

L'art de collaborer

LBARC 2239 | Atelier de recherche en *↻* sur l'architecture : *Typologie*

Jérémy Marichal

Co-promoteurs

Cécile Chanvillard

Christine Fontaine

Gérald Ledent

Deborah Levy

Co-promoteur expert

Philippe Vander Maren

UCLouvain
Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme (Site de Bruxelles)

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail de recherche, je tiens à remercier toute personne qui, de loin ou de près, a contribué au développement de ce TFE.

Je remercie tout d'abord mon co-promoteur expert, Monsieur Philippe Vander Maren, pour ses suggestions, les discussions que nous avons pu avoir ainsi que pour les relectures et les encouragements.

Je remercie également mes co-promoteurs de l'atelier, mesdames Cécile Chanvillard, Christine Fontaine et Déborah Lévy ainsi que Monsieur Gérald Ledend pour l'accompagnement, les conseils et les encouragements tout au long de l'année.

Je remercie mes parents pour leurs relectures attentives et les différentes discussions enrichissantes que nous avons pu avoir.

Je remercie la Teampo, une équipe d'étudiants soudés qui ont su me motiver à avancer, même les des moments difficiles. Merci également à Juliette pour ces cinq années d'entraide mutuelle, d'échanges et de compréhension durant ces études.

Enfin, je tiens à remercier Monsieur Yoel Pytowski d'avoir accepté cette collaboration, merci du temps qu'il a su libérer afin de pouvoir échanger sur le projet ainsi que des nombreuses discussions qui ont nourri cette recherche et surtout de son implication dans ce travail de fin d'études. Merci de m'avoir donné la chance d'aller au bout de cette expérience.

TABLE DES MATIÈRES

1 ART & ARCHITECTURE

1.1 Intérêt personnel

1.2 Structure du travail

2 INTÉGRATION ARTISTIQUE

2.1 Introduction au 1% artistique

2.2 France

2.2.1 La synthèse des arts

2.2.2 L'arrivée du pourcentage

2.3 Belgique

2.3.1 Prémices du 1%

2.3.2 La commande publique de nos jours

2.4 L'intégration en Communauté française

2.4.1 La cellule architecture

2.4.2 Exemples critiques

2.5 La commande de l'art ouverte au public

2.5.1 Les nouveaux Commanditaires

3 CRITIQUE DU POURCENTAGE ARTISTIQUE

3.1 Intégration ou décoration?

3.2 Un art d'État?

4 UNE EXPÉRIENCE PERSONNELLE

5 CONCLUSION

6 BIBLIOGRAPHIE

1 ART & ARCHITECTURE

« L'homme est artiste par nature et l'histoire de l'art commence avec celle de l'homme. Dans ses pulsions et ses réalisations artistiques, l'homme exprime sa vitalité, sa capacité à établir un rapport bénéfique et positif avec son environnement, à humaniser la nature ; son comportement d'artiste constitue un des caractères sélectifs favorables à l'évolution de l'espèce humaine. »

(Lorblanchet, 2006, p. 131)

Les rapports et différences entre architecture et art ont toujours fait débat parmi les artistes, architectes ou même philosophes. De multiples recherches tentent de démontrer ce qui distingue, ou non, l'architecture de l'art.

L'architecture et l'art sont définis par G. Hegel, dans un ouvrage réalisé grâce aux notes de ses étudiants en 1944 : *Hegel's Aesthetic*. Dans cet ouvrage, Hegel classe l'art en deux temps. Le premier temps se réfère à l'histoire et distingue l'art selon trois phases historiques : l'art symbolique (qui est propre aux civilisations antiques, tel que les Égyptiens, et se définit comme une création inconsciente et basique), l'art classique (qui est une construction artificielle composant une harmonie parfaite entre l'idée et la forme) et l'art romantique qui est le plus proche de notre temps et favorise les idées et les concepts plutôt que la forme. Le second temps de cette recherche classe l'art selon trois genres et l'architecture en est le premier. Selon Hegel, elle est au commencement et toutes formes d'art ou même d'activités humaines ne peuvent exister sans l'architecture. Néanmoins, elle reste préoccupée par la forme et non pas par les idées, car si l'architecture devenait trop artistique, elle muterait vers le deuxième genre, la sculpture. Aux yeux d'Hegel, la sculpture transmet de manière immédiate la relation entre l'idée et la forme. De fait, ce qui doit être exprimé au travers d'une sculpture se transmet de par sa forme. Le troisième genre, à savoir le triptyque peinture, musique et poésie, est caractérisé par le spirituel et le subjectif, exprimant les rapports avec les sentiments (Hegel, 1944).

Pour Hegel, ces deux temps de classification de l'art ne font qu'un et chaque genre décrit ci-avant correspond à une des phases historiques. Ce raisonnement mène donc à définir l'architecture comme un art symbolique, inconscient et basique (Hegel, 1944). Bien que discutables et d'ailleurs discutés dans le livre « Choisir l'architecture » de Christophe Van Gerrewey, les propos d'Hegel sont aujourd'hui dépassés par les formes artistiques accompagnants notre époque technologiquement avancée. Néanmoins, et dans ce même livre, Van Gerrewey conclut, par suite de l'analyse des œuvres de Rachel Whiteread¹, que la distinction entre art et architecture se situe peut-être là où « l'architecture est hantée par les fantômes du passé, mais sa contribution future est incertaine. On entre dans l'architecture, physiquement et intellectuellement, de façon

1 Sculptrice, graveuse et dessinatrice britannique

plus vaste et plus complète qu'il est possible de le faire dans l'art. » (Van Gerrewey, 2019).

De nos jours, l'architecture et l'art se diversifient et nombreux sont les architectes qui tendent vers l'art, tout comme certains artistes travaillent l'architecture. Comme énoncé ci-dessus par Christophe Van Gerrewey, on entre physiquement et intellectuellement dans l'architecture de façon plus complète que dans l'art. Néanmoins, n'est-il pas possible de faire de l'architecture une œuvre d'art ? Dans une société où l'art se diversifie constamment, mobilisant des matériaux et des éléments de construction plus bruts, ne serait-il pas envisageable de l'intégrer à l'architecture ? Que peut produire une œuvre d'art venant s'intégrer à l'architecture et quel processus de conception et de collaboration a lieu derrière l'œuvre en question ?

Ces questions sont au cœur de la recherche sur la collaboration entre architectes et artistes. Une telle recherche se penche sur l'intégration artistique dans l'architecture, et plus pragmatiquement sur le « pourcentage artistique » d'un travail architectural : cette politique qui impose, en France, en Belgique, au Québec ou encore au Danemark (Leblond, 1983), qu'un pour cent du budget des travaux de construction d'un bâtiment public soit utilisé à l'intégration d'une œuvre artistique. L'intervention d'une ou un artiste est alors inévitable et engendre une collaboration entre architecte et artiste. Malheureusement, cette notion de collaboration est trop souvent laissée de côté et donne lieu à une intervention artistique contrainte par le projet, qui lui est déjà réalisé, et bien trop souvent donne l'impression d'une pièce ajoutée, parfois peu voire pas en lien avec le bâtiment. Cette problématique pose alors la question d'une intervention artistique qui permettrait de créer une œuvre unique, en lien avec le public, mais également en symbiose avec le bâtiment.

1.1 Intérêt personnel

La préoccupation pour l'intégration d'œuvres d'art dans les bâtiments publics n'est pas à la base de cette recherche, mais bien l'aboutissement d'un processus de recherche entre art et architecture. En effet, passionné de musique depuis mon plus jeune âge, j'ai commencé le présent travail en concentrant mon intérêt sur l'analogie entre la musique et l'architecture. Ce domaine étant assez restreint autour des travaux de Iannis Xenakis, il me fallait ouvrir le champ de recherche et porter le regard vers l'art de manière plus large. C'est ainsi que j'ai entamé une analyse de bureaux d'architecture ayant un rapport particulier avec l'art, tel que le bureau gantois Robbrecht & Daem. C'est en continuant mes recherches sur les liens entre l'art et l'architecture que j'ai découvert l'existence du pourcentage artistique. Méconnue par beaucoup d'architectes, cette politique d'intégration m'a questionné et c'est en me renseignant sur sa mise en place que l'envie de comprendre son histoire et les projets qui en découlent m'est venue.

1.2 Structure du travail

La recherche développée ci-après est organisée en trois parties :

La première partie est un état de l'art, un recueil de différentes collaborations entre architectes et artistes au fil du temps, tantôt sous la politique du pourcentage artistique, tantôt issues d'amitiés et d'affinités entre architectes et artistes en France et en Belgique. Cette partie permet de poser différents constats sur l'intégration artistique dans l'architecture, pour ensuite pouvoir en tirer différentes leçons.

La seconde partie fait suite à ce constat. Des différents exemples relevés dans la première partie, elle tente de mettre en lumière les bons et les mauvais fonctionnements lors de collaborations entre architectes et artistes. Appuyée par différentes critiques à l'encontre du pourcentage artistique, elle tend à proposer un « guide de collaboration entre architectes et artistes ».

La troisième et dernière partie développe la mise en application des principes énoncés par un tel guide. Cette partie expérimentale est de l'ordre d'un témoignage personnel réalisé à la suite d'un travail collaboratif avec l'artiste Yoël Pytowski dont les installations questionnent l'architecture. Cette expérience, réalisée dans le cadre du projet d'architecture de fin d'études, permet de nourrir la fin de cette recherche en y apportant un regard, en tant qu'architecte, sur les possibilités des collaborations entre architectes et artistes.

2 INTÉGRATION ARTISTIQUE

2.1 Introduction au 1% artistique

Le pourcentage artistique voit le jour à la suite de la Seconde Guerre mondiale. Même si nous verrons plus tard que certains précurseurs y pensaient déjà pendant l'entre-deux-guerres, il faudra attendre les années 1950 pour voir apparaître les premières lois concernant la politique d'intégration des œuvres d'art au sein des bâtiments publics. Suite à ces années sombres, violentes et principalement destructrices, l'Europe se lance dans une politique de reconstruction basée sur de nouvelles valeurs telles que la paix, la tolérance et la fraternité (Iselp, 2010). L'art deviendra le moyen de transmettre ces valeurs aux générations futures, L'idée, naissante dans les années 30, de consacrer 1% du budget des travaux de construction de bâtiments publics à l'intégration d'une œuvre d'art va alors s'officialiser. Cette politique a différents objectifs tels que porter les valeurs exposées ci-avant, mais le principal reste de redonner un marché à l'art qui, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, s'était effondré (Leblond, 1983). Cette politique d'intégration des œuvres d'art va néanmoins nécessiter des temps d'applications différents en fonction des pays dans lesquels elle s'applique. L'un des premiers pays à l'appliquer officiellement est la France.

2.2 France

2.2.1 La synthèse des arts

Avant même de voir le jour, le pourcentage artistique est précédé de diverses collaborations entre architectes et artistes. De fait, l'entre-deux-guerres voit grandir l'idée d'allier les arts tout en les laissant être distincts les uns des autres. Cette idée d'unification des arts provient d'une volonté de remise en cause du cloisonnement des arts tels qu'opéré jusque-là. Cette dynamique de synthèse des arts va être soutenue, après la Seconde Guerre mondiale, par la création de différentes associations regroupant architectes et plasticiens tels que l'Association pour une synthèse des arts plastiques (1949) ou encore le groupe Espace (1951) (Bièrre & Marantz, 2017) qui tiendra en 1954 sa première exposition collective à Biot (France), nommée « Architecture Formes Couleurs » et qui réunira architectes, ingénieurs et plasticiens.

Le groupe Espace et l'exposition « Architecture Formes Couleurs »

C'est durant l'été 1954, du 10 juillet au 10 septembre qu'a lieu, à Biot, la première exposition en plein air du groupe *Espace : Architecture Formes Couleurs*. Cette exposition a pour ambition d'expérimenter les potentiels de l'espace sans contraintes de

cahier de charges. L'objectif de dynamiser l'espace est également un moyen de rejeter l'œuvre individuelle et de mettre la synthèse des arts en avant dans une ambition sociale. En effet, en réaction à la guerre, le progrès social rassemble les individus et la culture devient porteuse de ce progrès remettant en cause les théories modernistes ainsi que le fonctionnalisme (Gay, 2017).

L'exposition regroupe 64 peintres, sculpteurs, ingénieurs, photographes et architectes dans un champ en terrasses de 3000m² non loin de Biot. Cette action collective a pour but de sensibiliser à l'art en général et se verra qualifiée de « démonstration » par le poète et critique d'art, Pierre Guéguen. L'architecte André Bruyère intervient dans la construction d'abris métalliques, inspirés de l'architecture d'urgence de l'époque, permettant l'exposition de photographies. L'artiste Fernand Léger a lui pour objectif de réaliser de l'art pour le peuple par l'intégration de couleurs à l'architecture. Cette intention va d'ailleurs se concrétiser dans un projet regroupant Fernand Léger et André Bruyère, le village polychrome, malheureusement jamais réalisé (Bière & Marantz, 2017).

Fernand Léger, vers un dialogue avec l'architecture

Dès les années 1920, Léger s'entoure de nombreux architectes du mouvement moderne tel que Le Corbusier. Ses affinités vont lui permettre d'exposer dans certains pavillons et constructions et de collaborer avec des architectes tels que Paul Nelson ou comme vu précédemment, André Bruyère. A la suite de diverses rencontres, Léger se liera d'amitié avec Siegfried Giedion, membre fondateur du CIAM (Congrès international d'architecture moderne) en 1928 et ensemble, accompagnés de José-Luis Sert, ils rédigeront en 1943 « Neufs points sur la monumentalité ». Cet ouvrage affirme leur volonté de dépasser la fonctionnalité pure de l'architecture et de tendre vers un urbanisme collaboratif associant ingénieurs, architectes et plasticiens dans une démarche de bien-être des habitants (Gay, 2017). C'est en 1954 qu'André Bloc, président du groupe Espace, va reprendre « Neufs points sur la monumentalité » dans sa préface intitulée « Intégration des arts plastiques dans la vie » dans laquelle il affirme : « Nous demandons actuellement aux Pouvoirs publics et tous les constructeurs de bien vouloir faciliter la collaboration des artistes et des architectes dès les études des avant-projets » (Bloc, 1954).

2.2.2 L'arrivée du pourcentage

En France, Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale du Front populaire, lance en 1938 un début de politique du 1%. Le texte sera abandonné de par la Seconde Guerre mondiale et se fera oublier. C'est en 1947 que la proposition de loi refait surface, cette fois-ci portée par Jacques Jaujard, haut fonctionnaire français de l'administration des Beaux-Arts. Ce nouveau projet de loi sera concrétisé le 18 mai 1951 par la signature d'un arrêté, par le ministre de l'Éducation nationale, Pierre-Olivier Lapie. Selon cet arrêté, la loi du 1% vise trois objectifs (socio-économique, éducatif et culturel) afin d'aider les artistes à vivre de leur production, de sensibiliser les jeunes générations à l'art et enfin, à renouer le dialogue entre art et architecture (Vial, 2017). Avant d'être étendue entre 1972 et 1981 aux autres ministères, la loi du 1% est appliquée pour toute construction scolaire



Fig. 1 - Entrée de l'exposition « Architecture Forme Couleur » du groupe Espace à Biot, 1954

et universitaire commandée par le ministère de l'Éducation. L'un des premiers projets scolaires à en bénéficier est la cité scolaire de Saint-Nazaire construite entre 1953 et 1970 par les architectes Noël Le Marquisier et son père, Charles Le Marquisier.

La cité scolaire de Saint-Nazaire

Cette volonté d'après-guerre était d'élaborer un nouveau plan de constructions d'équipements scolaires, universitaires et sportifs. À cet objectif venait s'ajouter l'intention de revoir le lien entre architecture et pédagogie, notamment suite aux avancées technologiques de la guerre. La notion de « cité scolaire » voit alors le jour et a pour caractéristique d'être un établissement du second degré à sections multiples pour des élèves âgés de 11 à 18 ans. La première cité scolaire émergera dans la ville de Saint-Nazaire, en France, et sera construite par l'architecte en chef, Noël Le Marquisier, nommé en 1947. L'objectif est de bâtir cinq projets en sept années en proposant un plan masse ouvert sur la ville, invitant le public à entrer au sein de la cité. De plus, la circulaire de 1951 oblige ses concepteurs à intégrer un programme de décoration au sein du projet et elle sera suivi d'une deuxième circulaire à l'attention des architectes afin de leur expliquer point par point comment appliquer cette nouvelle loi du 1%. Cette charge supplémentaire pour les architectes n'est pas des plus aisées et les place au centre d'un réseau compliqué où eux même se perdent entre institutions, administration, et artistes. Il fallait néanmoins débiter en trouvant un artiste qui accepterait de prendre en charge le programme décoratif de la cité scolaire de Saint-Nazaire. C'est Charles Le Marquisier qui demandera à Nicolas Understeller de se charger de cette partie, et ce choix n'est pas anodin.

Nicolas Understeller est un peintre français déjà impliqué dans les différents rapprochements entre l'art et l'architecture. De fait, il est une connaissance de Jean Zay, vu précédemment, et aurait amorcé la loi du 1% à ses côtés dans les années 1920. Il n'est dès lors pas surprenant que Jean Zay l'ait nommé chef d'atelier à l'ENSBA² en 1935, institution dont Nicolas Understeller deviendra directeur en 1948. C'est à cette époque qu'il va mettre en place un concours spécial nommé « concours monumental ». Il a pour but de former des équipes mixtes, comprenant architectes, peintres et sculpteurs, pour la réalisation des futures œuvres de décoration appartenant au 1%. Il voit alors dans le projet de Saint-Nazaire l'opportunité de mettre en application le projet de ce concours monumental et d'ainsi expérimenter le travail en équipe que ce soit entre artiste et architecte ou même entre plusieurs artistes.

Le premier avant-projet du programme de décoration est alors réalisé, en 1958, par Nicolas Understeller, mais il sera refusé par la Commission des Arts et des Lettres. Suite à quoi l'Éducation nationale demandera aux architectes de revoir tout le projet. Il est alors décidé en 1961 de composer une équipe d'artistes afin de réaliser les différentes œuvres de la cité scolaire. Cette équipe sera dirigée par Nicolas Understeller, qui réalisera également une des œuvres. Ce n'est finalement qu'en 1962, soit quasiment 10 ans après le début du projet, que l'emplacement des œuvres, le choix des artistes ainsi que les différentes répartitions des crédits sont précisés et accordés. Il incombe alors à l'architecte

2 École Nationale Supérieure des Beaux – Arts

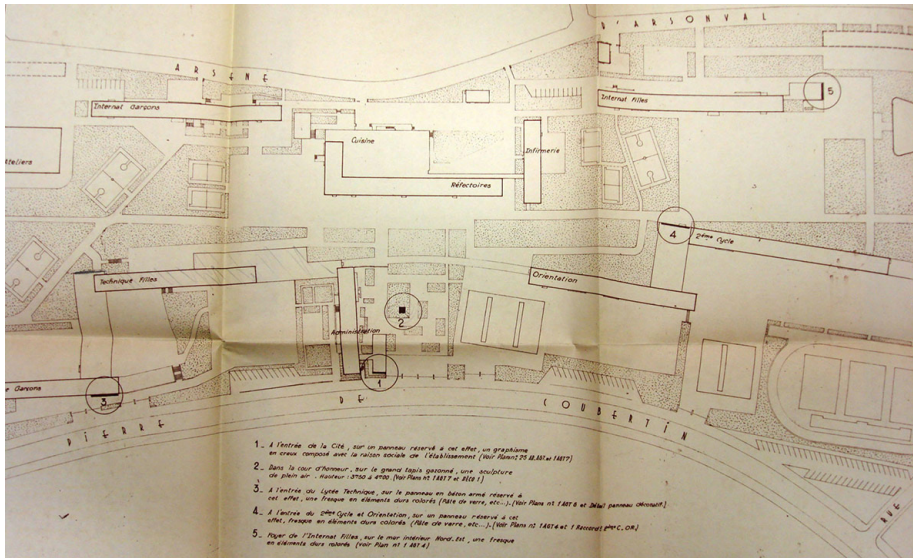


Fig. 2 - Plan des emplacements des oeuvres d'art de la cité scolaire de Saint-Nazaire

de définir le programme décoratif en lien avec la tutelle de financement. Décision est prise que chaque bâti sera « signé » par une œuvre définie par Charles Le Marquisier. Cette décision ne laisse aucune place aux artistes, car leurs interventions sont cadrées jusque dans les moindres détails comme en atteste cette demande de l'architecte : « Les architectes, sans rien imposer à l'artiste, souhaiteraient une composition largement traitée, les taches de couleurs ayant plus d'importance que le dessin. Ils suggèrent également que l'artiste pourra utiliser une valeur importante en étudiant des ajours dans le voile, ces ajours prennent la valeur d'une œuvre sculptée dont le rythme complètera celui de la surface colorée. Il reste bien entendu qu'il s'agit, avant tout, d'une œuvre de plein air accompagnant l'architecture, et non pas d'un tableau accroché sur un mur »³. L'architecte veut garder le contrôle sur son œuvre et ne laisse pas l'artiste exprimer son art tel qu'il le souhaiterait. Cette approche s'accompagne également d'un manque de reconnaissance des œuvres réalisées dans le cadre du 1%. Voulu initialement comme une expérience de création collective, elle devient malheureusement ici une préconisation précise dans le cadre d'un programme de décoration en lien avec le projet de l'architecte.

2.3 Belgique

2.3.1 Prémices du 1%

Avant même que la loi du 1% soit d'application en Belgique, certains architectes belges s'étaient déjà intéressés au sujet. En effet, la ville de Liège a connu, dans les années 30, une effervescence dans la collaboration entre architectes et artistes. Cela commence dans les années 20 lorsque Liège voit émerger une jeunesse pleine d'ambition tournée vers l'art. Notamment un jeune homme nommé Georges Linze qui, avec l'aide de Marcel Lempereur-Haut et René Liège, fonde en 1920 « le groupe moderne d'art de Liège » et publie en 1921 le premier numéro de leur revue, *Anthologie*. Cette revue, dédiée essentiellement à l'art, n'aborde en aucun point l'architecture. Malgré cela, Linze est attiré par cette discipline et décide d'aller rencontrer un groupe d'étudiants de l'Académie des Beaux-Arts de Liège qui venaient, en 1928, de fonder leur propre revue portée sur l'architecture et l'urbanisme, *L'Équerre*. Les deux fondateurs, Yvon Falise et Jean Moutschen, veulent changer les choses et parlent d'une révolution portée sur une conception pluridisciplinaire de l'architecture. Il ne fallut alors qu'une seule année avant que *L'Équerre* et *Anthologie* collaborent afin de diversifier leurs revues et d'ouvrir leur discipline à l'autre. Cette collaboration ira bien plus loin de simples échanges de projets pour leurs revues : plusieurs expositions seront faites en commun et principalement celle de 1933 aux Palais des Beaux-Arts de Liège, « Pour une meilleure architecture » (Charlier, 2017). Lors de cette exposition, on retrouve le sculpteur liégeois Idel Ianchelevici. Ce dernier a suivi sa formation aux Beaux-Arts de Liège en 1928 et a côtoyé, dans un cadre scolaire, Jean Moutschen et Yvon Falise. C'est de par leur amitié liée aux Beaux-Arts que Ianchelevici sera invité à participer à l'exposition de 1933 afin d'y intégrer neuf sculptures dans les

3 Courrier de l'architecte Charles Le Maresquier au peintre Nicolas Untersteller (AM Saint-Nazaire, fonds Baizeau, 93W073 (55CS))



Fig. 3 - Page de couverture de la revue Anthologie, 1926



Fig. 4 - Page de couverture de la revue L'équerre, 1934

espaces imaginés par les architectes (Charlier, 2016). Cette exposition restera célèbre, car elle était le premier symbole, depuis la guerre, d'un front d'architectes et d'artistes unis à Liège. Malheureusement, la collaboration n'ira pas plus loin que l'exposition et la crise économique qui touchera la Belgique à cette période ne va faire qu'écarter les artistes du marché.

Afin d'agir face à cette crise, le gouvernement décide de mettre en place une politique de grands travaux. Cette politique va notamment permettre à la ville de réaliser la modernisation des bâtiments publics, tels que les écoles, les aires de jeux ou encore les centres sportifs, à une vitesse fulgurante. Il est question d'agrandir les écoles et il en est ainsi pour le Lycée Léonie de Waha, construit initialement en 1868. Ce projet sera confié à un architecte, membre du service communal, mais également fondateur de la revue *L'Équerre*, Jean Moutschen. En plus de l'immensité des travaux d'agrandissement et de construction, Jean Moutschen va accorder une importance primordiale à l'esthétique. Il lui est important que les élèves puissent apprendre dans un cadre agréable où l'art occupe une place centrale. De ce fait, on retrouve une panoplie d'interventions artistiques sur le bâtiment : une frise classique en façade avant, une mosaïque monumentale en façade arrière, des fresques abstraites ou expressionnistes ou encore des vitraux (Charlier, 2017). Plusieurs de ces œuvres sont à la portée même des élèves et démontrent une envie de se rapprocher d'un public large. Jean Moutschen porte un grand intérêt à l'intégration de toutes ces œuvres au sein de son projet, mais le Lycée Léonie de Waha n'en est qu'un exemple. Jean Moutschen avait des ambitions bien plus grandes pour l'intégration des œuvres d'art dans les bâtiments publics et déclarera en 1938 vouloir consacrer 5% du budget à la décoration des bâtiments communaux⁴. Une idée qui n'a pas vu le jour à cette époque, mais qui fait sens aujourd'hui.

C'est un an après, en 1939, qu'une nouvelle collaboration entre artistes et architectes se met en place à Liège à l'occasion de l'« Exposition internationale de la technique de l'eau ». Malgré une absence de plusieurs années due à la crise économique, Ianchelevici se verra réserver une place de choix par son ami d'étude, Yvon Falise, architecte et urbaniste du site de l'exposition. A cette occasion, Ianchelevici réalisera une sculpture métallique (au milieu du centre d'exposition au Lido) encore connue de tous à Liège de nos jours, « le plongeur et son arc ». Cet élan de collaboration est interrompu par les événements de 40-45, mais sera relancé aussitôt après la guerre en se basant sur les expériences des années 1930 ainsi que sur une nouvelle assise théorique cherchant à exprimer une nouvelle monumentalité. En 1958, Liège contribue à l'exposition universelle et construit différentes infrastructures publiques, offrant de nouvelles opportunités aux artistes d'intervenir telles que la gare des Guillemins ou encore le Palais des Congrès (Charlier, 2016). Aujourd'hui, Ianchelevici fait encore parler de lui avec la fondation qui porte son nom ainsi que l'association « les Amis de Ianchelevici » qui, tous les trois ans, remet un prix consacré à l'intégration plastique à l'architecture et à l'urbanisme, le prix triennal Ianchelevici (Fédération Wallonie-Bruxelles, S. d).

4 « Au lycée Léonie de Waha, architecte Jean Moutschen ». *Bâtir*, août 1938, n62, P.365

2.3.2 La commande publique de nos jours

En Belgique, plus de neuf lois ont été déposées au Sénat et à la Chambre entre 1949 et 1974 afin de proposer une politique d'intégration d'œuvres d'art. Il est assez difficile de résumer la politique actuelle des intégrations des œuvres d'art en Belgique tant elle est le reflet de la composition complexe des institutions qui composent le pays. On peut dès lors approcher le sujet en s'intéressant à l'approche de chacun des niveaux de pouvoir des institutions belges.

L'État fédéral, et plus principalement le ministère des Travaux publics, a mis en place, depuis 1947, une commission de concertation des arts et métiers d'art. L'intérêt initial de cette commission est de permettre au ministre d'avoir un avis constructif sur l'intégration d'œuvres d'art à l'occasion de grands travaux. Il n'y a par ailleurs aucune obligation quant à l'intégration d'œuvres. Cela est réalisé aléatoirement en fonction des budgets disponibles. Aujourd'hui, cette commission est devenue la commission des Arts de la Régie des bâtiments et continue d'exercer un rôle de conseil envers le ministre, pour l'intégration d'œuvres d'art sur les terrains et les bâtiments de la Régie des bâtiments.

La Région de Bruxelles-Capitale a constitué différents organes en fonction des différentes politiques menées sur la commande publique et l'intégration d'œuvres d'art. Depuis 2010, la région a nommé un Bouwmeester Master Architecte afin de redéfinir une vision cohérente de l'art public à Bruxelles. On retrouve aujourd'hui trois organes principaux à Bruxelles favorisant l'intégration d'œuvres d'art dans les espaces et les bâtiments publics. La Commission artistique des infrastructures de déplacement (CAID), créée en 1990 par le ministre des Travaux publics et du Transport. Son objectif est de choisir et de venir placer des œuvres d'art dans les souterrains des transports publics de la ville. Pour ce faire, elle dispose de 1% du budget d'investissement de l'infrastructure. La société du Logement de la Région Bruxelles-Capitale (SLRB), créée en 2001 a pour rôle principal de demander à des sociétés locales de logements si elles ont des sites disponibles dans lesquels une œuvre d'art viendrait améliorer la qualité de vie de ses habitants. Cette démarche a comme objectif premier de mettre les artistes en relation directe avec les habitants d'un lieu et de les laisser construire un projet ensemble. Pour ce faire, ils disposent d'un budget de 2.000.000 € pour une durée de quatre ans. Enfin, l'Institut bruxellois pour le Gestion de l'Environnement (IBGE), créé en 1989, gère les espaces verts de la ville de Bruxelles et permet l'intégration d'œuvres d'art grâce à différents concours de sculptures pour les parcs de la ville (Iselp, 2010).

La Région wallonne comporte également sa propre Commission des Arts (CARW) depuis 1993. Elle agit de la même manière que pour l'État fédéral, mais au niveau de la région. C'est-à-dire qu'elle a pour but de conseiller et de donner son avis au ministre en charge de l'intégration des œuvres d'art prévues aux services de la Région wallonne. Cette commission agit notamment sous le décret de 1984 expliqué ci-après, propre à la communauté française. La CARW prend également en charge la procédure de sélection des artistes ainsi que des différentes modalités de sélection. De plus, elle essaye d'instaurer un meilleur dialogue entre l'architecte et l'artiste, allant jusqu'à les accompagner dans les réunions de chantier lorsque l'intégration de l'œuvre d'art est à l'ordre du

jour (Iselp, 2010).

La Communauté flamande va de son côté faire approuver son décret d'intégration des œuvres d'art en 1986. Mais c'est en 1999, lors de la naissance de la fonction du Vlaams Bouwmeester, que va voir le jour la cellule artistique. Cette cellule sera alors jointe à l'équipe du Bouwmeester et veillera ainsi à la qualité architecturale et artistique des constructions publiques en communauté flamande (Iselp, 2010).

Finalement, la Communauté française a établi un décret relatif à l'intégration des œuvres d'art. Il a vu le jour le 10 mai 1984, soit deux ans avant la communauté flamande. La loi précise dans son premier article que : « Les personnes de droit public qui construisent ou aménagent un bâtiment public de caractère durable et ses abords sont tenues d'y intégrer une ou plusieurs œuvres d'art. La même obligation s'impose aux personnes morales de droit privé qui construisent ou aménagent des bâtiments pour lesquels elles obtiennent des subventions de la Communauté française » (Conseil de la Communauté française, 1984). Cette obligation, selon l'article deux du décret, n'est pas applicable pour des bâtiments classés, des travaux de génie civil ou encore des bâtiments utilitaires. Néanmoins, certaines nuances sont à apporter afin de bien comprendre le budget qui est accordé à l'intégration de l'œuvre (Iselp, 2010).

En effet, le pourcentage qui lui est accordé peut varier selon différents facteurs. Premièrement, il peut varier, si les travaux sont d'ordre d'un investissement direct, de 1% à 0,25% suivant les montants du projet. Ensuite, il peut varier, pour les personnes de droit public ou avec un accord de subvention, de 2% à 0,5% suivant le coût des travaux couverts par la subvention. Enfin, le choix de l'artiste ou des artistes qui réaliseront l'œuvre d'art est propre au maître d'ouvrage. Cependant, le choix de ce dernier devra être approuvé par la Commission d'Intégration des Œuvres d'Art (CIOA) qui se compose comme suit :

- L'architecte, désigné par le maître d'ouvrage
- Deux conseillers du maître d'ouvrage
- Deux artistes conseillers, l'un choisi par le maître d'ouvrage, l'autre choisi par la Commission Consultative des Arts plastiques (CCAP), choisis dans une liste de vingt artistes désignés par l'Exécutif de la Communauté française pour deux ans.
- Deux fonctionnaires du ministère de la Communauté française chargé des affaires culturelles
- Un délégué du pouvoir qui subventionne, choisi par la Commission d'intégration si et seulement si une subvention est accordée pour les travaux

De plus, afin d'obtenir une subvention, deux accords doivent être passés. Le premier est l'accord de principe. Il n'engage en aucun cas la Communauté française d'un point de vue de son budget, il est un simple accord sur la pertinence du projet proposé. Le second est l'accord ferme. Il accorde l'engagement financier de la subvention ainsi qu'un montant fixe qui ne pourra plus être corrigé. Il est alors fréquent que des projets soient abandonnés pour faute de budget avant que l'accord ferme ne soit donné. Cette situation habituelle provoque à chaque fois un abandon du projet d'intégration de l'œuvre d'art et

laisse l'artiste sans emploi (Iselp, 2010).

2.4 L'intégration en Communauté Française

2.4.1 La cellule architecture

La cellule architecture est créée en 1996, à l'occasion de la première participation de la communauté française à la Biennale de Venise, et est envisagée comme le premier dispositif de défense et de promotion de l'architecture Belge francophone. Mais ce n'est qu'en 2007 que la cellule est réellement créée au sein de l'administration générale de l'infrastructure et commence à prendre en charge différentes missions. En 2015, à la suite de la nouvelle politique de la ville en Wallonie, la promotion de la qualité architecturale est reconnue comme l'un des six axes prioritaires de la Région, la cellule architecture est alors considérée comme un acteur essentiel de la synergie entre la Fédération Wallonie-Bruxelles et la Wallonie. La cellule a aujourd'hui trois missions : garantir la qualité architecturale dans les bâtiments et les espaces accessibles au public, promouvoir l'architecture comme une discipline culturelle et enfin, soutenir et développer l'intégration d'œuvres d'art dans les bâtiments accessibles au public.

Dans sa mission de soutien et de développement de l'intégration d'œuvres d'art, la cellule a pour objectif d'accompagner le maître d'ouvrage dans la sélection des artistes ainsi que de l'assister dans le suivi de la construction de la ou des œuvre(s). Dans cette démarche, la cellule architecture tente de favoriser les remises d'offres ayant préalablement intégré un artiste dans la conception. L'auteur de projet se doit, au moment de la remise d'offre, de proposer un artiste afin de l'intégrer, en amont du projet, à son équipe et de réfléchir ensemble à l'intégration artistique. Si jamais l'artiste n'est pas sélectionné à ce moment-là, que ce soit car l'architecte ne s'associe pas avec un artiste ou car le maître d'ouvrage n'est pas convaincu par le choix de l'artiste, la cellule architecture co-organise alors la mise en place de la Commission d'intégration d'œuvres d'art. Une fois l'artiste choisi, la cellule conseillera le maître d'ouvrage dans la rédaction du contrat entre l'artiste et le maître d'ouvrage (Cellule architecture).

L'intervention de la cellule architecture dans la politique d'intégration d'œuvres d'art au sein des bâtiments publics et les moyens qu'elle met en place afin d'essayer d'amener les bureaux d'architecture à travailler directement avec l'artiste lors d'une remise d'offre est prometteur. De fait, collaborer dès l'esquisse d'un projet est fondamental afin d'arriver à une proposition d'architecture dans laquelle vient s'intégrer une œuvre d'art jusqu'à ne plus savoir ce qui fait partie de l'œuvre ou de ce qui est l'architecture.

2.4.2 Exemples critiques

Le musée du folklore, Mouscron – V+ et Simon Boudvin – 2018

Ce bâtiment, livré en 2018, résulte d'une réflexion en amont du bureau V+ à laquelle vient s'ajouter une dimension artistique remarquable de Simon Boudvin. De fait, le bureau d'architecture V+ avait, lors de la remise du concours, décidé de ne pas proposer d'artiste. C'est seulement à la suite d'une discussion entre Thierry Decuypere, architecte associé du bureau V+, et Simon Boudvin, en 2011, un an après avoir gagné le concours, que l'intégration de Simon Boudvin comme artiste dans l'équipe est proposée.

Simon Boudvin, formé en architecture, est un artiste fasciné par le cheminement des objets et des matériaux d'architecture. C'est pourquoi, à défaut de proposer une œuvre identifiable ajoutée au bâtiment, il propose une intervention artistique directement sur l'ouvrage même de l'édifice. C'est suite à ses premières visites à Mouscron que Simon Boudvin réalise qu'en parallèle d'une dynamique de nouvelles constructions, dont fait partie le musée du folklore, la ville de Mouscron est en train de détruire son paysage industriel. À la vue de toutes ces constructions démantelées, Simon Boudvin est interpellé par les matériaux qui en découlent et notamment la brique. Après s'être longuement renseigné sur les divers usages dont il pourrait faire de la brique, Simon Boudvin, aidé par les filières de récupération de la région, va récolter plus de 30 000 briques issues de huit sites de la région de Mouscron et va venir les intégrer aux nouvelles briques qui composent le parement du musée du folklore. En parallèle, l'artiste documente les déconstructions de chacun des huit édifices par la photographie et publie un livre, « Un nouveau musée », paru en 2018 et qui retrace le processus artistique derrière ce parement qui compose aujourd'hui la façade du musée du folklore (Chabart, 2017).

Cette intégration artistique remarquable verra Simon Boudvin recevoir le Prix triennal Ianchelevici en 2019, prix consacré à l'intégration plastique à l'architecture et l'urbanisme (Cellule architecture).



Fig. 5 - Façade extérieure du musée du folklore à Mouscron avec l'intégration de Simon Boudrin

Mundaneum, Mons – Coton-Lelion-Nottebaert et Richard Venlet – 2015

L'extension et la rénovation du Mundaneum, réalisé par les architectes Coton-Lelion-Nottebaert, procède d'une toute autre manière que le projet vu précédemment en terme d'intégration artistique. De fait, lors de la remise du concours, le dossier comportait déjà une réflexion sur l'intégration artistique ainsi qu'une proposition d'un artiste en particulier, Richard Venlet.

Le projet a pour objectif de démolir les annexes situées en intérieur d'îlot afin de créer une cour qui fera dialoguer les deux bâtiments, situés à rue. Pour des soucis de conservation, les archives se doivent d'être placées dans des espaces dit « aveugle », comme des boîtes fermées. Un sous-sol allant d'un bâtiment à l'autre devient alors le socle portant les deux bâtiments, un d'exposition et l'autre d'administration, articulés par une cour comme lieu de rencontre. L'objectif du bureau dans le parcours tant du personnel que des visiteurs, dans le bâtiment, essaye d'accentuer les liens visuels, à travers la parcelle mais également à travers les différentes couches du projet, allant du socle d'archives jusque dans les bâtiments. La demande artistique se prolonge dans cette réflexion de liens visuels et se veut d'établir un lien visuel entre les archives enfuit en sous-sol et la cour qui articule le projet. Cette demande, bien précise, sera communiqué à Richard Venlet qui fera une proposition respectant la demande des architectes.

La proposition de Richard Venlet se réfère à deux schémas en liens avec le centre d'archivage du Mundaneum. Le premier est le schéma circulaire de l'organisation mondiale. Cette forme de cercle sera reprise et deviendra le centre structurel de par sa position dans la cour, le nœud du Mundaneum. Deuxièmement, le schéma de l'organisation de la documentation. Cette référence, en forme de pyramide, va influencer sur la forme que va prendre la percée, de forme conique, dans la dalle permettant de créer un lien visuel entre la cour et les archives.⁵ Ces deux références donne naissance à une intervention artistique répondant à la demande, bien précise, des architectes tout en se créant une histoire propre à elle.

2.5 La commande de l'art ouverte au public

2.5.1 Les Nouveaux Commanditaires

Les Nouveaux Commanditaires voient le jour à la suite d'une demande du directeur de la Fondation de France. Cette fondation a été créée en 1969 sous l'impulsion du Général de Gaulle et de son ministre de la culture, André Malraux, et a pour but de mobiliser la générosité privée au service de l'intérêt général. En 1991, Bernard Latarjet, directeur de la fondation, demande à l'artiste François Hers de définir une politique globale de la fondation vis-à-vis de la création contemporaine. L'intention des Nouveaux

5 Informations issues du dossier de remise d'offre du bureau Coton-Lelion-Nottebaert



Fig. 6 -Vue depuis les archives de l'oeuvre artistique de Richard Venet au Mundaneum à Mons

Commanditaires est de permettre à des personnes, éloignées ou non de l'art et de son marché, de prendre part à la création d'œuvres, en passant par un artiste, et d'assumer l'entière responsabilité de la commande. Cette démarche permet d'ouvrir la commande artistique à tous types de « promoteurs » et de ne plus la restreindre au seul État comme le fait le pourcentage artistique (Négrier, 2007). Néanmoins, l'objectif commun est de vouloir valoriser l'art dans les espaces publics et de valoriser les artistes aux yeux de la société.

De nos jours, les Nouveaux Commanditaires font partie d'un réseau européen, développé grâce à différents médiateurs dans de nombreux pays tels que l'Allemagne, la Belgique, l'Italie, l'Espagne, la Norvège ou encore le Royaume-Uni (Fondation de France, 2013). Leur démarche tend à une réelle co-construction de l'œuvre par le biais d'un processus de négociation et d'apprentissage mutuel en quatre étapes. La première est celle de la demande : les commanditaires discutent avec un médiateur, défini comme un « connaisseur » des arts contemporains, afin de dresser un cahier des charges permettant à ce dernier de leur proposer un artiste approprié. Une fois l'artiste choisi, la deuxième phase de discussion entre les commanditaires et l'artiste se met en place autour de la proposition d'avant-projet, le tout encadré par le médiateur. Ensuite, les discussions et négociations terminées, la commande, si elle est acceptée, est mise en œuvre. C'est la troisième étape. Et finalement, l'œuvre est inaugurée et devient acteur de la vie publique (Nouveaux Commanditaires).

Ce réseau de médiateurs, commanditaires et artistes propose d'ouvrir la commande de l'art contemporain à tous et de faire sortir l'art des lieux qui lui sont dédiés. Ce système a pour but, comme le dit Emmanuel Négrier, « de faire endosser à la société un rapport de responsabilité artistique qui résulte d'un mouvement « ascendant » de commande, à l'opposé d'un rapport « descendant » de réception d'une offre », là où le pourcentage artistique reste propre à l'État. Cela va de pair avec l'ambition énoncée par les Nouveaux Commanditaires : « Faire art comme on fait société » (Négrier, 2007).

3 CRITIQUE DU POURCENTAGE ARTISTIQUE

À la suite du constat posé ci-dessus, différentes interrogations émergent quant à la mise en place du pourcentage artistique et de l'intérêt qui lui est porté. Malgré différents systèmes d'accompagnements à l'intégration, tels que la cellule architecture ainsi que des projets qui découlent d'une collaboration réussie entre architecte et artiste, on y décèle toujours différents problèmes, que ce soit dans la mise en place du décret de 1984 ou dans la réalité de la collaboration entre architectes et artistes. La présente critique, divisée en différents thèmes, a pour objectif d'en tirer ainsi que d'y déceler les différents leviers à mettre en place afin de tendre vers une intégration de l'art dans les bâtiments publics en accord avec notre société actuelle.

3.1 Intégration ou décoration ?

Ce premier volet tente, par le biais de différentes critiques, de différencier l'intégration de la décoration. De fait, certains projets favorisent, pour diverses raisons, une décoration artistique et envisagent dès lors l'œuvre d'art tel un supplément à l'architecture. Comme l'énonce Jean-Claude Leblond, dans son article consacré à l'intégration de l'art dans l'architecture, paru en 1983, « si les œuvres n'altèrent en rien la structure de l'édifice et ne jouent aucun rôle dans son organisation fonctionnelle, on ne peut pas parler d'intégration, mais bien de décoration ». Il ajoute à cela une comparaison, qui illustre bien cette notion de décoration, entre l'art et le mobilier. Tous deux sont indépendants à l'architecture et leur déplacement dans l'espace n'empêchera pas l'édifice d'exister (Leblond, 1983).

Cette critique de l'art comme décoration au sein du pourcentage artistique illustre bien des projets tels que la cité scolaire de Saint-Nazaire, vu précédemment, ou encore l'intervention de l'artiste peintre Gérard Traquandi dans le projet du centre départemental des archives des Bouches-du-Rhône, dont il témoigne dans le reportage réalisé en 2006 par Françoise Arnold, « Artistes & Architectes ». L'artiste se dit lui-même étonné de la précision de la commande. L'emplacement était donné, les dimensions choisies ainsi que la demande précisant l'envie d'une peinture. De fait, l'architecte avait réservé un pan de mur blanc pour y placer l'œuvre artistique et avait une idée bien précise de ce qu'il attendait (Arnold, 2006). Comme énoncé précédemment, l'œuvre devient une décoration, anodine dans le bâtiment, et ne peut en aucun cas être définie comme une intégration artistique dans l'architecture.

Une des réponses que donne Jean-Claude Leblond à cette problématique, et que l'on peut illustrer par différents projets, est celle de l'intégration réelle. Non pas uniquement celle de l'intégration artistique, mais également celle de l'intégration de l'artiste dans le processus. L'artiste est pris en considération dès la conception, à son mot à dire

dans la plastique du bâtiment et est une aide à l'architecte quant à l'esthétique de l'édifice. « L'intégration artistique ne doit pas chercher à faire de l'art de musée, mais bien de faire de l'art qui intègre l'architecture dans sa forme, sa matérialité ou son esthétique » (Leblond, 1983, p. 2). La démarche de la cellule architecture est alors ici une réponse évidente à cette problématique, cherchant à favoriser les collaborations réelles entre architectes et artistes dès la conception du projet. Néanmoins, l'obligation de travailler avec un artiste dès l'esquisse n'est pas facile à mettre en place et ne correspond parfois pas au fonctionnement des architectes, ni de l'artiste. Un projet tel que le musée du folklore, vu ci-avant, démontre qu'une intégration artistique peut être réussie sans pour autant avoir une collaboration depuis le début entre les architectes et l'artiste. Comme le dit l'architecte Mathieu Poitevin dans le reportage « Artistes & Architectes », « l'intérêt de l'artiste est là pour interpréter ce que l'architecte imagine et trouver des réponses qui vont bien au-delà de ce que l'architecte avait pensé » (Arnold, 2006).

Il n'y a en effet pas de processus « parfait » afin de réaliser une intégration artistique dans l'architecture. Cela dépend énormément de l'intervention en elle-même et de la proposition de l'artiste. Chaque projet est un cas à part entière et chaque artiste a un mode de fonctionnement différent dans la conception de son œuvre. L'intervention artistique dépend de la position de l'artiste par rapport à l'art ainsi que de sa vision de la société : à chacun de trouver un rapport qui lui convient. La collaboration entre architectes et artistes se doit d'être à l'écoute de la position de chacun et il revient à l'architecte de comprendre quel rôle l'artiste prend dans l'espace, mais aussi quel rôle il entend prendre dans la société.

3.2 Un art de l'État ?

Bien que la politique d'intégration d'œuvres d'art dans l'architecture apparaisse, aux premiers abords, comme une initiative fantastique, donnant un marché à l'art, tout en produisant des espaces issus de collaboration entre architectes et artistes, il ne faut pas oublier que cette politique est inscrite, en Région wallonne et en Communauté française, dans le décret du 10 mai 1984 et est donc régie par différentes lois et par défaut par l'État. La critique développée dans le livre « Un art de fonctionnaires : Le 1% » de Yves Aguilar, paru en 1998, tend à faire valoir une séparation de l'État et de l'art car « Pourquoi voulez-vous que l'État ait du gout ? ». Bien qu'abrupt, Yves Aguilar révèle tout de même l'essence même de la politique du 1% qui est lié à des textes spécifiques, eux-mêmes choisis par ceux qui en ont le monopole et par conséquent donne lieu à une « esthétique d'État » (Aguilar, 1998).

Malgré une évolution des mentalités depuis la critique d'Aguilar, le pourcentage artistique reste complexe et défaillant. En effet, le décret datant de 1984 n'a toujours pas eu de réforme ou de mise à jour, là où l'art et l'architecture ont tous deux évolués. La politique d'intégration des œuvres d'art reste donc régie par un décret vieux de quasiment 40 ans, et qui n'est plus en lien direct avec la société actuelle. Néanmoins, le 16 avril 2020, la ministre de la Culture de la Communauté française, Bénédicte Linard, en réponse à une

interpellation sur le 1% par le député Olivier Maroy, a annoncé une révision de ce décret. Une des motivations principales de cette réforme se base sur l'évolution des nouvelles pratiques d'arts, et la révision devrait être effectuée en collaboration entre le cabinet de la ministre de la Culture et la cellule architecture, et porter sur différents points du décret. Les objectifs énoncés par la ministre quant à la révision sont nombreux : simplifier la procédure de désignation des artistes, élargir le champ d'application de la politique du 1% aux espaces publics, revoir et simplifier le calcul des montants consacrés à l'intervention artistique ainsi qu'appliquer à la CIOA (Commission d'Intégration des Œuvres d'Art) (Lallemand, 2020) le décret sur la nouvelle gouvernance (décret qui met en place un Conseil supérieur de la Culture, 7 Commissions d'avis, 7 Chambres de concertation sectorielles et une Chambre de recours). Cette réforme permettrait d'opérer une refonte en profondeur des instances d'avis et de renforcer la transparence et l'impartialité des avis remis au ministre de tutelle (Gréoli, 2019). Cette dernière démarche permettrait même de revoir le fonctionnement de cette commission, qui est parfois contestée.

En effet, selon l'étude menée par l'ISELP en 2007, sur l'intégration des œuvres d'art en application du décret de la Communauté française, la Commission d'Intégration des Œuvres d'Art se doit d'être revue. Comme expliqué en amont dans ce travail, la CIOA est composée de différents acteurs tels que l'architecte, le maître d'ouvrage et des conseillers, mais également la présence de deux artistes. L'un choisit par le maître d'ouvrage, l'autre choisi par la Commission Consultative des Arts plastiques (CCAP), choisis dans une liste de vingt artistes désignés par l'Exécutif de la Communauté française pour deux ans. Pourtant, d'après le rapport de l'ISELP, cette liste de vingt artistes n'aurait pas été renouvelée depuis 1992, ce qui expliquerait donc la redondance dans le jugement des projets d'artistes présentés à cette commission (Iselp, 2010).

Malheureusement, la réforme annoncée par la ministre de la Culture en 2020 n'a toujours pas vu le jour. Pourtant, suite à la pandémie qui a écarté les artistes de leur public durant quasiment deux ans, une nouvelle dynamique d'intégration d'œuvres d'art dans les bâtiments et les espaces publics serait, sans doute, la bienvenue.

4 UNE EXPÉRIENCE PERSONNELLE

Afin de compléter la recherche et de pouvoir amener un questionnement et une expérience personnelle en matière de collaboration entre architecte et artiste, j'ai eu l'opportunité de développer mon projet d'architecture de fin d'études avec un artiste plasticien, Yoel Pytowski. Cet artiste, né en 1986 en Israël et ayant grandi en Argentine, a entamé ses études en France pour finalement être diplômé de l'ENSAV⁶ en arts plastiques, visuels, et de l'espace. C'est lors de l'exposition « Magma », la 10^e Triennale d'art contemporain d'Ottignies-Louvain-la-Neuve, à laquelle il participait, que nous nous sommes rencontrés.

La démarche artistique de Yoel Pytowski est influencée par ses nombreux déplacements en tant qu'enfant. Ayant grandi dans plus de cinq pays différents, au sein de maisons en construction, il marque sa relation aux lieux par des repères mobiles et flous et développe une fascination pour les structures et les espaces en mutation. Cette influence va l'amener à proposer des installations in situ rendant le lieu déstabilisant par la manifestation produite par les constructions. Ces installations prennent la forme de façades, de murs en décomposition et de structures brutes qui questionnent leurs temporalités et matérialités. A cette déconstruction des espaces vient s'ajouter son intérêt pour la provenance des matériaux. Chaque installation est démontée pour en créer une nouvelle, et les matériaux sont sans cesse réutilisés. Pytowski décrit ses œuvres comme des « installations organiques » changeant de forme d'une exposition à une autre. Dernièrement, il a comparé le cycle de ses matériaux au cycle des constructions que l'on croise tout au long d'une vie. À ses yeux, rien de l'architecture ne peut être considéré comme acquis, car l'espace peut muter en quelque chose d'autre à tout moment⁷. Comme il l'indique dans la description de son installation « Dry garden » : « l'architecture n'est rien d'autre que l'arrangement de matériaux vivants de la nature, appartenant à la nature ».

Le projet mis en place en collaboration avec Yoel Pytowski a porté sur la transformation et la restructuration de la station de métro Botanique. L'objectif architectural de ce projet est de dévier la circulation verticale actuelle afin de mieux utiliser deux grandes salles aujourd'hui utilisées uniquement comme lieux de passage. Notre travail imagine comment ces deux salles pourraient être réunies afin de créer un espace culturel qui, à l'aide d'une nouvelle galerie, viendrait se relier à l'espace culturel existant du Botanique. Nous avons également travaillé sur une ouverture de cet espace vers le jardin botanique de Bruxelles.

Lors de la première rencontre, le projet était en phase d'esquisse et proposait déjà des espaces et un programme bien précis. Après une explication détaillée du lieu, du projet ainsi que des pistes projectuelles pour cette station, nous avons discuté d'éventuelles interventions que Yoel se verrait réaliser. De fait, aucune demande n'était

6 École Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre Bruxelles

7 Informations issues du texte « démarche artistique » du portfolio de Yoël Pytowski

faite de ma part et l'intervention artistique, comme le projet, a évolué au fur et à mesure des discussions. Comme mentionné ci-avant, Yoel porte un regard important sur le réemploi des matériaux, qu'il applique à la totalité de ses œuvres, et il a directement été interpellé par les terres d'excavation qui devraient être enlevée afin d'agrandir la station de métro du Botanique. C'est suite à cette première réflexion qu'une vraie dynamique de réemploi des matériaux s'est installée dans nos discussions, et l'intervention artistique s'est fortement intéressée à la matérialité du projet, allant des murs jusqu'au sol en passant par le mobilier. Nous avons envisagé de travailler les murs du projet en terre, ce qui a donné lieu à des murs en pisé. L'objectif est double : d'une part il propose un réemploi de la terre d'excavation directement dans le bâtiment et, d'autre part, il a une portée symbolique en cherchant à donner au visiteur la sensation d'être sous terre, comme dans une grotte évoquant un espace plus organique. Nous avons également conçu le sol du projet dans un granito réalisé à l'aide de l'ancien carrelage de la station. Ce recyclage permet de recréer un sol plus chaleureux tout en ayant une trace de l'ancienne configuration des lieux. Enfin, nous avons décidé que le mobilier serait entièrement réalisé en panneaux de marbre, utilisé comme parement des murs du premier étage de la station de métro. Cette dynamique de réemploi, qui s'inscrit dans un dialogue avec la mémoire du lieu, devient ici un geste artistique plus large qui se retrouve dans l'entière du projet, dans ses formes et matérialités.


Le rôle d'architecte dans cette démarche d'intégration artistique fut une expérience enrichissante qui m'a permis de réaliser la complexité des collaborations possibles. L'architecte étant confronté à la réalité technique d'exécution, il est de son rôle de se renseigner sur la mise en œuvre et les détails techniques des matériaux, ce qui est d'autant plus complexe lorsque l'œuvre artistique devient finalement partie intégrante du projet architectural. Il faut tout de même noter que cette expérience ne prend pas en compte le budget, ni pour la partie architecture ni pour la partie artistique, ce qui dans la plupart des cas est source de conflits. Néanmoins, le travail de collaboration effectué avec Yoël a, à mes yeux, porté le projet d'architecture plus loin, lui donnant plus qu'une dimension esthétique traditionnelle. Il a permis un geste mémoriel en lien avec les lieux et les matérialités en présence. Comme l'affirme l'architecte Mathieu Poitevin dans le reportage « Artistes & Architectes », « l'intérêt de l'artiste est là pour interpréter ce que l'architecte imagine et trouver des réponses qui vont bien au-delà de ce que l'architecte avait pensé » (Arnold, 2006). La collaboration avec Yoel Pytowski m'a aidé à ouvrir mon projet initial au-delà des seuls aspect fonctionnels.

Journal de bord Collab avec Yoël Pytowski.

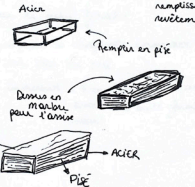
9/03 Première rencontre avec Yoël

- Présentation du travail de TFE sur le 17.
- ⊙ Yoël étant plasticien & travaillant dans la mise en place des expositions, il m'a posé de nombreux questions à propos des plans.
- J'apporte mes idées de projets et une discussion s'enclenche. Différentes intentions projectuelles naissent :
 - Traiter un nouveau banc.
 - Nouvel accès au parc.
 - Espace scénique
- Intervention sur Mobilier → Yoël travaille beaucoup le marbre & voudrait ne pas en perdre un gramme dans le projet.
- Idée des murs en pisé fait avec la terre excavée → récupération des matériaux (démarche de Yoël dans toutes ses œuvres).

30/03 Discussion sur l'intervention.

- Reprendre l'intention de réemploter & d'élargir à + que la terre.
 - Inventaire des matériaux :
 - Marbre
 - Terre
 - Carrelage → Rouge → Gris.
 - Marbre → bnf ou nat
 - proposition de Yoël : faire le mobilier.
 - Terre → murs en pisé.
 - Carrelage → Yoël : Granito avec un échant blanc.
 - Faire tout en pisé? → effet grotte + rappeler le fait d'être sous terre.
 - murs de soutènement en béton ...
 - posément en pisé!
 - bon acoustique!
 - Le mur trop haut → système d'encrage avec des plaques de marbre.
- 
- Est-ce que le marbre s'effrite si les gens se frottent? Faire des recherches.
- Faire attention à la transition végétale
 - ce qui est dans un jardin botanique.
 - Devant les colonnes?

21/04 Discussion sur le projet

- Faire tout en pisé pour "l'effet grotte".
 - Les plafonds en peinture sur terre.
 - Salle de spectacle : murer le mur pour l'acoustique
 - Travail du marbre → calculer la surface disponible!
 - Mobilier : armure en bois (structure acier, remplissage pisé, revêtement marbre)
- 
- Panneaux pour les tables? HARDC
 - ACIER → Pisé
- Attention aux œuvres existantes de la Station de Métro :
 - L'œuvre : Marlin Guyaux
 - Les voyageurs : Pierre Cabille
 - Ici quoi faire + caractériser les œuvres!

01/05 Placement détaillé des matériaux.

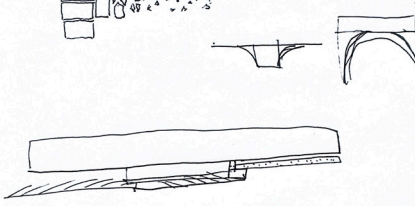
- Accroche avec la Botanique.
 - dégrader des matériaux du Bota vers les murs en pisé, granito.
 - dégrader
 - granito
- 
- Grando sur mur (au les patins petits)
Carrelage gris, rouge - marbre. se mélange au fur et à mesure que ça descend.

Fig. 7 - Extraits du journal de bord de la collaboration avec Yoël Pytowski



Fig. 8 - Vue de la salle de concert depuis les loges, murs en pisé et sol en granito

5 CONCLUSION

La politique d'intégration des œuvres d'art, plus communément appelée le pourcentage artistique, était autrefois appliquée inconsciemment par des collaborations d'artistes et d'architectes sur base d'affinités personnelles, souvent au sein des écoles d'art. Les exemples analysés dans ce travail permettent de comprendre l'arrivée et la mise en place de cette politique d'intégration qui, aujourd'hui, semblent parfois obsolètes dans son décret. Malgré des réussites et des progrès dans son application, le pourcentage artistique reste fortement méconnu du grand public et n'offre pas un réel marché aux artistes au vu de la complexité de la sélection, faite par la Commission d'Intégration des Œuvres d'Art. Une plus grande visibilité et valorisation permettraient de faire évoluer le 1% vers une politique d'intégration sensée et d'actualité. Il est inévitable qu'une réforme du décret doive être faite afin de proposer un fonctionnement plus simple, plus ouvert aux artistes, mais aussi plus ouvert aux architectes qui, aujourd'hui, ne cernent parfois pas toutes les complexités du décret de 1984.

La réforme du décret est, à mes yeux, une nécessité afin de faire avancer cette politique, mais elle doit être accompagnée d'un changement des mentalités et d'un intérêt général de la société et des politiques, qui aujourd'hui parfois n'ont pas connaissance de l'existence de cette règle du 1%. Une conscientisation du 1% serait optimale afin de rendre l'intégration artistique dans l'architecture d'ordre public et de mettre les artistes en valeur. Cette prise de conscience pourrait prendre place dans les écoles d'architecture et d'art, en créant d'emblée des échanges, comme auparavant lorsqu'architectes et artistes se côtoyaient dans les écoles telles que les Beaux-arts. De plus, la rédaction d'un « guide pratique du 1% artistique », comme on en retrouve en France ou au Québec, pourrait certainement permettre aux architectes, aux artistes, mais également aux maîtres d'ouvrages de comprendre la mise en place et l'intérêt de la politique du 1%.

Afin de conclure cette recherche, il me paraît sensé de revenir sur les propos tenus par G. Hegel quant à la définition de l'architecture comme un art symbolique, inconscient et basique, qui résulte « de décision formelle plutôt que de considérations intellectuelles » (Van Gerrewey, 2019). Ne pourrait-on pas considérer que la collaboration entre architectes et artistes puisse porter l'architecture hors de ce cadre, posé par Hegel, d'une forme d'art ennuyeux et démunie d'idées ? Est-ce que, même s'il y a d'autres chemins pour y parvenir, on ne peut pas considérer que la mise en commun des deux disciplines au sein d'un même projet participe de l'ouverture vers l'art classique et l'art romantique, tels que définis par Hegel ? En effet, une telle mise en commun crée du dialogue, qui incite à la prise de position de chaque partie prenante, artistes et architectes, vis-à-vis de l'art, de l'architecture et de la société. Selon les affinités et le positionnement de chacun, les projets se démarqueront plus ou moins fortement de l'intuition, pour marquer la matérialisation de formes ou d'idées, esquissant chaque fois des réponses partielles au questionnement de la place de l'art et de l'architecture dans notre société.

6 BIBLIOGRAPHIE

Livres

Aguilar, Y. (1998). *Un art de fonctionnaires : Le 1%*. Jacqueline Chambon

Bloc, Andre. (S. d). *Architecture Formes Couleur*

Fondation de France. (2013). *Faire art comme on fait société*. Les presses du réel

Hegel, G. (1944). *Esthétique*. Paris, Mouton

Van Gerrewey, C. (2019). *Choisir l'architecture*. EPFL Press

Articles

Bière, D & Marantz, E. (2017). Le collectif à l'œuvre. Collaborations entre architectes et plasticiens (XXe - XXIe siècles). *In Situ* [En ligne], 32. <https://journals.openedition.org/insitu/15409>

Bloc, A. (1954). Intégration des arts plastiques dans la vie. *Architecture Formes Couleur*. 4-5

Chabart, P. (2017). V+ - «INSTANCES D'UN TRAJET D'ARCHITECTURE». *Wal-lonie-Bruuxelles Architectures*. <https://wbarchitectures.be/fr/billets/V----Instances-d-un-trajet-d-architecture-/433/>

Charlier, S. (2016). L'intégration des œuvres d'art dans les infrastructures publiques à Liège: Ianchelevici et l'architecture moderne. In A. Beguin & G. Lantair, *Hazinelle une machine à enseigner*, 58-64. Ville de Liège. <https://hdl.handle.net/2268/202818>

Charlier, S. (2017). De la revue d'avant-garde à la reconnaissance publique : la collaboration entre architectes et plasticiens à Liège dans les années 1930. *In Situ* [En ligne], 32. <http://journals.openedition.org.proxy.bib.ucl.ac.be/insitu/15061>

Gay, D. (2017). Fernand Léger et le groupe Espace à Biot. Un terrain d'expérimentation pour une modernité critique. *In Situ* [En ligne], 32. <http://journals.openedition.org/insitu/14660>

Gluckin, T. (2017). André Bruyère et la synthèse des arts : projet de *Village polychrome* avec Fernand Léger (1953). *In Situ* [En ligne], 32. <https://journals.openedition.org/insitu/14622>

Gréoli, A. (2019, 28 mars). *Communiqué sur Le décret sur la nouvelle gouvernance culturelle adopté au Parlement*. Fédération Wallonie-Bruxelles. https://www.culture.be/index.php?id=13048&L=0&tx_ttnews%5Bpointer%5D=1&tx_ttnews%5BbackPid%5D=13044&tx_ttnews%5Btt_news%5D=9124&cHash=81de4acfc3e8c60406391723596974e0

Iselp. *Intégration d'œuvres d'art. Inventaire des Intégrations d'œuvres d'art 1986-2010 en application du décret de la Communauté française. Les personnes morales de droit privé*. Mons, 2010. https://moodle.umons.ac.be/pluginfile.php/16597/mod_resource/content/1/DECRETsite.pdf

Lallemand, A. (2020, 16 octobre). *L'art dans l'agora : Le décret de 1984 va être dépoussiéré*. Le soir [En ligne], <https://www.lesoir.be/332032/article/2020-10-16/lart-dans-lagora-le-decret-de-1984-va-etre-depoussiere>

Leblond, J.-C. (1983). L'intégration de l'art à l'architecture : un tournant? *Vie des arts* [En ligne], 27(110), 18-23. <https://id.erudit.org/iderudit/54353ac>

Lorblanchet, M. (2006). L'origine de l'art. *Presse universitaire de France* [En ligne], 214, 116-131. <https://www.cairn.info/revue-diogene-2006-2-page-116.htm>

Négrier, E. (2007). L'art à l'épreuve de l'espace public. *Cosmopolitiques* [En ligne], 15, 135-147. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01435263>

Vial, M.-L. (2017). La cité scolaire de Saint-Nazaire (1953-1970), récit d'un programme d'œuvres «1 %» à travers son réseau d'acteurs. *In Situ* [En ligne], 32. <http://journals.openedition.org.proxy.bib.ucl.ac.be/insitu/15110>

Mémoires ou thèses universitaires

Beslier, S. (1996). *Le 1% artistique*. [Mémoire de master, Université Catholique de Louvain-la-Neuve]

Sites web

Cellule Architecture. *Procédure*. <https://cellule.archi/fr/integration-oeuvres-art/procedure>

Fédération Wallonie-Bruxelles. *Prix Ianchelevici*. <http://www.artsplastiques.cfwb.be/index.php?id=16733#:~:text=Objet%20du%20prix%20%3A,architecture%20et%20%C3%A0%20l'urbanisme.>

Fondation de France. <https://www.fondationdefrance.org/fr/notre-histoire>

Nouveaux Commanditaires. <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/45/devenir-commanditaire>

Reportages

Arnold, F. (Réalisatrice). (2006). *Artistes et Architectes*. France. Film en ligne. <https://vimeo.com/ondemand/216902>

Décrets

Conseil de la Communauté française.(1984, 22 juin). *Décret relatif à l'intégration d'œuvres d'art dans les bâtiments publics*. Wallex. <https://wallex.wallonie.be/contents/acts/12/12037/1.html?doc=16417&rev=17314-10184>

Greoli, A. (2019, 28 mars). *Le décret sur la nouvelle gouvernance culturelle adopté au Parlement*. Fédération Wallonie-Bruxelles. https://www.culture.be/index.php?id=13048&L=0&tx_ttnews%5Bpointer%5D=1&tx_ttnews%5BbackPid%5D=13044&tx_ttnews%5Btt_news%5D=9124&cHash=81de4aecf3e8c60406391723596974e0

Iconographie

Fig. 1 - Tibislawsky Dimitri

Fig. 2 - AM Saint-Nazaire

Fig. 3 & 4 - Charlier Sébastien, 2017

Fig. 5 & 6 - Cellule architecture

Fig. 7 & 8 - Marichal Jérémie, 2022



Art & Architecture

LBARC2230 - Atelier de recherche en & sur l'architecture : Typologies
Jérémié Marichal

COLLABORATION AVEC L'ARTISTE YOËL PYTOWSKI

La démarche artistique de Yoël Pytowski est influencée par ses nombreux déplacements en tant qu'enfant. Ayant grandi dans plus de cinq pays différents, au sein de maisons en construction, il marque sa relation aux lieux par des répères mobiles et flous et développe une fascination pour les structures et les espaces en mutation. Cette influence va l'amener à proposer des installations in situ rendant le lieu désolant par la manifestation produite par les constructions. Ces installations prennent la forme de façades, de murs en décomposition et de structures brutes qui questionnent leurs temporalités et matérialités. A cette déconstruction des espaces vient s'ajouter son intérêt pour la provenance des matériaux. Chaque installation est démontée pour en créer une nouvelle, et les matériaux sont sans cesse réutilisés. Pytowski décrit ses œuvres comme des « installations organiques » changeant de forme d'une exposition à une autre. Dernièrement, il a comparé le cycle de ses matériaux au cycle des constructions que l'on croise tout au long d'une vie. A ses yeux, rien de l'architecture ne peut être considéré comme acquis, car l'espace peut muter en quelque chose d'autre à tout moment. Comme il l'écrit dans la description de son installation « Dry garden » avec Angyvir Padilla : « l'architecture n'est rien d'autre que l'arrangement de matériaux vivants de la nature, appartenant à la nature ».

Le projet mis en place en collaboration avec Yoël Pytowski a porté sur la transformation et la reconstruction de la station de métro Botanique. L'objectif architectural de ce projet est de dévier la circulation verticale actuelle afin de mieux utiliser deux grandes salles aujourd'hui utilisées uniquement comme lieux de passage. Notre travail imagine comment ces deux salles pourraient être réunies afin de créer un espace culturel qui, à l'aide d'une nouvelle galerie, viendrait se relier à l'espace culturel existant du Botanique. Nous avons également travaillé sur une ouverture de cet espace vers le jardin botanique de Bruxelles.



LI CRI EPURATI DI BALONCI DURU DES SECLUS
Bruxelles, 2014



FACIHE D'INTERIEUR
Tiborg, 2014



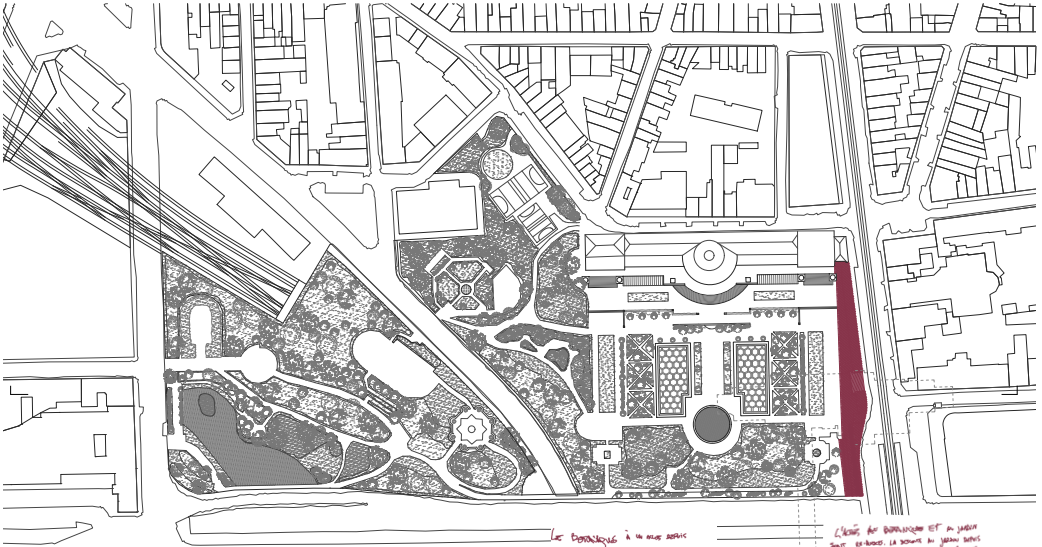
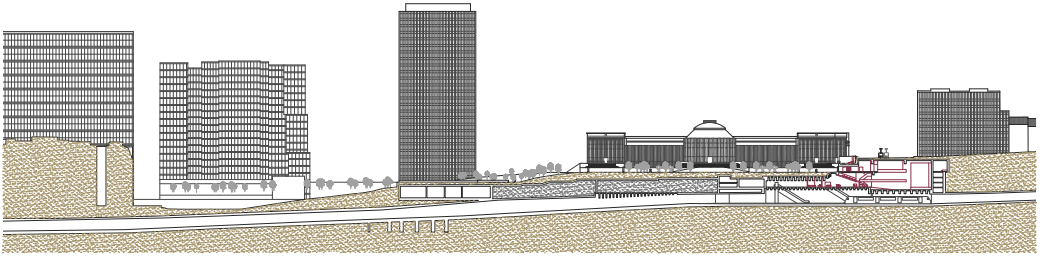
ERI G. BARDIN - COLLE BOURG ETION Agnyvir Padilla
Maastricht, 2019



LI LAURRI DI SEILLI - COLLE BOURG ETION Justine Baugard
Bruxelles, 2017

Présentation de Yoël Pytowski

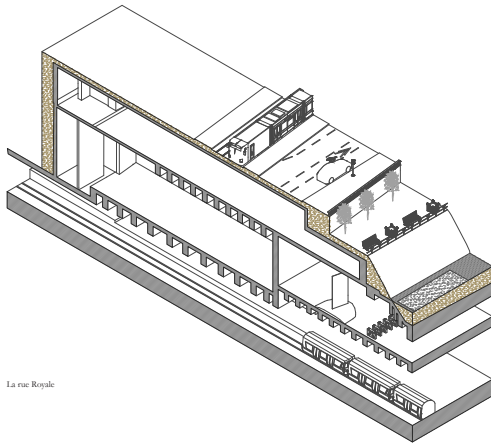
LBARC2230 - Atelier de recherche en & sur l'architecture : Typologies
Jérémy Marichal



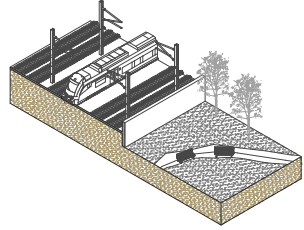
Les dispositions à 10 ans avant
 de l'arrêt de l'actuel développement
 de l'actuel (AA) de l'actuel
 l'usage des deux courts parallèles
 l'actuel est de l'actuel des symboles

L'actuel de l'actuel est de l'actuel
 l'actuel de l'actuel de l'actuel de l'actuel
 l'actuel de l'actuel de l'actuel de l'actuel
 l'actuel de l'actuel de l'actuel de l'actuel
 l'actuel de l'actuel de l'actuel de l'actuel

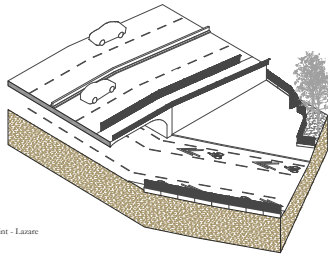




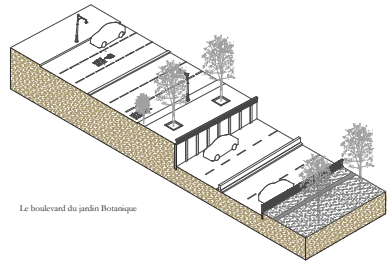
La rue Royale



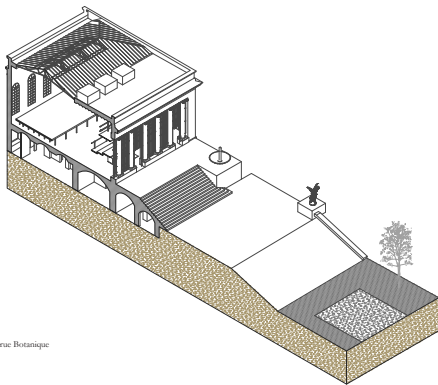
La jonction Nord - Midi



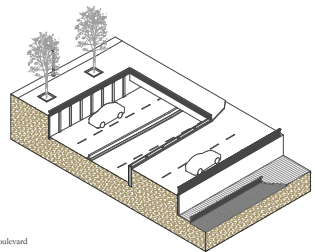
Le boulevard Saint - Lazare



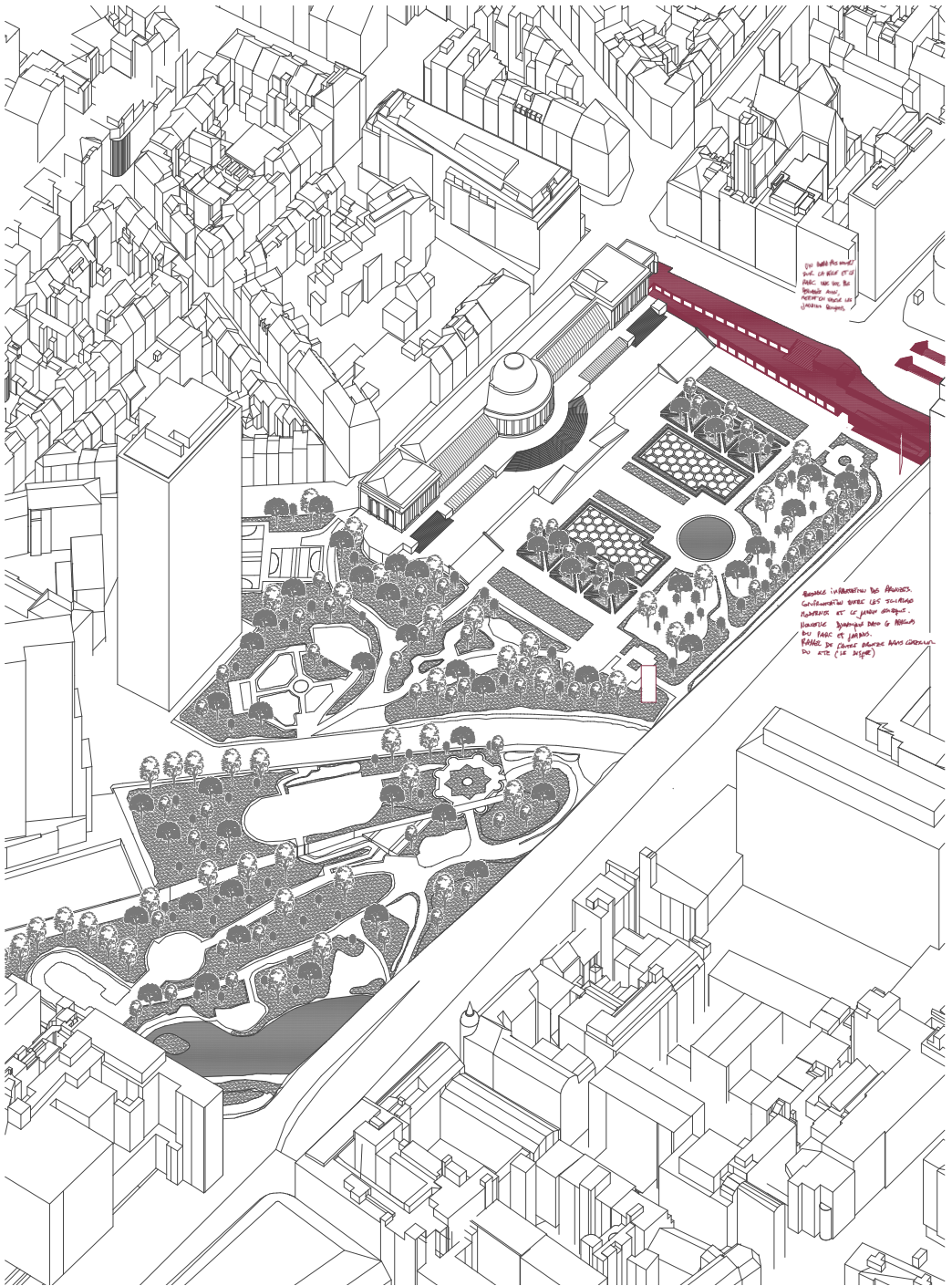
Le boulevard du jardin Botanique



La rue Botanique

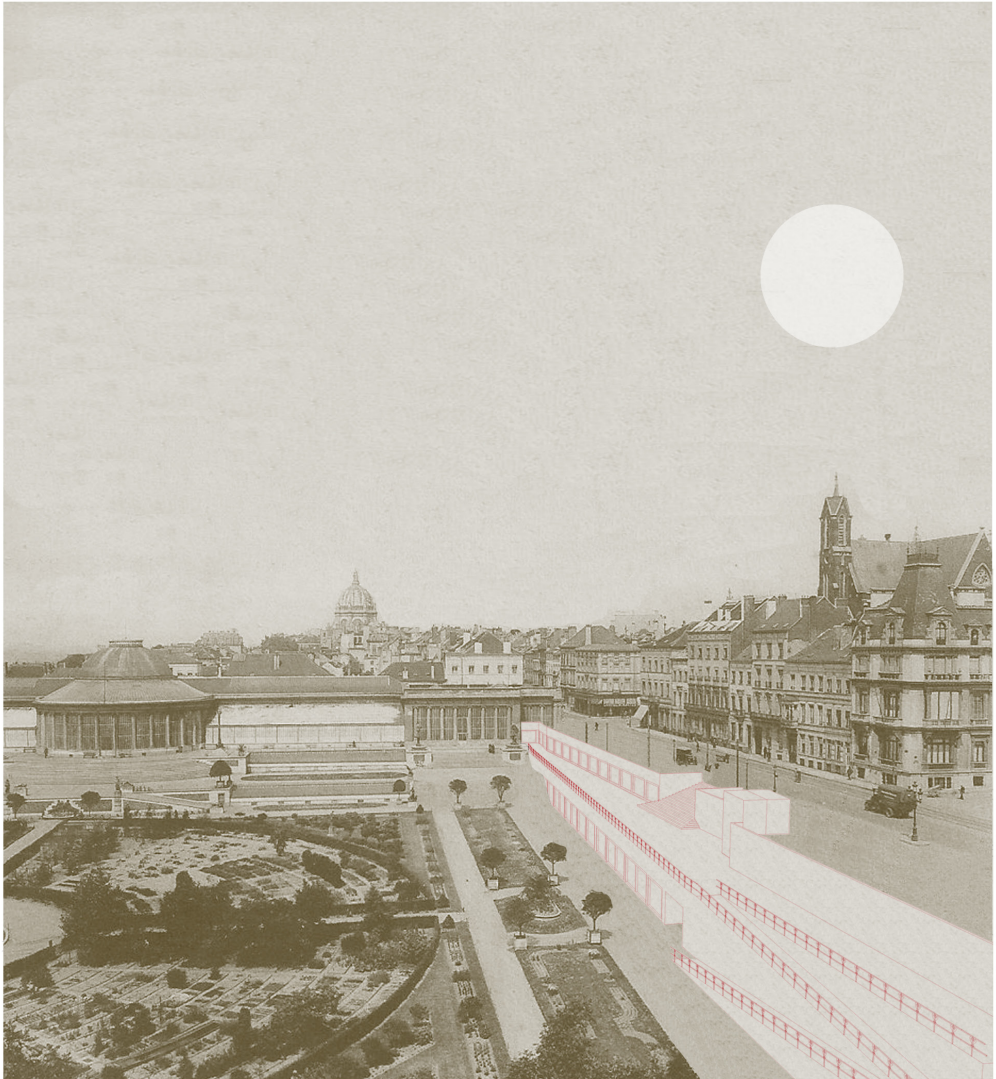


L'avenue du Boulevard



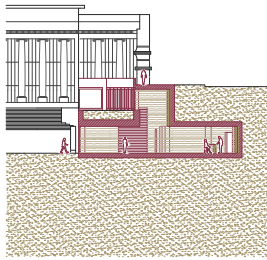
Axonométrie du jardin Botanique

L.BAR(2239) - Atelier de recherche en & sur l'architecture : Typologies
 Jérémie Marchal

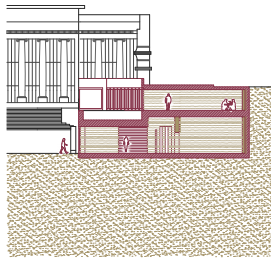


Vers un nouveau bord au Botanique

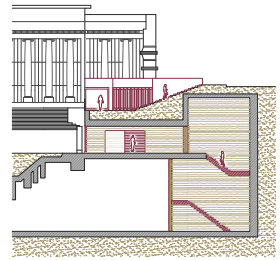
LBARC2239 - Atelier de recherche en & sur l'architecture : Typologies
Jérémie Marichal



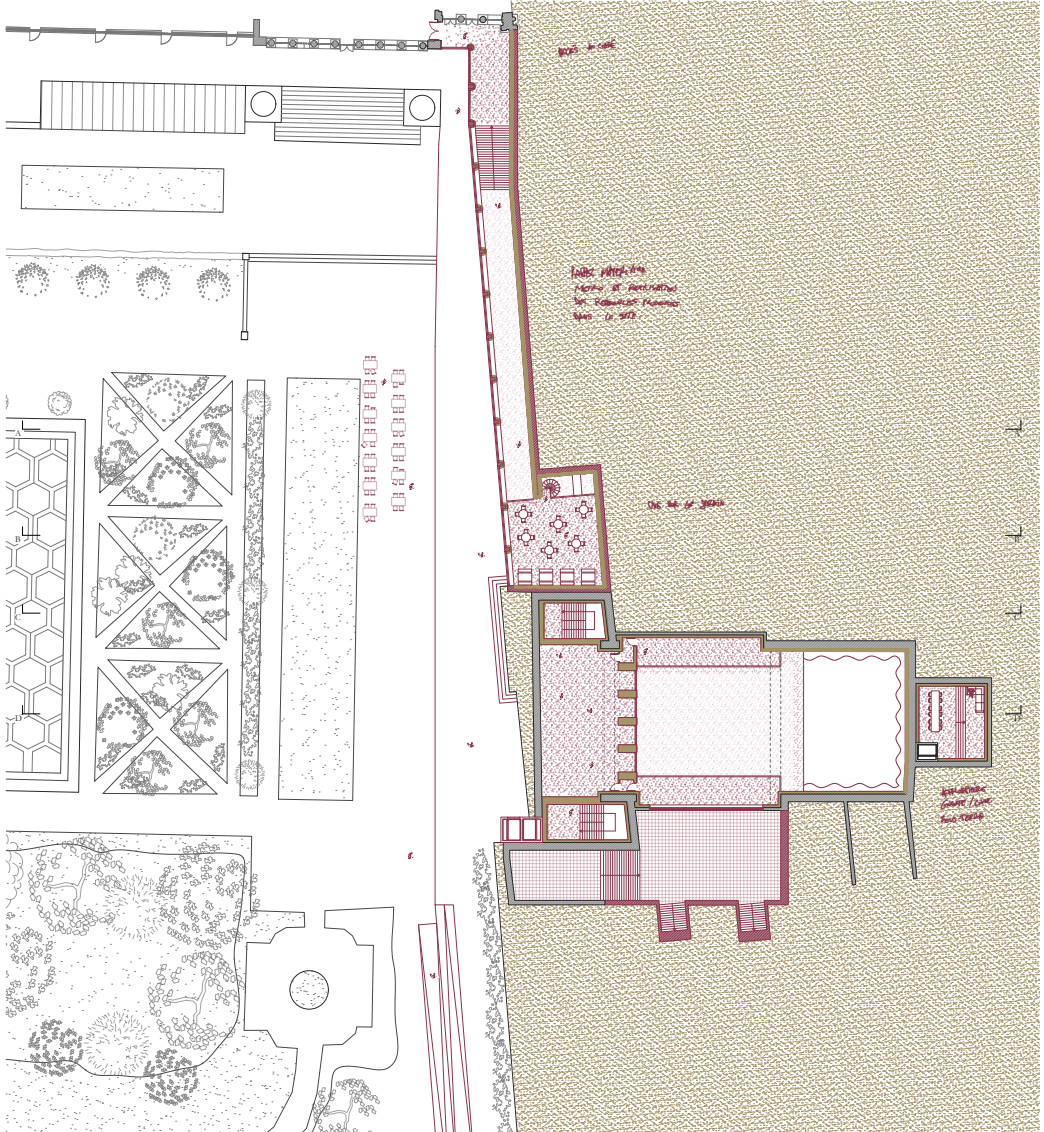
Coupe AA



Coupe BB

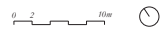


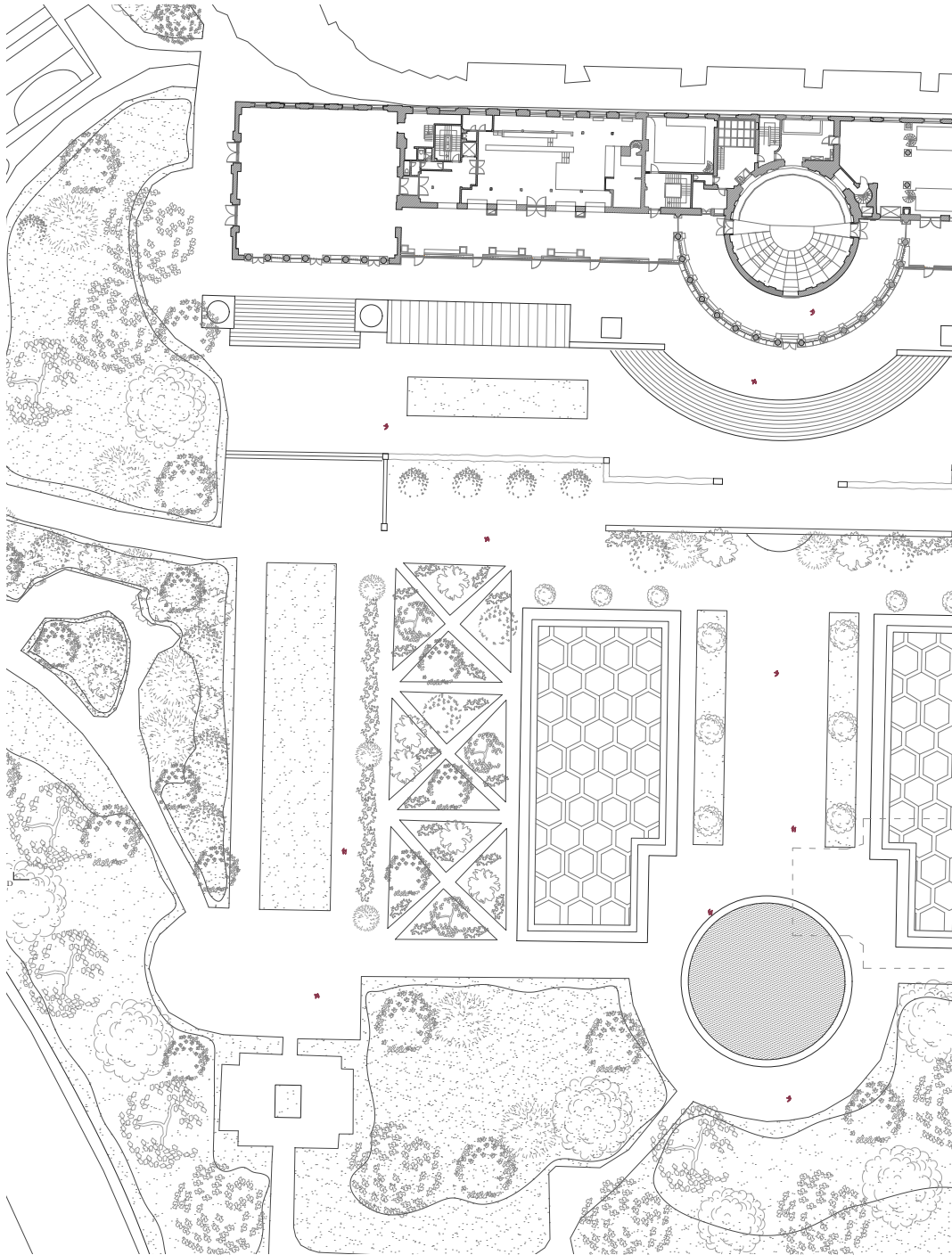
Coupe CC

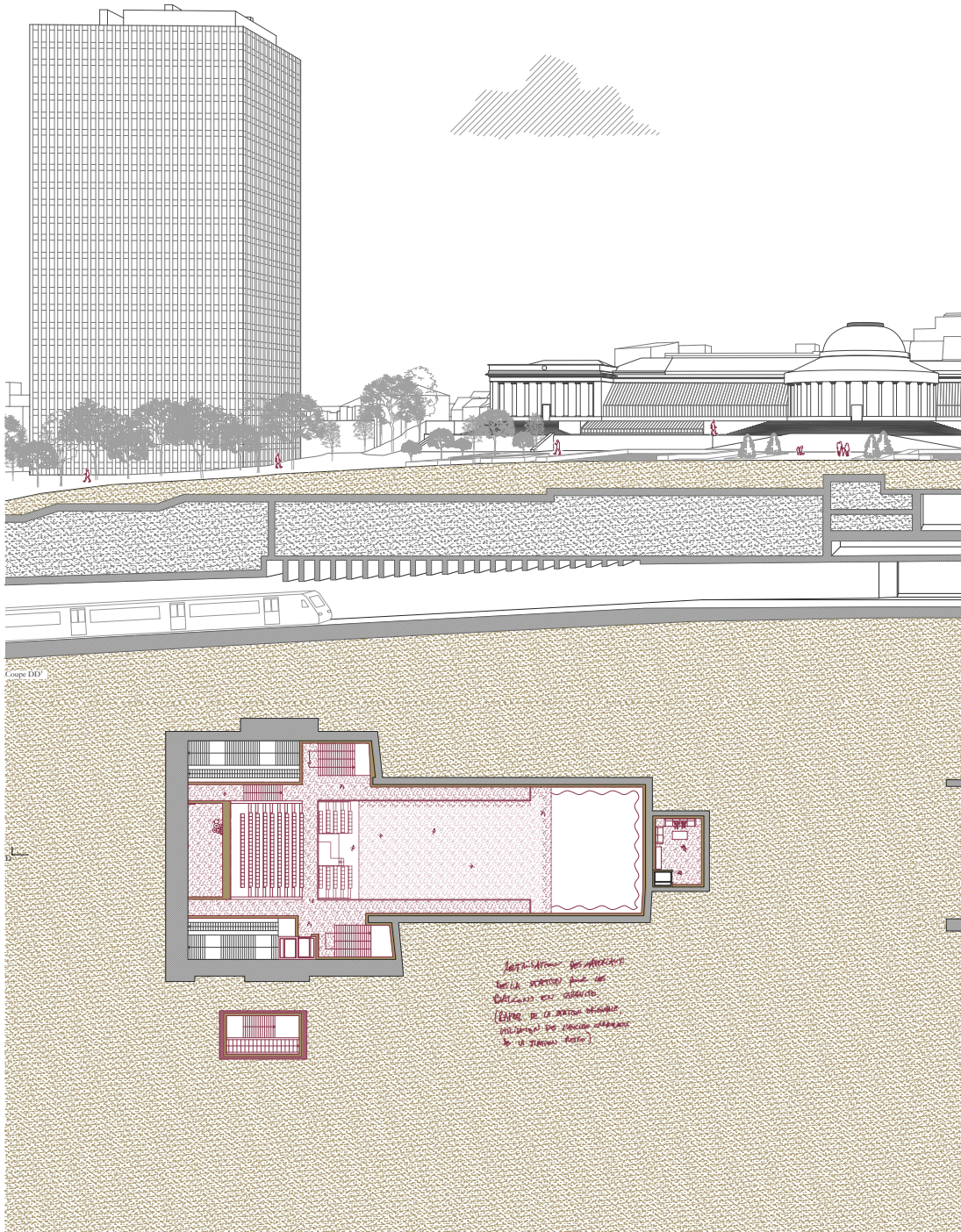


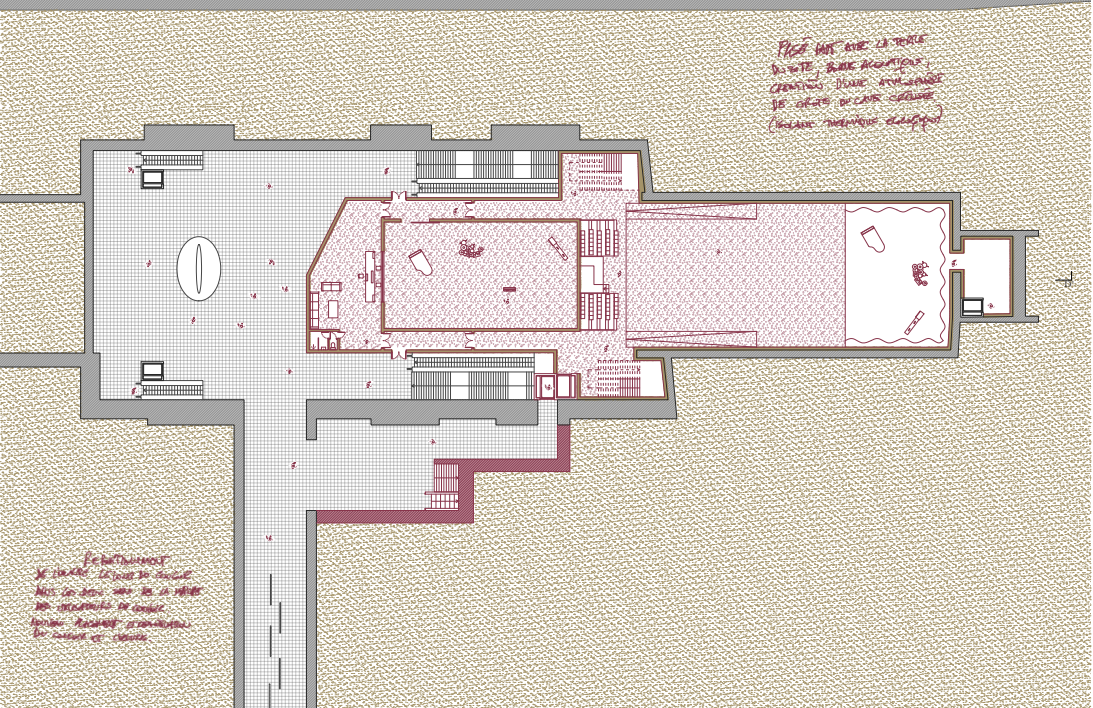
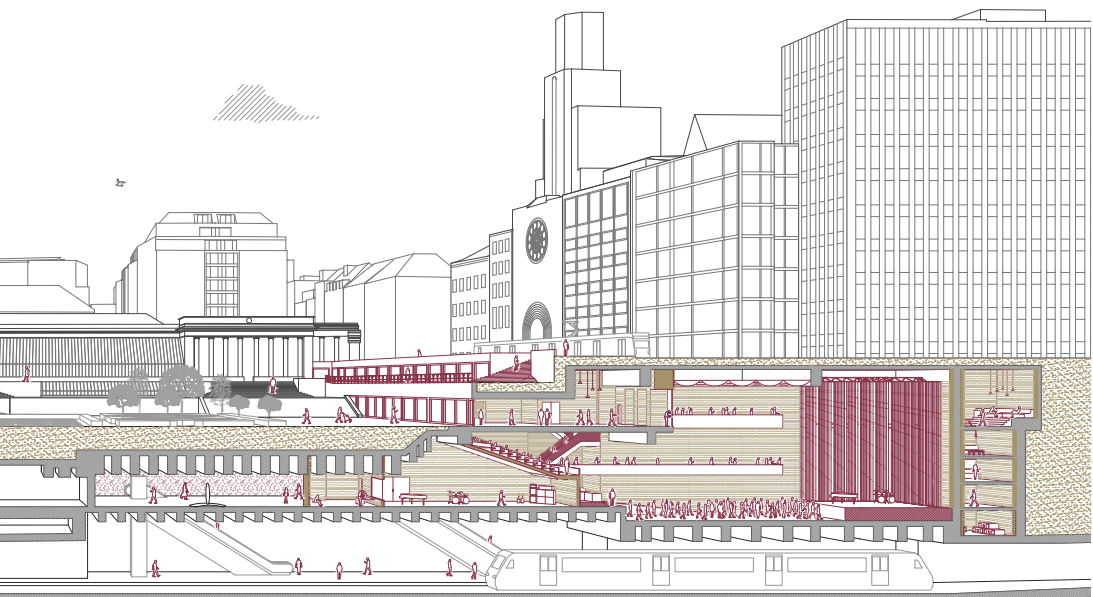
Plan de la mezzanine

LBARC2239 - Atelier de recherche en & sur l'architecture : Typologies
 Jérémie Marichal









Journal de bord Collab avec Yael Zyckov:

3/03 Révision rattachée avec Yael

→ Présentation des travaux de TFE aux 47.

→ Yael était planté à l'arrière dans le mur en face des escaliers, 20 m² en face des escaliers à l'extérieur du plan.

→ J'aimais mes idées de projets et une discussion s'est tenue. Différences de vues architecturales matérielles.

- Travail sur nouveaux plans
- Réviser avec mes amis
- Équipe technique

→ Introduction avec Yael Zyckov sur le thème "accueillir la présence au lieu d'être un projet".

→ Travaux des maîtres en piste fait avec le lieu accueilli nous réappropriation des matériaux (détails de Yael dans les escaliers en marbre).

30/03 Discussion sur l'intégration

→ Repenser l'intégration au site et à l'échelle et à l'usage du lieu.

- Intégration des matériaux:
 - Marbre
 - Titane
 - Carrelage - Bronze
 - Bois

Marbre → très bon isol.

→ projet de Yael: faire le mobilier.


Titane → moins en prise

Carrelage → Yael: Carrelage avec un détail blanc.

→ Faire avec en piste? nous offre quelle + supporter le fait d'être avec nous.

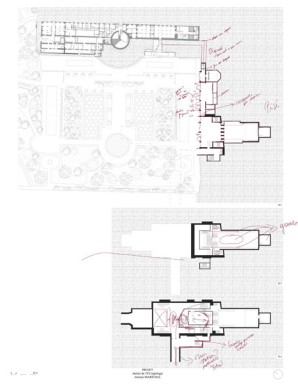
→ nous nous de l'architecture en lieu...
 - Également en piste!
 - une base architecturale!

Le mur trop haut nous explique et encourage avec des projets de marbre.



→ nous est en face de nous réfléchit si de que ne faut-il? Pour une raison.

→ Faire attention à la transition existante
 - ce n'est pas un jeu de Bataillon
 - "Devant de l'escalier?"



04/04 Discussion sur le projet


→ Faire avec en piste pour "l'effet qu'on".

Le fait d'être en présence au lieu.


→ Site de grande: marbre le mur pour l'architecture.

→ Travail sur marbre et détails de marbre disponibles!


- Marbre: marbre en bois (carrés, marbre, marbre, marbre)



→ Dans ce marbre pour l'escalier



→ marbre pour les détails?



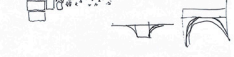
→ Attention aux autres escaliers par la station de Marbre: L'escalier: Marbre, bronze - Les escaliers: Bois, Carrelage - Plus aussi faire + l'escalier de marbre!

04/05 Placement détaillé des matériaux.

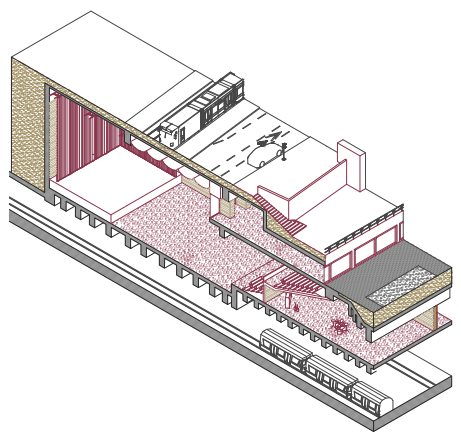
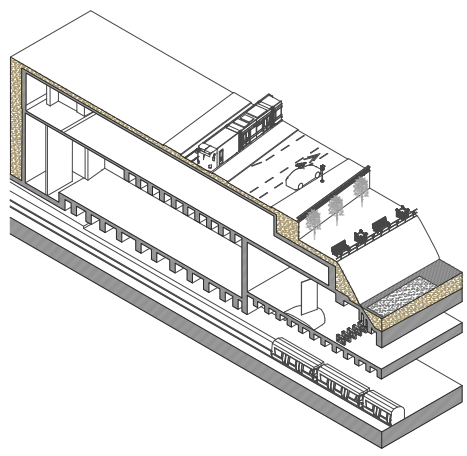
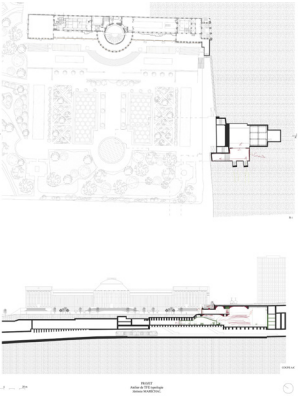
→ Accroche avec la Bataillon.

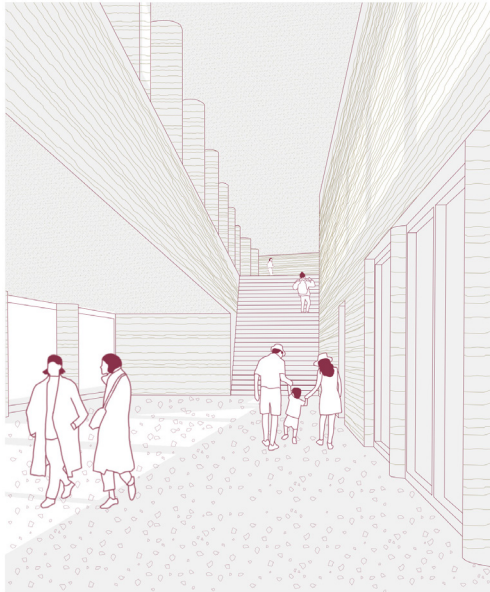
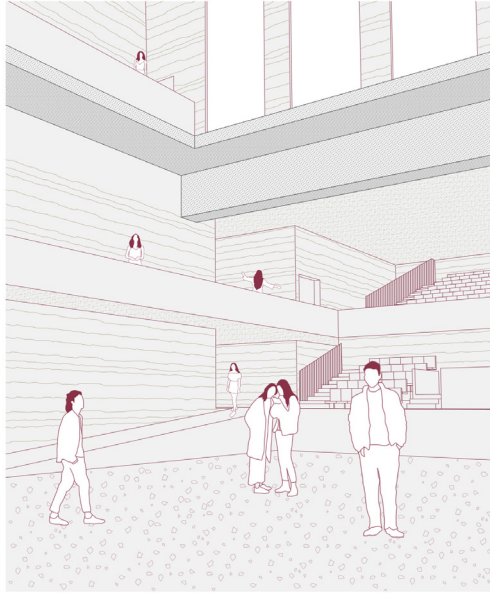
Les détails des escaliers de Bataillon

Dans le marbre en piste, grande



→ Grande sur pour les détails plus
 Carrelage gris, marbre, bronze, marbre
 pour se - nous pas en détail.





Vues du projet

L.BARC2239 - Atelier de recherche en & sur l'architecture : Typologies
Jérémy Marichal