
Le collectif à l'œuvre. Collaborations entre architectes et plasticiens (XX^e-XXI^e siècles)

Éditorial

The collective at work. Collaborations between architects and artists (XXe-XXIe centuries)

Delphine Bière et Éléonore Marantz



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/insitu/15409>

DOI : [10.4000/insitu.15409](https://doi.org/10.4000/insitu.15409)

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Delphine Bière et Éléonore Marantz, « Le collectif à l'œuvre. Collaborations entre architectes et plasticiens (xx^e-xxi^e siècles) », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 28 juillet 2017, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15409> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.15409>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.



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.

Le collectif à l'œuvre. Collaborations entre architectes et plasticiens (xx^e-xxi^e siècles)

Éditorial

The collective at work. Collaborations between architects and artists (XXe-XXIe centuries)

Delphine Bière et Éléonore Marantz

- 1 Ce numéro d'*In Situ. Revue des patrimoines* consacré aux collaborations entre architectes et plasticiens aux xx^e et xxi^e siècles trouve son origine dans deux journées d'études intitulées *Imaginer et expérimenter le dialogue des arts* et *Le collectif sur la place publique*, organisées à l'Institut national d'histoire de l'art en 2013 et 2014 par l'université Paris-1-Panthéon-Sorbonne et l'université Lille-3, sous la responsabilité scientifique de Delphine Bière et Éléonore Marantz (**fig. 1**, **fig. 2**).

Figure 1



COLLABORATIONS
 entre artistes et architectes (1930–1965).
 Le collectif à l'œuvre
 Première journée d'étude:
Imaginer et expérimenter le dialogue des arts

Brochure de la journée d'étude « Imaginer et expérimenter le dialogue des arts » (27 novembre 2013, université Paris-1-Panthéon-Sorbonne/université Lille-3, HiCSA / IRHIS).

© HiCSA.

Figure 2



COLLABORATIONS
 entre artistes et architectes (1930–1965) – II
 Le collectif sur la place publique
 Journée d'étude – 26 mars 2014

Brochure de la journée d'étude « Le collectif sur la place publique » (26 mars 2014, université Paris-1-Panthéon-Sorbonne/université Lille-3, HiCSA / IRHIS).

© HiCSA.

- 2 Ces rencontres proposaient une lecture transdisciplinaire d'une production et d'un patrimoine monumental et artistique un peu à la marge des champs d'analyse habituels des historiens de l'art et des historiens de l'architecture¹. Un appel à contributions, lancé en 2015 à l'invitation du comité de lecture d'*In Situ. Revue des patrimoines*, a permis d'élargir le périmètre chronologique du sujet qui se limitait initialement à la période 1930-1965 et de réaffirmer les objectifs scientifiques du projet. Il s'agissait en premier lieu de faire converger et dialoguer les analyses de chercheurs de différentes disciplines (historiens de l'art, historiens de l'architecture, sociologues, etc.), de professionnels de l'architecture et du patrimoine (architectes, urbanistes, chercheurs de l'Inventaire général et des services régionaux des Monuments historiques, conservateurs du patrimoine, archivistes) vers des architectures, des espaces, des œuvres d'art nés de la collaboration entre architectes et artistes. Les auteurs ont été invités à interroger le(s) « collectif(s) à l'œuvre » : non seulement le sens et la valeur de ces œuvres mais aussi, plus fondamentalement, la participation des créateurs, la genèse des œuvres, leur réalisation, leur nature et statut particuliers. Parce qu'elles mobilisent des pratiques et des champs disciplinaires différents, ces œuvres induisent par ailleurs une réflexion sur ce qui conditionne actuellement leur perception, leur conservation, leur protection et leur valorisation. Elles connaissent par conséquent une actualité scientifique et patrimoniale dont entend rendre compte le présent numéro d'*In Situ*². Les vingt-sept articles qui le composent sont organisés thématiquement, abordant successivement *Les interrelations entre art et architecture* (I), *Les paradoxes de l'expérience d'une création partagée* (II) et *Les ambitions collectives de la collaboration* (III). Un épilogue – *De l'œuvre au patrimoine commun à l'art et à l'architecture* – permet d'envisager comment les dialogues, parfois différés, entre architectes et artistes, ont été féconds jusqu'à constituer un patrimoine commun à l'art et à l'architecture.

Les interrelations entre art et architecture : intentions, projections théoriques et porosités disciplinaires

- 3 Les liens entre art et architecture ont été appréhendés de différentes manières au cours de la période contemporaine : si la fin du XIX^e siècle mobilise les notions d'œuvre totale ou d'art dans tout³, les premières décennies du siècle suivant remettent plus explicitement en cause le cloisonnement académique des arts. Cette dynamique de rapprochement résulte d'un nouveau point de vue de l'art sur l'architecture, devenue paradigme, modèle à imiter, aspirant à réaliser l'unité de la société à travers l'unification des arts, à supprimer les hiérarchies aussi bien artistiques que sociales. L'artiste danois Asger Jorn, éphémère collaborateur de Le Corbusier et Fernand Léger pour le pavillon des Temps nouveaux à l'Exposition internationale de 1937 (Paris), tente de renverser cette vision, soutenant dans ses écrits que la créativité artistique pourrait changer la conception même de l'architecture (Carmen Popescu). Mais la question récurrente de l'art comme pratique sociale instaure surtout de nouvelles relations entre architecture et arts plastiques, en particulier avec une peinture qui s'affirme comme art mural⁴, pratique qu'abordent par exemple quasiment simultanément, en 1936, Le Corbusier et Fernand Léger⁵ dans la maison que Jean Badovici possède à Vézelay (**fig. 3**). Leur « confrontation » montre que l'aspiration intellectuelle à faire collaborer les arts autour d'un objectif commun – introduire la couleur dans l'espace bâti – peut être mise en échec par les acteurs, en l'occurrence ici Le Corbusier qui, dans

une double revendication de son statut d'architecte et d'artiste, réaffirme l'autosuffisance de l'architecture face aux autres formes d'arts (Guillemette Morel Journal). Au-delà des individualités, l'entre-deux-guerres voit aussi se développer l'idée que les arts peuvent s'allier sans se confondre, se répondre et demeurer distincts les uns des autres⁶. Le renouveau que connaît la sculpture de jardin autour de 1925 illustre bien comment la collaboration effective de sculpteurs tels que Jan et Joël Martel ou Jacques Lipchitz avec les architectes Gabriel Guévrékian, Robert Mallet-Stevens ou Le Corbusier va faire évoluer les œuvres sculptées dans leur matérialité mais aussi dans leur rapport à l'espace (Louis Gevart).

Figure 3



Fernand Léger, Pierre Jeanneret et Le Corbusier en Espagne, juillet 1930, épreuve gélatino-argentique, Fondation Le Corbusier (FLC-L4-14-16-001).

© FLC/ADAGP.

- 4 Après la Seconde Guerre mondiale, alors qu'en France les hypothèses formulées pendant l'entre-deux-guerres trouvent (enfin) des terrains d'expérimentation au travers des chantiers de reconstruction et de modernisation du pays, les rapports entre art et architecture se déplacent vers les concepts de synthèse des arts, d'intégration des arts dans l'architecture ou de liaison des arts (ou de liaison entre les arts)⁷. L'architecture – ou plutôt une certaine part de l'architecture – se réinvente à l'aune de la plastique. La synthèse des arts, que Le Corbusier défendait depuis le milieu des années 1940⁸, est présentée « comme un véritable devoir à accomplir envers le pays, en cette période de si prodigieuse libération des arts majeurs, architecture, peinture sculpture et peinture, un retentissement international en résultera ainsi qu'une floraison magistrale de l'art français⁹ ». Elle est largement débattue au cours des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM), soutenue par la création d'associations regroupant architectes et plasticiens – Association pour une Synthèse des arts plastiques (1949), Groupe Espace (1952), (**fig. 4**) – et donne lieu en France à quelques expériences concluantes¹⁰. Bien que jamais réalisé, le projet de village

polychrome imaginé en 1952-1953 par André Bruyère et Fernand Léger reste certainement l'une des tentatives les plus abouties d'atteindre « l'harmonieux développement de toutes les activités humaines [par] la « présence fondamentale de la plastique » »¹¹ à laquelle aspiraient les membres du Groupe Espace (Thomas Gluckin).

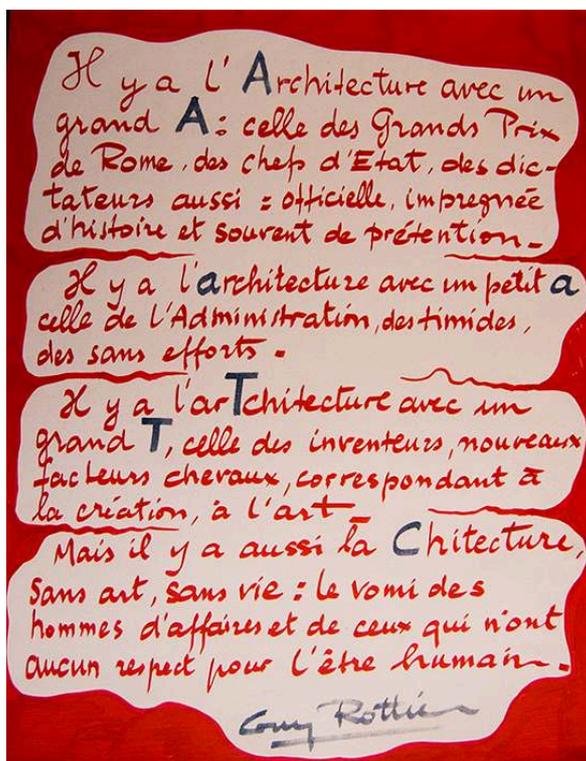
Figure 4



Manifeste du Groupe Espace, publié dans L'Architecture d'aujourd'hui, n° 37, 1951, p. V.

- 5 Les dispositifs proposés par les partisans de cette synthèse des arts deviennent plastiques, sculptures, formes libres ; l'espace devient esthétique et la couleur participe de cette spatialisation. Cette aspiration à mettre à profit les porosités disciplinaires, autrement dit à faire fructifier non ce qui sépare mais ce qui unit art et architecture¹², est explorée en Italie par Lucio Fontana et Luciano Baldessari qui, au travers de leurs collaborations, émettent l'hypothèse d'un spatialisme de l'art et de l'architecture (Barbara Satre). Fusionner art et architecture se situe aussi au cœur de la démarche de l'architecte et ingénieur Guy Rottier qui, le premier, qualifiera sa pratique personnelle d'« arTchitecture » (Nouha Babay) (fig. 5). Au cours des années 1960, architectes, artistes et designers travaillent ensemble à l'invention d'« ambiances » et de « milieux » qui sont en fait des espaces culturels et sociaux fortement caractérisés dont témoignent par exemple les night-clubs français et italiens de la période Yéyé (Francesco Guzzetti).

Figure 5



Guy Rottier, *ArTchitecture*, s.d., archives privées Odette Barberis-Rottier. DR.

- 6 L'idée que la qualité du « cadre de vie », de « l'environnement » puisse reposer sur des rencontres fructueuses entre art et architecture s'impose progressivement, notamment grâce à la vitalité de l'art public¹³. C'est en tout cas le pari qu'avaient fait, dès le milieu des années 1960, les maîtres d'ouvrage et les maîtres d'œuvre de l'ensemble architectural et urbain de la Villeneuve de Grenoble. Mais, à L'Arlequin – premier quartier à être construit des trois initialement projetés à la Villeneuve –, l'implication des plasticiens très en amont du projet est mise en échec par la difficulté à « co-concevoir » un espace public. L'art ne servira finalement qu'à « accompagner », avec plus ou moins de succès, une architecture et un urbanisme rapidement jugés déficients par les aménageurs (Sibylle Le Vot). Au cours des dernières décennies du xx^e siècle, la rencontre entre art et architecture a pu être saisie dans sa dimension la plus générative. Sur la base de « co-conceptions » associant architectes et artistes, le programme des « Nouveaux Commanditaires » initié par la Fondation de France en 1991 a par exemple participé d'une réappropriation sociale de l'art et de l'architecture dans les Côtes-d'Armor, (Martine Bouchier et Mathieu Le Barzic).

Les paradoxes de l'expérience collective à l'épreuve de l'œuvre et de la pratique

- 7 La complexité des collaborations entre architectes et plasticiens repose non seulement sur un travail commun à partir de champs de création différents mais aussi sur le nombre d'acteurs (commanditaires, exécutants, praticiens, collaborateurs, usagers, publics, etc.) qui peuvent intervenir dans le processus d'élaboration de l'œuvre.

Comment travailler ensemble ? Comment créer collectivement ? En effet, en France, au cours de leur formation (si l'on s'en tient au « canal » de formation académique, l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris), au sein d'une École des beaux-arts dans laquelle coexistent plusieurs sections – peinture, sculpture, architecture ont été les plus « permanentes » –, artistes et architectes ne sont que timidement invités à se rencontrer et à confronter leurs approches au travers d'enseignements et de concours communs. Le cours de « composition décorative » mis en place en 1873 est rapidement (1879) remplacé par un « enseignement simultané des trois arts » (**fig. 6**) qui perdure jusqu'en 1965¹⁴.

Figure 6



Un fragment de statue, dessin réalisé par l'élève-architecte Eugène Chirié dans le cadre de l'Enseignement simultané des Trois arts, 24 mai 1923, mine de plomb sur papier (AD Bouches-du-Rhône, 75 J 2).

© AD Bouches-du-Rhône.

- 8 L'idée est bien de ménager un espace d'expression commun aux artistes et aux architectes dans une quête du beau et de l'utile. Au cours du premier xx^e siècle, en marge des structures de formation officielles, les cercles intellectuels et artistiques favorisent aussi ces réflexions et travaux collectifs (Sébastien Charlier), les amitiés personnelles influent sur les stratégies professionnelles mais aussi, plus fondamentalement, les interactions personnelles nourrissent la créativité (Guy Lambert). Ces dynamiques sont encore à l'œuvre après la Seconde Guerre mondiale même si le contexte a évolué compte tenu de la mise en place la procédure dite du 1 % « décoratif » dont le projet avait été amorcé dès 1936 par le Front populaire¹⁵. En affectant systématiquement 1 % du crédit des constructions scolaires et universitaires (le dispositif sera étendu à tous les bâtiments publics entre 1972 et 1980) à des réalisations plastiques exécutées par des artistes vivants, il s'agit en premier lieu pour

l'État de soutenir la création contemporaine. Mais cela participe aussi d'une institutionnalisation des rapports entre artistes et architectes (fig. 7). Concomitamment est créé au sein de l'École des beaux-arts un nouveau concours – le concours d'Art monumental – placé sous le signe de la collaboration entre architectes, sculpteurs et peintres, dont l'objectif est de préparer « l'avènement d'une architecture réalisant la synthèse des arts majeurs »¹⁶. Cette initiative, en son temps saluée, maintient toutefois un cloisonnement disciplinaire¹⁷ perceptible dans bien des œuvres produites dans le cadre du 1 % artistique, comme l'illustre avec éloquence la cité scolaire de Saint-Nazaire (Marie-Laure Viale).

Figure 7



Dallage décoratif en ciment noir et blanc et sculpture lumino-cinétique (1970-1972) réalisés par Victor Vasarely pour la faculté des Sciences de Saint-Jérôme (Marseille, arch. : René Egger, 1961-1964). La sculpture de Vasarely, avant d'être mise en place, a été présentée à l'exposition « Art et architecture. Bilan et problèmes du 1 % » (pavillon 10, halles Baltard, Paris, 22 septembre-2 novembre 1970).

Phot. Éléonore Marantz-Jaen, 2015. © Éléonore Marantz-Jaen.

- 9 Indépendamment du résultat final, l'expérience du collectif dans la perspective d'une rencontre entre art et architecture pose inévitablement la question des champs d'action individuels, en particulier de la répartition (voire de la hiérarchisation) des actions qui contribuent à inscrire les pratiques personnelles dans une dynamique collective. Les sources imprimées et les archives permettent parfois de décrypter les échelles d'intervention des différents acteurs ainsi que la part de l'œuvre commune. Les collaborations artistiques de l'architecte Jean-Claude Dondel, dont il reste peu de traces matérielles cohérentes dans ses bâtiments, gagnent par exemple à être lues au prisme des archives de l'architecte et de l'administration (Anaïs Carré), d'autant que la question de leur valeur patrimoniale est aujourd'hui posée.

- 10 Au-delà des cadres institutionnels, le travail à plusieurs appelle forcément au dialogue, à l'échange, à l'émulation, parfois à une synergie créatrice qu'espérait incarner l'exposition collective des membres du Groupe Espace à Biot en 1954 (Diana Gay) ou qu'illustrent les démarches symbiotiques du couple formé par la sculptrice Marta Pan et l'architecte André Wogenscky (Dominique Amouroux) (**fig. 8**).

Figure 8



Marta Pan et André Wogenscky dans le studio de dessin de la maison de Saint-Rémy-lès-Chevreuse vers 1960 (collection Fondation Marta Pan-André Wogenscky. Phot. DR).

- 11 Mais l'expérience de la création collective repose également sur de nombreuses confrontations, rapports de force et négociations dont Guillaume Gillet fait l'expérience à l'église Notre-Dame de Royan (Franck Delorme).

Les ambitions collectives de la collaboration : de l'« art social » à l'art public ?

- 12 Si le principal défi pour les architectes et les plasticiens consiste à articuler leurs démarches d'individu(s)-créateur(s) avec celle d'une communauté ou d'un groupe, l'intention d'œuvrer ensemble peut volontairement se placer au service de la société civile. Émerge alors l'idée d'une production collective capable d'élargir les champs disciplinaires, avec une volonté plus ou moins explicitement exprimée de concevoir ensemble des espaces – physiques, intellectuels, sociaux – où art, architecture et société entrent en dialogue.
- 13 Dès le XIX^e siècle, l'art social avait contribué à redéfinir les frontières de la production artistique tant dans les arts plastiques que dans l'architecture, les arts décoratifs ou les arts vivants. Plus largement, il aspirait à transformer les rapports sociaux et

économiques¹⁸. Travailler ensemble permet en effet aux architectes et plasticiens de donner une dimension politique particulièrement marquée à la création. Au cours des premières décennies du xx^e siècle, la dynamique collective est souvent mise à profit pour participer d'une éducation populaire¹⁹ dont la production architecturale de Jean Montariol à Toulouse (Laura Girard) ou de Gaston Castel à Marseille (Laurent Noet) portent la trace. Les liens entre architecture et arts plastiques atteignent bientôt une forme plus complexe de collaboration artistique, touchant l'architecture et la ville, s'insérant plus étroitement dans la vie quotidienne et dans la cité. En effet, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, alors que l'État développe une vision globale du territoire fondée sur de grandes unités urbaines, l'instauration du 1 % artistique témoigne de la volonté du législateur de rendre aux artistes une place, par le biais de l'architecture, dans l'espace collectif et dans l'espace public, place qu'ils avaient plus ou moins perdue depuis que s'imposait une vision fonctionnaliste de l'architecture et de la ville contemporaines. Au cours des années 1950 et 1960, l'intervention des artistes est indéniablement soutenue et stimulée par cette nouvelle forme de commande publique – les œuvres réalisées au titre du 1 % artistique dans les lycées de Basse-Normandie (Sabrina Ducroquet-Blanchet) ou au sein du campus de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Montpellier (Yvon Comte) en témoignent de manière éloquente. Si elle reste cantonnée à l'intérieur et aux abords des édifices publics, ceux-ci s'enrichissent désormais d'œuvres monumentales, de mégastructures et d'« ambiances » qui contribuent à l'identité des espaces. Les architectes Michel Andrault et Pierre Parat, grâce à une forte connivence avec les plasticiens Yvette Vincent-Alleaume et Bernard Alleaume, pourront bientôt l'expérimenter hors de la sphère publique (**fig. 9**), tout comme la sculptrice Paule Pascal qui entretient des liens fructueux avec la scène architecturale nîmoise (Josette Clier, Michèle François).

Figure 9



Groupe d'habitation Triennal II à Épernay (1969-1972, arch. : Michel Andrault, Pierre Parat) dont les sols font l'objet d'un travail plastique d'Yvette Vincent-Alleaume et Bernard Alleaume et dont le « paysage minéral » est l'œuvre du sculpteur Philolaos (Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, fonds DAU, dossier 133 Ifa 4/1, doc. AR-17-09-12-20).

© Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle.

- 14 Cette tendance s'exprime plus librement encore aux États-Unis où la gestion urbaine ne procède pas des mêmes logiques qu'en France et où les collaborations entre artistes et architectes contribuent à régénérer l'espace public, comme ce fut le cas à New York dès le début des années 1950 sous l'impulsion de l'artiste Isamu Noguchi et de l'architecte Gordon Bunshaft (Hiromi Matsugi).
- 15 Parallèlement, les plasticiens remettent en question les frontières physiques de la peinture, de la sculpture et redéfinissent les conditions de l'émergence de l'œuvre dans l'architecture et dans la ville en travaillant sur le lieu ainsi qu'avec le lieu. L'*in-situ* dénonce ainsi les limites politiques et culturelles du monde de l'art. Des œuvres « spécifiques au site » (*specific site*) expriment ce nouveau rapport au contexte. L'intérêt des architectes et des artistes pour le site peut fixer les paramètres de l'œuvre, sa fonction, mais aussi l'expérience perceptive vécue par l'utilisateur. Avec la politique des villes nouvelles, puis les grandes opérations d'aménagement et de requalification urbaines des années 1970-1990, artistes et architectes étendent leur collaboration à l'environnement. À Nîmes, sous la houlette de Jean Bousquet, maire de la ville de 1983 à 1995, s'impose un projet de gestion urbaine mobilisant simultanément et conjointement architecture, art et design (Fanny Bocklandt). De fait, l'œuvre liée au contexte et au mode de perception de l'utilisateur a la possibilité de dialoguer avec l'architecture, de devenir repère ou signe dans l'espace public. Cette valorisation réciproque entre art et architecture coïncide avec une volonté de renouer le dialogue avec le public, grâce à des propositions qui invitent l'utilisateur, le regardeur, le passant à expérimenter les spécificités de l'espace architectural et urbain. L'architecture – on assiste alors à un « retour de l'architecture » – et les arts plastiques reconquièrent la

ville et le territoire. Lorsque la volonté des architectes et des plasticiens de participer ensemble à la genèse du paysage est entendue par les aménageurs²⁰, des artistes ou des collectifs d'artistes peuvent être impliqués dans les projets urbains, comme ce fut récemment le cas à La Duchère (Lyon) dans le cadre du Grand Projet de Ville (Isabelle Genik, Élise Macaire).

Épilogue : De l'œuvre au patrimoine commun à l'art et à l'architecture

- 16 Ce numéro d'*In Situ. Revue des patrimoines* ne prétend pas être exhaustif sur le sujet des collaborations entre architectes et plasticiens aux XIX^e et XX^e siècles. Il permet néanmoins de prendre la mesure du caractère singulier de ces expériences. Les différentes analyses mettent en lumière le décalage entre les discours (discours d'intention, discours d'accompagnement et de justification de l'œuvre, discours de réception ou de perception de l'œuvre) et la réalité de la création collective. Elles confirment aussi que la complexité à œuvrer ensemble provient d'un jeu de dynamiques individuelles et collectives qui échappent en partie aux acteurs eux-mêmes. Elles invitent plus largement à porter un regard sur la rencontre possible entre un art aspirant à transcender l'architecture et une architecture qui s'emploie souvent à le contenir.
- 17 Mais, si la collaboration entre architectes et plasticiens implique la rencontre, cette dernière peut-elle se faire de manière différée ? Un créateur – qu'il soit architecte ou plasticien – peut-il en rencontrer un autre seulement par le biais de son œuvre ? Cette œuvre peut-elle acquérir un sens au-delà de celui initialement assigné par son créateur ? C'est en posant la question d'une possible transfiguration de l'œuvre *a posteriori* que nous avons souhaité clore ce numéro d'*In Situ*. Les enjeux de la mise en exposition des *Nymphéas* de Claude Monet (Félicie Faizand de Maupeou), la lisibilité nouvelle donnée à l'ancien palais du Trocadéro – construit dans la perspective de l'Exposition universelle de 1878 par Gabriel Davioud et Jules Bourdais – par le photographe Emmanuel Sougez au milieu des années 1930, alors même que l'édifice est promis à la disparition (Juliette Lavie), ou l'architecture (re)donnée à voir par les interventions des artistes Jean-Max Albert et Sara Holt (Françoise Véry), viennent nourrir cette dernière hypothèse de lecture des collaborations entre architectes et plasticiens.
- 18 Dépasser ainsi le temps de la création pour embrasser celui de la vie des œuvres permet une herméneutique plus complexe des rapports entre art et architecture. L'attention portée par les historiens à l'expérience collective conduit à considérer autrement l'unité des arts tant convoitée depuis le début du XX^e siècle. Il apparaît désormais clairement que, malgré les écueils, les architectes et les plasticiens ont agi ensemble en partant de l'hypothèse que l'art pouvait valoriser l'architecture et inversement pour constituer un patrimoine commun à l'art et à l'architecture.

NOTES

1. - BOIS, Yve-Alain, BONNEFOI, Christian, CLAY, Jean, et la collab. de DAMISCH, Hubert. *Architecture, arts plastiques : pour une histoire interdisciplinaire des pratiques de l'espace*. Paris : Comité de la recherche et du développement en architecture, 1979.
2. - Les responsables scientifiques de ce numéro, Delphine Bière et Éléonore Marantz, souhaitent remercier chaleureusement Françoise Cosler et Catherine Gros pour leur aide précieuse tout au long de l'élaboration de ce numéro, Jean-Philippe Garric et Pascal Liévaux pour leur confiance et l'intérêt qu'ils ont porté à ce projet ainsi qu'Arnaud Dercelles (Fondation Le Corbusier) et Alexandre Ragois (Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle, Cité de l'architecture et du patrimoine) pour leur concours aux recherches documentaires.
3. - FROISSART-PEZONE, Rossella. *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*. Paris : CNRS Éditions, 2004.
4. - THUILLIER, Jacques, LAVALLE, Denis. « À propos de l'art mural en France ». *Revue de l'art*, 1995, n°108, p. 5-10 (doi : 10.3406/rvart.1995.348195, http://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1995_num_108_1_348195 [consulté le 25/07/2017]).
5. - BAUDOÛI, Rémi, DERCELLES, Arnaud. « Fernand Léger et Le Corbusier ». Dans COULONDRE, Ariane (dir.). *Fernand Léger. Le beau est partout*. Metz : Éd. du Centre Pompidou-Metz, 2017, p. 198-203. GAY, Diana (dir.). « Fernand Léger et l'art mural, 1925-1955 ». Dans GAY, Diana. *L'Été 1954 à Biot. Architecture formes couleur*. Paris : RMN, 2016.
6. - Le texte (s.d. circa 1929) qui fut remis à la presse par les membres de l'Union des artistes modernes (UAM) afin d'annoncer la création et la raison d'être du groupe qui rassemblaient architectes, artistes, artisans d'art est à ce titre éloquent : « En réaction contre les Salons comprenant trop d'exposants de tendances et de qualités trop différentes, un groupe d'artistes a fondé l'Union des Artistes Modernes ; groupe composé comme l'indiquent leurs statuts d'artistes créateurs "en sympathie de tendance et d'esprit" non pas CHAPELLES ou CÉNACLE mais INDIVIDUALITÉS fortes et parmi les meilleurs de notre temps, pratiquant le jeu d'équipe. » (s. n., « Note à la presse », s.d. circa 1929 ; document cité par BARRÉ-DESPOND, Arlette. *Union des artistes modernes*. Paris : Éditions du Regard, 1986).
7. - Nous évoquons dans la note qui suit ce que recouvrent ces concepts, notamment celui de synthèse des arts, mais les déclinaisons sémantiques sont d'ores et déjà intéressantes à prendre en considération. L'intégration des arts est une notion qui sera souvent mise en avant par André Bloc dans ses écrits (voir les travaux de Corinne Girieud sur le sujet), notamment dans les revues qu'il dirige – *Art d'Aujourd'hui* (1949-1954) puis *Aujourd'hui : Art et Architecture* (1955-1967), ce dont témoignent plusieurs articles et numéros spéciaux – mais aussi dans les revues auxquelles il collabore comme *Architecture, formes, fonctions* : « Synthèse des arts », *Art d'Aujourd'hui*, hors série n°4-5, série 5, mai-juin 1954 ; « Histoire de la synthèse des arts, De l'Union pour l'art à l'Association pour une Synthèse des arts plastiques et au Groupe Espace ». *Art d'Aujourd'hui*, n°6, série 5, septembre 1954, p. 54-57 ; BLOC, André. « À la recherche d'une intégration des arts ». *Architecture, formes, fonctions*, n°7, 1960-1961, p. 83. Le colloque qui se tient à Royaumont du 24 au 26 octobre 1962 sous le patronage de Georges-Henri Rivière est pour sa part intitulé « Liaison entre les arts. L'histoire d'une époque (1890-1962) ».
8. - LE CORBUSIER. « Pour un domaine bâti, vrai et digne. À la recherche de l'usager ». *Volontés*, 13 décembre 1944, pagination non déterminée. Fondation Le Corbusier (désormais FLC) X1-14-46.
9. - LE CORBUSIER. « Vers l'unité. Synthèse des arts majeurs. Architecture, peinture, sculpture ». *Continuity*, n°2, 1945, document non paginé, FLC X1-14-85 ; plus largement, sur Le Corbusier et la synthèse des arts, voir : DE SMEDT, Catherine. « D'un phénomène éditorial introduit au domaine des formes. La synthèse des arts chez Le Corbusier après 1945 ». *Les Cahiers du musée national d'Art*

moderne, n° 74, hiver 2000-2001, p. 76-97 ; OCKMAN, Joan. « A Plastic Epic: The Synthesis of the Arts Discourses in France in the Mid-Twentieth century ». Dans PELKONEN, Eeva-Liisa, LAAKSONEN, Esa (dir.). *Art + Architecture: New visions, New strategies*. Acts of the 2nd International Alvar Aalto Research Conference on Modern Architecture. Helsinki : Alvar Aalto Academy, 2007, p. 30-61.

10. - MONNIER, ABRAM, Joseph (sous la direction de Gérard (dir. Monnier). *L'architecture moderne en France*. T. 2, ABRAM, Joseph. *Du chaos à la croissance, 1940-1966*. Paris : Picard, 1999, p. 81-88 ; COHEN, Jean-Louis. *L'architecture au xx^e siècle en France. Modernité et continuité*. Paris : Hazan, 2014, p. 152-153 ; LUCAN, Jacques. *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*. Paris : Le Moniteur, 2001, p. 116-124.

11. - *Manifeste du Groupe Espace* paru dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 37, 1951, p. V.

12. - Nous faisons ici volontairement référence à la formule employée par Francis Jourdain en 1930 pour désigner les membres de l'UAM qui, explique Jourdain, « entendirent garder le goût de la découverte, voire du risque, pensaient que leurs efforts parallèlement menés vers un but commun seraient favorables au développement d'un esprit collectif. Car ils n'ignorent pas ce qui les sépare les uns des autres, ils sont unanimes à vouloir rechercher ce qui les unit » (JOURDAIN, Francis. Texte sans titre écrit à l'occasion de la première exposition de l'UAM, Pavillon de Marsan, Paris, 1930 ; document cité par BARRÉ-DESPOND, Arlette. *Op. cit.*

13. - MONNIER, Gérard (dir.). *Actualité de l'art public*. Marseille : Parenthèses, 1985.

14. - BONNET, Alain. *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Rennes : PUR, 2006 ; JACQUES, Annie (éd.). *Les "Beaux-arts", de l'Académie aux Quat'z'arts. Anthologie historique et littéraire*. Paris : ENSBA, 2001 ; SEGRÉ (« Segré », il faut un accent aigu mais je n'arrive pas à le mettre !), Monique. *L'École des beaux-arts : XIX^e et XX^e siècles*. Paris : L'Harmattan, 1998 ; MONNIER, Gérard. *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*. Paris : Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 1995.

15. - *Art et Architecture. Bilan et Problèmes du 1 %*. Cat. exp., Paris, Halles centrales, 29 septembre-31 octobre 1970. Paris : Centre national d'art contemporain, 1970 ; DUFRÊNE, Thierry, MOGER, Danielle (dir.). *Art, architecture, université. Le 1 % culturel à travers les constructions universitaires*. Actes des journées d'étude nationales, 16-17 juin 1994. Grenoble : Les Presses du Réel, 1994 ; AGUILAR, Yves. *Un art de fonctionnaires : le 1 %*. Introduction aux catégories esthétiques de l'État. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1998 ; L'inventaire des œuvres réalisées dans le cadre du 1 % artistique, conduit par Thierry Dufrêne, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense à la demande de la direction générale de la Création artistique (ministère de la Culture et de la Communication), répertorie 12 500 œuvres en France (2011, www.culturecommunication.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Ressources-documentaires/Publications/La-collection-Travaux-et-documents) ; HOTTIN, Christian, ROULLIER, Clothilde (éd.). *Un art d'État ? Commandes publiques aux artistes plasticiens, 1945-1965*. Cat. exp., Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 30 mars-13 juillet 2017. Rennes/Pierrefitte-sur-Seine : PUR/Archives nationales, 2017.

16. - S. n. « Informations : école des Beaux-Arts. Concours d'Art monumental ». *Techniques et architecture*, 10^e série, n° 1-2, 1951, p. 100-101 ; sur le concours d'Art monumental, voir VIALE, Marie-Laure. « Le concours d'art monumental aux Beaux-Arts de Paris : refonte d'un enseignement simultanée et collectif ». *Cahiers du programme de recherche sur l'Histoire de l'enseignement de l'architecture au xx^e siècle* (HEnsA20), n° 2, novembre 2016, p. 9-14.

17. - Parallèlement au prix de la meilleure équipe, le concours d'Art monumental donne lieu à un Premier prix d'architecture, un Premier prix de sculpture et un Premier prix de peinture. En 1951, le Premier prix d'architecture est décerné à Foucher (atelier Expert) ; celui de sculpture à Mlle Vasseur (atelier Janniot), tandis qu'une mention est décernée à Gardon (atelier Janniot) ; S. n. « Informations : école des Beaux-Arts. Concours d'Art monumental ». Art. cit. L'article ne précise pas le nom du lauréat du Premier prix de peinture.

18. - McWILLIAM, Neil, MÉNEUX, Catherine, RAMOS, Julie (dir.). *L'Art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris/Rennes : INHA/PUR, 2014.
19. - SAEZ, Guy. « Politiques culturelles et éducation populaire. Interaction constante, constant malentendu ». *L'Observatoire*, vol. 33, n°1, 2008, p. 22-28. URL : <http://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2008-1-page-22.htm> [consulté le 25/07/2017].
20. - FACHARD, Sabine, FAUX, Monique (dir.). *L'art et la ville. Interventions des artistes dans les villes nouvelles*. Actes du colloque de Royaumont, 15 et 16 octobre 1976. Paris : secrétariat général du Groupe central des Villes nouvelles, 1976.
-

AUTEURS

DELPHINE BIÈRE

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université Lille-3, chercheur à l'IRHIS
delphine.biere@wanadoo.fr

ÉLÉONORE MARANTZ

Maître de conférences en histoire de l'architecture contemporaine, université Paris-1-Panthéon-Sorbonne, chercheur à l'HiCSA (EA 4100) eleonore.marantz-jaen@univ-paris1.fr