



HAL
open science

Le dispositif du 1% artistique sur le campus de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3

Antoine Dupuy

► **To cite this version:**

Antoine Dupuy. Le dispositif du 1% artistique sur le campus de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03708873

HAL Id: dumas-03708873

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03708873>

Submitted on 5 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Année universitaire 2020-2021

Le dispositif du 1% artistique sur le campus de l'Université Paul- Valéry Montpellier 3



Présenté par **Antoine DUPUY**

Sous la direction de **Pascale SAMUEL**, Conservateur du Patrimoine

le **10/06/2021**

Mémoire de Master 1

Mention : Histoire de l'art

Parcours : Conservation, Gestion, Diffusion des Œuvres d'art des XXe et XXIe siècles

REMERCIEMENTS

Je tiens, en premier lieu, à remercier très sincèrement Pascale Samuel, conservatrice de la collection d'art moderne et contemporain du Musée d'Art et d'Histoire du judaïsme de Paris, pour m'avoir encadré en tant que directrice de ce mémoire. J'exprime toute ma gratitude pour ses précieux conseils, son écoute et sa disponibilité.

Je remercie mes anciens professeurs de Paris I Panthéon-Sorbonne pour m'avoir encouragé dans cette voie. Je tiens à remercier l'ensemble des professeurs de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 pour ces deux années d'enseignements et plus spécifiquement Hélène Trespeuch, Fabienne Sartre et Nathalie Moureau qui m'ont donné l'opportunité de participer à un stage de valorisation du 1% artistique et de découvrir ce dispositif qui, aujourd'hui, me tient à cœur. J'adresse mes remerciements à Jean-François Pinchon, directeur du master.

Je remercie très sincèrement les acteurs de ce mémoire qui ont accepté de répondre à mes questions et de m'aider à avancer dans mes recherches. Je pense, notamment à Catherine Dumon-Lafuente, Isabelle Rocton, Najat Homman, Adélaïde Lievain, Fabrice Hirsch, Fabrice Chomarat, Emilie Masse, Thierry Martel, Audrey Theron et tant d'autres. J'ai une pensée particulière pour les artistes Stephen Marsden et Rodolphe Huguet pour nos divers échanges et leur engouement pour mon mémoire.

Je souhaite m'adresser à mes camarades et amies Louna Four, Ashley Marsden, Camille Savre et Lola Sourisseau pour ces journées, semaines et mois passés ensemble à étudier, pour ces moments de soutien partagés. Mais également à ma relectrice, Héléna Griffault pour ses conseils avisés et ses corrections toujours justes.

Enfin, mes derniers mots iront à ma compagne, Lucie Jimenez, ainsi qu'à mes parents qui ont toujours été présents pour moi et qui m'ont soutenu tout au long de ce travail. Je les remercie tout particulièrement.

AVANT-PROPOS

Ce mémoire est l'aboutissement d'un travail mené conjointement avec ma collègue, et camarade de promotion, Louna Four dans le cadre d'un stage de valorisation du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Les informations et recherches du présent mémoire découlent directement des actions de recensement et d'enquêtes menées au cours de ce stage. Mon intérêt pour ce sujet du 1% artistique résulte d'une part de la volonté de centraliser les informations et d'autre part de l'objectif de valorisation des nouvelles découvertes initiées au cours de cette année 2020. Si ce mémoire repose en partie sur ces dernières, il n'est pas pour autant une compilation du travail effectué durant mes missions professionnelles. Il est, par ailleurs, parfaitement dissocié de celles-ci en apportant des éléments complémentaires et en proposant des solutions nouvelles. De ce fait, les propos inscrits au sein de ce premier volume n'engagent que ma responsabilité et non celle des membres du stage. Aussi, celui-ci se veut parfaitement scientifique et rigoureux : le choix a été fait de ne pas m'impliquer directement dans le corps du texte ni de faire mention de mon rôle afin de maintenir une part d'objectivité.

Durant mes recherches, en amont de l'écriture, je me suis confronté à certaines difficultés comme la dispersion des archives. L'absence de procès-verbaux à la Direction Régionale des Affaires Culturelles, aux archives départementales de Pierresvives ou à l'Université elle-même, n'a pas permis de définir l'identité de Paul Bouthier, artiste du *Labyrinthe de la Méditation* (1964) ni de connaître les objectifs des comités artistiques pour l'ensemble des œuvres. La plupart des artistes ont été retrouvés à l'aide des architectes ou de chargées des collections des Fonds Régionaux d'Art Contemporain. Je n'ai également pas obtenu de réponses de la part des ayants droit de l'artiste Fernand Michel malgré mes sollicitations. Il a été tout autant difficile de déterminer un corpus définitif pour les œuvres du 1% artistique. Certaines, comme la *Fresque Graffitis* des étudiants (2001), sont parfois identifiées en tant que telles mais la présence de sources contradictoires complique la recherche. Dans le cas de cette fresque, son mode d'acquisition particulier – financement du fonds de solidarité et de développement des initiatives étudiantes – ainsi que sa création par des étudiants et non par des artistes, laissent entrevoir la possibilité d'une commande pour

promouvoir le fonds lors de sa création et non d'une obligation relevant du dispositif étudié dans ce mémoire.

Je tiens à rappeler le contexte universitaire particulier de cette année universitaire 2020 – 2021. En effet, la crise sanitaire inédite a entraîné certaines difficultés liées aux conditions de travail. Le cadre institutionnel a fortement été impacté par cette dernière avec, notamment, l'incertitude quant aux décisions gouvernementales. Cela a eu pour conséquences de ralentir la prise de contact avec les individus interrogés voire d'empêcher des demandes directes auprès de certaines personnes morales, comme l'Atelier-Musée de Montpellier.

Au regard du temps de rédaction d'un tel travail, certaines pistes évoquées et certaines avancées liées à ce mémoire n'ont, pour l'heure, pas encore obtenue de finalité concrète. Un dialogue entre Monsieur Fabrice Hirsch, vice-président à la Culture et à la Communication, et Madame Emilie Masse, restauratrice d'art, pourrait possiblement être initié au cours de cette année pour évoquer la possibilité d'un chantier-école. La base de données, l'application numérique et la cartographie sont en cours de développement. Concernant les œuvres elles-mêmes, l'artiste Rodolphe Huguet a, suite à notre entretien, sollicité les architectes et Catherine Dumon-Lafuente, conseillère aux arts plastiques de la Direction Régionale des Affaires Culturelles, afin d'obtenir des dommages et intérêts moraux pour son intégration artistique détériorée. Enfin, Fabrice Hirsch se dit ouvert à la possibilité d'une mise en place des Journées du 1% artistique.

Pour conclure cet avant-propos, je souhaite préciser l'existence de certaines réflexions qui n'ont pas pu être intégrées au sein de ce mémoire pour diverses raisons – problématiques transversales, manques d'informations, absence d'interlocuteurs – afin de permettre l'élaboration possible d'un futur travail de recherches sur les œuvres du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Ainsi, n'a pas été étudiée l'œuvre disparue de Victor Vasarely, commandée en 1990, dont les devis et les procès-verbaux sont conservés aux Archives Départementales de l'Hérault, dans les fonds d'archives de la Direction Régionale des Affaires Culturelles entre 1977 et 1989 (cotes 1666 W 24 à 26). N'a pas été étudiée non plus la relation entre le public et l'œuvre incertaine de François Rouan pour les raisons évoquées précédemment. Enfin, n'ont pas été étudiées les questions relatives aux futures œuvres liées au bâtiment O et à l'Atrium en raison de l'absence, pour le moment de concours, ni celles relatives à la reconstruction nécessaire de l'œuvre de Rodolphe Huguet.

GLOSSAIRE DES ACRONYMES

ADAGP	Société Des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques
ANR	Agence Nationale de la Recherche
BIU	Bibliothèque Interuniversitaire
BRED	Bureau de Recherche et d'Études Doctorales
CCU	Centre Culturel Universitaire
CGT	Confédération Générale du Travail
CLER	Centre de Langues Étrangères et Régionales
CNAP	Centre National des Arts Plastiques
DPMI	Direction du Patrimoine et de la Maintenance Immobilière
DRAC	Direction Régionale des Affaires Culturelles
DU	Diplôme d'Université
EAC	Éducation Artistique et Culturelle
FRAC	Fonds Régional d'Art Contemporain
FSDIE	Fonds de solidarité et de développement des initiatives étudiantes
INHA	Institut National d'Histoire de l'Art
PEAC	Parcours d'Education Artistique et Culturel
SIG	Système d'Information Géographique
UER	Unités d'Enseignements et de Recherche
UFR	Unité de Formation et de Recherche
UPM	Unité Pédagogique Médicale
UPVM3	Université Paul-Valéry Montpellier 3
UM	Université de Montpellier

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	1
AVANT-PROPOS	3
GLOSSAIRE DES ACRONYMES	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	8
CHAPITRE I – L’ŒUVRE, L’ARTISTE ET SA RÉCEPTION	16
1. – Les artistes et leur milieu : comparaisons et identité culturelle.....	17
1.1 – Le choix des artistes du 1% artistique durant les premières années de l’Université	17
1.1.1 – L’élaboration du programme plastique par les architectes	18
1.1.2 – Vasarely ou la politique de l’abonné : le 1% artistique et la valorisation des artistes...20	
1.2. – Identité des œuvres au sein du campus Paul-Valéry.....	23
1.2.1 – Adéquation entre 1% et enseignement : comparaison avec la Faculté de médecine ...24	
1.2.2 – Les spécificités du 1% montpéliérain : mise en valeur des spécificités régionales ?26	
2. – Le 1% artistique du campus Paul-Valéry : politique d’intégration éclectique	28
2.1. – « L’architecture de l’avenir » : réflexion partagée entre architectes et artistes	28
2.1.1. – L’intégration architecturale du 1% : création d’une promenade architecturale	29
2.1.2 – L’œuvre de Rodolphe Huguet ou les limites de la médiation des intégrations totales .32	
2.2. – Le 1% dissocié de l’enjeu architectural : la résistance de l’architecture	34
2.2.1 – Fernand Michel et Robert Pillods : intégration intérieure d’œuvres indépendantes....34	
2.2.2 – Stephen Marsden : une acquisition qui doit trouver son public	36
2.2.3 – Rémi Uchéda et Victor Vasarely : l’enjeu du fonctionnel au service de l’art.....38	
CHAPITRE II – LA PROTECTION ET CONSERVATION DU 1% ARTISTIQUE.....	41
1.– Les dégradations du 1% : de l’appropriation aux enjeux de valorisation	42
1.1. – Le vandalisme comme résultante d’une mauvaise intégration ?	42
1.1.1 – Les <i>Repose-rêves</i> (1994) : support de revendication et fonction phatique	43
1.1.2 – Constat entre les deux œuvres de Pillods : l’emplacement et le vandalisme	45
1.2. – Le nettoyage et la conservation préventive : une préservation efficace ?.....	49
1.2.1 – Analyse des matériaux : facteurs de dégradations possibles.....	50
1.2.2 – Une absence d’obligation légale dans l’entretien des œuvres.....	52
2.– La restauration des œuvres du 1% artistique	55
2.1. – La protection des œuvres : l’aspect juridique des productions artistiques	55

2.1.1 – L’aspect juridique de la restauration du 1% artistique	55
2.1.2 – L’avenir des œuvres sous le contrôle d’une université	57
2.2 – La mise en place d’un processus de restauration : exemples pratiques	60
2.2.1 – Les <i>Repose-rêves</i> de Uchéda : respect de l’œuvre et mécontentement de l’artiste	61
2.2.2 – De nouveaux procédés de restauration au service d’une œuvre de Robert Pillods.....	63
CHAPITRE III – VERS UNE VALORISATION DES ŒUVRES	67
1. – Les action de terrain : agir sur le campus	68
1.1 – Réduire l’implication du budget dans les décisions de valorisation	68
1.1.1 – Implication du regard de l’Administration et constat sur les budgets	68
1.1.2 – Un chantier-école pour la restauration du 1% artistique.....	71
1.2 – La médiation auprès des publics.....	74
1.2.1. – L’écueil des cartels : emplacements, approximations et titres inexacts	75
1.2.2. – Exposer dans l’espace public : penser le cartel au travers du milieu universitaire	78
2. – Vers une autonomie des publics : nouvelles approches de valorisation.....	81
2.1 – Rassembler et valoriser : le double enjeu de l’utilisation du numérique.....	81
2.1.1. – Recenser et rassembler : les missions du stage de valorisation.....	82
2.1.2. – La médiation numérique par la création d’une cartographie	84
2.2. – De l’art de la communication	86
2.2.1 – Organisation de Journées dédiées à la médiation du 1% artistique	88
2.2.2 – Penser la valorisation du 1% artistique de demain au sein de l’UPVM3	91
CONCLUSION.....	95
SOURCES DOCUMENTAIRES	103

INTRODUCTION

« Cultiver l'extraordinaire, la surprise, l'émerveillement au cœur du quotidien [...] à l'heure où le public lui-même, confronté aux images de la société des écrans, demande à nouveau une relation charnelle aux œuvres.¹ » Telle est la volonté du Ministre de la Culture et de la Communication Frédéric Mitterrand le 20 mai 2011, à l'occasion des soixante ans de la mesure du 1% artistique. Une décennie plus tard, le bilan du dispositif est néanmoins mitigé et témoigne toujours d'une disparité concrète sur le territoire français. Le 1% artistique apparaît comme un outil de démocratisation culturelle, une dynamique de valorisation de l'art contemporain auprès des populations. Conçues par près de 4000 artistes, les 12 300 œuvres du 1% sont dispersées sur l'ensemble du territoire national – France métropolitaine et départements d'Outre-mer – ainsi que dans les ambassades françaises à l'étranger.

Si son application est encore en vigueur en 2021, l'origine conceptuelle du 1% artistique en France remonte aux dernières années de la troisième République. Le dispositif est, en effet, héritier d'une proposition de loi de 1936 initiée durant l'entre-deux-guerres, et présentée au parlement par le ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts Jean Zay (1904 – 1944). Celle-ci a pour ambition d'affecter « dans tous les projets de construction neuve exécutés par l'État, les départements, les communes et les établissements publics, un pourcentage déterminé de la dépense [...] affecté aux travaux de décoration.² » De plus, elle détermine, un strict minimum de 1,5% du montant du devis de chaque nouveau chantier bénéficiant aux artistes plasticiens. Si la loi n'est pas adoptée, elle inaugure les prémises d'un futur arrêté soutenu par le sculpteur français René Iché (1897 – 1954) le 18 mai 1951. Celui-ci stipule que : « 1% des sommes consacrées par l'État pour chaque construction d'établissement scolaire ou universitaire devra financer la réalisation d'une œuvre d'art contemporaine intégrée au projet architectural.³ » Cette forme nouvelle du dispositif,

¹ Frédéric Mitterrand, discours prononcé à l'occasion du colloque « *Le destin de l'art public* » [en ligne], Paris, le 20 mai 2011. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Ressources-documentaires/Discours-de-ministres/Discours-de-ministres-depuis-1998/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Discours-2009-2012/Discours-de-Frederic-Mitterrand-prononce-a-l-occasion-du-colloque-Le-destin-de-l-art-public>. Consulté le 23 février 2021.

² Dominique Aris ; Cristina Marchi, *Cent 1 %*, Paris, éditions du patrimoine, 2012, p. 11.

³ « Le 1% artistique » [en ligne], Université de Lille. Disponible à l'adresse : <https://culture.univ-lille.fr/blog/histoire-et-patrimoine/news/le-1-artistique/> Consulté le 21 mai 2021.

couramment nommé 1% artistique ou 1% culturel, permet de souligner la double vocation de l'arrêté : à la fois pédagogique pour les jeunes générations et protecteur envers les artistes. La promotion de ces derniers tend, en effet, à valoriser l'État comme mécène de l'art contemporain tout en permettant l'enrichissement d'un patrimoine urbain éclectique. Ainsi, l'art public expose la création qui « descend de son piédestal pour provoquer des situations, qui échappent aux catégories établies⁴ ». L'œuvre manifeste son indépendance vis-à-vis des institutions dédiées à sa monstration et, de fait, revendique son accessibilité envers l'ensemble de la société. Dissocié de son enjeu contextuel, l'art de la ville se présente à un public différent de celui des musées car non conditionné à sa réception. Ce n'est pas un hasard si l'ébauche du 1% artistique naît dans les années 1930, au sein d'un contexte historique et politique favorable à l'émergence d'un discours sur l'universalité de l'œuvre d'art. Tandis que le Front Populaire met en place des actions sociales, les artistes de l'art abstrait proclament un nouveau langage plastique, compréhensible par tous, indépendamment du degré d'éducation ou de l'héritage culturel déterminé par le milieu social et le pays de résidence. Dans les années 1960, le 1% artistique devient un élément au service des revendications plastiques des artistes. « Le rêve d'élargissement de l'art vers la vie, thème récurrent qui traverse la modernité artistique, trouve là un de ses triomphes : l'œuvre d'art peut réellement partager l'espace du vivant et occuper toutes les échelles, du microcosme au macrocosme.⁵ » Le dispositif est alors parfaitement implanté dans son époque : au début de la décennie, un mouvement tel que Fluxus, initié par l'artiste américain George Maciunas, revendique la fin de la sacralisation de l'objet-art par les institutions culturelles. L'art doit alors se rapprocher du quotidien et se transmettre au sein d'un public populaire.

Par conséquent, il n'est pas surprenant de retrouver l'origine du 1% artistique dans les lieux d'enseignements comme les universités, des endroits intrinsèquement liés à la diffusion du savoir ou qui centralisent des populations hétéroclites. La vocation pédagogique du dispositif amène, *de facto*, à comprendre le rattachement tardif des autres ministères à cette obligation juridique. En effet, ce n'est qu'en 1980 que celle-ci s'étend aux Ministères de l'Environnement et du Cadre de vie (1^{er} février), de la Coopération (5 février), de la Jeunesse et des sports (29 février), de l'Industrie (28 mars), des Transports (18 juin), de l'Économie (24

⁴ Caroline Cros ; Laurent Lebon, *L'Art à ciel ouvert : commandes publiques en France 1983-2007*, Paris, éditions Flammarion, 2008, p. 8.

⁵ Christophe Domino, *À ciel ouvert : l'Art contemporain à l'échelle du paysage*, Paris, éditions Scala, 2005, p. 11.

juin) ou encore de l'Intérieur (17 octobre). Il est nécessaire de considérer qu'elle ne s'applique pas, encore aujourd'hui, à l'ensemble des constructions appartenant à l'État ; certains lieux en sont exempts lorsqu'ils n'ont pas vocation à accueillir une population et que leur fonction particulière ne justifie pas la présence de décorations. Ainsi, les établissements accueillants des agents publics comme les casernes de pompiers et les Hôtels de police jouissent du dispositif tandis que d'autres bâtiments des Ministères de l'Intérieur et de la Défense⁶ – comme les stands de tir, les casernements, les hangars ou les bases d'hélicoptères – n'en bénéficient pas. Dans le cas de l'Enseignement Supérieur, les projets prennent place dans divers lieux, à la fois en intérieur, comme les halls d'entrée, les halls d'escalier ou les espaces de circulation mais également en extérieur, sur les parvis ou près des voies d'accès.

Comment l'emplacement est-il déterminé ? Dans quelles situations une institution publique doit-elle faire appliquer le dispositif du 1% artistique ? Celui-ci doit intervenir lors de la construction d'un ou de plusieurs bâtiments publics ou dans le cadre d'une extension – d'une université par exemple – impliquant la construction de nouveaux locaux. Dans le cas d'une commande comprenant plusieurs aménagements, il n'est pas nécessaire de concevoir une œuvre par lieu. De plus, le commanditaire peut faire appel à plusieurs artistes pour un même bâtiment afin de valoriser la pluralité des expressions plastiques autorisées ou, au contraire, décider l'achat d'une réalisation préexistante au chantier. En effet, il est nécessaire de prendre en compte l'ensemble du budget alloué à la construction dans sa globalité afin de déterminer la somme dédiée à la production artistique. Comme le précise le *Guide pratique de la commande publique et du 1% artistique* (2020) :

« Le budget toutes taxes comprises (TTC) consacré au 1 % est calculé sur le montant prévisionnel hors taxes des travaux, tel qu'il est établi par l'architecte lors de la remise de l'avant-projet définitif (APD). Il ne peut excéder 2 millions d'euros. Les dépenses de voirie et réseaux, d'équipement mobilier, sont exclues de la base de calcul. Le prix n'inclut pas le coût des études de maîtrise d'œuvre qui permettent d'intégrer l'intervention artistique dans l'ouvrage final. Ce budget inclut les prestations nécessaires à la conception, la réalisation, l'acheminement et l'installation de l'œuvre, ainsi que les indemnités données aux artistes.⁷ »

En ce sens, il est pertinent de préciser que le 1% alloué à la création prend en compte des dépenses transversales à la fabrication de l'objet artistique lui-même. Ces dépenses peuvent

⁶ Voir Volume 2, Annexe V – texte n°6 : 4. Opérations immobilières non soumises à l'obligation du « 1 % », p.42.

⁷ Béatrice Salmon (dir.), *Guide pratique du 1% artistique et de la commande publique - À l'usage des commanditaires*, Paris, éditions Centre national des arts plastiques, 2020, p. 15.

correspondre au coût de la communication en amont de la réception du projet ou, plus souvent, à l'indemnisation – à hauteur de 20% du budget total – des artistes ayant mené des études dans le cadre d'un concours lancé par le commanditaire. Ces concours correspondent aux attentes d'un comité artistique à caractère obligatoire formé à l'occasion des chantiers de construction⁸. Conformément aux articles R.2172-18 et R.2172-19 du Code de la commande publique, ce comité doit être constitué, dans le cas d'une construction sur le territoire national, de différents acteurs culturels : le maître d'ouvrage (correspondant au ministère associé), les architectes en charge du chantier, le représentant du lieu (comme le ou la président(e) de l'établissement), le directeur de la Direction Régionale des Affaires Culturelles et de trois personnes qualifiées dans le domaine des arts plastiques dont une choisie par le commanditaire. Afin de déterminer le programme et la nature du projet, ce comité peut être amené à demander un certain nombre d'éléments aux artistes dont une étude de la forme de l'œuvre, de son intégration et de son propos ou une étude technique sur les matériaux, sa taille, son protocole d'installation ainsi qu'un calendrier prévisionnel. Une fois l'œuvre réalisée, le commanditaire achète les droits de reproduction et de diffusion, qui peuvent être encadrées par la Société Des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques (ADAGP), et organise une inauguration publique.

Pour autant, « son origine administrative, son caractère obligatoire ont parfois donné lieu à des critiques, notamment sur la pertinence et la qualité des propositions artistiques commandées. Certains ont même parlé d'un "art de fonctionnaires".⁹ » Cette défiance envers ce système imposé a, en effet, pu mener à une politique de valorisation disparate au sein du territoire national et permet d'expliquer la raréfaction des ouvrages sur le dispositif au cours des premières décennies de son application. Malgré sa longévité, force est de reconnaître que le sujet n'intéresse guère jusqu'à son soixantième anniversaire, en 2011, avec notamment un Inventaire historique dirigé par le directeur adjoint de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) Thierry Dufrêne (1957 –). Commandé par le Ministère de la Culture, celui-ci a initié un

⁸ Il est intéressant de souligner que cette obligation visant la création d'un comité artistique ne s'applique pas dans le cas d'un budget du 1% artistique inférieur à 30 000 euros dans le cas d'un achat et non d'une commande. Pour autant, cela n'affranchit pas le commanditaire d'une concertation avec le maître d'œuvre et la Direction Régionale des Affaires Culturelles.

⁹ Dominique Aris ; Cristina Marchi, *Op. Cit.*, p. 12-13.

recensement des productions artistiques des établissements scolaires¹⁰. Dans un même temps, l'association Art+Université+Culture organise des manifestations en faveur de la prise en compte du 1% artistique et en 2012, conjointement à celles-ci, est édité *Cent 1%*, ouvrage réalisé sous l'impulsion du Ministère de la Culture présentant cent commandes du dispositif au sein de divers institutions publiques. Soulignons qu'en 2021, le 1% artistique fête ses soixante-dix ans, occasion de revenir sur les réussites et échecs du dispositif au travers de l'exemple d'un établissement d'enseignement supérieur tel que l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 (UPVM3).

L'éducation étant le terreau originel du 1% culturel, il paraît opportun d'observer son traitement par une institution fondée postérieurement à la création de cette loi. Il est nécessaire de souligner que les bâtiments actuels de l'UPVM3 doivent être restitués dans un contexte historique particulier. Nés de la remise en cause des lieux d'enseignement à l'aube des années 1970, ils participent d'une longue tradition de délocalisation de la Faculté des Lettres commencée dès le début du XXe siècle. Effectivement, en réaction à l'arrivée des femmes au sein des cursus universitaires, la Faculté des Lettres de Montpellier inaugure, le 2 juillet 1939, de nouveaux locaux, au 14 rue du Cardinal de Cabrières. Non loin de la cathédrale Saint-Pierre, ces derniers permettent alors d'accueillir les 559 étudiants et étudiantes¹¹ inscrits. Malgré cela, il ne suffit que de quelques décennies pour que la question du transfert de la Faculté se pose de nouveau. Le nombre croissant d'étudiants attribués au « *baby-boom* », une explosion démographique due aux conséquences de la Seconde Guerre mondiale, devient un problème critique pour l'enseignement français. Selon Gérard Cholvy (1932-2017), professeur émérite, ancien Directeur de l'UER d'Histoire de l'Université Paul-Valéry et spécialiste de l'Histoire Contemporaine : « En 1962, la Faculté [des Lettres de Montpellier] compte 3508 inscrits et 6500 en 1965. En dix ans, 1956-65, les effectifs quadruplent, ils ont décuplé depuis 1939.¹² » Cette évolution nécessite en effet la construction de nouveaux locaux, suffisamment vastes pour accueillir la population étudiante. Sous l'impulsion du système américain, les campus et les cités universitaires prolifèrent et prennent

¹⁰ Ce n'est, par ailleurs, pas la première action du directeur Adjoint de l'INHA en faveur du 1% artistique car Thierry Dufrêne avait déjà, en 1995, participé à la rédaction des actes des journées d'étude nationales du 16 et 17 juin 1994 de Grenoble sur *Le 1% à travers les constructions universitaires*.

¹¹ Gérard Cholvy, *De la faculté des arts à l'Université Paul-Valéry : 1242-1992*, Montpellier, éditions Université Paul-Valéry, 1994, p. 6.

¹² *Ibid.*, p. 9.

racines dans les villes et notamment à Montpellier. À ce titre, la Faculté des Lettres et Sciences humaines fait partie intégrante d'un projet d'ensemble universitaires du secteur Nord de Montpellier inauguré avec l'achat de terrains de dix hectares en 1959 sur la route de Mende. La construction est menée par l'architecte en chef, René Egger (1915 – 2016) alors associé avec le cabinet dans lequel travaille Philippe Jaulmes (1927 – 2017). Cette première phase débute avec la Faculté des Sciences, en 1961¹³ puis se poursuit la même année avec la Faculté des Lettres. Par la suite, René Egger s'associe à Philippe Jaulmes et Jean-Claude Deshons (1930 – 2010) pour mener à terme ce nouveau Campus. Après cinq années de travaux, l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 ouvre ses portes en 1966. Néanmoins, il est important de prendre en compte un tournant politique majeur au sein de l'Université de Montpellier (UM).

En 1970, suite à la loi d'orientation de l'enseignement supérieur du 12 novembre 1968, dite « loi Edgar Faure », visant l'autonomie des établissements, l'UM est scindée en trois entités distinctes. Cette nouvelle partition abolit les Facultés qui deviennent des Unités d'Enseignements et de Recherche (UER) ou de nouvelles Universités à part entière, à l'image de la Faculté des Sciences renommée Université Montpellier 2. La Faculté des Lettres prend, quant à elle, le titre d'Université Paul-Valéry Montpellier 3, entraînant, de ce fait, une division du programme patrimonial des architectes. En effet, la scission s'accompagne d'une redéfinition juridique du statut de ces deux Facultés qui deviennent des personnes morales au travers de la création de présidences. Cela accentue une séparation qui est, encore aujourd'hui, profondément ancrée au sein des deux campus. En effet, l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 refuse en 2015 la fusion des Universités en restant, par conséquent, décisionnaire de sa politique d'enseignement et de protection patrimoniale. Tandis que les œuvres du 1% artistique de la Faculté des Sciences intègrent les collections dirigées par la Direction de la Culture Scientifique et du Patrimoine Historique de la nouvelle UM, aux côtés des collections anatomique, botanique ou encore minéralogique, les commandes publiques de l'ancienne Faculté des Lettres restent autonomes.

La reconnaissance des qualités architecturales et esthétiques du projet initial de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 est néanmoins mise en lumière en 2011 avec la

¹³ Didier Deschamps (dir.), *Le campus de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier une création architecturale et artistique des années 1960*, Montpellier, Direction Régionale des Affaires Culturelles du Languedoc-Roussillon / Conservation Régionale des Monuments Historiques, 2012, p. 24.

labellisation du campus au titre de « Patrimoine du XXe siècle », un label de promotion – et non de protection – des lieux remarquables du siècle précédent. Au regard de cette attribution, il est pertinent de comprendre le rôle de la richesse artistique du 1% artistique du programme des architectes René Egger, Philippe Jaulmes et Jean-Claude Deshons ainsi que la politique d'acquisition ultérieure à ce dernier. Ainsi, pour l'UPVM3, le corpus porté à notre étude comprend dix créateurs masculins et onze œuvres parfaitement identifiées comme commandes publiques au titre du 1% artistique. Cette précision semble nécessaire en raison de la dispersion des archives qui préfigurent la valorisation récente du dispositif sur le plan national car celle-ci a entraîné des difficultés de recensement. À ce jour, l'incertitude sur l'acquisition de quelques productions plastiques de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 ainsi que la disparition d'un certain nombre de commandes et d'archives ne permet pas de dresser une liste exhaustive et définitive. Ainsi, le présent corpus est restreint par le dernier travail de recherche ayant eu lieu au cours de l'année 2020. Celui-ci détermine onze œuvres comme faisant partie intégrante du dispositif du 1% artistique et étant identifiables sur le campus. De plus, si la construction de l'Atrium amène une nouvelle commande publique, il est convenable de souligner que, pour l'heure, rien n'est décidé.

En outre, ce nouvel inventaire amène *de facto* à considérer le sujet de manière téléologique. La première œuvre, réalisée par Paul Bouthier, est livrée en 1964 et est suivie du mur d'Albert Dupin (1910 – 2005) en 1965. L'année suivante, date de l'ouverture de l'Université, est particulièrement riche en livraison : il est possible de souligner deux installations de Robert Pillods (1908 – 1990), un Portail de Victor Vasarely (1906 – 1997) ainsi qu'une œuvre de Fernand Michel (1913 – 1999) pour la Bibliothèque Universitaire. L'inauguration de l'Université ne marque pas pour autant la fin des commandes publiques. En effet, il existe deux œuvres pour l'année 1994. La première, liée à la construction du bâtiment E est attribuée à l'artiste Daniel Dezeuze (1942 –) tandis que la seconde, réalisée pour les amphithéâtres 1, 2 et 3, est conçue par Rémi Uchéda (1969 –). En 1996, l'extension de la Bibliothèque Universitaire nécessite le travail de Bertrand Vivin (1949 – 2009) et, quelques années plus tard, en 1999, l'inauguration du Bâtiment G est accompagnée de l'achat d'une sculpture de Stephen Marsden (1962 –). Enfin, en 2003, Rodolphe Huguet (1969 –) réalise une intégration pour le bâtiment H. La création de l'Université Paul-Valéry et, avec elle, la

réception d'une première œuvre, entraîne donc le début des bornes chronologiques de ce corpus.

À la lumière de ces informations, il paraît opportun de questionner les enjeux de la valorisation du dispositif à partir d'une analyse de la réception des onze œuvres du 1% artistique. Ces dernières sont en effet intégrées au sein d'un milieu qui n'est, du fait de son caractère fonctionnel, pas dédié à la monstration des objets d'art. Cela amène à interroger plus largement les solutions de valorisation et de médiation auprès de la population universitaire. Quel constat peut-on dresser à partir de l'étude de la réception des œuvres du 1% artistique par le public et par quels moyens l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 peut-elle, dans un avenir proche, valoriser son corpus auprès de ses différents usagers tout en prenant en compte les spécificités et enjeux plastiques de chaque production artistique ? Afin d'apporter des éléments de réponses, il semble nécessaire d'étudier, dans un premier temps, les caractéristiques signifiantes de chacune des onze œuvres au travers du choix de l'artiste et du discours entourant ce dernier afin de comprendre la forme et le médium de l'œuvre ainsi que son rapport avec l'architecture qui lui est – ou non – associée. Dans un deuxième temps, cette relation à l'espace pourra mener à une analyse des facteurs de dégradation en lien avec l'espace d'exposition, les matériaux et la forme des œuvres. La compréhension du système de conservation et de restauration déterminera la question de la préservation auprès des ayants droit et des artistes eux-mêmes. Enfin, un dernier temps doit être consacré aux solutions applicables par l'UPVM3 sur le terrain mais également à l'aide des outils numériques démocratisés depuis le début du XXIe siècle. Il est pertinent d'étudier, à cette fin, les atouts de la communication et de la médiation au regard des exemples de la Faculté des Sciences et des différentes solutions mises en place par l'État afin de contribuer à la valorisation de ce patrimoine.

CHAPITRE I – L'ŒUVRE, L'ARTISTE ET SA RÉCEPTION

Le 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 exprime une volonté d'association entre le patrimoine artistique et le lieu qui l'abrite. Il paraît opportun de souligner que l'émergence des campus français inspirés des modèles américains permettent la construction d'un véritable lieu de vie citoyenne où se mêlent Restaurants Universitaires, résidences, services administratifs, salles d'études, espaces verts, bibliothèques et monde associatif. Véritables villes à échelles réduites, les universités créées à partir de la seconde moitié du XXe siècle démontrent une réflexion sur le monde étudiant. Pourtant, « on a beaucoup entendu dire dans les années 1960 que les campus étaient une innovation américaine qui ne convenait pas à la France [...] qu'à couper les jeunes de la vie concrète, ils perdaient le sens des réalités.¹⁴ » et Michel Baridon, Professeur émérite de littérature et de civilisation anglaises, d'ajouter à ce portrait peu avenant des critiques entendues, une métaphore significative ; celle de « ghetto étudiant¹⁵ ». Ce terme fortement péjoratif fait référence à cette recherche d'indépendance et d'autosuffisance des nouvelles universités, isolées du monde environnant. Pour autant, la volonté exprimée par celles-ci rappelle les préoccupations des architectes modernes dont la *Cité Radieuse* (1947 – 1952), conçue par Le Corbusier, fait partie. Cette recherche d'unité et de centralisation des activités humaines ne peut néanmoins pas exister sans l'intégration d'un contenu artistique, composante nécessaire de l'architecture moderne. Le Corbusier, se présentant comme un artiste plasticien à part entière, évoque ce besoin d'une synthèse des arts dans ses correspondances avec Fernand Léger lors de l'inauguration de l'unité d'habitation marseillaise¹⁶.

Dans le cas de l'UPVM3, les architectes Philippe Jaulmes, René Egger et Jean-Claude Deshons sont, au moment de l'élaboration du chantier, parfaitement conscients de cette réalité et utilisent le dispositif du 1% artistique pour faire correspondre les commandes publiques à l'identité du lieu. Cela explique notamment une démarche plastique théorisée dès l'avant-projet pour les productions réalisées entre 1964 et 1966. La proximité entre certains

¹⁴ Philippe Poirrier (dir.), *Paysages des campus : Urbanisme, architecture et patrimoine*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ Correspondance citée dans Guillemette Morel Journal, « Le Corbusier et Léger face à face, face au mur » [en ligne], *In Situ*, n°32, 2017. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/insitu/15402>. Consulté le 17 avril 2021.

artistes montpelliérains et les maîtres d'œuvre permet de définir le cadre particulier de cette démarche. De surcroît, les contraintes budgétaires ont notamment poussé les architectes à concevoir des commandes parfaitement intégrées à l'architecture ou adaptées à l'enjeu fonctionnel du campus. Il est pertinent de souligner que cette recherche d'unité avec le lieu mène à des œuvres parfaitement singulières qui, contrairement à l'exemple de la Faculté de Médecine de Montpellier, revendique une identité qui n'est pas totalement appuyée sur les disciplines universitaires. En outre, cela mène à étudier la réception des œuvres auprès des étudiants afin de comprendre le mécanisme de dialogue entre les productions plastiques et leur environnement. Pour ce qui concerne le programme plastique de la Faculté de Lettres, existe-il des différences significatives entre la première tranche – de la construction des bâtiments en 1961 à l'inauguration de l'Université en 1966¹⁷ – et la seconde – de 1994 à la dernière commande en 2003 – ou, au contraire, est-il envisageable d'observer des rapprochements et similitudes entre elles ? Finalement, malgré la variété des formes plastiques et l'espacement des commandes dans le temps, peut-on déterminer des points communs quant aux enjeux d'intégration des œuvres dans leur milieu ?

1. – Les artistes et leur milieu : comparaisons et identité culturelle

1.1 – Le choix des artistes du 1% artistique durant les premières années de l'Université

Comme précisé en amont, le choix des artistes du 1% artistique relève d'une obligation légale et répond aux attentes d'un comité artistique, organe décisionnaire majeur dans l'orientation de la politique des œuvres commandées ou acquises. Formé par le maître d'ouvrage – le Ministère de l'Éducation Nationale dans le cas de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 – le comité préside l'organisation des dossiers tel que souligné dans l'article R.2172-18 et R.2172-19 du Code de la commande publique¹⁸. Cette assemblée « élabore le programme de la commande artistique qui précise notamment la nature et l'emplacement de la réalisation envisagée puis le soumet à l'approbation de l'acheteur.¹⁹ » Par l'intermédiaire de commandes auprès d'artistes renommés, d'achat d'œuvres préexistantes ou de concours,

¹⁷ Voir Volume 2, annexe I – document n°2, p. 11.

¹⁸ Voir Volume 2, annexe V – texte n°2 et texte n°3, p. 37.

¹⁹ Voir Volume 2, annexe V – texte n°1 : Article R2172-10 du Code de la commande publique, p. 37.

l'UPVM3 a fait preuve d'une politique d'acquisition éclectique et révélatrice des volontés des différentes présidences. Dans le cas de la première phase de construction correspondant au programme initial des architectes Jaulmes, Egger et Deshons, l'achat des œuvres relève d'une procédure qui ne prévaut désormais plus. En effet, si durant les premières décennies du dispositif du 1% artistique, le rôle des architectes est prépondérant dans le choix des artistes ce n'est, aujourd'hui, plus une réalité. De ce fait, il est nécessaire d'étudier le contexte d'élaboration d'un programme par les architectes afin de cerner l'enjeu de la présence, en 1966, du Franco-hongrois Victor Vasarely parmi les nombreux plasticiens régionaux de l'UPVM3.

1.1.1 – L'élaboration du programme plastique par les architectes

La commande des œuvres du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 fait apparaître plusieurs phases chronologiques liées aux différents chantiers de construction. La première, entre 1963 et 1966, correspond aux aménagements initiaux prévus dans le projet du nouvel ensemble universitaire du secteur Nord de Montpellier – Faculté des Sciences et Lettres et cités universitaires du Triolet et de Vert bois – du début des années 1960. Durant cette phase, les commandes au titre du 1% artistique dépendent des recommandations des architectes et reflètent la réalité des contraintes économique et budgétaire. Le *Guide pratique du 1% artistique et de la commande publique à l'usage des commanditaires* publié par le Centre National des Arts Plastiques (CNAP) en 2020 insiste sur le rôle des architectes dans les premières années du dispositif. Plus qu'une source de conseils, ces derniers étaient décisionnaires quant à l'orientation plastique des artistes qui devaient intervenir sur « les éléments nobles de l'architecture.²⁰ » L'UPVM3 ne dérogeant pas à la règle, les propositions artistiques de la première phase mettent en exergue la plasticité au profit du parcours architectural. En effet, suite au départ de René Egger dans la conception du projet, l'architecte Jean-Claude Deshons décide de concevoir un programme thématique fondé sur la légende d'Icare. Par conséquent, la première esquisse du futur *Mur Cyclopéen* (1965) de l'artiste Albert Dupin évoque l'archéologie et les remparts macédoniens par le mode de construction de l'appareil cyclopéen. Sa fonction protectrice est rappelée par sa hauteur et sa position, devant

²⁰ Béatrice Salmon (dir.), *Guide pratique du 1% artistique et de la commande publique - À l'usage des commanditaires*, Paris, éditions Centre national des arts plastiques, 2020, p. 10.

le musée des moulages²¹. Il paraît opportun de souligner que malgré la fonction architectonique et défensive de l'appareil cyclopéen, le plasticien n'a pas négligé la portée décorative par l'agglomérat des matériaux de construction hétéroclites figés dans le béton. Albert Dupin, né à Toulouse en 1910 et mort à Octon (Hérault) en 2005, est un sculpteur qui s'intéresse, dès 1962, aux compositions architecturales et aux bas-reliefs abstraits comme celui qu'il conçoit pour l'UPVM3. Néanmoins, si la portée non-figurative de ses œuvres prédomine, il serait inexact d'y voir une absence de réflexion de la part du plasticien quant à l'agencement des éléments incorporés dans la maçonnerie. Celui-ci, fortement influencé par sa pratique du dessin, esquisse sa future composition pour le *Mur Cyclopéen* dans le cadre des études préparatoires témoignant d'une véritable recherche d'harmonie dans les formes et reliefs (**fig. 29**).

Les architectes justifient le choix du thème de la légende d'Icare par la possibilité de ses « développements plastiques très variés dans l'espace et par son caractère universel [qui] souligne la fonction d'échanges culturels d'une faculté de Lettres.²² » Cette volonté d'éclectisme tend à démontrer l'importance du programme artistique en accord avec l'architecture et l'absence d'ascendance de ce dernier sur la liberté formelle des artistes. De ce fait, le premier programme artistique assure une cohérence plastique sur l'ensemble du campus. Jean-François Pinchon, Professeur en histoire de l'Art contemporain à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et proche de l'architecte Jean-Claude Deshons témoigne :

« Toute la symbolique des parcours est due aux jeunes architectes. Jean-Claude Deshons parlait d'un cheminement vers le bâtiment administratif qui était largement dévolu à l'enseignement, cheminement matérialisé par la présence de l'eau. Le bâtiment A correspondait aux propédeutiques (années préparatoires au cycle de licence) et était sur le côté de ce cheminement qui allait de l'archéologie (musée) au doctorat (actuelle présidence).²³»

Les bassins du *Mur Cyclopéen* d'Albert Dupin (**fig. 26**) sont, en effet, un rappel des fontaines du *Labyrinthe de la Méditation* (1964) de Paul Bouthier (**fig. 27**), autre commande du 1% artistique livrée une année plus tôt. L'eau, associée au mur, fonctionne comme métaphore du

²¹ Voir Volume 2, annexe I – document n°1, p. 9.

²² « Rapport décoration », avant-projet cité dans Didier Deschamps (dir.), *Le campus de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier une création architecturale et artistique des années 1960*, Montpellier, Direction Régionale des Affaires Culturelles du Languedoc-Roussillon / Conservation Régionale des Monuments Historiques, 2012, p. 28 – 29.

²³ Jean-François Pinchon, entretien mené par Antoine Dupuy le 28 février 2021 par messagerie électronique. Voir Volume 2, annexe IV – n°6, p. 29.

cheminement de la pensée qui s'établit dans le temps figé de l'installation de Paul Bouthier. Celle-ci, faisant face au bâtiment L²⁴, dans lequel se trouvent les services administratifs et les présidences, permet aux étudiants et au personnel de se reposer durant la pause méridienne ou tout autre moment de suspension de l'activité universitaire. Pour autant, les similitudes entre les deux œuvres rendent ces interventions peu transparentes auprès des publics et amenuisent la frontière entre l'intervention artistique et l'élément de décoration architecturale. Dans ce labyrinthe de Paul Bouthier, la reprise de matériaux destinés aux bâtiments – comme la brique, la mosaïque ou le béton – ainsi que la reprise de technique de construction – les murets – (**fig. 28**) peuvent interroger quant au coût de production des œuvres. Le site de l'Université Paul-Valéry informe que :

« Des solutions constructives, plastiques et décoratives astucieuses, ont été mises en œuvre pour pallier le manque d'argent dont a semblé souffrir le chantier entre 1963 et 1966, notamment dans la diversité et les contrastes des matières industrielles employées, parfois détournées de leurs usages habituels.²⁵ »

Néanmoins, ces contraintes budgétaires se font moins visibles au cours de la seconde phase de commandes des œuvres du 1% artistique. En effet, dès 1966, les architectes de l'Université ont recours à des artistes de leur cercle social offrant des problématiques plastiques variées et dissociées du bâti. Ainsi, Robert Pillods, Fernand Michel et Victor Vasarely réalisent la même année quatre œuvres reflétant le besoin de valorisation et de transparence de la mesure du 1% artistique auprès des publics.

1.1.2 – Vasarely ou la politique de l'abonné : le 1% artistique et la valorisation des artistes

Le *Portail Vasarely* (1966) est une réalisation particulièrement notable parmi celles de cette seconde phase de construction de l'Université (**fig. 3**). Cette œuvre fonctionnelle est conçue et réalisée par Victor Vasarely, né en 1906 à Pécs (Hongrie) et mort à Paris en 1997. L'artiste est l'un des pères de l'Art cinétique et une figure majeure de la seconde moitié du XXe siècle. À l'image de ce portail sur lequel se dessinent furtivement des croix, des ronds ou encore des carrés, ses productions se caractérisent par des formes qui donnent une

²⁴ Voir Volume 2, annexe I – document n°1, p. 9.

²⁵ « Patrimoine Architectural » [en ligne], Université Paul-Valéry Montpellier 3. Disponible à l'adresse : <https://www.univ-montp3.fr/fr/patrimoine-architectural>. Consulté le 12 février 2021.

impression de mouvement tout en restant parfaitement immobiles dans l'espace. Cette démarche de la part de l'artiste est explicitée lors d'une exposition en 1955 dans la galerie parisienne de Denise René : « ces éléments (positifs et négatifs) font naître et s'évanouir tour à tour un "sentiment spatial", l'illusion du mouvement et de la durée.²⁶» La galerie expose alors, parmi d'autres, des réalisations de Yaacov Agam, Pol Bury ou encore Victor Vasarely, trois artistes du 1% artistique de la Faculté des Sciences et Lettres de Montpellier.

Néanmoins, si cet art est théorisé relativement tôt, ce n'est que 1960 qu'apparaît le terme d'Art cinétique, à Zurich, lors d'une exposition intitulée *Multiple Art Transformable-Art cinétique*. Utilisé pour décrire le travail de ces plasticiens, le terme se popularise durant la décennie, tout comme les artistes du mouvement. Il est entendu que « l'art cinétique a occupé le devant de la scène française à partir des années 1960. [...] Bénéficiant des recherches dans le domaine de la physique et de l'optique, il restait dans une logique tendant à rapprocher l'art de la science.²⁷» Il n'est donc pas surprenant de retrouver une production de l'artiste Franco-hongrois parmi les commandes d'une université dédiée aux sciences humaines et à la recherche. Toutefois, il est possible de questionner une logique de valorisation bénéficiant aux célébrités contemporaines du monde de l'art. En effet, le 1% artistique est l'occasion, pour les jeunes artistes, d'opérer un changement d'échelle pour leurs œuvres et le budget alloué à la production du 1% artistique doit permettre la promotion de ces derniers. Il est pertinent de noter que « L'obligation du 1 % artistique doit être organisée en respectant les trois principes fondamentaux de la commande publique : le libre accès à la commande, l'égalité de traitement des candidats et la transparence de la procédure.²⁸ » Or, dans les premières décennies de la mesure, Victor Vasarely semble être l'un des « abonnés²⁹ » du 1% artistique et des commandes. Cette désignation de Serge Lemoine vise à identifier, au sein de ces commandes publiques, la récurrence d'un même groupe d'artistes parmi lesquels se trouvent les artistes majeurs du XXe siècle, comme Pablo Picasso, Henri Matisse ou Jean Dubuffet. En outre, « [...] le 1% a engendré des dérives : des créateurs en sont parfois devenus des abonnés, tels ces quatre artistes qui ont réalisé pas moins de 206 commandes, pendant que quarante

²⁶ *Le Mouvement, cat. expo.*, Paris, Galerie Denise René, novembre 1955.

²⁷ Dominique Aris ; Cristina Marchi, *Cent 1 %*, Paris, éditions du patrimoine, 2012. p. 25.

²⁸ Béatrice Salmon (dir.), *Op. Cit.*, p. 16.

²⁹ Serge Lemoine « Quelques réflexions sur l'exemple de Dijon », dans Thierry Dufrêne ; Danièle Moger, *Le 1% à travers les constructions universitaires*, actes des journées d'étude nationales, 16 et 17 juin 1994, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France / Dijon, Les Presses du réel, 1995, p. 42.

créateurs en livraient plus de vingt-cinq chacun.³⁰ » Ces derniers répondaient à l'obligation de la résidence en France propre au dispositif du 1% artistique et étaient l'assurance d'une œuvre réussie au sein d'un espace universitaire fonctionnel. C'est ainsi tout naturellement que les artistes de l'Art cinétique se voient offrir des commandes par les architectes. Ce fait est corroboré en 1972, lorsque Victor Vasarely réalise pour les bâtiments des architectes Raymond Crevaux et Jacques Tessier une intégration intérieure et extérieure (**fig. 4**) au collège Charles de Gaulle à Morne-à-l'Eau (Guadeloupe). Celle-ci, qui n'est pas sans rappeler le portail Vasarely réalisé quelques années plus tôt pour l'UPVM3, démontre des similitudes dans les attentes et objectifs des différents lieux d'enseignement français en matière d'art public.

De surcroît, si l'architecte René Egger connaissait personnellement Victor Vasarely, le choix de ce dernier pour le portail de l'Université revient à Philippe Jaulmes. Face à la sélection d'artistes locaux comme Albert Dupin et Paul Bouthier, la présence d'un artiste de renommée internationale n'est pas dénuée de sens. En effet, il ne paraît pas vain de prétendre que ce choix favorise la reconnaissance du 1% artistique et amène *de facto* à considérer cette mesure comme bénéfique pour l'UPVM3. La commande devait valoriser l'Université et identifier les qualités de celle-ci depuis l'extérieur du campus grâce au soin apporté aux détails. En outre, les architectes revendiquent « la place essentielle consacrée au traitement de l'entrée : elle est face à la ville et aux voies d'accès, majestueuse et accueillante, largement ouverte par des degrés dégagés et ascendants.³¹ » La notoriété du mouvement de l'Art cinétique dans le paysage artistique français au cours des années 1960 et 1970, justifie la présence de l'artiste au sein des commandes et sa place prédominante dans le programme architectural rattaché aux enjeux de la modernité. Populaire et en accord avec les problématiques contemporaines de son temps, Victor Vasarely semble être le choix idéal pour présenter une construction tournée vers l'avenir et se plaçant comme le renouveau de l'architecture universitaire, inspirée par les ambitieux campus américains.

Cependant, le traitement du *Portail Vasarely* au cours des dernières années démontre un changement de politique et d'enjeux. Suite aux travaux de construction du Bâtiment O et de l'Atrium, l'œuvre de l'artiste a été déplacée (**fig. 34**) et n'est désormais plus exposée à

³⁰ Dominique Aris ; Cristina Marchi, *Op. Cit.*, p. 13.

³¹ Didier Deschamps (dir.), *Le campus de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier une création architecturale et artistique des années 1960*, Montpellier, Direction Régionale des Affaires Culturelles du Languedoc-Roussillon / Conservation Régionale des Monuments Historiques, 2012, p. 31.

l'entrée de l'Université. Encombrant par sa taille, le portail est déposé sur le parking face à la route de Mende, loin du regard des étudiants (**fig. 35**). Dans l'attente d'un retour de ce dernier, l'UPVM3 ne peut plus compter sur cette vitrine de la modernité. Fierté de l'Université lors de sa construction, celui-ci ne peut plus, depuis son déplacement, répondre aux attentes. Négligé par les regards, le portail laisse place à la monstration des dernières commandes de la mesure du 1% artistique qui semblent, quant à elles, véritablement illustrer un changement de politique.

Effectivement, au cours de la seconde phase des commandes, entre 1994 et 2003, l'UPVM3 a principalement fait appel à de jeunes artistes contemporains à l'image de Rémi Uchéda en 1994 pour le parvis des amphithéâtre 1, 2 et 3, Ann-Katrin Feddersen³² en 1999 pour le bâtiment G et Rodolphe Huguet en 2003 pour le bâtiment H. Si les exceptions correspondant au *Puits de Science* (1994) de Daniel Dezeuze, membre fondateur du groupe Supports/Surfaces, et à *Une phrase sans fin* (1996) de Bertrand Vivin, viennent démentir une désaffection pour les artistes reconnus, leur présence se raréfie tout de même. Le rapport entre l'artiste et le lieu peut permettre de comprendre ce phénomène. La participation de Daniel Dezeuze pour l'œuvre du Bureau de Recherche et d'Études Doctorales (BRED) reflète-t-il le besoin d'un artiste majeur pour l'identification d'un bâtiment d'importance ? Si rien ne permet de le prouver, il reste possible d'observer une adéquation entre l'élément artistique et l'architecture de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3.

1.2. – Identité des œuvres au sein du campus Paul-Valéry

Le *Guide pratique du 1% artistique et de la commande publique*, explique : « Avec une large gamme d'expression, de matériaux et de supports, il [l'art] pourra faire ressortir un composant de l'identité géographique, topographique, sociale ou historique, caché par les

³² Bien que remplacée par l'œuvre de Stephen Marsden, la commande du bâtiment G devait être réalisée par l'artiste Ann-Katrin Feddersen, élève des Beaux-Arts de Montpellier. Comme en témoigne les listes de recensement de la Direction du Patrimoine et de la Maintenance Immobilière (DPMI) ainsi que les propos de l'artiste Stephen Marsden et des architectes, (voir Volume 2, annexe II – tableau n°1, p. 16 ; Volume 2, annexe IV – entretien n°1, p. 23 et Volume 2, annexe IV – entretien n°4, p. 25), l'acquisition ne semble pas avoir été réalisée en parfaite entente avec l'ensemble des acteurs du projet si bien que, encore aujourd'hui, la présence de la sculpture *Jacob et l'Ange* (1997) de Stephen Marsden n'est pas entièrement actée dans les registres. Il paraît donc opportun de souligner ce choix initial de Ann-Katrin Feddersen et de le prendre en compte au sein de cette partie car il est significatif de la volonté du comité artistique.

aménagements successifs ou effacé par le temps.³³» La notion d'« identité » du lieu, de la discipline ou de l'Histoire, révélée par la présence d'une forme artistique, permet d'appréhender les œuvres au sein d'un contexte précis. De ce fait, les commandes publiques au titre du 1% artistique porteraient des caractéristiques intrinsèques et communes rattachées à l'identité d'un lieu.

1.2.1 – Adéquation entre 1% et enseignement : comparaison avec la Faculté de médecine

En tant que commande publique, et dans le cadre d'une production conçue *in situ* – c'est-à-dire qui « se définit par rapport à son site d'accueil et d'exposition, pour lequel il est créé spécifiquement³⁴ » – l'œuvre du 1% s'adapte aux nécessités de son environnement. « Quelques pistes peuvent être lancées, par exemple à partir des choix architecturaux, de l'histoire du site ou du territoire, d'un savoir-faire local... Lorsqu'un artiste prend connaissance du cahier des charges, il doit pouvoir percevoir l'identité du lieu.³⁵» L'université, lieu d'enseignement supérieur requiert une architecture fonctionnelle, adaptée aux besoins des étudiants et aux disciplines proposées. Si la question de la cohérence entre l'œuvre et son bâtiment ne se pose pas pour les œuvres différenciées de leur lieu d'exposition, à l'instar des sculptures et installations de Stephen Marsden (**fig. 5**) et Robert Pillods (**fig. 7 ; fig. 8**) qui sont exogènes à la construction, ce n'est pas le cas pour les autres œuvres, intégrées et conçues spécifiquement pour correspondre aux contraintes architecturales. Il est vrai que « souvent, la commande repose sur une forte demande d'identification du bâtiment et de sa fonction d'enseignement d'une discipline donnée.³⁶ » Ainsi, le 1% artistique de l'Unité Pédagogique Médicale (UPM) de Montpellier³⁷ bénéficie d'un programme architectural rappelant l'héritage historique de cette discipline dans la ville avec un portrait de Rabelais peint par Hervé di Rosa

³³ Béatrice Salmon (dir.), *Op. Cit.*, p. 11.

³⁴ Paul Ardenne, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, éditions Flammarion, collection Champs arts, 2009, p. 16.

³⁵ Béatrice Salmon (dir.), *Op. Cit.*, p. 18.

³⁶ Thierry Dufrêne « Le 1% intéresse l'histoire de l'art » dans Thierry Dufrêne ; Danièle Moger, *Le 1% à travers les constructions universitaires*, actes des journées d'étude nationales, 16 et 17 juin 1994, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France / Dijon, Les Presses du réel, 1995, p. 91.

³⁷ L'Unité Pédagogique Médicale est créée en 1992 en tant qu'annexe de la Faculté de Médecine de Montpellier. Édifiée au XIIe siècle, elle est la plus ancienne Université d'Europe encore en activité. Par conséquent, le nombre d'étudiants croissant au XXe siècle a impliqué la construction de l'UPM, aujourd'hui accolée à la nouvelle Faculté de Médecine Arnaud de Villeneuve livrée en 2017 dans le cadre du secteur Occitanie d'Opération Campus.

en 1992-1993 ou *Le gisant anatomique*, la même année, qui représente une opération. Ces deux œuvres murales (**fig. 9 ; fig. 10**) de l'artiste sétois, situées dans le bâtiment de la Bibliothèque Universitaire Médecine-UPM, répondent à un programme rigoureux et identifié visuellement par les usagers. L'apport de la figuration par Hervé Di Rosa permet d'identifier pleinement le contexte et le sujet tout en identifiant visuellement l'élément artistique de la contribution. Dans le cas de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, et compte tenu de la politique d'acquisition protéiforme des commandes du 1% artistique, l'identification d'un programme cohérent s'avère rude et aucune proposition figurative ne permet de définir pleinement ce rapport aux disciplines littéraires, artistiques, linguistiques, humaines et sociales.

Toutefois, des propositions correspondent à cette volonté d'adéquation entre le lieu universitaire et l'identification de l'œuvre d'art. Le 24 juin 1996, l'artiste Bertrand Vivin fait allusion aux caractéristiques inhérentes au bâtiment qui reçoit sa production. Il énonce : « Mon projet consiste à graver sur les baies vitrées périphériques donnant sur les salles de lecture, au second niveau de la bibliothèque, une phrase sans fin, ou en boucle, pouvant se lire à partir de n'importe quel mot en conservant son sens initial. » *Une phrase sans fin* prend ainsi place dans le bâtiment du Centre de Langues Étrangères et Régionales (CLER) Charles Renouvier (**fig. 11**). La répétition des syntagmes et des paradigmes que constituent l'œuvre de Bertrand Vivin intègre l'élément verbal comme reflet de l'attribution littéraire de la bibliothèque. Cela se retrouve également dans le *Puits de Science* de Daniel Dezeuze (**fig. 12**), disposé dans l'ancien Bureau de Recherche et d'Études Doctorales (BRED) et faisant référence, dans son titre, à la proximité des salles de thèses et de recherche, lieu centré sur l'étude des sciences et sur le savoir universitaire. Le *portail* de Victor Vasarely intègre des éléments esthétiques qui ne diminuent pas l'enjeu fonctionnel de l'objet. Ses dimensions – 2 mètres de haut pour 18,3 mètres de large rétractables – rendent son utilisation efficace pour délimiter l'espace et le nombre d'usagers à l'intérieur du campus. Cette réponse à double enjeu sur la valorisation de l'art et sur les besoins des commanditaires semble conduire à une conciliation efficace. Pourtant, certains artistes insistent sur une démarche de contraste avec le lieu qui abritent leur œuvre. Bien qu'aucune dissension puisse être notée entre ces derniers et les architectes, il est possible de considérer de véritables libertés artistiques au détriment de l'aspect fonctionnel de l'Université. En effet, « on peut s'interroger sur la comptabilité d'une

commande souvent très ciblée (tel bâtiment des sciences nouvellement construit à besoin d'une œuvre évoquant la discipline qui y est enseignée) et la liberté hautement revendiquée de l'artiste concepteur.³⁸ » Le *labyrinthe de la Méditation* de Paul Bouthier (**fig. 2**) suspend le temps et perd les passants dans des impasses. Contre-indiqué dans la recherche de clarté et de lisibilité du parcours universitaire, cette proposition reste néanmoins symptomatique d'une recherche de liberté artistique. En revanche, si l'identification entre le lieu d'enseignement supérieur et les onze œuvres du 1% artistique de l'UPVM3 reste quelque peu labile, il est opportun d'observer une possible identité régionale qui transparaît au travers des matériaux ou de la biographie des artistes eux-mêmes.

1.2.2 – Les spécificités du 1% montpelliérain : mise en valeur des spécificités régionales ?

Les rapports amicaux entre les architectes de l'Université et les jeunes artistes de la région montpelliéraine ont favorisé l'élaboration d'un programme plastique prenant appui sur l'utilisation de matériaux locaux comme en témoigne le choix de Fernand Michel, ami de l'architecte Jean-Claude Deshons, ancien président de l'association des *Amis de Fernand Michel*. Un autre exemple est celui du plasticien toulousain Albert Dupin qui réalise en 1965, le *Mur Cyclopéen* qui s'étend sur 120 mètres de long et fait face au parc du musée. La présence d'une telle production au sein des premières commandes de l'Université n'étonne pas car, « Tout naturellement, la procédure du 1% a donné lieu à un grand nombre d'œuvres murales³⁹ ». Bordé de bassins, l'œuvre de Dupin présente une composition non-figurative reposant sur les indications des architectes. Dès 1963, les plans du cabinet d'architecture intègrent une esquisse de ce mur. L'avant-projet souligne :

« Pour concrétiser cette idée les architectes envisagent la construction de l'élévation principale du musée des moulages sous la forme d'un mur en pierre cyclopéenne destiné à créer par son échelle et sa « présence » un véritable décor d'accueil et d'accompagnement [...] Au milieu de cette masse éminemment physique, seraient enchâssées et judicieusement réparties des petites surfaces en céramique hautes en couleurs.⁴⁰ »

³⁸ Thierry Dufrêne ; Danièle Moger, *Op. Cit.*, p. 91.

³⁹ Dominique Aris ; Cristina Marchi, *Op. Cit.*, p. 79.

⁴⁰ « Rapport décoration », avant-projet cité dans Didier Deschamps (dir.), *Le campus de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier une création architecturale et artistique des années 1960*, Montpellier, Direction Régionale des Affaires Culturelles du Languedoc-Roussillon / Conservation Régionale des Monuments Historiques, 2012, p. 28-29.

Pour façonner ce mur, le plasticien a utilisé des roches volcaniques, de la céramique, de la terre cuite et des pierres (**fig. 1**) provenant de la région du Salagou (Clermont-l'Hérault), situé à une cinquantaine de kilomètres de Montpellier. Ces matériaux bruts mêlés au béton ne sont pas sans rappeler le *Labyrinthe de la Médiation* de Paul Bouthier qui se trouve à proximité du *Mur Cyclopéen*. Effectivement, celui-ci comporte également des éléments minéraux, du gravier, des tuiles ou du mortier « au milieu d'une végétation d'arbustes à fleurs méditerranéens : lauriers-roses, mimosas, pittosporums...⁴¹» Ces deux œuvres appartenant au programme de Jean-Claude Deshons témoignent de l'encrage régional des productions.

Dans une moindre mesure, il convient de souligner la réalisation plus tardive du sculpteur Stephen Marsden. L'artiste, né à Sheffield (Angleterre) en 1962, est un sculpteur ayant déjà réalisé, en 1993, une sculpture d'art public devant la médiathèque de Montélimar dans le cadre d'une semaine d'art contemporain. Son œuvre exposée sur les pelouses du parc du musée de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 s'intitule *Jacob et l'Ange* (**fig. 5**). Réalisée en 1997, elle représente la lutte des deux protagonistes lors de l'épisode biblique de la Genèse, et est inspirée par la sculpture éponyme de Jacob Epstein, effectuée entre 1940 et 1941 (**fig. 6**). Tout en jouant sur la densité du matériau par les formes creusées en négatif, Stephen Marsden évoque une sensualité non dissimulée⁴². Pesant près de treize tonnes, la sculpture est exécutée à partir d'un granite du Sidobre, une région montagneuse non loin de Castres, dans le Tarn. Cette pierre appartenait à la marbrerie Joly, anciennement située dans la commune du Crès. L'artiste raconte :

« C'est un granite qui n'est pas prisé dans la mesure où il se trouve en quantité. Il est utilisé pour faire les rebords des trottoirs, ce n'est donc pas une pierre coûteuse mais elle résiste énormément aux intempéries, ce qui explique son utilisation pour les pavés. Concernant sa création, je louais un atelier au Crès, près de Castelnaud, dans la marbrerie Joly [...] La pierre est tombée hors de portée et est restée une vingtaine d'années dans la broussaille avant que je la récupère en négociant avec les frères Joly.⁴³»

Si le programme biblique peut surprendre et souligne l'absence de ligne directrice déterminée par un comité artistique, les matériaux peuvent néanmoins être utilisés pour définir un

⁴¹ Didier Deschamps (dir.), *Op. Cit.*, p. 56.

⁴² Stephen Marsden, entretien mené par Antoine Dupuy le 08 février 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°4, p. 25.

⁴³ Stephen Marsden, entretien mené par Antoine Dupuy le 08 février 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°4, p. 25.

ancrage régional certain et, ainsi, mettre l'œuvre en relation avec les autres productions du dispositif. Effectivement, les artistes eux-mêmes, désignés pour la réalisation d'une œuvre du 1% artistique, présentent des liens avec la région Occitanie. De par leur origine ou leur proximité avec la ville de Montpellier, ils mettent en lumière les productions régionales. Notons que Daniel Dezeuze est né à Alès et a fréquenté l'école des Beaux-Arts de Montpellier à l'instar de Stephen Marsden et Rémi Uchéda. Fernand Michel, Victor Vasarely, Paul Bouthier, Robert Pillods et Albert Dupin, à l'origine de la première phase des commandes publiques, étaient des personnalités de l'entourage des architectes tandis que Rodolphe Huguet était étudiant aux beaux-arts de Nîmes.

2. – Le 1% artistique du campus Paul-Valéry : politique d'intégration éclectique

2.1. – « L'architecture de l'avenir » : réflexion partagée entre architectes et artistes

La description des œuvres rattachées au dispositif du 1% artistique appelle *de facto* à la prise en compte de l'architecture comme point de départ de la réflexion et comme partie intégrante de l'enjeu budgétaire de la mesure. Si certains critiques prônent la séparation entre l'art et le bâtiment, d'autres, en opposition, prônent une relation nécessaire apportant un bénéfice mutuel entre les arts. En ce sens, l'ouvrage dirigé par Dominique Aris et Cristina Marchi rappelle un fondement de l'architecture moderne du Bauhaus : celui de la synthèse. En effet, « Dans son manifeste publié pour l'ouverture du Bauhaus à Weimar, Walter Gropius écrivait en avril 1919 : "Tous ensemble, concevons et réalisons l'architecture nouvelle, l'architecture de l'avenir, où peinture, sculpture et architecture ne feront qu'un." ⁴⁴ » Néanmoins ce postulat, reposant sur la bonne volonté et la participation active des architectes, semble se confronter aux ambitions, parfois opposées des acteurs du 1% artistique.

« Certains [architectes] ont pratiqué une certaine forme de résistance, voyant d'un mauvais œil qu'un artiste intervienne dans leurs bâtiments. Pourtant, héritier d'une tradition de synthèse des arts, le 1% n'est jamais aussi réussi que lorsqu'il est le fruit d'une réflexion en amont de la construction du bâtiment et d'une parfaite intelligence entre l'architecte et l'artiste. ⁴⁵»

⁴⁴ Dominique Aris ; Cristina Marchi, *Op. Cit.*, p. 11.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

Dans la cadre des intégrations architecturales du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, cette déclaration peut être infirmée. Ces différentes formes plastiques sont-elles satisfaisantes pour valoriser l'architecture et le travail des artistes engagés dans ces projets d'intégration ? L'identité de l'œuvre prend-elle le pas sur l'aspect fonctionnel des bâtiments ou, au contraire, celui-ci rend-t-il la proposition plastique opaque aux yeux des usagers de la Faculté ?

2.1.1. – L'intégration architecturale du 1% : création d'une promenade architecturale

L'intégration réussie des œuvres du 1% artistique au sein d'un établissement universitaire apparaît comme principal témoin de la relation entre l'architecte et l'artiste. Le cas du *Puits de Science* de Daniel Dezeuze (**fig. 12**) au cœur du Bureau de Recherche et d'Études Doctorales, dans le bâtiment E Marc Bloch, démontre une parfaite entente entre les deux partis. L'artiste mentionne : « L'architecte a observé une neutralité totale qui m'a facilité la tâche.⁴⁶ » Cette neutralité effective s'exprime dans le discours entre l'art et son environnement. L'œuvre naît dans la relation conjointe entre l'espace et la perception du spectateur. Ainsi, pour observer l'œuvre dans son intégralité, il est nécessaire d'emprunter les escaliers jusqu'au second étage et de marcher le long du couloir. La forme géométrique crée une rupture avec l'écrin circulaire et rassurant du bâtiment. La dimension centripète, l'idée d'un gouffre, du vertige, est rappelée par le titre « *Puits de Science* », qui invite le spectateur à plonger au centre de la forme hexagonale, à prendre de la hauteur, pour contempler les reflets du granite et la réflexion lumineuse de la coupole sur le parement (**fig. 30**). La parfaite réflexion autour de l'éclairage offre une dimension supplémentaire à l'œuvre. Par sa position au sol, la création de Daniel Dezeuze trace un chemin grâce à l'utilisation de granite vert, guidant les usagers.

Cette œuvre est une conséquence d'une autre commande réalisée quelques années plus tôt, en décembre 1988, pour l'Église Saint-Laurent au Puy-en-Velay (**fig. 13**). Dans celle-ci, Daniel Dezeuze s'intéresse également au sol du bâtiment, souvent négligé par les artistes habitués à des créations pariétales et verticales, exposées à hauteur du regard. L'artiste, né à Alès (Gard)

⁴⁶ Daniel Dezeuze, entretien mené par Antoine Dupuy le 23 janvier 2021 par messagerie électronique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°3, p. 24.

en 1942, est un membre éminent du mouvement français Supports/Surfaces, créé par des étudiants des Beaux-Arts de Montpellier à l'occasion d'une exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en septembre 1970. Bien que les pratiques soient hétéroclites au sein du mouvement, tous cherchent à questionner le rapport à l'œuvre-objet, comme Daniel Dezeuze, dissociant la toile et le châssis pour rendre visible ce dernier. Cet artiste qui s'intéresse aux matériaux bruts, montre ici une réflexion sur un espace trop souvent délaissé et, par extension, inhabituellement esthétisé. Pourtant, loin d'être une parure, sa création apparaît comme une extension du bâtiment, se nourrissant des spécificités architecturales pour présenter un propos. Elle est un immeuble par destination, un bien qui ne peut être déplacé sans toucher à l'intégrité du bâtiment.⁴⁷ Il est donc pertinent de considérer sa réception en lien avec cette promenade architecturale proposée par l'architecte David Miralles. En tant qu'élément qui n'est pas formellement dissocié de l'architecture par ses caractéristiques intrinsèques, il fait partie intégrante de celui-ci.

Une phrase sans fin de Bertrand Vivin (**fig. 11**) qui arbore une même volonté d'association entre le lieu et le médium artistique reprend également cette optique d'immeuble par destination. En effet, la proposition artistique occupe deux espaces au sein du bâtiment Charles Renouvier dédié à l'annexe de la bibliothèque universitaire, avec un texte présent sur la porte en verre au rez-de-chaussée et une phrase affichée le long des fenêtres du premier étage. L'artiste a utilisé la méthode du sablage sur verre, une technique de gravure et de dépolissage de la surface vitrée par projection d'un jet de sable à haute pression, pour inscrire une phrase. Grâce à un degré élevé d'abrasion du verre, la surface translucide de l'inscription interagit avec le support transparent des vitres.

L'écrit a été utilisé dans de nombreuses œuvres depuis la création de la mesure du 1% artistique. Cela peut s'expliquer au travers de la contemporanéité du médium qui figure en tant que nouveau moyen d'expression plastique pour les artistes de l'art contemporain. En effet, force est de constater que l'art conceptuel des années 1960 a favorisé l'indépendance

⁴⁷ Cette notion juridique renvoie à la différence entre les meubles et les immeubles. Dans le premier cas, les biens peuvent se déplacer (pour les animaux, par exemple) ou être déplacés (s'il s'agit d'un objet). Le second cas, quant à lui, détermine la catégorie des biens qui ne peuvent être déplacés car liés à un immeuble de sorte qu'ils ne peuvent plus être retirés sans endommager la structure. L'immeuble par destination repose sur deux critères : si son retrait implique l'endommagement de la surface sur laquelle il est attaché et si l'immeuble et l'immeuble de destination appartiennent au même propriétaire. Le *Puits de Science* (1996) de Daniel Dezeuze est donc immeuble par destination car l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 apparaît comme propriétaire de l'œuvre et du bâtiment.

de l'écrit comme discipline artistique à part entière. Il est possible de souligner que celui-ci est particulièrement utilisé dans le cadre des institutions liées à l'enseignement ou à la lecture à l'image de l'intégration de Lawrence Weiner pour la médiathèque de Troyes (**fig. 14**). Par ailleurs, « c'est dans une [...] bibliothèque, au Creusot, qu'est intervenu Peter Downsbrough : ici, les mots s'égrènent de l'extérieur vers l'intérieur pour tisser des liens avec l'architecture.⁴⁸» Ainsi, la volonté d'association entre le lieu et l'œuvre ne peut se passer du regard du spectateur, adjuvant de l'intégration plastique. La boucle créée par la phrase de Bertrand Vivin permet au public de commencer la lecture à partir de n'importe quel mot tout en respectant le rôle des syntagmes. Ce jeu sur la fonction paradigmatique du langage invite à la découverte d'une œuvre plurielle et disposée à différents endroits. Néanmoins, l'œuvre n'est pas aisément lisible et demande la participation active des usagers. Elle se présente comme un chemin, une découverte de l'annexe de la bibliothèque pour étudier l'ensemble des possibilités de l'œuvre. L'artiste propose une promenade architecturale, à l'instar des commandes publiques extérieures.

Enfin, parmi les œuvres du 1% artistique associées à l'architecture, il paraît opportun d'étudier les productions extérieures aux murs des bâtiments universitaires. Au sein du campus s'observent jardins, fontaines et murs, des productions particulièrement notables car bénéficiant d'une liberté accentuée. Ces dernières ne sont plus limitées aux contraintes matérielles de l'architecture mais se déploient en toute liberté dans l'espace extérieur du campus. Véritable musée à ciel ouvert, le paysage permet un changement d'échelle. Les artistes utilisent celui-ci afin de transformer la réalisation plastique en élément architectural. Il y a, dans ces propositions, une véritable interpénétration entre les arts. La réflexion apportée par les architectes pour les emplacements des œuvres extérieures de la première phase de commandes – à savoir le *Labyrinthe de la Méditation* de Paul Bouthier et le *Mur Cyclopéen* de Albert Dupin – démontre une implication dans une recherche de cohérence générale avec le campus. Les œuvres ne rentrent pas en contradiction avec un programme et sont, au contraire, des éléments d'interaction avec les usagers qui participent à celui-ci.

Ces propositions, bien que parfaitement intégrées dans l'enceinte du campus, n'apparaissent pas comme des associations radicales avec l'architecture. Elles restent

⁴⁸ Dominique Aris ; Cristina Marchi, *Op. Cit.*, p. 183.

identifiées en tant qu'œuvres d'art par leur forme, matériaux ou intentions qui diffèrent du parcours prévu par la fonction universitaire. En effet, les caractéristiques plastiques chez Daniel Dezeuze ou la singularité du temps figé chez Paul Bouthier apparaissent comme autant d'anomalies qui rendent le dispositif du 1% artistique transparent à l'utilisateur curieux. Soulignons, par ailleurs, que le mur créé par Albert Dupin est mis à l'honneur, exalté par l'Université qui en a fait son emblème sur la page de connexion de l'Espace Numérique de Travail. Néanmoins, il paraît judicieux de s'arrêter sur le cas de l'artiste Rodolphe Huguet et de son intégration totale.

2.1.2 – L'œuvre de Rodolphe Huguet ou les limites de la médiation des intégrations totales

Il est possible d'observer de quelle manière l'artiste Rodolphe Huguet a pu traiter son œuvre en accord avec la nécessité d'une intégration architecturale. Cette commande semble être une opportunité intéressante pour cet artiste dont « tout le travail [...] consiste à créer des objets dialectiques, qui engendrent une mise en crise de leurs modèles.⁴⁹ » Ses approches subtiles dans *Caméras de Surveillances* (2009), œuvre réalisée pour le 1% artistique de l'Institut Universitaire de Formations des Maîtres (IUFM) de Toulouse, dans les couloirs de la halle technologique de Rangueil (**fig. 15**), interrogent notre rapport à la caméra, symbole de la « paranoïa sécuritaire attachée à la vie urbaine.⁵⁰ » La subtilité de l'intervention artistique traduit les limites de transparence de l'œuvre-objet. Cette discrétion se retrouve dans la commande que Rodolphe Huguet livre en 2003 (**fig. 16**) pour le bâtiment Jean Hugo (UFR1 Faculté des Lettres, Arts, Philosophie, Psychanalyse) du cabinet Brunet-Saunier. Dans celle-ci, l'artiste applique de la peinture sur les murs intérieurs et extérieurs et une résine synthétique au sol. Il dispose également des bassins et des bancs afin de prendre en compte le rapport entre les étudiants et leur lieu d'étude.

À l'instar du *Puits de Science* de Daniel Dezeuze, l'œuvre de Rodolphe Huguet est, dans son ensemble, un immeuble par destination. En effet, les bassins sont indissociables de la structure et les peintures ne peuvent être séparées des murs sans endommager l'intégrité du bâtiment. La peinture acrylique utilisée ne semble pas suffisamment épaisse pour être

⁴⁹ Pascal Beausse, *Rodolphe Huguet*, Paris, éditions Monografik, collection Art, 2009, p. 14.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 238.

arrachée grâce à la technique du *strappo*⁵¹. Si, dans le patio du bâtiment H, une partie de l'œuvre réalisée pour l'UPVM3 a partiellement disparue (**fig. 31**), elle reste en néanmoins apparente – et sans grandes altérations – dans les couloirs intérieurs. Chaque étage arbore des couleurs variées qui animent le lieu et marquent subtilement la présence de l'artiste. Le premier étage comporte des portes rouges, contrastant avec les murs d'une teinte orange et jaune. Le deuxième étage présente quant à lui une variation de violet, rose et pourpre. Enfin, le troisième et dernier niveau utilise une variation de rouge clair et sombre et fait écho à l'étage précédent par l'utilisation d'un rose-orangé pour les portes (**fig. 32**). La proposition de Rodolphe Huguet peut passer inaperçue auprès des usagers et agit de manière complémentaire avec le lieu qui l'abrite. L'objectif de l'œuvre était, pour l'artiste, de réussir à embellir le parcours entre les différentes salles, « cela devait mettre en valeur et accompagner l'architecture avec de la couleur et de la sculpture, pas uniquement proposer une œuvre d'art que l'on pose indépendamment du lieu.⁵² » Par ce choix de la peinture, l'artiste se place comme acteur de l'élaboration du bâtiment et offre une intégration totale et indissociable de son environnement. Cette commande au titre du 1% artistique démontre une forme de radicalité qui rend les limites entre l'art et l'architecture d'autant plus floues que l'œuvre n'est pas identifiée en tant que telle par l'Université et ses usagers.⁵³ Sans médiation, rien ne laisse supposer la présence de l'artiste contemporain, effacé au profit de la cohérence et de l'esthétisme du bâtiment.

Des propositions dissociées de la forme architecturale pourraient-elles avoir une portée plus importante auprès du public universitaire ? La question peut en effet se poser au regard de l'ambiguïté entre l'œuvre de Rodolphe Huguet et le bâtiment du cabinet Brunet. Celle-ci nous amène à étudier une seconde catégorie, parmi les commandes du 1% culturel de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, parfaitement indépendante de l'architecture.

⁵¹ Le *strappo* est une technique de retrait de la couche picturale sur une surface murale. Par cette méthode, l'intégrité de la fresque ou de la peinture est conservée et peut être déposée sur un nouveau support. Permettant de ne pas endommager l'œuvre, le détachement par la technique du *strappo* n'est cependant pas recommandé et son application dépend de l'épaisseur de la peinture.

⁵² Rodolphe Huguet, entretien mené par Antoine Dupuy le 03 mars 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°7, p. 30.

⁵³ En effet, aucun cartel ne vient souligner la présence de l'œuvre et les registres de la DPMI (voir Volume 2, annexe II – tableau n°1, p. 16-17) n'identifient ni l'artiste, ni l'intégration intérieure.

2.2. – Le 1% dissocié de l'enjeu architectural : la résistance de l'architecture

Parmi les questions que posent l'intégration du 1% artistique, la contrainte d'une nécessité de valorisation des bâtiments au travers du dispositif semble particulièrement notable. En effet, selon Serge Lemoine, directeur du Musée d'Orsay jusqu'en 2008 et professeur à la Sorbonne, l'architecture fonctionnelle revêt une forme qui n'est pas propice à l'épanouissement des œuvres d'art. Il précise :

« Tout en tenant compte du site, en respectant ses proportions, en considérant le volume et la hauteur des bâtiments, leur implantation, en faisant attention à l'échelle, il me semblait nécessaire de dégager les œuvres des bâtiments, de les sortir d'une architecture la plupart du temps inexistante sur le plan artistique ou qui souffrait de médiocrité, pour qu'elles puissent exister par elles-mêmes et qu'elles ne soient pas fondues dans ce contexte malheureux.⁵⁴ »

Comme en témoigne la labellisation du site en tant que Patrimoine du XXe siècle, la remarque peut difficilement s'appliquer à l'architecture de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Les architectes étant parfaitement conscients, dès les origines, des enjeux de synthèses entre les arts, le dispositif du 1% ne souffre pas de la présence des bâtiments. Cependant, cette remarque souligne la réception des œuvres dissociées de l'architecture ; la distanciation avec l'édifice permettrait à l'œuvre d'être reconnue en tant que telle selon Serge Lemoine. De ce fait, il est tentant d'observer si cette catégorie de commandes publiques fait effectivement émerger une meilleure réception du dispositif artistique auprès des utilisateurs de l'UPVM3 et si cette dernière est réellement impactée voire modifiée par cet affranchissement de l'espace architectural. En d'autres termes, l'émancipation qui découle de ce choix peut-elle rendre l'œuvre plus remarquable ?

2.2.1 – Fernand Michel et Robert Pillods : intégration intérieure d'œuvres indépendantes

L'opinion de Serge Lemoine interpelle par sa dénonciation du bâtiment universitaire comme lieu de monstration des œuvres. Pour lui, « Si l'œuvre d'art est intégrée à l'architecture, le but, [sic] est atteint mais encore faut-il que l'architecture soit elle-même une

⁵⁴ Serge Lemoine « Quelques réflexions sur l'exemple de Dijon », dans Thierry Dufrêne ; Danièle Moger, *Le 1% à travers les constructions universitaires*, actes des journées d'étude nationales, 16 et 17 juin 1994, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France / Dijon, Les Presses du réel, 1995, p. 42.

création artistique. Ce qui n'a jamais été le cas des bâtiments de l'Education nationale.⁵⁵» Si ce postulat s'applique pour les cas de Rodolphe Huguet, Bertrand Vivin, Albert Dupin, Paul Bouthier ou encore Daniel Dezeuze, qu'en est-il des commandes publiques indépendantes dans leur relation à l'architecture – c'est-à-dire qui ne sont pas des immeubles par destination – et qui se trouvent, malgré tout, liées par leur présence à ces-mêmes lieux ? Si le *Panneau décoratif en coques de zinc* (1966) de Fernand Michel (**fig. 33**) et les deux *Tapisseries de Résine et de dalles de verre* (1966) de Robert Pillods (**fig. 7 ; fig. 8**), n'ont pas été conçus en association avec le bâtiment, leur présentation ne reste pas moins à l'intérieur d'un espace fonctionnel, prévu pour une finalité distincte.

En effet, l'œuvre de l'artiste d'art brut Fernand Michel se trouve à l'entrée de la bibliothèque Ramon Llull, dédiée aux missions de documentation et de Formation-concours tandis que les deux réalisations de Robert Pillods sont aujourd'hui dans le Bâtiment C (accueil de L'UFR 3 – Faculté des Sciences Humaines et Sciences de l'Environnement) et dans le Bâtiment D (amphithéâtre et salles de cours pour les étudiants en Musicologie et Arts Plastiques). Ces commandes au titre du 1% artistique n'ont, par ailleurs, aucun lien avec l'enseignement disciplinaire de ces bâtiments ce qui participe à rendre l'œuvre anecdotique. Cela est d'autant plus vrai dans le cas du *Panneau décoratif en coques de zinc* de Fernand Michel qui subit son emplacement entre deux portes (**fig. 17**). L'artiste, né à Neuwiller-lès-Badonviller (Meurthe-et-Moselle) en 1913 et mort en 1999 à Montpellier, est pourtant une personnalité majeure du monde de l'art brut, collection – et non mouvement – de Jean Dubuffet, visant à présenter des artistes « indemnes de culture artistique⁵⁶ » ou autodidactes. Fernand Michel s'appuie sur le zinc naturellement oxydé, qu'il récupère dès 1962 pour ses créations.

L'artiste lui-même explique au sujet de son œuvre de l'UPVM3, que le panneau est « une œuvre que plus personne ne regarde, depuis le temps qu'elle est là.⁵⁷ » Ces exemples peuvent être rapprochées du cas de *La Cornue* d'Alexandre Calder (1898 – 1976) installée en 1974 sur le campus de Saint-Martin-d'Hères de l'Université Grenoble Alpes (**fig. 18**). Jean-Olivier Majastre explique : « Ses atouts ? Sa forte notoriété, sa taille exceptionnelle, sa

⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁶ Jean Dubuffet, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, cat. expo., Paris, Galerie René Drouin, 1949.

⁵⁷ Julien Darve, « L'université Paul-Valéry, un exemple du 1% artistique », *La Gazette*, n° 1713, du 15 au 21 avril 2021, p. 34.

position centrale [...] Trop visible pour être vue. Elle crève les yeux. Son évidence la banalise jusqu'à l'insignifiance ou l'indifférence.⁵⁸ » Dans le cas des œuvres du 1% artistique dissociées de leur architecture, l'œuvre prend le risque de sa banalisation. À la fois présence et absence dans le paysage, celle-ci ne devient qu'un élément du quotidien. Pour autant, les matériaux employés et leurs techniques tendent à rendre le dispositif artistique transparent auprès des usagers ce qui favorise une bonne réception de ces objets. Effectivement, l'écueil des productions contemporaines indépendantes de l'architecture est l'absence de reconnaissance de l'objet en tant qu'élément plastique. Le regard porté par les utilisateurs – et plus précisément par le personnel de l'Université – est un point particulièrement notable dans le jugement de la réception des œuvres. L'absence de médiation pourrait entraîner une incompréhension voire des malentendus sur la nature même des objets. Ainsi, Yves Aguilar laisse transparaitre ce point au sein d'une anecdote :

« Il est arrivé à un membre du service de l'ingénieur régional [...] que l'un de ses collègues, après réception définitive de l'ouvrage, lui dise "tu as vu, il y a une entreprise qui n'a pas emporté ses gravois". Il s'apprêtait à téléphoner à l'entrepreneur pour lui demander l'enlèvement immédiat de ses décombres.⁵⁹»

La forme semble donc avoir une place prépondérante dans la réception de l'œuvre. Ainsi, il semble préférable d'étudier des propositions artistiques parfaitement fonctionnelles et qui répondent à un besoin d'identification avec leur environnement de proximité. Peut-on considérer que la commande publique se révèle pleinement lorsqu'elle trouve son public, se concrétise en accord avec l'espace d'exposition ? Doit-on promouvoir un art lié à ses utilisateurs ? Si les intégrations intérieures ne paraissent pas satisfaisantes dans l'optimisation de leur réception, quand est-il des exemples d'intégration extérieures de l'UPVM3 ?

2.2.2 – Stephen Marsden : une acquisition qui doit trouver son public

L'œuvre réalisée en 1997 par l'artiste Stephen Marsden est un cas particulièrement singulier dans le paysage artistique de l'UPVM3. En effet, il s'agit de l'unique œuvre du 1% artistique qui ne constitue pas une commande. L'artiste explique : « *Jacob et l'Ange* est une

⁵⁸ Jean-Olivier Majastre « La Cornue déshabillée », dans Thierry Dufrene ; Danièle Moger, *Le 1% à travers les constructions universitaires*, actes des journées d'étude nationales, 16 et 17 juin 1994, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France / Dijon, Les Presses du réel, 1995, p. 65.

⁵⁹ Yves Aguilar, *Un art de fonctionnaires : le 1%*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 107-108.

pièce que j'ai réalisé en amont de la construction du bâtiment G et son achat répond à un concours de circonstances.⁶⁰ » Cette acquisition effectuée au détriment du comité artistique et de la DRAC n'a pas été conçue pour correspondre à des disciplines universitaires ou pour être associée à une architecture particulière. Cela a poussé Philippe Bonon, Denis Bedeau et Philippe Cervantes, les architectes, à adapter leur chantier pour pallier l'absence de commande publique. Ils témoignent : « Nous avons toujours aimé mélanger art et architecture. Mais, pour ce projet, nous n'avions pas eu la chance de travailler avec un artiste. [...] Ainsi, nous avons donc conçu et dessiné nous même le parement de hiéroglyphes.⁶¹ » **(fig. 19)** les raisons de cette iconographie se trouvent dans le besoin d'identification du bâtiment K, dédié à l'archéologie, et faisant face au bâtiment G. Elle peut également être interprétée comme une référence au langage car l'UFR2, attachée à ce lieu, est dédiée aux langues et cultures étrangères et régionales. Cette proposition s'inscrit donc dans une logique de complémentarité avec les autres lieux d'enseignement ce qui n'est pas le cas du 1% qui lui est associé par la suite et qui évoque, quant à lui, une scène religieuse.

L'œuvre de Stephen Marsden est, en effet, parfaitement indépendante de son environnement – car déplaçable en un autre lieu sans perte de son sujet – ce qui interroge sa légitimité au sein d'un corpus conçu en adéquation avec l'identification disciplinaire ou régionale. Rétrospectivement, ce choix d'œuvre paraît judicieux car *Jacob et l'Ange* (1997) est devenue une œuvre incontournable par son rapport aux usagers du campus. Si elle n'a pas été créée pour l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, son efficacité reste néanmoins parfaitement notable lorsqu'il s'agit d'observer sa réception par les usagers. Ceux-ci s'approprient l'œuvre, s'assoient contre la pierre pour se protéger du soleil ou manger, se posent sur le creux de la sculpture, lui donnent un caractère informatif en faisant de cette roche un repère d'identification. Interrogé sur cette habitude des étudiants, l'artiste rétorque : « L'idée que les gens puissent s'asseoir dessus me plaît. C'était quelque chose que je faisais beaucoup pendant ce travail qui était en très grande partie fait à la main.⁶² »

⁶⁰ Stephen Marsden, entretien mené par Antoine Dupuy le 08 février 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°4, p. 25.

⁶¹ Philippe Bonon, entretien mené par Antoine Dupuy le 10 novembre 2020 par messagerie électronique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°1, p. 23.

⁶² Stephen Marsden, entretien mené par Antoine Dupuy le 08 février 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°4, p. 26.

Le *Guide* du Centre National des Arts Plastiques explique ce phénomène d'appropriation par une population étudiante :

« Que ce soit en ville, dans un bâtiment ou au sein d'un paysage, l'emplacement est fondamental. La manière dont l'œuvre est présentée aux visiteurs, habitants ou promeneurs détermine leur réaction. Construite pour un site spécifique, elle n'est pas toujours un objet à contempler ; elle peut aussi être un espace à vivre qui favorise une expérience sensible et incite le passant à porter un autre regard sur son environnement.⁶³ »

Ainsi, la sculpture de *Jacob et l'Ange* est parfaitement cohérente par sa destination. Le comportement des étudiants doit être analysé dans leur rapport au parc du musée, lieu de monstration de l'œuvre qui est associé au repos. La réalisation de Stephen Marsden n'aurait sûrement pas trouvé ce même public en dehors de cet espace de verdure qui ajoute une proximité entre la production artistique et le spectateur. Le caractère public de cette sculpture désacralise l'objet, lui permettant d'être appréhendé par les usagers et de trouver un but particulier dans cet ensemble du 1% artistique. Il faut souligner que le comportement diffère en fonction des lieux. Dans des espaces intérieurs ou dédiés à l'art, toucher une sculpture, s'asseoir dessus, interagir physiquement avec, apparaissent comme des actes malveillants, malvenus voire dangereux pour l'intégrité de l'œuvre. Cette retenue s'observe dans l'enceinte même du campus avec les œuvres de Pillods ou celle de Fernand Michel. Disposer l'art public dans un jardin ou parc change considérablement le regard porté dessus. Utile, artistique et remarquable par ses qualités, *Jacob et l'Ange* a su trouver un public adapté à ses formes et au lieu de sa monstration. Cette réception réussie des acquisitions exogènes aux enjeux universitaires témoigne d'une politique de prise en compte de l'environnement associé à l'art.

2.2.3 – Rémi Uchéda et Victor Vasarely : l'enjeu du fonctionnel au service de l'art

Cette vision d'une œuvre intrinsèquement attachée au dialogue avec son environnement se concrétise dans les *Repose-rêves* (1994) de Rémi Uchéda (**fig. 20**), artiste né à Ganges (Hérault) en 1969. Sa pratique artistique est, en effet, imprégnée du rapport qu'entretiennent les civilisations avec leurs objets. En 2008, dans une conversation avec la revue *Point Contemporain*, l'artiste explique : « Je suis curieux de tous les objets dotés d'un

⁶³ Béatrice Salmon (dir.), *Op. Cit.*, p. 11.

cadre qui nous permettent d'adopter telle ou telle position [...] que cela soit celui d'une chaise, d'un échafaudage ou encore un cadre de vélo...⁶⁴ » Cette volonté s'inscrit dans une démarche cohérente de l'artiste qui, en 1994, réalise pour l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, douze structures réparties entre deux formes et deux couleurs. Ces dernières sont composées de plaques en acier peints et reprennent les caractéristiques des bancs, associant la couleur métallisée des boîtes à outils avec la forme et la symbolique des repose-nuques asiatiques. Ces derniers, appelés *takamakura*, peuvent s'apparenter à des oreillers et sont créés à partir de matériaux plus rigides tels que le bois ou l'ivoire. L'évocation du repos par la reprise du banc et de l'appui-tête incite l'utilisateur à s'asseoir et à réfléchir dans un temps dissocié du mouvement universitaire. La structure qui se balance lorsque les étudiants s'assoient est pensée *ad hoc*.

En outre, l'œuvre constitue une recherche sur le mobilier urbain et la notion d'usage. L'artiste questionne l'utilisation des objets au travers d'une œuvre à la fois outil et mobilier. Cela amène à identifier les usages que l'on attribue à la sculpture. Est-ce un usage conceptuel ou un usage physique ? L'œuvre est-elle associée à un objet fonctionnel ou, au contraire, par ses caractéristiques singulières, à un objet d'art ? Pour obtenir une réponse, l'artiste attend une participation active des usagers de l'Université au travers de leurs actes et de leur rapport à l'œuvre-objet. Cette approche semble particulièrement pertinente car « c'est avant tout une opération qui doit rencontrer son public [...] il apparaît licite de chercher à savoir de quelle manière est reçue, perçue, vécue, appropriée par cette population une œuvre d'art, car c'est de cette manière qu'elle vit, et prend sens.⁶⁵ » Les *Repose-rêves* de Rémi Uchêda sont parfaitement identifiés comme des bancs et bien moins comme des objets artistiques⁶⁶ ce qui ne retire en rien leur intérêt. Le propos de ces productions ludiques démontre une compréhension de l'enjeu universitaire. L'œuvre vécue est, à l'instar de *Jacob et l'Ange*, concrétisée par ses caractéristiques fonctionnelles.

⁶⁴ Daniel Guionnet ; Valérie Toubas, « Rémi Uchêda [entretien] », *Point contemporain* [en ligne], n°8, 2008. Disponible à l'adresse : <https://pointcontemporain.com/remi-ucheda-entretien/> Consulté le 19 avril 2021.

⁶⁵ Jean-Olivier Majastre « La Cornue déshabillée », dans Thierry Dufrene ; Danièle Moger, *Le 1% à travers les constructions universitaires*, actes des journées d'étude nationales, 16 et 17 juin 1994, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France / Dijon, Les Presses du réel, 1995, p. 65.

⁶⁶ C'est ce que démontre l'étude effectuée auprès de 126 votants, usagers de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, en 2021. Voir Volume 2, annexe III – graphique n°3, p. 21.

Le *portail Vasarely* est, quant à lui, réfléchi de la même manière. Il s'agit de l'une des pièces emblématiques de la Faculté. Parangon de la modernité artistique de l'Université lors de sa création, il incarne un mélange idéal entre l'art et le fonctionnel. La forme ne rentre pas en contradiction avec l'aspect utilitaire de l'œuvre et ne se fait pas au détriment de celui-ci. Si l'absence de cartel peut apparaître comme un problème de médiation, il reste néanmoins superflu dans une optique de compréhension de l'objet en tant qu'art. Les caractéristiques visuelles de l'Art cinétique – à savoir le jeu sur les formes créé par les tubulures en acier – permettent de démontrer la réflexion esthétique de l'œuvre. De plus, il paraît opportun de souligner que l'artiste Franco-hongrois était élève au Műhely, école d'art et de design créée à Budapest en 1928 par un ancien proche du Bauhaus : Sándor Bortnyik (1893–1976). À travers cette école, le peintre cherche à apporter l'esprit moderne en Hongrie. Ce contexte précis tend à expliquer le choix de la forme. Victor Vasarely est particulièrement conscient des interpénétrations de l'art et de la technique. Il amène, de ce fait, à concevoir un objet de manière artistique tout en respectant les prérogatives de ce dernier.

Associées ou dissociées de l'architecture, les œuvres du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 ont vocation à être vues ou perçues par les usagers. Si cela peut paraître évident dans une mesure de valorisation du patrimoine contemporain, il est néanmoins nécessaire de souligner que toutes les commandes publiques de notre corpus n'ont pas l'ambition d'être rendue explicite auprès du public. L'œuvre de Rodolphe Huguet (2003) ou le *Labyrinthe de la Médiation* de Paul Bouthier incarnent la subtilité d'une intégration discrète avec l'architecture, un supplément d'âme complémentaire à la fonctionnalité du bâtiment et du campus. Pour autant, chaque œuvre entre en relation avec les usagers indépendamment de leur réception en tant qu'objet d'art. Cela entraîne une interaction évidente avec les matériaux qui peuvent être touchés et utilisés de telle manière que le 1% culturel « se concrétise [...] dans des œuvres qui marquent l'espace et le temps, vivent, vieillissent, s'accordent plus ou moins harmonieusement à leur environnement.⁶⁷ » Parfois détériorées, souvent malmenées, ces commandes universitaires engendrent des problématiques de préservation, de conservation et de restauration qui varient en fonction du lieu d'exposition, du type d'installation et des matériaux utilisés.

⁶⁷ Thierry Dufrêne ; Danièle Moger, *Op. Cit.*, p.65.

CHAPITRE II – LA PROTECTION ET CONSERVATION DU 1% ARTISTIQUE

Ce pluralisme artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 s'expose à la question de sa protection et de sa conservation. En effet, la mesure du 1% artistique s'inscrit dans une logique de valorisation de l'art contemporain. Celle-ci implique la mise en place d'un discours formel et esthétique en rupture avec les traditions de l'époque moderne ou qui, par son aspect, dénote avec des modèles. S'il n'est pas question de déterminer les raisons de cette rupture, il est pertinent de constater que la tradition de l'art public apparaît comme tributaire de la sculpture qui œuvre à pérenniser les grandes figures historiques.⁶⁸ Nathalie Leleu, ancienne attachée de conservation au Musée national d'Art moderne, précise :

« Longtemps les œuvres issues de la commande publique furent reléguées au rayon des commémorations nationales, [...] des décorations d'édifices comme les parfaits poncifs de l'art officiel dans l'espace public.⁶⁹ »

La portée commémorative implique donc la recherche de l'immuabilité de l'objet. Dans le cas de l'art contemporain, l'usage de matériaux industriels, nouveaux, qui ne sont pas toujours conçus en tant que matériaux plastiques – à l'instar de la peinture des *Repose-rêves* (1994) de Rémi Uchéda (**fig. 20**) ou de la résine synthétique du sol de bâtiment H (2003) de Rodolphe Huguet (**fig. 16**) – implique une recherche de protection de la part de l'Université. Julie Boivin souligne dans un article de la revue *Continuité* (1999) :

« Les pratiques artistiques des années 1960-1970 envoient, au chapitre de la pérennité, un message confus. [...] L'expressivité du matériau sert souvent au développement d'un langage formel en rupture avec la tradition commémorative. Les artistes utilisent un vaste éventail de matériaux dont plusieurs ont peu de chance de survie à long terme en milieu extérieur.⁷⁰ »

Certaines œuvres contemporaines, vulnérables par leur conception et leurs matériaux, sont donc davantage enclines à se détériorer dans la durée. Exposées en extérieur dans l'espace

⁶⁸ Si les exemples ne manquent pas, il est néanmoins pertinent d'évoquer un cas précis, à l'image des statues équestres de Louis XIV. Réalisées en bronze au centre des différentes Places Royales du pays (Paris, Lyon, Montpellier, Dijon, Rennes ou encore Bordeaux), elles visent à promouvoir et étendre la présence royale aux régions les plus importantes ou contestatrices. Ainsi, Montpellier, ville protestante, dresse en 1718 la place dédiée au Roi qui gouverne, par sa présence, ses sujets. L'utilisation du bronze fait écho à la dimension politique et commémorative : l'œuvre est destinée à rester dans le temps.

⁶⁹ Caroline Cros ; Nathalie Leleu. « La commande publique : l'œuvre du troisième type », *Cités*, vol. 11, n°3, 2002, p. 131.

⁷⁰ Julie Boivin, « Art public et conservation : le défi », *Continuité*, n°82, 1999, p. 33.

public, dans un milieu propice aux dégradations, le risque est accentué. De ce fait, il est possible d'observer, dans un premier temps, les facteurs de dégradation des œuvres du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 en prenant exemple sur les œuvres les plus couramment endommagées. Leur emplacement et leur appropriation par le public déterminent-ils un état de conservation ? Si cela se confirme, au regard des différents facteurs de dégradation qu'il nous faut déterminer, l'absence d'obligation légale dans l'entretien des œuvres est-elle un sujet à souligner ? Lorsqu'une commande publique est trop endommagée, quelle est la procédure auprès de l'Université ? Comment restaurer des commandes publiques qui subissent la dispersion des archives, le manque de documentation et comment travailler lorsque l'artiste est décédé ? Enfin, que peut-on tirer des différents chantiers de restauration actuels de l'UPVM3 ?

1.– Les dégradations du 1% : de l'appropriation aux enjeux de valorisation

1.1. – Le vandalisme comme résultante d'une mauvaise intégration ?

Les œuvres d'art exposées dans l'espace public – à l'intérieur ou à l'extérieur des bâtiments – ne bénéficient pas de conditions de préservation aussi adaptées que celles des institutions muséales. La régulation de l'humidité relative ou de la température ne peut s'appliquer ; l'absence de personnel qualifié pour l'entretien des œuvres fait également défaut. Ces dernières sont exposées aux intempéries, au vent, au froid et à la lumière ; elles peuvent être dégradées par l'action humaine au travers d'une interaction entre public et œuvre – touché, graffitis, actions volontaires ou involontaires – occasionnée sur un temps court ou long. Au-delà de la malveillance, les créations du 1% artistique sont rendues vulnérables face à la négligence ou à la méconnaissance des usagers de l'Université. En outre, aucun agent de sécurité et aucun personnel universitaire n'assure un rôle de vigilance pour la préservation de l'œuvre. Les commandes publiques sont donc soumises à des conditions particulièrement rudes et s'exposent à différents facteurs de dégradation qui amènent à considérer ces productions artistiques comme des objets en perpétuelle évolution. La pluralité des formes plastiques, l'emplacement des œuvres, la politique de préservation d'une Université sont autant d'éléments à prendre en compte dans une approche de préservation visant la valorisation des œuvres auprès du public. Afin de réduire les risques de dégradation

des commandes au titre du 1% artistique, il semble pertinent de comprendre les causes du vandalisme⁷¹ et la manière de minimiser sa présence au travers de deux exemples éloquentes. En effet, il est intéressant de constater que *la Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* (1966) et les *Repose-rêves* sont les plus couramment exposées aux dégradations. Ces observations prennent appui sur les propos des artistes eux-mêmes, à l'image de Robert Pillods qui, face à son œuvre aujourd'hui exposée dans le bâtiment D, « s'est montré très affecté par sa dégradation, se proposant même, peu avant son décès, de venir le restaurer.⁷² » ou encore des différentes restaurations des œuvres de Rémi Uchéda.

1.1.1 – Les *Repose-rêves* (1994) : support de revendication et fonction phatique

Parmi les œuvres du 1% artistique les plus détériorées, les *Repose-rêves* font figure de parangon. Elles subissent véritablement les facteurs de dégradations humains et l'état de conservation des douze structures en acier de l'artiste interpellent : graffitis, rouille, autocollants, ... L'acier peint apparaît comme un médium de contestation par excellence. Affiches de la Confédération Générale du Travail (CGT), tracts des différents syndicats ou encore messages anarchistes recouvrent de nombreuses pièces de l'œuvre (**fig. 37 ; fig. 38**). Il paraît pertinent d'identifier si l'emplacement détermine le rapport au public et, par extension, la présence massive de vandalisme. En effet, les *Repose-rêves* sont situés sur le parvis des amphithéâtres 1, 2 et 3 et devant les bureaux de la CGT de l'UPVM3. L'emplacement est propice à la venue des foules car les nombreux amphithéâtres permettent le rassemblement des étudiants dans un même espace, ce qui amplifie la portée des messages et des revendications. Mais, le lieu en lui-même permet-il de justifier intégralement la présence des dégradations humaines ? Ne faut-il pas également prendre en compte les formes et fonctions de cette commande publique ?

⁷¹ Le vandalisme est, pour le *Dictionnaire de l'Académie Française*, la « conduite, état d'esprit de ceux qui détruisent des monuments, des œuvres d'art ». Il détermine toute action humaine qui se veut volontairement transgressive par sa présence. Au-delà du « -isme » fédérateur, les vandales sont des individus aux motivations plurielles qui agissent par gratuité du geste sur les productions patrimoniales. S'il existe la notion de subversion dans ce geste, le vandalisme se caractérise avant tout par un acte. Il n'est pas comme l'iconoclasme une destruction idéologique qui vise à attaquer le contenu, le propos et les caractéristiques ontologiques de l'œuvre d'art.

⁷² Yvon Comte, « Architectes et plasticiens dans la conception et la réalisation du campus de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier » [en ligne], *In Situ*, n°32, 2017. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/insitu/14748>. Consulté le 06 mars 2021.

Effectivement, les douze bancs en acier de Rémi Uchéda sont peints à l'aide de deux peintures industrielles particulièrement vives. Le vert et le bleu sont très marqués et détonnent avec un environnement caractérisé par ses tonalités jaune, beige et blanche. Les structures sont trop visibles, trop dissonantes avec le lieu, le regard ne peut que se poser sur elles, les contempler, les juger. Les masses métalliques revêtent, sous l'autorité des contestataires, une fonction phatique. En effet, les douze structures colorées maintiennent le contact avec les usagers, permettent de porter, de souligner, le message inscrit sur les différents tracts et éveillent la curiosité. Les papiers blancs créent un contraste avec les couleurs profondes de l'œuvre et adhèrent particulièrement bien à la surface lisse des plaques en acier. Ce phénomène de réappropriation d'une production artistique peut rappeler le cas de *La Cornue* (fig. 18) d'Alexandre Calder sur le campus de Saint-Martin-d'Hères (1974). Celle-ci, surnommée *Le Chat* par les étudiants de l'Université⁷³, questionne également le rôle de l'œuvre d'art. L'objet, trop exposé pour être vu, devient un élément du quotidien et peut, par extension, servir à un usage lié à la vie publique et aux préoccupations politiques. Après tout, cela peut correspondre aux attentes des commandes « Monumentales ou discrètes, les œuvres surprennent, interrogent, amusent ou émeuvent le passant. Elles deviennent des points de repère pour les habitants.⁷⁴ »

Il serait erroné de consentir, dans le cas des dégradations affectant l'œuvre de Rémi Uchéda, à une lecture simpliste des intentions de ces utilisations. En effet, la banalisation de la production artistique dans l'espace public semble davantage refléter l'absence de médiation et d'identification de l'art en tant que tel qu'une véritable volonté de nuire au travail d'un artiste contemporain⁷⁵. En ce sens, ce n'est pas tant le discours de l'œuvre que son emplacement et sa forme qui expliquent les dégradations. Par ailleurs, l'utilisation du terme de « vandalisme » s'applique alors non pas pour qualifier la déprédation de l'art mais

⁷³ Danielle Moger « Les œuvres d'art du Domaine universitaire de Saint-Martin-d'Hères (1970 – 1974) », dans Thierry Dufrêne ; Danièle Moger, *Le 1% à travers les constructions universitaires*, actes des journées d'étude nationales, 16 et 17 juin 1994, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France / Dijon, Les Presses du réel, 1995, p. 60.

⁷⁴ Béatrice Salmon (dir.), *Guide pratique du 1% artistique et de la commande publique - À l'usage des commanditaires*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2020, p. 9.

⁷⁵ En effet, le cas qui nous intéresse s'éloigne radicalement d'un iconoclasme, réalisée sur une œuvre dans le but d'entacher son intégrité en tant qu'art. L'acte de contestation (tracts, affiches, graffitis) n'est pas inhérent à son support et n'entraîne pas un rapport de causalité. L'exemple des dégradations antisémites de l'œuvre de Anish Kapoor *Dirty Corner*, exposée en 2015 au château de Versailles, tend à démontrer une véritable défiance politique envers l'artiste britannique et son travail. Dans le cas des *Repose-rêves* (1994) de Rémi Uchéda, la revendication ne porte pas sur l'objet mais sur un contexte général, indépendant de l'art.

bien celle du mobilier urbain. Comme l'énonce Didier A. Chartier, cité dans *Le conflit esthétique : du vandalisme à l'art contemporain* de Michel Godefroy : « celui qui porte son regard sur l'œuvre, qui la "voit", va exercer son agressivité sur le contenant et le contenu. Celui qui ne la "voit" pas ne va agresser que le contenant⁷⁶ ». Cette précision souligne une volonté bien moins subversive que celle d'une atteinte à un objet d'art, sacralisé par la présence d'un artiste et des institutions muséales et patrimoniales. Les dégradations urbaines, par leurs abondances dans l'espace public font partie d'un quotidien. De ce fait, il serait faux de considérer que l'œuvre souffre d'une mauvaise intégration auprès du public. En réalité, c'est bel et bien l'inverse qui se produit. Les *Repose-rêves* pâtissent de leur changement de destination causé par leur présence dans le paysage universitaire. De production plastique à support privilégié de contestation, la finalité de l'objet a changé au gré de l'appropriation des usagers. Initialement pensé comme un mobilier convivial pour le repos et la réflexion des étudiants – comme le souligne l'inspiration des repose-nuques asiatique – l'œuvre est aujourd'hui considérée comme un médium social et publicitaire. Si l'absence de médiation semble jouer un rôle dans ce changement de paradigme, il est également probable que la forme plastique, celle du mobilier urbain, participe également à rendre le dispositif artistique opaque. De ce fait, l'œuvre nécessite une attention toute particulière pour sa médiation ainsi qu'un entretien régulier. Son absence de restauration participe et accélère le processus de détérioration de l'œuvre déjà avancée en banalisant la présence des collages et graffitis.

1.1.2 – Constat entre les deux œuvres de Pillods : l'emplacement et le vandalisme

Le cas des œuvres de Robert Pillods est particulièrement intéressant car il permet d'étudier l'état de préservation de deux productions artistiques similaires par leurs proportions, matériaux ou modalités d'exposition, tout en démontrant le rôle de l'emplacement dans la protection et la pérennisation de l'œuvre d'art. En effet, la *Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* (1966) située au premier étage du bâtiment D, est recouverte d'encre et de graffitis (**fig. 39**). De nombreux éclats sur les dalles de verre sont également visibles (**fig. 40**). Interrogés sur la présence de la commande publique dans leur environnement de travail, les étudiants en arts plastiques et en musicologie précisent que

⁷⁶ Didier A. Chartier, *Les créateurs d'invisible, de la destruction des œuvres d'art*, Paris, Synapse, 1989, p. 48.

le dispositif de Robert Pillods est, dans certains cas, perçu comme un tableau en liège sur lequel les étudiants épinglent leurs affiches. Force est de constater que le mortier utilisé par l'artiste montre, en effet, des similitudes visuelles avec le matériau en écorce souple. L'existence probable d'un tel outil d'accrochage entre deux salles de cours n'est pas dénuée de logique et la méprise peut parfaitement s'expliquer. Ainsi, d'un point de vue pragmatique, la confusion s'explique par le prisme de l'environnement. Les usagers cherchent à déterminer des fonctions précises pour les objets présents dans le champ universitaire et ne considèrent que peu l'approche plastique et uniquement artistique des commandes du 1% artistique. Mais cela peut-il pleinement satisfaire la lecture des dégradations au regard d'une comparaison avec la *Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité chaude* (1966) qui est, quant à elle, exposée près des bureaux administratifs des licences et masters de l'UFR3 ?

Cette seconde œuvre est bien moins endommagée : Il n'y a ni graffitis sur sa surface, ni éclats de verre. Le mortier, plus sombre, ne peut être confondu avec un tableau en liège et la destination du lieu n'est pas analogue à celle du bâtiment D (**fig. 8**). Le public n'interagit pas de la même manière avec son environnement. La spécificité administrative du bâtiment C n'encourage pas les actes de vandalisme car le personnel, en tant que métonymie – ou extension – du commanditaire de l'œuvre personnifie un principe d'autorité sur la commande publique ou sur un objet. À l'inverse, le bâtiment D est propice aux détériorations volontaires car le premier étage est régulièrement désert. De plus, les portes sont ouvertes le samedi pour permettre aux usagers d'imprimer des documents ou d'utiliser les micro-ondes. Il n'y a aucun bureau à proximité, ce qui implique que l'œuvre est cachée de l'autorité ou d'une quelconque entité responsable de la préservation de l'objet. Il y a donc un risque plus grand de dégradation. La réduction du risque des sanctions encourues est un élément primordial pour expliquer cette différence de traitement entre les deux productions. En outre, la *Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* est l'œuvre du corpus du 1% artistique la plus accessible et donc la plus sujette aux actes de malveillance. Dans ce cas précis, le terme de « vandalisme » semble particulièrement approprié pour qualifier un acte délibéré d'atteinte à l'objet d'art en tant que tel. Selon Dario Gamboni, Professeur d'histoire de l'art de la période contemporaine et spécialiste de la question du vandalisme et de l'iconoclasme :

« L'art du 20e siècle a créé les conditions objectives pour que des objets conçus et réalisés, considérés [...] comme des œuvres d'art puissent être attribués à une autre classe d'objets. Mais pratiquement, l'effort particulier des responsables pour préciser

par le contexte le caractère artistique des productions exposées, à première vue ambigus, limite les risques de confusion réelle à des cas relativement exceptionnels. Et même là encore, il apparaît la plupart du temps à l'analyse que la feinte ignorance du statut esthétique d'un objet représente une manière particulièrement polémique de lui refuser ce statut.⁷⁷ »

Il est vrai qu'il est difficile de concevoir une véritable ignorance justifiée dans le cas du vandalisme de la *Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* par la présence d'un cartel à la gauche de l'œuvre, suffisamment visible pour ne pas être ignoré (**fig. 50**). Pour autant, il s'agit davantage d'une mauvaise appropriation de l'œuvre par les usagers de l'UPVM3 qu'un réel objectif iconoclaste. Il n'y a pas de remise en cause de l'art contemporain en tant que mouvement de pensée mais davantage une opportunité liée à la position et à la forme de l'objet⁷⁸. Cette appropriation nuisible à la préservation de la commande publique témoigne d'une mauvaise intégration de l'œuvre d'art dans son contexte universitaire car, contrairement à celui des *Repose-rêves* de Rémi Uchéda, l'acte vandale n'a d'autre finalité que lui-même. Il ne vise ni rassemblement, ni revendication. Magali Couret, dans sa thèse sur la production de l'œuvre publique d'art contemporain, énonce : « La preuve de l'intégration de l'œuvre est amenée en prouvant que certains usages ont lieu, que les usagers du service public agissent de telle ou telle autre manière autour de l'œuvre d'art.

Il faut réaliser un faisceau d'indices concordant prouvant l'intégration de l'œuvre, son appropriation par les spectateurs, à défaut de leur adhésion.⁷⁹ » Cela implique l'introduction du comportement dans l'analyse de la réception de l'œuvre. Enfin, le cas des commandes de Rémi Uchéda et Robert Pillods attestent d'un vandalisme pluriel dont les causes résultent d'enjeux différents. Les *Repose-rêves* requièrent l'introduction d'outils de médiation (cartels, communications, panneaux prévenant des sanctions pour la dégradation d'un dispositif artistique) tandis que la *Tapisserie de dalles de verre de tonalité froide* subit son environnement et nécessiterait, possiblement, un déplacement vers un lieu surveillé ou, au

⁷⁷ Dario Gamboni, « Méprises et mépris », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 49, septembre 1983, p. 28.

⁷⁸ Afin de préciser cette information, il est possible de reprendre l'exemple du *Dirty Corner* (2011) de l'artiste Anish Kapoor dont les dégradations constituent un réel cas d'iconoclasme. L'acte de dégradation réalisé dans la nuit du 9 septembre 2015 consistait en l'ajout de l'inscription « Respect art as u trust God » (« respecte l'art comme tu crois en Dieu »). Il y a, dans ce choix de mots, la volonté de réfuter la légitimité de l'art contemporain – et ce qu'il représente – au sein d'un lieu associé au Grand siècle et à l'art académique. Le discours porte sur une vision politique de l'art, sur le contenant comme sur le contenu.

⁷⁹ Magali Couret, *La production de l'œuvre publique d'art contemporain*, thèse de doctorat en droit public, sous la direction de Jean-Marie Pontier, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2014, p. 484.

moins, un dispositif de surveillance pour dissuader les actes de malveillance. Ces recommandations sont d'autant plus fondées que les œuvres sont aussi vulnérables à des facteurs de dégradation naturels.

Ces observations s'accompagnent également d'une prise en considération du comportement et de la négligence des usagers quant à la sûreté de l'objet. En effet, l'état de préservation des œuvres favorise leur mauvaise appropriation par les étudiants. Au-delà de la nécessité de valorisation, les commandes publiques subissent une absence d'entretien qui amène à déprécier les qualités plastiques des productions. Ce facteur humain est davantage un élément comportemental que vandale et reflète des actions quotidiennes, répétées et minimisées par leur récurrence. Il n'est, alors, pas question d'un acte unique et volontaire touchant l'intégrité d'une œuvre mais de la somme des interactions entre un groupe d'individus et son environnement. Celle-ci se construit sur la connivence des différents utilisateurs et sur la notion d'autorisation. Dans le cas de *Jacob et l'Ange* (1997), la répétition d'une même action visant à s'installer sur la face creusée de la sculpture ou contre la partie pleine active un procédé d'acceptation et donc de mimétisme par un groupe. Le même cas de figure est observable pour les *Repose-rêves* de Rémi Uchéda et, surtout, le *Portail Vasarely* (1966). Ainsi, en 2018, dans le cadre de l'Opération Campus⁸⁰, cette œuvre de l'artiste Franco-hongrois a bénéficié d'une étude sur l'état de conservation et la faisabilité de la dépose du portail dans le contexte des travaux d'aménagement de l'entrée. Le document qui résulte de ce déplacement est un cahier des charges réalisé par les ateliers de Thierry Martel, restaurateur du patrimoine, qui souligne et apporte des préconisations sur les conditions nécessaires à la repose du portail. Il explique :

« Dans l'état le portail n'est pas présentable, tant sur les plans structurel [sic] qu'esthétique. L'utilisation quasi journalière du portail, son emplacement et les aléas climatiques ont provoqué de multiples dommages, une perte de lisibilité et par conséquent un attrait moins important au fil des années. Le portail est devenu un objet commun où l'on peut coller des informations en tous genres, accrocher son vélo, dessiner etc.⁸¹ »

⁸⁰ L'Opération Campus de Montpellier est portée, depuis 2020 par l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 suite à la dissolution de la ComUE Languedoc Roussillon Universités. Ce projet vise à valoriser internationalement les campus montpelliérains par la mise en place de rénovations, de constructions et d'aménagements urbains pour l'ensemble des universités de la ville. Ce plan de redynamisation de l'enseignement supérieur est réparti en trois secteurs : secteur Occitanie (avec, entre autres, la construction de la Faculté de Médecine Arnaud de Villeneuve près de l'UPM), secteur Cœur de Campus (à l'image de l'édification de l'Atrium de l'UPVM3) et secteur Centre (avec de nombreuses réhabilitations comme le bâtiment D de la Cité Universitaire Boutonnet).

⁸¹ Thierry Martel, *Mission de préconisation de restauration d'œuvre d'art du 1% artistique, 1^{ère} Partie : Portail*, 2019, p. 30.

L'action, pourtant anodine, de l'accrochage d'un vélo a participé à déprécier la sacralisation de l'œuvre-objet. Devenu un élément du quotidien, il ne peut être, aux yeux du spectateur, qu'un outil comme un autre voué à sa fonction. L'apport esthétique et plastique devient alors superflu et superfétatoire. De plus, ce comportement n'est pas inhérent à un statut particulier et ne touche pas uniquement les étudiants – ceux qui circulent dans cet espace de transition et ne vivent l'Université qu'au travers de l'approche pédagogique – mais également le personnel et les prestataires. Il est possible d'observer régulièrement, dans l'entrée de la Bibliothèque Universitaire Ramon Llull, la présence d'un récipient contenant des produits d'entretien, abandonné devant le cartel du *Panneau décoratif en coques de zinc* (fig. 43). Plus anecdotique est la dépose d'un matériel électronique sur la surface même de la *Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* par des employés venus changer l'éclairage électrique du bâtiment D (fig. 41). Ce constat amène à questionner le rôle des utilisateurs dans la sauvegarde du patrimoine artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. N'ont-ils pas une part de responsabilité grandissante à mesure que les œuvres se détériorent ? Comment minimiser ce facteur de dégradation en montrant l'importance de la préservation des commandes publiques ?

1.2. – Le nettoyage et la conservation préventive : une préservation efficace ?

Les dégradations entraînent des coûts importants afin de restaurer le patrimoine artistique de l'Université. Il est ainsi primordial de chercher des solutions permettant d'éviter un état de dégradation avancée. Se posent alors les questions suivantes : les œuvres d'art peuvent-elles être mieux conservées grâce à un entretien régulier ? Doit-on opter pour un nettoyage qui limiterait l'apparition d'agents qui menacent l'intégrité physique de l'objet ? Comment former du personnel pour entretenir ceux-ci ? Enfin, quel est le rôle de la conservation préventive dans le cas des œuvres *in situ*, exposées aux différents facteurs de dégradation ? Toutes ces questions relatives au domaine de l'anticipation se heurtent à la diversité des expressions plastiques. De nombreux facteurs de dégradation dépendent de causes multiples qui doivent être identifiées par une étude des matériaux et de l'environnement d'exposition.

1.2.1 – Analyse des matériaux : facteurs de dégradations possibles

Le métal est une catégorie de matériaux particulièrement utilisée par les artistes de l'UPVM3. On le retrouve, en premier lieu, dans le *Panneau décoratif en coques de zinc* (1966) de Fernand Michel mais également pour les tubulures, les écrous et la structure du *Portail Vasarely*. Les *Repose-rêves* de Rémi Uchéda sont, quant à eux, réalisés à partir de plaques d'acier – de trois millimètres – soudées entre elles. Ces deux derniers cas ont, comme points communs, leur exposition en extérieur et l'utilisation de la marque de peinture *Hammerite* (verte et bleue pour les *Repose-rêves*, argent pour le *Portail Vasarely*⁸²) visant à protéger le métal. De plus, ces deux œuvres ont une fonction – en tant que mobilier urbain ou élément mobile – ce qui favorise les dégradations par l'usage. Si ce problème n'existe que peu dans le cas des institutions muséales qui pratiquent la perte de fonction des objets, décontextualisés et exposés dans un environnement protecteur, ce n'est pas le cas pour les espaces urbains qui sollicitent la dimension pratique des œuvres-objets. Cette affirmation peut être étayée au travers des différentes études réalisées sur les commandes du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3.

Lors de l'étude du *Portail Vasarely* par les Ateliers Thierry Martel, certains éléments ont été mis en exergue quant à l'état de l'œuvre. Ainsi, le restaurateur explique : « L'usage et la corrosion ont endommagé certaines pièces. La non-utilisation (ouverture/fermeture) des vantaux 3 et 4 semble avoir préservé les éléments originaux.⁸³ » Cet usage quotidien du portail a entraîné la dégradation du mécanisme et donc, une altération de la fonction. En outre, cette dégradation mécanique s'accompagne des actions chimiques rattachées à une exposition extérieure. Outre les actions humaines (graffitis, griffures, dépose d'un adhésif...), les actions chimiques endommagent la peinture qui devient lacunaire, se craquèle voire entraîne la corrosion du métal. Cette corrosion est commune aux œuvres de Vasarely et celle de Rémi Uchéda qui usent toutes deux d'un métal ferreux. L'apparition de taches brunâtres (**fig. 36 ; 46**) en surface reflète un processus de destruction chimique accentuée par l'exposition

⁸² L'ajout d'une peinture *Hammerite* argent pour l'œuvre de Victor Vasarely correspond à une modification qui précède les Journées du Patrimoine de 1984 tandis que Rémi Uchéda a souhaité appliquer ce type de peinture dès la livraison de la commande.

⁸³ Thierry Martel, *Mission de préconisation de restauration d'œuvre d'art du 1% artistique, 1^{ère} Partie : Portail*, 2019, p. 16.

extérieure. Dans les deux cas, cette dégradation semble résulter de l'absence d'adhésion de la peinture. Thierry Martel avance :

« Le portail semble avoir reçu une première couche de peinture grise, assez épaisse, elle est encore souple, adhère parfaitement au support et ne présente pas de pertes de matière. La couche superficielle correspond à une couche de gris métallisé à fonction décorative. Inversement à la première couche, ce film de peinture est fin et très cassant. Les lacunes liées à cette couche de peinture sont nettes.⁸⁴ »

Cette altération liée à l'absence de couche protectrice sur l'œuvre de Victor Vasarely amène à une dégradation de stade avancé, comme en témoigne la perforation d'une partie du portail par la corrosion active (**fig. 47**) ou l'apparition de fissures (**fig. 48**). Le *Portail Vasarely* et les *Repose-rêves* sont, de fait, exposés à l'action de la pluie, à la fiente d'oiseaux ou au gonflement du métal. Tous ses facteurs de dégradation ne s'appliquent pas dans le cas du *Panneau décoratif en coques de zinc* de Fernand Michel qui est, quant à lui, préservé des intempéries par sa position dans l'entrée de la Bibliothèque Universitaire Ramon Llull. Pour autant, l'œuvre subit les effets de la corrosion en perdant ses reflets brillants du fait de la présence de poussière en grande quantité sur l'ensemble des coques (**fig. 44**). Celle-ci transporte des polluants nuisibles à la préservation de l'objet bien que la commande publique ne présente pas une corrosion active (présence de fissures ou de taches blanches) sur ses éléments métalliques.

Outre le métal, les œuvres du 1% artistique de l'UPVM3 comportent de nombreux matériaux utilisés dans le bâtiment : béton, pierre, ciment, mortier, ... qui sont touchés par des facteurs de dégradation spécifiques. Le béton, bien que résistant, est particulièrement sensible aux changements de température qui peuvent entraîner un risque d'éclatement ou des fissures. Par son caractère poreux, il est également difficile à entretenir ce qui rend la présence de graffitis préjudiciable. Couramment utilisé, « Il est souvent le matériau principal en art public. En plus des socles, on en fait des sculptures, des fontaines, des appliques murales, des imitations de pierre ou du mobilier.⁸⁵ » Sa présence au sein des premières commandes de l'Université n'est donc pas étonnante. Le béton a été utilisé par Paul Bouthier pour les bassins du *Labyrinthe de la Méditation* (1964), à l'instar de la pierre. Ce second

⁸⁴ Thierry Martel, *Étude de faisabilité et diagnostic du portail d'entrée de l'université PAUL VALÉRY, Montpellier III*, 2018, p. 20.

⁸⁵ Isabelle Cloutier, Stéphanie Gagné, Myriam Lavoie, *Guide pour la conservation des œuvres d'art public*, Québec, Centre de conservation Québec, 2013, p. 79.

matériau a été utilisé pour les œuvres extérieures comme le *Mur Cyclopéen* (1965) d'Albert Dupin ou *Jacob et l'Ange* de Stephen Marsden mais peut, selon la densité, la porosité et la dureté de la pierre, être endommagé par son environnement. Ainsi, les œuvres en pierres sont particulièrement touchées, comme le rappelle Isabelle Cloutier, Stéphane Gagné et Myriam Lavoie dans leur *Guide pour la conservation des œuvres d'art public*, par :

« L'exposition répétée [...] aux grands vents, à la pluie battante, au sable, à la poussière et aux polluants atmosphériques. [...] À terme, le phénomène engendre l'érosion, la formation de croûtes noires, l'effritement et l'éclatement de la pierre⁸⁶ »

L'eau joue un rôle dans l'apparition de taches d'humidité ou d'efflorescences blanchâtres sur la céramique et le mortier. Pour autant, soulignons que le climat méditerranéen est particulièrement propice à l'utilisation de pierres denses – comme le granite de l'œuvre de Stephen Marsden – mais également à celle du mortier et des pierres poreuses et tendres – comme la pierre volcanique du mur d'Albert Dupin –. La provenance des matériaux joue un rôle décisif dans leur préservation car cela permet de limiter l'action du climat. En outre, l'absence de période de grand froid rend le risque de gel minime. Malgré tout, cette relative adéquation entre le matériau et le climat ne permet pas de délaissé un entretien régulier des œuvres du corpus. L'aspect juridique peut-il encadrer le nettoyage du 1% artistique ?

1.2.2 – Une absence d'obligation légale dans l'entretien des œuvres

Force est de constater que l'état de conservation actuel de certaines œuvres du 1% artistique pose question sur les enjeux juridiques de la préservation des commandes publiques. En effet, l'absence d'un entretien en surface et d'un nettoyage sec pour certaines œuvres participent aux dégradations durables des matériaux pouvant, dans certains cas, amener aux nécessités de restauration de l'objet. En ce sens, il est possible de se demander si le cadre légal oblige le commanditaire à agir sur l'intégrité de l'objet dans un souci de valorisation du dispositif ou si, au contraire, rien ne participe à cela. Notons que la circulaire du 16 août 2006 relative à l'application du décret n° 2002-677 du 29 avril 2002 apporte des éléments de réponse :

⁸⁶ *Ibid.*, p. 220.

« La mise en place d'un programme de surveillance [sic] régulière et un entretien courant de l'œuvre selon les prescriptions de l'artiste, indiquées dans une fiche technique, sont recommandés dans la mesure où ils permettent d'éviter une dégradation importante de l'œuvre conduisant à une restauration onéreuse. Il est recommandé à ce titre que les prescriptions de maintenance et d'entretien figurent dans le marché final d'acquisition conclu entre l'artiste et la personne responsable du marché.⁸⁷ »

Au travers de ce texte apparaît l'absence d'obligation légale pour l'entretien des œuvres au profit de la prédominance de l'isotopie du conseil et de la préconisation. Cela pourrait inciter les institutions publiques – l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 dans notre cas – à négliger l'entretien des commandes publiques lorsque l'artiste n'a pas fait mention de ces éléments lors de l'achat du support matériel par le commanditaire. Il paraît pertinent d'évoquer ces besoins en amont de la réception de la commande afin de convenir de la faisabilité d'une maintenance régulière des matériaux fragiles. En 2021, l'Université ne possède encore aucun service spécialisé dans l'entretien des œuvres. Pourtant, certaines ne nécessitent qu'un nettoyage sommaire, à l'image du *Panneau décoratif en coques de zinc* de Fernand Michel. Cette commande publique comporte une couche importante de poussière, traces de doigts et toiles d'araignées (**fig. 45**) qui participent activement à la dévalorisation des œuvres du 1% artistique aux yeux des usagers. En outre, les œuvres d'art associées à l'architecture, ou prenant des formes fonctionnelles, peuvent être traitées de la même manière que le reste des bâtiments ce qui facilite leur entretien. C'est notamment le cas d'*Une phrase sans fin* (1997) de Bertrand Vivin et du *Puits de Science* (1994) de Daniel Dezeuze qui usent de matériaux adaptés à leur environnement et ne risquent pas d'être détériorées par un nettoyage courant.

La facilité d'entretien de ces œuvres est la conséquence d'un choix esthétique, celui de la prise en compte des techniques et matériaux industriels dans le champ des arts plastiques. En effet, le sablage sur verre est utilisé dans les espaces professionnels (vitrines de magasins, ...) ou dans les habitats privés (cabine de douche, plateau de table, ...) tandis que le granit noir et vert du *Puits de Science* sert notamment à la fabrication de dalles et comme revêtement de sol. L'entretien de *Jacob et l'Ange* de Stephen Marsden est, quant à lui, facilité par les caractéristiques intrinsèques de l'œuvre. Le granite du Sidobre est une roche particulièrement dense, utilisée pour une application quotidienne : monuments funéraires – destination originelle de la roche qui compose la sculpture –, voirie, trottoirs, habitations, ... Il

⁸⁷ Voir Volume 2, Annexe V – texte n°6 : 15. La restauration des œuvres issues du « 1 % », p. 46.

ne s'agit pas d'un matériau noble nécessitant un environnement de préservation régulé. Selon l'artiste lui-même :

« [...] ce genre de granite se nettoie assez bien. Il y a du plomb entre les cristaux de cette roche ce qui la rend extrêmement dense. Elle peut résister au nettoyage à haute pression et n'est pas sensible aux acides. Le nettoyage peut être brutal, cela ne pose pas de problème pour la préservation de l'œuvre. ⁸⁸»

De plus, le poids conséquent de cette commande publique – près de treize tonnes – rend son déplacement peu probable dans le cas de l'utilisation d'un nettoyeur à haute pression. Celui-ci, particulièrement efficace pour retirer la présence de graffitis, peut être réalisé sans formation préalable ce qui n'est pas le cas pour toutes les œuvres. Cependant, cette réalisation plastique est difficilement assimilable à un mobilier et bénéficie des critères de reconnaissance d'une œuvre d'art contemporain (parties sculptées, emplacement spécifique, cartel, ...) à l'instar du *Panneau décoratif en coques de zinc* de Fernand Michel. Il est possible que cette reconnaissance participe à un phénomène de fétichisation de l'œuvre d'art par le personnel au travers de son aura⁸⁹ et que, par conséquent, le délaissement de l'entretien devienne la résultante d'une crainte de détérioration de l'œuvre-objet. Cette appréhension semble moins présente dans le cas d'une intégration totale de la commande publique avec son environnement car la transparence du dispositif artistique est plus ténue voire parfaitement opaque. Dans cette optique, la formation d'un personnel dédié à l'entretien d'une partie sensible du corpus du 1% artistique au sein de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 permettrait de réduire les risques d'atteinte à l'œuvre tout en minimisant les comportements dépréciatifs des usagers sur les commandes les plus exposées aux dégradations. Pour autant, il n'est pas envisageable de substituer le travail des restaurateurs à celui des équipes de nettoyage des œuvres car certaines propositions plastiques doivent bénéficier d'une restauration spécialisée. En outre, ces deux champs d'action doivent être réalisés complémentaires afin de transformer les impératifs actuels en simple vérifications semestrielles voire annuelles.

⁸⁸ Stephen Marsden, entretien mené par Antoine Dupuy le 08 février 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°4, p. 26.

⁸⁹ Cette formulation renvoie aux écrits de Walter Benjamin sur les caractéristiques de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Cette aura, somme de l'authenticité et de l'unicité de l'art, correspond à la matérialité de l'objet dans l'espace et à l'inexistence d'une reproduction de celui-ci. La notion du *hic et nunc* « *le ici et maintenant* ». La présence de l'objet lui donne, selon Walter Benjamin, valeur d'autorité.

2.– La restauration des œuvres du 1% artistique

2.1. – La protection des œuvres : l’aspect juridique des productions artistiques

Lorsque la conservation et la préservation ne suffisent plus à protéger le patrimoine artistique de l’Université, la vice-présidence Patrimoine conjointement avec la vice-présidence à la Culture, peuvent décider de mener un chantier de restauration en faisant appel à des ateliers spécialisés dans les différentes formes plastiques des œuvres de l’UPVM3. En effet, l’artiste n’est pas responsable de cette décision qui découle directement des responsables de l’entretien de la commande publique. Il est intéressant de souligner que :

« La restauration des œuvres issues des obligations de décorations des constructions publiques incombe au maître de l’ouvrage ou, le cas échéant, à la personne publique responsable de l’entretien de l’ouvrage, qui peut solliciter l’apport financier de partenaires publics et privés.⁹⁰ »

En outre, différents acteurs publics peuvent intervenir au travers de subventions accordées à l’Université, à l’image de la Direction Régionale des Affaires Culturelles. Il est néanmoins utile de préciser que la restauration n’est pas systématique lorsqu’une œuvre se trouve dans un état avancé de détérioration car celle-ci dépend de données contingentes qu’il nous faut étudier. De plus, la réussite de la restauration ne peut exister qu’au travers d’une documentation étoffée et de l’appui de partenaires qui peuvent être sollicités : artistes vivants, ayants droit, ... Les exemples de trois chantiers de restauration récents nous amènent à considérer la manière dont le commanditaire peut pérenniser la présence d’une œuvre d’art tout en prenant compte de l’aspect juridique d’une telle action.

2.1.1 – L’aspect juridique de la restauration du 1% artistique

Si l’idée d’une restauration prend appui sur la volonté du maître d’ouvrage – l’Université Paul-Valéry Montpellier – celui-ci n’est pas libre de modifier une œuvre sans l’accord de l’artiste ou, dans le cas des artistes décédés, sans l’aval des ayants droit. En effet, si l’Université acquiert le support matériel de l’œuvre ainsi que le droit de reproduction lors de la signature du contrat, il n’est pas pour autant héritier de la propriété incorporelle qui

⁹⁰ Voir Volume 2, annexe V – Texte n°5, article 1, p. 39.

correspond au droit moral de l'artiste, déterminé par les articles L121-1 à L121-9 du Code de la Propriété intellectuelle. De ce fait, ce dernier peut décider de l'existence – ou non – d'une modification de son travail affectant son intégrité ou son déplacement⁹¹. En outre, l'institution ne peut s'affranchir de cet impératif car la loi n'autorise pas l'abandon du droit moral par l'artiste. Celui-ci ne peut pas, de son vivant, le céder à un tiers. De ce fait :

« [...] Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur. L'exercice peut être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires.⁹² »

Pour autant, cet aspect juridique n'est pas systématiquement respecté à l'image d'une restauration des *Repose-rêves* de Rémi Uchéda ou, plus radicalement, dans le cas de la destruction d'une partie de la commande publique de Rodolphe Huguet dès son inauguration en 2003. Pour une restauration, il est possible de demander, en amont de la réception de la commande, la rédaction des modalités de sauvegarde du patrimoine artistique afin d'alléger la procédure de demande de modification auprès de l'artiste. Ce document ferait connaître la nature des matériaux, leur origine, les différents facteurs de dégradation ainsi qu'une étude sur les possibilités de déplacement de l'objet. Si un tel cahier des charges n'a pas été rédigé pour les artistes de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, il pourrait être mis en place dans l'avenir afin de pallier l'absence de réponses des ayants droit lorsque les œuvres nécessitent une prise en charge par un atelier de restauration. Si un tel cahier n'est pas fourni, l'Université doit être en mesure de contacter l'artiste pour convenir d'un entretien. Le *Guide du 1% artistique et de la commande publique* proclame à ce sujet :

« Aussi, il convient de réaliser une visite sur place avec l'artiste ou ses ayants droit avant d'entreprendre toute modification ou restauration. Lorsque l'intervention dépasse le cadre de la maintenance technique courante (remplacement d'ampoule par exemple), elle ne peut pas être réalisée par des services techniques non spécialisés. La restauration doit être confiée à un restaurateur spécialisé, si possible présentant les qualifications requises pour la restauration des biens des collections des musées de France.⁹³»

⁹¹ Ce cas de figure s'est présenté en 2018 lors du déplacement du *Portail Vasarely* (1966) dans le cadre de l'Opération Campus. La construction de l'ATRIUM a nécessité le déplacement du portail, de l'entrée de l'Université vers le parking, en bordure de la grande pelouse, face à la Route de Mende et des préfabriqués 1, 2 et 3. Ce déplacement a été réalisé avec l'accord et sous l'égide des ayants droit de Victor Vasarely grâce à sa fondation.

⁹² Voir Volume 2, annexe V – Texte n°4, Article L121-1 du Code de la Propriété Intellectuelle., p. 38.

⁹³ Béatrice Salmon (dir.), *Guide pratique du 1% artistique et de la commande publique - À l'usage des commanditaires*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2020, p. 71.

Il est intéressant de noter que le 1% universitaire de la ville de Montpellier profite d'un réseau de restaurateurs qui intervient sur les différents campus de l'Académie afin de restaurer, valoriser ou étudier les commandes publiques. À titre d'exemple, en 2017, Thierry Martel a été sollicité par la ComUE pour un projet de déplacement et de restauration de la *Méditation en action* (1973) de Pol Bury (**fig. 21**) au sein de la Faculté des Sciences. L'année suivante, il est intervenu pour le déplacement du Portail Vasarely puis sur les deux peintures (**fig. 22 ; fig. 23**) de l'artiste Yvaral, devant le bâtiment 29, l'Institut d'Administration des Entreprises (IAE), et près de la Bibliothèque Interuniversitaire (BIU), en vue de leur valorisation. Emilie Masse, restauratrice de sculptures et d'objets ethnographiques a, quant à elle, été appelée pour la *Tapiserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* pour l'UPVM3 ainsi que pour une sculpture en « béton armé⁹⁴» au sein de la Faculté des Sciences.

Ce réseau interuniversitaire est particulièrement efficace grâce aux similitudes et correspondances entre les deux universités de la ville. En effet, elles bénéficient des mêmes architectes : Philippe Jaulmes et René Egger. Par conséquent, les deux facultés ont un artiste en commun – Albert Dupin – ou, des proches de ces derniers comme Yvaral, le fils de Victor Vasarely. Ce réseau est-il un moyen de former des restaurateurs spécialisés dans les artistes du 1% artistique Montpellier et, par extension, plus aptes à comprendre les enjeux de ces restaurations ainsi que les méthodes de conception des commandes ? Que peut-on déduire du système de restauration des œuvres du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 ? Peut-on trouver des cas pratiques permettant de découvrir les différentes facettes de la restauration des commandes publiques ? Après soixante ans d'existence, la Faculté des lettres se confronte à un patrimoine artistique parfois vieillissant et à la disparition des artistes associés à la première phase de construction. De ce fait, quels exemples témoignent du traitement d'une œuvre sans le contrôle des artistes ?

2.1.2 – L'avenir des œuvres sous le contrôle d'une université

Les premières œuvres du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 ont engagées des figures établies du monde de l'art de la fin des années 1960. Parmi elles, certains artistes aujourd'hui décédés. Face à cela, les acteurs culturels de l'administration doivent

⁹⁴ Emilie Masse, entretien mené par Antoine Dupuy le 17 février 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°5, p. 27.

trouver des solutions afin de pérenniser les commandes publiques tout en respectant leur intégrité et les volontés de l'artiste. Cet enjeu est d'autant plus d'actualité que l'avancement des travaux de l'Atrium pose la question du retour du *Portail Vasarely* à son emplacement d'origine. Mandatée par Opération Campus, cette restauration vise à restaurer intégralement le portail par un changement de peinture et un remplacement des tubes en acier afin de pallier l'apparition de rouille afin qu'elle retrouve sa place à l'entrée de l'Université. Pour ce faire, l'UPVM3 a fait appel aux ayants droit de Victor Vasarely par sa fondation située à Aix-en-Provence⁹⁵. Ce chantier récent met en exergue une volonté de respecter le travail de l'artiste en pérennisant sa volonté au travers de ses représentants.

Le cas des artistes vivants complique un travail de restauration lorsqu'il est nécessaire d'intervenir sur l'intégrité de l'œuvre. Effectivement, l'artiste est dépossédé du rôle décisionnaire car une fois les droits de propriété du support obtenus, le commanditaire de l'œuvre devient seul garant d'un entretien et du devenir de l'objet. Les choix et stratégies de l'université incluent une part d'arbitraire qui transcende la volonté initiale d'un artiste. Ainsi, le commanditaire peut renoncer à une restauration nécessaire lorsque le budget n'est pas suffisant pour effectuer un chantier. L'institution, en tant que lieu d'enseignement, n'a pas pour vocation principale la préservation et la conservation des œuvres d'art. Elle peut donc être amenée à ne pas agir sur une commande publique et ce, bien que l'état d'une œuvre implique la déperdition d'une part de son intégrité : effritement de la peinture, fissures, gonflement des parties métalliques, coulures sur la pierre ou encore ternissement des alliages.

Ainsi, il est possible de se demander si l'inaction de l'institution rentre en contradiction avec les droits moraux de l'artiste vivant lorsque les conditions économiques de l'université ne sont pas propices à une restauration. La question des droits moraux est un sujet complexe et qui peut prendre des formes plurielles. Comment respecter des droits moraux lorsqu'aucune archive ne vient attester la volonté d'un artiste décédé, à l'image de Paul Bouthier et son *Labyrinthe de la Méditation* ? Doit-on réellement restaurer au détriment de la

⁹⁵ Ce n'est pas ailleurs pas la première fois que les deux institutions collaborent pour mettre à l'honneur le travail de Victor Vasarely. En 1989, l'artiste est appelé de son vivant pour concevoir le projet d'une Sculpture Signal en acier émaillé composé de vingt cubes de 40 sur 40 centimètres (voir Volume 2, annexe I – document n°5, p. 14) située en extérieur. Cependant, le projet n'est pas concrétisé malgré la création d'un devis.

connaissance de l'œuvre ? Dany Cohen, ancien professeur de droit à l'Université de Cergy-Pontoise rappelle :

« Ne pas agir, c'est laisser le temps poser sa marque sur l'œuvre. Cette inaction peut être regardée comme une indifférence, voire une désinvolture et par suite un irrespect. Mais on peut aussi concevoir, en sens inverse, une abstention déférente, procédant d'une toute autre conception de l'intégrité de l'œuvre.⁹⁶ »

Il résulte de l'absence de restauration, un prolongement des matériaux et mécanismes initiaux créés par l'artiste. Si la modification d'une pièce implique de dénaturer l'intégrité de l'œuvre, l'absence de modification peut donc être perçue comme une protection de celle-ci. Les *Tapisseries de résine et de dalles de verre* de Robert Pillods proposent une technique particulière de traitement du verre. À défaut de pouvoir la reproduire, doit-on laisser ces commandes publiques vieillir, marquer une époque et, fatalement, dépérir ? Ce regard porte ses limites dans le cas d'une commande au titre du 1% artistique, reflet de l'art public contemporain intégré à l'activité universitaire. L'interaction entre les productions plastiques et les usagers de l'UPVM3 oblige une restauration lorsque l'état d'une œuvre peut devenir nuisible à la sécurité des utilisateurs. Dans cette optique, il arrive que la commande publique soit restaurée sans l'accord de l'artiste, à l'instar des *Repose-rêves* de Rémi Uchéda pour laquelle deux pièces métalliques ont été ajoutées (**fig. 49**) afin d'empêcher la bascule du banc, pourtant souhaitée par l'artiste.

Comment expliquer cet ajout ? Il est possible de considérer que la sécurité prime sur les droits moraux de l'artiste. En ce sens, la modification résulte d'un besoin de protection des utilisateurs de l'Université au détriment d'une volonté artistique. Peut-être est-ce une explication pour comprendre la destruction des bassins réalisés dans le patio du Bâtiment H par l'artiste Rodolphe Huguet en 2003, en amont de l'inauguration de ces derniers. Jugée dangereuse, l'œuvre a été démantelée sans la permission préalable de son auteur et ce, malgré l'aval des services de sécurité, l'avancement du chantier et la réalisation du raccord des bassins.⁹⁷ La complexité juridique de ces deux exemples repose sur la question de la modification des caractéristiques intrinsèques aux œuvres. Effectivement, celles-ci touchent

⁹⁶ Jean-Pierre Bady (dir.), *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, acte de colloque, 10, 11, 12 décembre 1992, Paris, École nationale du patrimoine, Paris, 1994.

⁹⁷ Rodolphe Huguet, entretien mené par Antoine Dupuy le 03 mars 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°7, p. 30.

à la destination de l'objet ce qui requiert la consultation d'un ayant droit. Un bassin qui n'est plus alimenté ou une sculpture en mouvement immobilisée ne peuvent plus exister en tant qu'œuvre pensée par l'artiste. Pour étayer cet élément, il est possible de revenir sur le cas du *Portail Vasarely*. Thierry Martel note que « des interventions ont été réalisées autour des années 1970-1980 : modification des serrures, verrous, [...] Au cours de ces opérations les écrous hexagonaux ont été remplacé par les écrous borgnes encore présents sur les vantaux 3 et 4.⁹⁸ » Si la modification d'une pièce peut interroger, celle-ci ne produit pas pour autant un changement de destination de l'œuvre fonctionnelle. Il est même possible de supposer que le remplacement des écrous participe au maintien de l'activité et de la fonction du portail. La protection de l'intégrité de l'œuvre est prioritaire pour justifier une modification non spécifiée par l'artiste. Alors, comment expliquer le chantier de l'œuvre de Rémi Uchéda ? Que peut nous apprendre le plasticien au travers de celle-ci ?

2.2 – La mise en place d'un processus de restauration : exemples pratiques

Si la demande d'une intervention auprès d'un restaurateur dépend de la volonté des services universitaires, le choix de la méthode de restauration est quant à lui déterminé par les ateliers spécialisés. Par conséquent, les techniques peuvent osciller entre diverses approches distinctes voire opposables. Cela présuppose une liberté réelle octroyée aux restaurateurs et interroge quant aux limites d'une intervention sur une œuvre appartenant au dispositif du 1% artistique. Les ateliers peuvent-ils se permettre de décider – sans consultation préalable d'un artiste – d'une méthode pouvant affecter l'intégrité de la commande publique ? Est-il acceptable de modifier la forme initiale d'un objet d'art lorsque son état nécessite des changements visant l'amélioration de sa préservation sur un temps plus long ? C'est à partir de ces deux approches que naissent des notions distinctes et pourtant associées : la conservation et la préservation. Si l'acte de conserver suppose une immuabilité de l'objet, un besoin de figer ses caractéristiques et de restituer l'ensemble de ses composants à la vue du spectateur sur un temps long, la préservation est, quant à elle, un moyen de parvenir à la sauvegarde de l'œuvre à l'instant présent face à son environnement.

⁹⁸ Thierry Martel, *Mission de préconisation de restauration d'œuvre d'art du 1% artistique, 1^{ère} Partie : Portail*, 2019, p. 16.

Au-delà de la protection de l'œuvre, la transformation visible peut être la conséquence d'une décision politique découlant d'une évolution des normes de sécurité des commandes publiques. Questionnée au sujet de la restauration des œuvres de la Faculté des Sciences de Montpellier, Audrey Theron, chargée des collections muséales de l'Université de Montpellier, affirme : « Les contextes, les lois, se complexifient. Nous sommes plus encadrés donc plus limités.⁹⁹» Ces restrictions accompagnent l'expansion du nombre d'étudiants dans les structures de l'Enseignement supérieur ainsi que la meilleure compréhension de l'obsolescence des matériaux de l'art contemporain. Les productions de l'UPVM3, réalisées entre 1965 et 1997, doivent donc, aujourd'hui, être questionnées car elles ne prenaient pas en compte, lors de leur conception, ces besoins renforcés de protection des individus. Les cas pratiques de deux chantiers récents – celui des *Repose-rêves* et de la *Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* – soulignent deux approches différentes et deux visions divergentes de l'acte de restauration. Si la première fait le choix de la sécurité au détriment de la forme originelle de l'œuvre de Rémi Uchéda, la seconde favorise une démarche d'opacité par l'usage de méthodes de restaurations contemporaines. Se pose alors la question de la fiabilité des nouvelles techniques de restauration. Permettent-elles réellement d'éviter la déperdition des œuvres tout en rendant leur modification imperceptible ? Peut-on appliquer les mêmes procédés à deux productions comportant des dégradations et des matériaux de même nature ?

2.2.1 – Les *Repose-rêves* de Uchéda : respect de l'œuvre et mécontentement de l'artiste

Les *Repose-rêves* ont été réalisés en 1994 à la suite d'un concours remporté par l'artiste. Ils font partie des dernières commandes au titre du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Rémi Uchéda – à l'instar de Daniel Dezeuze, Stephen Marsden et Rodolphe Huguet – poursuit sa carrière artistique en France. Par son statut d'artiste vivant, il peut être consulté pour la restauration par les services universitaires en charge de cette mission. Toutefois, celui-ci porte un regard critique sur l'état actuel de son œuvre, précisant que des modifications entachent son travail et doivent, de fait, être retirées. Il explique :

⁹⁹ Audrey Theron, entretien mené par Antoine Dupuy le 07 avril 2021 par visioconférence. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°8, p. 33.

« Il y a surtout une patte métallique – une équerre soudée directement sur la pièce – pour ne pas qu'elle bouge, sûrement [...] il est dommage que je ne fusse pas contacté avant restauration ou que l'on n'ait pas averti la Direction Régionale des Affaires Culturelles.¹⁰⁰ »

Si la restauration se définit comme une action obligatoire pour le détenteur visant à prolonger les caractéristiques propres à l'intégrité d'une œuvre d'art, comment peut-on considérer cette modification ? Doit-on, comme le propose l'artiste, la considérer comme une détérioration affectant l'objet et, par extension, une menace à l'intégrité même de la commande publique ? L'artiste a jugé la restauration de l'œuvre « très mauvaise¹⁰¹ » car celle-ci rentre en contradiction avec le discours entourant les douze structures métalliques. Ce mécontentement résulte de la découverte d'un certain nombre d'éléments plastiques qui ont été modifiés sans son accord. En premier lieu, la peinture. Initialement, Rémi Uchéda a appliqué une peinture *Hammerite* à l'aide d'un pistolet dans une logique de cohérence avec la forme des *Repose-rêves*. Ces productions inspirées par les boîtes à outils ont besoin, pour être identifiées en tant que telles, de certaines caractéristiques qui renvoient directement à cette source première. La peinture industrielle et métallisée de la marque *Hammerite* permet une identification plus aisée à un référentiel quotidien faisant partie d'un imaginaire collectif. De plus il paraît opportun de souligner que :

« La matière tend à appuyer un propos, l'artiste contemporain l'envisageant comme figuration d'une idée. Sans tomber dans le travers consistant à renvoyer dos à dos un art dit "traditionnel" et un autre "contemporain", on ne peut ignorer l'importante diversification des procédés et des matériaux auxquels les artistes ont recours. Les matériaux sont choisis non plus pour leurs qualités physiques, mais pour leur intérêt esthétique et leur dimension signifiante.¹⁰² »

S'il nous faut nuancer cette affirmation au regard de la pluralité de l'art contemporain, force est de constater que celle-ci correspond parfaitement au cas de Rémi Uchéda. Le retrait de la peinture métallisée au profit d'un produit acrylique plus mat éloigne le référentiel voulu par l'artiste. De plus, l'ajout d'une équerre métallique sur une unique structure (**fig. 49**) fige le mouvement de l'œuvre. Selon le plasticien, l'absence de communication entre les différents

¹⁰⁰ Rémi Uchéda, entretien mené par Antoine Dupuy le 11 janvier 2021 par messagerie électronique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°2, p. 23.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰² Julie Chanut, « Conservation-restauration de l'œuvre d'un artiste vivant : protocoles de documentation et de traitement » [en ligne], *CeROArt*, EGG 4, 2014.

Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/ceroart/3977> Consulté le 03 avril 2021.

acteurs de la restauration (DRAC, artiste, Université) est une cause probable de cette modification. Bien que factuelle, cette absence ne peut être étudiée comme raison première de ce choix car une connaissance des techniques, matériaux et ambitions paraît suffisante pour un atelier de restauration. Mal renseignés voire mal compris, les *Repose-rêves* de Rémi Uchéda subissent une dispersion patente des archives.

Néanmoins, l'état de détérioration des structures risque de mener à une perte de leur fonction au cours des prochaines années si aucune action n'est effectuée. La peinture s'effrite, la rouille s'intensifie et les plaques de métal sont compromises par les facteurs naturels de dégradation comme la pluie ou les changements de température. La fonctionnalité des bancs implique des frottements, et son emplacement du vandalisme. La prochaine restauration de l'œuvre pourrait permettre un retour à l'état d'origine de l'installation. Rémi Uchéda explique : « Pour une bonne restauration, il faut soulever la plaque en béton qui lui sert de socle et joindre les deux points d'attache par un plat troué dans lequel passeraient les deux tiges filetées. Puis, reposer le tout.¹⁰³ » La suppression de la restauration première demande donc un certain nombre de moyens et la participation active de l'artiste pour superviser le dossier et apporter des éléments complémentaires à la compréhension de son travail.

2.2.2 – De nouveaux procédés de restauration au service d'une œuvre de Robert Pillods

L'action initiée en 2020 pour *la Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* de Robert Pillods est un témoin du fonctionnement administratif des restaurations à l'UPVM3. L'Université ne bénéficiant pas d'un budget annuel alloué à la préservation des œuvres du 1% artistique, la restauration dépend d'une nécessité et des moyens offerts par les subventions des services déconcentrés de l'État, à l'image de la Direction Régionale des Affaires Culturelles. Nathalie Moureau, ancienne vice-présidente à la culture informe : « Ces dernières années nous avons obtenu une subvention de la DRAC de 3000 euros pour la restauration de l'œuvre de Robert Pillods. Le reste du devis qui s'élevait au total à 8520 euros TTC a été pris en charge par l'Université.¹⁰⁴ » Notons que cette œuvre présente de nombreuses

¹⁰³ Rémi Uchéda, entretien mené par Antoine Dupuy le 11 janvier 2021 par messagerie électronique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°2, p. 23.

¹⁰⁴ Nathalie Moureau, entretien mené par Antoine Dupuy en janvier et février 2021 par messagerie électronique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°9, p. 35.

détériorations rendant sa restauration prioritaire. Outre de nombreux graffitis réalisés avec des marqueurs et des feutres de différentes couleurs, certaines dalles de résine et de verre comportent des aspérités et des éclats. Le mortier imprégné, quant à lui, par des agents qui altèrent en profondeur la matière, arbore des coulures foncées par endroits (**fig. 42**).

L'un des premiers éléments à questionner avant la mise en pratique de la restauration d'une œuvre dans le contexte universitaire est de choisir le moment opportun. En effet, exposer dans l'espace public des œuvres qui ne peuvent être déplacées nécessite de prévoir une intervention sur un temps long. Dans le cas du chantier de la réalisation de Pillods, la fréquentation du site pose une contrainte non négligeable car sa position entre deux salles de cours et les toilettes du bâtiment D rend les opérations contraignantes durant la période universitaire. En conséquence, une étude a été réalisée en 2020, durant le temps de restriction sanitaire, afin de trouver une solution adéquate pour atténuer la présence de graffitis sur la surface granuleuse du mortier. Contrairement aux surfaces lisses des *Repose-Rêves* de Rémi Uchéda ou au granite du Sidobre de *Jacob et l'Ange* (1997) de Stephen Marsden, les matériaux de *la Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* ne peuvent pas supporter l'utilisation du nettoyage cryogénique. Non abrasif, ce procédé repose sur la projection sous pression de particules de glace carbonique.

Par la sublimation du CO₂, phase de transformation entre l'état liquide et gazeux, ce type de nettoyage permet de traiter et supprimer les résidus en laissant les surfaces sèches. Bien qu'efficace, cette solution montre, dans le cas du chantier de l'œuvre de Robert Pillods, un risque pour l'intégrité de l'œuvre. En effet, l'étude a démontré la présence d'un retrait de matière sur les parties comportant du mortier. La perméabilité du support rend le chantier complexe car les éléments exogènes s'incrusteront profondément dans la matière. Aussi, la présence de différentes encres et l'étalement des dégradations dans le temps imposent une méthode rigoureuse et une recherche affinée sur l'ensemble de l'œuvre. Emilie Masse explique : « l'autre solution que je souhaiterais essayer, graduellement, c'est le micro-sablage.¹⁰⁵ » Cette technique permettant de nettoyer des surfaces granuleuses, à l'instar des gels qui épousent la forme des contours, éviterait d'endommager le support. Les solvants,

¹⁰⁵ Emilie Masse, entretien mené par Antoine Dupuy le 17 février 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°5, p. 27.

quant à eux, laissent des traces grasses sur le support, leur utilisation n'est donc pas recommandée.

Outre le support, les éclats du verre brisé (**fig. 40**) questionnent le rôle, les obligations et les devoirs de la restauration. Selon la restauratrice : « pour ce qui est de la couleur de cette résine [...] retrouver la même teinte paraît complexe.¹⁰⁶ » Cela présuppose un choix déterminé par cette dernière. Est-il judicieux de masquer la présence de la restauration quitte à obtenir une teinte chromatique insatisfaisante par son approximation au regard de la couleur d'origine ou doit-on, au contraire, révéler l'acte de restauration en assumant un léger changement de teinte ? La seconde option, plébiscitée pour ce chantier, souligne l'évolution de l'œuvre d'art dans le temps et semble déontologiquement plus adaptée. Soulignons que le 1% culturel « se concrétise également dans des œuvres qui marquent l'espace et le temps, vivent, vieillissent, s'accordent plus ou moins harmonieusement à leur environnement.¹⁰⁷ » Il paraît tout à fait pertinent d'envisager la restauration au travers de ce prisme critique et de rendre compte visuellement d'une modification de l'installation. Cette approche serait d'autant plus viable dans le cadre de la *Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* en raison de la technique particulière de verrerie employée par l'artiste. Afin de reproduire l'effet escompté par Robert Pillods, il faudrait trouver une résine translucide pouvant être appliquée sur la surface verticale à l'aide d'une seringue et de deux contres formes ce qui n'assure pas l'homogénéité avec les dalles originales.

Ainsi, la restauration de cette œuvre du 1% artistique pourrait amener à concevoir la possibilité d'une nouvelle mise en valeur de la commande. Cette installation de Robert Pillods, contrairement à la seconde située dans le Bâtiment C, ne comporte pas de système d'éclairage inhérent à l'œuvre. De ce fait, l'ajout à l'arrière de plusieurs tubes fluorescents contenant de l'argon – un gaz noble permettant d'obtenir un rendu bleuté – répondrait à la présence de tubes de néons – gaz noble naturellement rouge – de la *Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité chaude*. La luminescence froide créée par la présence de l'argon permettrait de diminuer visuellement, par un jeu de lumière et d'obscurité, les dommages du mortier tout en mettant à l'honneur le traitement du verre. Ce choix paraîtrait d'autant plus judicieux que

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁷ Jean-Olivier Majastre « La Cornue déshabillée », dans Thierry Dufrêne ; Danièle Moger, *Le 1% à travers les constructions universitaires*, actes des journées d'étude nationales, 16 et 17 juin 1994, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France / Dijon, Les Presses du réel, 1995, p. 65.

l'artiste Robert Pillods insiste sur la variation lumineuse au travers du travail des couleurs. Yvon Comte, dans un article de la revue *In Situ*, précise : « le verre y est inséré dans un support de résine polyester coulée artisanalement par l'artiste, de façon à ce que le relief et la matière opaque acquièrent un sens graphique.¹⁰⁸ » Atténuer la matérialité du mortier par le contraste entre le verre translucide et le support opaque donnerait, *de facto*, moins d'importance au support. De plus, l'éclairage pourrait sensiblement réduire les dégradations liées à la négligence des usagers en permettant à l'œuvre d'art d'être identifiée en tant que telle par ces derniers. La valorisation de l'œuvre-objet aurait un effet bénéfique sur la perception de celui-ci et donc limiterait sa détérioration volontaire ou non.

Enfin, ces remarques sur l'œuvre de Robert Pillods semblent propices à une étude des enjeux de valorisation des œuvres du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Il semble nécessaire de comprendre les spécificités de chaque œuvre afin de déterminer des besoins et des solutions pérennes permettant une meilleure appréciation des œuvres d'art par les usagers.

¹⁰⁸ Yvon Comte, « Architectes et plasticiens dans la conception et la réalisation du campus de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier » [en ligne], *In Situ*, n°32, 2017. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/insitu/14748>. Consulté le 06 mars 2021.

CHAPITRE III – VERS UNE VALORISATION DES ŒUVRES

Protéger, préserver, restaurer. Ces trois missions à la charge du commanditaire ne sont, en réalité, qu'une seule et même face d'une problématique plus large ; celle de la valorisation auprès des publics. Comment préserver une œuvre qui n'est pas reconnue en tant que telle ? N'est-ce pas là une tâche dénuée de sens ? Véritable rocher de Sisyphe, les restaurations liées aux actes de vandalisme et aux dégradations volontaires sont vouées à se répéter et, par extension, à entraîner des frais supplémentaires pour l'Université. À la lumière de cette observation apparaît la nécessité de valoriser le 1% artistique auprès des populations. Cette remarque a ponctué de nombreuses parties du précédent chapitre sans que celui-ci traduise pour autant les raisons des dysfonctionnements de la valorisation des œuvres de l'UPVM3. De ce fait, il paraît nécessaire d'étudier, dans un premier temps, les causes de cette dépréciation au travers de la dispersion des archives ainsi que les différentes solutions mises en place. Si le budget est une gêne prépondérante dans cette recherche, il est néanmoins déterminant de souligner l'existence de réponses applicables pour un coût dérisoire ainsi que l'existence de moyens créés par l'État et la Région Occitanie. Les échanges possibles entre les institutions peuvent aussi être abordés par le prisme des acteurs qui composent la culture universitaire montpelliéraine.

Le terrain de la médiation est également sollicité pour répondre à l'enjeu d'une valorisation. Outil principal des institutions culturelles, l'approche des publics peut prendre des formes variées au travers de dispositifs adaptés. L'émergence des supports numériques en compléments des méthodes physiques questionne également le renouvellement d'une politique culturelle universitaire et les approches développées en conséquence par les acteurs de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Par conséquent, comment définir la médiation et comment l'appliquer ? Qu'implique-t-elle dans le cas d'un secteur d'enseignement qui est, comme étudié précédemment, perçu par les usagers en tant que lieu de transition et de mouvement ? Peut-on réellement appliquer les mêmes outils que les institutions patrimoniales et muséales vouées à la monstration des œuvres et aménagées *ad hoc* ? Afin de mieux cerner la question de la valorisation, il est nécessaire de comparer, comprendre et analyser les dispositifs de médiation afin de déterminer au mieux les besoins de l'UPVM3 en 2021 et les éléments permettant leur résolution.

1. – Les action de terrain : agir sur le campus

1.1 – Réduire l'implication du budget dans les décisions de valorisation

Le budget apparaît comme une part prépondérante de l'état des commandes publiques dans le milieu universitaire. Élément primordial de la valorisation des œuvres, le budget alloué à la mesure du 1% artistique souffre de l'image négative de l'art contemporain auprès des publics. Il est vrai que celui-ci peut être perçu comme inutile voire encombrant pour une population qui ne désire pas l'art ou n'en voit pas l'utilité dans son espace de circulation. Cette remarque est d'autant plus vérifiable dans une institution rattachée à l'enseignement car les budgets sont répartis entre les divers secteurs d'activités : laboratoire, UFR, service Culture, Maintenance Immobilière ... qui encadrent différentes missions sur le campus. Si l'art est un enjeu crucial pour l'espace public, il ne peut néanmoins pas se départir de son image de part superflue au sein de la société. Afin d'améliorer cette perception, il paraît indispensable de concevoir une dynamique double visant à mieux évaluer la réception des œuvres et à optimiser la répartition des budgets. Si la restauration des commandes publiques entraîne inévitablement de nombreux coûts, il est intéressant de constater qu'un entretien régulier peut être complété par des politiques d'échanges. À cette fin, il est pertinent de concevoir un postulat initial sur la perception du budget par les services universitaires afin d'observer, dans un second temps, la possibilité d'une réduction du budget dans la préservation du 1% artistique.

1.1.1 – Implication du regard de l'Administration et constat sur les budgets

Afin d'étudier les mécanismes de valorisation, il est opportun d'observer la manière dont la mesure du 1% artistique est perçue par le personnel de l'Université. Au-delà de la nécessité d'appréhender les publics visés par la mesure, l'étude du comportement des responsables universitaires met en lumière des objectifs à prendre en compte dans une recherche de valorisation du patrimoine artistique de l'UPVM3. Le constat de Christian Bernard, Directeur du Musée d'art moderne de la ville de Genève (MAMCO), relatif aux œuvres dans l'espace public, permet de capturer le rapport entre les usagers d'un espace de transition qui n'est pas destiné à l'exposition et les productions plastiques imposées au regard :

« Pour lui, l'œuvre d'art public est "largement perçue comme superfétatoire, comme procédant d'une dépense publique qui spolie l'utilisateur d'investissements plus urgents et surtout plus utiles. Sa légitimité, quand elle est admise, paraît inopportune". C'est un constat : l'art contemporain est un art le plus souvent réservé aux initiés, ou que le public perçoit comme tel.¹⁰⁹ »

Force est de constater que la dépréciation des commandes publiques dans le cadre du 1% artistique se ressent au travers des politiques budgétaires menées par les universités françaises. En effet, lorsque celles-ci souffrent des contraintes économiques, le budget alloué à la préservation et à la valorisation de l'art apparaît comme une part maudite, une contrainte supplémentaire et superflue. Bernard Dizambourg, ancien président de la ComUE Université Paris-Est entre 2013 et 2015, explique ce phénomène :

« Comment pourrai-je [...] faire accepter, par exemple, des mécanismes de répartition de budget qui ne soient pas perçus comme du "moins" retiré aux laboratoires : faire comprendre que c'est aussi une dimension incontournable de ce qui est la vocation de l'université ?¹¹⁰ »

Cette part, qui se soustrait à d'autres dépenses nécessaires, doit donc amener à des résultats concrets afin de prétendre à une légitimité auprès de l'institution elle-même. En d'autres termes, le dispositif du 1% artistique doit se rendre visible auprès des utilisateurs de l'Université et démontrer sa réussite pour l'éducation artistique des usagers. Cela représente, encore aujourd'hui, un enjeu majeur¹¹¹ pour les acteurs culturels de l'UPVM3. En outre, l'appréciation de la réussite des missions de démocratisation culturelle est quelque peu fragile – car se basant sur des données peu quantifiables – ce qui permet d'expliquer certaines réticences face à la portion du budget attribuée à la préservation du patrimoine artistique. Effectivement, comment déterminer le succès d'une politique de démocratisation auprès d'un public hétérogène, autant par ses attributs socio-culturels que par son éducation artistique ? Si la question se pose, il est bon de souligner que le jugement critique de la mesure du 1% artistique dans les universités françaises tend à se restreindre à mesure que la population étudiante évolue. Ce changement s'explique par l'accès plus aisé aux grandes études par une

¹⁰⁹ Magali Couret, *La production de l'œuvre publique d'art contemporain*, thèse de doctorat en droit public, sous la direction de Jean-Marie Pontier Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2014, p. 492.

¹¹⁰ Bernard Dizambourg, « la gestion du 1% au sein de l'université » dans Thierry Dufrêne ; Danièle Moger, *Le 1% à travers les constructions universitaires*, actes des journées d'étude nationales, 16 et 17 juin 1994, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France / Dijon, Les Presses du réel, 1995, p. 158.

¹¹¹ Voir sondage sur la prise en compte de la mesure du 1% artistique auprès des usagers de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 en 2021. Volume 2, annexe III – étude n°2, p. 20-21.

tranche moins fortunée, moins héritière¹¹² de la culture bourgeoise et donc, plus susceptible de se confronter à la découverte de l'art contemporain. Cette volonté est affirmée par les différentes politiques ministérielles, à l'image de celle de Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication entre 2009 et 2012, qui explique :

« [...] si l'art public jamais n'abolira le hasard, il peut en revanche construire un chemin vers l'émotion esthétique, il peut favoriser un parcours d'éducation artistique, il peut être un puissant outil du lien social.¹¹³ »

La visée éducative peut ainsi faire écho aux missions universitaires mais, au-delà de la réussite du projet, se trouve l'investissement que coûte la monstration des œuvres. En effet, il n'est pas envisageable de faire appliquer de nouveaux procédés de valorisation au regard de la situation actuelle qui minimise l'importance des outils d'ores et déjà disponibles. Certaines œuvres ne bénéficient pas d'une médiation optimisée malgré la présence de dispositifs déjà intégrés à celles-ci. Le *Panneau décoratif en coques de zinc* (1966) de Fernand Michel rend compte de l'obligation d'un entretien régulier afin d'obtenir un dispositif de médiation véritablement pertinent car l'éclairage actuel, faible et non optimisé, n'est pas efficace pour créer les jeux de lumière souhaités par l'artiste (**fig. 17**). Le métal, terni par la poussière et les dégradations naturelles, ne reflète plus la lumière qui est trop discrète pour attirer le regard. *La Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité chaude* (1966) de Robert Pillods est, quant à elle, révélatrice de l'importance du budget dans un processus de valorisation. L'éclairage des tubes néons – pourtant inhérents à l'œuvre – nécessitent l'approbation des services de la Direction du Patrimoine et de la Maintenance Immobilière (DPMI), situés dans bâtiment W, et une demande particulière adressée auprès du service de maintenance, exploitation et dépannage. L'absence d'un budget peut également entraîner une réticence envers la présence même des œuvres d'art au sein du campus lorsque leur état de dégradation

¹¹² Il paraît pertinent de reprendre à notre compte les écrits de Pierre Bourdieu sur la population universitaire. Celle-ci étant « héritière » d'une culture élitiste, elle apparaît davantage encline à comprendre la présence des œuvres d'art contemporain par son éducation culturelle et artistique inhérente au cercle familial.

¹¹³ Discours de Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication, prononcé à l'occasion du colloque « Le destin de l'art public », Paris, le 20 mai 2011. Disponible à l'adresse :

<https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Ressources-documentaires/Discours-de-ministres/Discours-de-ministres-depuis-1998/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Discours-2009-2012/Discours-de-Frederic-Mitterrand-prononce-a-l-occasion-du-colloque-Le-destin-de-l-art-public>. Consulté le 23 février 2021.

implique une prise en charge par des services de restauration. Pour Audrey Theron, chargée des collections Muséales :

« [...] cela reste complexe, notamment pour parler avec les services qui sont, eux, sur le terrain et qui ne comprennent pas que nous mettions de l'argent dans l'art alors que la sécurité prime. Ces œuvres posent problème car elles bloquent dans les couloirs, ont des trous dans lesquels les étudiants peuvent tomber, ... Je pense que l'Art Contemporain est facile à valoriser auprès des étudiants à l'aide de la médiation mais que cela bloque davantage au niveau sécuritaire. [...] on m'a dit qu'on ne comprenait pas comment on pouvait nous donner de l'argent tout en ne faisant rien pour sécuriser des espaces pour les étudiants.¹¹⁴»

Cet aspect sécuritaire que subissent les collections n'est pas propre à l'Université de Montpellier. Effectivement, celui-ci peut être transposé au cas de l'artiste Rodolphe Huguet et aux bassins du patio du bâtiment H, détruits car jugés dangereux et inadaptés pour les étudiants, ou à la restauration des *Repose-rêves* (1994) de Rémi Uchéda. Il paraît donc opportun de souligner que la valorisation du 1% artistique ne peut passer qu'au travers d'une sécurisation effective des œuvres plus anciennes du corpus. Au demeurant, le budget alloué à la restauration des œuvres du 1% artistique pourrait être réduit à l'aide de certaines propositions et échanges avec d'autres institutions. Le double intérêt de cette réduction se trouve, d'une part, dans une amélioration du jugement critique des autres secteurs d'activités de l'Université qui profiteraient, *de facto*, d'une augmentation budgétaire, d'autre part, d'une préservation optimisée par l'augmentation des actions concrètes.

1.1.2 – Un chantier-école pour la restauration du 1% artistique

Face au coût important d'une restauration, est-il envisageable de créer un programme d'échange inter-institutionnel visant la protection préventive des œuvres du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 ? C'est ce qu'ambitionne Emilie Masse, la restauratrice du chantier de la *Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* (1966) de Robert Pillods. Pour elle, la création d'un atelier pratique pour les étudiants en Licence 2 et en Licence 3 des Beaux-Arts d'Avignon permettrait de réduire le budget dédié à la restauration des œuvres : « Solliciter un restaurateur pour une journée coûte, sans compter les frais de

¹¹⁴ Audrey Theron, entretien mené par Antoine Dupuy le 07 avril 2021 par visioconférence. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°8, p. 34.

déplacement, entre 350 et 400 euros hors taxes donc un travail de restauration peut se chiffrer rapidement.¹¹⁵ » Les économies réalisées par l'Université par le biais de cette contribution des étudiants pourraient s'ajouter aux subventions obtenues auprès de la DRAC. Il est utile de préciser que la proximité géographique entre les deux institutions d'enseignement supérieur semble être un point en faveur de ce projet. En effet, le programme de ce chantier-école propose une étude des œuvres du 1% culturel contre un défraiement du transport entre Avignon et Montpellier. De plus :

« Engager des étudiants des Beaux-Arts d'Avignon, entre cinq et dix par œuvre, pourrait permettre de créer, chaque année, une étude préalable. Au bout de cinq ans, elles seraient réalisées pour l'ensemble des œuvres et comporteraient un constat d'état et un cahier des charges pour la restauration.¹¹⁶ »

Outre l'intérêt budgétaire, il est possible de souligner la rapidité d'exécution du projet permettant d'obtenir une vue d'ensemble complète, en quelques années, de l'intégralité du patrimoine artistique de l'UPVM3. Ces études favoriseraient, en amont de la restauration, la connaissance des besoins d'une œuvre et éviteraient la sélection des productions les plus détériorées, au détriment des autres, pour la création de devis. En ce sens, le programme permettrait, sur le long terme, d'éviter un état de dégradation avancée pour les installations les plus fragiles¹¹⁷ en valorisant par la même occasion le patrimoine culturel au-delà des frontières de l'Université. *In fine*, ce programme d'échange rendrait compte de la richesse et de la pluralité artistique des commandes et acquisition du 1% artistique de l'Université.

Ce rayonnement ne pourrait cependant exister qu'au travers d'une médiation en amont et se pérenniser uniquement par la participation et le soutien de l'Université. En addition de cela, le chantier-école pourrait être accompagné de la formation d'étudiants de l'UPVM3 afin de permettre l'indépendance de l'établissement à la suite des cinq années du programme d'échange. Un renouvellement régulier des étudiants faciliterait le travail d'entretien tout en participant à l'objectif de valorisation et de prise en compte du patrimoine artistique. Cette

¹¹⁵ Emilie Masse, entretien mené par Antoine Dupuy le 17 février 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°5, p. 28.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁷ Cette remarque concerne les commandes publiques les plus régulièrement détériorées par les comportements humains, par leur environnement ou en raison de la sensibilité des matériaux utilisés. Les deux *Tapisseries de résine et de dalles de verre* (1966) de Robert Pillods, les *Repose-rêves* (1994) de Rémi Uchéda, le *Panneau décoratif en coques de zinc* (1966) de Fernand Michel et le *Labyrinthe de la Méditation* (1964) de Paul Bouthier constituent le corpus le plus sensible.

formation des étudiants pourrait être réalisée par l'intermédiaire du Diplôme d'Université (DU) « Introduction aux techniques de l'art » qui vise, entre autres, la maîtrise et la connaissance des savoir-faire techniques liés à l'art au travers des siècles. Ouverts aux étudiants des Licences Histoire de l'Art et Archéologie, Histoire ou Arts Plastiques ainsi qu'aux Masters spécialisés dans la Valorisation du Patrimoine ou dans l'Histoire de l'Art, cette formation s'appuie sur des enseignements magistraux et pratiques pour préparer aux métiers de la culture et du patrimoine. En outre, ce DU apporte la compréhension des techniques dans les domaines de la peinture, de l'architecture, de la sculpture, de la céramique, des arts décoratifs et des arts de jardins. Cette liste non exhaustive reflète une volonté d'éclectisme qui se retrouve également parmi la forme des œuvres du 1% artistique. Cette prise en compte du patrimoine artistique de l'UPVM3 au travers de l'entretien des commandes publiques pourrait pallier l'absence de budget dans la protection des œuvres tout en apportant un complément au chantier-école proposé par Emilie Masse.

Un tel projet semble parfaitement déontologique dans la mesure où celui-ci ne rentre pas en contradiction avec le principe d'appel d'offres et de marché concurrentiel établi par l'État. La création d'études adaptées aux besoins des œuvres du 1% artistique ne se substitue pas au travail des restaurateurs spécialisés ou à l'élaboration d'une grille de critères par l'Université. La comparaison des prestations et des techniques d'intervention des ateliers permet de maintenir la mise en concurrence. De surcroît, l'identification de l'aspect financier comme principal critère décisionnel pour l'Université pourrait être compensée par l'existence d'un chantier-école. Au sujet de la surreprésentation de certains ateliers spécialisés pour les chantiers du 1% artistique montpelliérain, Audrey Theron explique :

« La localité compte car cela influe sur le prix. Il faut compter le logement donc cela fait baisser les tarifs mais pas uniquement. Sur ce type d'appel d'offres il y a plusieurs critères et souvent le critère financier prédomine.¹¹⁸ »

Ainsi, il serait envisageable de préconiser d'autres modèles de sélection grâce au coût abaissé par l'existence des études et constats d'état en amont du choix d'un atelier.

¹¹⁸ Audrey Theron, entretien mené par Antoine Dupuy le 07 avril 2021 par visioconférence. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°8, p. 33.

1.2 – La médiation auprès des publics

Indéniablement, la revalorisation des commandes publiques ne peut se faire sans une médiation auprès des publics. Mais, qu'est-ce que la médiation ? Qu'implique-t-elle et comment utiliser les outils et dispositifs des institutions muséales au profit d'un lieu d'enseignement patrimonial ? Ces questions amènent à concevoir une approche adaptée au lieu de monstration et au profil des spectateurs et des œuvres de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. La médiation est un terme qui suppose une notion plurielle qui s'étend au-delà d'un simple champ culturel et qui définit un ensemble de dispositifs de mise en relation entre le public et un environnement spécifique. Dans leur ouvrage *La médiation culturelle* (2017), Serge Chaumier et François Mairesse ont tenté de définir les méthodes de médiation des institutions muséales en déterminant des ensembles pouvant être utilisés auprès des publics. Si la plupart correspondent à des activités ou des conférences – des méthodes fastidieuses à mettre en place pour une institution d'enseignement supérieur – certaines propositions préconisent au contraire l'autonomie du spectateur, à l'image des *supports de médiation sans intermédiaire*, qui se définissent comme :

« L'ensemble des dispositifs d'aide à la compréhension d'une œuvre [...] souvent réalisés par des équipes de médiation qui, dans ce cas, n'apparaissent pas nécessairement face au public. Il peut s'agir de cartels ou de panneaux explicatifs dans une exposition, de vidéos ou de manipulations visant à expliquer une démonstration scientifique ou un fait historique, de supports informatiques à utiliser dans l'établissement (audioguides, guides sur supports informatiques mobiles, de type tablettes ou autres).¹¹⁹ »

Il paraît opportun d'étudier ces dispositifs au travers de l'exemple des cartels de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et de leur remplacement prochain. Que démontrent ces supports ? Sont-ils nécessaires en dehors d'une institution vouée à la présentation des œuvres d'art ? Le renouvellement des cartels au cours de l'année à venir témoigne-t-il d'une évolution dans le regard porté par l'administration sur les enjeux de médiation ? L'étude comparative des anciens cartels et des nouveaux par l'analyse des facteurs de réussite d'une bonne médiation permet-elle de répondre à de tels questionnements ?

¹¹⁹ Chaumier Serge ; Mairesse François (dir.), *La médiation culturelle*, Paris, éditions Armand Colin, collection U, 2017, p. 10-11.

1.2.1. – L'écueil des cartels : emplacements, approximations et titres inexacts

Notons que, dans le cas de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, les cartels du 1% artistique semblent s'effacer au profit des œuvres elles-mêmes. Les supports sont transparents, le texte réduit à son strict minimum. Sans descriptions, sans informations sur les matériaux et, bien souvent, sans le titre de l'œuvre, cet outil de médiation offre au lecteur les lacunes de la documentation et le vide des supports. Les cartels, inappareillés ou inexistantes, apparaissent comme une obligation et un devoir à masquer auprès des usagers. Est-ce le résultat d'une mauvaise documentation des œuvres ou d'une réelle politique d'effacement du cartel ? Cette question amène à interroger la nécessité du cartel en tant que traducteur de l'œuvre-objet. Étaient-ils si indispensables au regard des erreurs factuelles qui les composent ? L'Université devait-elle réellement concevoir des éléments textuels dont la véracité n'était pas assurée ? Ne valait-il pas mieux laisser les spectateurs faire l'expérience des œuvres au risque d'effacer la présence des celles-ci et éviter de voir « un piètre compromis s'établir, toujours insatisfaisant par nature et finalement décevant pour tous.¹²⁰ » comme le souligne Serge Chaumier, ancien attaché de conservation du patrimoine ? Élément indissociable de l'œuvre, le cartel s'apparente à une convention de muséologie. En tant qu'outil concret de la démocratisation culturelle, son existence souligne la présence de l'œuvre. Le texte de ce cartel :

« [...] peut prendre une importance variable : de simple identification de l'objet exposé, comportant l'indication du titre de l'œuvre, le nom de l'artiste, la date de réalisation [...], développé en un court texte explicatif, voire en une véritable notice.¹²¹ »

Produit par l'institution qui l'expose, le cartel est donc un élément de linguistique constitué d'une fonction référentielle pour le spectateur car son existence dans un espace attenant à l'œuvre légitime le caractère artistique de celle-ci. Cet objectif ne peut qu'être réaffirmé lorsque l'œuvre-objet est transposée dans un milieu universitaire où la circulation des usagers ne laisse que peu de place à la contemplation. Si, au sein d'un lieu dédié à l'exposition artistique, le public est attentif à la présence de la pratique artistique, ce n'est pas le cas dans le cadre universitaire qui est, quant à lui, dédié à la circulation entre les différents espaces de

¹²⁰ Serge Chaumier « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *Culture & Musées*, n°16, 2010. p. 21.

¹²¹ Jacky Sabatier, *ABC de l'exposition*, France, édition Agence culturelle Alsace, 2007, p. 67.

travail. Jérôme Glicenstein, membre de l'Équipe de recherche Esthétique, Pratique et Histoire des Arts (EPHA) du Laboratoire Arts des images et art contemporain de l'Université Paris 8, explique :

« Le même texte présenté dans un catalogue, lu à un ami, entendu à la radio, ne produit pas les mêmes résonances chez ses destinataires. En d'autres termes, le cartel n'est pas qu'un contenu, c'est aussi une fonction au sein de l'exposition (parfois c'est même le seul élément permettant d'identifier la présence d'une œuvre).¹²² »

De ce fait, le cartel est le premier signe de la présence d'une œuvre ; son rapport à l'espace conditionne la réceptivité du spectateur. À la lumière de ce postulat, il est possible d'établir un constat sur le traitement spatial des cartels des œuvres du 1% de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. En effet, l'utilisation d'un verre transparent comme support de texte semble être l'un des premiers écueils dans une recherche de clarté (**fig. 55**). Cette transparence tend à atténuer la visibilité d'un contenu dans lequel la police d'écriture joue également un rôle. En effet, « Le graphisme doit privilégier la lisibilité des textes, avant l'esthétique du cartel.¹²³ » Or, la neutralité de cette police est due à l'utilisation de caractères linéales – définis par l'absence de gouttes ou d'empattements – le crénage serré et la finesse des traits participent à une économie des formes et rendent l'écriture peu visible sur la surface vitrée. Enfin, une impression de vide est créée par la taille du verre qui n'a pas été adaptée au texte.

Par conséquent, l'absence d'un signe visuel identifiable autour de l'œuvre ne permet pas d'attirer l'œil de l'utilisateur, de l'extirper de l'espace de circulation du campus. Le cartel de l'œuvre de Fernand Michel présente une police d'écriture noire sur un mur de la même couleur (**fig. 52**). Dans le cas du *Puits de Science* (1994) de Daniel Dezeuze et d'*Une phrase sans fin* (1997) de Bertrand Vivin, ce constat sur la transparence du support s'accompagne d'un second écueil sur l'emplacement des cartels. Celui d'*Une phrase sans fin* (**fig. 54**) est situé face à l'œuvre mais sa distance par rapport au sol rend son observation difficile. Pour celui de Daniel Dezeuze, si la transparence du support sur le carrelage rouge du bâtiment E Marc Bloch atténue la portée du message, l'emplacement brise, quant à lui, une convention d'exposition. En effet, le cartel est disposé contre un mur, à quelques centimètres du sol, dans une recherche de proximité avec l'œuvre. Cette proposition est également utilisée pour le

¹²² Jérôme Glicenstein, « L'art contemporain entre les lignes », *L'art contemporain entre les lignes : Textes et sous-textes de médiation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 32.

¹²³ Jacky Sabatier, *Op. Cit.* p. 67.

Panneau décoratif en coques de zinc de Fernand Michel (**fig. 53**). Ce choix semble légitime dans le cadre d'un lieu d'exposition identifié en tant que tel car celui-ci repose sur la participation active du spectateur qui cherche intuitivement à identifier la présence d'un cartel. En revanche, le campus en tant qu'espace de transition et de circulation – entre deux amphithéâtres ou deux bâtiments fonctionnels – ne laisse que peu de place à une suspension de l'activité. Néanmoins, il paraît nécessaire de souligner la présence de deux exceptions : *Les Repose-rêves* et *Jacob et l'Ange* (1997). Interrogé sur le regard des étudiants de l'Université et sur l'interaction avec l'œuvre, Stephen Marsden répond : « Je pense que cette œuvre peut être destinée aux gens qui prennent le soleil dans cet espace vert, pour les usagers qui se reposent.¹²⁴ » Ces deux commandes publiques dans le cadre du 1% artistique, proposent cette suspension du temps universitaire et ont été conçues *ad hoc*. Pourtant, les bancs de Rémi Uchéda ne comportent aucun cartel à l'instar de l'intégration architecturale de Rodolphe Huguet.

Notons enfin que les cartels sont critiquables par l'absence de documentation en amont de leur production. Le *Puits de Science* de Daniel Dezeuze est renommé « Rosace » (**fig. 53**) ce qui constitue un choix arbitraire qui rappelle le cas de la *Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité chaude* et de la *Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide*. Ces deux réalisations ont des cartels identiques comportant pour seule mention la phrase « Œuvre de Robert Pillods » ainsi que leur date de création (**fig. 50 ; fig. 51**). Ces supports de médiation ne témoignent pas des variations dans les titres et matériaux ou dans les singularités d'exposition. En effet, la première version, située dans le hall du bâtiment C, comprend un système d'éclairage dont la seconde, disposée au premier étage du bâtiment D, ne bénéficie pas. Ces manquements sont liés à la dispersion des archives parmi les services universitaires (DPMI et CCU) ou à travers des acteurs départementaux et régionaux (Archives de Pierresvives, DRAC et FRAC Occitanie). Dans le cadre d'Opération Campus, l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 a bénéficié d'un financement de l'État, au travers de l'Agence Nationale de la Recherche (ANR) afin de réaliser de nouveaux cartels.¹²⁵ Cette réalisation

¹²⁴ Stephen Marsden, entretien mené par Antoine Dupuy le 08 février 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°4, p. 26.

¹²⁵ Cette décision doit être replacée dans le contexte de l'opération « *Aménagements Cœur de Campus* », une commande de la ComUE Languedoc-Rousillon Université visant le développement et la création des environnements extérieurs de l'Université de Montpellier et de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Ce projet, coordonné par la direction de la communication de l'UPVM3 et son directeur Fabrice Chomarat, s'articule autour

engage de nombreux acteurs pour l'année à venir. En premier lieu, les stagiaires d'un projet de valorisation des œuvres du 1% artistique financé par la DRAC, sollicités pour l'écriture des cartels et notices. Ces nouvelles notices ont été conçues en deux versions : une première de cinq cents caractères pour un accrochage *in situ* et une seconde, accessible grâce à un QR code, plus détaillées et comportant des informations biographiques sur les artistes, la dimension des œuvres ainsi qu'une explication de celles-ci. Ce changement de politique et cette volonté d'approfondir les sources peut faire écho à la politique de recensement de la Faculté des Sciences menée une décennie plus tôt¹²⁶. Ces actions témoignent en effet d'une prise en compte assumée du patrimoine artistique universitaire et du besoin de revalorisation de ce dernier. Mais, la rédaction de cartel et la cohérence d'un parcours sont-elles suffisantes ? Quels éléments doivent-êtré pris en compte pour formuler des propositions pertinentes auprès d'un public qui doit être créé ?

1.2.2. – Exposer dans l'espace public : penser le cartel au travers du milieu universitaire

La présence du support de médiation en tant qu'élément d'information verbal ne nuirait-elle pas à la fonction des œuvres elles-mêmes ? Si la question ne semble pas se poser dans les lieux d'expositions conçus *de facto* pour la médiation – au moyen du *white cube*¹²⁷ concentrant le regard vers la proposition artistique, des ateliers et visites culturelles ou des cartels et textes de salle – le cas de la commande publique place l'œuvre dans un contexte *in situ*. Le cartel est ajouté par le commanditaire de l'œuvre, *a posteriori*. Dans le cas du 1% artistique de l'enseignement supérieur, sa production s'effectue selon le budget accordé par l'université et selon des considérations de cohérence au sein de la signalétique. En effet,

de deux parcours thématiques : la biodiversité et l'art. La refonte complète de la signalétique du campus s'inscrit dans une dynamique de cohérence et d'amélioration des dispositifs en place afin de rendre ces derniers plus fonctionnels et esthétiques.

¹²⁶ Audrey Theron, entretien mené par Antoine Dupuy le 07 avril 2021 par visioconférence. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°8, p. 31.

¹²⁷ Au regard de la muséologie, le *white cube* est un modèle d'exposition particulièrement utilisé par les galeries d'art et les espaces de monstration de l'art dès la fin de la Seconde Guerre mondiale et c'est à partir des années 1970, son usage se généralise pour l'art contemporain. Théorisé par le critique d'art irlandais Brian O'Doherty dans *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space (1986)*, le *cube blanc* est un espace neutre, aseptisé et factice, conçu pour une unique fin : valoriser les œuvres exposées au détriment de l'espace lui-même. Celui-ci est dénué de toute anecdote visuelle afin de présenter aux spectateurs des créations artistiques au sein d'un microcosme pensé autour d'elles. Par conséquent, le *cube blanc* se prête parfaitement à une dimension commerciale de l'art car il met en exergue les qualités esthétiques – par extension attractives – des objets d'art.

« Sauf exception, un cartel n'est pas rédigé par l'artiste. Il est produit par le musée qui s'efforce d'appliquer un traitement comparable à toutes les œuvres d'une même exposition¹²⁸. » En somme, la codification et l'homogénéisation que constituent les conventions muséales conditionnent la manière dont nous appréhendons les supports de médiation. L'opération empirique réalisée par le spectateur devant un cartel est empreinte de sa connaissance du système des institutions culturelles¹²⁹. Lors d'un séminaire tenu à New York en octobre 1967, l'artiste et conservateur canadien Harley Parker souligne :

« J'ai très souvent remarqué que les gens s'approchent d'un objet, jettent sur lui un regard désinvolte, lisent très soigneusement le cartel, jettent un autre regard désinvolte sur l'objet, et s'en vont, parce que nous restons absolument dépendants de l'idée que la seule information que nous puissions recevoir est une information verbale.¹³⁰»

Cette observation critique du système muséal des années 1970 ne saurait être plus véridique dans le milieu universitaire, dédié au savoir et à l'apprentissage. Si le texte favorise une meilleure valorisation de l'œuvre d'art, alors celui-ci se place comme un atout majeur dans une politique de démocratisation culturelle. Les œuvres du 1% artistique doivent permettre à chaque individu de se confronter à une production artistique contemporaine, également disposée sur l'ensemble du territoire français. Mais, de quelle manière peut-on concevoir un cartel dédié au 1% artistique adapté au medium de l'œuvre et qui serait en adéquation avec son environnement ? Au regard de la pluralité des modes d'expression, une unique solution pour l'ensemble des onze œuvres ne semblerait pas adaptée. La création des supports de médiation prendrait en compte les spécificités de la forme, du lieu et du profil des individus qui fréquentent l'Université. De ce fait, identifier et considérer les habitudes et usages de ces derniers à l'aide d'une étude comparative et critique favoriserait la création d'un cartel efficace et pédagogique. Ainsi, la prise en compte des matériaux dans le texte du cartel permettrait de favoriser le travail de restauration des œuvres et sensibiliser les usagers sur la fragilité des productions artistiques. Minimiser le travail d'enquête des restaurateurs lors des

¹²⁸ Jérôme Glicenstein, « Discours sur l'art et pragmatique linguistique », *L'art contemporain entre les lignes : Textes et sous-textes de médiation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

¹²⁹ L'étude comportementale des visiteurs des musées a notamment intéressée Anne-Sophie Grassin, dans la notion de jonglage objet-cartel en tant qu'appropriation du lieu d'exposition. Son existence traduit une visée pédagogique et revêt un caractère essentiel dans le rapport entre l'objet d'art et le spectateur. Voir Anne-Sophie Grassin, « Le jonglage objet-cartel », *La Lettre de l'OCIM*, n°110, 2007.

¹³⁰ Jacques Barzun, Marshall McLuhan, Harley Parker, *Le musée non linéaire Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, Paris, éditions Aléas, février 2008, p. 59.

chantier permettrait, en effet, d'obtenir une économie de moyen et d'aider à la préservation des productions du 1% artistique de l'Université. Stephen Marsden apporte quant à lui un regard critique sur la présence du cartel dans le champ immédiat de la perception du spectateur. Pour lui, « Lorsqu'on prend la photographie d'une pièce, on ne veut pas apercevoir le cartel qui gêne la composition de celle-ci.¹³¹» Il serait une aide à la médiation qui ne participerait pas à l'expérience sensible de l'œuvre pour les artistes du 1% artistique. Pourtant, le cartel, bien qu'exogène à l'œuvre, semble lui être complémentaire dans les productions contemporaines. C'est ce qu'affirme, en 2004, Marie-Luz Ceva, dans *Culture & Musées* :

« Si la médiation a pour finalité de faire prendre sens aux œuvres pour le spectateur, elle peut être amenée à se modifier avec l'art contemporain. Le sens des œuvres contemporaines n'est achevé que si leurs conditions communicationnelles se réalise, or la médiation ne construit-elle pas elle-même les conditions contextuelles dans lesquelles l'œuvre est donnée à voir ?¹³² »

Le cas de *Jacob et l'Ange* de Stephen Marsden est particulièrement intéressant pour illustrer la manière dont un cartel peut être innovant au sein d'un environnement universitaire. Faire – au sein de ce dispositif de médiation – l'exégèse de ce granite du Sidobre qui, d'après la marbrerie, serait maudite¹³³, apporterait un attribut pittoresque à l'œuvre, un point de départ vers une recherche de valorisation auprès d'un public. La réception pourrait être modifiée et la curiosité amplifiée. Si un cartel ne doit pas négliger les informations nécessaires à son utilité, il n'est pas inconsistant de vouloir utiliser, par un moyen détourné, un élément anecdotique ou détonant de l'œuvre au profit de sa réception. De plus, si ce cartel se doit de correspondre à une codification efficace et conditionnée par l'habitude du spectateur – titre de l'œuvre, date, matériaux, nom de l'artiste, explications – il semble néanmoins pertinent de dissocier visuellement la mesure du 1% artistique des éventuelles programmations artistiques du Centre Culturel de l'Université¹³⁴ ou du travail des étudiants. Les documents de la DPMI, et le site de l'UFR 2, indiquent la présence de la *Fresque Graffitis* (2001) réalisée par des étudiants

¹³¹ Stephen Marsden, entretien mené par Antoine Dupuy le 08 février 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°4, p. 26.

¹³² Marie-Luz Ceva, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? », *Culture & Musées*, n°3, 2004, p. 70.

¹³³ Stephen Marsden, entretien mené par Antoine Dupuy le 08 février 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°4, p. 25.

¹³⁴ Nous pensons ici au programme de Résidences d'artistes initié en 2019 par le Centre Culturel de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 sous la vice-présidence de Nathalie Moureau. Invité lors de la première édition, l'artiste Thierry Fournier présente l'exposition monographique *ORGANON* (du 18 septembre au 23 octobre 2020), une série de dessins numériques, imprimés et disposés au sein des espaces intérieurs et extérieurs du campus.

du département Arts plastiques pour la Maison des Étudiants (**fig. 24**). Or, celle-ci ne correspond pas à une commande au titre du 1% artistique selon les listes du FSDIE. La présence du logo officiel (**fig. 25**) apposé sur le cartel de l'œuvre aurait vocation à répondre à un double impératif : identifier les productions réelles de la mesure et sensibiliser le public à l'existence de celui-ci. Accompagné d'un court texte explicatif, l'identité visuelle du 1% artistique aurait vocation à attirer le regard et la curiosité des usagers sur le campus et de compléter la présence d'une carte interactive comportant l'emplacement des œuvres à l'entrée du campus. Cette proposition pédagogique, subsidiaire aux autres dispositifs de valorisation pouvant être mis en place, reposerait sur une recherche de cohérence avec les autres éléments de signalétique. Une autre piste est développée par Audrey Theron, chargée des collections muséales de l'Université de Montpellier. Si une sacralisation de l'objet d'art peut émerger grâce à la présence d'un cartel et, par extension, réduire la présence de graffitis, il est néanmoins gênant de ne pas pouvoir dissocier des œuvres pouvant interagir avec le public de celles qui ne doivent pas l'être. Elle explique :

« Il faut utiliser la médiation pour faire comprendre quelles œuvres peuvent être touchées et celles qui ne peuvent pas. C'est pour cela que nous pensons ajouter des petites vidéos avec des QR codes pour montrer comment manipuler les œuvres.¹³⁵ »

Cet emploi des dispositifs dématérialisés permet d'étudier des méthodes de médiations favorisant une autonomie du public ainsi que les différentes possibilités que peuvent offrir les nouvelles technologies dans le cadre d'une politique culturelle.

2. – Vers une autonomie des publics : nouvelles approches de valorisation

2.1 – Rassembler et valoriser : le double enjeu de l'utilisation du numérique

Le chantier de restauration de *la Tapisserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* de Robert Pillods initié en 2020 souffre de l'inconvénient de la dispersion des archives entre les différents services universitaires, départementaux et régionaux¹³⁶. Cette remarque

¹³⁵ Audrey Theron, entretien mené par Antoine Dupuy le 07 avril 2021 par visioconférence. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°8, p. 32.

¹³⁶ Soulignons à titre d'exemple que les archives départementales de Pierresvives, situées dans la ville de Montpellier, conservent des dossiers de suivi du dispositif du 1% artistique dans les fonds de la DRAC pour les établissements scolaires et universitaires. Ces derniers, contenant entre autres des procès-verbaux des commissions artistiques de 1977 à 1989, permettent de renseigner la création des œuvres. Malgré cela, aucune

tend à démontrer le besoin de médiation des commandes du 1% artistique ainsi que la nécessité de centraliser les archives afin de faciliter un travail de valorisation et de protection. En outre, les disparités d'informations et les soucis de concordances entre les différentes archives des services de l'Université complexifient l'acte de recensement. Ce travail de rassemblement, réalisé au travers d'un stage de valorisation de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, amène à considérer les raisons de cette dispersion et les solutions mises en place pour pallier cette dernière.

2.1.1. – Recenser et rassembler : les missions du stage de valorisation

Au cours de ces dernières années, la DRAC Occitanie a attribué certaines subventions pour valoriser le 1% artistique de l'UPVM3, dont une enveloppe de 5000 euros visant la promotion du patrimoine artistique de l'Université auprès des usagers. Outre l'achat de matériel, celle-ci a notamment été l'occasion de financer un stage débuté en 2019 et renouvelé pour le premier semestre 2021. Dirigé par Nathalie Moureau, professeure et ancienne vice-présidente déléguée à la Culture de l'Université, coordonné par Hélène Trespeuch, maître de conférences en art contemporain, et Fabienne Sartre, maître de conférences en art moderne. Permettant à deux étudiants en Histoire de l'art de se professionnaliser dans le domaine de la commande publique, ce stage dénombre plusieurs missions : création d'une cartographie numérique, rédaction de cartels, enrichissement d'une base de données et recherche des informations sur le corpus d'œuvres. Il est possible d'y voir une volonté de corriger les anciennes politiques culturelles et le délaissement du 1% artistique tout en préconisant l'usage du digital dans une optique de centralisation des archives et des informations.

Afin d'enrichir les bases de données de l'Université qui concentre les informations relatives aux matériaux, aux artistes, à la géolocalisation et aux références bibliographiques, il paraît pertinent d'envisager la création d'un corpus numérique d'œuvres en réalité virtuelle grâce à l'utilisation du principe de la photogrammétrie (**fig. 58**). Reposant sur des points de concordance entre différents angles de prise de vues photographiques, cette technique

information sur les commandes de l'UPVM3 n'est conservée en dehors des documents de la proposition non livrée par Victor Vasarely suite à la commission du 13 décembre 1990.

permet de modéliser une œuvre et l'architecture qui lui est associée. La photogrammétrie se définit comme « l'ensemble des techniques qui permettent de déterminer la forme, les dimensions et la position d'un objet (au sens le plus large du terme) à partir de perspectives de cet objet enregistrées photographiquement.¹³⁷» Ces techniques sont particulièrement utilisées dans le cadre des relevés archéologiques pour identifier et définir des cartes topographiques ou pour étudier les transformations des objets dans une optique de conservation préventive des objets anciens. En outre, elles se prêtent à des formes, monuments ou outils de tailles variées. L'achat d'une licence pour le logiciel de photogrammétrie *Agisoft Metashape Professionnal* offre la possibilité de générer des données pouvant être intégrées, par la suite, dans un Système d'Information Géographique (SIG) comme le propose la suite *ArcGis*. Ce principe de cartographie numérique a, en effet, déjà montré ses preuves pour la Faculté de Sciences de Montpellier qui présente les sept œuvres de son corpus tout en communiquant la disparition de certaines commandes¹³⁸ afin de proposer une liste exhaustive des œuvres du 1% artistique¹³⁹. La simplicité de cette technique et son faible coût rend son application avantageuse dans le cadre d'une politique de valorisation numérique des œuvres. Ainsi, *le Puits de Science* de Daniel Dezeuze, *le Panneau décoratif en coques de zinc* de Fernand Michel, *Jacob et l'Ange* de Stephen Marsden et *Les Repose-rêves* de Rémi Uchéda peuvent être visualisés dans un environnement numériquement reconstitué à 360°. Cette proposition apporte un complément non négligeable aux photographies dans le cas particulier des installations et sculptures qui interagissent matériellement avec leur environnement.

La reconstruction numérique peut être préconisée en tant que complément des informations visuelles existantes. Dans le cas de la reconstitution du *Mur Cyclopéen* (1965) d'Albert Dupin (**fig. 56**), l'œuvre est dévoilée dans son intégralité montrant les variations de matières et la monumentalité de l'intégration architecturale. L'œil du public ne pouvant, dans certains cas, n'appréhender que superficiellement les éléments qui composent les

¹³⁷ Maurice Carbonnell, « Photogrammétrie » [en ligne], *Encyclopædia Universalis*. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/photogrammetrie/>. Consulté le 08 avril 2021.

¹³⁸ En effet, le *Cadran Solaire* (1969) de François Rouan et Pierre Parsus est parfaitement indiqué sur la cartographie de l'Université de Sciences. Des photographies de la commande avant sa disparition permettent d'identifier l'emplacement initial de l'œuvre et de partir à la recherche de son absence. La politique de monstration rend compte des fautes de préservation du patrimoine tout en démontrant une volonté de changement et l'affirmation d'une mission de préservation renouvelée.

¹³⁹ Voir Volume 2, annexe I – document n°3, p. 13.

productions monumentales de l'Université, il semble opportun d'utiliser les outils numériques contemporains au profit d'une documentation et d'une médiation optimales. À ce titre, le *Labyrinthe de la Méditation* (1966) de Paul Bouthier fait figure de démonstration car le processus de photogrammétrie qui lui est associé offre la possibilité de découvrir une vue zénithale favorisant la connaissance de l'œuvre, de sa forme et de ses mécanismes (**fig. 57**). Au-delà de l'enjeu de médiation auprès des public se trouve un intérêt scientifique pour les méthodes de conception de l'installation. Celle-ci ne bénéficiant pas d'archives ou de croquis préparatoires, la reconstruction numérique dévoile et rend perceptible chaque angle de la composition et permet la découverte des zones peu accessibles, moins entretenues et donc, possiblement valorisables. Ces relevés photogrammétriques peuvent ainsi être implantés au sein de la cartographie accessible via le site internet de l'Université, favorisant un libre accès à l'information et la démocratisation des œuvres du 1% artistique du campus.

2.1.2. – La médiation numérique par la création d'une cartographie

L'approche numérique est-elle une option viable pour valoriser les œuvres ? Peut-elle inclure un enjeu de médiation auprès du public universitaire ? Pour répondre à cette problématique, il est nécessaire de souligner que la communication est au cœur des missions universitaires. Celle-ci est primordiale pour maintenir un contact entre les étudiants, les enseignants et les différents acteurs de la communauté. Plus qu'un lieu d'enseignement, le campus est un secteur d'activités plurielles dans lequel s'entrecroisent les événements culturels – avec le CCU –, le monde associatif et syndical – avec treize associations hébergées à la Maison Des Étudiants – ainsi que des groupements de prestataires extérieurs – comme Atelier Vélo 34 – ce qui implique la nécessité d'une approche de communication numérisée et diffusée à grande échelle. L'UPVM3 soumet régulièrement des informations à ses usagers au travers de son site Internet ou grâce à l'utilisation des réseaux sociaux (Instagram, Facebook) ce qui interroge sur l'absence de page dédiée à l'actualité des commandes du 1% artistique. À titre d'exemple, la communication sur les restaurations ou déplacements des œuvres de la Faculté des Sciences est assurée par une équipe précise. De ce fait, peut-on réellement ignorer les outils et dispositifs dématérialisés à l'ère de la démocratisation des nouvelles technologies ?

Ces dernières années, les études sur l'expérience patrimoniale des français en lien avec leur utilisation des dispositifs numériques¹⁴⁰ démontrent une expansion du nombre de visites sur les sites dédiées. Subsidiaires à l'observation d'une œuvre, les informations données par les notices dématérialisées ou les vidéos explicatives complètent l'expérience des visiteurs dans l'espace d'exposition. Cette observation renforce l'intérêt qu'une université peut avoir pour l'utilisation des outils dématérialisés car ces solutions permettent de concevoir une approche autonome du spectateur, devenu actif dans le processus de médiation. L'Université Paul-Valéry Montpellier 3 bénéficiant d'un corpus de onze œuvres dans différents lieux de son campus et donc d'une couverture étendue, il est nécessaire d'amener les étudiants à chercher sur l'ensemble de campus les œuvres d'art. Ce vaste agencement permet à l'outil cartographique de se démarquer naturellement dans une optique de médiation autour du 1% artistique. Invisibilisées ou dépréciées, les commandes publiques pourraient être redécouvertes par l'intermédiaire du Système d'Information Géographique (SIG) développé par le stage de valorisation financé par la DRAC. Ce dispositif détermine un point correspondant à l'emplacement des œuvres et apporte des compléments photographiques, historiques et géographiques par l'inscription des degrés décimaux relatifs à chaque production¹⁴¹. Néanmoins, il est possible de regretter une séparation entre le SIG du campus de la Faculté des Sciences et celui de l'UPVM3 qui profite pourtant d'artistes et de programmes similaires. Audrey Theron explique cette séparation en rappelant le contexte politique entre les deux établissements :

« J'ai contacté l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 il y a deux ans, pour demander [...] s'ils souhaitaient mettre en place une signalétique cohérente aux deux Universités. J'ai également demandé si le site internet pouvait intégrer leurs œuvres à notre parcours. Je pense que cela dépasse nos simples services et qu'il s'agit d'enjeux politiques rattachés aux Présidences et ce, depuis 2015, avec la fusion des Universités et le refus de Paul-Valéry d'intégrer la fusion.¹⁴² »

Or, si les deux campus ne peuvent être présentés autrement que par des systèmes distincts depuis l'intégration de la cartographie de la Faculté des Sciences au site de l'Université de Montpellier, il reste néanmoins pertinent de souligner que les deux lieux visent des approches numériques analogues sans pour autant posséder la même population étudiante du fait de

¹⁴⁰ Voir Volume 2, annexe III – étude n°1, p. 20.

¹⁴¹ Voir Volume 2, annexe I – document n°4, p. 13.

¹⁴² Audrey Theron, entretien mené par Antoine Dupuy le 07 avril 2021 par visioconférence. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°8, p. 31-32.

cette dissociation. La Faculté de Sciences peut, en effet, paraître moins favorable à la présence d'un dispositif artistique par les domaines d'activités attribuées aux sciences dites « exactes » – comme la biologie, la géologie, la chimie ou physique – à l'inverse de l'Université des Lettres portée sur les Sciences Humaines et Sociales. La relation étroite entre l'UPVM3 et les arts se matérialise dans les formations : Musicologie, Art du spectacles, Cinéma ou encore Histoire de l'art ce qui permet de considérer une certaine légitimité de la recherche de médiation au sein du campus. Malgré cela, de quelle manière communiquer l'existence d'un tel dispositif à la population universitaire ? À quelles fins peut-il être utilisé par les commanditaires et comment l'inscrire dans un programme de valorisation plus large ? L'expérience empirique de la Faculté des Sciences permet d'appréhender la question du SIG au service d'une médiation et de comprendre les échecs et réussites de ce dispositif. Celui-ci peut être intégré au sein d'une application permettant la création de jeux d'équipes et visant la découverte du patrimoine. Pour ce faire, les étudiants auraient la possibilité « d'utiliser l'application, répondre à des devinettes, puzzles et banderoles accrochées dans les arbres.¹⁴³ » et de gagner un lot par le biais de cette découverte des commandes publiques. Ces événements de valorisation autonomes pourraient intervenir dans le cadre de journées dédiées au patrimoine artistique ou architectural de l'UPVM3.

2.2. – De l'art de la communication

La communication autour de la présence des œuvres du 1% artistique sur le campus Paul-Valéry Montpellier 3 apparaît comme un enjeu majeur à prendre en compte dans une optique de valorisation du patrimoine artistique. Afin de cerner cet enjeu dans le cadre de ce mémoire, une étude observationnelle sur le rapport entre les usagers de l'Université et le dispositif du 1% artistique, a été réalisée. Ces données obtenues à partir d'un échantillon de 126 votants peuvent faire l'objet d'une analyse et servir d'argument par leur corrélation avec les affirmations précédemment étudiées ; telle que la faiblesse du dispositif de médiation ou la dispersion des archives.

De prime abord, il est nécessaire de définir la justesse argumentative d'une telle étude statistique afin de concevoir la possibilité de son application réelle. En effet, cette étude à

¹⁴³ *Ibid.*, p. 32.

faible effectif comporte un NSN (Nombre de Sujets Nécessaire) insuffisant pour être représentative d'une tendance au sein de l'UPVM3. En addition de cela, elle souffre d'un biais de sélection – et plus précisément de volontariat – parmi les votants qui sont, pour un peu moins d'un tiers, des étudiants en Histoire de l'Art et Archéologie. Ce biais s'explique par la méthode de sélection de l'étude, privilégiant la spontanéité des votants par une diffusion sur les différents réseaux sociaux de l'Université. La population interrogée a donc, vraisemblablement, été recrutée par son attrait pour le champ disciplinaire de l'étude – celui-ci étant dévoilé par la mention « 1% artistique » – et a exclu les individus les moins sensibles à ce secteur. La qualité de l'étude est donc questionnable pour déterminer un cadre réel. De cette question en découle une seconde concernant l'aspect méthodologique : quel nombre de participants faudrait-il pour juger de la pertinence d'une telle étude observationnelle ?

En réalité, il ne semble pas pertinent de négliger ses résultats ou d'obtenir davantage de réponses car cette étude souligne malgré tout certaines faiblesses concrètes du dispositif de médiation de l'UPVM3¹⁴⁴. En effet, les 126 votants constituent un échantillon limité mais qui paraît néanmoins révélateur d'une tendance générale. Le profil des votants peut correspondre aux attentes fixées par une telle étude car la majorité des sondés ont entre 21 et 22 ans, avec une amplitude allant de 17 ans pour les plus jeunes à 33 ans pour les plus âgés.¹⁴⁵ Cette population est donc principalement étudiante plutôt que professorale. Cela coïncide avec l'enjeu de démocratisation culturelle du dispositif. De plus, si l'étude statistique auprès des usagers de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 n'a bénéficié que de peu de participation, elle a néanmoins été largement diffusée au sein des différents disciplines de la Faculté des Lettres, langues, sciences humaines et sociétés, permettant d'étendre la portée de cette dernière à un champ éclectique¹⁴⁶. Ainsi, parmi les votants, il est possible d'observer que le dispositif du 1% artistique est connu par une large majorité des étudiants en Histoire de l'Art et Archéologie (56,7%). Ces derniers constituent le plus grand échantillon des sondés avec 36 participants contre 15 pour le deuxième domaine d'étude le plus représenté. Par ailleurs, parmi les participants, seuls des étudiants en Histoire (6,6%), en Cinéma (11,1%), en

¹⁴⁴ En effet, si ces erreurs systémiques peuvent être gênantes dans le cadre d'une recherche en épidémiologie, l'étude n'est, dans notre cas, qu'un outil permettant de valider les observations émises au cours de ce troisième chapitre. Ses résultats étant concordants avec le reste de ce mémoire, il est possible de souligner son existence tout en prenant connaissance de ses défauts méthodologiques.

¹⁴⁵ Voir Volume 2, annexe III, étude n°2 – graphique 1, p. 20.

¹⁴⁶ Voir Volume 2, Annexe III, étude n°2 – graphique 2, p. 21.

Arts Plastiques (40%) et en Licence de langues, littératures et civilisations étrangères et régionales (25%) disent connaître le dispositif. La tendance esquissée par cette étude tend à démontrer une meilleure connaissance du fonctionnement des commandes publiques chez les étudiants les plus susceptibles de participer à leur élaboration au travers de leur domaine universitaire : politique publique, médiation culturelle, valorisation patrimoniale, ...

Assurément, si le nombre de participants est plus élevé parmi les historiens de l'art et les archéologues, le pourcentage de connaissance du dispositif du 1% artistique est, quant à lui, également le plus haut chez ces derniers. En outre, l'étude révèle que sur 126 usagers interrogés, seulement 20,63% répondent positivement à la question « connaissez-vous le dispositif du 1% artistique ? » Ce pourcentage descend à 4,03% après exclusion des votants répondant à la catégorie universitaire « Histoire de l'Art et d'Archéologie ». Il est, de ce fait, pertinent de questionner la réussite de la communication actuelle de l'Université car il est probable que la connaissance du 1% artistique intervienne davantage au sein des formations spécialisées. Par conséquent, quel type de communication peut intervenir pour compléter les dispositifs de médiations vus précédemment ? Comment l'appliquer et sous quelle forme ?

2.2.1 – Organisation de Journées dédiées à la médiation du 1% artistique

Organisées sur une durée de sept jours chaque année entre mars et avril, « les journées du 1% artistique de l'école à l'enseignement supérieur » correspondent à une opération pluri-ministérielle organisée par les Ministères de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement Supérieur, de la Culture et l'Agriculture. Ces journées qui ne nécessitent qu'une inscription en ligne dans un agenda national, permettent de découvrir les œuvres du dispositif au travers d'une médiation adaptée aux besoins, budgets et nécessités des institutions. Peu contraignante, l'opération met en exergue le patrimoine artistique à l'aide d'ateliers, d'activités, de conférences et de travaux écrits. Ouvertes aux usagers de l'Université comme au grand public, ces journées peuvent être précédées ou suivies d'une ou de plusieurs publications sous forme de livrets de visite, journaux, actes de conférences... Les possibilités diverses appuient l'éclosion de stratégies multiples. Il paraît opportun de chercher à comprendre les clés de réussite d'une telle opération car le campus s'inscrit dans une logique d'enseignement qui pourrait exclure, *de facto*, un public éloigné du monde universitaire. De

ce fait, l'événement se doit de privilégier une approche ludique et pédagogique afin d'étendre le public aux étudiants des autres disciplines ainsi qu'aux familles, lycéens et amateurs d'art et de culture.

Une première stratégie de ce parcours ludique vise à intégrer le campus au sein d'un programme étendu à l'ensemble de la ville grâce à la participation des différents ministères. En effet, l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 est un lieu de concentration importante des œuvres et se présente comme un passage privilégié dans un parcours de découverte du 1% artistique¹⁴⁷. Au travers de ce cheminement, il est envisageable d'inventer une narration comme des jeux et des podcasts. Pour ce faire, chaque établissement public devra concevoir un stand au début du parcours et adresser un carnet avec des tampons – un par œuvre – à compléter. Pour les publics plus jeunes, un fascicule avec des reproductions à colorier pourrait être distribué. Cela laisse une parfaite autonomie aux familles qui peuvent, si elles le désirent, quitter le parcours avant la fin tout en préservant la satisfaction d'une découverte à compléter lors d'une prochaine visite. Dans cette optique, la mise en place d'un parcours thématique avec des visites guidées aurait un double intérêt aux yeux de l'institution. D'une part, la découverte de la Faculté par des lycéens qui réfléchissent aux possibilités post-baccalauréat, d'autre part la mise en valeur de la richesse patrimoniale d'un campus bénéficiant du label « patrimoine du XXe siècle ». La médiation, par le biais des visites guidées, pourrait être orchestrée par l'association Carbone 14, rattachée au Master Histoire de l'Art parcours Conservation, Gestion, Diffusion des œuvres d'Art du XXe et XXIe siècles. En effet, celle-ci, créée afin de concevoir des projets de deuxième année, vise à professionnaliser ses étudiants. Cette opération paraît parfaitement intégrée à l'enseignement du Master tout en valorisant cette filière du deuxième cycle et les enseignements de l'Histoire de l'Art au sein de l'UPVM3. De plus, il serait tout à fait envisageable d'utiliser les nouveaux moyens numériques dans une optique de valorisation des œuvres du 1% artistique. Ces journées dédiées pourraient utiliser le système ArcGis comme cartographie transportable à l'aide d'un téléphone, tout en étant complémentaire aux plans physiques de l'Université.

¹⁴⁷ Soulignons que l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 concentre le plus d'œuvres avec onze propositions contre sept dans la Faculté de Sciences. Cette richesse est un avantage dans une stratégie de parcours thématique inter-institutionnel.

L'écueil probable d'un tel dispositif de médiation est de ne pas voir revenir le public pour une seconde édition. Une fois les œuvres découvertes, se pose la question de l'intérêt d'une population initiée et instruite sur ces commandes publiques. De quelle manière renouveler un intérêt sans perdre un objectif de médiation ? Pour répondre à cet enjeu, la création d'ateliers pourrait permettre d'offrir une médiation dynamique. Effectivement, le *Guide pratique des journées du 1% artistique de l'école à l'enseignement supérieur* privilégie quatre moments de valorisation et stipule que « Les élèves peuvent réaliser une production artistique liée à la rencontre esthétique qui révèle et met en lumière les spécificités de l'œuvre ou de l'artiste.¹⁴⁸ » Si, pour une école ou un collège, il est facile de solliciter des élèves dans le cadre d'une découverte artistique transversale à l'enseignement des arts plastiques, ou pour des actions de l'Éducation Artistique et Culturelle (EAC), il apparaît moins aisé de faire appel à des étudiants dans un cursus universitaire strict. En ce sens, la possibilité d'un chantier-école avec les structures de l'éducation nationale n'est pas à délaissier. Soulignons que de nombreux baccalauréats professionnels pourraient également proposer des activités au sein de l'Université afin de correspondre aux formes variées des productions du 1% artistique de l'UPVM3. Il est possible de prendre pour exemple le Musée Fabre de Montpellier au travers de la nocturne étudiante « François-Xavier n'est pas couché » réalisée le 6 février 2020. Le thème de la soirée annuelle destinée aux étudiants et jeunes de moins de vingt-six ans était « Strass et paillettes à la cour du roi », référence à l'exposition temporaire sur Jean-Ranc au moment de l'événement. Prenant appui sur les formations des différentes écoles, les activités introduisaient une perception ludique des œuvres aux spectateurs¹⁴⁹.

L'UPVM3 pourrait reproduire un tel schéma en prenant appui sur des formations en accord avec les œuvres, leur forme et leurs matériaux. Les élèves de baccalauréats professionnels Artisanat et Métiers d'art des lycées publics de la région interviendraient pour concevoir des ateliers liés à leur spécialisation : travail du métal pour les *Repose-rêves* de Rémi Uchéda, le *Portail Vasarely* (1966) et le *Panneau décoratif en coques de zinc* de Fernand Michel ou encore la verrerie pour les deux *Tapisseries de résine et de dalles de verre* de Robert Pillods

¹⁴⁸ « Les Journées du 1% artistique, de l'école à l'enseignement supérieur 2019 – 5^e édition » [en ligne], Ministère de la Culture, 15 janvier 2019. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Arts-plastiques/Actualites-du-reseau/Les-Journees-du-1-artistique-de-l-ecole-a-l-enseignement-superieur-2019-5eme-edition>. Consulté le 11 avril 2021.

¹⁴⁹ À l'image de l'atelier « bar des senteurs » du Master Parcours Ingénierie des cosmétiques, arômes et parfum de la Faculté des Sciences de Montpellier proposant de faire découvrir une œuvre au travers du sens olfactif ou encore la création chorégraphique intitulée « Portraire » par les élèves du Conservatoire.

ou *Une phrase sans fin* de Bertrand Vivin. Les élèves des options Aménagements Paysagers pourraient également intervenir pour le *Mur Cyclopéen*, *Jacob et l'Ange* ou le *Labyrinthe de la Méditation*. Enfin, les artistes vivants comme Daniel Dezeuze auraient l'occasion de présenter leur travail. Pour compléter cette stratégie, d'autres événements permettent de valoriser le 1% artistique en dehors des journées dédiées à la mesure. Rappelons que l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 bénéficie du label « patrimoine du XXe siècle » depuis le 22 mars 2011. Il vise à promouvoir le patrimoine architectural remarquable du siècle précédent ce qui peut correspondre aux ambitions des « Journées Européennes du Patrimoine ». Pour le 1% artistique, certaines intégrations architecturales révèlent les spécificités et l'identité régionale du lieu ce qui semble être un axe d'étude pertinent. En outre, les Journées du Patrimoine prennent place dans un contexte propice à la découverte des œuvres, en septembre, contrairement aux Journées du 1% artistique qui sont, quant à elles, organisées durant le printemps. Le calendrier scolaire est une donnée cruciale à prendre en compte car la rentrée de septembre implique la découverte du campus par les nouveaux étudiants. Enfin, ces Journées du Patrimoine pourraient appliquer les stratégies évoquées précédemment avec davantage de réussite grâce à la réputation et la popularité de cet événement qui touche un public de néophytes comme de connaisseurs.

2.2.2 – Penser la valorisation du 1% artistique de demain au sein de l'UPVM3

Ce travail de médiation sur les œuvres existantes ne doit pas faire oublier que l'Université est une institution vouée à changer, grandir, s'adapter aux besoins de l'enseignement. Le perpétuel mouvement des constructions doit, en effet, être pris en compte dans une démarche de valorisation du patrimoine artistique. L'Atrium, commandé dans le cadre de l'Opération Campus et commencé en janvier 2019, ne bénéficie pas encore – à l'instar du bâtiment O – de commande du 1% culturel. Ce bâtiment de 15 000m² est conçu comme la future bibliothèque inter-universitaire dans laquelle sera intégrée des espaces d'expositions, des salles de conférence ainsi qu'une cafétéria pour les étudiants. Si le comité artistique n'a, pour l'heure, pas été constitué, il paraît pertinent de s'interroger sur un moyen de valoriser, en amont de sa réception, la future œuvre. Dans sa thèse de droit public, Magali Couret explique :

« L'art public pourrait [...] être revalorisé par les commanditaires eux-mêmes, en commençant par faire des efforts de communication, aujourd'hui trop institutionnelle. [...] Plutôt que de « subir » la création artistique, les commanditaires pourraient inventer de nouveaux protocoles permettant une préparation en amont de l'arrivée de l'œuvre d'art. Revaloriser la création artistique aurait pour but d'éviter les remises en cause trop fréquentes d'œuvres tout juste achevées, ou de projets artistiques avant même qu'ils n'aient vu le jour.¹⁵⁰ »

Si une inauguration est prévue pour la fin du chantier, force est de constater qu'une meilleure médiation avant l'arrivée de la commande susciterait l'intérêt des étudiants. Cela est d'autant plus vrai que la dernière œuvre livrée, en 2003, n'a pas bénéficié d'une inauguration pour des raisons de mésententes entre l'Université et l'artiste¹⁵¹. Magali Couret évoque la mauvaise perception du 1% artistique à travers une réflexion autour de l'obligation administrative, ce qui semble pertinent pour comprendre l'absence de valorisation des commandes publiques. Le cas de l'artiste Rodolphe Huguét interroge en ce sens. Celui-ci explique au sujet de la modification de son œuvre :

« Au moment où les bassins ont été terminés, à la fin du chantier, un régisseur de l'Université a mis du contre-plaqué dessus. [...] Je n'ai pas compris cette décision arbitraire alors que l'existence de ce dispositif avait été accepté d'un point de vue sécuritaire et technique.¹⁵²»

Si l'affaire est datée et ne souligne pas une politique actuelle, il paraît néanmoins opportun de préciser que cette modification découle d'une méconnaissance ou d'un désintérêt pour la commande en amont de son inauguration. Se pose alors la question de la manière de présenter l'œuvre. Comment renverser cet état et démontrer que la commande n'est pas une obligation mais une opportunité ? Il faudrait faire de l'arrivée de l'œuvre un événement, un symbole de la volonté des architectes et de l'Université de promouvoir la culture. Les commandes dont fait partie l'Atrium sont nées d'une volonté de mettre en valeur la vie des campus. Ce nouveau bâtiment vise à « favoriser l'émulation intellectuelle, l'apprentissage des connaissances et l'accès aux ressources numériques et papier [...] au cœur d'une centralité urbaine transformée par l'arrivée de la ligne 5 de tramway et la requalification de la place de

¹⁵⁰ Magali Couret, *La production de l'œuvre publique d'art contemporain*, thèse de doctorat en droit public, sous la direction de Jean-Marie Pontier Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2014, p. 494.

¹⁵¹ Rodolphe Huguét, entretien mené par Antoine Dupuy le 03 mars 2021 par appel téléphonique. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°7, p. 30.

¹⁵² *Ibid.*, p. 30.

la voie Domitienne.¹⁵³ » De ce fait, le renseignement des étapes de la commande permettrait de communiquer les objectifs d'une telle structure universitaire. Cette publicité entourant la réception d'une œuvre du 1% artistique est d'ores et déjà contenu dans les obligations légales des commanditaires. Celles-ci prévoient notamment une démarche « adaptée, permettant une information suffisante des artistes, en fonction de la nature et du montant de la commande.¹⁵⁴ » Elle doit donc se plier à une communication déterminée par une approche empirique concernant les besoins de l'Université.

D'un autre côté, la valorisation de l'œuvre ne peut se faire sans réflexion autour de sa conservation. En effet, au travers de ses actions, le public est amené à apprécier davantage les qualités plastiques d'un art dénué de stigmates liés aux différents facteurs de dégradations – naturelles ou humaines – car celles-ci entraînent des comportements répétés et banalisés qui dévalorisent la destination de l'œuvre-objet¹⁵⁵. Il est nécessaire que cette appropriation du futur patrimoine artistique par les usagers – étudiants comme personnel des différents services – constitue une solution. Selon Magali Couret :

« Certains artistes n'hésitent pas à considérer que le public détient même une entière responsabilité artistique. Cette responsabilité se rapporte au rôle que le public joue en tant que spectateur devenant acteur de l'art. [...] Le spectateur, en intégrant l'œuvre d'art dans son quotidien, lui donne un sens et un usage. Le spectateur se fait alors le gardien quotidien du devenir de l'œuvre, apte à la protéger du vandalisme, à en définir au jour le jour des usages respectueux, et même à prévenir l'autorité publique des dégradations qu'elle subit.¹⁵⁶ »

Cette responsabilité tend à donner un devoir, un rôle au public. Le spectateur doit se porter garant de la sûreté de l'œuvre d'art. Son action doit empêcher la nécessité d'une restauration en réduisant l'effet des facteurs humains. Cela doit initier la création d'un regroupement d'individus autour d'un intérêt commun – association étudiante, actions collectives d'entretien – pour limiter ces dégradations. Pour autant, Magali Couret défend les différents

¹⁵³ « Projet ATRIUM – Université Paul-Valéry Montpellier 3 » [en ligne], Opération Campus. Disponible à l'adresse : <https://www.operation-campus.fr/secteur-coeur-de-campus/atrium>. Consulté le 09 avril 2021.

¹⁵⁴ Voir Volume 2, Annexe V – texte n°6 : 11. L'obligation de publicité préalable, p. 45.

¹⁵⁵ Ce facteur de dégradation est, comme évoqué au cours du deuxième chapitre, toute action dénuée de mauvaise pensée qui reflète des habitudes et un mimétisme comportemental de la part des usagers vis-à-vis d'une commande publique. Celle-ci étant intégrée à son environnement, les spectateurs peuvent interagir librement et définir des usages répétés par un phénomène d'acceptation par l'autorité responsable de la protection de l'œuvre.

¹⁵⁶ Magali Couret, *La production de l'œuvre publique d'art contemporain*, thèse de doctorat en droit public, sous la direction de Jean-Marie Pontier Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2014, p. 370.

usages de la commande publique en admettant que certaines pratiques ne peuvent être ignorées et peuvent être réalisées sans endommager l'objet. Ainsi, le lieu de monstration déterminera les usages et fonctions. Exposée en extérieur, la commande sera exposée aux intempéries et aux facteurs de dégradations multiples qui dépendent des matériaux de chaque œuvre.

L'étude de la réception et de la relation à l'architecture, de l'appropriation des usagers et de l'état de détérioration des onze commandes du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 doit permettre une remise en question des critères de sélection des œuvres par les comités artistiques à l'instar de la politique de la Faculté des Sciences de Montpellier. Audrey Theron affirme « Nous imposons des œuvres qui ne sont pas en extérieur et qui permettent d'être mieux conservées. Nous intégrons ce que nous ne pouvions pas gérer dans les années 1970, comme les matériaux qui se détruisent facilement, qui s'abîment.¹⁵⁷ »

¹⁵⁷ Audrey Theron, entretien mené par Antoine Dupuy le 07 avril 2021 par visioconférence. Voir Volume 2, annexe IV – entretien n°8, p. 33.

CONCLUSION

Les premières œuvres du 1% artistique de l'UPVM3 choisies par les architectes René Egger, Philippe Jaulmes et Jean-Claude Deshons témoignent d'une réelle volonté de cohérence avec l'architecture. Le programme plastique, au-delà d'une simple obligation relative aux décorations publiques, est le reflet d'un discours sur la fonction pédagogique d'une université. Proposant un parcours intellectuel du *Mur Cyclopéen* (1965) d'Albert Dupin au *Labyrinthe de la Médiation* (1964) de Paul Bouthier, les commandes publiques trouvent une résonance dans la vocation de la Faculté des Lettres. La présence d'artistes célèbres, à l'image de Victor Vasarely, véritable abonné du dispositif, démontre une volonté de modernité de la part de ces nouveaux campus urbains. Le portail, métonymie de l'Université elle-même, est, en effet, le premier élément visible depuis la rue. Cet aspect – profondément ancré dans la contemporanéité artistique – perdure, au fil des années, au travers des différentes politiques d'acquisition. Celles-ci mettent en lumière de jeunes artistes exerçant dans la région comme Stephen Marsden, Rémi Uchéda ou Rodolphe Huguet. Avec Daniel Dezeuze, elles font intervenir des artistes réputés bénéficiant d'un ancrage local important. Si ces différentes formes d'intégration architecturale peuvent aboutir à une synergie totale entre le lieu et l'œuvre, elles se confrontent néanmoins à des productions dissociées de leur environnement par leur forme artistique ou leur fonction.

Les dégradations de ces commandes au titre du 1% artistique découlent également de ces deux facteurs. Dans le cas des détériorations liées à l'activité humaine, l'emplacement et la forme déterminent deux catégories de dégradation. Premièrement, un acte contestataire ou ignorant involontairement dirigé vers une œuvre d'art à cause de l'aspect fonctionnel de la proposition correspondant aux *Repose-rêves* (1994) de Rémi Uchéda ainsi qu'au *Portail Vasarely* (1966). Secondement, un acte vandale volontairement dirigé vers un objet pour nuire à son intégrité, comme la *Tapiserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* (1966) de Robert Pillods. Les causes naturelles sont également à prendre en compte du fait de l'absence d'un service d'entretien spécialisé et de la pluralité des techniques utilisées. La présence d'œuvres d'art en extérieur accentue également cet élément malgré l'utilisation de matériaux locaux. Pour les œuvres les plus endommagées, la restauration semble nécessaire. Pourtant, ces dernières sont, bien souvent, révélatrices d'un système encore balbutiant voire dissonant

avec les volontés des artistes. Ces chantiers permettent ainsi de révéler les conséquences d'une dispersion des informations au cours des différentes décennies.

Enfin, la question des budgets introduit la spécificité du 1% artistique de l'UPVM3 au regard de la Faculté des Sciences de Montpellier. Si cette dernière bénéficie d'un service dédié aux collections, l'Université Paul-Valéry en est, quant à elle, dénuée. Il est donc nécessaire d'étudier des solutions permettant de réduire l'implication du budget – à l'image de la proposition du chantier-école pour la restauration du patrimoine artistique – tout en revalorisant le rôle des œuvres d'art à l'aide d'une médiation adaptée. Le changement des cartels dans le cadre de l'Opération Campus semble être une solution efficiente si celle-ci est accompagnée d'une réflexion sur leur emplacement. De plus, les informations factuelles qui illustrent ces supports de médiation doivent pallier la dispersion des archives. Cette centralisation est l'une des missions du stage de valorisation du 1% artistique initiée par l'Université qui fait du numérique sa priorité. En effet, la création d'un SIG et d'une base de données digitalisée permettent de répondre à un double impératif de regroupement des informations et de médiation auprès des publics. Enfin, ce travail permet de réfléchir à la fonction des dispositifs numériques appliquées conjointement à des événements patrimoniaux tels que les Journées du Patrimoine et du 1% artistique ou l'arrivée d'une nouvelle commande publique.

À la lumière de ces informations, il est nécessaire d'apporter des pistes de réflexion complémentaires au sujet du 1% artistique au sein de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 tout en élargissant le champ d'étude par une prise en compte des qualités, faiblesses et caractéristiques propres au dispositif lui-même. Le 1% artistique se veut intuitif et pédagogique auprès d'une population qui n'est, par son hétérogénéité, pas toujours favorable à la cause de l'art contemporain. Celui-ci peut apparaître superfétatoire dans un environnement qui, par les dimensions publiques, revêt une dimension fonctionnelle auprès du public. De ce fait, il est possible d'ouvrir le sujet de la valorisation à l'ensemble des lieux d'exposition du 1% artistique qui intègrent ce rapport à la population. En effet, l'absence de médiation n'est pas seulement l'apanage de l'enseignement supérieur et la nécessité de cette dernière s'observe au sein des autres constructions de l'État. Le Ministère de l'Éducation Nationale semble par ailleurs être le mieux armé en la matière grâce aux différentes mesures éducatives mises en place sur le territoire. L'Éducation Artistique et Culturelle est, par

exemple, une mission phare de l'école primaire jusqu'au lycée, permettant une certaine forme de démocratisation du champ artistique : interventions d'artistes, contact avec les œuvres, visites guidées, ... Cette mission s'accompagne par ailleurs d'un enseignement pratique et théorique¹⁵⁸ de la maternelle jusqu'à la dernière année du secondaire, favorisant un principe de démocratie culturelle. Cette distinction entre la démocratisation – régie par la découverte d'une culture artistique et d'un patrimoine au contact de ses acteurs – et la démocratie – phase de mise en avant des particularités et sensibilités propres aux élèves – permet une double formation. Dans les écoles, collèges et lycées publics, cette dernière peut intégrer les œuvres du 1% artistique et amener les futurs étudiants à appréhender un patrimoine artistique au sein d'un lieu d'enseignement. Cette réminiscence du 1% artistique scolaire appréhendé au travers du Parcours d'Éducation Artistique et Culturel rend plus aisé sa compréhension et sa présence dans une université grâce au principe de consécration. Effectivement, la logique de continuité naturelle entre l'Éducation Nationale et l'Enseignement Supérieur entraîne une meilleure appréciation du dispositif par son public. De plus, le caractère pédagogique de ce dernier se prête parfaitement aux dimensions instructives et formatrices du monde universitaire comme en témoignent les conférences d'artistes ou visites commentées des œuvres réalisées dans le cadre des Journées du 1% artistique et du Patrimoine. Dans une moindre mesure, ce mémoire ainsi que les différents ouvrages sur les œuvres en milieu universitaire deviennent des arguments en faveur de cette analyse. Par conséquent, si les universités peinent à valoriser leurs commandes publiques malgré un public majoritairement sensibilisé à ces questions, qu'en est-il des autres lieux de monstration jouissant de cette obligation ? La nécessité d'une prise en considération des publics et de leurs caractéristiques intrinsèques a été une problématique exposée, en filigrane, tout au long de ce travail de recherche, il paraît primordial de rappeler que les efforts de médiation doivent être adaptés à l'environnement des œuvres.

Force est de constater que les commandes publiques permettent la découverte d'artistes contemporains célèbres auprès des populations qui ne fréquentent habituellement pas les institutions culturelles comme les musées et les centres d'art ou les lieux du marché

¹⁵⁸ Cet enseignement correspond au Parcours d'Éducation Artistique et Culturel (PEAC), comprenant les éducations musicale et plastique du CP au CM2, complétées par l'Histoire de l'art au collège. Pour le lycée, ce parcours intègre les options artistiques du baccalauréat ainsi que les filières professionnelles dédiées comme Sciences et Technologies du Design et des Arts Appliqués (STD2A) ou Sciences et Techniques du Théâtre, de la Musique et de la Danse (S2TMD).

de l'art, comme les galeries. Durant les premières décennies d'existence du 1% artistique, ces derniers ont véritablement été la caution du dispositif. L'apport d'un art en adéquation avec les problématiques contemporaines justifie, en effet, leur surreprésentation dans l'espace public. Plus tardivement, la promotion de plasticiens débutants ou encore peu établis dans le monde de l'art permet d'élargir le patrimoine culturel public. Cette mesure de valorisation des artistes peut rappeler les différentes propositions menées par le Ministère de la Culture, comme les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC) créés par Jack Lang. Ces derniers ont des missions sensiblement identiques : acquisitions et commandes d'œuvres contemporaines auprès des artistes régionaux, diffusion des collections au public à l'aide de partenariat avec les collectivités locales ou les établissements scolaires du premier cycle au lycée et objectif de médiation : rencontres avec les artistes, animation, ateliers pédagogiques, conférences, ...

Ces institutions sont nées des lois de décentralisation dites « loi Defferre¹⁵⁹ » en 1982. C'est au début de cette même décennie que le dispositif du 1% artistique s'étend sur le territoire en s'appliquant aux autres ministères ainsi qu'à une large partie des constructions attribuées à l'État ou aux collectivités territoriales¹⁶⁰. De ce fait, il est possible de se demander si la première vocation du dispositif du 1% artistique est, à l'instar des FRAC, le soutien aux artistes et, par extension, la représentation d'un État français comme mécène de l'art contemporain. Si cela se confirme, quelle plus-value pouvons-nous souligner pour cette mesure ? Doit-on la considérer comme un outil de démocratisation culturelle complémentaire aux FRAC ? Comme l'explique Emmanuel Wallon, sociologue et professeur à l'Université Paris Nanterre dans un article de 2018 :

« Il est vrai que l'État a renoué, sous les mandats d'André Malraux puis de Jack Lang, avec sa tradition de mécène, passant commande à des plasticiens, des musiciens, des écrivains parfois, déployant un réseau de résidences ainsi qu'un catalogue d'aides et de bourses diverses. La nécessité d'épargner ses crédits et de se prémunir contre le soupçon d'encenser un art officiel le retient néanmoins d'en faire plus.¹⁶¹ »

¹⁵⁹ Ces lois, initiées par le Ministre de l'Intérieur et de la Décentralisation Gaston Defferre, affirment la volonté de François Mitterrand après sa victoire aux élections de 1981. Dès son arrivée au pouvoir, le Parti Social met en place le premier acte de la décentralisation visant à déterminer, entre autres, « la répartition des compétences entre les communes, les départements, les régions et l'État » (Loi n° 82-213 du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions).

¹⁶⁰ Béatrice Salmon (dir.), *Guide pratique du 1% artistique et de la commande publique - À l'usage des commanditaires*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2020, p. 9.

¹⁶¹ Emmanuel Wallon, « Étendre et réformer la commande publique », *Nectart*, n° 7, 2018, p. 37.

La promotion des productions plastiques contemporaines à l'aide d'achats et de commandes est donc un enjeu de la démocratisation culturelle, notamment dans le cadre universitaire. Cela explique notamment la présence de nombreux jeunes artistes nouvellement diplômés des Beaux-Arts au sein des concours du comité artistique de l'UPVM3 : Rodolphe Huguet, Ann-Katrin Feddersen ou encore Rémi Uchéda incarnent une nouvelle génération d'artistes, formée sur le territoire national. Le cadre institutionnel à partir duquel émergent ces nouveaux talents légitimise l'existence des Grandes Écoles comportant des formations artistiques en France. Avec ces artistes, l'Université mise sur les nouveaux créateurs de la scène actuelle et exprime une contemporanéité revendiquée. Si cela correspond parfaitement à la vocation première du dispositif, il est néanmoins possible de questionner la pertinence d'une telle ambition. Si la recherche d'une promotion des artistes passe par des achats successifs, quand est-il de la préservation de ces derniers ? Julie Boivin interroge ces éléments pour le magazine québécois *Continuités* dès 1999 :

« Ce n'est pas tout de posséder une collection d'œuvres d'art public, encore faut-il en assurer la conservation et la mise en valeur. Pas simple lorsque le temps et l'espace changent, que le fil de l'histoire modifie le sens des œuvres, que les pratiques artistiques s'inscrivent à rebours de la pérennité...¹⁶² »

Si cela caractérise les œuvres plus anciennes à l'image des fontaines ou des statues équestres et commémoratives, force est de constater que cette réflexion reflète une réalité de l'art contemporain. Ses évolutions successives ainsi que les mutations technologiques associées à l'utilisation des nouveaux médiums artistiques (art numérique, vidéo, photographie, ...) rendent les mouvements contemporains fortement succincts et temporaires. L'utilisation de matériaux nouveaux liés au monde industriel – comme la peinture *Hammerite des Repose-rêves* de Rémi Uchéda ou les agglomérats d'Albert Dupin pour le *Mur Cyclopéen* – posent la question d'une conservation nécessaire.

Finalement, comment peut-on surpasser le conflit propre au système du 1% artistique lui-même ? Effectivement, la réussite d'un tel dispositif ne peut aboutir qu'au travers d'une redéfinition de ses ambitions et de ses objectifs. Il est nécessaire de « résoudre une partie de la contradiction inhérente à la commande en quête d'éternité mais qui doit satisfaire les

¹⁶² Julie Boivin « Art public et conservation : le défi », *Continuité*, n°82, 1999, p. 33.

besoins exacerbés de la société pour une contemporanéité aiguë.¹⁶³» N'est-il pas absurde de vouloir conserver et protéger un patrimoine vieillissant au titre d'une mesure qui met en lumière l'art contemporain et les nouveaux médiums artistiques ? Ne doit-on pas favoriser un renouvellement des propositions et, par cet acte, étouffer les éventuelles dégradations ? Si cela peut sembler contraire à la loi relative aux droits des artistes, il est pertinent de souligner que la question de la pérennisation des œuvres du 1% artistique est inévitable à mesure que les années passent. Il est par ailleurs possible d'expliquer que la mise en lumière récente du dispositif sur le plan national reflète une prise de conscience quant au déclin et à la disparition d'un pan du patrimoine artistique public. À ce titre, l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 atteste d'une réelle prise en considération de son patrimoine depuis la mise en place du projet de l'Atrium et des propositions d'Opération Campus. Les missions du stage de valorisation du 1% artistique, la rédaction de nouveaux cartels ainsi que l'élaboration d'une cartographie témoignent concrètement de ce changement.

Il est possible de voir dans cette prise de conscience une véritable conséquence du vieillissement des œuvres publiques. Celles-ci intéressent désormais les historiens de l'art qui voient, dans ces créations, un véritable témoignage historique et scientifique d'une époque artistique révolue, ou du moins, plus tout à fait enracinée dans les problématiques contemporaines. L'avènement de l'art numérique dès le début du XXI^e siècle ou l'acceptation de la photographie en tant que médium artistique à part entière dans les années 1970¹⁶⁴ démontrent un changement continu dans l'orientation de l'art. Face à ce constat, peut-on réellement affirmer la contemporanéité de certaines productions du 1% culturel ? Les premières commandes du 1% artistique de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 ont fêté leur jubilé il y a quelques années. Peut-on réellement considérer ce patrimoine artistique comme une véritable part de l'art contemporain à mesure que les décès de ces artistes se multiplient ? Pour les œuvres anciennes ne faut-il pas y voir, au contraire, le témoignage historique d'une époque révolue ? En effet, l'héritage de Fernand Michel est encore bien ancré au cœur du paysage montpelliérain à travers l'inauguration de l'Atelier-Musée le 9 avril

¹⁶³ Caroline Cros ; Laurent Lebon, *L'Art à ciel ouvert : commandes publiques en France 1983-2007*, Paris, éditions Flammarion, 2008, p. 226.

¹⁶⁴ En effet, si le médium photographique était, jusque dans les années 1970, cantonné à un héritage documentaire, publicitaire et journalistique. Les artistes contemporains ont hissé le médium au rang d'art de manière détournée en l'utilisant dans le cadre des performances et *happenings*. Si, dès 1890, le pictorialisme apparaît comme une première tentative de distinction de la photographie en la rapprochant du médium pictural, celle-ci reste assez anecdotique.

2016, institution gérée par l'Association Développement de l'Art Brut et Singulier (ADABS). Les œuvres de la collection, notamment rassemblées par Denys et Patrick Michel, enfants de l'artiste, mettent à l'honneur le créateur du *Panneau décoratif en coques de zinc* (1966) de l'UPVM3. Ce n'est, par ailleurs, pas le seul exemple révélateur. Du fait de la notoriété de l'artiste sur le plan international, la commande transmise à Victor Vasarely est parfaitement inscrite dans cette logique de témoignage historique. Avec son œuvre *Zèbres* (1937), le plasticien Franco-hongrois est considéré comme le père de l'Art Optique qui se développe dans les années 1960. Son importance majeure fait, du portail qui porte son nom, une œuvre phare de l'Histoire de l'art. Comme le souligne très justement Thierry Dufrêne : « Les axes fédérateurs sont nombreux : relation à l'architecture, à l'aménagement [...] Il est presque avéré que les œuvres d'art des campus constituent un échantillonnage probant de l'évolution de l'art contemporain.¹⁶⁵ » Les commandes publiques, de par leur aspect pluriel et leur rapport aux publics, posent des questions relevant de divers domaines artistiques qui peuvent intéresser les historien de l'art de multiples manières et sur des axes diversifiés. De ce fait, les commandes publiques l'UPVM3 ne transforment-elles pas le campus en véritable musée à ciel ouvert à mesure que le temps passe ? À partir de cet axiome, ne pouvons-nous pas considérer que les œuvres plus anciennes demandent une attention si particulière qu'elles excèdent le simple besoin d'un nettoyage régulier ? Ne nécessitent-elles pas un degré d'attention accentué qui pourrait s'effectuer au détriment des productions plastiques plus récentes ? Cette hiérarchisation visant à réévaluer l'importance patrimoniale des premières commandes publiques semble porter une nouvelle contradiction sur le plan de la valorisation.

De la problématique de préservation des œuvres vieillissantes à la nécessité d'une politique de promotion d'un art parfaitement contemporain, les institutions légataires des commandes du 1% artistique naviguent de Charybde en Scylla. En effet, comment concilier cet héritage patrimonial certain avec les futures commandes publiques ? Est-ce réellement possible de considérer les futures acquisitions de la même manière que les précédentes et doit-on leur offrir des traitements semblables ? La future œuvre de l'Atrium de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 demandera-t-elle un suivi identique à la *Tapiserie de résine et de dalles de verre de tonalité froide* de Robert Pillods ? Pour conclure, n'est-il pas envisageable

¹⁶⁵ Thierry Dufrêne « Le 1% intéresse l'histoire de l'art » dans Thierry Dufrêne ; Danièle Moger, *Le 1% à travers les constructions universitaires*, actes des journées d'étude nationales, 16 et 17 juin 1994, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France / Dijon, Les Presses du réel, 1995, p. 93.

de profiter de l'avènement d'une nouvelle valorisation du dispositif sur le plan national pour faire découvrir les œuvres précédentes et, ainsi, valoriser l'Histoire de l'art et les disciplines associées à l'échelle du public ?

SOURCES DOCUMENTAIRES

I. Sources imprimées

Ouvrages collectifs

- BARZUN Jacques, MCLUHAN Marshall, PARKER Harley, *Le musée non linéaire Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, Paris, éditions Aléas, février 2008.
- CHAUMIER Serge, MAIRESSE François (dir.), *La médiation culturelle*, Paris, éditions Armand Colin, collection U, 2017.
- CROS, Caroline, LE BON Laurent, *L'Art à ciel ouvert : commandes publiques en France 1983-2007*, Paris, éditions Flammarion, 2008.
- DESCHAMPS, Didier (dir.), *Le campus de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier une création architecturale et artistique des années 1960*, Montpellier, Direction Régionale des Affaires Culturelles du Languedoc-Roussillon / Conservation Régionale des Monuments Historiques, 2012.
- POIRRIER Philippe (dir.), *Paysages des campus : Urbanisme, architecture et patrimoine*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, 2009.

Monographies

- AGUILAR, Yves, *Un art de fonctionnaires : le 1%*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1998.
- ARDENNE Paul, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, éditions Flammarion, collection Champs arts, 2009.
- ARIS, Dominique, MARCHI Cristina, *Cent 1 %*, Paris, éditions du patrimoine, 2012.
- BEAUSSE Pascal, *Rodolphe Hugué*, Paris, éditions Monografik, collection Art, 2009.
- CHARTIER Didier A., *Les créateurs d'invisible, de la destruction des œuvres d'art*, Paris, Synapse, 1989.
- CHOLVY Gérard, *De la faculté des arts à l'Université Paul-Valéry : 1242-1992*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1994.
- DOMINO Christophe, *À ciel ouvert : l'Art contemporain à l'échelle du paysage*, Paris, éditions Scala, 2005.
- FLECK Robert, *État des lieux : commandes publiques en France, 1990-1996*, Paris, Centre national des arts plastiques, 1996.
- GLICENSTEIN Jérôme, *L'art contemporain entre les lignes : Textes et sous-textes de médiation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

Thèses et mémoires

- COURET Magali, *La production de l'œuvre publique d'art contemporain*, thèse de doctorat en droit public, sous la direction de Jean-Marie Pontier, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2014.
- GUYON Julie, *Œuvre d'art ou outil de médiation ? Histoire d'une attention disputée au sein de l'exposition*, mémoire de master 2 en Arts plastiques et sciences de l'art, sous la direction de Pierre-Damien Huyghe et Françoise Parfait, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2017.
- LIEVAIN Adélaïde, *Les enjeux du 1% artistique à l'exemple de la ville de Montpellier*, mémoire de master 1 en Histoire de l'art, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2015.
- LIEVAIN Adélaïde, *L'espace public ou l'émergence d'une discipline artistico-architecturale*, mémoire de master 2 en Histoire de l'art, sous la direction de Nathalie Moureau, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2016.
- LANGEVIN Marie-Claude, *Art public et conservation : déplacement et mise en valeur de sculptures contemporaines d'art public*, Mémoire de maîtrise en Étude des arts, sous la direction de Francine Couture, Université du Québec à Montréal, 2007.

Articles

- Association A+U+C, « Art Université Culture + 1 % artistique », *Les Nouveaux cahiers d'A+U+C*, n°2, 2012.
- BOIVIN Julie, « Art public et conservation : le défi », *Continuité*, n°82, 1999.
- CHAUMIER Serge, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *Culture & Musées*, n°16, 2010.
- CEVA Marie-Luz, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? », *Culture & Musées*, n°3, 2004.
- CROS Caroline, LELEU Nathalie, « La commande publique : l'œuvre du troisième type », *Cités*, vol. 11, n°3, 2002.
- DARVE Julien, « L'université Paul-Valéry, un exemple du 1% artistique », *La Gazette*, n° 1713, du 15 au 21 avril 2021.
- FUSCO-VIGNE, Ariane, « les atteintes aux œuvres d'art dans l'espace public », *La Gazette Drouot*, n°14, 6 avril 2018.
- GAMBONI Dario, « Méprises et mépris », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, septembre 1983.
- GRASSIN Anne-Sophie, « le jonglage objet-cartel », *La Lettre de l'OCIM*, n°110, 2007.
- WALLON Emmanuel, « Étendre et réformer la commande publique », *Nectart*, n° 7, 2018.

Actes de colloques

- BADY Jean-Pierre (dir.), *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, actes de colloque, 10, 11, 12 décembre 1992, Paris, École nationale du patrimoine, Paris, 1994.

– DUFRÊNE, Thierry, MOGER, Danièle, *Le 1% à travers les constructions universitaires*, actes des journées d'étude nationales, 16 et 17 juin 1994, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France / Dijon, Les Presses du réel, 1995.

Catalogues d'exposition

– *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, octobre 1949, Galerie René Drouin, Paris, 1949.

– *Le Mouvement*, du 6 au 30 avril 1955, Galerie Denise René, Paris, 1955.

Guides et Livrets

– CLOUTIER Isabelle, GAGNE Stéphanie, LAVOIE Myriam, *Guide pour la conservation des œuvres d'art public*, Québec, Centre de conservation Québec, 2013.

– LEVILLAIN, Agnès et MAIROT, Philippe (dir.), *La conservation préventive des collections : fiches pratiques à l'usage des personnels des musées*, Salins les Bains, Musée des techniques et cultures comtoises / Dijon, Office de coopération et d'information muséographiques (OCIM), 2002.

– SABATIER Jacky, *ABC de l'exposition*, France, éditions Agence culturelle Alsace, 2007.

– SALMON, Béatrice (dir.), *Guide pratique du 1% artistique et de la commande publique - À l'usage des commanditaires*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2020.

Études

– MARTEL Thierry, *Étude de faisabilité et diagnostic du portail d'entrée de l'université PAUL VALÉRY, Montpellier III*, 2018.

– MARTEL Thierry, *Mission de préconisation de restauration d'œuvre d'art du 1% artistique, 1ère Partie : Portail*, 2019.

II. Sources numériques

Articles

- CARBONNEL Maurice, « Photogrammétrie » [en ligne], *Encyclopædia Universalis*. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/photogrammetrie/> Consulté le 08 avril 2021.
- CHANUT Julie, « Conservation-restauration de l'œuvre d'un artiste vivant : protocoles de documentation et de traitement » [en ligne], *CeROArt*, EGG 4, 2014. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/ceroart/3977> Consulté le 03 avril 2021.
- COMTE Yvon, « Architectes et plasticiens dans la conception et la réalisation du campus de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier », *In Situ*, n°32, 2017. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/insitu/14748> Consulté le 06 mars 2021.
- GUIONNET Daniel, TOUBAS Valérie, « Rémi Uchéda [entretien] » [en ligne], *Point contemporain*, n°8, 2008. Disponible à l'adresse : <https://pointcontemporain.com/remi-ucheda-entretien/> Consulté le 19 avril 2021.
- MOREL JOURNAL Guillemette, « Le Corbusier et Léger face à face, face au mur », *In Situ*, n°32, 2017. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/insitu/15402> Consulté le 17 avril 2021.

Sites

- « Le 1% artistique » [en ligne], Université de Lille. Disponible à l'adresse : <https://culture.univ-lille.fr/blog/histoire-et-patrimoine/news/le-1-artistique/> Consulté le 21 mai 2021.
- « Les Journées du 1% artistique, de l'école à l'enseignement supérieur 2019 – 5^e édition » [en ligne], Ministère de la Culture, 15 janvier 2019. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Arts-plastiques/Actualites-du-reseau/Les-Journees-du-1-artistique-de-l-ecole-a-l-enseignement-superieur-2019-5eme-edition> Consulté le 11 avril 2021.
- « Les outils (2/3) : L'éducation artistique et culturelle (EAC) » [en ligne], Ministère de la Culture, 05 avril 2016. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Developpement-culturel/Le-developpement-culturel-en-France/Culture-et-Monde-rural/Les-acteurs-et-les-outils-au-service-du-maillage-culturel-du-territoire/Les-outils/L-education-artistique-et-culturelle-EAC> Consulté le 18 avril 2021.
- « Les soixante ans du 1% artistique » [en ligne], Ministère de la Culture, 26 août 2011. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/Ressources-documentaires/Discours-de-ministres/Discours-de-ministres-depuis-1998/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Articles-2009-2012/Les-soixante-ans-du-1-artistique> Consulté le 10 janvier 2021.
- « Patrimoine Architectural » [en ligne], Université Paul-Valéry Montpellier 3. Disponible à l'adresse : <https://www.univ-montp3.fr/fr/patrimoine-architectural> Consulté le 12 février 2021.
- « Projet ATRIUM – Université Paul-Valéry Montpellier 3 » [en ligne], Opération Campus. Disponible à l'adresse : <https://www.operation-campus.fr/secteur-coeur-de-campus/atrium> Consulté le 09 avril 2021.

– VIALE Marie-Laure, *1% artistique : des œuvres d'art dans les établissements scolaires* [en ligne], Académie de Nantes. Disponible à l'adresse : <https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/arts-plastiques-insitu/enseignement/1-artistique-des-oeuvres-d-art-dans-les-etablissements-scolaires-902917.kjsp?RH=1397889607293> Consulté le 04 février 2021.

III. Source orale

Discours

– MITTERRAND Frédéric, discours prononcé à l'occasion du colloque « *Le destin de l'art public* » [en ligne], 19 et 20 mai 2011, Paris, le 20 mai 2011. Disponible à l'adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Ressources-documentaires/Discours-de-ministres/Discours-de-ministres-depuis-1998/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Discours-2009-2012/Discours-de-Frederic-Mitterrand-prononce-a-l-occasion-du-colloque-Le-destin-de-l-art-public>. Consulté le 23 février 2021.