde, *op. cit.*, p. 393.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 393.

conformément à l'idéal saint-simonien : « Depuis longtemps, le luxe est concentré dans [...] les hôtels et les châteaux de quelques hommes puissants. Cette concentration est très nuisible aux intérêts généraux de la société, parce qu'elle tend à établir deux degrés de civilisation distincts, deux classes d'hommes différents, celle des personnes dont l'intelligence est développée par la vue habituelle des productions des Beaux-Arts, et celles des hommes dont les facultés d'imagination ne reçoivent aucun développement, les travaux matériels dont ils sont exclusivement occupés ne stimulant point leur intelligence »<sup>298</sup>.

### L'insertion des œuvres dans l'espace public

Or, l'insertion d'une œuvre d'art contemporaine, au sein d'un espace public, doit avant tout répondre à un contexte institutionnel précis, définissant temporairement ce qui peut être réalisé et exposé aux yeux du plus grand nombre, par le biais de l'État ou d'une collectivité territoriale, car « *Le monument public a une responsabilité distincte de ses qualités comme œuvre art. Ce n'est pas simplement l'expression privée d'un artiste individuel, c'est aussi une œuvre d'art créée pour le public qui peut donc et doit être évaluée en fonction de sa capacité à produire des réactions humaines* »<sup>299</sup>.

Sont donc exclues du corpus du 1% les œuvres dont la technique pose des problèmes d'exposition (un argument qui permet notamment de justifier l'absence de créations ayant pour support des médiums dématérialisés et/ou éphémères comme la performance ou le *happening*) ; mais également les productions jugées trop subversives pour des raisons diverses (thématiques, symboliques, idéologiques ou encore politiques) ayant pour point commun leur justification : la bienséance, une notion soumise, une fois de plus, à la subjectivité des instances décisionnaires, comme l'attestent André Chastel<sup>300</sup> et Krzysztof Pomian<sup>301</sup> :

---

<sup>298</sup> Propos extraits de SAINT-SIMON Claude Henri (De), *Œuvres complètes*, vol. II.2 Paris : éditions Anthropos, 1966, p. 52-53.

<sup>299</sup> Propos extraits de YOUNG James E., « Écrire le monument : site, mémoire, critique » [traduit de l'anglais par TOMICHE Anne], *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48<sup>ème</sup> année, n°3, 1993, p. 740.

<sup>300</sup> André CHASTEL : historien de l'art français.

<sup>301</sup> Krzysztof POMIAN : philosophe et historien de l'art franco-polonais.

« Désormais est art l'art produit pour le marché qui, aux yeux d'une partie toujours plus influente de l'opinion, représente le grand art, l'art vrai, beau, original et censé »<sup>302</sup>.

Ainsi sélectionnées, les œuvres réalisées au titre de 1% ne peuvent prétendre représenter de manière objective les pratiques artistiques qui leurs sont contemporaines, ce qui justifie le fait que ce type d'art soit perçu comme « faux, froid et convenu »<sup>303</sup>. En ce sens, chacune de ces commandes publiques est précaire, comme le résume Enrico Castelnuovo : « les rapports entre les forces économiques se reflètent dans la Weltanschauung (vision du monde) d'un moment historique donné, qui elle-même se reflète à son tour dans la production artistique »<sup>304</sup>.

### La prise en compte du public visé

Enfin, l'insertion d'une œuvre d'art au sein de l'espace public nécessite l'étude des attentes du public visé. En effet, selon Enrico Castelnuovo : « Faire une histoire du public signifie aussi faire l'histoire des attentes et pas seulement de la réception »<sup>305</sup>. Il insiste ainsi sur la nécessité d'étudier « le public qui jouit des œuvres visibles par tous, qui les apprécie, qui les interprète selon certains critères, certaines habitudes, certaines modes qu'il s'agit de restituer, en ayant recours à une sorte d'archéologie du jugement, allant au-delà de l'histoire du goût pour devenir une histoire des expériences et des habitudes perceptives »<sup>306</sup>.

Dans le cas présent, le public visé par la procédure du 1% est constitué par la population universitaire : « une communauté humaine constamment renouvelée, qui n'est pas représentée uniquement par les personnels administratifs et pédagogiques qui en sont les membres

---

<sup>302</sup> Propos extraits de CHASTEL André et POMIAN Krzysztof, « Les intermédiaires », *Revue de l'Art*, 1987, n°77, p. 8.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>304</sup> Propos extraits de CASTELNUOVO Enrico, « L'histoire sociale de l'art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n°6, décembre 1976, p. 66.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 70.

*pérennes, mais aussi et peut-être avant tout, par les étudiants qui en sont les utilisateurs* »<sup>307</sup>. Une population hétérogène qu'il s'agit de satisfaire – ou du moins d'interpeller – en introduisant des œuvres dans leur quotidien.

Or il n'existe pas de critère esthétique pérenne pour juger de la pertinence d'un 1%. La longévité potentielle de l'œuvre se présente donc comme un argument : « *Si on ne devait retenir qu'un seul exemple du 1% et du bien-fondé de cette pratique, ce pourrait être celui-là : une œuvre qui témoigne de la création d'un grand artiste, qui traverse les modes, supporte toutes les avaries qui ont pu l'accabler et qui peut être ensuite restaurée, trouver sa place, et connaître une nouvelle destinée* »<sup>308</sup>. En effet, « *La valeur de l'art telle qu'elle fut théorisée par des historiens de l'art "canoniques" [...] peut être rattachée à la notion hégélienne de Bildung : cette capacité supposée des œuvres culturelles à transcender les préoccupations individuelles ou communautaires, pour atteindre l'universalité* »<sup>309</sup>. Aussi, afin de répondre à cette exigence, deux partis pris radicalement différents furent adoptés dans l'application de la procédure du 1% : d'une part, l'entretien des figures « héroïques et originales »<sup>310</sup>, consacrées par le canon. Et d'autre part, la promotion d'artistes peu connus, dont l'œuvre fut jugée « banale », tant aux yeux des institutions académiques qu'au sein du marché de l'art.

---

<sup>307</sup> Propos extraits de MAJASTRE Jean-Olivier, « La Cornue *déshabillée* », MOGER Danielle, DUFRÈNE Thierry (eds.), *Art, architecture, université. Le 1 % culturel à travers les constructions universitaires*, Paris : Les Presses du Réel, 1995, p. 65.

<sup>308</sup> Propos extraits de LEMOINE Serge, « Quelques réflexions sur l'exemple de Dijon », MOGER Danielle, DUFRÈNE Thierry (eds.), *op. cit.*, p. 45.

<sup>309</sup> Propos extraits de SOFIO Séverine, YAVUZ Perin Emel, MOLINIER Pascale, « Les arts au prisme du genre : la valeur en question », DEVREUX Anne-Marie, HEINEN Jacqueline (dir.), « Genre, Féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 8-9.

<sup>310</sup> Terme emprunté à VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise, IZENOUR Steven, *L'Enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* [éd. originale: *Learning from Las Vegas : The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge (Mass.) : M.I.T Press, 1972] Bruxelles-Liège : Mardaga, 1978.

## 1.2. Deux partis pris relatifs à l'entretien du mythe du « grand artiste »

- Valoriser les figures « héroïques et originales » au détriment du banal

### L'influence du canon

Le canon, en tant que textes (corpus littéraire) ou objets (panthéon artistique) consacrés par les institutions académiques et les universités, constitue, selon Griselda Pollock<sup>311</sup> : « *les fondements du pouvoir des élites établies et des groupes sociaux, des classes et des "races" hégémoniques* »<sup>312</sup>.

Étudiées comme modèles par ceux qui aspirent à une pratique artistique, les expressions plastiques consacrées par le canon constituent le patrimoine universel que toute personne désireuse d'être considérée comme « cultivée » se doit de maîtriser. Ainsi, le canon ne détermine pas seulement ce que nous lisons, regardons, écoutons, voyons ou étudions dans les musées, les galeries d'art, les salles de ventes aux enchères ou encore les universités : « *Il est formé rétrospectivement par le choix que font les artistes eux-mêmes des prédécesseurs qui les légitiment et les consacrent. Cependant, si des artistes [...] sont tout à la fois exclus de l'histoire et écartés de l'héritage culturel, alors le canon devient, au fil des générations, un filtre de plus en plus appauvri et appauvrissant si l'on se réfère à l'ensemble des possibles culturels* »<sup>313</sup>. Dans cette mesure, le canon se présente sous la forme d'une sélection dans ses inclusions et revêt une dimension politique à travers les formes d'exclusion qu'il véhicule afin d'asseoir la domination et les privilèges « *d'une élite blanche, masculine, et hétérosexuelle, tout en renforçant l'idée que tout le reste est une aberration esthétique : de l'art médiocre, de la politique et non de l'art, du communautarisme et non des valeurs universelles, une*

---

<sup>311</sup> Griselda POLLOCK (1949) : historienne de l'art, critique et théoricienne américaine, spécialisée dans le lien unissant l'histoire de l'art académique, l'art contemporain, le féminisme et la critique contemporaine de l'art et de la culture.

<sup>312</sup> Propos extraits de POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles [*Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, New-York: Routledge, 1999 (p.3-21) traduit de l'anglais par Séverine SOFIO et Perin Emel YAVUZ], DEVREUX Anne-Marie, HEINEN Jacqueline (dir.), « Genre, Féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 48.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

*expression motivée par des intérêts particuliers et non une vérité et une beauté désintéressées* »<sup>314</sup>.

Le canon établi par les institutions culturelles fait donc fois, tant aux yeux des praticiens, des professionnels du monde de l'art (historiens de l'art, critiques, directeurs de musées, commissaires d'exposition, acteurs du 1%...), des spéculateurs introduits au sein du marché de l'art (commissaires-priseurs, antiquaires, collectionneurs privés, commanditaires d'œuvres exposées dans l'espace public...) et du public amateur. Or, c'est précisément cette dernière catégorie, pour qui l'artiste est une figure symbolique idéalisée, héroïque et originale, incarnant les fantasmes véhiculés par la « *légende patriarcale* »<sup>315</sup>, dont il s'agit de satisfaire les attentes à travers la commande publique. Les attentes du public en matière de création artistique se constituant et se reflétant dans les fondements académiques du canon, les expressions plastiques véhiculées par le biais de la procédure du 1% se doivent d'y répondre, comme le constate Griselda Pollock : « *Le goût s'étend par imitation, les classes dominantes imposent leurs canons esthétiques, utilisant à cette fin [...] les artistes qu'elle consacre* »<sup>316</sup>.

### La valorisation de la figure du « grand artiste »

La figure du « grand artiste » s'est donc vue consacrée par la commande publique, au détriment de la dimension sociale du projet qui consistait, à l'origine, d'une part à valoriser le travail d'artistes peinant à vivre de leur pratique, et d'autre part à démocratiser les formes les plus contemporaines de l'art en les rendant accessibles au plus grand nombre. La procédure du 1% est ainsi perçue, dans certaines circonstances, comme un moyen d'introduire, au sein de l'espace public, des « chefs d'œuvres » : expression artistique jugée la plus à même de répondre au critère de longévité évoqué précédemment. Car « *La modernité, paradigme toujours dominant de l'histoire de l'art, reste fondée sur une vision téléologique du progrès artistique en supposant que, par une sorte de darwinisme esthétique, seules les œuvres de*

---

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>316</sup> Propos extraits de AGUILAR Yves, *op. cit.*, p. 30.

valeur, celles qui "parlent" à l'humanité dans toute sa diversité, résisteraient à l'épreuve du temps. La postérité semble ainsi agir d'elle-même, éliminant les médiocres de la mémoire collective et rétablissant, de cette manière, la "justice" d'un ordre esthétique atemporel et universel dans lequel, au final, seuls les meilleurs gagnent »<sup>317</sup>.

Il n'est donc pas étonnant que deux des œuvres les plus emblématiques, réalisées au titre de 1% au sein de l'UFRA, ait été créées par des artistes consacrés par l'histoire de l'art : Olivier Debré (dont nous avons pu constater précédemment l'impact de sa reconnaissance internationale sur la décision de la Commission artistique nationale) et Alexander Calder.

### Le cas d'Alexander Calder comme illustration du mythe

Si on peut considérer, à première vue, le fait d'avoir intégré une œuvre d'Alexander Calder au corpus du 1% de l'UFRA, comme une prise de risque née de la volonté de faire figurer les formes d'art les plus contemporaines au sein des espaces publics français à vocation culturelle ; il faut cependant reconnaître que l'impression première est de courte durée.

Présenté comme un génie prédestiné au sein des monographies qui lui sont consacrées, les citations célébrant le Génie de l'artiste dès son enfance ne manquent pas. En effet, « *Tous ces récits soulignent le côté miraculeux, non déterminé, asocial de la réussite artistique. Ils reposent sur une conception semi-religieuse de la fonction de l'artiste qui s'exalta jusqu'à l'hagiographie au XIX<sup>e</sup>, époque où les historiens d'art, les critiques et, pas moins important, les artistes considéraient volontiers l'art comme un substitut de la religion, l'ultime rempart des valeurs suprêmes dans un monde matérialiste* »<sup>318</sup>. Par soucis d'objectivité, nous retiendrons simplement que « *Calder est né au sein d'une famille d'artistes* »<sup>319</sup>. Héritier d'une pratique sculpturale familiale, il a donc grandi dans un climat favorable à l'expression

---

<sup>317</sup> Propos extraits de SOFIO Séverine, YAVUZ Perin Emel, MOLINIER Pascale, *op. cit.*, p. 10.

<sup>318</sup> Propos extraits de NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 214.

<sup>319</sup> Propos extraits de BAAL-TESHUVA Jacob, *Calder, 1898 – 1976*, Cologne : Taschen, 1988, p. 7.

de son talent. Aussi, lorsqu'il intervint sur le site de l'IUT de Tours (cf. figure 6), Alexander Calder était déjà consacré par l'histoire de l'art. En effet, selon Jacob Baal-Teshuva : « *De son vivant, alors qu'il n'était encore qu'un jeune artiste, Calder se vit consacrer en septembre 1943, une rétrospective comprenant plus de 80 de ses œuvres, au Museum of Modern Art de New York* »<sup>320</sup>. Organisée par James Johnson Sweeney, deux ans avant la fin de la Seconde Guerre Mondiale, cette exposition, si elle visait initialement à lutter contre le climat dépressif et désespéré lié à l'implication des États-Unis dans le conflit mondial, grâce à l'humour et l'optimisme véhiculé par les créations de Calder, participa à la consécration de son travail par l'histoire de l'art américain. Relayée en France par l'exposition « Alexander Calder. Mobiles, Stables, Constellations », qui se tint à la Galerie Louis Carré de Paris, en 1946, l'œuvre de Calder fut rapidement consacrée par l'histoire de l'art français (en témoigne la critique élogieuse de son travail que livre l'humaniste Jean-Paul Sartre au sein du catalogue consacré à cette exposition<sup>321</sup>).

Reconnue par le marché de l'art dès les années 1940, la pratique de Calder fit également l'objet d'une protection institutionnelle, notamment lorsqu'il fut choisi pour représenter les États-Unis à la Biennale de Venise, où il reçut le premier prix de sculpture à l'été 1952, mais également parce qu'il fut sélectionné à de nombreuses reprises afin de réaliser des commandes publiques. En effet, la relance économique de l'après-guerre apporta à Calder plusieurs commandes de mobiles pour des bâtiments publics, comme l'expliquent Jacob Baal-Teshuva et Arnault Pierre : « *La sculpture traditionnelle ne semblait désormais plus adaptée au nouveau style de construction* »<sup>322</sup>, « *Cet art n'a rien glorifié ni héroïsé, mais ses formes se sont immiscées dans tous les lieux emblématiques de l'activité moderne : gares, aéroports, places urbaines, campus d'universités, sièges de banques ou de sociétés...* »<sup>323</sup>. Acteur de la promotion de la création contemporaine au sein de l'espace public, Calder est donc l'auteur de nombreuses œuvres réalisées en France au titre de 1%, comme *Le Sapin des Vosges* (cf.

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>321</sup> Cf. SARTRE Jean-Paul, « Préface », *Mobiles, Stables, Constellations* [catalogue de l'exposition « Alexander Calder. Mobiles, Stables, Constellations », Galerie Louis Carré, Paris, 1946], Paris : Galerie Louis Carré, 1946, p. 32-34.

<sup>322</sup> Propos extraits de BAAL-TESHUVA Jacob, *op. cit.*, p. 37.

<sup>323</sup> Propos extraits de PIERRE Arnault, *Calder. La sculpture en mouvement*, Paris : Gallimard, 1996, p. 59.

figure 55) : un stable – mobile en métal peint de 6,50 mètres de haut, réalisé en 1970 pour le lycée Marie Curie de Strasbourg<sup>324</sup> ; ou encore *La Cornue* (cf. figure 41) : un stable en métal peint en noir, mesurant 7 x 7 mètres, conçu pour l'université de Grenoble en 1974, et pour laquelle il reçut du ministre de la Culture, Michel Guy, le Grand Prix National des Arts et des Lettres « *pour sa contribution aux arts [en France]* »<sup>325</sup>.

Aussi, lorsqu'il fut choisi par la Commission artistique nationale pour réaliser le 1% de l'IUT de Tours, ce parti pris en sa faveur sembla être un moyen de rendre visible au plus grand nombre l'œuvre d'un artiste travaillant dans la région, mais dont la pratique n'était cependant pas représentée au sein de l'espace public (à l'exception du stable que le sculpteur offrit à la commune dans laquelle il trouva refuge lorsqu'il choisit de s'établir en France : Saché). En effet, cette décision allait à l'encontre de l'avis des élus locaux de l'époque qui, non seulement ne souhaitaient pas laisser une œuvre de l'artiste dialoguer avec l'architecture de leur ville, mais se bornaient également à ne pas voir l'intérêt d'une fondation, créée en l'honneur de l'artiste, prendre racine en Touraine, comme l'atteste Brigitte Hedel Samson<sup>326</sup> : « *Souvent, le choix de l'État et des régions correspondait à une volonté des services centraux de mettre en place des œuvres majeures. Ce fut le cas à Tours. Alexander Calder [...] voulait donner une sculpture à la ville ; les élus de l'époque ne souhaitant pas avoir une œuvre de Calder, le 1% de l'I.U.T de Tours [lui] fut confié. Si le patrimoine national possède plusieurs œuvres de ce sculpteur, c'est en partie grâce au 1%* »<sup>327</sup>.

Au même titre qu'Olivier Debré, qui réalisa, dans le cadre de la procédure du 1%, deux décorations murales de grand format pour l'internat du Collège de Royan installées en 1965, des peintures murales pour la faculté de médecine de Toulouse, mises en place en 1968<sup>328</sup>, et

---

<sup>324</sup> Cf. ARIS Dominique, MARCHI Cristina (eds.), *Cent 1%*, Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012, p. 17-23.

<sup>325</sup> Propos extraits d'*Alexandre Calder en Touraine*, [cat. expo.], Milan : Silvana Editoriale, 2008, p. 46.

<sup>326</sup> Brigitte HEDEL SAMSON : conservatrice du musée Fernand Léger de Biot, chargée du recensement des œuvres réalisées en France au titre de 1% par le ministère de la Culture et de la Communication, dans les années 1990.

<sup>327</sup> Propos extraits de HEDEL SAMSON Brigitte, « Sur le recensement des œuvres réalisées au titre du 1% », MOGER Danielle, DUFRÊNE Thierry (eds.), *op. cit.*, p. 47-48.

<sup>328</sup> Cf. « Olivier Debré », BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris : Gründ, 1976, Tome 3, p. 408-409.

une peinture à l'huile sur toile de 2,90 x 3,94 mètres pour le collège Vauban de Belfort, insérées *in situ* en 1980<sup>329</sup> (cf. figure 56) ; Alexander Calder, véritable incarnation contemporaine du mythe du grand artiste fut érigé au rang d'abonné du 1%. Une procédure qui, envisagée sous cet angle, se borne à honorer, à la manière d'un monument commémoratif, la mémoire du passé artistique national consacré.

- Miser sur des artistes peu connus

Or, le 1% se présentant initialement comme une mesure sociale visant à offrir la possibilité à des artistes peu considérés par le marché de l'art de réaliser une commande publique, l'entretien du mythe du grand artiste fut progressivement abandonné, au profit d'artistes dont l'œuvre était alors moins médiatisée – un processus qui s'intensifia suite à la redéfinition de la procédure, en 1981. D'une part pour des raisons économiques, les productions de ces artistes étant moins onéreuses en raison de leurs modestes ventes, fruit de leur cote peu élevée au sein du marché de l'art (cf. figure 4). Et d'autre part, pour des raisons idéologiques, la procédure du 1% ayant été introduite afin de permettre à des artistes de vivre de leur art – et non afin de valoriser la pratique de figures héroïques et originales déjà consacrées par l'histoire de l'art.

### La remise en question du canon

Choisir de valoriser l'œuvre jugée banale d'un artiste peu côté, au détriment de celle d'un grand artiste, fut l'un des moyens choisis par les institutions culturelles françaises et les artistes eux-mêmes afin de remettre en question le dictat du canon établi. Car il ne faut pas négliger l'implication des artistes dans le changement de perception de la création contemporaine qui s'ensuivit, tant au regard des institutions artistiques, qu'aux yeux du public, comme l'attestent les propos tenus par Linda Nochlin<sup>330</sup> : « *Il est indéniable que la*

---

<sup>329</sup> Cf. ARIS Dominique, MARCHI Cristina (eds.), *op. cit.*, p. 99 et 107.

<sup>330</sup> Linda NOCHLIN (1931) : historienne de l'art, critique et théoricienne américaine, spécialiste de l'art féminin.

*réussite, artistique ou autre, exige un combat et des sacrifices ; il est également indéniable que cela devint plus vrai encore après la moitié du XIX<sup>e</sup>, quand le mécénat et les institutions jusque-là vouées à soutenir l'activité artistique cessèrent de remplir leurs obligations coutumières »*<sup>331</sup>.

Miser sur des artistes peu connus permet donc de remettre en question l'idée établie, conformément au canon, qui veut que le génie individuel constitue « *une qualité innée essentielle à la création d'art* »<sup>332</sup> – un projet introduit par les *ready-made* de Marcel Duchamp, qui conférèrent à l'art une valeur nouvelle, tributaire non plus de sa qualité esthétique, mais de la reconnaissance institutionnelle de son auteur : « *Une chose mérite d'être appelée œuvre d'art dès lors qu'elle a été faite par quelqu'un de reconnu en tant qu'artiste* »<sup>333</sup>. En effet, suite à l'introduction de la perspective « moderne » véhiculée dans le monde de l'art à travers les idéaux prônés par les avant-gardes – qui perdurent encore de nos jours –, la valeur artistique s'est ancrée dans la singularité des œuvres ou des artistes « *C'est-à-dire dans leur capacité à innover, à ouvrir de nouvelles pistes réflexives et esthétiques, voire à subvertir radicalement la tradition en inventant de nouvelles normes destinées à être elles-mêmes dépassées, dans la succession ininterrompue des avant-gardes* »<sup>334</sup>.

### Quand les politiques culturelles légitiment la pratique d'artistes invisibles

Aussi, dès les années 1980, les acteurs du 1% cessèrent de confier systématiquement ce type de commande publique à des artistes consacrés, au profit de représentants de la scène artistique contemporaine plus modestes, jusqu'alors réduits au rang de designers d'espace par le maître d'œuvre, la réalisation plastique étant alors cantonnée au rang de décoration

---

<sup>331</sup> Propos extraits de NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 229.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>333</sup> Propos extraits de TRASFORINI Maria Antonietta, « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? », DEVREUX Anne-Marie, HEINEN Jacqueline (dir.), « Genre, Féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 118.

<sup>334</sup> Propos extraits de SOFIO Séverine, YAVUZ Perin Emel, MOLINIER Pascale, « Les arts au prisme du genre : la valeur en question », DEVREUX Anne-Marie, HEINEN Jacqueline (dir.), *op. cit.*, p. 8.

intégrée au bâti (alors que les œuvres réalisées par les « grands artistes » étaient considérées comme une plus-value aux yeux des universités auxquelles elles étaient destinées), à l'image de François Clarens, auteur du 1% de la faculté des sciences et techniques de Tours (cf. figure 5) – aujourd'hui disparu dans l'indifférence de tous.

La singularité et la créativité inhérentes à la pratique d'un artiste primant désormais, la Commission artistique nationale, épaulée dans son choix par les DRAC, s'engagea à honorer le projet social ayant présidé à la mise en vigueur de la procédure relative au 1%. Furent alors admis, au sein du corpus jusqu'alors restreint, les œuvres conçues de manière autonome par des artistes dont la renommée était encore à faire, répondant ainsi à un critère nouveau dans la sélection des auteurs de 1%, comme l'affirme Gilbert Smadja : « *Solliciter un projet d'artiste pour l'espace public [...] suppose [...] d'admettre que [la] réponse [de l'artiste] sera autonome, qu'elle ne correspondra pas forcément aux images ni aux formes auxquelles on s'attend et auxquelles on aimerait qu'elle corresponde, qu'elle surprendra [...]. La proposition "juste" est également critique; elle n'est pas seulement esthétique: elle révèle des couches enfouies du palimpseste qu'est la ville; elle en bouscule notre vision et lutte contre l'usure du regard* »<sup>335</sup>.

Dans cette mesure, la réalisation d'un 1% doit être envisagée comme un « tremplin » pour les artistes sollicités. En effet, ils acquièrent ainsi non seulement une reconnaissance institutionnelle, mais également une plus grande visibilité, l'œuvre *in situ* devenant ambassadrice de leur travail au sein de l'espace public, laissant alors présager une potentielle revalorisation de leur pratique au sein du marché de l'art. Ainsi, des artistes comme Gigi Guadagnucci, Jean-Pierre Viot, Haguiko, Stéphane Calais ou encore Marie-Anne Hervoche, choisis afin de réaliser un 1% au sein de l'UFRA, ne jouissaient pas, lors de l'inauguration de leur œuvre dans les facultés tourangelles, de la notoriété dont ils font aujourd'hui l'objet. Choisir de promouvoir leur pratique en leur proposant de réaliser une commande publique peut donc être considéré comme une prise de risque de la part des acteurs du 1%, qui misèrent alors, non seulement de l'argent, mais également leur réputation, en gageant que l'œuvre de l'artiste sélectionné constituerait à terme un investissement rentabilisé par sa renommée

---

<sup>335</sup> Propos extraits de SMADJA Gilbert, *Art et espace public : le point sur une démarche urbaine*, Paris : éditions du Conseil général des ponts et chaussées, 2003, p. 58-59.

potentielle. En témoignent les propos tenus par Serge Lemoine : « *Il m'apparaissait essentiel de privilégier des artistes nouveaux, voire inconnus, tout comme il m'importait de permettre aux artistes qui en avaient l'ambition, mais qui n'avaient jamais reçu de commande, de réaliser à grande échelle, dans un espace public, leurs projets* »<sup>336</sup>.

### Le cas de Stéphane Calais et Marie-Anne Hervoche

L'une des plus intéressantes applications de ce parti pris, au sein de l'UFRA, s'incarne à travers le 1% réalisé entre 2004 et 2006 par le plasticien Stéphane Calais et la paysagiste Marie-Anne Hervoche pour la faculté de droit et sciences sociales (cf. figure 17). En effet, outre la consécration de l'œuvre de Stéphane Calais, deux ans après l'inauguration dudit 1%, lors de sa nomination pour le prix Marcel Duchamp, qui permit à l'artiste d'accéder à la commande d'un nouveau 1%<sup>337</sup>, destiné au collège Louise-Michel de Lille, réalisé entre 2008 et 2009<sup>338</sup>, l'intervention menée à Tours marqua le début d'une longue collaboration entre les deux artistes.

Car, suite à cette première commande, le partenariat entre Stéphane Calais et Marie-Anne Hervoche fut renouvelé à quatre reprises. D'abord, en 2006, afin de réaliser *La Vallée* (cf. figure 57) : le 1% du collège de Doubs (Jura) comprenant un chemin constitué de planches de bois posées au sol, menant à neuf dômes de terre engazonnés encadrant un portique monumental dont la peinture évoque les veines du bois, l'ensemble étant conçu comme un signal visuel introduit au sein de l'espace paysager préexistant afin de le monumentaliser et de le mettre en scène. Fiers de cette expérience, ils réalisèrent, entre 2008 et 2010, le *Jardin vertical* du lycée agricole de Fonlabour, à Albi (cf. figure 58) : un 1% envisagé sous la forme d'un mur extérieur personnalisé au moyen d'un ensemble de cercles colorés disposés en

---

<sup>336</sup> Propos extraits de LEMOINE Serge, « Quelques réflexions sur l'exemple de Dijon », MOGER Danielle, DUFRENE Thierry (eds.), *op. cit.*, p. 35.

<sup>337</sup> À l'occasion de cette commande, Stéphane Calais mis en place un vaste programme comprenant une peinture murale intitulée *Solanum*, neuf peintures sur toiles réunies sous le titre *La Galerie*, une série de lavis sur papier nommée *M/H/S L.M.*, et un ensemble d'aménagements paysagers comprenant *Les Marges* : des plaques imprimées sur les murs extérieurs et *Les Bancs* : du mobilier extérieur en métal peint

<sup>338</sup> Cf. ARIS Dominique, MARCHI Cristina (eds.), *op. cit.*, p. 90.

constellation, alternant avec des jardinières circulaires en métal peint, contenant des plantes grimpantes vouées à épouser les formes géométriques qui composent les treillages autours desquels s'entoure cette nature exubérante. Enfin, deux autres œuvres *in progress* furent créées par le duo d'artiste en 2010, l'une étant destinée à l'aménagement du balcon du foyer étudiant de l'UFR médecine - pharmacie de Besançon (cf. figure 59), et l'autre pour la verrière du lycée professionnel Victor Laloux de Tours (cf. figure 60).

La remise en question du canon, contemporaine de la redéfinition de la procédure relative au 1% en 1981, a donc permis à des artistes français, auteurs d'une pratique contemporaine originale mais peu médiatisée, d'accéder à la commande publique en dépit de l'anonymat dans lequel le marché de l'art les avait plongé. Cependant, au sein de cette communauté d'artistes négligés par les institutions culturelles françaises (aux yeux desquelles le mythe du grand artiste perdure), auxquels la commande publique, dans le cadre du 1%, a finalement permis d'accéder à la postérité, réside un groupe de créateurs encore peu intégré au sein du corpus, comme l'atteste le cas de l'UFRa : les artistes femmes.

## 2. L'apport des « gender studies » à l'étude de cas ou pourquoi aucune grande artiste femme n'a réalisé d'œuvre au titre de 1% pour l'université de Tours ?

Pour les féministes anglo-saxonnes, *gender* désigne le sexe social c'est-à-dire l'ensemble des traits psychologiques, rôles et statuts attribués dans chaque société aux individus selon leur sexe biologique<sup>339</sup>. Les « gender studies » ou l'histoire de l'art féministe – et, par extension, l'histoire de l'art des minorités marginalisées – consiste donc en une critique raisonnée des institutions culturelles officielles, de leurs représentants et des théories majeures dont ils sont à l'origine, qui façonnent encore aujourd'hui le monde de l'art, destinée à remettre en cause « *le point de vue de l'homme blanc occidental, qui passe inconsciemment pour le point de vue de l'historien de l'art, [et qui] s'avère peut-être – s'avère de fait –*

---

<sup>339</sup> Cf. NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais* [*Women, Art, and Power and Other Essays*, 1989, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis], Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 1993 [éd. américaine originale 1971], p. 5.

*inadéquat, pour des raisons qui ne sont pas seulement d'ordre moral et éthique, ou liées à son élitisme, mais purement intellectuelles* »<sup>340</sup>.

Appliquées à une discipline scientifique telle que l'histoire de l'art, les « gender studies » se présentent comme des outils intellectuels destinés à questionner les formes institutionnelles de l'art, en ayant recours à l'analyse de données pluridisciplinaires, car faisant appel à la sociologie, l'anthropologie, la philosophie, la politique, etc., remettant alors en question le cloisonnement traditionnel, propre à la recherche intellectuelle. Dans le cas présent, le recours à l'analyse « gender » nous semble être un moyen de répondre à la question que nous nous sommes posée dès le début de nos recherches : pourquoi aucune artiste femme n'a réalisé d'œuvre au titre de 1% au sein de l'UFRa ? Car « *Il y a toujours eu des artistes femmes, elles ont beaucoup travaillé et toujours en nombre important en dépit des limitations et des discriminations* »<sup>341</sup>. Il s'agit donc de déterminer quels facteurs de la production artistique féminine justifient leur marginalisation.

## 2.1. La pratique des femmes artistes : entre revendications et marginalisation

- L'implication des mouvements féministes dans la promotion de l'art pratiqué par les femmes

### Le cas de la France

La réponse à cette question nous semble résider en partie dans un fait signifiant : en France, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la revendication du statut de la femme en tant qu'individu libre pouvant prétendre égaler l'homme, fut avant tout incarnée par des mouvements politiques, hérités des pays anglo-saxons, nés dans les années 1960 - 1970, auxquels les artistes femmes ont choisi (à tort ou à raison) de ne pas prendre part officiellement, comme le Mouvement de Libération des Femmes (ou MLF, créé en 1968),

---

<sup>340</sup> Propos extraits de NOCHLIN Linda, *op. cit.*, p. 202.

<sup>341</sup> Propos extraits de TRASFORINI Maria Antonietta, « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? », DEVREUX Anne-Marie, HEINEN Jacqueline (dir.), « Genre, Féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 116.

Féminie-Dialogue (fondé en 1975) ou encore Femmes en lutte (1975 - 1977). En effet, bien que des collectifs d'artistes femmes comme La Spirale (1972 - 1982), Femmes/art (1976 - 1980) ou encore Art et regard des femmes (1978 - 1983), aient partagé les revendications des mouvements politiques féministes, ils étaient avant tout conçus comme des structures visant à inaugurer des lieux de rencontres et d'échanges, revêtant le rôle d'atelier et/ou de galerie.

Un constat troublant, lorsqu'on sait que les artistes femmes françaises du XIX<sup>e</sup> siècle furent parmi les premières à se regrouper au sein de l'association fondée par la sculptrice Hélène Bertaux en 1881: l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (UFPS). Une association destinée à remettre en question le nouveau paradigme du créateur qui émergea au cours du XIX<sup>e</sup> siècle : l'idée romantique du Génie, fondée « *sur des présupposés fortement sexués [...] qui associent aux traditionnelles qualités viriles de l'artiste (le courage, la vigueur, le recours à la Raison) certaines caractéristiques plus "féminines" (l'imagination, la sensibilité, le lien privilégié avec la Nature)* »<sup>342</sup>, ne valorisant ainsi le « féminin » qu'en tant qu'élément complémentaire du « masculin ». Revendiquant d'abord l'accessibilité à l'intégralité de la formation artistique dispensée par l'École des beaux-arts, au même titre que leurs homologues masculins, ce mouvement politique porté par des artistes femmes se mua, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, en une acceptation de la figure de l'artiste moderne telle qu'elle fut théorisée au siècle précédent. Ainsi, alors que l'UFPS perdura jusqu'en 1995, son action se limita à la publication marginale de divers textes destinés à promouvoir l'art féministe, et l'organisation d'un Salon annuel, réservé à ses membres, leur permettant alors d'obtenir la reconnaissance du public et de la critique par le biais de l'exposition.

### Le cas des pays anglo-saxons

Or, « *Si l'émergence d'une identité collective chez les artistes femmes remonte également dans le monde anglophone à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les groupes de plasticiennes d'alors ont tissé des liens avec la sphère politique, en relayant, par exemples, les*

---

<sup>342</sup> Propos extraits de DUMONT Fabienne, SOFIO Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », DEVREUX Anne-Marie et HEINEN Jacqueline (dir.), « Genre, Féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 18.

*revendications suffragiennes* »<sup>343</sup>. Ainsi, dès la fin des années 1960 et conformément à cet héritage, les artistes féministes anglo-saxonnes se sont regroupées au sein de collectifs politiques essentiellement composés d'artistes, tels que l'Art Workers Coalition de New-York ou l'Artists' Union de Londres. En effet, un grand nombre des caractéristiques majeures propres aux mouvements artistiques féministes – « *l'importance accordée au processus et à la performance, ses ambitions politique, la critique de la séparation en genres populaires et élitistes, la volonté de travailler collectivement, la critique de l'histoire de l'art euro-américaine, l'exploration d'images à caractère explicitement sexuel et la valorisation de l'autobiographie* »<sup>344</sup> – font écho aux préoccupations de mouvement artistiques conçus comme les supports des revendications politiques de la fin des années 1960, tels que Fluxus, le Black Power, le Conceptualisme ou encore les diverses collaborations d'artistes destinées à protester contre la guerre du Vietnam.

Estimant toutefois que les revendications féministes n'étaient pas suffisamment prises en compte au sein de ces mouvements, nombre de femmes artistes se réunirent au sein de collectifs à l'origine de nombreuses manifestations, organisées devant les grands musées nationaux pour protester contre les discriminations subies par les artistes femmes dans le monde de l'art<sup>345</sup>, tels que la Women Artists in Revolution (WAR), fondée en 1969 sur la côte est des États-Unis, ou encore le Women's Workshop et le Consciousness Raising, deux mouvements créés en 1972, en Grande-Bretagne. Dans ce contexte, les revendications politiques des plasticiennes anglo-saxonnes ont rapidement été relayées par des féministes dans le monde académique. En témoignent les nombreuses publications dont elles ont fait l'objet, notamment à travers le *Feminist Art Journal*, créé par Cindy Nemser, Irene Moss et Patricia Mainardi, en 1972, dont l'objectif était de se faire : « *le porte-parole des plasticiennes, d'améliorer le statut des artistes femmes et de mettre au jour les pratiques d'exploitation et de discrimination sexistes dans le monde de l'art* »<sup>346</sup>.

---

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>345</sup> Des actions aujourd'hui perpétuées par des collectifs d'artistes féministes, dont le plus célèbre n'est autre que les Guerrilla Girls.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 25.

Ainsi, contrairement à leurs homologues anglo-saxonnes, dont l'étroite collaboration avec les mouvements revendiquant les droits des artistes, au sein de la sphère politique, justifient leur reconnaissance au sein des institutions américaines et anglaises ; les artistes féministes françaises ont étouffé leurs propres revendications en s'investissant dans des collectifs apolitiques. Les mouvements artistiques féministes français se sont donc volontairement présentés en marge des préoccupations revendiquées par leurs consœurs, véritables militantes politiques, ce qui justifie le refus de la reconnaissance institutionnelle dont leurs revendications ont fait l'objet (et qui perdurent encore de nos jours). Enfin, l'absence de manifestations ou autres publications significatives, a fortement participé à l'absence de médiatisation de ces mouvements : « *Aucune réelle théorisation ne fut entreprise en France, et les discours sur les œuvres s'en ressentent. Ainsi de l'activité des groupes de plasticiennes féministes dans les années 1970, l'histoire n'a rien retenu, notamment parce que leur travail ne fut alors relayé ni par les critiques, ni par les universitaires* »<sup>347</sup>.

- Le rôle des institutions culturelles françaises dans la dépréciation de l'art pratiqué par les femmes

#### Le mythe du grand artiste comme discrimination féminine

À l'origine de l'ignorance des pratiques artistiques féminines par les institutions culturelles françaises se trouve la persistance du mythe du grand artiste, consacré par le canon, comme l'expliquent Fabienne Dumont et Séverine Sofio<sup>348</sup> : « *L'histoire de l'art "traditionnelle" est surtout une histoire de carrières individuelles et de mouvements dominants [...] cette histoire ignore le genre, la classe et la "race" (et, ajouterons nous, les sexualités), [...] elle se focalise sur l'art d'élite (certains médias, certaines régions) et rejette l'art populaire ou tout art ne correspondant pas aux critères d'avant-garde* »<sup>349</sup>.

---

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>348</sup> Fabienne DUMONT et Séverine SOFIO : historiennes de l'art française, spécialistes des relations unissant l'art contemporain aux préoccupations féministes.

<sup>349</sup> Propos extraits de DUMONT Fabienne, SOFIO Séverine, *op. cit.*, p. 32.

Une critique inspirée des recherches menées par Linda Nochlin, dont témoigne son célèbre article « Pourquoi n’y-a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », publié en 1971. En effet, l’auteure y démontra combien la vocation artistique des femmes fut entravée, notamment au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, tant par leur exclusion des institutions, que par le système de formation artistique qui les privait de l’accès aux ressources les plus valorisées (notamment la possibilité de travailler d’après le nu) et par les règles de fonctionnement du marché de l’art qui dévalorisait leur production au profit du « grand art » – les genres massivement investis par les femmes étant plus proches des arts appliqués.

Ainsi, selon Linda Nochlin, il était institutionnellement impossible que les femmes parviennent à l’excellence (« *Il n’y a pas de grands artistes femmes parce que les femmes sont incapables de grandeur* »<sup>350</sup>, affirme-t-elle), dans la mesure où les institutions culturelles établies (académies, salons, institutions muséales...) étaient à l’origine d’une conception de l’artiste héritée du mythe théorisé au XIX<sup>e</sup> siècle évoqué précédemment, comme l’attestent les propos tenus par Rozsita Parker et Griselda Pollock<sup>351</sup> : « *La culture d’élite joue un rôle essentiel dans la reproduction de l’oppression des femmes, dans la circulation des valeurs et des modèles qui façonnent aujourd’hui la construction idéologique de la masculinité et de la féminité [...] En fait, la culture d’élite s’avère profondément anti-féministe* »<sup>352</sup>.

Aussi, il n’est pas étonnant de constater que les critiques aient reproché à Linda Nochlin – et, plus largement, à toute la théorie féministe de l’art – de négliger la qualité des œuvres, de passer outre la dimension visuelle et de se limiter à l’étude des conditions de production, comme l’attestent ses propres propos : « *En ce qui concerne les arts visuels, les aspects les plus radicaux de la critique féministe rencontrent toujours une résistance considérable et ceux qui la défendent se voient accusés de lourds péchés – ils négligeraient la qualité des œuvres, détruiraient l’idéal du canon, passeraient outre la dimension visuelle inhérente à l’œuvre d’art, ramèneraient l’art à ses conditions de production, bref s’emploieraient par*

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>351</sup> Rozsita PARKER et Griselda POLLOCK : femmes artistes membres du Women Art History Collective fondé à Londres en 1972, dont l’objectif était la promotion des études sur les artistes femmes, auteurs de *Old Mistresses* (littéralement : « les vieilles maîtresses » en référence aux « vieux maîtres » de l’histoire de l’art occidental), publié en 1981.

<sup>352</sup> Propos rapportés par DUMONT Fabienne, SOFIO Séverine, *op. cit.*, p. 28-29.

tous les moyens à miner les partis pris idéologiques et, surtout, esthétiques de la discipline »<sup>353</sup>. Car, outre le statut secondaire conféré aux femmes artistes par les institutions culturelles, en raison de la supposée infériorité de leur pratique (conséquence de leur statut social, perçu comme un véritable désavantage d'ordre biologique), la dépréciation de leur art trouve sa justification dans la nature même de leurs œuvres. Au critère de sélection naturel inhérent au genre, véhiculé par la légende patriarcale canonique, remis en question par les artistes eux-mêmes dès les années 1960, succède donc l'argument hérité du classement académique introduit dans le domaine des arts au XVII<sup>e</sup> siècle : la hiérarchie des genres.

### Le rapport entretenu entre la pratique des femmes artistes et l'artisanat

Ainsi, l'absence de représentation des artistes femmes dans les espaces publics à vocation culturelles, en dépit de leur activité au sein de la scène artistique contemporaine – car « *La réussite, sinon la gloire, remportée au cours des siècles par quelques artistes femmes ne suffit pas à démentir cette réalité, pas plus que l'existence de quelques superstars ou de quelques héros emblématiques au sein des groupes minoritaires* »<sup>354</sup> – peut se justifier par les médiums employés par ces dernières. En effet, leur pratique se présente, le plus souvent, sous deux formes.

D'une part, sous forme de performance et de happening, médiums dématérialisés inaugurés dans les années 1960, automatiquement exclus du corpus propre à la commande publique par les problèmes d'expositions qu'ils suscitent – bien que le témoignage de ces événements éphémères s'incarne à travers des médiums pérennes, tels que la photographie et la vidéo. Des pratiques largement plébiscitées par les femmes artistes, car répondant à des problématiques qui leurs sont chères, basées sur l'expérience du corps, sa représentation, et son rapport à

---

<sup>353</sup> Propos extraits de NOCHLIN Linda, *op. cit.*, p. 6.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 241.

l'espace et au temps, à une « époque où l'artiste quittant son atelier pense son processus de création selon les notions de spatialité, de privé et de public »<sup>355</sup>.

Enfin, la pratique artistique des femmes s'incarne, d'autre part, à travers des objets d'art associés à l'artisanat, soit à travers des expressions plastiques assimilées aux arts « mineurs », peu plébiscités par les institutions culturelles et leurs représentants, car considérés comme un sous genre, comme l'attestent les propos de Linda Nochlin : « *Aujourd'hui comme au XIX<sup>e</sup> siècle, l'amateurisme et l'absence de réel engagement, le snobisme et le désir de faire chic des femmes qui cultivent un "dada" artistique alimentent le mépris de l'individu masculin engagé avec succès et de manière professionnelle dans un "vrai" travail, ce qui l'autorise assez justement à souligner le manque de sérieux du passe-temps de [ces dames]* »<sup>356</sup>. Ainsi, « *À l'art, on associe [...] l'auteur, l'homme, le maker, tandis que la femme, "auteure" non d'une œuvre mais d'un produit utile et souvent collectif, est associée à l'artisanat* »<sup>357</sup>. Une tendance confirmée par le corpus du 1% de l'UFRA, qui compte parmi les artistes sélectionnés deux femmes dont la pratique est assimilée à l'artisanat : la céramiste Haguiko et la paysagiste Marie-Anne Hervoche.

La hiérarchie des genres artistiques, prônée par les institutions culturelles académiques, cantonne donc les femmes artistes dans des rôles et des compétences moindres, et par conséquent, moins prestigieux : les arts mineurs ou des genres artistiques jugés plus modestes (la nature morte et le portrait pour ce qui est de la peinture et de la sculpture, mais également la photographie, la vidéo...). Dans cette mesure, « *La question de l'égalité des femmes – en art ou n'importe où ailleurs – ne relève donc pas de la relative bonne ou mauvaise volonté des individus masculins ni de l'assurance ou du dénuement des individus féminins, mais de la nature même de nos structures institutionnelles et de cette vision de la réalité qu'elles imposent aux êtres humains qui y participent* »<sup>358</sup>.

---

<sup>355</sup> Propos extraits de ZABUNYAN Elvan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », DEVREUX Anne-Marie, HEINEN Jacqueline (dir.), « Genre, Féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, Paris : éditions L'Harmattan, 2007, p. 181.

<sup>356</sup> Propos extraits de NOCHLIN Linda, *op. cit.*, p. 228.

<sup>357</sup> Propos extraits de TRASFORINI Maria Antonietta, *op. cit.*, p. 118.

<sup>358</sup> Propos extraits de NOCHLIN Linda, *op. cit.*, p. 210.

## 2.2. L'introduction des femmes artistes dans le corpus du 1% : entre reconnaissance et indifférence

- Cent-deux 1% réalisés par des femmes artistes pour des universités, entre 1950 et 2010

Or, l'analyse du patrimoine artistique français prouve que la pratique des artistes femmes fut introduite au sein du corpus du 1% dès la mise en application de cette procédure (soit en 1951) – et ce en dépit de la persistance du canon et des critères sélectifs propres à la hiérarchie des genres – comme l'attestent les recensements publiés en 2011-2012 par Janine Chêne, Isabelle Lefèvre, Philippe Sarrade, et Bertrand Vignon, suite au colloque « L'Art pour tous, les 60 ans du 1% artistique » (Rennes, 9-10 novembre 2011), au sein du second numéro des *Nouveaux cahiers d'A+U+C* intitulé « Art Université Culture + 1% artistique ». Mais également au sein du catalogue raisonné intitulé *Cent 1%*, publié par Dominique Aris et Cristina Marchi (eds.) en 2012.

En effet, ces recensements prouvent que, sur un total de 875 œuvres, réalisées au titre de 1%, au sein d'établissements universitaires, entre 1950 et 2010, 102 furent réalisées par des artistes femmes (cf. figure 68) seules ou travaillant en partenariat avec un artiste masculin (dont neuf d'entre elles furent conçues à une période non renseignée, ce qui représente ~ 9% de la production féminine recensée entre 1950 et 2010 ; cf. figure 67, 69 et 70). La production féminine représente donc 11,6% des 1% réalisés pour des facultés françaises sur une durée totale de soixante ans.

### L'influence des mouvements féministes

Dans les années 1950, trois femmes artistes réalisèrent un 1%, ce qui représente ~ 3% de la production féminine recensée entre 1950 et 2010 (cf. figure 61, 69 et 70), tandis qu'elles furent à l'origine de douze projets au cours des années 1960, soit ~ 12% (cf. figure 62, 69 et 70). Un chiffre qui fut plus que doublé dans les années 1970, au cours desquelles vingt-six de leurs œuvres furent inaugurées, soit ~ 25% (cf. figure 63, 69 et 70). Une augmentation progressive du nombre d'œuvres réalisées par des femmes, qui témoigne sans conteste, d'une part de l'impact direct des associations créées dès la fin des années 1960 afin de soutenir ce

type de pratique, et d'autre part, de l'influence indirecte du mouvement contestataire né en mai 1968. Cependant, au cours des années 1980, cette croissance s'inversa : seules quatre 1% réalisés par des femmes furent inaugurés dans des universités, ce qui représente ~ 4% de la production féminine recensée entre 1950 et 2010 (cf. figure 64, 69 et 70). Un fait qui semble pouvoir être attribué à la crise financière propre à cette période, qui incita l'État français à repousser les initiatives culturelles qu'il prévoyait, interrompant alors temporairement son rôle de mécène des arts pour mieux le reprendre une décennie plus tard.

### L'impact de l'introduction des arts mineurs dans le corpus du 1%

Enfin, dans les années 1990, vingt-neuf œuvres furent commandées, soit ~ 28% (cf. figure 65, 69 et 70), tandis que dix-neuf d'entre elles prirent place dans des facultés au cours des années 2000, soit ~ 19% (cf. figure 66, 69 et 70). Une nouvelle augmentation qui, si elle est bien tributaire des aléas du budget alloué par l'État à la culture, s'avère également être liée à la réévaluation des critères de sélection du 1% qui eut lieu au cours des années 1990. En effet, cette réévaluation de la procédure permit de légitimer l'introduction, au sein du corpus, d'œuvres assimilables à l'artisanat, comme les objets d'art issus du design mobilier, ou encore des arts mineurs. Or, la pratique des artistes femmes ayant jusqu'alors été considérée comme tel, elles furent dès lors plus nombreuses à pouvoir accéder à la commande publique, grâce au 1%. Comme l'atteste le cas de l'UFRA, qui intégra à son corpus, à partir des années 1990, deux artistes femme : Haguiko, co-auteure du 1% du département « Génie électrique » de l'IUT de Tours, inauguré en 1991. Et Marie-Anne Hervoche, qui participa à la réalisation du 1% de la faculté de droit et sciences sociales, entre 2004 et 2006.

Ces exemples témoignant de la reconnaissance tardive de la production artistique féminine en France, en raison de leur intervention relativement récente au sein de l'espace public, au titre de 1% (en effet, il ne s'agit que d'une vingtaine d'années, alors que le décret inaugurant cette pratique est daté de 1951, soit depuis une soixantaine d'années), la question que nous nous posions initialement mérite donc d'être révisée. Au lieu de nous demander pourquoi aucune grande artiste femme n'a réalisé d'œuvre au titre de 1% au sein de l'université de Tours, nous devrions plutôt nous interroger sur les raisons qui nous ont poussés à nous poser cette question.

- Le cas de l'université François Rabelais de Tours : quand le nom des femmes artistes est plongé dans l'anonymat

#### Des femmes artistes dont le nom est absent des recensements

La réponse se trouve dans leur absence au sein des recensements commandés par le ministère de la Culture et de la Communication. Car aucune de ces bases de données ne mentionne le nom d'Haguiko, pour ce qui est du 1% du département « Génie électrique » de l'IUT, ni celui de Marie-Anne Hervoche, en ce qui concerne le 1% de la faculté de droit et sciences sociales de Tours.

Un constat qui se justifie par un fait original : les interventions menées par les femmes artistes, au sein de l'UFRA, ont systématiquement été mises en œuvre en collaboration avec un artiste masculin. Ainsi, au nom d'Haguiko se substitue le nom de son ami et collaborateur : Jean-Pierre Viot, tandis que le nom de Marie-Anne Hervoche est éclipsé au profit de celui de son partenaire : Stéphane Calais.

Un parti pris qui trouve sa justification dans la persistance de la hiérarchie des genres, la pratique des deux femmes étant assimilée, comme nous l'avons évoqué précédemment, à l'artisanat, tandis que celle de leurs homologues masculins – le sculpteur Jean-Pierre Viot et le plasticien Stéphane Calais – semble plus à même de représenter l'art, tel qu'il est perçu par les institutions et leur public.

#### Le cas de Marie-Anne Hervoche

Ainsi, l'intervention *in situ* de Stéphane Calais, destinée à orner le patio de la BU de la faculté de droit et sciences sociales de Tours, au moyen de portraits sérigraphiés (cf. figures 36 et 37), participe – plus ou moins involontairement – à la dépréciation de l'aménagement paysager proposé par Marie-Anne Hervoche.

En effet, les sérigraphies de Stéphane Calais, destinées à être exposées en extérieur, donc réalisées dans un matériau résistant aux aléas du temps : l'inox, ne nécessitent aucun entretien. L'artiste a ainsi proposé un 1% pérenne. Or, l'intervention paysagère de Marie-

Anne Hervoche (cf. figure 38) se présente quant à elle comme une œuvre *in progress*, soit une création destinée à évoluer dans le temps, voire même vouée à disparaître.

Car nombreuses sont les œuvres paysagères, réalisées au titre de 1%, qui disparurent englouties par le temps. Ce fut notamment le cas du jardin d'agrément réalisé en 1974 par le peintre français Roger Chapelain-Midy pour la cour « 43-54 » de l'UPMC de Paris (cf. figure 71). Conçu comme un tableau, le projet de l'artiste, divisé en trois esplanades séparées par des douves gazonnées, était composé de végétaux vivaces et persistants dont le motif central était incarné par une fontaine animée par des jeux d'eau, inspirée par la tradition des jardins à la française. Or, selon Annette Roche : « *L'entretien requis ne permet malheureusement pas au jardin de conserver son aspect originel. À ce jour, la réhabilitation du secteur Est entraîne, pour des raisons architecturales, la destruction du bâtiment support de l'œuvre, le patio devant accueillir des bibliothèques* »<sup>359</sup>.

Dans cette mesure, l'intervention de Stéphane Calais semble primer sur celle de sa collaboratrice, car lui seul propose d'intégrer ses œuvres à l'architecture préexistante, le jardin du patio étant perçu comme une création autonome, indépendante. Aussi les services du ministère de la Culture et de la Communications chargés de l'inventaire des œuvres réalisées, au titre de 1%, sur le territoire français, ont arbitrairement choisi de ne retenir que le nom de Stéphane Calais, afin de désigner l'intervention menée au sein de la faculté de droit et sciences sociales de Tours.

Loin d'être marginalisée, car libérée du mythe du grand artiste qui les réduisait au rang d'art inférieur, la pratique des femmes artistes fut plébiscitée au sein des universités, dans le cadre du 1%, dès la mise en vigueur de cette procédure, au début des années 1950. Influencé par les mouvements féministes, puis l'introduction des arts dits « mineurs » au sein du corpus du 1%, les acteurs de la procédure commandèrent 102 œuvres destinées à introduire la culture contemporaine auprès du public universitaire, entre 1950 et 2010.

---

<sup>359</sup> Propos extraits de ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne], p. 26.

Parmi elles figurent le 1% réalisé en 1991 par Haguiko, en collaboration avec Jean-Pierre Viot, pour le département « Génie électrique » de l'IUT de Tours (cf. figure 54), et celui conçu entre 2004 et 2006 par Marie-Anne Hervoche, en partenariat avec Stéphane Calais, pour la faculté de lettres et sciences sociales (cf. figure 37). Deux projets recensés au titre de patrimoine universitaire sous un patronyme masculin – l'intervention des deux hommes, l'un sculpteur, l'autre plasticien, primant sur la pratique artisanale des deux femmes.

Cependant, « *Les institutions culturelles françaises sont [...] encore aujourd'hui, restées imperméables à toute mise en cause de l'accession à la légitimité du geste artistique féministe, malgré les percées réelles de celui-ci dans le champ de l'art contemporain* »<sup>360</sup>.

Prenons pour exemple l'exposition « Dyonisiac », organisée par Christine Marcel au Centre George Pompidou de Paris, en 2005, qui présenta les œuvres d'une dizaine d'artistes internationaux, réunis autour de la notion de jouissance, d'énergie et de subversion. En dépit du thème innovant invoqué par un commissaire d'exposition incarné par une personnalité féminine, aucune artiste femme n'y fut représentée. La reconnaissance de la pratique artistique propre aux femmes n'est donc pas un acquis. C'est pourquoi il est essentiel « *de travailler à une nouvelle esthétique, au sens philosophique du terme, qui permette de prendre en compte des arts et des artistes laissés en bord de route par un discours esthétique cloisonnant et inapplicable à certaines formes et à certains gestes artistiques* »<sup>361</sup>.

Dans cette mesure, les choix opérés par les membres de l'UFRA et les commissions (régionales comme nationales) à l'origine de la sélection des auteurs de 1% doivent être considérés comme des initiatives modèles. Car elles confèrent à l'université le rôle de précurseur en matière de parité : une valeur culturelle et éthique qu'il s'agit de transmettre au public universitaire.

---

<sup>360</sup> Propos extraits de GOURBE Géraldine, PRÉVOT Charlotte, « Art et féminisme, un no man's land français ? », KAIL Michel, MURARD Numa (dir.), « Féminismes. Théories, mouvements, conflits », *L'Homme et la société. Revue internationale de recherches et de synthèses en sciences sociales*, n° 158, Paris : L'Harmattan, octobre-décembre 2005, p. 136.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 143.

### 3. La postérité des œuvres réalisées au titre de 1%

#### 3.1. Question de réception : la confrontation des œuvres avec leur public

- La perception des œuvres par leur public

Outre l'analyse de ses qualités esthétiques et formelles, l'appréhension d'une œuvre d'art nécessite la prise en compte de deux autres facteurs fondamentaux. D'une part, l'impact de « *la liberté créatrice revendiquée par les artistes* »<sup>362</sup> soit l'originalité de l'œuvre dépendant du libre arbitre de son auteur lors de sa réalisation. Et d'autre part, les contextes liés à la réception de l'œuvre, soit l'étude du regard porté sur les 1%, non seulement par les étudiants inscrits à l'université lors de l'inauguration des dites œuvres (que nous désignerons comme la première génération de public), mais également celui porté par les étudiants fréquentant actuellement l'établissement universitaire (que nous considérerons comme la deuxième génération de public).

Ainsi, le devenir des œuvres réalisées au titre de 1%, soumis au jugement de ses publics et aux politiques de médiations mises en place par les différents acteurs de la procédure, dépend avant tout de leur réception – en d'autres termes : de l'intérêt qu'on leur témoigne. Or, selon James E. Young, la réception des œuvres s'avère être complexe car « *Les artistes et leur public éventuel n'ont aucun terrain de communication aucun langage culturel commun dans lequel ils pourraient au moins défendre leurs points de vue respectifs* »<sup>363</sup>.

#### Le public universitaire : une population hétérogène

Aussi, afin de comprendre les réactions suscitées par l'exposition d'œuvres d'art contemporain au sein de l'université de Tours, il faut avant tout définir leur public. Car le public universitaire se présente sous la forme d'une population hétérogène qu'il est ici question d'unifier à travers l'accès à un savoir commun.

---

<sup>362</sup> Propos extraits de JUNOD Philippe, « Eloge de l'écrevisse. Pour une histoire rétrospective », *Horizons. Essais sur l'art et son histoire*, Zurich : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2001, p. 353.

<sup>363</sup> Propos extraits de YOUNG James E., « Écrire le monument : site, mémoire, critique » [traduit de l'anglais par TOMICHE Anne], *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48<sup>ème</sup> année, n°3, 1993, p. 736.

En effet, selon les sociologues Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron<sup>364</sup>, la socialisation artistique se construit avant tout (comme d'autres formes de socialisation) au sein de la cellule familiale. L'apprentissage des codes puis des clés d'appropriation des œuvres est donc directement liée au « capital culturel » transmis à un étudiant par sa famille et son entourage. L'ensemble de normes et de processus idéologiques, acquis par l'étudiant en fonction de son origine sociale, donne lieu à des comportements et des rapports à l'institution éducative à vocation culturelle fortement dissemblables<sup>365</sup>.

Ainsi, les enquêtes menées par les deux sociologues ont démontré que, même lorsque plusieurs étudiants, issus de classes sociales différentes, disposent des mêmes connaissances à propos d'un savoir donné, ces mêmes savoirs n'expriment pas nécessairement les mêmes attitudes et n'engagent pas les mêmes valeurs. Alors que certains étudiants ont d'abord acquis ces connaissances à travers ce que leur ont transmis leurs familles, les autres ont bénéficié de ce savoir par le biais de l'apprentissage scolaire – et non en fréquentant les institutions culturelles. Ainsi, l'étudiant issu d'une classe sociale « bourgeoise » est l'héritier d'une éducation du « bon goût », et dispose par conséquent d'une certaine familiarité avec les œuvres, car il a été habitué à les côtoyer de près. Tandis que l'étudiant issu d'une classe sociale « modeste » dispose d'un capital culturel forgé par la « culture scolaire », donc partagée par le plus grand nombre. Cette culture est, non seulement limitée, mais également victime d'une certaine distanciation vis-à-vis de celui qui en dispose. Car, contrairement à l'étudiant favorisé, l'étudiant modeste n'a pas eu l'expérience de cette culture, ne disposant par conséquent pas de la même aisance.

L'insertion de la culture artistique sous forme de 1%, au sein de l'université, espace de vie social et lieu de transmission du savoir, se présente donc comme un moyen de combler les écarts entre les différentes classes sociales dont sont issus les étudiants. Car « *L'accent porte désormais sur le développement de la personnalité des élèves, sur ses capacités de*

---

<sup>364</sup> Cf. BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Paris : Éditions de Minuit, 1964.

<sup>365</sup> Cf. BERNARD Céline, *Spécificité et légitimité des politiques culturelles universitaires à l'heure des universités de masse*, mémoire de DESS sous la direction de Jacques Bonniel, université Lumière Lyon 2, 2004, p. 30.

*communication et d'expression, sur sa préparation à sans cesse "devenir" »<sup>366</sup>. Ainsi, l'UFRa, au même titre que les autres universités françaises ayant appliqué la procédure relative au 1%, dans sa promotion de l'art contemporain, participe à l'éducation du regard des étudiants en intervenant dans la formation de leur jugement esthétique : « L'entrée des arts au sein du système éducatif crée l'espace et le temps disponibles pour que puisse émerger un travail critique et réflexif »<sup>367</sup>.*

### Comment le public universitaire peut-il appréhender les œuvres réalisées au titre de 1% ?

Comme nous l'avons vu précédemment, « *Le sentiment esthétique n'est pas le résultat du seul spectacle du beau ou de l'art. Il est conditionné aussi par des coutumes, des textes et des modes* »<sup>368</sup>, propres à chaque étudiant. En ce sens, l'œuvre d'art ne peut être comprise et appréciée qu'au moyen de connaissances acquises précédemment par le public.

Aussi, afin de permettre au public de l'appréhender, il faut donc que l'université, en tant qu'institution à vocation culturelle, mette en place une politique de médiation, dans un but pédagogique<sup>369</sup>. À ce titre, le sociologue Alain Pessin<sup>370</sup> propose d'associer les politiques culturelles mises en œuvre au sein des universités à un cycle d'apprentissage, qui permettrait à chaque étudiant d'appréhender l'art contemporain, afin que le public comprenne que la procédure du 1% n'est pas une politique élitiste propre au domaine de l'inutile, mais qu'elle doit avant tout être comprise comme la traduction symbolique d'une réalité sociale, perçue à travers le filtre du regard de l'artiste.

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>368</sup> Propos extraits de TREGOMAIN Roger Aubert (De), *L'essor du 1% artistique et de l'art contemporain dans le nouveau ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie de Bercy (1982 – 1990)*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Bruno Foucart, université de Paris IV – Sorbonne, 2005, p. 13.

<sup>369</sup> Cf. BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris : Éditions de Minuit, 1969.

<sup>370</sup> Cf. PESSIN Alain, *Pratiques culturelles des étudiants et leur usage de la ville*, Grenoble : ARSA, université Pierre Mendès France de Grenoble, 1994.

Or, le caractère singulier de l'inspiration de l'artiste ayant souvent donné lieu à des points de vue affirmant « *que la création artistique relevait d'un don inné, d'une sensibilité acquise* »<sup>371</sup>, ce projet a bien souvent été abandonné, sous prétexte que l'art ne peut s'apprendre. Un point de vue partagé par bon nombre d'étudiants, comme l'atteste la réception des 1% de l'université François-Rabelais de Tours par les deux générations d'étudiants ayant fréquenté l'institution.

- La réception des 1% de l'université de Tours par deux générations d'étudiants

Le point de vue des étudiants de la première génération

Des articles qui auraient pu paraître dans la presse locale lors de l'inauguration des six 1% de l'université de Tours, il ne reste rien – si tant est que ces documents aient bien existé. Car, si les journaux tourangeaux et les documents d'archives témoignent de l'inauguration des différentes UFR, la commande, la réalisation et l'installation de leur 1% respectif, plus tardive, n'a probablement pas fait l'objet de la même attention. Il est donc difficile de restituer le point de vue que portèrent les étudiants inscrits dans les différentes UFR de Tours lors de l'inauguration de leur 1% respectif.

Partant de ce constat, les propos de Michel Kail<sup>372</sup> semblent pouvoir nous éclairer. Car, selon lui, la réception d'un 1%, au sein d'un établissement universitaire, se mesure au sentiment éprouvé par le public étudiant au sein des locaux d'une université : « *La première et décisive réussite d'un enseignement se mesure à la conviction acquise par les élèves ou les étudiants qu'ils habitent, en pénétrant dans l'Ecole, un lieu de savoir, dans lequel ils ne connaissent qu'une seule obligation, apprendre [...]. C'est pourquoi il faut conserver, à l'abri de toutes les analyses sociologiques et économiques, l'illusion d'un lieu scolaire, dans lequel ce qu'il est convenu d'appeler le « déterminisme social » suspend son efficacité [...]. L'illusion d'une*

---

<sup>371</sup> BERNARD Céline, *op. cit.*, p. 63.

<sup>372</sup> Michel KAIL : professeur de philosophie, co-directeur de la revue *L'Homme et la société*.

*Ecole contre la société* »<sup>373</sup>. Ainsi, plus les étudiants se sentent impliqués dans leurs études, plus ils honorent la mission dont l'université est en charge en cherchant à enrichir leur propre savoir – et ce au-delà du domaine de recherche dans lequel ils ont choisi de se spécialiser.

Aussi, il est fort probable que, lors de l'inauguration de chaque 1% de l'UFRA, deux types de réaction furent adoptés par les élèves. La curiosité, qui les poussa à considérer plus ou moins longuement les œuvres exposées, ou l'indifférence, liée à l'absence d'information. En effet, ce manque de communication entre l'université de Tours et ses étudiants nuit, non seulement à la promotion, mais également à la compréhension desdites œuvres. Un fait qui s'avère d'autant plus vrai si l'on prête attention à l'exemple de l'œuvre réalisée par Alexander Calder pour l'IUT de Tours (cf. figures 40 et 44). Car la composition abstraite du 1% conçu par ce dernier (au même titre que la majeure partie des œuvres qu'il réalisa afin d'honorer une commande publique) pose un problème aux yeux du public universitaire, comme l'affirme Jean-Olivier Majastre<sup>374</sup> : « *L'œuvre de Calder n'est ni figurative, ni abstraite ; elle évoque ; elle ne représente rien, ou si elle représente, alors elle représente mal ; elle se présente avant tout comme une énigme. Là où l'on se satisferait peut-être d'une forme pure, ou d'un objet reconnaissable, on ne pardonne pas à [l'œuvre] l'indécision de l'interprétation* »<sup>375</sup>.

En dépit du manque de documentation dont nous disposons, il est aisé d'affirmer qu'il ne suffit pas « *de peupler autoritairement l'espace de témoins de l'art contemporain, pour que celui-ci devienne plus proche ou plus accessible à la population étudiante. La distance est mentale plus que spatiale. Les œuvres sans le désir, le mouvement et la culture qui permettent de se les approprier, sont des figures de solitude* »<sup>376</sup>. Or, à cette distance mentale, établie entre le public universitaire et les œuvres réalisées au titre de 1%, s'ajoute une autre forme de distanciation, géographique cette fois. Car la fragmentation des différentes UFR de Tours au

---

<sup>373</sup> Propos extraits de KAIL Michel, « Une illusion sans illusion », KAIL Michel, MURARD Numa (dir.), « Féminismes. Théories, mouvements, conflits », *L'Homme et la société. Revue internationale de recherches et de synthèses en sciences sociales*, n° 158, Paris : L'Harmattan, octobre-décembre 2005, p. 10.

<sup>374</sup> Jean-Olivier MAJASTRE : sociologue ayant enseigné à l'université Pierre Mendès-France de Grenoble, et dont la plupart des objets de recherche traitent de la sociologie de l'art et la culture étudiante.

<sup>375</sup> Propos extraits de MAJASTRE Jean-Olivier, « La Cornue déshabillée », MOGER Danielle, DUFRÊNE Thierry (eds.), *Art, architecture, université. Le 1 % culturel à travers les constructions universitaires*, Paris : Les presses du réel, 1995, p. 66.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 73.

sein de la ville (cf. figure 3) participe au cloisonnement des savoirs – du moins en termes géographiques. La plupart des étudiants inscrits dans une faculté (et ce quelle que soit la génération d'étudiants concernée) trouvent donc rarement l'occasion de fréquenter les autres sites dédiés à l'université. La portée des 1% se limite donc à un public universitaire restreint.

### Le point de vue des étudiants de la deuxième génération

Cette distance, simultanément culturelle, mentale et géographique, ne fit que s'accroître au regard du public étudiant de la deuxième génération. Pour deux raisons majeures. D'abord, parce qu'aux yeux des cohortes d'étudiants, l'œuvre réalisée au titre de 1% au sein d'une UFR « *a toujours été déjà là, partageant la même signification d'intimidation culturelle que les bâtiments du savoir qui la joutent* »<sup>377</sup>. Mais aussi parce que, de leur point de vue, l'évidence, liée à la présence d'une de ces œuvres au sein d'un espace dédié à l'université (qu'ils ont toujours connu ainsi), la banalise « *jusqu'à l'insignifiance ou l'indifférence* »<sup>378</sup>.

Ainsi, un sondage, réalisé auprès des étudiants inscrits en master d'histoire de l'art à l'université de Tours, pour l'année scolaire 2012 - 2013, a révélé qu'aucun d'entre eux ne soupçonnait la présence d'œuvres disséminées au sein des différentes facultés au titre de 1%. Les raisons même de l'exposition de la *Femme-fleur*, exécutée par Gigi Guadagnucci, au sein de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours (cf. figure 10) – faculté dans laquelle ils étudient et dont ils traversent le parvis chaque jour – leurs étaient totalement inconnues. Il leur semblait, en effet, que cette œuvre avait toujours été exposée en cet endroit (du moins depuis leur admission en faculté) et avouaient que la question ne les avait jamais effleurée.

Alors, comment atténuer la distance qui s'est créée entre les 1% de l'université de Tours et leur public naturel : les étudiants ? Selon Philippe Junod, l'art du présent a une influence sur notre perception, actuelle et à venir, des œuvres du passé : « *La relativité des valeurs esthétiques [...] fait qu'à chaque génération, le point de vue se déplace, la perspective change*

---

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 66.

*et l'horizon se transforme* »<sup>379</sup>. Le regard porté par chaque génération d'étudiants sur les œuvres qui lui sont antérieures se présente donc comme un élément déterminant dans leur réception, comme l'atteste Marcel Duchamp, pour qui l'œuvre d'art, si elle émane de la pensée créatrice d'un artiste, pérenne à travers la réception critique de ses regardeurs, toutes époques confondues : « *L'œuvre d'art est toujours basée sur les deux pôles du contemplateur et du créateur [...] Mais le contemplateur a le dernier mot, et c'est toujours la postérité qui fait le chef-d'œuvre* »<sup>380</sup>.

Ainsi, le point de vue critique porté sur une œuvre d'art variant en fonction des générations, de par l'impermanence des jugements de valeurs, le rôle de l'université est d'assurer la postérité de son patrimoine artistique comme l'attestent les propos de Norbert Engel<sup>381</sup> : « *La réaction du citoyen n'est, en effet, pas évidente et je crois que si un accompagnement fondamental doit être mis en place par la ville, il doit se comprendre en terme d'explication et de lisibilité de ce qui est réalisé* »<sup>382</sup>. Car « *Un bien, quelles que soient ses qualités esthétiques ou sa valeur historique, n'entre dans le champ patrimonial que dans la mesure où ses héritiers se le réapproprient, le réintègrent à leur vie quotidienne* »<sup>383</sup>.

### 3.2. Question de médiation : comment permettre aux étudiants des années 2010 de s'approprier les 1% de l'université de Tours ?

- La valorisation des 1% de l'université de Tours par les politiques locales

Concernant les œuvres réalisées au titre de 1%, les consignes en matière de conservation, de restauration, ou encore de communication auprès des publics, sont pour ainsi dire inexistantes, car absentes des contrats de commande. Seule la redéfinition de la procédure, en

---

<sup>379</sup> Propos extraits de JUNOD Philippe, *op. cit.*, p. 353.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>381</sup> Norbert ENGEL : inspecteur général des affaires culturelles, ministère de la Culture et de la Communication.

<sup>382</sup> Propos extraits de ENGEL Norbert, « Le regard d'un élu », MOGER Danielle, DUFRÊNE Thierry (eds.), *op.cit.*, p. 146.

<sup>383</sup> Propos extraits de ZURETTI Jean-Marc (dir.), « Architecture et arts contemporains », *La Pierre d'Angle*, n° 29, Lille : éditions de l'Association des architectes et des bâtiments de France, juillet-août 2001, p. 9.

2002, a permis d'affirmer la responsabilité des universités envers leur patrimoine, comme l'explique Pierre Bazanty : « *si nous n'y prenons pas garde, ce grand musée, la plupart du temps à ciel ouvert, pourrait disparaître, absorbé par les brumes du quotidien et les aveuglements de l'habitude* »<sup>384</sup>.

Cependant, comme le souligne Guy Saez : « *On ne peut demander aux universités de remplir les attributions des musées en matière de conservation* »<sup>385</sup>. En effet, exposées en dehors des espaces qui leurs sont consacrés (musées, galeries, etc.), le plus souvent en extérieur, les 1% sont soumis, non seulement aux intempéries, mais également aux éventuelles dégradations que subissent généralement les éléments insérés au sein de l'espace public (affichage sauvage, graffitis, et autres supports de l'expression contestataire). Dans cette mesure, l'université ne peut être garante que de leur entretien, et non de leur protection, car l'exposition d'une œuvre au sein de l'espace urbain participe à l'abolition de la distance créée entre les œuvres et leur public (maintenue au sein des espaces institutionnels consacrés à l'art par les gardiens, les alarmes, et autres normes de sécurité). En ce sens, l'art public appartenant aux publics : « *L'œuvre en extérieur reste tributaire de l'accord de la population* »<sup>386</sup>.

Mais, si l'université ne peut garantir la conservation optimale des œuvres réalisées au titre de 1%, en tant qu'institution dédiée aux savoirs, elle a le devoir d'assurer leur médiation dans le but de valoriser cette « *exception française* »<sup>387</sup>. Car « *La sauvegarde de ce patrimoine artistique passe en effet par le respect de l'œuvre et des droits de l'artiste, la connaissance de son histoire – des techniques utilisées et la capacité à confier à des spécialistes la méthodologie de la conservation et de la restauration* »<sup>388</sup>. Or, jusqu'à présent, cette mission s'est vue confiée, officiellement ou non, à d'autres responsables, qu'il s'agisse des politiques

---

<sup>384</sup> Propos extraits de CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », *Les nouveaux cahiers d'A+U+C*, n°2, 2011-2012, p. 4.

<sup>385</sup> Propos extraits de SAEZ Guy, « Le 1% comme politique publique », MOGER Danielle, DUFRÊNE Thierry (eds.), *op. cit.*, p. 165.

<sup>386</sup> Propos extraits de ZURETTI Jean-Marc (dir.), *op. cit.*, p. 35-37

<sup>387</sup> Terme emprunté à BAZANTY Pierre, « Introduction », CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 4.

<sup>388</sup> Propos extraits de LEFEUVRE Marie-Laure, « Restauration et conservation préventive des œuvres du 1% artistique : l'exemple de l'université de Rennes I », CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, *op. cit.*, p. 36.

locales, ou encore des associations culturelles régionales, comme l'atteste l'exemple du 1% réalisé par Alexander Calder pour l'IUT, de l'œuvre conçue par Jean-Pierre Viot et Haguiko pour le département « Génie électrique » de l'IUT, ou encore des toiles créées par Olivier Debré pour la faculté de médecine de Tours.

### La valorisation de l'œuvre d'Alexander Calder en Touraine

D'abord impulsée par le déplacement du stable, réalisé au titre de 1% pour l'IUT de Tours (cf. figure 44), qui fut exposé comme une fierté régionale au cours des années 2000, à l'initiative de la mairie (témoignage de l'implication des politiques locales), devant le centre international de congrès de Tours : le Vinci (cf. figure 72) ; la valorisation de l'œuvre d'Alexander Calder en Touraine se poursuit à travers l'exposition rétrospective qui lui fut consacrée au château de Tours, du 6 juin au 19 octobre 2008.

Premier évènement culturel consacré à l'artiste actif en Touraine, l'exposition « Alexandre Calder en Touraine », témoigne entre autres du changement d'orientation des politiques culturelles de la ville de Tours, attestés par les propos de son nouveau maire (qui succéda à Jean Royer), Jean Germain : *« Je suis fier et heureux que cette exposition, près de trente ans après la mort de Calder, efface autant que faire se peut l'irréparable dédain dans lequel il fut tenu par la ville de Tours, alors même qu'il œuvrait à quelques dizaines de kilomètres d'ici, lui qui, le 24 juin 1974, fut élevé à la dignité de citoyen d'honneur de la commune de Saché, la clairvoyante. Nous restons inconsolables de l'absence d'œuvres de Calder en notre ville, exception faite du bel Avion<sup>389</sup> donné en son temps à l'IUT de Tours. Prenons-nous à rêver et, dans cette ville imaginaire que quelques fois nous nous autorisons à dessiner, Calder est là, dans l'immensité de son talent, ornant de ses plus beaux stables et mobiles les grandes places de Tours. Ce n'était qu'un rêve, hélas... »<sup>390</sup>. En effet, il semble que Jean Germain ait ainsi cherché à s'acquitter de l'offense que fit la ville de Tours à l'œuvre de Calder, non seulement en refusant, à deux reprises, l'implantation d'une fondation consacrée à l'artiste sur*

---

<sup>389</sup> Notons que Jean Germain assimile ici le stable dessiné par Calder pour l'IUT de Tours à un avion. Or il s'agit d'une interprétation personnelle de l'œuvre abstraite que le maire de Tours nous livre à travers cette citation. Car aucun document d'archive consulté n'affirme ou n'invalide ce point de vue.

<sup>390</sup> Propos extraits d'*Alexandre Calder en Touraine* [cat expo], Milan : Silvana Editoriale, 2008, p. 16.

le territoire de sa commune<sup>391</sup>, mais également en contestant l'exposition des œuvres de l'artiste au sein même de la ville. Aussi, en dehors du 1% de l'IUT de Tours, et du stable baptisé *Saché*, que Calder offrit en 1974 à la commune du même nom pour l'avoir nommé, à l'initiative du maire, Paul Métadier, Citoyen d'Honneur ; aucune œuvre de l'artiste ne ponctue l'espace public. Or « *Quel meilleur ambassadeur pour la Touraine que les traces de ces chefs-d'œuvres dans l'espace public ou muséal ?* »<sup>392</sup>.

Un point de vue partagé par Alexander S.C. Rower, petit fils d'Alexander Calder, comme l'affirment ces propres propos : « *Aucun commentaire sur la vie de Calder ne serait complet sans la reconnaissance de la valeur de son établissement en Touraine* »<sup>393</sup>. Actif participant à la valorisation de l'œuvre de son grand-père en Touraine, Alexander S.C. Rower est à l'initiative de la transformation de l'atelier de Calder (réalisé à Saché en 1963) en résidence d'artiste. Créé suite à un accord passé entre la Succession Calder et le Centre National des Arts Plastiques (CNAP) en 1988, l'atelier Calder accueille chaque année en résidence, pour une durée de six mois, un artiste international, et plus particulièrement les lauréats du Prix Calder : une récompense décernée tous les deux ans (et ce depuis 2005) par la Calder Foundation de New-York, à un artiste contemporain. Invité à séjourner dans l'atelier de Saché, celui-ci reçoit alors un soutien technique et financier, incarné par la somme de 50 000 dollars et l'achat d'une de ses œuvres par un fond public d'art contemporain. Une forme de mécénat d'art qui perpétue, à sa mesure, le projet social propre à la procédure du 1%, tout en honorant la région tourangelle, source d'inspiration pour Alexander Calder.

### Le 1% du département « Génie électrique » de l'IUT mis à l'honneur

Mais l'œuvre de Calder ne fut pas la seule à être valorisée. Bien qu'elle n'ait pas fait l'objet du soutien des politiques locales, l'œuvre réalisée au titre de 1% par Jean-Pierre Viot et Haguiko, pour le département « Génie électrique » de l'IUT de Tours (cf. figure 54), fut également mise à l'honneur. Ainsi, en 2008, le département Carrières Sociales de l'IUT de

---

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 46.

Tours (voué à former des animateurs capables de maîtriser un projet de sa conception à son évaluation finale) initia une commande artistique, sur les conseils de l'association Eternal Network, spécialisée en ingénierie culturelle. Il s'agissait d'interroger la dimension symbolique et l'usage public des bâtiments de l'IUT en y intégrant des œuvres d'art réalisées par des artistes contemporains, que le public universitaire pourrait aisément s'approprier. À ce titre, le collectif d'artistes 5.5 designers proposa aux étudiants de signaler et de donner une fonction aux différents espaces clés de l'IUT : le hall du bâtiment principal situé site du Pont-Volant, et l'entrée du bâtiment « Génie électrique » localisé site Grandmont. En s'appuyant sur les usages des espaces universitaires tels qu'ils étaient décrits par les étudiants, ils imaginèrent une famille de mobilier sous la forme de personnages stylisés, *Les M. et Mme de l'IUT*, figurant chacun une fonction : *M. Temps* est une horloge, *Mme Information* est un panneau, *Mme Pause* est un siège, *M. Mégots* est un cendrier et *M. Déchets*, une corbeille.

Financé par la Fondation de France, la Région Centre, la DRAC Centre, l'université François-Rabelais, l'IUT de Tours, et l'association Eternal Network, ce projet vit le jour en janvier 2011, date à laquelle le photographe Thomas Mailaender immortalisa l'appropriation du 1% du département « Génie électrique » de l'IUT par les étudiants (cf. figure 73). En effet à l'image de *Mme Pause*, les étudiants du site Grandmont ont pour habitude d'user du 1% minimaliste conçu par Jean-Pierre Viot et Haguiko, comme d'un élément de mobilier urbain. Devenue un objet d'art familier, cette œuvre fut donc présentée à travers ce projet comme une sorte de banc témoignant ainsi de l'appropriation de ce 1% par les étudiants. Dans cette mesure, bien que négligeant la dimension artistique inhérente à l'œuvre, *Mémoire d'aujourd'hui* apparaît désormais comme le 1% le mieux intégré au quotidien du public universitaire tourangeau.

### L'implantation de la fondation Olivier Debré à Tours : un moyen de valoriser le 1% de la faculté de médecine ?

Enfin il est une dernière action, initiée une fois de plus par les politiques locales, qui se présente comme un moyen de valoriser les trois toiles conçues par Olivier Debré au titre de 1% pour la faculté de médecine de Tours (cf. figures 28, 29 et 30). Il s'agit de l'implantation

prochaine (l'inauguration est prévue en 2015) de la fondation Olivier Debré, dans la ville même où il réalisa une grande partie de son œuvre peinte.

Depuis le mois de décembre 2012, date à laquelle le cabinet d'architecte lauréat du concours lancé par la ville de Tours fut dévoilé publiquement, le projet de réaménagement de l'actuelle École supérieure des beaux-arts de Tours (ESBA-Talm), située à proximité du site des Tanneurs (dédié à la faculté de lettres et sciences humaines) est à l'étude. Il s'agit de réaffecter les locaux dessinés en 1958 par l'architecte tourangeau Jacques Boille<sup>394</sup>, au profit du CCC (Centre de Création Contemporaine) et de la fondation Olivier Debré, afin de réunir en un seul point stratégique les espaces tourangeaux dédiés à la création contemporaine. Un moyen de valoriser l'œuvre d'un artiste régional, déjà mis à l'honneur à travers la collection du musée des beaux-arts de la ville, qui lui consacra une salle en 1992<sup>395</sup>. Cependant, il est peu probable que les œuvres conçues par Olivier Debré pour le 1% de la faculté de médecine de Tours, soient exposées en ces lieux, comme l'affirme Jean-Luc Dutreix<sup>396</sup> : « *On ne veut pas faire un musée. Les œuvres d'Olivier Debré tourneront. La plupart d'entre elles ne seront que de passage et confrontées à d'autres œuvres contemporaines* »<sup>397</sup>. Il nous reste donc à espérer que l'implantation de cette fondation permettra au public tourangeau, non seulement de se familiariser avec l'œuvre d'Olivier Debré, mais également d'être informé de l'existence de nombreuses autres toiles, exposées au musée des beaux-arts et à la mairie de Tours.

- Le rôle de l'université de Tours : initier la médiation culturelle des 1%

Si l'on compare les politiques culturelles et les techniques de médiation relatives au 1% menées par l'UFRA, aux programmes mis en place dans d'autres universités françaises,

---

<sup>394</sup> À ce propos voir le site Internet consacré à l'École supérieure des beaux-arts de Tours : <http://tours.esba-talm.fr/fr/l-ecole/histoire-et-architecture.html>

<sup>395</sup> À ce propos voir le site consacré au musée des beaux-arts de Tours : [http://www.mba.tours.fr/index.php?idtf=5365&TPL\\_CODE=TPL\\_COLLECTIONPIECE&COLLECTIONNUM=12&PIECENUM=96](http://www.mba.tours.fr/index.php?idtf=5365&TPL_CODE=TPL_COLLECTIONPIECE&COLLECTIONNUM=12&PIECENUM=96)

<sup>396</sup> Jean-Luc DUTREIX : élu tourangeau en charge du dossier visant à réaffecter l'actuelle École des beaux-arts de Tours (ESBA-Talm) au profit du CCC et de la fondation Olivier Debré.

<sup>397</sup> Propos extraits de GUILLERMIN Johan, « Centre d'art Olivier-Debré : vernissage prévu en 2015 », *La Nouvelle République*, 11 décembre 2012.

comme l'UPMC de Paris<sup>398</sup>, force est de constater qu'aucun document officiel (cartel, publication, site Internet...) ou évènement public (Journées du patrimoine, exposition temporaire...) ne témoigne de ce patrimoine artistique : « *Aucune œuvre n'est accompagnée d'un cartel, même simple, permettant à l'éventuel curieux, étudiant, professeur, passant, habitant [...] de savoir de qui est cette œuvre et pour quelle raison elle se trouve là* »<sup>399</sup>.

Or, à l'heure où la ville de Tours, ayant obtenu le label « ville d'art et d'histoire », s'offre une nouvelle image en mettant en place une politique de restructuration de l'espace urbain (chantiers du tramway, travaux place de la gare ou encore place Anatole-France...) et de médiatisation de son patrimoine culturel (changement de locaux pour le CCC, implantation de la fondation Olivier Debré, réhabilitation de l'usine MAME...); l'UFRA, si elle souhaite se faire connaître, non pas uniquement pour la qualité de ses enseignements, mais également pour la richesse de son patrimoine, se doit de mettre en place une politique de médiation culturelle. Il s'agit donc à présent de réfléchir aux stratégies qui permettraient désormais de promouvoir ces œuvres inconnues de tous, bien que présentes au sein d'un établissement dédié à la transmission des savoirs, en puisant dans l'enseignement des différentes actions culturelles menées précédemment afin de valoriser les 1% de l'université de Tours, qui nous ont amené à comprendre que les procédures doivent varier « *tant en fonction des différentes strates sociales visées qu'en fonction de l'importance accordée, par l'Etat ou les collectivités locales, à la dimension culturelle dans le développement social* »<sup>400</sup>.

À ce titre, nous proposons de mettre en place, avec le concours d'Anne Azanza, vice-présidente de l'université de Tours adjointe au patrimoine, trois actions significatives destinées à toucher le plus large public : la réalisation de cartels, la création d'une rubrique consacrée au 1% sur le site Internet dédié à l'université et la participation de l'université au programme des Journées du patrimoine.

---

<sup>398</sup> À ce propos voir ROCHE Annette, *op. cit.*

<sup>399</sup> Propos extraits de HEDEL SAMSON Brigitte, « Sur le recensement des œuvres réalisées au titre du 1% », MOGER Danielle, DUFRÊNE Thierry (eds.), *op. cit.*, p. 48.

<sup>400</sup> Propos extraits de RUBY Christian, « Médiation/médiateurs culturels », DE WASQUERIEL Emmanuel, *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris: Larousse, Éditions du CNRS, 2001, p. 400.

## La réalisation de cartels

Afin de rendre les œuvres réalisées au titre de 1% appréhensibles par tous, l'université de Tours devrait élaborer des cartels destinés à documenter chaque objet d'art. Gravés sur une plaque en acier inoxydable ou imprimés sur des supports plastifiés, ces cartels devraient permettre au public d'être renseigné sur la nature de ces œuvres. Déclinant leur titre, l'identité de leur auteur, leur date de réalisation et les matériaux qui en sont à l'origine, ils devraient être placés à proximité de chaque projet pour en faciliter l'appropriation par le public.

Cependant, si la réalisation d'un cartel pour chaque 1% apparaît comme un projet trop ambitieux ou trop onéreux, il est possible d'avoir recours à une solution alternative. En effet, à chaque œuvre pourrait être attribué un « flash code » (un motif rectangulaire pixélisé qui, une fois scanné par le biais d'un Smartphone, renvoie à une page Internet) placé à proximité de chaque œuvre<sup>401</sup>. Il s'agirait ainsi, non seulement de documenter ces œuvres en renvoyant l'intéressé sur la rubrique consacrée au 1%, mise en ligne sur le site Internet de l'université, mais également de toucher un public « jeune » en ayant recours à des pratiques nécessitant l'utilisation de nouvelles technologies – qu'ils sont les premiers à plébisciter.

## La création d'une rubrique consacrée au 1% sur le site Internet dédié à l'université de Tours

Contrairement au cours mis en ligne en novembre 2012, sur l'environnement numérique de travail (ENT), qui n'est accessible qu'au public universitaire, la création d'une rubrique consacrée au 1% sur le site Internet de l'université de Tours permettrait de mettre en place une politique de médiation culturelle, destinée à promouvoir le patrimoine auprès du plus grand nombre. Il s'agirait, en effet, à l'image de l'université de Toulouse<sup>402</sup>, de rendre accessible les informations concernant ce sujet, en donnant une plus grande visibilité aux informations collectées au cours de nos recherches. Documents d'archives, biographies des

---

<sup>401</sup> Ce dispositif interactif sera prochainement mis en place par l'association Eternal Network et la ville de Tours, afin de permettre au public de s'approprier *Le Monstre* réalisé par l'artiste contemporain Xavier Veilhan, sur la place du Grand Marché, située non loin de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours.

<sup>402</sup> À ce propos voir la rubrique dédiée au 1% sur le site Internet de l'université de Toulouse : <http://www.univ-toulouse.fr/culture/patrimoine-contemporain/1-artistique>

artistes à l'origine d'un 1%, documents visuels témoignant des projets proposés et analyses critiques des dites œuvres, pourraient ainsi être consultables par toute personne intéressée. Par ailleurs, un plan de localisation de chaque œuvre, sur chaque site, pourrait venir compléter la cartographie des différentes facultés, déjà accessibles sur le site de l'université.

### L'inscription aux Journées du patrimoine

Mais rendre visible et accessible à tous le patrimoine artistique de l'université de Tours ne suffit pas. Il faut, en effet, accompagner cette démarche d'un événement culturel, destiné à médiatiser cette initiative. À ce titre, participer aux Journées du patrimoine nous apparaît comme un moyen facile de valoriser ce projet auprès du public. De plus, les œuvres étant majoritairement exposées au sein de l'espace urbain, l'accessibilité au site par le public ne nécessiterait le recours à aucun personnel, réduisant ainsi le coût de l'évènement (à l'exception du 1% de la faculté de médecine, les tableaux d'Olivier Debré étant conservés à la marie de Tours, et du patio de la BU droit et sciences sociales aménagé par Stéphane Calais et Marie-Anne Hervoche, ce 1% étant ancré au cœur même de l'architecture universitaire). Ainsi, il serait possible de créer un parcours initiatique, en créant une cartographie des 1% de l'université de Tours, invitant les visiteurs à découvrir ces œuvres par eux-mêmes.

Cette initiative, si elle voyait le jour, pourrait alors être médiatisée à moindre frais, d'une part auprès du public universitaire, par le biais des newsletters étudiants ou encore de l'agenda culturel ; et d'autre part auprès de l'ensemble des usagers de la ville, au moyen d'un dossier de presse, destiné à documenter ce projet auprès des médias locaux (comme *La Nouvelle République*, ou encore TV Tours). Or, si l'université acceptait de participer aux Journées du patrimoine, il serait nécessaire d'entretenir les œuvres en mauvais état de conservation. Dans le cas présent, seule la *Femme-fleur*, sculpture en marbre de carrare réalisée pour la faculté de lettres et sciences humaines par Gigi Guadagnucci (cf. figure 49), mérite de faire l'objet d'une attention particulière. En effet, il faudrait songer, non seulement à la nettoyer (elle est en partie couverte de mousse), mais aussi à reconsidérer son emplacement – car l'espace dans lequel elle se trouve actuellement (face aux quais bordant la Loire, au sein d'un massif végétal) nuit à sa conservation, principalement à cause du vent et de l'humidité auxquels elle est soumise.

## CONCLUSION

Née d'une mesure sociale visant à promouvoir le rôle de mécène de l'État, initiée par le Front Populaire dès 1936, la légitimité de la procédure du 1%, promulguée par le décret de 1951, fut assise au moyen des idéaux humanistes mis en œuvre à travers la politique du ministère des Affaires culturelles d'André Malraux, de 1959 à 1969. C'est dans ce contexte que la procédure fut appliquée à cinq des UFR de l'université de Tours.

Innovantes, car insérées au sein même de la ville, créant ainsi un campus hybride, les facultés de Tours ont cependant le défaut d'être caractérisées par une architecture éclectique, due non seulement aux financements par « à coup » des ministères responsables de l'enseignement supérieur, mais également à la division géographique de l'université (impliquant la construction ou l'extension des différents sites indépendamment les uns des autres).

Ainsi bâti au rythme des engagements de l'État, le patrimoine de l'université de Tours est avant tout redevable aux acteurs qui en sont à l'origine (architectes, élus locaux, présidents d'université, membres de la DRAC, etc.), motivés par le projet social que constitue la création d'une œuvre d'art pour un établissement public à vocation culturelle. Or, la portée de ce projet social, véhiculé par une œuvre réalisée au titre de 1%, au sein d'une université, se mesure à l'aide de trois critères.

Le premier d'entre eux consiste à permettre à l'art de dialoguer avec l'espace architectural et urbain environnant, ce qui implique une exposition en extérieur. À ce titre, les œuvres réalisées dans le cadre de la procédure du 1%, au sein de l'université François-Rabelais de Tours, illustrent de manière éloquente l'évolution de la relation unissant l'architecture universitaire aux créations issues de la scène artistique contemporaine.

Ainsi, la mosaïque réalisée par François Clarens, pour la faculté des sciences et techniques (1966), les projets de mosaïque et de tapisserie respectivement proposés par Léon Gischia et Jean Edelman, pour la faculté des lettres et sciences humaines (1971), ou encore les sérigraphies exécutées par Stéphane Calais pour la faculté de droit et sciences sociales (2003-2006), ont pour point commun de concevoir la pratique du 1% comme un prétexte à la

décoration – parti pris que les chercheurs (historiens de l’art, architectes, artistes, urbanistes et autres acteurs culturels) ont défini comme « la cerise sur le gâteau ».

Alors que le stable abstrait réalisé par Alexander Calder, pour l’IUT (1973), la *Femme-fleur* conçue par Gigi Guadagnucci, pour la faculté de lettres et sciences humaines, (1975), le 1% minimaliste exécuté par Jean-Pierre Viot et Haguiko, pour le département « Génie électrique » de l’IUT (1990), et l’aménagement paysager du patio de la BU, par Marie-Anne Hervoche pour la faculté de droit et sciences sociales (2003-2006), répondent à la volonté de faire dialoguer l’architecture universitaire avec l’art contemporain, sans qu’aucune des deux pratiques ne nuisent à la perception de l’autre. En outre, ces œuvres ont été conçues pour être exposées exclusivement en extérieur, non seulement dans le but de les extraire physiquement de l’écrin « architecture », mais également pour leur permettre de s’inscrire dans l’espace urbain. Aussi, contrairement aux « 1% décoratifs », ces œuvres possèdent une réelle autonomie, car elles ont été conçues pour substituer au lien d’interdépendance qu’elles unissaient avec l’architecture, une réponse esthétique aux formes du bâti universitaire.

Quant au deuxième critère, il réside dans la commande d’une œuvre réalisée par un artiste résidant en France, afin de promouvoir sa pratique en l’exposant aux yeux du public le plus vaste, tout en lui permettant de vivre de son travail. Le public bénéficiant ainsi de l’introduction de la création contemporaine au sein des espaces publics à vocation culturelle.

Ainsi, l’application de la procédure du 1% au sein de l’université de Tours a permis de s’enrichir de deux œuvres conçues par des artistes consacrés par l’histoire de l’art, ayant trouvé leur inspiration en Touraine : le sculpteur Alexander Calder et le peintre Olivier Debré. De plus, elle a donné l’opportunité à l’État d’endosser le rôle de mécène des arts en finançant les projets proposés par des artistes peu considérés par le marché de l’art, comme le mosaïste François Clarens, le sculpteur Gigi Guadagnucci, le céramiste Jean-Pierre Viot et le plasticien Stéphane Calais. Enfin, elle a également permis d’enrichir ce corpus restreint de deux artistes femmes : la céramiste Haguiko et la paysagiste Marie-Anne Hervoche – bien que leurs noms soient absents des recensements consultés au cours de nos recherches. En effet, la pratique de ces deux femmes artistes étant assimilée à l’artisanat, dans la mesure où elles collaborèrent respectivement avec le sculpteur Jean-Pierre Viot et le plasticien Stéphane Calais (des artistes dont le travail est académiquement jugé plus prestigieux), leurs noms éclipsèrent ceux des

deux praticiennes. La réalisation de 1% au sein de l'université de Tours a ainsi permis d'offrir au public universitaire un aperçu diversifié de la création contemporaine des cinquante dernières années – la procédure ayant été appliquée à six reprises entre 1966 et 2006.

Enfin, l'ultime critère permettant d'évaluer la portée du projet social d'un 1% dépend de la manière dont le public se l'est approprié, justifiant ainsi sa présence au sein de l'institution universitaire, lui assurant alors une postérité. Or, seul le 1% du département « Génie électrique » de l'IUT de Tours, conçu par Jean-Pierre Viot et Haguiko (1990), semble répondre à cet enjeu – bien que le public se soit approprié cette œuvre en lui conférant la fonction de mobilier urbain, renonçant alors à la comprendre comme un objet d'art.

Partant de ce constat, impulser au sein de l'université de Tours une politique de médiation culturelle en faveur du 1%, « *"dépôt" des relations sociales entre artistes et commanditaires, entre artistes et public* »<sup>403</sup>, permettrait de donner la possibilité au public de se les approprier, afin de faire disparaître la distance qui les sépare des œuvres – qu'elle soit géographique, culturelle ou mentale. Car l'art est avant tout destiné à produire des réactions. Sans son public, l'art n'existe pas. Or, « *Parmi les critères qui donnent à un objet sa valeur patrimoniale, on compte l'unicité, la menace de disparition, le sens et l'appropriation par une collectivité. Le patrimoine est une richesse collective qui doit s'inscrire dans la perspective du développement durable. Tous les citoyens doivent y avoir accès* »<sup>404</sup>.

À la manière d'un *memento mori*, les œuvres réalisées au titre de 1%, au sein de l'université François-Rabelais de Tours, établissement à vocation culturelle, permettent de rappeler au public universitaire que l'art a sa place au sein de l'espace public. Un rôle qui répond au projet social visant à opérer la synthèse de l'art, de l'architecture et de l'espace urbain.

---

<sup>403</sup> Propos rapportés par CASTELNUOVO Enrico, « L'histoire sociale de l'art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n° 6, décembre 1976, p. 75.

<sup>404</sup> Propos extraits de ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne], p. 33.

# INDEX DES ABRÉVIATIONS EMPLOYÉES

<b>ACF</b>	Archives [en ligne] de la « Calder Foundation » de New-York
<b>ADIL</b>	Archives Départementales d'Indre-et-Loire
<b>ADTI</b>	Archives de la Direction Technique de l'Immobilier de l'UFRa
<b>AEN</b>	Archives de l'association Eternal Network
<b>AMCC</b>	Archives du Ministère de la Culture et de la Communication
<b>ANR</b>	Archives de la <i>Nouvelle République</i>
<b>BU</b>	Bibliothèque Universitaire
<b>DRAC</b>	Direction Régionale des Affaires Culturelles
<b>FNAC</b>	Fond National d'Art Contemporain
<b>IEP</b>	Institut d'Études Polytechniques
<b>IUT</b>	Institut Universitaire Technologique
<b>MOP</b>	Maîtrise d'Ouvrage Publique
<b>PPP</b>	Partenariat Public/Privé
<b>UFR</b>	Unité de Formation et de Recherche
<b>UFRa</b>	Université François-Rabelais de Tours
<b>UPMC</b>	Université Pierre et Marie Curie de Paris (campus Jussieu)

# SOURCES

## ARCHIVES ÉCRITES

ACF           Archives photographiques illustrant la vie et le travail d'Alexander Calder  
<http://www.calder.org/life/photobiography>

ADIL           Fond Arsicaud, photographies de la ville de Tours : 5FI61059 à 5FI61062

ADIL           Fond Boille, dossier décoration de l'UFR lettres et sciences humaines, site des  
Tanneurs : 30J434d provisoire

ADTI           Dossier de présentation et localisation des sites universitaires [non répertorié]

AEN           Archives concernant les Mr et Mme de l'IUT : projet des 5.5 designers pour  
l'IUT de Tours, site du Pont-Volant et site Grandmont [non répertoriées]

AMCC           Archives concernant les projets de 1% destinés à l'UFR Art et Sciences  
humaines, site des Tanneurs : 19880466 art.111

AMCC           Archives concernant le projet de 1% destiné à l'IUT de Tours, site du Pont  
Volant : 19880466 art. 89

AMCC           Archives concernant le projet de 1% destiné à l'UFR Sciences et techniques,  
site Grandmont : 19880466 art. 53

AMCC           Archives concernant le projet de 1% destinée à l'UFR de Médecine, site  
Bretonneau-Tonnelé : 19880466 art. 89

ANR           Archives photographiques de Gérard Proust [non répertorié]

ANR           Archives photographiques de Robert Langereux [non répertorié]

Archives de la direction culturelle de l'université François-Rabelais de Tours : dossier  
recensant les œuvres réalisées au titre de 1% au sein de l'université [non répertorié]

Archives de la DRAC Centre : dossier recensant les œuvres réalisées au titre de 1% dans les  
établissements à vocation éducation (écoles, collèges, lycées, universités) en région Centre  
[non répertorié]

## ARCHIVES ORALES

Entretien du 16 janvier 2013 entre Jean-Claude Rolland (ancien directeur de la faculté de médecine de Tours), Anne Azanza (vice-présidente de l'UFRA adjointe au patrimoine) et Sandrine Leturcq, à propos du 1% de la faculté de médecine en dépôt à la mairie de Tours.

## TEXTES DE LOI

Circulaire du 16 août 2006 relative à l'application du décret n° 2002-677 du 29 avril 2002 concernant l'obligation de décoration des constructions publiques, modifié par le décret n° 2005-90 du 4 février 2005 :

<http://www.marche-public.fr/Marches-publics/Textes/Circulaires/Circulaire-2006-08-16-obligation-decoracion.htm>

Code des marchés publics, article 31 :

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000006204323&cidTexte=LEGITEXT000005627819&dateTexte=20130424&oldAction=rechCodeArticle>

Code des marchés publics, article 40 :

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000024958566&cidTexte=LEGITEXT000005627819&dateTexte=20130424&oldAction=rechCodeArticle>

Code des marchés publics, article 71 :

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000006204366&cidTexte=LEGITEXT000005627819&dateTexte=20130424&oldAction=rechCodeArticle>

Code de la propriété intellectuelle, article L.112-2 :

[http://www.legifrance.gouv.fr/telecharger\\_pdf.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414](http://www.legifrance.gouv.fr/telecharger_pdf.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414)

Code général des collectivités territoriales, article L1616-1 :

[http://www.legifrance.gouv.fr/telecharger\\_pdf.do?cidTexte=LEGITEXT000006070633](http://www.legifrance.gouv.fr/telecharger_pdf.do?cidTexte=LEGITEXT000006070633)

Décret n°97-713 du 11 juin 1997 relatif aux missions du ministère de la Culture :  
[http://www.legifrance.gouv.fr/jopdf/common/jo\\_pdf.jsp?numJO=0&dateJO=19970612&numTexte=&pageDebut=09347&pageFin=19970612](http://www.legifrance.gouv.fr/jopdf/common/jo_pdf.jsp?numJO=0&dateJO=19970612&numTexte=&pageDebut=09347&pageFin=19970612)

Décret n°2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques :

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000409144&fastPos=1&fastReqId=1373688023&categorieLien=id&oldAction=rechTexte>

Décret n°2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques modifié par le décret n° 2005-90 du 4 février 2005 :  
<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000420187&fastPos=1&fastReqId=2112986785&categorieLien=cid&oldAction=rechTexte>

Loi n° 84-52 dite « loi Alain Savary » concernant l'enseignement supérieur, mise en vigueur le 26 janvier 1984 :

[http://www.legifrance.gouv.fr/jopdf/common/jo\\_pdf.jsp?numJO=0&dateJO=19840127&numTexte=&pageDebut=00431&pageFin=](http://www.legifrance.gouv.fr/jopdf/common/jo_pdf.jsp?numJO=0&dateJO=19840127&numTexte=&pageDebut=00431&pageFin=)

## ARTICLES DE PRESSE

GUILLERMIN Johan, « Centre d'art Olivier-Debré : vernissage prévu en 2015 », *La Nouvelle République*, 11 décembre 2012. <http://www.lanouvellerepublique.fr/Indre-et-Loire/Actualite/24-Heures/n/Contenus/Articles/2012/12/11/Centre-d-art-Olivier-Debre-vernissage-prevu-en-2015>

GUILLERMIN Johan, « Centre Olivier-Debré : les architectes désignés » *La Nouvelle République*, 6 décembre 2012. <http://www.lanouvellerepublique.fr/Indre-et-Loire/Loisirs/Expos-musees/n/Contenus/Articles/2012/12/06/Centre-Olivier-Debre-les-architectes-designes>

« 1972 : une faculté en bord de Loire », *La Nouvelle République*, 24 août 2012. <http://www.lanouvellerepublique.fr/Indre-et-Loire/Loisirs/Patrimoine-tourisme/n/Contenus/Articles/2012/08/24/1972-une-faculte-en-bord-de-Loire>

## DOSSIERS

« Exposition 50 ans de l'université de médecine », dossier mis en ligne sur le site de l'université François-Rabelais de Tours : <http://www.univ-tours.fr/actualites/exposition-50-ans-de-la-faculte-de-medecine-305899.kjsp>

*Lettre d'information du Ministère de la Culture et de la Communication*, bimensuel n° 42 :  
« La commande publique », 3 février 1999 :  
<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/dossier-42.pdf>

# BIBLIOGRAPHIE

## DICIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris : Gründ, 1976.

DE WASQUERIEL Emmanuel, *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris: Larousse, Éditions du CNRS, 2001.

MERLIN Pierre, CHOAY Françoise, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

TARABRA Daniela, *Les Grandes périodes stylistiques. De l'Art roman à l'Art nouveau*, Paris : collection Guide des arts, Hazan, 2008.

## OUVRAGES CRITIQUES

ARIS Dominique, MARCHI Cristina (eds.), *Cent 1%*, Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012.

AGUILAR Yves, *Le 1%. Un art de fonctionnaires ?*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

AUBRY Jean-Marie, DUCOS-ALDER Robert, *Droit administratif. L'expropriation pour cause d'utilité publique. L'aménagement du territoire. L'urbanisme et la construction*, Paris : Dalloz, 1980.

BAAL-TESHUVA Jacob, *Calder, 1898–1976*, Cologne : Taschen, 1988.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris : Éditions de Minuit, 1969.

BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Paris : Éditions de Minuit, 1964.

BRENNER Hildegard, *La politique artistique du national-socialisme* [éd. originale : *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Rowohlt : Reinbek b. Hambourg, 1963], Paris : Maspero, 1980.

CALDER Alexander, *Calder Autobiographie* [éd. originale traduite de l'anglais par Jean Davidson : *Calder : an Autobiography with pictures*, New York : Pantheon Books, 1966], Paris : Maeght Éditeur, 1972.

CHÂTELAIN Jean, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, Paris : Berger-Levrault, 1982.

DE CHASSEY Éric, *Olivier Debré* (biographie de Lyndia Harambourg), Paris : Expression contemporaine, 2007.

DEROO Rebecca J., *The Museum Establishment and Contemporary Art. The Politics of Artistic Display in France after 1968*, New York : Cambridge University Press, 2006.

FICHET Françoise, *La Théorie architecturale à l'âge classique. Essai d'anthologie critique*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1979.

KOPP Anatole, *L'Architecture de la période stalinienne*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1978.

MERLIN Pierre, *Urbanisme universitaire en France et à l'étranger*, Paris : Éditions de l'École nationale des Ponts et Chaussées, 1995.

MONNIER Gérard, *L'Architecture en France. Une histoire critique (1918 – 1950). Architecture, culture, modernité*, Paris : Philippe Sers Éditeur, 1990.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 1992.

NOËL Bernard, *Debré*, Paris : Flammarion, 1984.

PESSIN Alain, *Pratiques culturelles des étudiants et leur usage de la ville*, Grenoble : ARSA, université Pierre Mendès France de Grenoble, 1994.

PIERRE Arnauld, *Calder. La sculpture en mouvement*, Paris : Gallimard, 1996.

POIRRIER Philippe, *Paysages des campus. Urbanisme, architecture et patrimoine*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2009.

RIGAUD Jacques, *La Culture pour vivre*, Paris : collection L'Air du temps, Gallimard, 1975.

ROYER Jean, *La Cité retrouvée*, Paris : Presses de la cité, 1977.

SAINT-SIMON Claude-Henri (De), *Œuvres complètes*, vol. II.2 Paris : Anthropos, 1966.

SMADJA Gilbert, *Art et espace public : le point sur une démarche urbaine*, Paris : Éditions du Conseil général des ponts et chaussées, 2003.

VENTURI Robert, SCOTT-BROWN Denise, IZENOUR Steven, *L'Enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* [éd. originale: *Learning from Las Vegas : The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 1972] Bruxelles-Liège : Mardaga, 1978.

VITALE Élodie, *Le Bauhaus de Weimar : 1919–1925*, Paris : Mardaga, 1989.

## CATALOGUES D'EXPOSITION

*Alexandre Calder en Touraine*, [cat. expo. « Alexander Calder en Touraine », château de Tours, 6 juin – 19 octobre 2008], Milan : Silvana Editoriale, 2008.

*Bauhaus, 1919 – 1969* [cat. expo. « Bauhaus, 1919 – 1969 », Paris, musée national d'Art Moderne, 2 avril – 22 juin 1969] Paris : Éditions du musée national d'Art Moderne et du musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1969.

*Mobiles, Stables, Constellations* [cat. expo. « Alexander Calder. Mobiles, Stables, Constellations », Galerie Louis Carré, Paris, 1946], Paris : Éditions Louis Carré & Cie, 1946.

*Olivier Debré. Peintures*, [cat. expo. « Olivier Debré », Paris, galerie Louis Carré & Cie, 14 mai – 11 juillet 2003], Paris : Éditions Louis Carré & Cie, 2003.

## ACTES DE COLLOQUES

CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », [actes du colloque *L'Art pour tous, les 60 ans du 1% artistique*, Rennes, 9–10 novembre 2011], *Les nouveaux cahiers d'A+U+C*, n° 2, 2011–2012.

MOGER Danielle, DUFRÊNE Thierry (éds.), *Art, architecture, université. Le 1 % culturel à travers les constructions universitaires*, [actes du colloque organisé à l'université Pierre Mendès France de Grenoble, 16–17 juin 1994], Paris : Les Presses du Réel, 1995.

ZURETTI Jean-Marc (dir.), « Architecture et arts contemporains », [actes du colloque de Montpellier, septembre 2000], *La Pierre d'Angle*, n° 29, juillet–août 2001.

## ARTICLES

ANDRIOCCI Muriel, « Entre colère et distance : les "études féministes" à l'université », « Féminismes. Théories, mouvements, conflits », *L'homme et la société. Revue internationale de recherches et de synthèses en sciences sociales*, n° 158, Paris : L'Harmattan, octobre–décembre 2005, p. 73-92.

CARDI Coline, NAUDIER Delphine, PRUVOST Geneviève, « Les rapports sociaux de sexe à l'université : au cœur d'une triple dénégation », « Féminismes. Théories, mouvements, conflits », *L'homme et la société. Revue internationale de recherches et de synthèses en sciences sociales*, n° 158, Paris : L'Harmattan, octobre–décembre 2005, p. 49-72.

CASTELNUOVO Enrico, « L'histoire sociale de l'art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n° 6, décembre 1976, p. 63-75.

CHASTEL André, POMIAN Krzysztof, « Les intermédiaires », *Revue de l'Art*, n° 77, 1987, p. 5-9.

DUMONT Fabienne, SOFIO Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », « Genre, Féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, Paris : L'Harmattan, 2007, p.17-44.

GOURBE Géraldine, PRÉVOT Charlotte, « Art et féminisme, un no man's land français ? », « Féminismes. Théories, mouvements, conflits », *L'homme et la société. Revue internationale de recherches et de synthèses en sciences sociales*, n° 158, Paris : L'Harmattan, octobre-décembre 2005, p. 131-144.

HOTTIN Christian, *Jussieu, l'inachevée... Cinquante ans de projets pour la Faculté des Sciences de Paris-Centre*, Paris : Éditions HAL-SHS, 2007 [archives ouvertes]. Article en ligne consulté le 21/03/12 : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00137627/fr>

HOTTIN Christian, « L'Architecture universitaire des Trente glorieuses. Des temples du savoir à l'université de masse », *Universités et grandes écoles à Paris, Les palais de la Science*, Paris : Éditions AAVP, 1999, p. 187-191.

HOTTIN Christian, « Les Délices du campus ou le douloureux exil : trois grandes écoles parisiennes face à leur transfert (1950 – 1980) », CHÂTELET Anne-Marie, LE CŒUR Marc, « L'architecture scolaire, essai d'historiographie internationale », *Histoire de l'éducation* [revue en ligne], n° 102, mai 2004, p.267-293. Article mis en ligne le 15/11/09, consulté le 25/01/13 : <http://histoire-education.revues.org/697>

HOTTIN Christian, « Paysages des campus : Urbanisme, architecture et patrimoine » (sous la direction de Philippe Poirrier, postface de Gérard Monnier), Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2009, in : *In Situ* [revue en ligne]. Article mis en ligne le 5/12/11, consulté le 21/03/12 : <http://insitu.revues.org/968>

JUNOD Philippe, « Éloge de l'écrevisse. Pour une histoire rétrospective », *Horizons. Essais sur l'art et son histoire*, Zurich : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2001 p. 353-360.

KAIL Michel, « Une illusion sans illusion », « Féminismes. Théories, mouvements, conflits », *L'homme et la société. Revue internationale de recherches et de synthèses en sciences sociales*, n° 158, Paris : L'Harmattan, octobre-décembre 2005, p. 5-10.

LE CŒUR Marc, « Des collègues médiévaux aux campus », CHÂTELET Anne-Marie et LE CŒUR Marc, « L'architecture scolaire, essai d'historiographie internationale », *Histoire de l'éducation* [revue en ligne], n° 102 : mai 2004, p. 39-69. Article mis en ligne le 15/11/09, consulté le 25/01/13 : <http://histoire-education.revues.org/697>

NOCHLIN Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? » [« Why Have There Been No Great Women Artists? », *Art News*, vol. 69, n° 9, janvier 1971, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis], Linda NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir et autres essais* [*Women, Art, and Power and Other Essays*, 1989, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis], Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 201-243.

POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles » [*Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, New-York: Routledge, 1999, p. 3-21, traduit de l'anglais par Séverine Sofio et Perin Emel Yavuz], « Genre, Féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 45-70.

ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne]. Article mis en ligne le 19/01/12, consulté le 21/03/12 : <http://insitu.revues.org/889>

SANTINI Pier Carlo, « Gigi Guadagnucci. Magicien et virtuose du marbre », *L'œil*, n° 405, avril 1989, p.12-21.

SOFIO Séverine, YAVUZ Perin Emel, MOLINIER Pascale, « Les arts au prisme du genre : la valeur en question », « Genre, Féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 5-16.

THUILLIER Jacques, « L'ingénierie culturelle », *Revue de l'Art*, n° 103, 1994, p.5-9.

THUILLIER Jacques, « L'Argent, l'art et l'Etat », *Revue de l'Art*, n° 109 1995, p.5-11.

TRASFORINI Maria Antonietta, « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? » [« Artiste in campo. Una professione fra genio, talento e storie dell'arte » in *Rassegna italiana di sociologia*, n° 4, octobre–décembre 2001, p. 609-624, traduit de l'italien par Oristelle Bonis], « Genre, Féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, Paris : L'Harmattan, 2007, p.113-132.

YOUNG James E., « Écrire le monument : site, mémoire, critique » [traduit de l'anglais par Anne Tormiche], *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 3, 1993, p. 729-743.

ZABUNYAN Elvan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », « Genre, Féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 171-186.

## MÉMOIRES UNIVERSITAIRES

BERNARD Céline, *Spécificité et légitimité des politiques culturelles universitaires à l'heure des universités de masse*, mémoire de DESS sous la direction de Jacques Bonniel, université Lumière Lyon 2, 2004.

CHARRON Virginie, *Élaboration et construction de la faculté des lettres et sciences humaines à Tours*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, université François-Rabelais de Tours, 2001.

DELANES Sabine, *Histoire de l'Architecture universitaire en France des années soixante aux années quatre-vingt-dix*, mémoire de DEA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1997.

TREGOMAIN Roger Aubert (De), *L'essor du 1% artistique et de l'art contemporain dans le nouveau ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie de Bercy (1982 – 1990)*, mémoire d'histoire de l'art contemporaine sous la direction de Bruno Foucart, université de Paris IV – Sorbonne, 2005.

## INTERNET

### ARTICLES EN LIGNE

ARZBERGER Catherine, *Sculpture-Céramique raku*, article non daté, mis en ligne, consulté le 27/09/2012 : <http://www.sculpture-ceramique-raku.com/techniques.php>

GARCELON Christian, *Fouler la terre...*, article non daté, mis en ligne sur le site monographique consacré à Jean-Pierre Viot, consulté le 27/09/2012 : <http://www.jeanpierreviot.net/textes/fouler-la-terre.html>

MAGNÉ Bernard, *Chemins de terre*, article non daté, mis en ligne sur le site monographique consacré à Jean-Pierre Viot, consulté le 27/09/2012 : <http://www.jeanpierreviot.net/textes/chemins-de-terre>

#### SITES OFFICIELS

Site « *Art + Université + Culture* », consulté le 12/06/2012 : <http://www.auc.asso.fr/>

Site du Ministère de la Culture dédié au 1%, consulté le 12/06/2012 : <http://www.culture.gouv.fr/culture/dap/dap/unpourcent/index.php>

Site de l'université de Tours, consulté le 12/06/2012 : <http://www.univ-tours.fr/>

Site de l'École supérieure des beaux-arts de Tours (ESBA-Talm), consulté le 18/03/2013 : <http://tours.esba-talm.fr/fr/l-ecole/histoire-et-architecture.html>

Site de l'université de Toulouse, consulté le 22/11/2012 : <http://www.univ-toulouse.fr/culture/patrimoine-contemporain/l-artistique>

Site du musée des beaux-arts de Tours, consulté le 22/11/2012 : [http://www.mba.tours.fr/index.php?idtf=5365&TPL\\_CODE=TPL\\_COLLECTIONPIECE&COLLECTIONNUM=12&PIECENUM=96](http://www.mba.tours.fr/index.php?idtf=5365&TPL_CODE=TPL_COLLECTIONPIECE&COLLECTIONNUM=12&PIECENUM=96)

#### SITES MONOGRAPHIQUES

Sites consacrés à Stéphane Calais, consultés le 27/09/2012 : <http://www.stephane-calais.net/index.php?list=1> & <http://www.moreeuw.com/histoire-art/stephane-calais-biographie.htm#biographie-stephane-calais>

Sites consacrés à Haguiko, consultés le 27/09/2012 : [http://galerie-capazza.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=216:haguiko&catid=42](http://galerie-capazza.com/index.php?option=com_content&view=article&id=216:haguiko&catid=42) & <http://acpc-france.com/?p=87>

Site consacré à Marie-Anne Hervoche, consulté le 27/09/2012 : <http://www.marieannehervoche.fr/mah/>

Site monographique consacré à Jean-Pierre Viot, consulté le 27/09/2012 : <http://www.jeanpierreviot.net/>

# TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	1
INTRODUCTION.....	2
SOMMAIRE.....	5
<b>CHAPITRE I.</b> Introduction à l'application de la procédure du 1% dans le cadre des chantiers universitaires.....	9
1. Les politiques culturelles de la V <sup>e</sup> République, berceau du 1%.....	9
2. La France des années 1960 : un vaste chantier universitaire.....	28
3. Application du 1% dans les constructions universitaires.....	46
<b>CHAPITRE II.</b> Les formes du 1% de l'université François-Rabelais de Tours : entre art public intégré à l'architecture et art urbain dialoguant avec l'espace préexistant.....	61
1. Les formes du 1% <i>in situ</i> : entre art public et art urbain.....	61
2. L'intégration des arts plastiques à l'architecture.....	74
3. La personnalisation de l'architecture fonctionnelle des UFR de Tours.....	94
<b>CHAPITRE III.</b> Entre études sociologiques et perspective « gender » : analyse critique du projet social commun aux 1% de l'université François-Rabelais de Tours.....	113
1. La notion d'art contemporain : un concept fluctuant.....	113
2. L'apport des « gender studies » à l'étude de cas ou pourquoi aucune grande artiste femme n'a réalisé d'œuvre au titre de 1% pour l'université de Tours ?.....	128
3. La postérité des œuvres réalisées au titre de 1%.....	141
CONCLUSION.....	156
INDEX DES ABRÉVIATIONS EMPLOYÉES.....	159
SOURCES.....	160
BIBLIOGRAPHIE.....	164



UNIVERSITÉ François-Rabelais de Tours

MASTER Sciences Humaines et Sociales

MENTION Sciences Historiques

SPÉCIALITÉ Histoire de l'art

# **LE 1% DE L'UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS**

Analyse critique d'un corpus illustrant un projet social méconnu  
résidant dans la synthèse de l'art, de l'architecture universitaire, et de  
l'espace urbain

Documents annexes

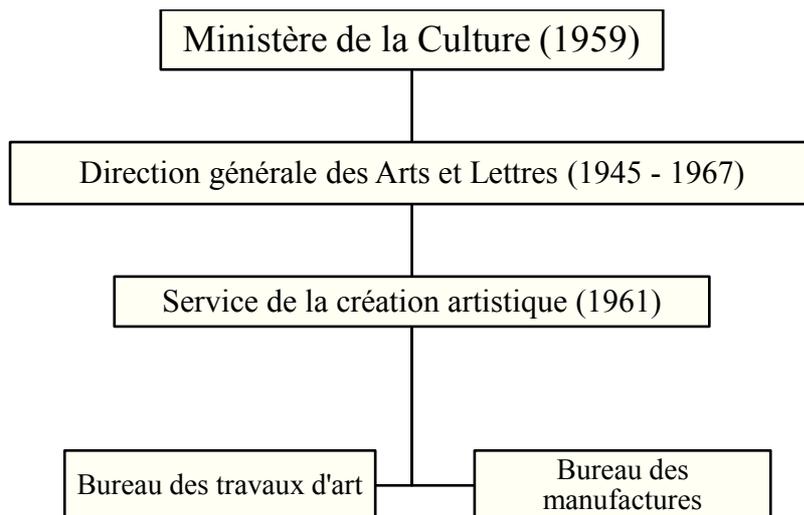
MÉMOIRE de master rédigé par Auriane Gabillet

Sous la direction de Monsieur Jean-Baptiste Minnaert

Année universitaire 2012 – 2013

## Figure 1

Diagramme simplifié illustrant l'organisation de la procédure du 1% sous la direction d'André Malraux, ministre d'État chargé des Affaires culturelles, de 1959 à 1969

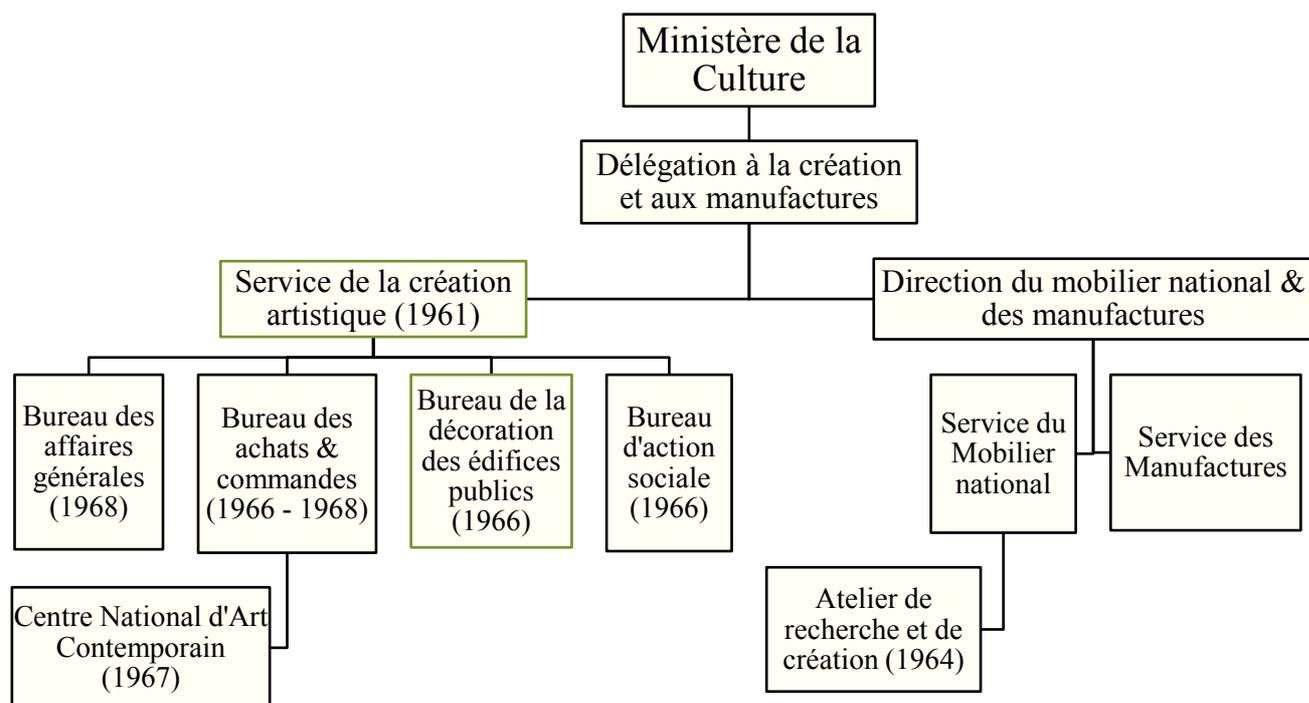


Source : Archives nationales, CAC, versement 19880465

Bibliographie : ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne], p. 5.

Figure 2

Diagramme illustrant l'organisation de la procédure du 1% sous la direction d'André Malraux, ministre d'État chargé des Affaires culturelles, de 1959 à 1969



Source : Archives nationales, CAC, versement 19880465

Bibliographie : ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne], p. 5.

**Figure 3**

Plan localisant les UFR de l'université François-Rabelais, implantées au sein de la ville de Tours



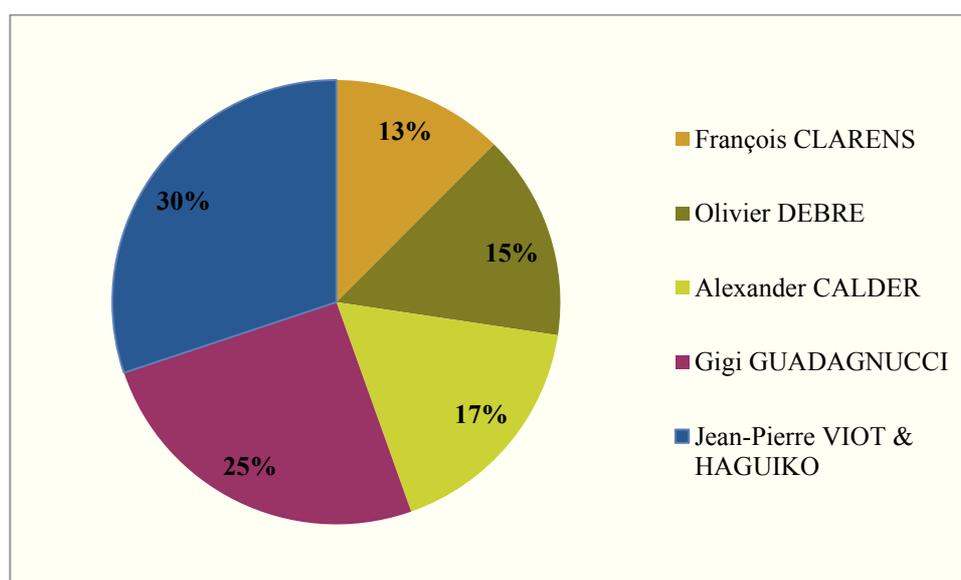
Source : site internet de l'université François-Rabelais de Tours

<http://www.univ-tours.fr/infos-pratiques/plan-des-sites-de-l-universite-de-tours--163907.kjsp?RH=1179211124657>

## Figure 4

Tableau et graphique illustrants la répartition du budget alloué à la procédure du 1% au sein de l'UFRA

Intervenants	Rémunération en €	Pourcentage (%)
● François CLARENS (faculté de sciences de Tours)	8543,24	12,42388349
● Olivier DEBRÉ (faculté de médecine de Tours)	10284,82	14,95655108
● Alexander CALDER (IUT de Tours)	11824,4	17,19546308
● Gigi GUADAGNUCCI (faculté de lettre et sciences sociales de Tours)	17379,19	25,27343628
● Jean-Pierre VIOT & HAGUIKO (département « Génie électrique » de l'IUT de Tours)	20733	30,15066608
● Stéphane CALAIS & Marie-Anne HERVOCHE (faculté de droit et sciences sociales de Tours)	non renseigné	non renseigné
<b>Montant total :</b>	<b>68764,65</b>	<b>100</b>



## Figure 5

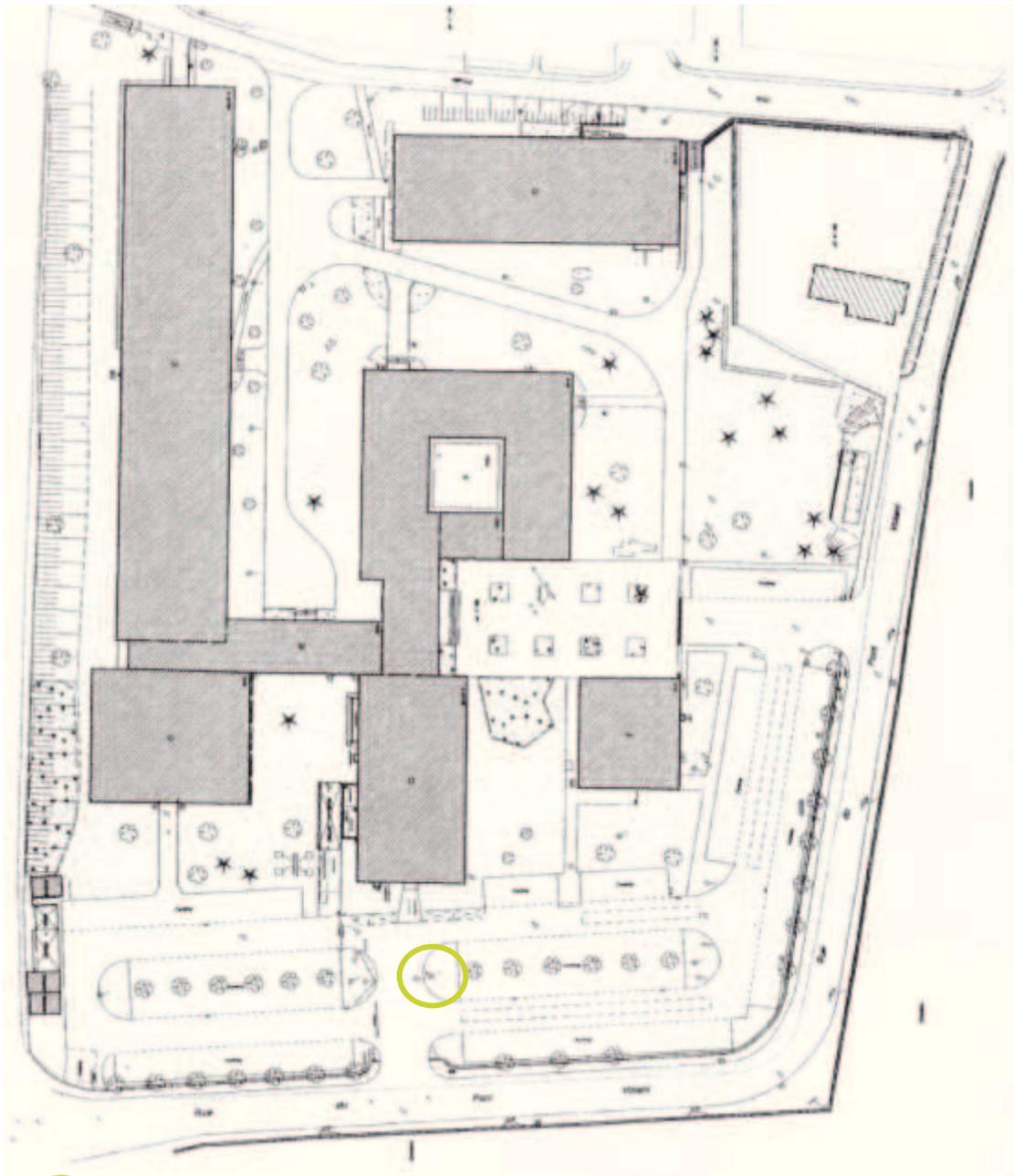
Plan de la faculté de sciences et du département « Génie électrique » de l'IUT de Tours, implantés sur le site Grandmont et localisation des 1%



Source : ADTI. Dossier de présentation et localisation des sites universitaires [non répertorié].

## Figure 6

Plan de l'IUT de Tours, situé site du Pont-Volant (rebaptisé site Jean Luthier) et localisation du 1%



1% de l'IUT

Auteur : Alexander Calder

Date : 1973

Type : sculpture (exposée en extérieur)

Source : ADTI. Dossier de présentation et localisation des sites universitaires [non répertorié].

## Figure 7

Photographie du chantier universitaire du site Grandmont, 1971



Source : ANR. Archives photographiques de Robert Langereux [non répertorié].

## Figure 8

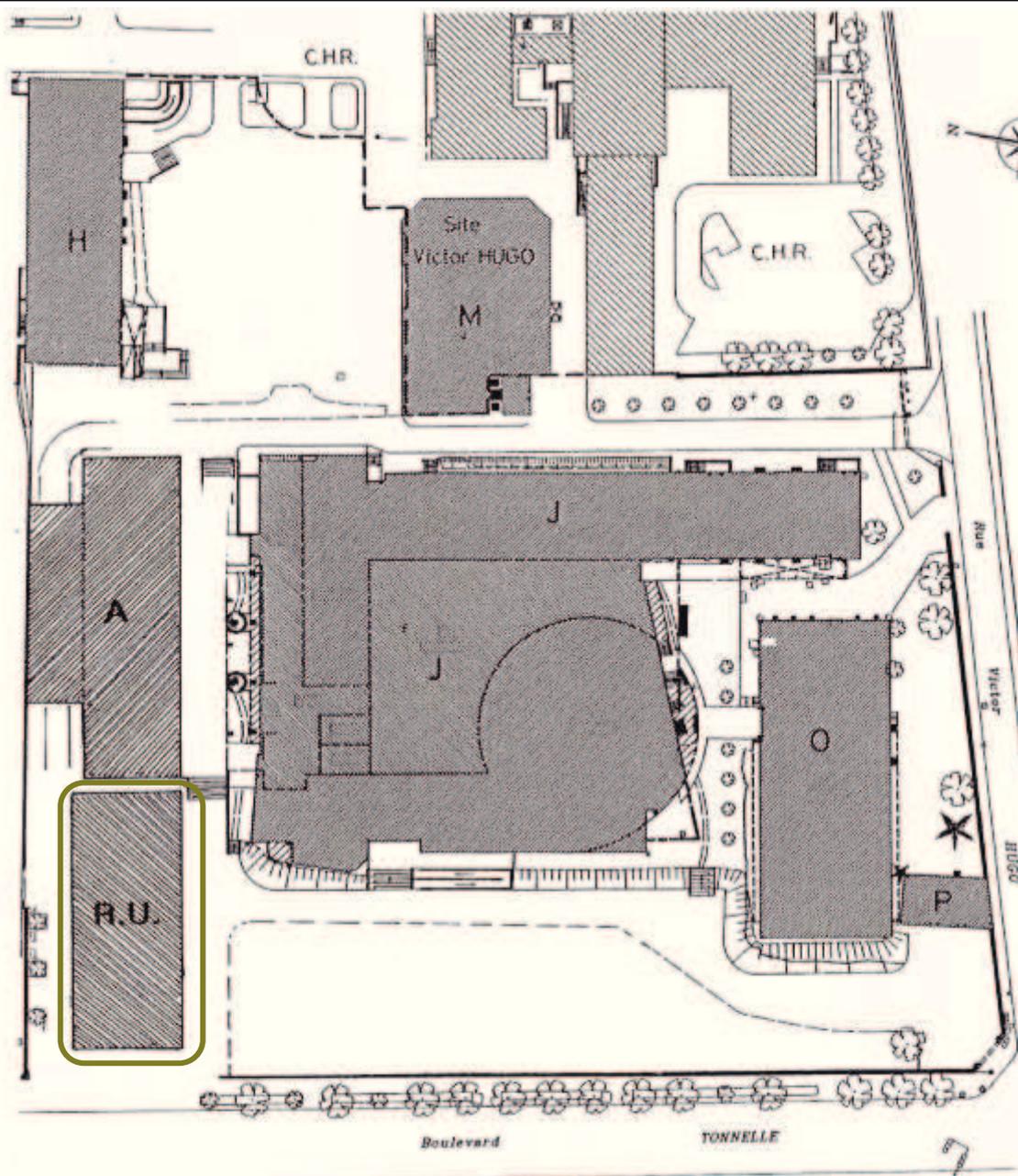
Photographie de la visite du chantier de l'IUT de Tours (site du Pont-Volant) par le recteur Gérard Antoine, et le maire de Tours : Jean Royer, 1969.



Source : ANR. Archives photographiques de Robert Langereux [non répertorié].

Figure 9

Plan actuel de la faculté de médecine de Tours, implantée sur le site Bretonneau-Tonnellé et localisation passée du 1% (aujourd'hui conservé au sein de la mairie de Tours)



 1% de la faculté de médecine

Auteur : Olivier Debré

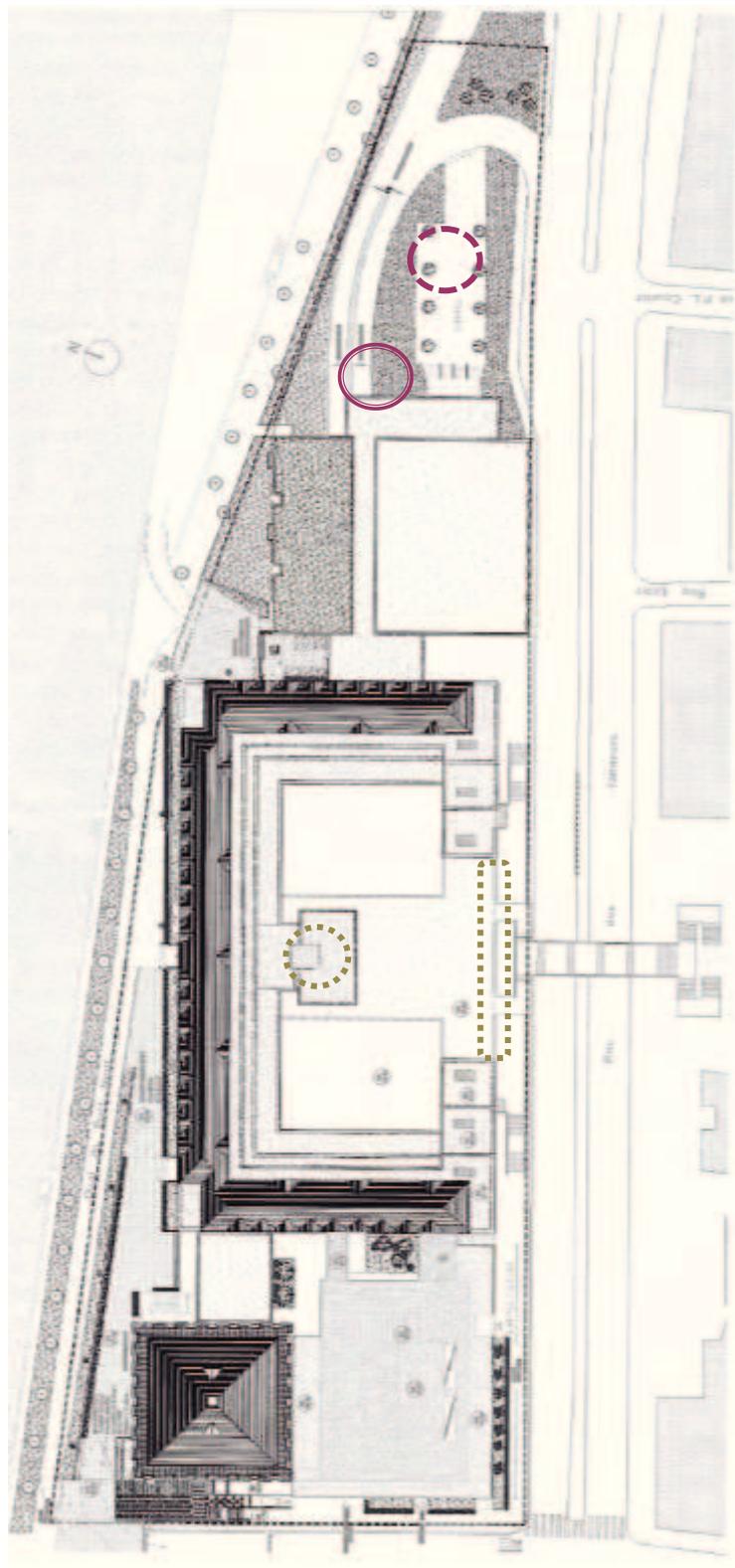
Date : 1973

Type : trois peintures à l'huile sur toile (exposées en intérieur)

Source : ADTI. Dossier de présentation et localisation des sites universitaires [non répertorié].

Figure 10

Plan de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours, située site des Tanneurs et localisation du 1%



○ 1% de la faculté de lettres et sciences humaines (emplacement actuel)

Auteur : Gigi Guadagnucci

Date : 1975

Type : sculpture (exposée en extérieur)

○ 1% de la faculté de lettres et sciences humaines (emplacement originel)

Auteur : Gigi Guadagnucci

Date : 1975

Type : sculpture (exposée en extérieur)

○ Projet de 1% pour la faculté de lettres et sciences humaines

Auteur : Léon Gischia

Date : 1971

Type : mosaïque (exposée en extérieur)

○ Projet de 1% pour la faculté de lettres et sciences humaines

Auteur : Jean Edelman

Date : 1971

Type : tapisserie (exposée en intérieur)

Source : ADTI. Dossier de présentation et localisation des sites universitaires [non répertorié].

### Figure 11

Photographie de l'inauguration de la faculté de médecine de Tours par Michel Debré, Premier ministre, conseiller général de l'Indre-et-Loire et maire d'Amboise, en compagnie du professeur Émile Aron, septembre 1962.



Source : ANR. Archives photographiques de Robert Langereux [non répertorié].

### Figure 12

Photographie de l'emplacement de la future faculté de lettres et sciences humaines de Tours, entre la rue des Tanneurs et le quai du Pont Neuf, 1949.



Source : ADIL. Fond Arsicaud : dossier photographique 5FI610.

### Figure 13

Photographie de l'îlot insalubre rasé à l'initiative de la création de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours, 1970.



Source : ANR. Archives photographiques de Robert Langereux [non répertorié].

### Figure 14

Photographie du chantier de construction sur le site Tanneurs, février 1971.



Source : ANR. Archives photographiques de Gérard Proust [non répertorié].

### Figure 15

Photographie de la rue des Tanneurs après la construction de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours, 1972.



Source : ADIL. Fond Arsicaud : dossier photographique 5FI610.

### Figure 16

Photographie de l'Hôtel Béranger, réalisé par Stephen Sauvestre pour Eugène Gouin, ca.1884-1885, Tours, 2013.

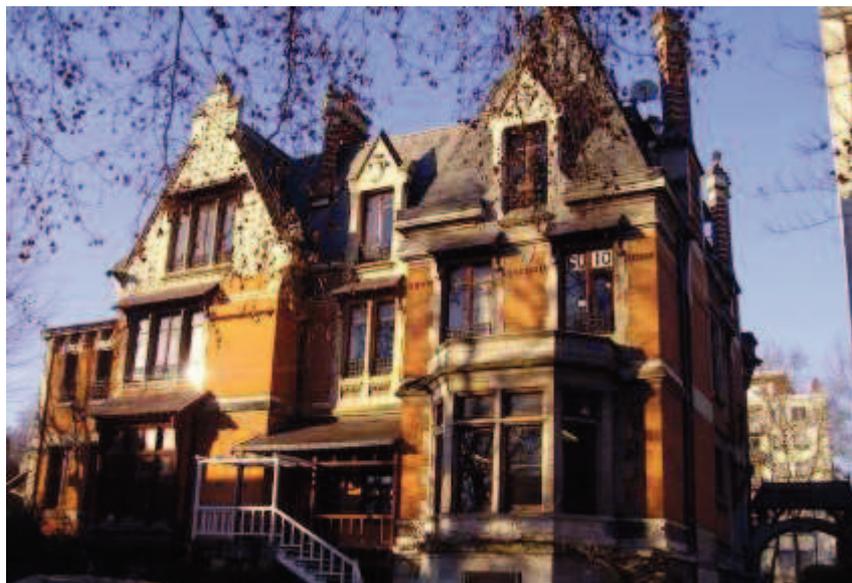
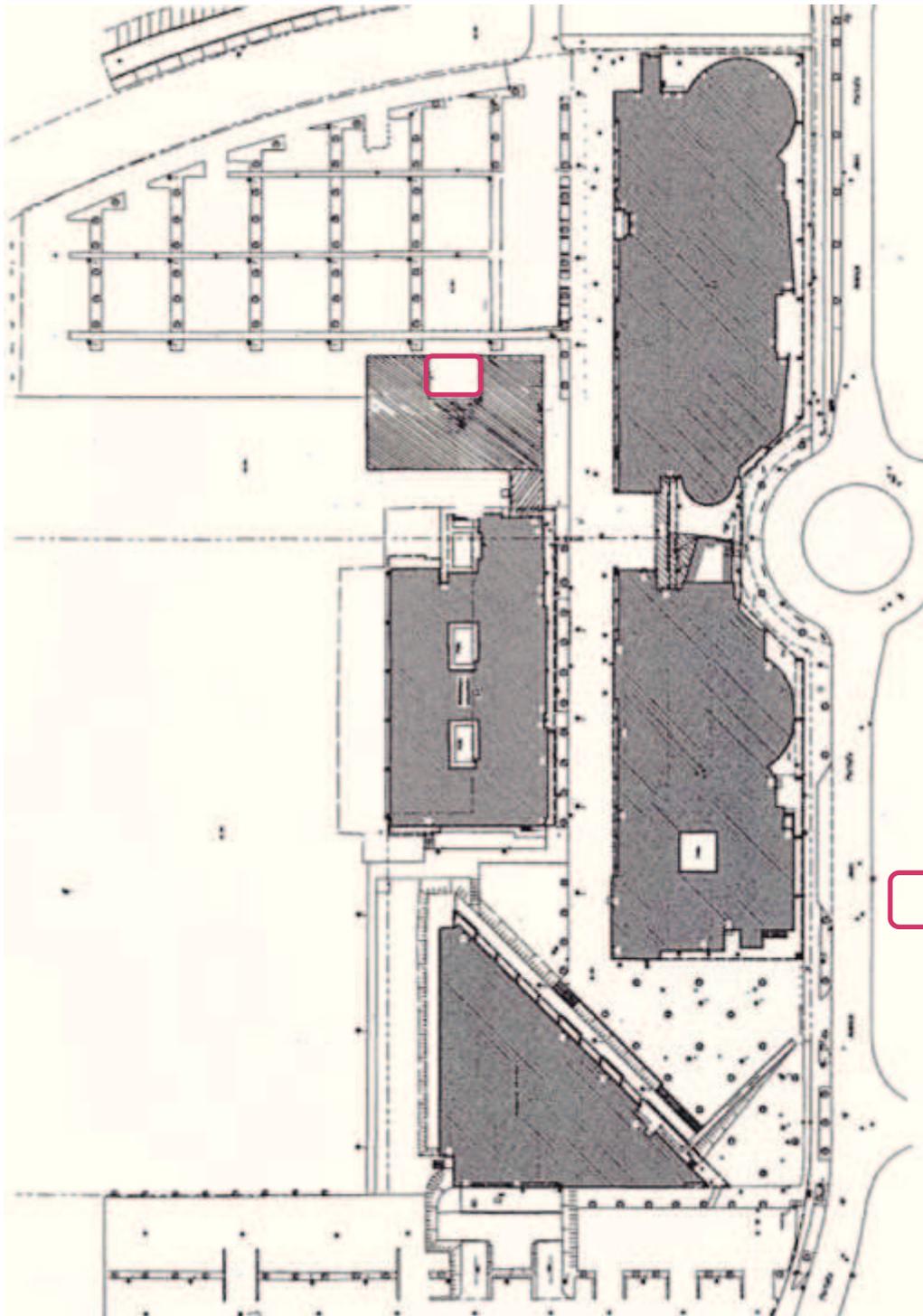


Figure 17

Plan de la faculté de droit et sciences sociales de Tours, implantée site Portalis et localisation du 1%



1% de la faculté de droit et sciences sociales

Auteur : Stéphane Calais et Marie-Anne Hervoche

Date : 2003 - 2006

Type : aménagement du patio de la BU (extérieur)

Source : ADTI. Dossier de présentation et localisation des sites universitaires [non répertorié].

## Figure 18

Marché de gré en gré signé le 24 juin 1975 par Gigi Guadagnucci et le recteur de l'académie Orléans-Tours dans le cadre de l'application de la procédure du 1% au sein de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours



MARCHE CONCERNANT LES TRAVAUX DE DECORATION AU TITRE DU 1%  
DE L'U.E.R. DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES DE TOURS.

Conclu entre les soussignés :

Monsieur le <sup>Secrétaire d'Etat aux Universités</sup> ~~Ministre de l'Education~~, représenté par M. le RECTEUR de  
l'Académie d'ORLEANS-TOURS, d'une part,

et Monsieur GUADAGNUCCI Gigi, Artiste sculpteur, demeurant 21 avenue  
du Maine à PARIS - 75014 - d'autre part.

ARTICLE 1er.- Documents contractuels.

Le marché est constitué par :

- a) le présent acte d'engagement,
- b) le Cahier des Clauses administratives générales applicable aux marchés de travaux du Ministère de l'Education.

ARTICLE 2.- Objet du marché.

Le marché a pour objet de déterminer les conditions générales dans lesquelles l'artiste réalisera la décoration au titre du 1% de l'U.E.R. de Lettres et de Sciences Humaines de TOURS.

ARTICLE 3.- Procédure de passation.

Le présent marché est passé de gré à gré suivant les dispositions prévues à l'article 104 - 1° du Code des Marchés publics et par la procédure d'~~adjudication~~ <sup>adjudication</sup> fixée par l'arrêté du ~~Ministre de l'Education Nationale~~ <sup>Secrétaire d'Etat aux Universités</sup> et du ~~Ministre de l'Education Nationale~~ <sup>Ministre de l'Education Nationale</sup> en date du ~~6 Juin 1973~~ <sup>15 Mai 1975</sup> et la circulaire n° ~~732~~ <sup>75-3065</sup> du ~~2-10-1973~~ <sup>20.6.75</sup>

ARTICLE 4.- Mission de l'Artiste.

M. GUADAGNUCCI, désigné par arrêté de M. le Secrétaire d'Etat à la Culture en date du 19 février 1975, après avis de la 3ème Section de la Commission Nationale des Travaux de décoration des édifices publics dans sa séance du 5 février 1975, est chargé, pour le compte du maître de l'ouvrage, de réaliser la décoration ci-après :

"Sculpture taillée dans un bloc de marbre blanc statuaire de Carrare, d'une hauteur d'environ 3 m., consistant en des formes élancées représentant une corolle de fleur évoquant la jeunesse et l'esprit. Cette sculpture sera placée sur l'esplanade située devant l'entrée du grand amphithéâtre de l'établissement".

La décoration agréée sera réalisée suivant le programme prévu par le maître d'oeuvre dans le cadre de son projet de construction et d'après la maquette présentée par l'artiste à la Commission compétente.

.....



L'exécution des travaux comporte pour l'artiste la fourniture des matériaux, le transport et la pose à l'emplacement prévu, et la fourniture de photographie de l'oeuvre en place en trois exemplaires.

ARTICLE 5.- Montant du marché.

Le montant global et forfaitaire du marché est fixé à 109.440F.

Ce prix s'entend ferme et non révisable.

ARTICLE 6.- Délais d'exécution.

Le présent marché prendra effet dès sa signature par M. le Recteur de l'Académie d'Orléans-Tours, et le délai d'exécution fixé commença à courir à la date de l'ordre de service précisant le début des travaux.

Le titulaire devra prendre toutes dispositions pour exécuter les travaux dans le délai de un an.

ARTICLE 7.- Opération de vérification - Réception.

Le maître d'oeuvre vérifie la conformité de l'oeuvre réalisée avec le projet agréé. Sa réception est prononcée par le Service constructeur.

ARTICLE 8.- Droits de propriété artistique.

Les droits de propriété nés au cours de l'étude sont acquis au titulaire. Le prix qui lui est versé comporte néanmoins la cession du droit de reproduction dans les conditions fixées par la loi n°57-298 du 11 mars 1957.

ARTICLE 9.- Garanties.

Le titulaire est dispensé de la constitution d'un cautionnement.

ARTICLE 10.- Modalités de règlement.

1°) des acomptes seront versés :

- a)- après signature du marché et dans la limite maximale du tiers du montant total en règlement des études et de la maquette approuvée, conformément aux dispositions de l'article 4 ci-dessus;
- b)- pendant la phase des travaux, lorsque l'état d'avancement de ceux-ci, vérifié par le maître d'oeuvre, atteindra environ 50%, un tiers du montant total.

Ces acomptes seront versés sur présentation, par l'artiste, d'une demande en trois exemplaires; la seconde demande concernant l'acompte en cours de travaux devra être certifiée par le maître d'oeuvre.

.....

2°) Le marché sera soldé après la réception des travaux et déduction faite des acomptes versés.

Ces sommes seront versées au nom de M. GUADAGNUCCI Gigi, au Crédit Lyonnais, Agence AV., 6 place du 18 Juin 1940 à PARIS - 75006 - sous le n° 63.044 A.

ARTICLE 11.-

Le présent marché pourra être affecté en nantissement en application des articles 187 à 197 du Code des Marchés publics.

sont désignés:

- comme comptable assignataire M. le Trésorier Payeur Général du Loiret
- comme fonctionnaire compétent pour fournir les renseignements énumérés à l'article 192 du Code des Marchés Publics M. le Recteur de l'Académie d'Orléans-Tours

ARTICLE 12.- Pénalités de retard.

Des pénalités de retard sanctionneront les retards éventuels dans la livraison de l'ouvrage imputables au titulaire du marché.

Elles sont de 1/2000° du montant du marché par jour de retard.

Elles seront plafonnées à 5%.

ARTICLE 13.- Résiliation.

Le présent marché pourra être résilié par le maître de l'ouvrage sur simple lettre recommandée avec demande d'avis de réception en cas de décès ou tout autre cas de force majeure pouvant empêcher l'artiste d'exécuter en totalité la mission qui lui est confiée; le titulaire du marché ou ses héritiers auront, suivant le cas, la faculté de proposer au maître de l'ouvrage la désignation de la personne chargée d'exécuter à sa place le projet retenu. Cette personne ferait l'objet d'un agrément de M. le Secrétaire d'Etat à la Culture.

ARTICLE 14.- Clause attributive de compétence.

En cas de litige soulevé par l'exécution des clauses et conditions du présent marché, le Tribunal administratif compétent sera, dans

.....

tous les cas, celui dans le ressort duquel sont situés les travaux visés à l'article 2 ci-dessus.

ARTICLE 15.-

M. GUADAGNUCCI affirme, sous peine de résiliation de plein droit du présent marché, qu'il ne tombe pas sous le coup d'une interdiction prévue par l'article 50 de la loi n°52-401 du 14 avril 1952.

ARTICLE 16.-

Le présent marché est dispensé des droits d'enregistrement et de timbre.

L'Artiste,

*Signe Guadagnucci*

Fait à ORLEANS, le 24 Juin 1973

Le Recteur de l'Académie  
d'Orléans-Tours,

EN FAVEUR DE L'ARTISTE  
Le 24 Juin 1973  
Le Recteur  
(4 Jernv. 1938)

ORLEANS

Source : ADIL. Fond Boille, dossier décoration de l'UFR lettres et sciences humaines de Tours, localisée site des Tanneurs : 30J434d provisoire.

## Figure 19

ORLAN, *Radiographies du temps*, 2008-2011 : installation destinée à la bibliothèque universitaire de Nantes, comprenant des tirages photographiques sur toile translucide rétroéclairée, aluminium et film photographique (au plafond), un caisson lumineux (au sol) et une œuvre visible de l'extérieur.



Bibliographie : ARIS Dominique, MARCHI Christina (eds.), *Cent 1%*, Paris : éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012, p. 152-153.

## Figure 20

Hyacinthe MOREAU-LALANDE, *Photographie du parvis de la tour centrale de l'UMPC, devant laquelle s'étendait la mosaïque de Jacques Lagrange : Les Géants (1971), non daté.*



Bibliographie : ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne], p. 28.

## Figure 21

Annette ROCHE, *Photographie de la dépose de la mosaïque de Léon Gischia (1970 – 1971) après restauration, sur le pignon de la barre «26/00 » de l'UPMC, mai 2010.*



Bibliographie : ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne], p. 20.

## Figure 22

Hector GUIMARD, *Accès au métropolitain de Paris, porte Dauphine, ca.1899* [photographie non datée].

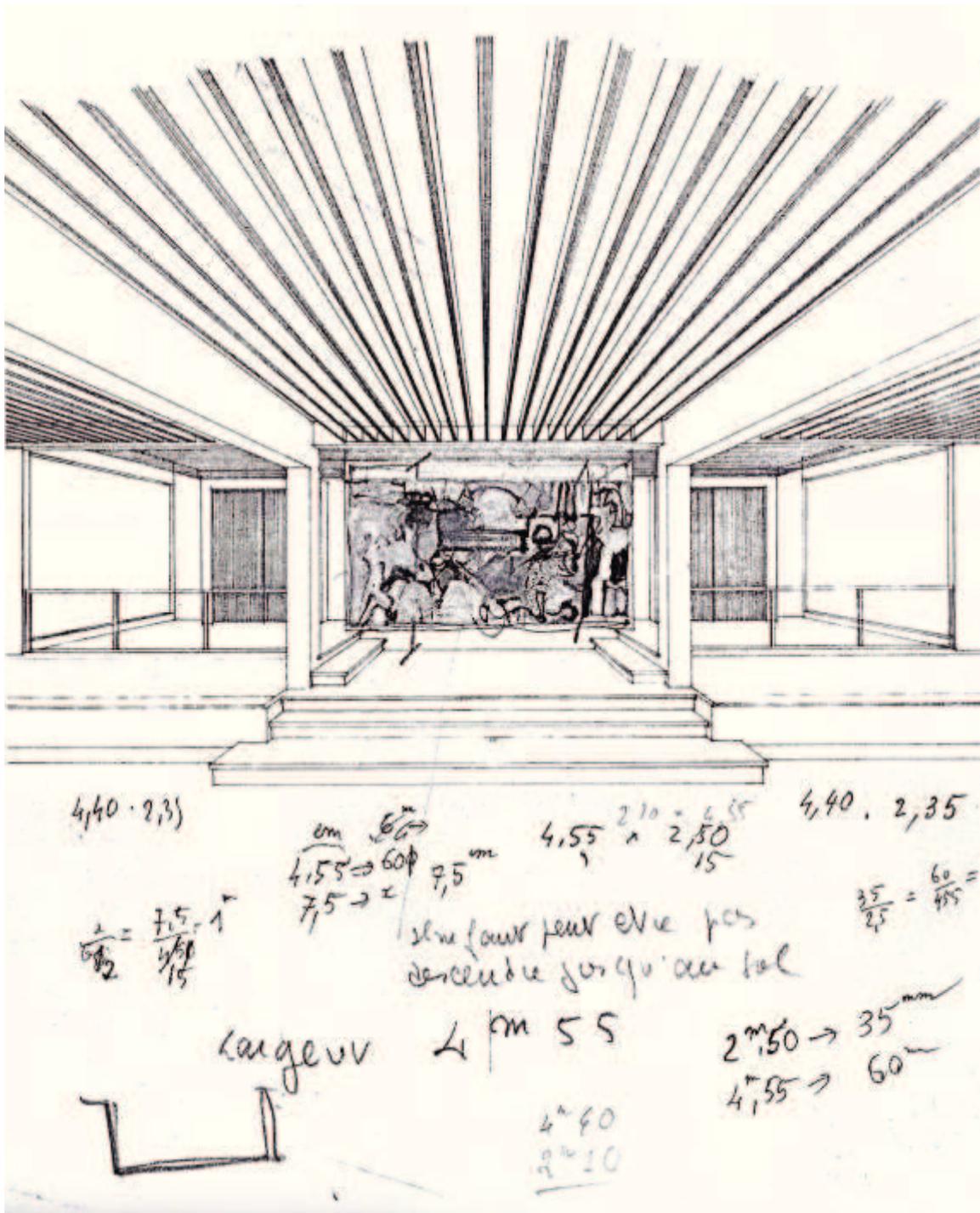


Bibliographie : Daniela TARABRA, *Les Grandes périodes stylistiques. De l'Art roman à l'Art nouveau*, Paris : collection Guide des arts, Hazan, 2008, p. 361.

Crédit photographique : archives Hazan.

## Figure 23

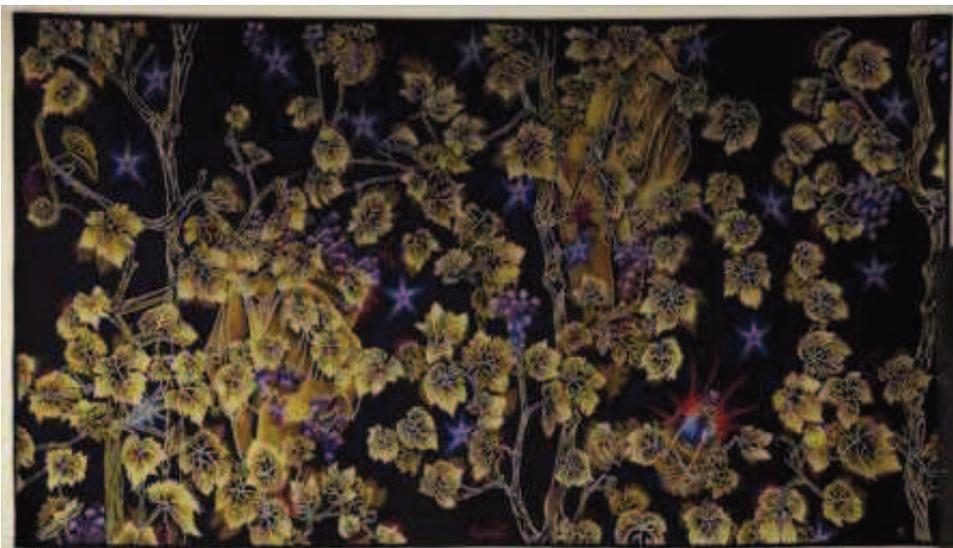
Jean EDELMANN, Dessin de la tapisserie destinée à orner le mur de la salle des actes, au deuxième étage de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours : projet de 1%, ca. 1971.



Source : ADIL. Fond Boille, dossier décoration de l'UFR lettres et sciences humaines de Tours, localisée site des Tanneurs : 30J434d provisoire.

### Figure 24

Jean LURÇAT, *Vendanges*, 1959 : tapisserie en laine de 4 x 2 mètres réalisée au titre de 1% pour le lycée Georges-Clémenceau de Reims.



#### Bibliographie : ARIS

Dominique, MARCHI Christina (eds.), *Cent 1%*, Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012, p. 67.

### Figure 25

Sébastien VONNIER, *Maladeta*, 2009 : tapis de sol imprimé de 12 x 8 mètres, réalisé au titre de 1% pour le complexe omnisport Jacques-Clouché de Boé.



Bibliographie : ARIS Dominique, MARCHI Christina (eds.), *Cent 1%*, Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012, p. 77.

Figure 26

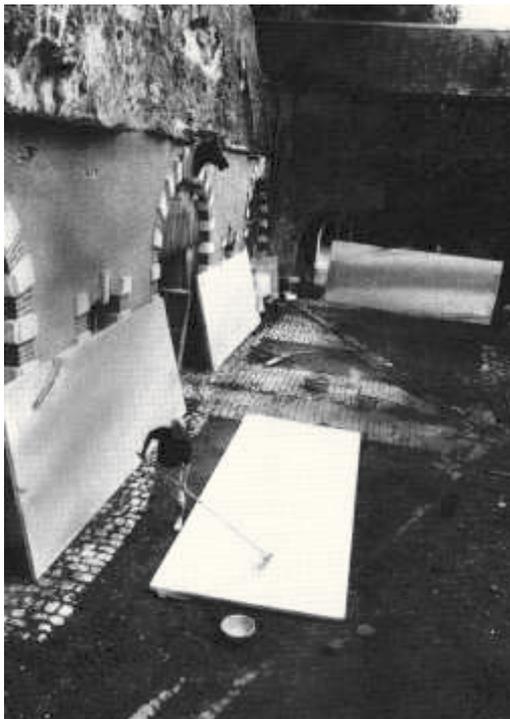
Photographie d'Olivier Debré peignant sur les berges de la Loire, Touraine [non datée].



Bibliographie : NOËL Bernard, *Debré*, Paris : Flammarion, 1984, p. 80.

Figure 27

Photographie d'Olivier Debré peignant à l'extérieur de son atelier tourangeau, Touraine, 1984.



Bibliographie : NOËL Bernard, *Debré*, Paris : Flammarion, 1984, p. 81.

Figures 28 et 29

Olivier DEBRÉ, Diptyque réalisé pour le 1% de la faculté de médecine de Tours, 1973 : peintures à l'huile sur toile d'environ 4 x 3 mètres exposées en vis-à-vis (aujourd'hui conservées à la mairie de Tours).



### Figure 30

Olivier DEBRÉ, *La Grande Loire*, 1% de la faculté de médecine de Tours, 1973 : peinture à l'huile sur toile de 6,09 x 2,56 mètres (aujourd'hui conservée à la mairie de Tours).



### Figure 31

Olivier DEBRÉ, *Ocre pâle de Loire*, 1983 : peinture à l'huile sur toile de 6 x 2,20 mètres (aujourd'hui conservée à la mairie de Tours suite à un dépôt du FNAC).



## Figures 32 et 33

Photographies témoignant du transfert des trois toiles, réalisées au titre de 1% par Olivier Debré pour la faculté de médecine de Tours, avant la destruction de la BU dans laquelle elles étaient exposées, faculté de médecine de Tours, 1997.



Source : Archives personnelles de Jean-Claude Rolland, ancien directeur de la faculté de médecine de Tours, recueillies par Anne Azanza, vice-présidente de l'université François-Rabelais de Tours, adjointe au patrimoine [non répertoriées].



### Figure 34

Stéphane CALAIS, *Jack et le haricot magique*, 1997 : peinture murale ou *wall drawing*, réalisée au titre de 1% dans la cage d'escalier des bâtiments de la direction bancaire de la Caisse des Dépôts et Consignations, Paris.



Source : Site internet monographique dédié à Stéphane Calais.

<http://www.stephane-calais.net/index.php?list=182>

### Figure 35

Stéphane CALAIS, *M.H.S. – Mythes, Histoire, Studio*, 2007 : série de dix sérigraphies de 96 x 71 centimètres (impression numérique, encre sur papier).

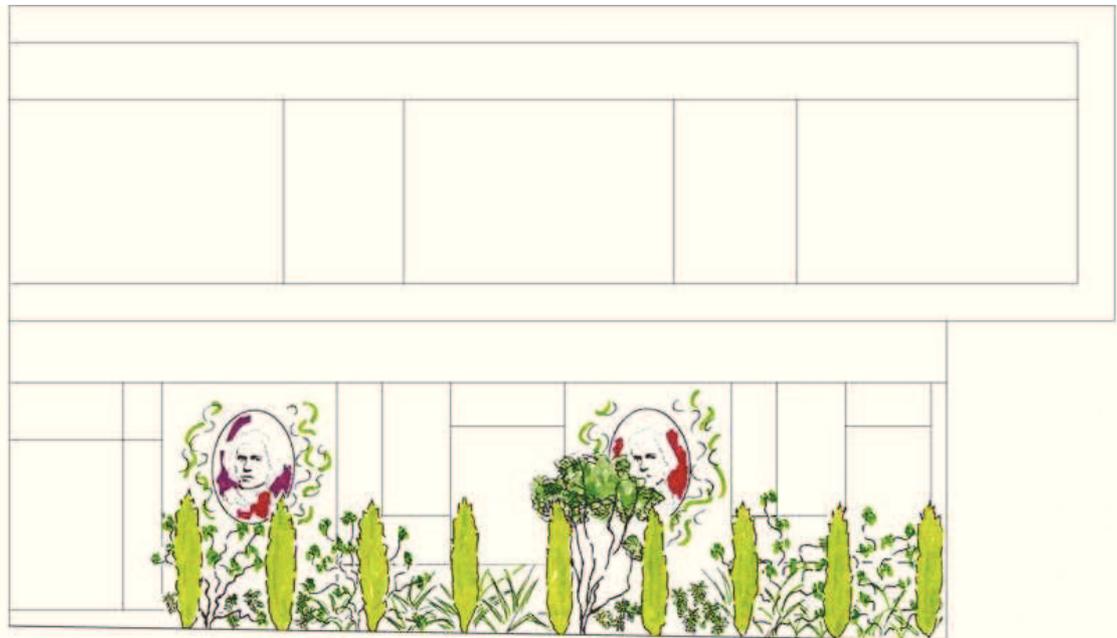


Source : Site internet monographique dédié à Stéphane Calais.

<http://www.moreeuw.com/histoire-art/stephane-calais-biographie.htm#stephane-calais>

### Figure 36

Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE, Aménagement du patio de la BU pour le 1% de la faculté de droit et sciences sociales de Tours : élévation de la façade nord, ca.2003.



Source : Site internet monographique dédié à Marie-Anne Hervoche. <http://www.marieannehervoche.fr/mah/>

### Figure 37

Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE, Aménagement du patio de la BU pour le 1% de la faculté de droit et sciences sociales de Tours : axonométrie, ca.2003.

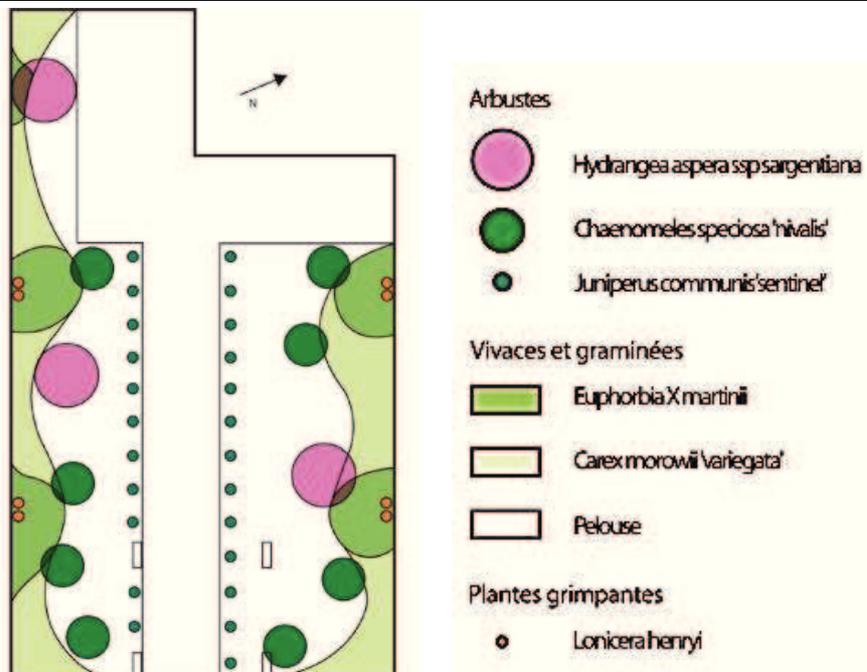


Source : Site internet monographique dédié à Marie-Anne Hervoche.

<http://www.marieannehervoche.fr/mah/>

## Figure 38

Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOUCHE, Aménagement du patio de la BU pour le 1<sup>er</sup> de la faculté de droit et sciences sociales de Tours : plan du jardin d'agrément, ca.2003.



Source : Site internet monographique dédié à Marie-Anne Hervoche.  
<http://www.marieannehervoche.fr/mah/>

## Figure 39

Photographie d'Alexander Calder devant ses stables à l'extérieur de son atelier de Saché, 1967.



### Bibliographie :

BAAL-TESHUVA Jacob, *Calder, 1898 - 1976*, Cologne : Taschen, 1988, p. 84.

Crédit photographique : AKG, Berlin / Tony Vaccaro.

Figure 40

Alexander CALDER, *Stabile* [sans titre] réalisé pour le 1% de l'IUT de Tours, 1973.



Figure 41

Alexander CALDER, *La Cornue*, 1974 : stable (métal peint en noir) de 7 x 7 mètres, réalisé pour le 1% de l'université de Grenoble.



Source : BAAL-TESHUVA Jacob,  
*Calder, 1898 - 1976*, Cologne : Taschen,  
1988, p. 88.

## Figure 42

Alexander CALDER, *Teodelapio*, 1962 : stable (métal peint en noir) de 15 mètres de haut, réalisé pour la ville de Spoleto (Italie).



Source : site internet de la Calder Foundation de New-York  
<http://www.calder.org/life/photobiography>

Crédit photographique : © 2012 Calder Foundation, New York.

## Figure 43

Alexander CALDER, *Stabile* [sans titre] réalisé pour le 1% de l'IUT de Tours, 1973.



## Figure 44

Alexander CALDER, Stabile [sans titre] réalisé pour le 1% de l'IUT de Tours, 1973.



## Figures 45 et 46

Photographies de deux des œuvres réalisées par Gigi Guadagnucci choisies afin de représenter son travail dans le cadre de l'élaboration du dossier décoration de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours.



Source : ADIL Fond Boille, dossier décoration de l'UFR lettres et sciences humaines, site des Tanneurs : 30J434d provisoire

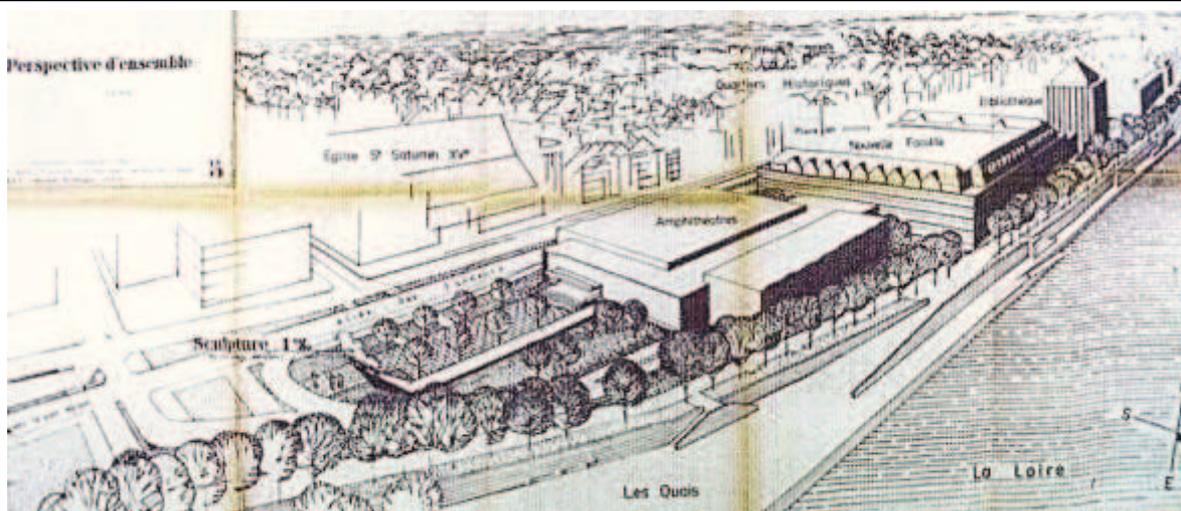
Figures 47, 48 et 49

Gigi GUADAGNUCCI, *Femme-fleur*, 1975 : sculpture en ronde-bosse réalisée au titre de 1% pour la faculté de lettres et sciences humaines de Tours.



Figure 50

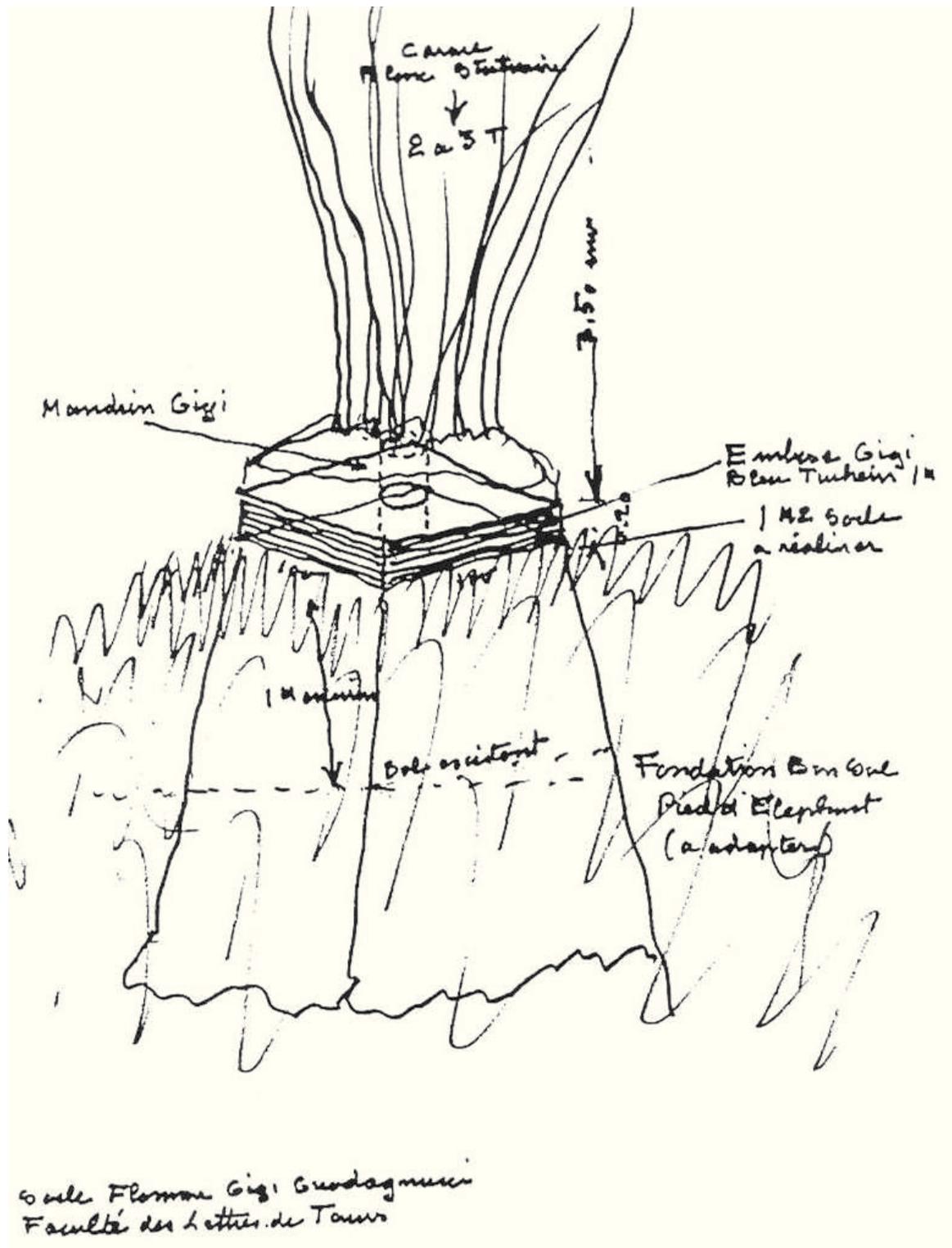
Perspective d'ensemble de la faculté de lettres et sciences sociales de Tours signalant l'emplacement du 1%, établie par Gigi Guadagnucci, le 4 juin 1974.



Source : ADIL Fond Boille, dossier décoration de l'UFR lettres et sciences humaines, site des Tanneurs : 30J434d provisoire

## Figure 51

Dessin du socle de la *Femme-fleur* : sculpture réalisée au titre de 1% par Gigi Guadagnucci, en 1975, pour la faculté de lettres et sciences humaines de Tours, février 1975.



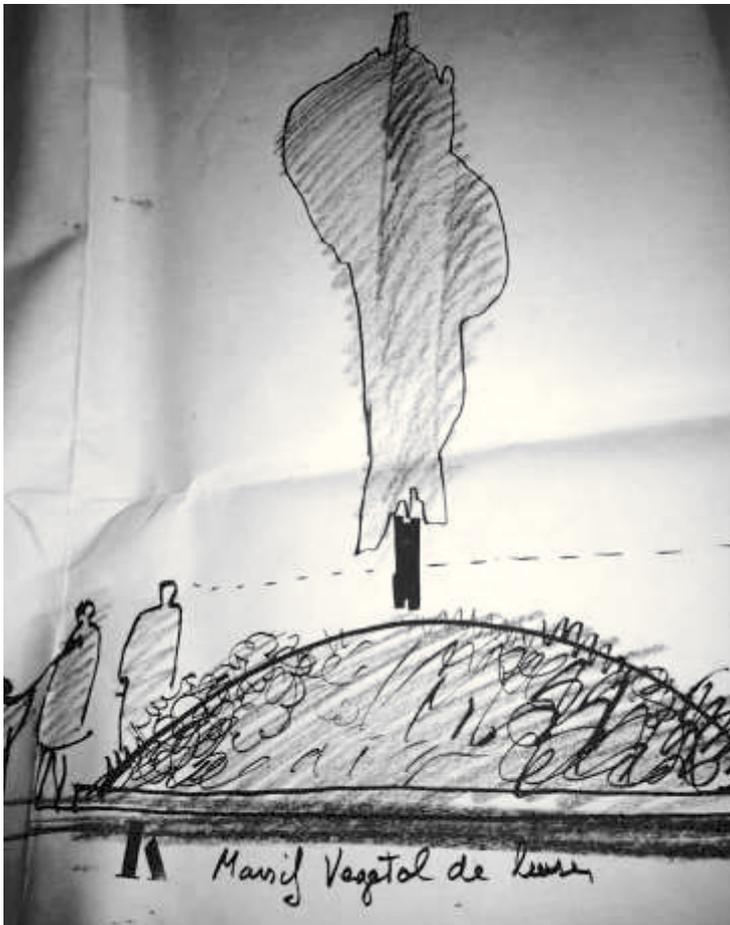
Source : ADIL Fond Boille, dossier décoration de l'UFR lettres et sciences humaines, site des Tanneurs : 30J434d provisoire

### Figure 52

Dessin mettant en scène le 1% de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours à son emplacement d'origine, conçu par Gigi Guadagnucci [non daté].

### Figure 53

Photographie de l'inauguration du 1% de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours, 1976.



Source : ADIL Fond Boille, dossier décoration de l'UFR lettres et sciences humaines, site des Tanneurs : 30J434d provisoire



Source : ANR, Archives photographiques de Gérard Proust [non répertorié].

### Figure 54

Jean-Pierre VIOT et HAGUIKO, *Mémoire d'aujourd'hui* : sculpture réalisée au titre de 1% pour le département « Génie électrique » de l'IUT de Tours.



### Figure 55

Alexander CALDER, *Le Sapin des Vosges* : stable-mobile réalisé au titre de 1% pour le lycée Marie Curie de Strasbourg, en 1970.



Bibliographie : ARIS Dominique, MARCHI Christina (eds.), *Cent 1%*, Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012, p. 23.

## Figure 56

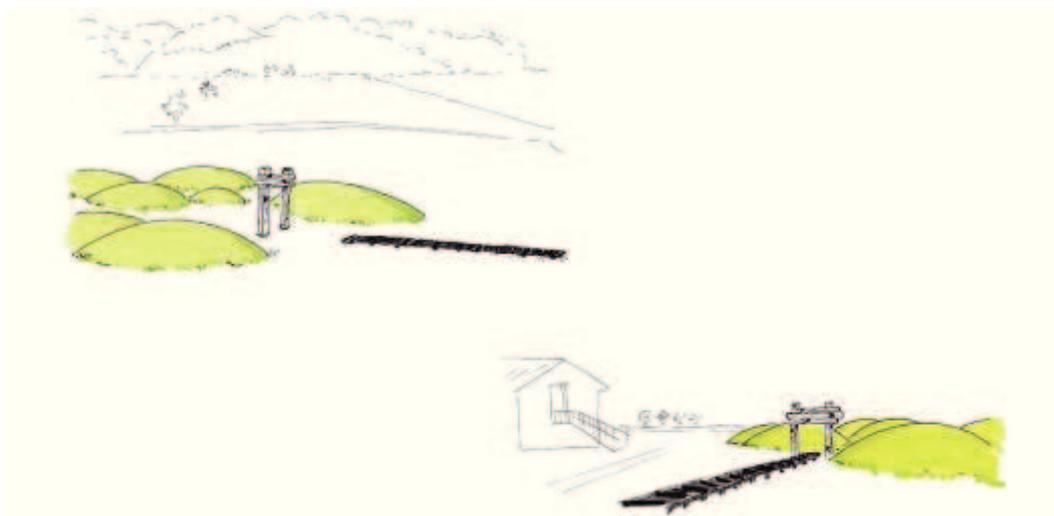
Olivier DEBRÉ, peinture à l'huile sur toile [sans titre] réalisée pour le 1% du collège Vauban de Belfort, en 1980.



Bibliographie : ARIS Dominique, MARCHI Christina (eds.), *Cent 1%*, Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012, p. 107.

## Figure 57

Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE, Dessins de *La Vallée* : œuvre réalisée au titre de 1% pour le collège de Doubs (Jura), en 2006.



Source : Site internet monographique dédié à Marie-Anne Hervoche. <http://www.marieannehervoche.fr/mah/>

## Figure 58

Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE, Photographie du *Jardin suspendu* : œuvre réalisée pour le 1% du lycée agricole de Fonlabour, à Albi, entre 2008 et 2011.



Source : Site internet monographique dédié à Marie-Anne Hervoche. <http://www.marieannehervoche.fr/mah>

## Figure 59

Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE, Dessin illustrant l'aménagement du balcon du foyer étudiant de l'UFR médecine et pharmacie de Besançon, réalisé au titre de 1%, en 2010.



Source : Site internet monographique dédié à Marie-Anne Hervoche. <http://www.marieannehervoche.fr/mah>

Figure 60

Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE, Dessin illustrant l'aménagement de la verrière du lycée professionnel Victor Laloux de Tours, réalisé au titre de 1%, en 2010.



Source : Site internet monographique dédié à Marie-Anne Hervoche. <http://www.mariannehervoche.fr/mah>

Figure 61

Recensement des interventions menées au titre de 1% par des artistes femmes, au sein des établissements universitaires, au cours des années 1950.

Date	Artiste	Lieu	Source
1953	Marguerite LAVRILLER	<u>Paris</u> (Ile-de-France), faculté de médecine et pharmacie.	CHÊNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », <i>Les nouveaux cahiers d'A+U+C</i> , n° 2, 2011–2012, p. 68.
ca.1955	Camille HILAIRE	<u>Nancy</u> (Lorraine), faculté de médecine et pharmacie.	<i>Ibid.</i> , p. 71.
ca.1959	Nelly MARTY	<u>Bordeaux</u> (Aquitaine), école normale d'institutrices.	<i>Ibid.</i> , p. 63.

## Figure 62

Recensement des interventions menées au titre de 1% par des artistes femmes, au sein des établissements universitaires, au titre de 1%, au cours des années 1960.

Date	Artiste	Lieu	Source
ca.1960	Marguerite LAVRILLER	<u>Paris</u> (Ile-de-France), faculté de médecine et pharmacie.	CHÈNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », <i>Les nouveaux cahiers d'A+U+C</i> , n° 2, 2011–2012, p. 68.
ca.1961	Anne-Marie GERAULT	<u>Firminy</u> (Rhône-Alpes), école de perfectionnement Les Trois Croix.	<i>Ibid.</i> , p. 75.
ca.1965	Françoise BIZETTE-LINDET	<u>Chaumont</u> (Champagne-Ardenne), école normale mixte.	<i>Ibid.</i> , p. 66.
ca.1965	Guidette CARBONELL	<u>Rouen</u> (Haute-Normandie), école nationale de chimie industrielle.	<i>Ibid.</i> , p. 67.
1965	Marta PAN	<u>Paris</u> (Ile-de-France), centre hospitalier de l'hôpital Necker.	<i>Ibid.</i> , p. 68.
1965	Marta PAN	<u>Paris</u> (Ile-de-France), centre hospitalier universitaire de l'hôpital Saint-Antoine.	<i>Ibid.</i> , p. 68.
ca.1965	Emma REYES	<u>Paris</u> (Ile-de-France), école normale mixte.	<i>Ibid.</i> , p. 68.
ca.1966	Camille HILAIRE	<u>Toulouse</u> (Midi-Pyrénées), école nationale d'électronique, électrotechnique et hydraulique.	<i>Ibid.</i> , p. 71.
ca.1967	Myriam BROS	<u>Lyon</u> (Rhône-Alpes), restaurant universitaire de la Cité Saint-Irénée.	<i>Ibid.</i> , p. 75.
ca.1967	Marguerite LAVRILLER	<u>Châtenay-Malabry</u> (Ile-de-France), école nationale supérieure de jeunes filles.	<i>Ibid.</i> , p. 69.

ca.1967	Marthe SCHWENCK	<u>Paris</u> (Ile-de-France), école normale d'institutrices des Batignolles.	<i>Ibid.</i> , p. 68.
ca.1969	Salomé VENARD	<u>Paris</u> (Ile-de-France), faculté de droit Paris II Assas.	<i>Ibid.</i> , p. 68

### Figure 63

Recensement des interventions menées au titre de 1% par des artistes femmes, au sein des établissements universitaires, au cours des années 1970.

Date	Artiste	Lieu	Source
1970	Joséphine (dite José) CHEVRY	<u>Châtenay-Malabry</u> (Ile-de-France), école centrale des arts et manufactures.	CHÈNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », <i>Les nouveaux cahiers d'A+U+C</i> , n° 2, 2011–2012, p. 69.
ca.1971	Brigitte BAUMAS	<u>Marseille</u> (PACA), institut de pédiatrie et rééducation fonctionnelle.	<i>Ibid.</i> , p. 74.
ca.1971	Andrée HONORE	<u>Charleville-Mézières</u> (Champagne-Ardenne), école normale d'institutrices.	<i>Ibid.</i> , p. 66.
ca.1972	Françoise BIZETTE-LINDET	<u>Châtenay-Malabry</u> (Ile-de-France), école nationale supérieure d'éducation physique.	<i>Ibid.</i> , p. 69.
ca.1972	Françoise BIZETTE-LINDET	<u>Paris</u> (Ile-de-France), centre national d'enseignement ménager boulevard Bessières.	<i>Ibid.</i> , p. 68.
ca.1972	Alexandra COT	<u>Villetaneuse</u> (Ile-de-France), centre juridique et littéraire IUT.	<i>Ibid.</i> , p. 68.

1973	Bernard ALLEAUME & Yvette VINCENT- ALLEAUME	<u>Paris</u> (Ile-de-France), faculté de droit et lettres, Paris I Tolbiac.	<i>Ibid.</i> , p. 68.
1974	Nicole CORMIER-VAGO	<u>Villeneuve-d'Ascq</u> (Nord- Pas-de-Calais), Lille III.	<i>Ibid.</i> , p. 73.
ca.1974	Anne & Jacques FILALI- SWOBADA	<u>Amiens</u> (Picardie), faculté de lettres et droit.	<i>Ibid.</i> , p. 73.
1974	Camille HILAIRE	<u>Toulouse</u> (Midi-Pyrénées), école nationale supérieure de chimie et faculté des sciences.	<i>Ibid.</i> , p. 71.
1974	Geneviève MICHA	<u>Villeneuve-d'Ascq</u> (Nord- Pas-de-Calais), Lille III, Pont-de-bois.	<i>Ibid.</i> , p. 73.
ca.1974	Michel Eliane SAINTE- OLIVE	<u>Paris</u> (Ile-de-France), unité d'enseignement supérieur (17 <sup>ème</sup> ).	<i>Ibid.</i> , p. 68.
ca.1974	Liliane TRIBEL-GRUNING	<u>Lyon</u> (Rhône-Alpes), ensemble juridico-littéraire, Lyon II.	<i>Ibid.</i> , p. 75.
1974	Sybille PAQUET	<u>Grenoble</u> (Rhône-Alpes), domaine universitaire.	<i>Ibid.</i> , p. 76.
1975	Bernard ALLEAUME & Yvette VINCENT- ALLEAUME	<u>Nantes</u> (Pays-de-la-Loire), faculté de droit et sciences économiques.	<i>Ibid.</i> , p. 73.
ca.1975	Béatrice CASADESUS	<u>Poitiers</u> (Poitou-Charentes), école nationale de perfectionnement.	<i>Ibid.</i> , p. 74.
ca.1975	Camille HILAIRE	<u>Nancy</u> (Lorraine), institut des sciences de l'ingénieur.	<i>Ibid.</i> , p. 71.
ca.1976	Bernard ALLEAUME & Yvette VINCENT- ALLEAUME	<u>Agen</u> (Aquitaine), faculté de Droit et Sciences Economiques.	<i>Ibid.</i> , p. 63.
1977	Bernard ALLEAUME & Yvette VINCENT- ALLEAUME	<u>Bonneuil-sur-Marne</u> (Ile-de- France), école normale d'instituteurs.	<i>Ibid.</i> , p. 67.
1977	Yvette VINCENT- ALLEAUME	<u>Saint-Barthélemy-d'Anjou</u> (Pays-de-la-Loire), école maternelle.	<i>Ibid.</i> , p. 73.
1977	Caroline LEE	<u>Clermont-Ferrand</u> (Auvergne), faculté de médecine et de pharmacie.	<i>Ibid.</i> , p. 64.

1978	Bernard ALLEAUME & Yvette VINCENT- ALLEAUME	<u>Schœlcher</u> (Martinique), centre d'enseignement supérieur littéraire.	<i>Ibid.</i> , p. 71.
ca.1978	Marta COLBIN	<u>Châtenay-Malabry</u> (Ile-de- France), école normale supérieure de jeunes filles, faculté de chirurgie dentaire.	<i>Ibid.</i> , p. 69.
1978	Camille HILAIRE	<u>Toulouse</u> (Midi-Pyrénées), IUT.	<i>Ibid.</i> , p. 72.
1978	Michèle Bargoin dite MICHELL	<u>Aubière</u> (Auvergne), jardin des sciences.	<i>Ibid.</i> , p. 64.
1979	Camille HILAIRE	<u>Toulouse</u> (Midi-Pyrénées), faculté de chirurgie dentaire.	<i>Ibid.</i> , p. 71.

## Figure 64

Recensement des interventions menées au titre de 1% par des artistes femmes, au sein des établissements universitaires, au cours des années 1980.

Date	Artiste	Lieu	Source
1981	Geneviève DUMONT	<u>Grenoble</u> (Rhône-Alpes), domaine universitaire de Saint-Martin-d'Hères.	CHÈNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », <i>Les nouveaux cahiers d'A+U+C</i> , n° 2, 2011–2012, p. 76.
ca.1983	Bernard GERBOUD & Virginie MONICOT	<u>Saint-Denis</u> (Ile-de-France), université Paris VIII.	<i>Ibid.</i> , p. 68.
ca.1985	Michèle BLONDEL	<u>Longwy</u> (Lorraine), IUT.	<i>Ibid.</i> , p. 71.
1988	Anne ABOU	<u>Grenoble</u> (Rhône-Alpes), maison de la promotion sociale.	<i>Ibid.</i> , p. 76.

Figure 65

Recensement des interventions menées au titre de 1% par des artistes femmes, au sein des établissements universitaires, au titre de 1%, au cours des années 1990.

Date	Artiste	Lieu	Source
ca.1990	Françoise COUVEZ	<u>Cergy</u> (Ile-de-France), IUT.	CHÈNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », <i>Les nouveaux cahiers d'A+U+C</i> , n° 2, 2011–2012, p. 68.
1991	Irène LASKINE	<u>Saint-Denis</u> (Ile-de-France), université Paris VIII.	<i>Ibid.</i> , p. 67.
1992	Pascale BAS	<u>Le Creusot</u> (Bourgogne), IUT.	<i>Ibid.</i> , p. 65.
1992	Isabelle BRAUD	<u>Limoges</u> (Limousin), IUT.	<i>Ibid.</i> , p. 70.
1992	Monique CHAPELET	<u>Angers</u> (Pays-de-la-Loire), faculté droit et lettres et B.U	<i>Ibid.</i> , p. 73.
ca.1992	Kim HAMINSKY	<u>Sevenans</u> (Franche-Comté), université de technologie.	<i>Ibid.</i> , p. 67.
ca.1992	Dominique MASSE	<u>Argenteuil</u> (Ile-de-France), IUT.	<i>Ibid.</i> , p. 68.
1993	Chrystèle LERISSE	<u>Reims</u> (Champagne- Ardenne), université de Reims Champagne- Ardenne, IUT.	<i>Ibid.</i> , p. 66.
1993	Anne-Marie POCHAT	<u>Versailles</u> (Ile-de-France), institut de biotechnologie des plantes.	<i>Ibid.</i> , p. 67.
ca.1994	Christine de BEAUCHENE	<u>Perpignan</u> (Languedoc- Roussillon), université.	<i>Ibid.</i> , p. 69.
1995	Jeanne BEYLOT	<u>Bordeaux</u> (Aquitaine), université Bordeaux II, faculté de pharmacie.	<i>Ibid.</i> , p. 64.
1995	Clarisse DENOUE- SCHLEGEL	<u>Châtellerault</u> (Poitou- Charentes), IUT.	<i>Ibid.</i> , p. 74.

1996	Dominique BAILLY	<u>Limoges</u> (Limousin), école nationale supérieur d'ingénieur.	<i>Ibid.</i> , p. 70.
1996	Cécile BART	<u>Nancy</u> (Lorraine), B.U lettres.	<i>Ibid.</i> , p. 71.
ca.1996	Martine BEDIN	<u>Bordeaux</u> (Aquitaine), université Bordeaux I, faculté de physique et chimie.	<i>Ibid.</i> , p. 64.
1996	Anne DEGUELLE	<u>Aubière</u> (Auvergne), faculté de biologie végétale.	<i>Ibid.</i> , p. 64.
1996	Anne-Marie JUGNET	<u>Limoges</u> (Limousin), faculté de droit et sciences économiques.	<i>Ibid.</i> , p. 70.
1996	Lydia LEBLANC	<u>Le Mans</u> (Pays-de-la-Loire), restaurant universitaire Vaurouzé.	<i>Ibid.</i> , p. 73.
ca.1996	Cécile LE PRADO	<u>Niort</u> (Poitou-Charentes), IUT.	<i>Ibid.</i> , p. 74.
ca.1996	Michèle SYLVANDER	<u>Nice</u> (PACA), maison méditerranéenne des sciences de l'homme.	<i>Ibid.</i> , p. 75.
1997	Cécile BART	<u>Cachan</u> (Ile-de-France), école norme supérieure.	<i>Ibid.</i> , p. 67.
1997	Claire DEHOVE	<u>Angers</u> (Pays-de-la-Loire), faculté de sciences.	<i>Ibid.</i> , p. 73.
ca.1997	Anne-Katrin FEDDERSEN	<u>Montpellier</u> (Languedoc-Roussillon), université Paul Valéry.	<i>Ibid.</i> , p. 70.
1997	Lydia LEBLANC	<u>Le Mans</u> (Pays-de-la-Loire), restaurant universitaire Bartholdi.	<i>Ibid.</i> , p. 73.
1997	Tania MOURAUD	<u>Sénart</u> (Ile-de-France), IUT.	<i>Ibid.</i> , p. 68.
1998	Silvia BEJU	<u>Nevers</u> (Bourgogne), centre national de formation professionnelle.	<i>Ibid.</i> p. 65.
1998	Andrea BLUM	<u>Saint-Denis</u> (Ile-de-France), université Paris VIII.	<i>Ibid.</i> , p. 68.
1998	Delphine COINDET	<u>Chartres</u> (Centre), IUT.	<i>Ibid.</i> p. 66.
1998	Evelyne KOEPEL & Agnès PIETRI	<u>Grenoble</u> (Rhône-Alpes), institut national de recherche en informatique et automatique.	<i>Ibid.</i> , p. 76.

## Figure 66

Recensement des interventions menées au titre de 1% par des artistes femmes, au sein des établissements universitaires, au titre de 1%, au cours des années 2000.

Date	Artiste	Lieu	Source
2000	Pascal & Carole LEGALLOIS & LE BLAY	<u>Laval</u> (Pays-de-la-Loire), IUT.	CHÈNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », <i>Les nouveaux cahiers d'A+U+C</i> , n° 2, 2011–2012, p. 73.
2000	Claire LUCAS	<u>Rennes</u> (Bretagne), université Rennes II.	<i>Ibid.</i> , p. 65.
2000	Claire ROUDENKO- BERTIN	<u>Nantes</u> (Pays-de-la-Loire), faculté de sciences.	<i>Ibid.</i> , p. 73.
2000	Francine ZUBEIL	<u>Marseille</u> (PACA), faculté de droit et d'économie appliquée.	<i>Ibid.</i> , p. 74.
2001	Olga BOLDYREFF	<u>Saint-Nazaire</u> (Pays-de-la- Loire), IUT.	<i>Ibid.</i> , p. 73.
2001	Jacqueline DAURIAC	<u>Grenoble</u> (Rhône-Alpes), université Joseph Fourier & Pierre Mendès-France.	<i>Ibid.</i> , p. 76.
2001	Jackie DUMONTEIL	<u>Grenoble</u> (Rhône-Alpes), ENSIEG & INPG.	<i>Ibid.</i> , p. 76.
2001	Delphine REIST	<u>La Tronche</u> (Rhône-Alpes), université Joseph-Fourier, faculté de médecine et pharmacie.	<i>Ibid.</i> , p. 76.
2002	Véronique JOUMARD	<u>Echirolles</u> (Rhône-Alpes), institut de la communication et des médias.	<i>Ibid.</i> , p. 76.
2003	Kim CREIGHTON & Jean- Marie GUIGUES & David VINCENT	<u>Lille</u> (Nord-Pas-de-Calais), université Lille I.	<i>Ibid.</i> , p. 72.
2003	Caroline MOLUSSON	<u>Talence</u> (Aquitaine), université Bordeaux II, amphithéâtre sciences du sport.	<i>Ibid.</i> , p. 64.

<b>2003</b>	Sandrine RAQUIN	<u>Toulouse</u> (Midi-Pyrénées), bâtiment E4.	<i>Ibid.</i> , p. 72.
<b>2004</b>	Marylène NEGRO	<u>La Rochelle</u> (Poitou- Charentes), campus des Minimes de l'université.	<i>Ibid.</i> , p. 74.
<b>2005</b>	Florence CARBONNE	<u>Pessac</u> (Aquitaine), université Bordeaux III, maison de l'archéologie.	<i>Ibid.</i> , p. 64.
<b>2005</b>	Christophe BERDAGUER & Marie PEJUS	<u>Grenoble</u> (Rhône-Alpes), université Joseph-Fourier, pôle chimie.	<i>Ibid.</i> , p. 76.
<b>2006</b>	Michèle ACKERER RONGET	<u>Mulhouse</u> (Alsace), faculté des Lettres et Sciences Humaines.	<i>Ibid.</i> , p. 63.
<b>2007</b>	MRZYK & MORICEAU	<u>Marcilly-l'étoile</u> (Rhône- Alpes), école vétérinaire.	<i>Ibid.</i> , p. 75.
<b>2008</b>	ORLAN	<u>Nantes</u> (Pays-de-la-Loire), faculté de médecine, pharmacie et B.U.	<i>Ibid.</i> , p. 73 & ARIS Dominique, MARCHI Christina (eds.), <i>Cent 1%</i> , Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012, p. 152-153.
<b>2009</b>	Christophe BERDAGUER & Marie PEJUS	<u>Paris</u> (Ile-de-France), université Paris Diderot – Paris 7, Buffon.	<i>Ibid.</i> , p. 69 & ARIS Dominique, MARCHI Christina (eds.), <i>Cent 1%</i> , Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012, p. 135.

## Figure 67

Recensement des interventions menées au titre de 1% par des artistes femmes, au sein des établissements universitaires, au titre de 1%, à une période non renseignée.

Artiste	Lieu	Source
Sylvie BLOCHER	<u>Aix-en-Provence</u> (PACA), IUT Saint-Jérôme.	CHÈNE Janine, LEFÈVRE Isabelle, SARRADE Philippe, VIGNON Bertrand, « Art Université Culture + 1% artistique », <i>Les nouveaux cahiers d'A+U+C</i> , n° 2, 2011–2012, p. 74.
Guidette CARBONELL	<u>Rouen</u> (Haute-Normandie), école nationale de chimie industrielle.	<i>Ibid.</i> , p. 67.
Joséphine (dite José) CHEVRY	<u>Brest</u> (Bretagne), faculté des lettres et sciences humaines.	<i>Ibid.</i> , p. 66.
Arlette GRANDVAL	<u>Brest</u> (Bretagne), faculté des sciences.	<i>Ibid.</i> , p. 66.
Arlette GRANVAL	<u>Grenoble</u> (Rhône-Alpes), IUT.	<i>Ibid.</i> , p. 76.
Thérèse LAFLECHE	<u>Montpellier</u> (Languedoc-Roussillon), centre national d'études gastronomiques des régions chaudes.	<i>Ibid.</i> , p. 69.
Henriette LEMERCIER	<u>Charleville-Mézières</u> (Champagne-Ardenne), école normale d'institutrices.	<i>Ibid.</i> , p. 66.
Hélène REMY	<u>Reims</u> (Champagne-Ardenne), université de Reims Champagne-Ardenne, faculté lettres et droit.	<i>Ibid.</i> , p. 66.
Maria-Helena VIEIRA-DA-SILVA	<u>Pessac</u> (Aquitaine), faculté des lettres.	<i>Ibid.</i> , p. 64.

## Figure 68

Tableau recensant les interventions menées au titre de 1%, par des artistes hommes ou femmes, au sein des établissements universitaires, entre 1950 et 2010.

	Œuvres recensées	Œuvres réalisées par des hommes	Œuvres réalisées par des femmes
Nombre	875	773	102
Pourcentage (%)	100	88,3	11,6

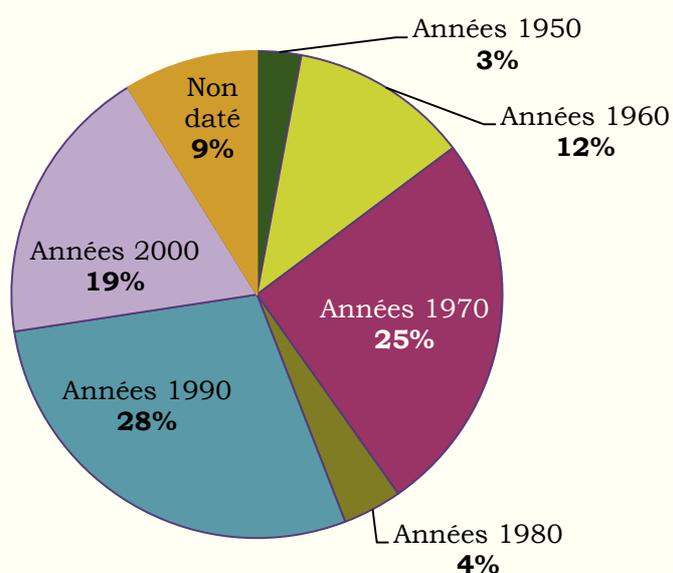
### Figure 69

Tableau recensant les interventions menées au titre de 1% par des artistes femmes, au sein des établissements universitaires, entre 1950 et 2010.

Période.	Nombre.	Pourcentage (%).
Années 1950.	3	2,95
Années 1960.	12	11,80
Années 1970.	26	25,50
Années 1980.	4	3,95
Années 1990.	29	28,40
Années 2000.	19	18,60
Non daté.	9	8,80

### Figure 70

Diagramme illustrant le pourcentage d'interventions menées au titre de 1% par des artistes femmes, au sein des établissements universitaires, entre 1950 et 2010.



### Figure 71

Maquette du projet de Roger Chapelain-Midy pour la décoration du jardin d'agrément de la faculté des sciences : œuvre réalisée au titre de 1%, à l'UPMC de Paris, en 1974.



Source : Archives nationales, CAC, versement 20020101, article 22. Photographie du Studio Émont, annotée au verso 16.01.74.

Bibliographie : ROCHE Annette, « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration, valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [revue en ligne], p. 26.

### Figure 72

Photographie de l'œuvre réalisée par Alexander Calder au titre de 1% pour l'IUT de Tours, exposée devant le centre international des congrès de la ville : le Vinci, 2006.



Bibliographie : *Alexandre Calder en Touraine*, [cat. expo. « Alexander Calder en Touraine », château de Tours, 6 juin – 19 octobre 2008], Milan : Silvana Editoriale, 2008, p. 17.

Photographe : Alain Irlandes.

## Figure 73

Photographie de *Mémoire d'aujourd'hui* (œuvre réalisée au titre de 1% pour le département « Génie électrique » de l'IUT de Tours par Jean-Pierre Viot et Haguiko, en 1990) en compagnie de *Mme Pause* (œuvre réalisée à l'initiative des étudiants de l'IUT par le collectif d'artistes 5.5 designers, entre 2008 et 2011), janvier 2011.



Source : AEN, Les Mr et Mme de l'IUT réalisés par les 5.5 designers pour l'IUT de Tours, entre 2008 et 2011 [non répertorié].

Photographe : Thomas Mailaender.

# TABLE DES MATIÈRES

Figure 1 .....	1
Figure 2 .....	2
Figure 3 .....	3
Figure 4 .....	4
Figure 5 .....	5
Figure 6 .....	6
Figure 7 .....	7
Figure 8 .....	7
Figure 9 .....	8
Figure 10 .....	9
Figure 11 .....	10
Figure 12 .....	10
Figure 13 .....	11
Figure 14 .....	11
Figure 15 .....	12
Figure 16 .....	12
Figure 17 .....	13
Figure 18 .....	14
Figure 19 .....	19
Figure 20 .....	19
Figure 21 .....	20
Figure 22 .....	20
Figure 23 .....	21
Figure 24 .....	22
Figure 25 .....	22
Figure 26 .....	23
Figure 27 .....	23
Figures 28 et 29 .....	24
Figure 30 .....	25
Figure 31 .....	25

Figures 32 et 33 .....	26
Figure 34.....	27
Figure 35.....	27
Figure 36.....	28
Figure 37.....	28
Figure 38.....	29
Figure 39.....	29
Figure 40.....	30
Figure 41 .....	30
Figure 42.....	31
Figure 43.....	31
Figure 44.....	32
Figures 45 et 46 .....	32
Figures 47, 48 et 49 .....	33
Figure 50.....	33
Figure 51.....	34
Figure 52.....	35
Figure 53.....	35
Figure 54.....	36
Figure 55.....	36
Figure 56.....	37
Figure 57.....	37
Figure 58.....	38
Figure 59.....	38
Figure 60.....	39
Figure 61 .....	39
Figure 62.....	40
Figure 63.....	41
Figure 64.....	43
Figure 65.....	44
Figure 66.....	46
Figure 67.....	48
Figure 68.....	48

Figure 69.....	49
Figure 70.....	49
Figure 71.....	50
Figure 72.....	50
Figure 73.....	51