Artistes, architectes, « Nouveaux Commanditaires » : une expérience démocratique dans les Côtes-d'Armor

*Artists and architects, new commissions, an experiment in democracy in the
Côtes-d'Armor department*

Martine Bouchier et Mathieu Le Barzic

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15097>

DOI : 10.4000/insitu.15097

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Martine Bouchier et Mathieu Le Barzic, « Artistes, architectes, « Nouveaux Commanditaires » : une expérience démocratique dans les Côtes-d'Armor », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 20 juillet 2017, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15097> ; DOI : 10.4000/insitu.15097

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Artistes, architectes, « Nouveaux Commanditaires » : une expérience démocratique dans les Côtes-d'Armor

Artists and architects, new commissions, an experiment in democracy in the Côtes-d'Armor department

Martine Bouchier et Mathieu Le Barzic

- 1 Dans le contexte du programme des « Nouveaux Commanditaires » initié par la fondation de France en 1991, un processus collaboratif met en relation un ensemble de citoyens unis par le désir de faire un projet dans leur environnement proche (les commanditaires), un médiateur faisant partie d'un réseau de médiateurs agréés par la fondation de France et implantés dans les régions, des maîtres d'œuvre (architecte, ingénieur, entreprise, artisans) chargés du suivi et de la réalisation des projets¹². Parmi les très nombreuses réalisations en France dans le cadre de ce dispositif, on remarque une très forte relation art/architecture tenant au fait que les projets s'inscrivent souvent dans des édifices existants, participent d'une réhabilitation, d'un réaménagement ou de la construction d'un dispositif spatial conçu par un artiste. Le protocole mis en place par l'action des Nouveaux Commanditaires est fondé sur un principe participatif très réel basé sur un dialogue permanent et une attention à ce qui est formulé par les commanditaires tout au long du processus du projet, celui-ci pouvant être long, comme les neuf années qu'a duré le projet de revalorisation du lavoir de la commune de Blessey ou les huit ans consacrés au projet d'école *Le Blé en herbe* conçu par la designer Matali Crasset. Ces projets participatifs et relationnels, soutenus par le dispositif institutionnel français ou européen du mécénat, vont de pair avec un principe de contextualisation très forte des projets, partant d'abord des acteurs et d'un désir d'agir ensemble sur leur territoire.

- 2 Le livre cosigné par François Hers et Xavier Douroux *L'art sans le capitalisme* interpelle précisément par l'ambition, sous-tendue par son titre, de renverser le rapport au système de la commande publique (venue d'en haut), en donnant la possibilité à « quiconque le souhaite, d'assumer la responsabilité d'une commande d'œuvre d'art et de participer à l'émergence d'un art de la démocratie³ ». Intervenir dans le domaine culturel, prendre place dans l'espace public et effacer la séparation entre le monde ordinaire et le monde de l'art en donnant les moyens à « quiconque » de s'organiser pour prendre part à la création d'une œuvre sont les objectifs de la redistribution des compétences que propose le programme des Nouveaux Commanditaires. Celui-ci repose sur une conjonction entre plusieurs acteurs privilégiés, réunis autour d'un projet « venu » du territoire et relayé par une institution de médiateurs chargée de mettre le projet en lien avec un réseau d'artistes. Comment faire société ? Comment construire la relation entre l'art et la démocratie ? François Hers⁴ répond à ces questions par la mise en place d'un protocole où la responsabilité de chacun est la clé des projets et la commande leur mode d'action. Le rôle de l'artiste est redéfini, à savoir qu'il partage avec les commanditaires la responsabilité de définir les propos de l'art tout en conservant la responsabilité de la forme⁵.
- 3 Durant les années 1990, la relation art(s)/architecture est apparue comme une préoccupation importante de nombreuses publications et manifestations culturelles mettant en scène des œuvres situées à la lisière, ou au-delà, du domaine de l'art. La caractéristique de cette époque où abondaient des réflexions sur les relations art et architecture, art et ville, art et paysage, art et nature, était de proposer des projets élargissant les arts à des domaines situés en dehors de l'esthétique pure et ancrés dans les territoires urbains, suburbains, naturels⁶. Cela révélait tout autant la fluidification des frontières entre les disciplines de l'art, de l'architecture, de la ville, qu'une interdisciplinarité formelle ou processuelle fonctionnant par emprunt de composants, transfert de méthodes et de formes circulant de l'art vers les autres domaines ou inversement, lorsque des collaborations artiste-architectes étaient sollicitées dans le cadre de projets urbains. Intégrant les notions de projet, de programme, de clients, questionnant le lien entre conception et réalisation et introduisant dans la réalisation des œuvres ou dans leur fonctionnement l'action du visiteur ou plus largement une interaction sociale, l'art, à travers sa relation à l'architecture et aux territoires, a réalisé une partie de son programme de relation avec la vie caractéristique de la modernité sans pour autant radicalement déplacer le rôle de l'artiste ni son mode d'inscription dans la société.
- 4 On connaît ce qui a poussé les artistes dans les années soixante à sortir de leurs ateliers, des galeries et des villes, grâce à plusieurs ouvrages de fond traitant en détail cette question. L'idée était de briser les cadres pour sortir du système institutionnel et dégager ainsi un nouvel espace de pratiques et de production de l'art. Le recours à l'art contemporain comme vecteur de développement local s'est ensuite répandu en Europe ainsi que dans le monde. On peut citer parmi d'autres quelques exemples où la présence de l'art dans les projets urbains fait figure de modèle, comme la rénovation urbaine de Barcelone dans années 1980 par l'équipe d'Oriol Bohigas, l'IBA Emscher Park en Allemagne (1990), le programme intercommunal de requalification économique d'Etchigo Tsumari Art triennale à Nigata-Japon (1997), la réhabilitation de la rivière Cheong Gye Cheong à Séoul (2002) ou bien encore l'IBA Landschaft (2010). À chaque fois, la dimension spectaculaire de l'art a été utilisée pour rendre visibles et attractives des propositions qui

souvent ont peine à faire sens pour le public. Les mécanismes de déplacement de l'art hors des domaines qui lui étaient réservés jusqu'à la fin du XIX^e siècle (musée, intérieur bourgeois, galerie et atelier) a contribué à l'esthétisation de l'espace dans lequel ils se sont très largement déployés (architecture, espace public, paysage, friches industrielles). On assiste aujourd'hui à une banalisation de l'objet artistique qui se développe de façon diffuse dans la société sous forme d'art public, d'événements festifs, du 1%, d'aménagements d'espaces publics, d'accompagnements d'infrastructures de transport, de mobilier urbain faisant se confondre art et design.

- 5 En 2002, l'ouvrage *Un art contextuel*⁷ mettait l'accent sur ce qui se joue dans le dispositif des Nouveaux Commanditaires. Paul Ardenne définissait et décrivait les relations que l'art a instaurées avec le contexte depuis les années 1960, dans une mise en rapport direct de l'œuvre avec la réalité, sans intermédiaire, celle-ci se confrontant aux conditions matérielles du réel et aux « contingences de la vie présente⁸ ». L'artiste descendu dans l'arène investissait la ville, la rue l'usine, le bureau, devenait *businessman*, producteur d'événements de façon autonome, spontanée, libre de toute programmation. Le chapitre « L'art comme participation » s'attache à développer les pratiques collectives, les œuvres réalisées à plusieurs, qui déplacent le régime de l'œuvre d'art de ce que l'auteur appelle « l'autorité » (de l'artiste savant, du monde de l'art, de l'élite) vers « l'invitation » de spectateurs, de résidents, ou d'usagers à participer au dispositif de création, proposant des « situations à composer », faisant de l'intersubjectivité un mécanisme de création collective. Paul Ardenne avance l'hypothèse selon laquelle l'œuvre participative viendrait combler un déficit démocratique en impliquant le spectateur dans la production de l'événement et en faisant de l'artiste un partenaire et un manager relationnel organisant les conditions sociales de production du travail collectif par l'énoncé de protocoles très précis. Par ailleurs, la présence de l'artiste dans les processus de projets d'aménagement montre que la figure de l'artiste s'est enrichie de multiples compétences, dont celle de pouvoir dialoguer avec la maîtrise d'ouvrage. Si ces déplacements, de l'art et de l'artiste, ont apporté de nouveaux partenariats, de nouveaux commanditaires et renouvelé le public, ils ont aussi induit de nouvelles demandes et la modification des relations entre les acteurs. L'ouverture des arts aux enjeux du développement urbain ou territorial a lié de façon structurelle le champ esthétique aux champs social et politique. Dans certains cas, cette ouverture a fait travailler ensemble deux mondes, comme nous le verrons dans les exemples de projets développés par les Nouveaux Commanditaires dans les Côtes-d'Armor, celui de la ruralité et celui de l'art.
- 6 Dans le livre *Esthétique relationnelle* paru en 2001, Nicolas Bourriaud⁹ analysait précisément le déplacement de l'art depuis l'espace symbolique qu'il occupait avant la modernité vers le nouvel horizon théorique de la sphère des interactions humaines et son contexte social. L'interactivité, la convivialité et les relations interhumaines étaient les nouveaux modes de résistance de l'art émergeant face à la « société des figurants » induite par l'industrie culturelle et instrumentalisée (par le capitalisme) dans un processus de réification générale. L'art relationnel, visible dans des œuvres diffuses, non formelles, processuelles impliquait toujours les acteurs en déplaçant le rôle du public invité à participer à une performance, à une fête, ou celui de l'artiste endossant le costume de l'ouvrier, de l'entrepreneur ou du curateur qui met en scène d'autres artistes. Ainsi, les pratiques collaboratives, les jeux de rôles, l'inclusion de l'autre et l'intrusion du spectateur, les contrats passés entre l'artiste et son modèle, l'implication des habitants,

les nouvelles relations au collectionneur et à la commande, définissaient le contexte relationnel créé par les artistes.

- 7 Ces deux ouvrages sont essentiels pour comprendre les enjeux des pratiques collaboratives qui se trouvent au cœur des projets réalisés dans le cadre du programme des Nouveaux Commanditaires, programme qui semble être la traduction opérationnelle, effective et aboutie, de l'esprit démocratique qui anime en partie l'art contemporain dont il est question dans ces ouvrages.

Les Nouveaux Commanditaires dans les Côtes-d'Armor

- 8 Nous analyserons ici des œuvres d'art collectives réalisées dans les Côtes-d'Armor : *Mémoire en demeure* de Tadashi Kawamata, *La maison où j'ai grandi* à Plougonver de Claude Lévêque et l'école *Le Blé en herbe* de Matali Crasset. Ces œuvres ont en commun d'être à l'échelle de l'architecture, de s'appuyer sur un patrimoine bâti existant et d'être inscrites dans l'espace public. Elles répondent à l'ambition du programme des Nouveaux Commanditaires de réinventer le lien entre l'art et la société. L'artiste, le designer est celui à qui on fait appel pour apporter un autre regard sur un milieu vie. On attend de lui une métamorphose de l'environnement, et les « nouveaux monuments » construits dans le contexte de cette commande relèvent d'une construction collective donnant une forme de visibilité au projet d'une communauté qui, comme le dit l'un des nombreux commanditaires interviewés, transcende le quotidien. Si le programme des Nouveaux Commanditaires accompagne régulièrement la réalisation d'architectures, notamment en Bourgogne, sous la médiation de Xavier Douroux¹⁰, dans les Côtes-d'Armor, le caractère patrimonial des sites d'intervention a nécessité la médiation du conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement (CAUE) dans la phase de recherche et d'accompagnement de ces projets dont la mise en œuvre a nécessité les compétences réglementaires et techniques d'un architecte, ainsi que de l'ensemble des intervenants liés à des opérations de construction¹¹. La principale mission d'un CAUE est l'assistance à la maîtrise d'ouvrage pour les projets d'aménagement et de construction des collectivités. Dans le contexte de petites communes de départements ruraux comme les Côtes-d'Armor, cette mission est particulièrement nécessaire, les conseillers intervenant dans un partenariat basé sur la confiance et la connaissance fine du territoire. Le CAUE, par l'intermédiaire de son conseiller Didier Pidoux, a donc joué un rôle prépondérant dans la mise en place de la démarche des Nouveaux Commanditaires dans les Côtes-d'Armor, en premier lieu pour la commune de Saint-Thélo où le projet de Tadashi Kawamata a permis de poser les bases d'un processus collaboratif entre artiste et architecte qui fut reconduit dans les projets suivants.

Mémoire en demeure, Tadashi Kawamata

- 9 Une demande spécifique de la mairie avait été faite au CAUE afin de mettre en place un projet participatif sur l'espace public en accompagnement de la création d'un espace muséographique et pédagogique situé dans une ancienne demeure de négociants de toiles de lin. La médiatrice de la Fondation de France, Anastassia Makridou proposa d'inviter Tadashi Kawamata et précise les raisons de cette invitation dans un texte de 2005 :

un besoin s'est progressivement esquissé, une idée fondatrice autour de laquelle se sont construits les enjeux de leur commande : la création d'un lien social et physique autour de la maison des toiles. [...] Et c'est précisément cette nécessité qui nous a amenés à proposer à Tadashi Kawamata de prendre en charge l'élaboration et la mise en œuvre du projet¹².

- 10 Le titre *Mémoire en demeure* énonce autant qu'il définit les objectifs d'inscrire la mémoire dans le contexte précis d'une demeure et de l'envisager comme un processus de renouvellement continu, comme un chantier et non pas comme l'objet figé d'une transmission comme pourrait l'être un monument commémoratif. Concrètement, ce projet a été pensé dès le départ comme un processus ouvert, réalisé au cours de trois workshops regroupant des étudiants en art et en architecture de différentes écoles françaises et étrangères, japonaise notamment. Pour Kawamata, le workshop, en soi, ne peut constituer une œuvre (**fig. 1**), mais il en fait partie : « le projet d'ensemble, dit-il, est mon idée, mais finalement l'installation n'est pas du tout mon œuvre.

Figure 1

Transformation du site de 2003 à 2006. À l'arrière-plan, le musée de la Toile et le bourg.

© Didier Pidoux, CAUE 22.

- 11 Ce qui m'appartient, c'est la manière de procéder. » Le workshop, débuté en 2004 par une première session de recherches et d'expérimentations, s'est poursuivi par deux autres sessions dédiées à la fabrication en 2005 et 2006. La problématique de départ, qui intégrait la question du patrimoine architectural, a été mise au cœur du projet artistique dès le début du processus. Kawamata précise qu'au départ, les recherches se sont centrées sur le village lui-même : « Nous nous sommes mis d'accord sur l'idée de créer un site à caractère artistique et architectural à partir de certaines maisons abandonnées situées au cœur du bourg »¹³. L'architecture de ces maisons devint le support du projet, avec l'idée que la transformation « artistique » du bâti existant se ferait sans préoccupation fonctionnelle,

formelle ni même de pérennité. Les commanditaires et la médiatrice décidèrent malgré tout de réaliser une œuvre pérenne, ce qui posa rapidement les questions de sa réalisation et de sa mise en œuvre, et l'intervention d'un architecte et de bureaux d'études. En tant que conseiller du CAUE des Côtes-d'Armor, Mathieu Le Barzic prit en charge une part non négligeable de la maîtrise d'œuvre comme la mise en sécurité du site, la démolition de l'ensemble des ouvrages instables, la conception et la préparation des principaux ouvrages structurels, en coordination avec un ingénieur et Kawamata lui-même. Face à la rigueur du processus architectural, une forme d'improvisation, une imprécision générée à la fois par le travail des étudiants et par Kawamata lui-même permit de maintenir l'idée d'une évolutivité du projet comme principe d'intervention. Le lieu et la nature du projet ont très rapidement orienté les productions des étudiants vers des solutions d'échelle et de type architectural, comme en témoignent les premières productions graphiques et les premières maquettes (fig. 2).

Figure 2

Tadashi Kawamata et les étudiants du workshop 2004.

© Didier Pidoux, CAUE 22.

- 12 Cette méthodologie, qualifiée de « jazz » par les intervenants, considérait la structure du bâtiment comme une base rythmique, les interventions de l'artiste et des étudiants comme des lignes mélodiques improvisées. Dans les faits, la réalisation s'est avérée délicate à mettre en œuvre et l'utilisation d'un module polyvalent – une planche de pin Douglas de section 4 x 20 cm – a constitué une sorte de mesure-étalon unifiant toutes les interventions et laissant une possibilité importante d'adaptation. Cette anecdote représente assez justement l'hybridation des compétences à l'œuvre dans ce projet dont l'aspect général entremêle, de manière dense, les structures de charpentes hétéroclites caractéristiques du travail de l'artiste avec le bâti ancien des maisons de tisserands. Les interventions les plus marquantes du projet sont une « tour » de 11 mètres de haut et une

passerelle de 40 mètres qui semblent tout à la fois joindre l'art à l'architecture d'une maison à demi détruite dans une hybridation entre le patrimoine et le projet artistique. Paradoxalement, ce projet, pensé et réalisé comme une œuvre d'art a finalement été lauréat en 2006 du prix spécial d'architecture de Bretagne, ce qui l'intégra définitivement dans le corpus des architectures contemporaines de la région et non seulement dans celui des œuvres d'art. Son image a ainsi été largement diffusée par la Maison de l'architecture comme emblème d'une intervention contemporaine sur le patrimoine (**fig. 3**).

Figure 3

Tadashi Kawamata et les étudiants du workshop 2006. Réalisation de la passerelle. Claude Lévêque, *La maison où j'ai grandi à Plougonver*.

© Mathieu Le Barzic.

La maison où j'ai grandi à Plougonver, Claude Lévêque

- 13 Sur un programme de trois projets qui devaient valoriser divers espaces publics de Plougonver autour de la notion de mémoire et de création, seule *La maison des déshérités* fut réalisée. Il s'agit d'une petite bâtisse rudimentaire qui a longtemps été mise à la disposition de personnes pauvres et marginales par la commune, afin de leur assurer un logement et une intégration à la collectivité. Dans ce lieu se sont succédé des personnalités originales restées dans la mémoire de la communauté, dont le fameux Jean la Vache qui a donné son nom au projet non réalisé de Jasper Morrisson. À la suite du développement urbain de cette commune, cette maison isolée s'est retrouvée au cœur d'une nouvelle zone d'habitat, à proximité d'un ensemble de logements sociaux. Cette situation nouvelle, contrastée, détermina la nature de la commande passée à Claude Lévêque dont les termes sont inscrits dans le cahier des charges transmis à l'artiste en 2005 :

Les commanditaires ont émis le désir de marquer l'histoire du lieu pour qu'elle ne disparaisse pas en même temps que la construction des nouvelles résidences. La fragilité de la mémoire collective, car uniquement orale, doit être soutenue par une expression symbolique. Pour cela, les commanditaires souhaitent que la maison devienne l'objet et le support d'une réalisation artistique. Cette commande devra véhiculer le passé du lieu et ainsi établir un lien fort entre le bourg et les nouvelles résidences. De cette façon, la commande réalisée pour la *maison des déshérités* renforcera sa place au sein de ce nouveau quartier : témoigner aux nouveaux résidents de la mémoire des anciens habitants évoquant une partie de l'histoire sociale de Plougonver¹⁴.

- 14 En 2006, Claude Lévêque remet son projet sous la forme d'un petit texte et d'une série d'images de synthèse présentant de manière réaliste l'état futur du lieu. Le toit d'origine de la maison y était remplacé par une verrière de type serre ; deux escaliers en acier permettaient d'observer le mobilier épuré en tubes d'acier installé à l'intérieur de la maison. L'ensemble était représenté de nuit, illuminé, et apparaissait comme une sorte de lanterne produisant un jeu d'ombres en projetant les silhouettes du mobilier sur les murs (fig. 4, fig. 5).

Figure 4

La maison des déshérités avant sa transformation.

© Didier Pidoux, CAUE 22.

Figure 5

L'œuvre de Claude Lévêque - *La maison où j'ai grandi à Plougonver* - en chantier.

© Didier Pidoux, CAUE 22.

- 15 Concrètement, la mise en œuvre du projet a été pensée pour être au plus près des images de synthèse fournies par l'artiste dans un processus de maîtrise d'œuvre parfaitement conventionnel. La réalisation a été envisagée comme un chantier de construction, avec un permis de construire, des entreprises du bâtiment et le projet a été requalifié par les services instructeurs de « musée se visitant de l'extérieur ». La mise en scène de la mémoire du lieu proposée par l'artiste passe en effet par une restitution de la maison dans son caractère iconique en instituant une forme de mise à distance et d'élévation du spectateur, celui-ci pouvant observer les traces fantomatiques de cette ancienne présence à partir de l'extérieur. De la maison d'origine, seuls les murs de pierres ont été conservés, l'intervention consistant à y ajouter des structures en acier galvanisé de registre industriel (**fig. 6**). Toutes les parties de l'œuvre se réfèrent ainsi, par leur forme et leur matérialité, à des éléments d'architecture ou de mobilier de manière à évoquer une forme de domesticité et de familiarité soulignée par le titre, *La maison où j'ai grandi à Plougonver*. D'ailleurs, pour un certain nombre d'observateurs, la nature artistique du projet est restée en suspens, du fait de la modestie des effets et de la rusticité de l'ensemble. Il n'en reste pas moins que la dénomination du projet ainsi que sa matérialisation recourent toute les phases de ce lieu de mémoire, compris comme lieu d'habitation et comme objet artistique.

Figure 6

La maison où j'ai grandi à Plougonver, éclairage nocturne.

© Didier Pidoux, CAUE 22.

***Le Blé en herbe*, Matali Crasset**

- 16 Le projet de l'école *Le Blé en herbe* dans la petite commune de Trébédan, à proximité de Dinan, a été inauguré en septembre 2015. Il se distingue de l'ensemble des autres projets des Nouveaux Commanditaires par la nature même de sa commande, explicitement architecturale, ainsi que le précise le cahier des charges de 2008 :

En faisant appel à un artiste, les commanditaires souhaitent non seulement faciliter et développer les activités de l'école dans leur aspect fonctionnel mais aussi « symboliser » son rôle social et culturel au sein de la commune que seule une approche artistique pourrait réellement rendre visible. Plus précisément, la commande porte sur la rénovation et l'extension de l'école ainsi que sur la création d'un lien physique avec la place du village¹⁵.

- 17 Le recours à un artiste pour l'élaboration d'un programme architectural est ici justifié par la nécessité de porter un projet « symbolique » pour la commune, mais il s'agit aussi de prolonger un travail pédagogique de fond assuré par l'équipe enseignante autour du lien social et intergénérationnel dans la commune. Le projet pédagogique nécessitait une réflexion approfondie sur les espaces et le mobilier. La commande faite à l'artiste n'était pas tant la conception d'un nouveau bâtiment que la mise en espace du projet pédagogique et du lien social au cœur de la commune. Le projet architectural était appréhendé comme le support d'un projet artistique global. À l'articulation de ces compétences, le projet a été confié à la designer industrielle Matali Crasset, reconnue pour son travail sur les espaces et le mobilier pour la petite enfance et engagée dans des projets participatifs. La designer a donc conçu son projet dans un dialogue approfondi avec l'équipe enseignante et les commanditaires (fig. 7).

Figure 7

Réunion de travail à l'atelier de Matali Crasset, 2009 (Matali Crasset, designer ; Mathieu Le Barzic, architecte ; Nicolas Rodrigues, commanditaire et diplômé en architecture ; Anastasia Makridou, médiatrice pour la fondation de France ; Didier Ibagne, maire de Trébédan).

© Didier Pidoux, CAUE 22.

- 18 La réalisation de l'« œuvre-bâtiment public » a nécessité la mise en place d'une procédure de maîtrise d'œuvre complexe. Ce type d'ouvrage est encadré par une réglementation très stricte du point de vue de la loi sur la maîtrise d'ouvrage publique (MOP), des compétences et du respect des différentes normes (sécurité, accessibilité, sanitaire, etc.). Par ailleurs les exigences thermiques et environnementales souhaitée par la commune étaient très élevées (bâtiment se rapprochant du niveau PASSIVHAUS¹⁶, matériaux sains, etc.). Il a donc été nécessaire de recruter une équipe de maîtrise d'œuvre complète constituée d'un architecte mandataire (Mathieu Le Barzic) et de bureaux d'études spécifiques. L'esquisse de Matali Crasset (**fig. 8**) pour les bâtiments a été intégrée comme élément programmatique et concept architectural.

Figure 8

Présentation du panneau de chantier par les enseignantes et le conseiller du CAUE, 2013.

© Didier Pidoux, CAUE 22.

- 19 Le processus de conception architecturale, la mise au point technique et les adaptations nécessaires ont été réalisés par l'équipe de maîtrise d'œuvre en concertation avec la designer et sous réserve de sa validation. Dans les faits, Matali Crasset n'avait pas de mission de maîtrise d'œuvre pour le bâtiment, mais agissait comme directeur artistique des études pour le compte de la commune. Elle a par ailleurs assuré la conception complète de l'ensemble des mobiliers, aménagements et « extensions de générosités ». Les budgets des différents travaux ont également été dissociés afin de correspondre au mieux aux diverses sources de financement (commune, subventions publiques, mécénat privé). La réalisation du mobilier (**fig. 9**) a ainsi bénéficié d'une dotation importante du ministère de la Culture au titre du Fonds national d'art contemporain. Ce projet artistique et architectural pose la question de la complémentarité des approches entre l'art, le design et l'architecture dans la réalisation d'un équipement. Il entremêle de façon très dense les champs de compétence. Le processus des Nouveaux Commanditaires d'abord, le projet artistique ensuite, ont nourri le projet architectural en lui donnant sa singularité. La cohérence globale, quant à elle, fut assurée par le travail de Matali Crasset.

Figure 9

Le projet à la fin du chantier et son articulation avec le centre-bourg (extensions de générosités et salle de partage), 2015.

© Mathieu Le Barzic.

Relations artiste-architecte

- 20 Les trois projets présentés diffèrent dans l'articulation qu'ils mettent en place entre art et architecture. Ils sont tous le résultat d'une collaboration artiste-architecte et questionnent la place de l'architecte dans un tel processus. *Mémoire en demeure* de Tadashi Kawamata propose un assemblage hybride, dans sa forme, dans les moyens de sa mise en œuvre ainsi que dans le processus conceptuel ouvert de l'artiste, qui autorise de multiples interventions, depuis l'appropriation plastique des étudiants jusqu'à la rationalité de l'ingénierie. Le processus est intégratif dans le sens où chaque participant contribue, selon son domaine, à l'élaboration de la forme. *La maison où j'ai grandi* à Plougonver de Claude Lévêque est un projet artistique dont la forme est architecturale. Le référentiel architectural de la « maison » est repris comme forme symbolique par l'artiste et comme système conceptuel. Enfin, l'école *Le blé en herbe* de Matali Crasset est très concrètement et fonctionnellement un projet architectural nourri d'une pensée artistique. Dans ces différents contextes, l'architecte occupe une position clé sans pour autant participer à la genèse de la conception. Sa capacité à mettre en œuvre la matière d'une part, et une intention artistique à l'échelle des bâtiments d'autre part, s'apparente à une forme de médiation technique, entre les langages de l'art et de la technique. Il contribue également à articuler et intégrer des sites patrimoniaux, des objets architecturaux existants avec des enjeux de projets ancrés dans une problématique culturelle et sociale.
- 21 Il n'est pas anodin de constater que ces trois projets ont été menés dans le cadre du processus des Nouveaux Commanditaires, qui, par son protocole long, intègre une forme de conception collaborative. Ce protocole favorise en effet une relation art-architecture et donne à l'artiste un cadre formel et conceptuel d'intervention. Mais tout se passe comme si un questionnement artistique initial, développé dans une réalité sociale et spatiale très prégnante, aboutissait, par repositionnements successifs, à la réalisation d'une architecture. Une ambiguïté propre à l'art et aux artistes apparaît à la lumière de ces situations : les trois projets sont objectivement situés dans le champ de l'architecture

alors même qu'ils sont générés par un processus artistique. Les récits des commanditaires impliqués dans les projets depuis leur origine révèlent que quelque chose s'est opéré de l'ordre d'une transmission : « Tout relève d'une notion d'auteur qui n'est pas circonscrite à l'auteur unique » dit par exemple le maire d'une commune. Il témoigne du changement des mentalités et des comportements sous l'influence de projets qui nécessitent un engagement de chacun pour faire bouger les choses. Cependant, malgré l'esprit collaboratif de ces projets et le fait que l'acte artistique n'est plus du seul fait de l'artiste mais le fruit d'une subtile collaboration interdisciplinaire et d'un dialogue avec les acteurs locaux (élus, habitants, associations), on constate la pérennité de la figure sacrée de l'artiste qui conserve une certaine aura, malgré la perte d'importance de l'art en tant qu'objet d'art.

- 22 Le rôle social de l'artiste semble plus que jamais indispensable pour produire du sens. Depuis que l'œuvre d'art n'est plus un enjeu central de l'art, c'est l'artiste lui-même qui se voit investi de la capacité d'accès à une « vérité », de façon absolue et à « faire émerger des questions sociétales¹⁷ ». L'artiste est capable de voir autrement, de déceler ce qui se situe derrière les phénomènes, d'identifier les problèmes organisationnels et de répondre, de fait, aux injonctions de faire du lien social. Par le dialogue qui s'instaure, il active le système des influences mutuelles, crée une unité qui s'exprime dans le monde qu'il construit avec d'autres. Ainsi, par les moyens qui lui sont propres, il active les lieux de vie. L'idée que l'artiste – et non pas l'art – peut résoudre n'importe quel problème montre d'ailleurs la reconnaissance de son pouvoir : pouvoir de faire voir (et de faire croire), de traduire l'invisible des relations spatiales, sociales en des formes visibles, de proposer une vision du monde personnelle et des actions concrètes sur ce monde¹⁸. La figure de l'artiste est une construction sociale, suggérait Hannah Arendt en 1953 dans *La crise de la culture*. Elle définissait l'artiste dans sa singularité et sa différence comme « le dernier individu à demeurer dans la société de masse et le producteur authentique des objets que chaque civilisation laisse derrière elle comme la quintessence et le témoignage durable de l'esprit qui l'anime¹⁹ ». Cette définition à double détente traduit bien les enjeux du processus collaboratif qui se déroule dans le programme des Nouveaux Commanditaires : un artiste singulier, face à une société désirante, la conduit à produire une réalisation « durable » qui témoigne de l'esprit qui anime les commanditaires. Il en est ainsi du pigeonnier de Caudry, du lavoir de Blessey²⁰, de *La maison où j'ai grandi à Plougonver*, ou des autres œuvres réalisées dans le cadre du programme. L'artiste conserve un statut d'exception, reste unique et irremplaçable au sein de la communauté. Il demeure ainsi la « figure emblématique d'une ambition collective » qui résiste aux développements actuels de collectifs interdisciplinaires où co-produisent artistes, paysagistes, architectes, designer, jardiniers. Tout en conservant son aura, l'artiste est un collaborateur, un manager qui contribue, avec une communauté, à la production matérielle de biens culturels. Le désir de ces communautés qui s'exprime à travers ces œuvres d'art-architecture est au départ une matière floue, indéfinie mais ouverte vers un devenir. Les Nouveaux Commanditaires rendent effective cette « volonté d'art » du collectif et créent les conditions favorables à sa matérialisation, grâce à un agencement très spécifique tenu temporellement et financièrement. À l'arrivée, il y a une œuvre, qui exprime, par son unité, une « subjectivité collective » ayant surmonté les conflits, les tensions et les contestations générées par la métamorphose d'un lieu de vie.

NOTES

1. - Après avoir travaillé sur différents aspects de la relation art(s) architecture : *L'art n'est pas l'architecture* (Archibooks, 2006) et *Lumière, nouveaux lieux et nouveaux dispositifs interdisciplinaires* (Ousia 2001), 10 clés pour s'ouvrir à l'architecture (Archibooks, 2009-2016), Martine Bouchier dirige le domaine de recherches « Territoires esthétiques » (CRH/LAVUE UMR-CNRS 7218) qui explore les nouvelles modalités de production d'une esthétique contemporaine dans l'espace public, adaptées aux évolutions de la société des loisirs et à l'économie de la culture : www.territoiresthétiques.com. En parallèle d'une maîtrise d'œuvre traditionnelle, Mathieu Le Barzic a mis en place et expérimenté une pratique collaborative dans les champs de l'art contemporain et de la scénographie, en relation étroite avec les problématiques sociétales du territoire, et en partenariat avec le CAUE des Côtes-d'Armor. Il entame un travail de recherche sous la direction de Martine Bouchier sur le thème de « L'architecture des commanditaires » élargi aux nouvelles modalités de la production de l'espace.
2. - L'action « Nouveaux Commanditaires » (fondation de France) permet à des citoyens confrontés à des enjeux de société ou de développement d'un territoire d'associer des artistes contemporains à leurs préoccupations en leur passant commande d'une œuvre. Son originalité repose sur une conjonction nouvelle entre plusieurs acteurs privilégiés réunis autour d'un projet : l'artiste, le citoyen commanditaire, le médiateur culturel, l'architecte.
3. - HERS, François et DOUROUX, Xavier. *L'art sans le capitalisme*. Dijon : Les Presses du réel, 2011.
4. - *Ibid.*, p. 10.
5. - *Ibid.*, p. 19.
6. - Voir à ce propos : BOUCHIER, Martine. *L'art n'est pas l'architecture. Hiérarchie-Fusion-Destruction*. Paris : Archibooks-Sautereau éditeur, 2006, p. 7-17.
7. - ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris : Flammarion, 2002.
8. - *Ibid.*, p. 13.
9. - BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel, 2001.
10. - Médiateur et directeur de Consortium à Dijon.
11. - Cette collaboration spécifique avec Mathieu Le Barzic a été consolidée et instituée par l'appui financier du conseil général au titre de la valorisation du petit patrimoine. Une convention a été signée en 2003 liant la fondation de France, le conseil général des Côtes-d'Armor et le CAUE des Côtes-d'Armor autour de ces projets, avec la création d'une ligne budgétaire d'investissement de la collectivité reconduite chaque année pour le soutien aux projets des Nouveaux Commanditaires.
12. - MAKRIDOU-BRETONNEAU, Anastasia. *Mémoire en demeure étape # 1*, 2005.
13. - KAWAMATA, Tadashi. *À propos de mon workshop à Saint-Thélo. Mémoire en demeure étape # 1*, 2005.
14. - Cahier des charges du projet artistique de la commune de Plougonver, Site de la maison des déshérités, 2005.
15. - Cahier des charges du projet artistique de la commune de Trébédan, école « Le blé en herbe », 2005.
16. - Passivhaus est un label allemand de performance énergétique dans les bâtiments.
17. - DOUROUX, Xavier. *Op. cit.*, p. 58.
18. - BOURDIEU, Pierre. « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977, p. 3-44.
19. - ARENDT, Hannah. *La crise de la culture* [1954]. Paris : Gallimard, 1972.

20. - HERS, François et POGGI, Jérôme. *Les Nouveaux Commanditaires, les débuts d'un nouveau chapitre de l'histoire de l'art*. Neuf films de produits par la fondation de France et Anna Sanders films/HB Projet/Objet de production.

RÉSUMÉS

Cet article propose une approche théorique des nouvelles figures et compétences d'artistes et d'architectes dans le cadre de la commande publique proposée par le programme des « Nouveaux Commanditaires », ainsi qu'une restitution des processus collaboratifs à l'œuvre dans plusieurs projets auxquels a participé l'architecte Mathieu Le Barzic. Son expérience nous renseigne sur la mise en place, le suivi et la réalisation de plusieurs projets inscrits dans le territoire rural des Côtes-d'Armor (Bretagne) et qui furent réalisés en étroite collaboration avec trois artistes : Tadashi Kawamata à Saint-Thélo pour l'œuvre *Mémoire en demeure*, Claude Lévêque à Plougonver pour la réalisation de l'œuvre *La maison où j'ai grandi* et Matali Crasset à Trébédan pour la réalisation du projet *Le blé en herbe*. Ces œuvres collectives sont toutes des propositions d'échelle architecturale inscrites dans l'espace public répondant à l'ambition du programme des Nouveaux Commanditaires de réinventer le lien entre l'art et la société. Elles s'inscrivent par ailleurs dans une problématique culturelle des territoires ruraux en explorant les conditions de réappropriation du patrimoine traditionnel par l'action artistique.

This paper proposes a theoretical approach to new combinations and skills of artists and architects in the context of public commissions put forward by the 'Nouveaux Commanditaires' (new sponsors) programme. It analyses collaborative processes by focusing on the experiences of the architect Mathieu Le Barzic, who has been involved in carrying out and monitoring several works undertaken in the rural territory of the Côtes d'Armor department in Brittany. In these initiatives, the architect worked in close collaboration with three artists, Tadashi Kawamata at Saint Thélo for the work 'Mémoire en demeure', Claude Lévêque in Plougonver for the realisation of 'La maison où j'ai grandi' and Matali Crasset at Trébédan for the project 'Le blé en herbe'. These joint works are propositions on an architectural scale situated in public spaces and designed to correspond with the ambitions of the 'Nouveaux Commanditaires' programme which aims to reinvent the relationship between art and society. They also correspond with a cultural problem of rural areas by exploring the conditions of appropriation of the traditional heritage by means of artistic interventions.

INDEX

Keywords : art, democracy, New sponsors, artistic commissions, artist, architect, collective design, co-conception

Mots-clés : art, démocratie, « Nouveaux Commanditaires », commande, artiste, architecte, co-conception

AUTEURS

MARTINE BOUCHIER

Professeur HDR à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Val-de-Seine
martine.bouchier@paris-valdeseine.archi.fr

MATHIEU LE BARZIC

Architecte en libéral à Saint-Brieuc, maître-assistant à l'École nationale supérieure d'architecture de Bretagne et médiateur associé au programme des Nouveaux Commanditaires de la fondation de France dans les Côtes-d'Armor m.lebarzic@rennes.archi.fr