

40 ANS DE 1%

À L'UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS

Vu par Auriane Gabillet

AU COURS DE L'ANNEE UNIVERSITAIRE 2012-2013, L'UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS S'EST ENGAGÉE DANS UNE DÉMARCHE D'INVENTAIRE – PRÉALABLE INDISPENSABLE À LA CONNAISSANCE, LA PRÉSERVATION ET LA VALORISATION DE SON PATRIMOINE ARTISTIQUE.

IL S'AGISSAIT ALORS DE RÉALISER UNE ANALYSE CRITIQUE D'UN CORPUS COMPRENANT SIX ŒUVRES, CRÉÉES ENTRE 1966 ET 2006, ILLUSTRANT UN PROJET SOCIAL MÉCONNU RÉSIDANT DANS LA SYNTHÈSE DE L'ART, DE L'ARCHITECTURE UNIVERSITAIRE ET DE L'ESPACE URBAIN : LE 1%. CAR, SI CES ŒUVRES AVAIENT JUSQU'ALORS ÉTÉ RECENSÉES PAR LE SERVICE CULTUREL DE L'UNIVERSITÉ, ELLES N'AVAIENT CEPENDANT PAS FAIT L'OBJET D'ÉTUDES, TANT SUR LE PLAN ARTISTIQUE ET ESTHÉTIQUE, QUE SUR LE PLAN HISTORIQUE, POLITIQUE OU ENCORE SOCIO-CULTUREL.

RÉPONDANT A LA VOLONTÉ DE MIEUX CONNAITRE CES ŒUVRES, LEUR HISTOIRE ET LEUR ÉTAT AFIN D'ASSURER LEUR AVENIR, LES RECHERCHES QUE NOUS AVONS ENTREPRISES NOUS ONT AINSI PERMIS D'ESQUISSE LE RÉCIT D'UN PATRIMOINE SANS CESS EN DEVENIR.

PLAN DE L'ARTICLE

| | |
|---|----|
| Le 1% : UNE COMMANDE PUBLIQUE SYNTHÉTISANT L'ART, L'ARCHITECTURE ET L'AMÉNAGEMENT DE L'ESPACE | 3 |
| Un projet social ambitieux destiné à intégrer l'art au quotidien | 3 |
| L'introduction de l'art à l'université : une éducation du regard | 4 |
| | |
| LE CAS DE L'UNIVERSITÉ DE TOURS : UN CAMPUS FRAGMENTÉ INTÉGRÉ À L'ESPACE URBAIN | 6 |
| En centre-ville, sous forme de construction massive | 6 |
| À la périphérie du centre urbain, sous forme de campus | 6 |
| | |
| LE PATRIMOINE ARTISTIQUE DE L'UNIVERSITÉ DE TOURS | 8 |
| ... ENTRE ART PUBLIC INTÉGRÉ À L'ARCHITECTURE | 8 |
| Le 1% de la faculté de sciences et techniques de Tours ou l'enseignement des ruines | 8 |
| Le 1% de la faculté de médecine de Tours : les abstractions régionalistes d'Olivier DEBRÉ | 9 |
| Le 1% de la faculté de droit et sciences sociales de Tours : l'œuvre paysagère de Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE | 11 |
| ... ET ART URBAIN DIALOGUANT AVEC L'ESPACE PRÉEXISTANT | 13 |
| Le 1% de l'IUT de Tours : quand l'héritage de la sculpture publique dialogue avec la Touraine dans l'atelier d'Alexander CALDER | 13 |
| Le 1% de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours : la nature métamorphosée au sein de l'espace urbain par Gigi GUADAGNUCCI | 16 |
| Le 1% du département Génie Électrique de l'IUT de Tours : l'œuvre minimaliste de Jean-Pierre VIOT et HAGUIKO | 18 |

LE 1% : UNE COMMANDE PUBLIQUE SYNTHÉTISANT L'ART, L'ARCHITECTURE ET L'AMÉNAGEMENT DE L'ESPACE

Un projet social ambitieux destiné à intégrer l'art au quotidien

Mécène des arts depuis la Révolution, l'État français de la V^e République est à l'origine de nombreuses formes de commandes publiques destinées à soutenir les artistes et leur pratique¹ et à rendre accessible au public le plus vaste, hors des espaces consacrés tels que les musées et les galeries, la diversité et la richesse de la création contemporaine, afin de rompre avec la vision élitiste qui entache bien souvent l'art, relayée par la distance tant physique que mentale qui subsiste entre les œuvres et leurs récepteurs².

Parmi ces initiatives caractéristiques de cette *exception française* figure la procédure du « 1% »³ : un projet social ambitieux initié par décret en 1951, destiné à intégrer au sein de toutes les opérations immobilières à vocation culturelle menées sous la maîtrise d'ouvrage de l'État (qu'elles aient pour objet la construction, l'extension ou la réhabilitation de bâtiments), une ou plusieurs œuvres d'art conçues par des artistes vivants établis en France, acquises par le biais d'une commande ou d'un achat dont le montant n'excéderait pas 1% du budget HT alloué à la construction⁴.

Cette procédure étant née d'une nécessité 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 d'être considérée comme un *art de fonctionnaire*⁵ – elle s'est ancrée au cœur de la mémoire collective sous forme simplifiée puisqu'on la désigne désormais par sa nature juridique de dépense obligatoire (1%), sans prêter attention à son objet.

C'est pourtant oublier que la procédure du 1% consiste en un dispositif démocratique⁶ destiné à exposer, de manière permanente, une collection d'art contemporain au cœur des espaces publics

¹ Cf. ARIS Dominique, MARCHI Cristina (dir.), *Cent 1%*, Paris : Éditions du Patrimoine, CMN, 2012.

² Cf. SMADJA Gilbert, *Art et espace public : le point sur une démarche urbaine*, Paris : Éditions du Conseil général des ponts et chaussées, 2003.

³ 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 prévaudra au sein de cet article.

⁴ Cf. BONNIN Anne, « Le Un pour cent décoration », DE WARESQUIEL Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris: Larousse, Éditions du CNRS, 2001, p. 599-600.

⁵ Cf. AGUILAR Yves, *Le 1%. Un art de fonctionnaires ?*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

⁶ Cf. THUILLIER Jacques, « L'Argent, l'art et l'Etat », *Revue de l'Art*, n° 109, 1995, p. 5-11.

chers à notre quotidien, transcendant alors la ville en un véritable musée à ciel ouvert reflétant l'image inachevée de la culture vivante, dont les limites se confondent avec celles du territoire national. Intégrer intimement l'art contemporain au sein de son espace social, garantissant alors l'appropriation de l'espace urbain par des artistes et leur public, doit donc être considéré comme un fait d'urbanisme consistant à associer l'art à l'aménagement et à la production de l'espace public. Aussi, nul ne peut résumer cette pratique à une simple formalité administrative incarnée par un objet ordinaire ou purement décoratif placé ici ou là par hasard, sans négliger son impact au sein de l'espace urbain et sa fonction sociale.

Car chaque 1% constitue une greffe au sens organique du terme, un signe, un repère signifiant au cœur du bâti (l'œuvre étant intégrée à l'ouvrage ou à ses abords), au cœur de la ville, au cœur de la vie, illustrant ainsi le rapport étroit que l'art entretient, dans ce cas précis, avec l'*in situ*. Or, cette caractéristique singulière confère une valeur nouvelle aux 1%, qui les distingue des œuvres d'art traditionnelles, tant dans leur fonction que dans leur perception par le public. Véritables ambassadeurs de l'art au quotidien, sans ostentation, ces objets à l'identité formelle soigneusement pensée sensibilisent le public à la création contemporaine.

L'introduction de l'art à l'université : une éducation du regard

Bien qu'étendue à l'ensemble des travaux de construction publics entrepris par l'État, le milieu éducatif étant perçu comme le plus propice à l'initiation, la compréhension et la sensibilisation à l'art contemporain, la procédure du 1% fut essentiellement mise en œuvre au sein des espaces emblématiques de l'éducation française (écoles, collèges, lycées, universités), lieux communs à l'ensemble de la nation, qui firent l'objet d'une politique de restructuration menée par le gouvernement au lendemain de la seconde Guerre Mondiale.

À l'origine de cette initiative incarnée par la multiplication des chantiers universitaires en France, dès la fin des années 1950, réside un phénomène social fondamental : l'augmentation de l'effectif étudiant⁷, conséquence de l'accroissement de la population « jeune » (suite à la reprise démographique de l'après-guerre) et de la banalisation du baccalauréat, qui permit à des classes

⁷ 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.

sociales auparavant exclues du recrutement élitiste de l'université d'accéder aux études supérieures, marquant alors l'avènement de *l'université de masse*⁸.

Il ne s'agissait donc plus d'user des universités comme de structures destinées à former des élites du savoir, mais d'offrir à un nombre croissant de jeunes étudiants une formation vouée à les introduire plus aisément au sein du marché du travail⁹, tout en éduquant leur œil et leur pensée, éveillant alors en eux un sens critique aiguisé, conformément aux missions imputées à l'université : soutenir la recherche et diffuser les formes les plus exigeantes de l'art et de la culture afin de répondre aux inégalités sociales et culturelles inhérentes à la *culture de masse*¹⁰. Car le public universitaire, communauté humaine constamment renouvelée, consiste en une population hétérogène perpétuellement renouvelée, issue de différentes classes sociales, donc disposant d'un *capital culturel* différent, qu'il est ici question d'unifier à travers l'accès à un savoir commun¹¹.

Introduire l'art au sein des universités, lieux de transmission du savoir, espaces de socialisation, permet ainsi de créer l'espace et le temps disponibles pour que puisse émerger – à défaut du goût – une certaine familiarité avec l'art, née de l'expérience, participant alors à la formation du jugement esthétique du public universitaire. Dans cette perspective, l'art promu par la procédure du 1% apparaît comme le lien social essentiel permettant d'unir l'université et son public à la ville – métaphore de la société¹².

⁸ Cf. MERLIN Pierre, *Urbanisme universitaire en France et à l'étranger*, Paris : Éditions de l'École nationale des Ponts et Chaussées, 1995.

⁹ 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.

¹⁰ Cf. Les missions de l'université française définies à travers la 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=

¹¹ Cf. BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Paris : Éditions de Minuit, 1964.

¹² Cf. MOGER Danielle, DUFRÈNE Thierry (eds.), *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.

LE CAS DE L'UNIVERSITÉ DE TOURS : UN CAMPUS FRAGMENTÉ INTÉGRÉ À L'ESPACE URBAIN

Parmi ces structures ambassadrices de la culture française figure l'université François-Rabelais de Tours : un établissement conçu sous l'impulsion de Jean Royer – maire de la ville élu en mars 1959 – au cœur même de l'espace urbain tourangeau, afin d'intégrer le public universitaire à la vie de la cité¹³. Or, si ce parti pris en faveur de la centralisation présentait l'avantage de faire dialoguer les formes du patrimoine architectural et artistique universitaire avec celles de la ville, il impliqua la fragmentation de l'université, alors divisée en différentes Unités de Formation et de Recherche (UFR) réparties dans des zones géographiques distinctes répondant à deux partis pris architecturaux (cf. FIGURE 1).

En centre-ville, sous forme de construction massive

D'une part fut perpétuée la *tradition de la construction massive* (héritée des palais universitaires du XIX^e siècle) incarnée par des complexes architecturaux à l'expansion limitée, car intégrés au centre-ville, conçus sous la forme de bâtiments massifs et continus¹⁴ s'élevant autour d'une ou plusieurs cours fermées¹⁵. C'est sur ce modèle que fut créée la faculté de médecine de Tours, inaugurée en 1962 au cœur de la ville, sur le site Bretonneau-Tonnelé – avant d'être augmentée de nouveaux bâtiments au cours des années 1970 (cf. FIGURE 2). Il en va de même pour la faculté de lettres et sciences humaines, érigée entre 1961 et 1972 dans le centre historique de la ville, à l'emplacement d'un îlot insalubre désormais connu sous le nom de site des Tanneurs (cf. FIGURE 3).

À la périphérie du centre urbain, sous forme de campus

D'autre part furent établis, à la périphérie du centre urbain tourangeau, sur de vastes terrains situés au sein d'espaces en voie de densification, les formes innovantes propres aux *campus à la française*. Conçu sous la forme de bâtiments disjoints établis selon des plans types hérités du modèle

¹³ Cf. ROYER Jean, *La Cité retrouvée*, Paris : Presses de la cité, 1977.

¹⁴ Cf. LE COEUR Marc, « Des collèges médiévaux aux campus », CHÂTELET Anne-Marie et LE COEUR Marc, « L'architecture scolaire, essai d'historiographie internationale », *Histoire de l'éducation* [revue en ligne], n° 102, mai 2004, p.39-69.

¹⁵ Cf. POIRRIER Philippe, *Paysages des campus. Urbanisme, architecture et patrimoine*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2009.

industriel, ce second parti pris architectural visait à répondre aux difficultés matérielles inhérentes aux constructions en centre-ville par trois arguments : l'absence de démarches d'expropriation, le cout d'achat moindre des terrains et le gain de place assurant l'autonomie de la vie étudiante (soit la possibilité de poursuivre l'extension de la faculté sur son site primitif, contrairement aux sites implantés en centre-ville, où les nombreuses contraintes d'ordre économiques, juridiques ou encore matérielles réduisaient les perspectives d'évolution sur le long terme)¹⁶.

Ainsi, la faculté de sciences et techniques de Tours – dont les multiples laboratoires nécessitait le choix d'un emplacement de grande ampleur – fut implantée en 1966 aux frontières méridionales de la ville, au cœur d'un parc boisé baptisé site Grandmont (cf. FIGURE 4), avant d'être augmentée, au cours des années 1990, de la faculté de pharmacie (jusqu'alors implantée sur le même site que la faculté de médecine) et du département Génie électrique de l'IUT (cf. FIGURE 5). Tandis que les locaux de l'IUT prirent place dès 1968 au nord de la ville, sur le site du Pont-Volant (rebaptisé site Jean Luthier) (cf. FIGURE 6). Enfin, à ces deux complexes périurbains s'adjoint, dès 1995, la création du site Portalis, situé au sud-ouest de Tours, dans le quartier des Deux Lions, dédié à la faculté de droit et sciences sociales – jusqu'alors intégrée au centre-ville tourangeau (cf. FIGURE 7).

Or, c'est précisément cette configuration originale sous forme de campus multisites, singulier compromis entre l'idéologie centralisatrice et la réalité administrative (incarnée par les financements distribués par « à coup » par les ministères responsables de l'enseignement supérieur) qui fait de l'université de Tours un cas unique en France. Car, bien que répondant à une présidence commune, les cinq sites dédiés aux facultés tourangelles furent conçus de manière autonome. C'est pourquoi elles ne se présentent par conséquent pas sous la forme d'un ensemble architectural, urbanistique et patrimonial cohérent, la création de chacune de ces UFR ayant nécessité le recours à un financement qui leur était propre, sans recours possible à une éventuelle mutualisation des crédits octroyés.

Dans cette mesure, l'application de la procédure du 1% nécessita la réalisation de plusieurs œuvres originales, conçues indépendamment les unes des autres, à des époques différentes et selon des contextes politiques, économiques, sociaux et idéologiques variables (cf. FIGURE 8). Ainsi, en quarante ans, cette université bénéficia à six reprises, entre 1966 et 2006, de la procédure du 1%, constituant alors une collection représentative des formes et des évolutions de la création contemporaine française.

¹⁶ Cf. HOTTIN Christian, « Paysages des campus : Urbanisme, architecture et patrimoine », *In Situ* [revue en ligne].

LE PATRIMOINE ARTISTIQUE DE L'UNIVERSITÉ DE TOURS...

Si chaque œuvre réalisée au titre de 1% au sein de l'université François-Rabelais de Tours dépend d'un contexte unique, incarnant alors une réponse artistique propre à chaque situation, elles ont cependant pour point commun la relation qui les unie à l'architecture universitaire et, plus généralement, à l'ensemble de l'espace préexistant. Un enjeu crucial, qui nécessite que l'artiste sollicite prenne 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, aussi d'organisation sociale – la réussite de l'entreprise résidant dans l'intégration de l'art à l'espace public, qui se l'approprie, lui conférant alors du sens.

Dans cette mesure, l'emplacement des différentes UFR tourangelles constitue un atout considérable (cf. FIGURE 1) : tantôt situées à la périphérie du centre urbain, elles se fondent dans le champ clos d'un campus, donnant ainsi lieu à la réalisation d'œuvres intégrées à l'architecture répondant aux impératifs de l'*art public* ; tantôt insérées au cœur de la ville, elles entretiennent une relation directe avec l'urbain, nécessitant alors la création d'œuvres destinées à dialoguer avec l'espace environnant, conformément aux enjeux inhérents à l'*art urbain*¹⁷.

...ENTRE ART PUBLIC INTEGRÉ À L'ARCHITECTURE

L'*art public* ou l'art inséré au cœur des espaces publics, a la particularité d'apporter au cadre de vie des citoyens une qualité esthétique qui leur ferait défaut. Producteur de sens, cette forme d'*art intégré* à l'architecture – par le recouvrement d'une surface bâtie, l'ornement des formes architecturées ou encore la décoration intérieure/extérieure – transforme le regard que les citoyens portent sur leur ville et ses institutions. Trois des 1% réalisés au sein de l'université de Tours répondent à cet enjeu. Il convient à présent d'en retracer l'histoire.

Le 1% de la faculté de sciences et techniques de Tours ou l'enseignement des ruines

Premier chantier universitaire de Tours à avoir bénéficié de la procédure du 1%, la faculté de sciences et techniques intégra l'art à son patrimoine dès 1966, date à laquelle l'artiste tourangeau

¹⁷ Cf. 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.

François CLARENS réalisa une décoration murale conçue sous la forme d'une mosaïque, pour un montant de 56 040 F (soit 8 543,24 €). Exposé en extérieur, sur la façade du bâtiment (E) à laquelle il était intégré (cf. FIGURE 4), ce 1%, s'il s'avérait être idéalement accessible au plus grand nombre, ne profita finalement qu'aux usagers du site universitaire – la faculté ayant été implantée aux frontières de la ville, au cœur d'un site exclusivement voué à l'enseignement.

Dégradée par le temps faute de subventions destinées à sa restauration, l'œuvre, devenue dangereuse en raison de son érosion, 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. Or, si la disparition de cette œuvre dans l'indifférence générale constitue une négligence navrante, il faut cependant concevoir sa ruine comme un héritage fécond. En prêtant ainsi attention aux créations passées aujourd'hui disparues, l'université est désormais en mesure, non seulement d'anticiper la conservation des œuvres présentes et futures, mais également de reconsidérer les critères de sélection à l'origine de l'impulsion ou du refus d'un projet artistique en son sein.

Le 1% de la faculté de médecine de Tours : les abstractions régionalistes d'Olivier DEBRÉ

De nombreux artistes s'étant vu refuser leurs projets au nom de l'absence d'intégration des œuvres au cadre environnant, il fallut attendre 1973 pour que le second 1% de l'université de Tours voit enfin le jour, sous les coups de pinceaux d'Olivier DEBRÉ (1920 - 1999), peintre français affilié à l'École de Paris¹⁸, auteur d'une peinture abstraite conçue sous la forme de grandes plages de couleur ourlées de matière, influencée par l'Impressionnisme et l'Expressionnisme.

Remarquée par Mark ROTHKO¹⁹ et reconnue par les institutions artistiques françaises et internationales dès les années 1960²⁰, la pratique d'Olivier DEBRÉ s'illustre par son rapport inédit au geste et à la matérialité de la couleur, et son lien avec le réel, entre immersion et proximité, lui permettant ainsi de retranscrire le monde tel qu'il le percevait à travers le filtre de ses émotions²¹.

¹⁸ 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-Claence, *La jeune école de Paris*, Paris : Le Musée de Poche, 1958.

¹⁹ Mark ROTHKO (1903 - 1970) : peintre abstrait russe naturalisé américain, membre du *color field*, dont l'attention pour les œuvres d'Olivier Debré se trouva stimulée lors d'une exposition personnelle de l'artiste français à la Knoedler Gallery de New-York, en 1959.

²⁰ Cf. « Olivier Debré », BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris : Gründ, 1976, Tome 3, p. 408-409.

²¹ Cf. CHASSEY Éric (De), « Toucher la peinture », *Olivier Debré. Peintures* [cat. expo.], Paris : Louis Carré & Cie, 2003.

Inspiré par les paysages de bord de Loire si caractéristique de cette Touraine dont sa famille était originaire, l'artiste avait pris l'habitude d'accompagner ses parents lorsqu'ils s'échappaient de l'effervescence de la capitale, lui préférant le calme de la propriété familiale DEBAT-PONSAN, située à Nazelles, puis du domaine *Les Madères*, dont son père fit l'acquisition en 1937, à Vernou-sur-Brenne. Olivier DEBRÉ ayant pour ambition de créer au cœur du réel, une fois sa renommée établie, il installa son atelier en ce lieu – en témoigne le titre de nombre de ses toiles se référant explicitement à la région tourangelle ou à la Loire.

Aussi, lorsqu'il fut appelé, en 1973, à réaliser le 1% de la faculté de médecine de Tours pour un montant de 67 464 F (soit 10 284,82 €), sa renommée n'était plus à faire et la relation qu'il entretenait avec la Touraine, *Jardin de la France*, terre d'inspiration pour les artistes (d'Eugène DELACROIX à Max ERNST, en passant par William TURNER), n'était un secret pour personne.

Olivier DEBRÉ conçut ainsi trois toiles : un diptyque sans titre (*Untitled*) comprenant deux peintures à l'huile sur toile mesurant chacune ~ 400 (long.) x 300 (larg.) cm. créées en 1973 (cf. FIGURES 9 et 10), et *La Grande Loire*, imposante peinture à l'huile sur toile de 609 x 256 cm, caractérisée par une gamme chromatique moins contrastée que le diptyque, réalisée en 1972 – soit un an avant qu'il ne soit sollicité pour ce projet. (cf. FIGURE 11).

Répondant à la même composition, ces trois toiles prennent la forme de grands aplats colorés déclinés dans un camaïeu de blanc réalisés au moyen d'un large pinceau-brosse, rehaussés 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 fusionnent afin de créer un seul élément.

Le geste du peintre, ainsi matérialisé par les traces de peinture 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), confère alors une dimension tactile à la matière picturale, la toile se métamorphosant alors en un objet d'art hybride, entre peinture tridimensionnelle et sculpture plane, dont l'appréhension stimule les sens.

Porteuses d'une référence évidente à la nature, ces trois compositions, véritables formes pensées d'après le visible – fruit de l'observation de la Loire depuis les berges tourangelles – s'apparentent plus à la représentation abstraite de cadastres géologiques qu'à de réelles évocations du paysage, générant une *impression d'environnement* qui envahit l'espace – tant celui de la toile, que celui dans laquelle cette dernière est exposée. Elles se présentent ainsi aux yeux du spectateur comme une

histoire parcourable par le regard, le *geste analytique*²² du peintre et le mouvement de la couleur se muant en un guide abstrait, suggérant aux regardeurs la lecture de chaque toile.

Conçues pour être exposées en intérieur, dans la salle des actes de la faculté de médecine de Tours (cf. FIGURE 2), ces trois toiles n'ont pas fait l'objet d'une étude de l'emplacement auxquelles elles étaient destinées – leur enjeu se résumant à leur accessibilité par l'ensemble de la communauté universitaire fréquentant le site Bretonneau-Tonnelé. Aussi, elles ne dialoguaient avec l'architecture que dans la mesure où elles épousaient ses formes, suspendues aux murs du bâtiment étudiantin. Elles pouvaient ainsi s'intégrer à 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 2002 (cf. FIGURE 12).

Désormais exposées dans l'ancien bâtiment dévolu à l'hôtel de ville, dans le couloir du deuxième étage menant à la salle des mariages pour *La Grande Loire*, de part et d'autre de l'escalier d'honneur pour le diptyque (cf. FIGURE 13) ; ces œuvres à la présence énigmatique sont à présent ponctuellement accessibles aux initiés. 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 environnant, ces trois toiles sont reléguées au rang d'ornement.

Le 1% de la faculté de droit et sciences sociales de Tours : l'œuvre paysagère de Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE

Dernière œuvre à avoir été réalisée au sein de l'université de Tours, le 1% de la faculté de droit et sciences sociales fut confié, de 2003 à 2006, à un duo d'artistes incarné par Stéphane CALAIS (1967 -), plasticien français formé à l'école des Beaux-Arts de Nîmes puis à l'Institut des hautes études en arts plastiques de Paris²³, et Marie-Anne HERVOCHE, devenue paysagiste française après avoir entrepris des études supérieures de commerce et mené une première carrière dans la mode.

Destiné à aménager l'un des patios de la bibliothèque universitaire (BU) de la faculté (cf. FIGURE 7), cet ultime 1% fut conçu 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 (cf. FIGURE 14).

²² Le *geste analytique*, au sein de la pratique d'Olivier DEBRÉ, consiste en un geste retranscrit par la peinture, dont l'observation du parcours suggère au spectateur la perception de son sens. À ce propos voir : NOËL Bernard, *Debré*, Paris : Flammarion, 1984.

²³ Cf. Site Internet consacré à Stéphane CALAIS : <http://www.stephane-calais.net/index.php?list=1>

Représentant le portrait d'un seul et même personnage, sérigraphié sur des *tondi* en inox miroir ponctués de formes de couleur primaire (cf. FIGURE 15), cette galerie de portraits est empreinte 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, geste spontané, à des techniques de reproduction héritées du monde industriel), qui participe à la dépersonnalisation de ces mêmes portraits, leur conférant alors une forme d'austérité, cependant tempérée par l'humour introduit par la référence au Pop Art à travers l'usage de couleurs vives.

Intégrés à l'architecture car fixés au mur du patio, les portraits sérigraphiés dialoguent avec les végétaux, médium essentiels du jardin d'agrément (cf. FIGURE 16) imaginé par Marie-Anne HERVOCHE, offrant ainsi une approche construite de l'espace paysager *in progress* (cf. FIGURE 17) :

« 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^e [siècle] abandonné dans une architecture contemporaine »²⁴.

Bien qu'héritier de la formule visant à intégrer les arts à l'architecture, le programme proposé par le duo d'artistes se distingue par sa volonté de s'affranchir des contraintes du bâti, grâce à une composition autonome. Or, cette intervention prenant place dans un cadre spatial clos : le patio de la faculté, enclavé au sein des bâtiments dévolus à la BU, la portée et l'accessibilité de cette intervention simultanément graphique et paysagère se limite, non plus au simple public universitaire, mais à un groupe restreint d'initiés informés de l'existence de cet espace de vie fonctionnel.

À l'image des œuvres respectivement réalisées par François CLARENS, pour la faculté de sciences et techniques et Olivier DEBRÉ, pour la faculté de médecine, le 1% conçu par Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE, au cœur de la faculté de droit et sciences sociales, se borne au cadre architectural dans lequel il prend place, réduisant ainsi au néant le dialogue avec l'espace environnant. Une caractéristique qui les distingue des 1% réalisés au sein de l'université de Tours conformément aux exigences inhérentes à l'*art urbain*.

²⁴ Propos de HERVOCHE Marie-Anne extraits du site Internet qui lui est dédié : <http://www.marieannehervoche.fr/mah/>

...ET ART URBAIN DIALOGUANT AVEC L'ESPACE PRÉEXISTANT

L'*art urbain* ou l'art de concevoir et de dessiner les volumes de la ville, se distingue par son rôle d'acteur de l'aménagement urbain – cas de figure le plus ambitieux de convocation de l'art sur la scène de l'espace public – offrant ainsi aux œuvres qu'il promeut la liberté d'investir un champ géographique plus vaste que celui des œuvres intégrées. En effet, exclusivement exposées en extérieur, ces productions plastiques autonomes sont conçues pour valoriser les éléments nobles de l'architecture universitaire (entrée principale de l'établissement, grand amphithéâtre, etc.). Ces œuvres empiètent donc sur l'espace de la ville, dialoguant alors avec les formes urbaines environnantes, dont elles modifient le sens. Les trois autres 1% réalisés au sein de l'université de Tours répondent à cette problématique complexe. Il convient à présent de restituer la genèse.

Le 1% de l'IUT de Tours : quand l'héritage de la sculpture publique dialogue avec la Touraine dans l'atelier d'Alexander

CALDER

Descendant d'une famille de sculpteurs académiques américains²⁵, dont l'œuvre fut consacrée par la commande publique, Alexander CALDER²⁶ (1898 - 1976), présenté comme un *génie prédestiné* au sein des monographies qui lui sont consacrées, est l'héritier d'une pratique artistique familiale favorable à l'expression de son talent²⁷. Formé à l'ingénierie au Stevens Institute of Technology de Hoboken (New-Jersey) de 1915 à 1919, il prit des cours à l'Art Student's League de New-York²⁸ de 1923 à 1926, où il fut initié, par le biais du dessin et de la peinture, à la représentation du quotidien dans ce qu'il a de plus banal et de plus répétitif. À l'issue de cette double formation, fasciné par le mouvement, il entreprit d'associer ses qualités d'ingénieur à son apprentissage artistique dans une perspective abstraite.

²⁵ Alexander CALDER : petit-fils du sculpteur Alexander Milne CALDER (1846 - 1963), fils du sculpteur Alexander Stirling CALDER (1870 - 1945) et de la portraitiste professionnelle Nanette LEDERER.

²⁶ Cf. « Alexander Calder », BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris : Gründ, 1976, Tome 2, p. 455-457.

²⁷ Cf. BAAL-TESHUVA Jacob, *Calder, 1898 – 1976*, Cologne : Taschen, 1988.

²⁸ 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.

Dès 1931, son langage sculptural s'enracina dans deux concepts novateurs : les *Mobiles*, installations destinées à exprimer le mouvement, l'instabilité, la transformation perpétuelle ; et les *Stables*, sculptures nées de la pratique de l'assemblage, composées de tôles métalliques peintes et posées à même le sol, caractérisées par leur stabilité et leur statisme.

Peintre, sculpteur, dessinateur, mais aussi créateur de bijoux et de décors, Alexander CALDER développa ainsi une pratique originale basée sur l'association du mouvement et de la couleur, destinée à traduire la dissolution et le flottement des corps dans l'espace, dans une perspective simultanément artistique et mécanique, dont la réception positive en France l'incita à abandonner les États-Unis pour vivre en Touraine. En effet, ayant acquis, dès 1953, une demeure à Saché, CALDER et sa femme Louisa s'installèrent à quelques kilomètres de Tours – l'artiste travaillant dans la remise proche de l'habitation alors transformée en gouacherie, avant de se faire construire un nouvel atelier en 1963, puis une demeure adjacente baptisée *Le Carroi* en 1970.

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 métallurgie installée en périphérie de la ville de Tours, sur les bords du Cher : l'usine Biémont, présidée par Jean BAZILLON, épaulé par le contremaître Jean BERRUET. 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'usine²⁹.

Reconnue par les institutions culturelles internationales et le marché de l'art dès les années 1940, la pratique d'Alexander CALDER fit l'objet d'une protection institutionnelle – son travail ayant été plébiscité à de nombreuses reprises afin de réaliser des commandes publiques destinées à dialoguer avec des lieux emblématiques de l'activité moderne (gares, aéroports, places urbaines, campus d'universités, sièges de banques ou de sociétés, etc.). 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%.

²⁹ Cf. *Alexandre Calder en Touraine*, [cat. expo. « Alexander Calder en Touraine », château de Tours, 6 juin – 19 octobre 2008], Milan : Silvana Editoriale, 2008.

Aussi, lorsqu'il fut contacté en 1973 pour réaliser le 1% de l'IUT de Tours pour un montant de 77 563 F (soit 11 824,40 €), il s'agissait avant tout de rendre visible au plus grand nombre l'œuvre d'un artiste travaillant dans la région, 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 de 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 :

« Souvent, le choix de [l'auteur d'un 1%] 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 confié³⁰. Si le patrimoine national possède plusieurs œuvres de ce sculpteur, c'est en partie grâce au 1% »³¹.

Conçu sous la forme d'une sculpture en ronde-bosse³², le *stable* monumental réalisé au titre de 1% pour l'IUT de Tours est composé de plaques d'acier inoxydables découpées selon des formes géométriques (deux triangles rectangles, un rectangle, un triangle équilatéral et deux formes semi-circulaires enjambant l'espace), fixées entre elles puis uniformément peintes en noir (cf. FIGURE 18).

Constituée de multiples plans imbriqués les uns dans les autres, l'œuvre se décline sous les traits d'une composition complexe inspirée par l'observation de la nature et du quotidien, se muant alors en une figure fantastique aux formes biomorphes, à mi-chemin entre la matière et la vie, un dessin dans l'espace évoquant le mouvement. Ainsi, en dépit de la lourdeur de son matériau, le statisme du *stable* est remis en cause par sa métamorphose perpétuelle, 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. La lisibilité de l'œuvre est alors assurée par la couleur noire

³⁰ Cependant, il est peu probable que ce stable ait été réalisé à cette occasion, l'acquisition d'une œuvre de Calder, à une époque où il était déjà consacré par l'histoire de l'art depuis longtemps, représentant un investissement financier considérable. À ce propos voir l'exemple du 1% de la BU droit et lettres de l'université de Grenoble : *La Cornue*, réalisée par CALDER en 1974 : « L'implantation d'œuvres d'art sur le campus de Grenoble », CHÉNE 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.

³¹ Propos extraits de HEDEL SAMSON Brigitte, « Sur le recensement des œuvres réalisées au titre du 1% », MOGER Danielle, DUFRÈNE Thierry (eds.), *op. cit.* p. 47-48.

³² Sculpture en *ronde bosse* : sculpture appréhensible sous des angles multiples impliquant le déplacement du spectateur autour de l'œuvre.

mat dont elle est uniformément recouverte, la monochromie participant à l'uniformisation des formes qui la composent, favorisant ainsi la perception de leur précision et de leur netteté, en dépit du mouvement auquel elles sont soumises.

Bien que né de l'observation du réel en mouvement, le *stabile* 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 sa fabrication en usine, mais rendant également appréhensible par le public les différentes étapes ayant présidé à la réalisation du *stabile*. Traités de manière plastique, car uniformément recouverts de cette peinture noire mat évoquée précédemment, les éléments d'armature animent alors la surface du *stabile* par un réseau linéaire impulsant un rythme au sein même des formes géométriques en mouvement.

Considérant avant tout sa pratique comme un *art de la ville*, Alexander CALDER, soucieux de faire dialoguer sa création avec l'espace préexistant, s'évertua à créer une œuvre parcourue par des *pleins* et des *vides*. Ainsi, le spectateur observant ce *stabile* 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, cette œuvre, exposée en extérieur dans un espace caractérisé par sa neutralité : l'esplanade située devant l'entrée principale du site (cf. FIGURE 6), se présente comme une *immense miniature*, véritable entité autonome dans laquelle l'espace bâti vient se réfléchir (cf. FIGURE 19). En ce sens, le 1% de l'IUT de Tours, véritable entité autonome née de la réunion d'une conception stylistique abstraite et d'une forme d'expressionnisme technologique, participe à la personnalisation de l'architecture universitaire. C'est probablement pour cette raison que le *stabile* de CALDER, fierté tourangelle, fut temporairement exposé, au cours des années 2000, devant *Le Vinci* (centre international de congrès de Tours, dessiné par l'architecte Jean NOUVEL en 1993), avant de réintégrer son emplacement initial (cf. FIGURE 20).

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

GUADAGNUCCI

Suite au refus de deux projets proposés pour le 1% de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours, la réalisation de ce dernier fut confiée en 1975, pour un montant de 114 000 F

(soit 17 379,19 €), à un artiste italien établi en France depuis les années 1930 : Gigi GUADAGNUCCI (1915 - 2013)³³.

Ayant reçu une formation de tailleur de pierre – discipline nécessitant patience et minutie, et dont l'enjeu réside dans la capacité à anticiper et tirer parti des inconvénients liés à la fragilité de la taille – Gigi GUADAGNUCCI, inspiré par les formes mouvantes de la nature et les courbes du corps féminin, s'attacha tout au long de sa carrière de sculpteur à démontrer les richesses esthétiques du marbre en conférant à ce matériau minéral, alors conçu comme support de l'abstraction, les qualités sensorielles propres à d'autres matières – y compris celles jugées à l'opposé de ses propriétés physiques comme la douceur, la mollesse, la flexibilité ou encore la transparence³⁴.

Baptisée *Femme fleur*, le 1% réalisé par l'artiste se présente sous la forme d'une sculpture en *ronde-bosse* dépourvue de polychromie taillée dans un bloc de marbre de Carrare, mesurant ~300 cm de haut pour 70 cm d'épaisseur (cf. FIGURE 21), reposant sur un socle minimaliste d'environ 10 cm caractérisé par son *non finito* (cf. FIGURE 22).

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, constituant deux cocons dans lesquels se dressent deux pistils. Ponctué de stries évoquant les nervures propres à la matière végétale, les pétales de marbre regroupés autour d'un axe central retranscrivent la douceur et les plissements ondoyants propres aux éléments naturels ; tandis que l'allusion érotique est incarnée par les pistils jaillissant des deux cavités intimes ménagées au cœur de la *Femme-fleur* - synthèse abstraite des qualités sensorielles d'une fleur associée à l'érotisme des courbes féminines.

Affranchie de la soumission au bâti, cette sculpture, destinée à être exposée en extérieur afin de répondre à la trame géométrique caractéristique du bâti étudiantin par des plans courbes et voluptueux, fut exposée sur l'esplanade située devant l'entrée principale de la faculté (cf. FIGURE 3) – où elle 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.

Inaugurée en 1976, la *Femme fleur* était initialement exposée au sommet d'un monticule de terre entouré de végétation (cf. FIGURE 23), véritable promontoire surplombant la Loire (cf. FIGURE 24).

³³ Cf. « Gigi Guadagnucci », BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris : Gründ, 1976, Tome 5, p. 252.

³⁴ Cf. SANTINI Pier Carlo, « Gigi Guadagnucci. Magicien et virtuose du marbre », *L'œil*, n° 405, avril 1989, p.12-21.

Ainsi insérée au sein d'un espace paysager accessible à tous, l'œuvre se présentait alors 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.

Déplacé suite aux travaux destinés à aménager l'entrée de la faculté menés au cours des années 1980, ce 1% fut d'abord transféré 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 ; avant d'être finalement 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. FIGURE 25).

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

Le 1% du département Génie Électrique de l'IUT de Tours : l'œuvre minimaliste de Jean-Pierre VIOT et HAGUIKO

Augmenté de nombreux bâtiments réalisés sous la maîtrise d'ouvrage de l'État au cours des années 1980 – 1990, suite à l'installation de la faculté de médecine et à l'inauguration du département Génie électrique de l'IUT, le site Grandmont est le seul de l'université de Tours à avoir fait l'objet d'un second 1%.

Confié à Jean-Pierre VIOT (1936 -), céramiste et sculpteur français formé à l'École des Beaux-Arts de Rouen, et HAGUIKO (1948 -), céramiste japonaise formée à l'ingénierie et à l'architecture à l'université de Fukuoka (Japon), établie en France depuis 1972, où elle a obtenu un diplôme National Supérieur d'Études en Arts Plastiques ; la réalisation du 1% du département Génie électrique de l'IUT, exécuté en 1990, doit son existence à sa conception minimaliste du geste artistique, influencée par les formes abstraites propres à la culture japonaise, qui justifient son coût peu élevé (20 733 €), et à sa discrétion, témoignage de la conscience écologique du paysage développée à travers la pratique des deux artistes.

Le 1% conçu par Jean-Pierre VIOT et HAGUIKO se présente ainsi sous la forme d'une sculpture en *ronde-bosse* exposée en extérieur, composée d'un assemblage de quatre éléments sculptés en béton teinté, béton bouchardé et béton poli (cf. FIGURE 26), comportant des incrustations de métal poli et d'importantes incrustations de *céramique raku*³⁵ (cf. FIGURE 27), mesurant chacun respectivement 250 (long.) x 25 (larg.) x 180 (haut.) cm, 250 x 25 x 165 cm, 250 x 25 x 1 cm et 70 x 25 x 100 cm.³⁶

Dépourvue de toute allusion figurative, l'œuvre minimaliste évoque cependant le monde naturel, car elle prend la forme d'une *unité minérale* en revendiquant la nature des matériaux dont elle est composée³⁷, 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.

Conçu en harmonie avec l'espace naturel préexistant, ce projet abstrait est cependant désigné par un titre évocateur : *Mémoire d'aujourd'hui*, traduction de l'imaginaire par les mots, commencement de toute narration, véritable support de réflexion destiné à supplanter la vision offerte par le duo d'artistes à son public pour lui permettre de s'approprier l'œuvre – une initiative remise en cause par l'absence de cartel, qui nuit à l'appréhension de ce 1%.

Exposé en extérieur, 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 se caractérise par son autonomie, conséquence de son affranchissement au regard de l'architecture. Elle dialogue donc avec les formes urbaines et végétales préexistantes dans lesquelles elle se confond – au point d'en devenir invisible aux yeux du public fréquentant le site,

³⁵ Le raku est une technique de façonnage, d'émaillage et de cuisson de la céramique, établie au Japon au cours du XVI^e 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>

³⁶ Notons à ce propos qu'à la suite de son inauguration, l'œuvre de Jean-Pierre VIOT et HAGUIKO fut augmentée d'une volée de marches en béton, placée au-devant de la sculpture, dans le but de limiter les accidents – les étudiants ayant tendance à escalader ce 1%, ils risquaient en effet de chuter de 2,5 mètres plus bas.

³⁷ Cf. MAGNÉ Bernard, « Chemins de terre », article non daté, mis en ligne sur le site monographique consacré à Jean-Pierre VIOT : <http://www.jeanpierreviot.net/textes/chemins-de-terre>

qui, au lieu de la percevoir comme l'expression de l'art contemporain au sein de l'espace public, l'assimilent au mobilier urbain qui foisonne sur le site boisé.

Un constat qui se justifie par trois éléments constitutifs de l'œuvre. D'abord, la *banalité* du médium utilisé : le béton, matériau assimilé aux constructions industrielles et au mobilier urbain scellé dispersé au sein des espaces publics traditionnels. Ensuite, ses dimensions, 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 »³⁸.

Et enfin, sa composition : dépourvue des reliefs vraisemblables inhérent aux traditionnelles statuaires 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 formes traditionnellement associées aux commandes publiques. 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.

À l'image des œuvres respectivement réalisées par Alexander CALDER, pour l'IUT et Gigi GUADAGNUCCI, pour la faculté de lettre et sciences humaines, le 1% conçu par Jean-Pierre VIOT et HAGUIKO pour le département Génie électrique de l'IUT, joue un rôle fondamental dans l'aménagement de l'espace urbain, l'art exposé en extérieur, indépendamment de l'architecture universitaire, introduisant alors un dialogue avec l'espace environnant. Une caractéristique qui les distingue des 1% réalisés au sein de l'université de Tours conformément aux exigences inhérentes à l'*art public*.

³⁸ Propos extraits de GARCELON Christian, « Fouler la terre... », article non daté, mis en ligne sur le site monographique consacré à Jean-Pierre VIOT : <http://www.jeanpierreviot.net/textes/fouler-la-terre.html>

CONSTITUÉ ENTRE 1966 ET 2006, LE PATRIMOINE ARTISTIQUE DE L'UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS, FRUIT DE 40 ANS DE COMMANDE PUBLIQUE, TÉMOIGNE DES FORMES ET DES ÉVOLUTIONS DE LA CRÉATION CONTEMPORAINE FRANÇAISE À TRAVERS 6 ŒUVRES NÉES DE L'APPLICATION DU 1%.

Destiné à glorifier la mémoire du passé artistique national, ce projet visant à intégrer l'art au quotidien a permis à des figures *héroïques et originales* consacrées par les institutions artistiques et le marché de l'art international (à l'image d'Alexander CALDER et Olivier DEBRÉ, incarnations contemporaines du mythe du *grand artiste*), au même titre qu'à des artistes alors inconnus du grand public (comme François CLARENS, Gigi GUADAGNUCCI, Jean-Pierre VIOT et HAGUIKO, ou encore Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE), de laisser leur empreinte au cœur de l'espace public tourangeau.

Support de l'expression de deux conceptions de l'art, la constitution de ce patrimoine a donné lieu à la création d'œuvres intégrées au bâti, destinées à personnifier l'université, et à la réalisation d'œuvres autonomes, vouées à dialoguer simultanément avec l'architecture de l'université, institution publique à vocation culturelle, et les formes de la ville, espace urbain quotidiennement investi par les citoyens.

Récemment redécouvertes, ces œuvres font aujourd'hui l'objet d'une attention particulière afin d'en assurer la connaissance, la préservation et la valorisation – l'absence de médiation culturelle les ayant trop longtemps condamnées à l'oubli, absorbées par les brumes du quotidien et les aveuglements de l'habitude. Car il ne suffit pas de peupler autoritairement l'université de témoins de l'art contemporain pour qu'ils produisent des réactions humaines : transposer dans l'espace public l'expérience de l'art (jusqu'alors cloisonné dans les espaces institutionnels qui lui sont dédiés), nécessite d'instaurer un dialogue entre les œuvres et leur public, afin que ce dernier se les approprie en les intégrant à son quotidien, au lieu de les assimiler au domaine de l'inutile.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires et encyclopédies

BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris : Gründ, 1976.

TARABRA Daniela, *Les Grandes périodes stylistiques. De l'Art roman à l'Art nouveau*, Paris : collection Guide des arts, Hazan, 2008.

Ouvrages critiques

AGUILAR Yves, *Le 1%. Un art de fonctionnaires ?*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

ARIS Dominique, MARCHI Cristina (dir.), *Cent 1%*, Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012.

BAAL-TESHUVA Jacob, *Calder, 1898 – 1976*, Cologne : Taschen, 1988.

BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Paris : Éditions de Minuit, 1964.

LAMBERT Jean-Clarence, *La jeune école de Paris*, Paris : Le Musée de Poche, 1958.

MERLIN Pierre, *Urbanisme universitaire en France et à l'étranger*, Paris : Éditions de l'École nationale des Ponts et Chaussées, 1995.

NOËL Bernard, *Debré*, Paris : Flammarion, 1984.

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.

ROYER Jean, *La Cité retrouvée*, Paris : Presses de la cité, 1977.

SMADJA Gilbert, *Art et espace public : le point sur une démarche urbaine*, Paris : Éditions du Conseil général des ponts et chaussées, 2003.

Actes de colloques

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.

MOGER Danielle, DUFRÈNE Thierry (eds.), *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.

Catalogues d'expositions

Alexandre Calder en Touraine, [cat. expo. « Alexander Calder en Touraine », château de Tours, 6 juin – 19 octobre 2008], Milan : Silvana Éditoriale, 2008.

Olivier Debré. Peintures [cat. expo. « Olivier Debré », Paris, galerie Louis Carré & Cie, 14 mai – 11 juillet 2003, commenté par Éric De Chasse], Paris : Louis Carré & Cie, 2003.

Articles

BONNIN Anne, « Le Un pour cent décoration », WARESQUIEL (De) Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris: Larousse, Éditions du CNRS, 2001, p. 599-600.

GARCELON Christian, « Fouler la terre... », article non daté, mis en ligne sur le site monographique consacré à Jean-Pierre VIOT : <http://www.jeanpierre Piot.net/textes/fouler-la-terre>

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.

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].

LE COEUR Marc, « Des collèges médiévaux aux campus », CHÂTELET Anne-Marie et LE COEUR Marc, « L'architecture scolaire, essai d'historiographie internationale », *Histoire de l'éducation* [revue en ligne], n° 102, mai 2004, p.39-69.

MAGNÉ Bernard, « Chemins de terre », article non daté, mis en ligne sur le site monographique consacré à Jean-Pierre VIOT : <http://www.jeanpierreviot.net/textes/chemins-de-terre>

THUILLIER Jacques, « L'Argent, l'art et l'Etat », *Revue de l'Art*, n° 109, 1995, p. 5-11.

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.

Internet

Site de l'université François-Rabelais de Tours, rubrique patrimoine : http://www.univ-tours.fr/l-universite/le-patrimoine-de-l-universite-francois-rabelais-361255.kjsp?RH=ACCUEIL_FR&RF=1377176668257

Site de ARZBERGER Catherine traitant de la sculpture et de la céramique raku : <http://www.sculpture-ceramique-raku.com/techniques.php>

Site de CALAIS Stéphane, plasticien : <http://www.stephanecalais.net/index.php?list=1>

Site de CARDON Thierry, photographe : <http://cardon.thierry.free.fr/>

Sites de HAGUIKO, céramiste : <http://acpc-france.com/?p=87> et http://galerie-capazza.com/index.php?option=com_content&view=article&id=216:haguiko&catid=42

Site de HERVOCHE Marie-Anne, paysagiste : <http://www.marieannehervoche.fr/mah/>

Site de VIOT Jean-Pierre, céramiste : <http://www.jeanpierreviot.net/>

LISTE DES PLANCHES ILLUSTRÉES

FIGURE 1. Plan des sites de l'université François-Rabelais de Tours.

Source : archives de l'université François-Rabelais de Tours.

FIGURE 2. Plan (actuel) de la faculté de médecine de Tours, site Bretonneau-Tonnelé.

Source : département technique de l'immobilier de l'université François-Rabelais de Tours.

FIGURE 3. Plan de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours, site des Tanneurs.

Source : département technique de l'immobilier de l'université François-Rabelais de Tours.

FIGURE 4. Plan de la faculté des sciences et techniques de Tours, site Grandmont.

Source : département technique de l'immobilier de l'université François-Rabelais de Tours.

FIGURE 5. Plan du département Génie électrique de l'IUT de Tours, site Grandmont.

Source : département technique de l'immobilier de l'université François-Rabelais de Tours.

FIGURE 6. Plan de l'IUT de Tours, situé site du Pont-Volant dit site Jean Luthier.

Source : département technique de l'immobilier de l'université François-Rabelais de Tours.

FIGURE 7. Plan de la faculté de droit et sciences sociales, site Portalis.

Source : département technique de l'immobilier de l'université François-Rabelais de Tours.

FIGURE 8. Répartition du budget alloué à la procédure du 1% au sein de l'université François-Rabelais de Tours : tableau et graphique.

Source : archives d'Auriane GABILLET, février 2013.

FIGURE 9. : Olivier DEBRÉ, *Untitled (Diptyque)*, 1973, peinture à l'huile sur toile, ~ 400 x 300 cm, hôtel de ville de Tours. Photographie du 1% de la faculté de médecine de Tours.

Source : archives d'Auriane GABILLET, décembre 2012.

FIGURE 10. Olivier DEBRÉ, *Untitled (Diptyque)*, 1973, peinture à l'huile sur toile, ~ 400 x 300 cm, hôtel de ville de Tours. Photographie du 1% de la faculté de médecine de Tours.

Source : archives d'Auriane GABILLET, décembre 2012.

FIGURE 11. Olivier DEBRÉ, *La Grande Loire*, 1972, peinture à l'huile sur toile, 609 x 256 cm, hôtel de ville de Tours. Photographie du 1% de la faculté de médecine de Tours.

Source : archives d'Auriane GABILLET, décembre 2012.

FIGURE 12. Olivier DEBRÉ, *Untitled (Diptyque)*, 1973, peinture à l'huile sur toile, ~ 400 x 300 cm, hôtel de ville de Tours. Photographies du transfert du 1% de la faculté de médecine à son lieu de mise en dépôt : l'hôtel de ville.

Source : archives de Jean-Claude ROLLAND, ancien directeur de la faculté de médecine de Tours, ca.2002.

FIGURE 13. Olivier DEBRÉ, *Untitled (Diptyque)*, 1973, peinture à l'huile sur toile, ~ 400 x 300 cm, hôtel de ville de Tours. Photographies du 1% de la faculté de médecine de Tours, mis en dépôt à l'hôtel de ville depuis 2002.

Source : archives de Thierry CARDON, photographe, juillet 2013.

FIGURE 14. Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE, *Untitled*, 2004 - 2006, aménagement paysager et galerie de portraits sérigraphiés sur tondi en inox miroir, patio de la BU droit et sciences sociales de Tours. Axonométrie et photographie du 1% de la faculté de droit et sciences sociales de Tours.

Source : archives de Marie-Anne HERVOCHE, artiste et de Thierry CARDON, photographe, juillet 2013.

FIGURE 15. Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE, *Untitled*, 2004 - 2006, galerie de portraits sérigraphiés sur tondi en inox miroir, patio de la BU droit et sciences sociales de Tours. Photographies du 1% de la faculté de droit et sciences sociales de Tours.

Source : archives de Thierry CARDON, photographe, juillet 2013.

FIGURE 16. Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE, *Untitled*, 2004 - 2006, aménagement paysager, patio de la BU droit et sciences sociales de Tours. Plan au sol du 1% de la faculté de droit et sciences sociales de Tours.

Source : archives de Marie-Anne HERVOCHE, artiste.

FIGURE 17. Stéphane CALAIS et Marie-Anne HERVOCHE, *Untitled*, 2004 - 2006, aménagement paysager et galerie de portraits sérigraphiés sur tondi en inox miroir, patio de la BU droit et sciences sociales de Tours. Plan de la façade et photographie du 1% de la faculté de droit et sciences sociales de Tours.

SOURCE: archives de Marie-Anne HERVOCHE, artiste et de Thierry CARDON, photographe, juillet 2013.

FIGURE 18. Alexander CALDER, *Untitled (Stabile)*, 1973, assemblage de plaques d'acier inoxydables peintes en noir, esplanade de l'IUT de Tours. Photographies du 1% de l'IUT de Tours.

Source : archives d'Auriane GABILLET, ca.1999 et novembre 2012.

FIGURE 19. Alexander CALDER, *Untitled (Stabile)*, 1973, assemblage de plaques d'acier inoxydables peintes en noir, esplanade de l'IUT de Tours. Photographie du 1% de l'IUT de Tours.

Source : archives d'Auriane GABILLET, novembre 2012.

FIGURE 20. Alexander CALDER, *Untitled (Stabile)*, 1973, assemblage de plaques d'acier inoxydables peintes en noir, esplanade de l'IUT de Tours. Photographies du 1% de l'IUT de Tours, temporairement exposé devant le *Vinci*, centre international de congrès de Tours.

Source : archives d'Alain IRLANDES, ancien conservateur du château de Tours, ca.2000.

FIGURE 21. Gigi GUADAGNUCCI, *Femme-fleur*, 1976, sculpture en marbre de Carrare, esplanade de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours. Photographies du 1% de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours.

Source : archives d'Auriane GABILLET, novembre 2012.

FIGURE 22. Gigi GUADAGNUCCI, *Femme-fleur*, 1976, sculpture en marbre de Carrare, esplanade de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours. Dessin du socle du 1% de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours, ca.1975.

Source : archives départementales d'Indre-et-Loire, fond Boille (30J434d).

FIGURE 23. Gigi GUADAGNUCCI, *Femme-fleur*, 1976, sculpture en marbre de Carrare, esplanade de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours. Dessin *in situ* du 1% de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours, ca.1975.

Source : archives départementales d'Indre-et-Loire, fond Boille (30J434d).

FIGURE 24. Gigi GUADAGNUCCI, *Femme-fleur*, 1976, sculpture en marbre de Carrare, esplanade de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours. Photographie de l'installation du 1% de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours à son emplacement initial, 1976.

Source : archives de *La Nouvelle République*, fond Gérard Proust.

FIGURE 25. Gigi GUADAGNUCCI, *Femme-fleur*, 1976, sculpture en marbre de Carrare, esplanade de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours. Photographie du 1% de la faculté de lettres et sciences humaines de Tours à son emplacement actuel.

Source : archives d'Auriane GABILLET, novembre 2012.

FIGURE 26. Jean-Pierre VIOT et HAGUIKO, *Mémoire d'aujourd'hui*, 1990, assemblage de béton teinté, 250 x 25 x 180 cm, béton bouchardé, 250 x 25 x 165 cm, béton poli 250 x 25 x 1 cm et incrustations de céramique raku 70 x 25 x 100 cm, esplanade du département Génie électrique de l'IUT de Tours. Photographie du 1% du département Génie électrique de l'IUT de Tours.

Source : archives d'Auriane GABILLET, mai 2013.

FIGURE 27. Jean-Pierre VIOT et HAGUIKO, *Mémoire d'aujourd'hui*, 1990, incrustations de céramique raku 70 x 25 x 100 cm, esplanade du département Génie électrique de l'IUT de Tours. Photographies du 1% du département Génie électrique de l'IUT de Tours.

Source : archives de Thierry CARDON, photographe, juillet 2013.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| <i>Le 1% : UNE COMMANDE PUBLIQUE SYNTHÉTISANT L'ART, L'ARCHITECTURE ET L'AMÉNAGEMENT DE L'ESPACE</i> | 3 |
| <i>Le CAS DE L'UNIVERSITÉ DE TOURS : UN CAMPUS FRAGMENTÉ INTÉGRÉ À L'ESPACE URBAIN</i> | 6 |
| <i>Le PATRIMOINE ARTISTIQUE DE L'UNIVERSITÉ DE TOURS</i> | 8 |
| ... <i>Entre art public intégré à l'architecture</i> | 8 |
| ... <i>Et art urbain dialoguant avec l'espace préexistant</i> | 13 |
| <i>BIBLIOGRAPHIE</i> | 22 |
| <i>Liste des PLANCHES ILLUSTRÉES</i> | 25 |