



HAL
open science

La transformation des conventions de qualité artistique

Christian Bessy

► **To cite this version:**

| Christian Bessy. La transformation des conventions de qualité artistique. 2025. halshs-04897355

HAL Id: halshs-04897355

<https://shs.hal.science/halshs-04897355v1>

Preprint submitted on 20 Jan 2025

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.

La transformation des conventions de qualité artistique. Le cas des œuvres du 1% (1951-2022)

Abstract : Dès les premières années de sa création en France, le dispositif de la commande publique dit du 1% artistique (du coût de la construction) a fait l'objet de nombreuses critiques qui ont alimenté les controverses autour de l'art contemporain et la dénonciation d'un académisme d'avant-garde. Ce texte s'éloigne de cette sociologie critique de la politique culturelle à partir de l'hypothèse d'une pluralité de conventions d'évaluation de la qualité de la commande publique. En retenant une perspective historique (1951-2022), l'analyse par les conventions de qualité artistique constitue un point d'observation privilégié des évolutions des finalités de ce dispositif réglementaire et des critiques dont il va faire l'objet. Le texte commence par caractériser chacune des trois périodes distinguées en référence à une convention de qualité dominante portée par un certain type d'intermédiaire. Dans une quatrième partie, il propose une synthèse en montrant la spécificité de chacune de ces conventions, suivant différentes caractéristiques, ainsi que leur intrication.

Mots clefs : commande publique artistique, politique culturelle, conventions de qualité, architectes, artistes, premier marché de l'art.

La réglementation de l'utilisation de crédits publics pour des « travaux de décoration dans les bâtiments d'enseignement » remonte à l'arrêté du 18 mai 1951 fondateur du dispositif dit du 1% (des coûts de la construction). Cet arrêté ne définit pas explicitement les objectifs de cette obligation de décoration et les modalités de fonctionnement de la « Commission des achats et des commandes de l'État » chargée d'examiner les projets de décoration. Ils seront définis par voie de circulaires et par d'autres arrêtés au cours des années 1960 et 1970, engendrant une certaine lourdeur administrative, assez tôt dénoncée. À la dénonciation des acteurs des milieux artistique (y compris les architectes) et politique, dès la mise en place du dispositif (Viale, 2022), va s'ajouter une critique savante portant notamment sur la nature de la sélection des projets de décoration et donc sur la composition de cette commission.

La dénonciation la plus virulente provient d'un sociologue Yves Aguilar (1998) à la fin des années 1990, avec la publication de son livre titre provocateur : *Un art de fonctionnaire : le 1%*. Cette sociologie critique s'inscrit au cours des années 1990 dans une série de controverses autour de l'art contemporain et de la dénonciation d'un académisme d'avant-garde, reprise par Pierre Bourdieu (2013) défendant l'idée que le champ artistique dresse un système de défense collective auquel participeraient des individus de mauvaise foi débouchant sur une méconnaissance collective soutenue institutionnellement. Dans le cadre de ces controverses, mais en partant d'une sociologie de la critique, les travaux de Nathalie Heinich (1998, 2009) proposent *a contrario* une analyse du rejet du public concernant des commandes d'État, l'installation des colonnes de Buren dans la cour du Palais royal étant le cas, à cette époque, le plus emblématique de ce rejet. Plus historiquement, ces travaux s'inscrivent dans une lignée d'études qui ont montré comment l'art statuaire en particulier était lié aux choix idéologiques des tendances politiques au pouvoir. Certains gouvernements sont d'ailleurs passés maîtres dans la manipulation des images qu'ils veulent renvoyer, en cherchant à les substituer aux effigies des gouvernements antérieurs. Cette substitution s'effectue par différents moyens, allant du déboulonnage et la remise à la destruction en place publique, en passant par des formes d'invisibilité partielle pour calmer la vindicte populaire (Tillier, 2022).

L'intérêt de la sociologie critique d'Aguilar est d'aller plus en profondeur que l'étude des critiques des commandes publiques les plus médiatisées afin de montrer comment les idéologies s'infiltrent, au-delà de la volonté de pouvoir des hommes politiques, dans les dispositifs bureaucratiques conduisant progressivement à l'élaboration d'un art d'État (au sens de Bourdieu). Dans ce texte, nous nous écartons de cette sociologie de la domination en nous focalisant sur la sélection des artistes et des projets de décoration dans une veine plus proche de celle d'Howard Becker (1982) dans *Les mondes de l'art*. En particulier, nous faisons l'hypothèse de l'existence d'une pluralité de conventions d'évaluation de la qualité de la commande publique. Ces « conventions de qualité » sont mobilisées par les acteurs afin de se coordonner au cours de la sélection des artistes, mais aussi, lors de la définition et de la validation du programme artistique, en amont, et des modalités de la commande, de sa réalisation et de sa conservation, en aval.

Nous faisons référence en particulier à la notion de « conventions de qualité » développée par François Eymard-Duvernay (1989) dans le cadre de l'évaluation de la qualité des produits, conventions qui permettent de réduire l'incertitude sur les critères d'appréciation mobilisés par les acteurs dans les opérations de production et de commercialisation sur les marchés. Nous cherchons ici à montrer l'intérêt d'une telle notion d'un point de vue historique. En effet, cette analyse par les conventions de qualité artistique constitue un point d'observation privilégié des évolutions des finalités de ce dispositif réglementaire et notamment de sa volonté d'éducation artistique et de son objectif d'aide à la création artistique. Elle repose donc essentiellement sur l'examen des textes réglementaires et des critiques dont ils ont fait l'objet, à l'instar de celle d'Aguilar (1998) qui a porté principalement sur le fonctionnement de la Commission Nationale (puis régionale à partir des années 1980) chargée d'agréeer les artistes, notamment à partir de l'étude des archives des avis qu'elle a rendus sur les projets de décoration soumis à son appréciation.

Nous n'allons pas étudier précisément les critères d'évaluation mobilisés par cette commission concernant la dimension purement esthétique de l'œuvre, ce qui supposerait de s'appuyer sur une analyse ethnographique permettant de faire émerger ces critères qui justifient les choix artistiques ou encore les jugements esthétiques (Urfalino et Vilkas, 1995). En effet, l'évaluation de la qualité d'un projet de décoration ne se réduit pas à sa dimension purement esthétique, même considérée en lien avec son intégration à l'architecture.

Certes, cette intégration constitue un critère important sur lequel l'architecte est particulièrement sensible, comme le montre les avis consultés (de la commission), avec en particulier, le choix des matériaux, des couleurs et des réceptacles de l'œuvre. La commission prend aussi en compte la faisabilité, l'installation et la perception de l'œuvre (y compris la façon dont on peut circuler autour), sa pérennité, et, ainsi, la pédagogie déployée à cette occasion par l'artiste, mais aussi, par l'ensemble des « intermédiaires » qui suivent la réalisation de la commande. Est-ce que les membres des commissions n'anticipent pas finalement la question de l'acceptabilité de l'œuvre, de sa bonne réception par le public et de sa portée éducative, ce qui peut les conduire à limiter les œuvres trop avant-gardistes ? L'examen des avis de la commission fait aussi remonter certains critères objectivés issus de l'évaluation de projets propres à cette procédure de commande publique. Il en va ainsi de la bonne préparation du dossier et de son caractère complet, de la faisabilité (sans dépassement de coût) et de la maturité du projet en référence à ce que les membres de cette commission pensent être le talent de l'artiste. De ce point de vue, l'activité des membres de la commission peut être rapprochée d'un travail d'édition d'un texte dans une revue scientifique par rapport à laquelle l'auteur doit s'ajuster et travailler en collaboration avec les rapporteurs et l'éditeur

afin d'améliorer la qualité du texte. Une telle co-production implique des relations de confiance entre les acteurs, ce qui peut expliquer la reconnaissance par la commission d'équipes (couples architecte/artiste) qui réalisent des décorations de qualité, avec le risque d'exclusion de nouveaux artistes.

D'un point de vue historique, nous distinguons trois grandes périodes, chacune d'entre elles étant caractérisée par une convention de qualité artistique dominante : 1951-1981 : La mise en œuvre d'un service public par les architectes, 1981-2002 : La médiation des Conseillers artistiques régionaux et l'organisation d'un marché de la commande publique, 2002- 2022 : Le marché européen de la commande publique d'œuvres de décoration et le rôle de nouveaux intermédiaires.

Évidemment, cette périodisation basée sur des changements réglementaires ne correspond pas strictement au changement politique dans la conception de la commande publique et du rôle de l'État en la matière. Ni même de la place de l'architecte, de ce qu'est un artiste ou une œuvre allant, au cours de la période qui couvre près de 70 ans, de la décoration architecturale (politique de relance de l'art monumental) à l'installation contemporaine (Cometti, 2015). De leur côté, les conseillers artistiques régionaux, créés dès 1965, vont voir leur mission évoluer à partir de 1981 et des lois de décentralisation de 1983. Ils contribuent à la « montée en charge » du dispositif du 1% du fait de son extension à toutes les nouvelles constructions publiques et à toutes les formes d'art. À partir de leur rôle dans les commissions compétentes et de leurs relations avec les architectes, les artistes et les maîtres d'ouvrage, se jouent en partie les transformations de ce dispositif de commande publique avec l'émergence de nouvelles conventions de qualité (Bessy et Chauvin, 2013).

Nous ne reviendrons pas ici sur l'inscription de ce dispositif dans une histoire longue de la commande publique en matière artistique. Cette histoire remonte au moins à la fin du XIX^{ème} siècle avec le règlement du 3 novembre 1878 concernant les commandes et acquisitions d'œuvres d'art, ainsi que le décret du 12 février 1889 sur la création d'une commission consultative d'étude des projets. Cette commande obéit notamment à des conditions de forme concernant la justification des dépenses publiques et le « traitement » des artistes. D'un point de vue plus contemporain, une première réflexion émergea à la fin des années 1960 sous l'impulsion du ministère des finances, mais ne déboucha pas du fait de la spécificité de la commande d'œuvre d'art (Rentier, 2010). Il faudra attendre un décret de 2002 pour que ces œuvres de décoration soient soumises à des modalités de passation des marchés publics.

Nous commençons par caractériser chaque période en référence à une convention de qualité dominante, puis dans une quatrième partie nous proposons une synthèse en montrant l'intrication de ces conventions de qualité artistique. Plus que l'identification des conventions d'évaluation de la qualité d'une œuvre mobilisées dans les commissions de sélection, la notion de « convention de qualité » permet de caractériser les repères de coordination de l'ensemble des acteurs de la commande publique et d'analyser leur transformation. Cette notion a donc une portée principalement historique.

1951-1981 : La mise en œuvre d'un service public par les architectes

En introduction, on peut rappeler le projet de loi de Jean Zay, ministre de l'Éducation Nationale et des Beaux-Arts sous le Front Populaire (Viale, 2022). Ses objectifs étaient d'encourager le renouveau de l'art monumental (en l'éloignant de sa fonction

commémorative), d'aider les artistes au chômage en temps de crise, ainsi que de favoriser l'éducation artistique des jeunes scolaires et plus globalement des masses. Un projet d'arrêté du 30 novembre 1949 va reprendre la proposition de Jean Zay sous l'impulsion de la société des sculpteurs. Ce projet sera refusé par le ministre des finances de l'époque qui considère le 1% du budget de la construction, pour financer une œuvre de décoration, comme une forme de détournement de l'argent de l'État. Le ministre de l'Éducation nationale (Yvon Delbos) lui opposera les recettes touristiques liées à l'attrait des monuments et soulignera son manque de conscience de la « misère des artistes ».

Nous allons partir de l'arrêté de 1951 fondant l'obligation de décoration des édifices scolaires, puis des différents arrêtés qui vont abroger les textes antérieurs, ainsi que de certaines circulaires qui permettent d'ajuster les textes réglementaires aux conditions concrètes et de les compléter. Sous l'impulsion d'André Malraux, à la tête du nouveau ministère d'État des affaires culturelles créé en 1959, on assiste à un changement d'organigramme avec l'instauration d'un « Service de la création artistique » (qui a pour chef Bernard Anthonioz¹) dont la mission est de relancer cette création afin que la France redevienne une nation à l'avant-garde de l'art décoratif, suivant les objectifs fixés par la Commission du Quatrième Plan². Se met en place une politique interventionniste qui s'appuie sur la centralisation de l'expertise économique, éducative et artistique, avec son corps d'inspecteurs généraux, véritables commis de l'État véhiculant l'idéologie des grandes œuvres et des grands auteurs (Giard, 1979). Ils conçoivent l'art comme un processus cumulatif pouvant bénéficier du développement des sciences et considèrent qu'il a une portée émancipatrice – même si d'abord comprise et goûtée par une élite – qui légitime l'organisation et le financement d'un service public (Menger, 2009).³

Ce volontarisme étatique se traduit par le fait que la politique de la commande publique 1% est entièrement définie par voie réglementaire sous forme essentiellement d'arrêtés⁴. D'après Aguilar (1998), pas moins d'une trentaine de textes à portée réglementaire a été produite entre 1951 et 1977 : 9 décrets, 6 arrêtés, 13 circulaires, une décision et une note. Ce sociologue critique présente cette inflation de textes réglementaires comme symptomatique de la place croissante de la bureaucratie d'État dans la production artistique, via notamment la Commission des achats et des commandes de l'État.

De 1951 à 1981, les architectes vont jouer un rôle prépondérant dans l'activation du dispositif et notamment dans le choix des artistes qui vont travailler à la réalisation des programmes de

¹ Aguilar (1998) en fait une figure primordiale de cet art d'État qui possède le monopole (de la rédaction) du texte et de (la définition de) la forme artistique. Il est marié avec la nièce du Général de Gaulle qui est au pouvoir dans les années 1960.

² Vincent Dubois (1999) a montré dans son ouvrage sur la genèse de la politique culturelle comment la culture est devenue un objet de planification. Alors que rien ne l'y prédisposait, André Malraux aurait joué le jeu du Plan pour augmenter les dépenses culturelles dans les arbitrages budgétaires interministériels. Cette politique interventionniste est aux antipodes du mouvement au tournant du XIX^{ème} siècle regroupant des artistes hostiles à cette politique au nom de la liberté de la création.

³ Suivant le modèle de justification du bien commun de Boltanski et Thévenot (1991), on pourrait avancer que ce dispositif de décoration est fondé sur un compromis articulant les grandeurs « civique » (la poursuite de l'intérêt général) et « industrielle » (investissement dans le futur et recherche d'efficacité).

⁴ L'auteur fait référence au rapport du conseiller d'État Jean Cahen-Salvador (*Pour une nouvelle condition de l'artiste*, 1978), dressant la liste des textes se rapportant aux travaux 1%.

décoration qu'ils ont conçus et qu'ils ont ensuite la charge de suivre. Comme le souligne Sabrina Ducroquet-Blanchet (2017) :

« Tout projet de décoration doit être examiné par le Conseil général des bâtiments de France ou par le Comité des constructions scolaires, remplacés en 1970 par des commissions régionales ou départementales, qui rendent un avis sur la nature et l'emplacement du ou des projets présentés. Il doit aussi recueillir l'avis des autorités académiques et du maître d'ouvrage⁵. La municipalité concernée peut être consultée selon le mode de financement des travaux. Jusqu'à la création du ministère des Affaires Culturelles, le projet décoratif est ensuite examiné par la commission d'agrément des artistes proposés pour l'exécution des décorations dans les bâtiments d'enseignement siégeant au sein de la direction générale des arts et des lettres (ministère de l'EN). À partir de 1963, une commission chargée de l'étude des projets de décoration dans les édifices publics est instituée au sein du Service de la création artistique (service comprenant notamment le bureau des travaux de décoration des édifices publics mis en place en 1966). Elle examine la qualité artistique des programmes décoratifs » (p. 3).

Il y a donc une division du travail entre les architectes et les artistes, les premiers ayant un pouvoir important de définition du programme de décoration que l'artiste est amené à réaliser. Si le « sujet » et la technique utilisée ne sont généralement pas définis (exceptionnellement pour la seconde en définissant le « type » d'œuvre, par exemple : sculpture, ferronnerie, tableau...), l'architecte peut imposer des contraintes de réalisation (respect de certains volumes et de rythmes, de matériaux et de couleurs), d'orientation et de perception des œuvres (comme le fait qu'elles doivent être visibles sous tous ses angles). L'architecte anticipe la perception et les modes de circulation autour des œuvres, ce qui peut être lié, à partir des années 1970, à des motivations pédagogiques nouvelles conduisant à la conception dans les édifices scolaires d'espaces de rencontre et d'animation de plein air (Viale, 2022). Il doit aussi faire en sorte que la décoration résiste aux intempéries, en conseillant par exemple l'usage de la céramique et de la peinture vinylique, et en préparant soigneusement le support d'intervention de l'artiste.

Beaucoup d'architectes vont se désintéresser du dispositif du 1% qui est par ailleurs complexe, du fait de certaines lourdeurs administratives. Pour ceux qui vont définir des programmes de décoration et choisir des artistes, le devenir matériel des œuvres va dépendre en particulier de la qualité des liens entretenus entre ces professionnels débouchant sur une forme de co-conception (Ducroquet-Blanchet, 2017). Ces relations de confiance peuvent être liées à la fréquentation commune des Beaux-Arts et de l'école française de Rome. Mais, elles peuvent aussi s'ancrer dans des réseaux locaux de relations interpersonnelles.

L'arrêté du 18 mai 1951 fondateur de la politique du 1%

Suivant cet arrêté, les architectes sont responsables des différentes phases de la procédure et de l'utilisation des crédits. Ils sont d'ailleurs rémunérés sur le montant des travaux de décoration. Si cette réglementation consacre le pouvoir de l'architecte dans le choix des artistes, la décision finale du ministre est néanmoins précédée par un avis de la Commission consultative des achats et commandes de l'État créée par un arrêté du 28 juin 1949. Dans le procès-verbal de la première réunion (26 septembre 1951), il est mentionné que son président Jacques Jaujard (Directeur de la Direction Générale des Arts et des Lettres) « appelle

⁵ Notons que le maître d'œuvre est sélectionné par le maître d'ouvrage, puis à partir de 1973, par le biais d'un concours organisé par les pouvoirs publics sous la forme d'appels d'offre.

l'attention des membres de la Commission sur la lourde responsabilité qu'ils auront à assumer : les artistes choisis "fixeront pour la postérité le style de notre temps" », impulsant ainsi une logique patrimoniale (Ducroquet-Blanchet, 2017).

L'arrêté du 8 février 1963 institue une nouvelle commission de la création artistique, via notamment les dispositions concernant la sixième section dédiée au 1%, chargée d'examiner les projets de décoration et de justifier son avis en cas d'aménagements à apporter. Afin de contrebalancer la limitation du pouvoir de choix des collectivités locales (qui mettent en avant leurs artistes), et suivant une forme de déconcentration, le cabinet d'André Malraux instaure les premiers conseillers régionaux des affaires culturelles (Crac) par l'intermédiaire de la circulaire du 23 février 1963, relative aux conditions de coordination administrative. Il s'agit aussi de faire face aux critiques adressées à ce dispositif réglementaire. Cette circulaire détermine un premier seuil (2 500 francs) au-dessous duquel l'examen du projet de décoration sera confié à ces Crac, réduisant ainsi l'implication de l'Administration centrale dans la sélection des dossiers de décoration et allégeant ainsi une procédure particulièrement lourde. Face au désintérêt de certains architectes pour ce dispositif qui est décrié⁶, la circulaire du 30 mars 1965 vise à obtenir « Le plein emploi des crédits réservés au 1% » afin de « promouvoir un art monumental de qualité s'intégrant dans l'architecture des nouveaux bâtiments ».

De son côté, la circulaire du 30 novembre 1965 renforce le rôle du conseiller artistique régional (dénommé CAR) qui doit s'occuper dorénavant des dossiers dont le montant est inférieur à 15 000 francs, ce qui accroît sa charge de travail concernant le choix des artistes, choix validé par les préfets à l'époque. Il jouait donc auprès du préfet le rôle que remplissait, auprès du Ministre des affaires culturelles, la commission nationale de la création artistique. Les CAR sont recrutés parmi les conservateurs de musées et directeurs d'écoles des beaux-arts, avec un éthos fort de la fonction publique. Ils doivent ainsi se faire les représentants de l'État sur le « terrain » afin de coordonner toutes les instances qui interviennent dans la procédure et notamment faciliter les interactions avec la « Commission Nationale du 1% » (CN, ci-après).

Leur mission s'apparente de plus en plus à une forme de médiation entre les architectes (et aussi les artistes) et les maîtres d'ouvrage. Avec la circulaire du 28 avril 1966 : « L'architecte se met d'accord avec le conseiller artistique tant sur le programme de décoration, que sur le choix des artistes auxquels en sera confiée la réalisation. Tous deux s'entendent également sur les contacts à prendre avec les maîtres d'ouvrage, les autorités académiques et le conseiller technique des constructions scolaires, afin de recueillir leurs avis »⁷.

Au cours de cette période, qui va durer jusqu'au mouvement de décentralisation du début des années 1980, la capacité de choisir des artistes est principalement reconnue à l'architecte. Ainsi, l'architecte de l'ENS Cachan Roger-Henri Expert mobilise son ami le peintre Jacques Villon, déjà renommé à la fin des années 1950, pour concevoir deux grandes fresques cubistes. Ce choix est néanmoins contrôlé par la CN, entourée de certains professionnels, afin de garantir la qualité du projet de décoration et de réduire les dérives clientélistes. Cette

⁶ Voir la critique de l'architecte René Blanchot cité par Viale (2022), notamment la lourdeur et la lenteur administrative, avec des dossiers qui parcourent dix-huit bureaux successifs et sont soumis à trois commissions.

⁷ Dans les faits, nous dit Aguilar (1998), il y a très peu de concertation avec ces acteurs et notamment les représentants des usagers des bâtiments, si bien que le CAR peut imposer son « esthétique » ou ses peintres.

mainmise des hauts fonctionnaires est critiquée par Aguilar (1998) qui dénonce les artistes « abonnés » au 1%, ce qui le conduit à les qualifier également de « fonctionnaires ».

Notons que cet accaparement du dispositif est relatif car il concerne une très petite minorité d'artistes. Sur près de 900 artistes (894 exactement) ayant fait l'objet d'au moins un arrêté ministériel pour la réalisation de travaux entre le 1 janvier 1960 et le 15 juillet 1970, ils sont 45 à avoir entrepris plus de 10 projets, soit tout juste 5% de la population concernée⁸. Notons aussi que les statistiques des projets examinés par la Commission nationale au cours de l'année 1969 montrent que 318 artistes ont présenté un ou plusieurs projets. Une cinquantaine ont présenté deux projets, une vingtaine trois projets et 14 plus de quatre projets. Par ailleurs, pour cette année 1969, 53 projets d'artiste ont été refusés par la Commission sur un total de 436 projets présentés, soit 12% de refus ; ce qui relativise les propos très critiques de ce sociologue sur le pouvoir de censure de cette instance nationale qui imposerait ses protégés essentiellement parisiens, au mépris des préférences des élus locaux et des usagers. Cela n'évacue pas néanmoins la critique que certains artistes devenus « honorables » profitent plus que d'autres de ce dispositif suivant un processus cumulatif propre à tout type de demande de subvention⁹. Par ailleurs, contrairement au discours du président de la CN Bernard Anthonioz qui évoque une ouverture du dispositif sur la création contemporaine, très peu de jeunes artistes y participent¹⁰. La très grande majorité des artistes ont plus de 60 ans.

Avec un peu plus de recul qu'Aguilar (1998) et le regard d'une historienne de l'art, et tout en soulignant sa lourdeur bureaucratique, Marie-Laure Viale (2022) montre qu'avec le dispositif du 1%, c'est tout l'art monumental qui a été renouvelé. Nombre d'architectes et d'artistes se sont appropriés les techniques industrielles du bâtiment en inventant de nouveaux possibles (avec la technique de la préfabrication modulaire conçue par l'architecte Pol Abraham) et en contrôlant la reproductibilité de leurs œuvres liée à un changement d'échelle de la construction des édifices scolaires à partir des années 1960. La démocratisation de l'enseignement les aurait conduits à également innover sur le plan pédagogique afin d'améliorer les conditions de réception des décorations. Il n'en reste pas moins que de nombreux programmes d'édifices scolaires vont être réalisés dans l'urgence et sans souci pédagogique et esthétique particulier, afin de répondre aux besoins exponentiels de construction des nouveaux collèges d'enseignement secondaires créés par le décret du 3 août de 1963.

Sur la question de l'intégration des œuvres d'art à l'architecture, la table ronde dans l'ouvrage de 1970 sur le bilan 1% présente les différents aspects du problème, en rassemblant des architectes, des artistes et des représentants de l'administration, dont le dialogue sur le terrain

⁸ On se réfère ici au livre *Art et architecture, bilan et problèmes du 1%*, édité par le CNAC de l'époque et réalisé par le Service de la Création artistique à l'occasion de l'exposition qui s'est tenue aux Halles centrales de Paris, 1970. Ce livre contient une annexe de la liste alphabétique de tous les artistes avec les commandes qu'ils ont honorées (édifice scolaire, département, année).

⁹ Plusieurs facteurs se cumulent. L'acceptation d'un projet peut être liée au fait que l'artiste possède des titres homologués par l'État. Cette première acceptation diminue ensuite le coût de recours à ce dispositif et la réalisation appréciée de plusieurs projets entraîne ensuite la confiance de la commission pour cet artiste qui acquiert ainsi une certaine notoriété, suivant une forme d'effet Mathieu mise en évidence dans le champ scientifique (Merton, 1968).

¹⁰ Ce discours est reproduit dans le livre *Art et Architecture, bilan et problèmes du 1%* édité par le CNAC (1970).

est difficile. En particulier, est dénoncé le manque de formation et de sensibilité artistique des architectes, peu ayant une expérience de l'art contemporain. À l'inverse, le syndicat des sculpteurs défend l'idée que c'est à l'architecte que revient le libre choix de l'artiste afin d'éviter tout dirigisme esthétique et pouvoir d'influence du circuit marchand. Ce syndicat milite pour que les artistes et les architectes soient mieux représentés dans la composition de la Commission Nationale.

Les arrêtés de 1972 et 1975 consacrant la Commission Nationale

À partir des années 1970, l'architecte perd progressivement son pouvoir (de choix de l'artiste) avec l'intervention mieux rôdée de la Commission Nationale, intégrant des hauts fonctionnaires et des représentants des artistes et des architectes, et, comme nous l'avons déjà mentionné, des CAR. Ce recul de l'architecte provient également de l'ouverture de l'école à son environnement urbain et de la conception de projets de décoration dans ses abords afin qu'ils profitent à un plus large public, libérant peu à peu le 1% de son attache architecturale.

L'arrêté du 7 juin 1972 (art. 1) met au clair les évolutions concernant les attributions de l'architecte, de la CN des travaux de décoration des édifices publics, ainsi que sa composition qui avait fait l'objet d'une refonte partielle en 1963 et 1969¹¹. Cette Commission est composée par des représentants de l'administration : le chef du service de la Création artistique, le président¹², le représentant de l'éducation nationale, le directeur de l'Architecture, le directeur du Centre National d'Art Contemporain ; et des personnalités extérieures à l'administration : un artiste peintre ou un sculpteur désigné par les organisations professionnelles les plus représentatives, un critique d'art désigné par les organisations professionnelles, un artiste ou une personnalité désignée par le Ministre, un architecte désigné par le Ministre. Le secrétariat de cette « académie invisible » est assuré par le service de la création artistique du ministère des affaires culturelles qui entretient un « corps » d'administrateurs de l'art contemporain formé d'énarques devenus inspecteurs généraux, mais aussi, de conservateurs formés à l'École du Louvre¹³.

L'expertise en matière d'art contemporain qui agréé les artistes et qui valide chacune de leur œuvre répondant à la commande publique est ainsi placée sous le contrôle de l'administration de l'État (Moulin et Quemin, 1993). Celle-ci nomme les premiers conseillers artistiques régionaux (CAR) et les directeurs régionaux des affaires culturelles qui assistent également aux réunions de la CN lorsque leur région est concernée. Ces nouveaux administrateurs de l'art contemporain sont recrutés aussi parmi les historiens ou les critiques d'art, via des réseaux d'interconnaissances constitués au cours des études ou dans le sillage d'une personnalité influente du milieu artistique ou d'un mouvement particulier (Moulin et Quemin,

¹¹ Voir l'arrêté du 2 janvier 1969 portant institution d'une commission provisoire pour l'étude des travaux de décoration.

¹² Bernard Anthonioz occupera ce poste pendant près de 20 ans. Aguilar (1998) en fait une figure primordiale de cet art d'État qui possède le monopole (de la rédaction) du texte et de (la définition de) la forme artistique. Il est marié avec la nièce du Général de Gaulle qui est au pouvoir dans les années 1960.

¹³ Pour qualifier la nature de ces commissions qui se développent à l'époque et qui sont composées de fonctionnaires de l'administration culturelle, de responsables d'institutions, d'artistes et de critiques, Philippe Urfalino (1989) utilise le terme d'académie invisible qui se substitue d'une certaine façon à l'Académie de l'Ancien régime.

1993). Ils doivent veiller au plein emploi des crédits réservés à la décoration, en particulier à la suite des refus de propositions soumises par l'architecte.

L'arrêté du 15 mai 1975 ne fait que réévaluer le montant déclenchant l'intervention de la CN (de 25 000 à 50 000 F), toujours après avis du recteur ou de l'inspecteur d'académie (qui sont d'une certaine façon les maîtres d'ouvrage commanditaires), et préciser certains points, en particulier que l'architecte ne « propose » plus mais « mentionne obligatoirement » dès l'avant-projet le programme de décoration, sa nature et l'emplacement des œuvres prévues. La présence d'un conseiller paysagiste est ajoutée aux personnalités extérieures siégeant dans la CN, du fait des projets 1% conçus la lisière des établissements. Ces personnalités n'ont qu'un mandat de trois ans non renouvelables. L'article 9 précise également qu'après la décision d'agrément, « un contrat est passé entre le maître d'ouvrage et l'artiste. Il définit les honoraires dus et les modalités de versement. Aucune indemnité ne peut être versée aux artistes en cas de refus de leurs projets ». La passation des marchés ainsi se formalise.

Les modalités d'intervention du CAR sont précisées par des circulaires. Il coordonne le projet artistique pour les montants inférieurs à 50 000 F et donne son avis au préfet. Il sert de médiateur avec le secrétaire de la CN pour les plus gros projets. Il conseille les élus locaux tout en cherchant à assurer la « qualité des œuvres mises en place qui constituent des témoignages d'une époque ». Il agit à la manière d'un conservateur de musée, dont il a pu occuper précédemment la fonction ou suivre la formation de l'École du Louvre. Il est contraint par des règles déontologiques, notamment en matière de choix des œuvres suivant une logique patrimoniale « désintéressée ».

Mais, à partir des années 1980, l'ouverture de la profession de « conservateur », profession à laquelle la plupart des CAR appartiennent, remet en cause son devoir de réserve et son souci d'indépendance de jugement (Heinich et Pollak, 1989). En « intermédiaire » bien informé, il entretient un réseau d'artistes capables de fournir une décoration et constitue des plaquettes à destination des commanditaires qu'il tend à inférioriser (Aguilar, 1998) L'émergence dans les années 1990 des « nouveaux commanditaires » s'appuie justement sur la remise en cause de rapports hiérarchiques, en instaurant une relation plus horizontale entre les parties prenantes. Cela ne veut pas dire que certains CAR, depuis leur création, n'ont pas joué un rôle de médiateur entre les artistes et les commanditaires, ainsi qu'avec les usagers des établissements scolaires. Une bonne illustration en est le projet de Christian Boltanski autour du portrait des élèves du collège des Lentillères, en 1973 en Bourgogne.

Mais revenons à la période mitterrandienne qui consacre le statut de l'artiste et son travail créateur, en lui donnant le plus souvent carte blanche pour développer son esthétique propre et réaliser de véritables œuvres d'art dans des espaces et des temps autres que les conditions habituellement offertes par les galeries (Menger, 2009). L'État abandonnerait la visée éducative de transmission de valeurs morales qui était présente dans le dispositif 1% à l'origine ; ainsi que son format contraignant.

1981- 2002 : la médiation des Conseillers Artistiques et l'organisation du marché de la commande publique

Avec l'extension, dès 1978 et 1980, des 1% à tous les édifices publics et les mesures de décentralisation (arrêté du 10 mai 1981 et lois de 1983), ainsi que la création des Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC) instaurant une politique active d'acquisition

d'œuvres d'art¹⁴, les commissions sont devenues régionales et surtout ont intégré le maître d'ouvrage (responsable de l'établissement affectataire du bâtiment), l'architecte et un représentant des usagers du bâtiment. On parle alors de « comité artistique » dans lequel les conseillers artistiques régionaux jouent un rôle important de décision et de coordination (en tant que rapporteur de la commission), y compris de médiateur entre les artistes et leur public (Moulin, 1997). Le pouvoir d'imposition des CAR en tant qu'experts est d'autant plus renforcé qu'ils assurent le même rôle de coordination au nouveau du « Comité technique » des FRAC chargé de sélectionner des œuvres pour acquisition (Urfalino et Vilkas, 1995).

Le pouvoir des commissions régionales et des CAR

L'arrêté du 10 mai 1981 crée « Les commissions régionales des travaux de décoration et des réalisations plastiques des édifices publics » exécutées ou subventionnées par l'État, en parallèle de la structuration des Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC). La CN parisienne demeure néanmoins l'instance d'appel car le préfet de région, président de la commission régionale, peut, s'il estime nécessaire, lui soumettre certains projets (article 4). Ces commissions régionales vont se développer d'autant que les lois de 1983, relatives à la répartition des compétences entre l'État et les collectivités territoriales, vont avoir pour conséquence d'appliquer l'obligation de décoration à la charge des collectivités territoriales¹⁵.

Au printemps 1985, une nouvelle réforme repousse les seuils des saisines des commissions nationales (par ministère) au profit de la compétence du directeur de la DRAC assisté par le conseiller artistique régional. Ces intermédiaires de la politique culturelle qui président et animent les commissions régionales reçoivent des instructions du ministère (via les circulaires du 9 et 27 novembre 1981) pour garantir le respect des objectifs du 1%. Au-delà de l'intégration des œuvres à l'architecture du bâtiment, ils doivent veiller à l'équilibre des commandes entre les différentes formes d'expression de l'art contemporain. Cette politique de la diversité (Menger, 2009) amène à modifier la composition de la Commission. Parmi les personnalités extérieures désignées par le préfet, comptent désormais deux artistes plasticiens et un artisan d'art qui peuvent représenter différentes tendances artistiques. Afin de faciliter l'accès des plus jeunes créateurs à la commande publique, la procédure par appel à candidatures est mise en place et ouverte à des artistes qui ne sont pas forcément de la région¹⁶. Par ailleurs, le fonctionnement de la commission est soumis à un certain formalisme : calendrier des réunions établi périodiquement, chaque projet est présenté par un rapporteur qui est le CAR (nommé par la ministre), invitation de l'architecte à présenter le projet avec la possibilité de se faire accompagner par l'artiste.

¹⁴ Sur l'analyse de leurs modes de fonctionnement, voir Urfalino et Vilkas (1995) qui examinent en particulier les mécanismes de délibération des conseils d'administration (composés d'élus), arrêtant les décisions d'achats à partir des propositions soumises par les comités techniques ; ce qui pose la question de la délégation des élus aux experts.

¹⁵ Pour Rentier (2010), le transfert aux départements de la responsabilité (et non de la compétence) de la construction des collèges, et aux régions, de la responsabilité de la construction des lycées était une raison supplémentaire d'étendre le 1 % à ces collectivités, car l'État escomptait bien qu'elles financeraient la construction de nouveaux bâtiments scolaires, ce qui augmentait l'intérêt de l'application d'une obligation de décoration.

¹⁶ Aguilar (1998) rappelle que les trois-quarts des artistes habitent la région parisienne, ce qui est confirmé par notre exploitation statistique de l'inventaire des lycées bretons 1951-1972.

On assiste ainsi progressivement à l'organisation du marché de la commande publique (même si c'est un monopole du fait du financement public) qui s'appuie, en amont, sur l'établissement dans chaque région de la liste des projets de construction dont la réalisation est envisagée, ainsi que le montant réservé aux 1%. Cette liste doit pouvoir être consultée par les artistes et les artisans des métiers d'art qui peuvent décider de concourir. Les CAR assurent la coordination avec les commissions immobilières et de l'architecture, dont le directeur de la DRAC est membre de droit, et veillent à la transmission rapide des avis de la commission à l'administration concernée (délai de trois mois). En aval, les CAR doivent s'assurer de la bonne réalisation technique des œuvres et de l'usage de matériaux résistants. Comme pour les acquisitions des FRAC, ils sont incités également à participer à la valorisation des œuvres en organisant des événements à l'occasion des inaugurations en présence de l'artiste et des personnalités locales, ainsi que des journalistes, afin de promouvoir l'image de l'action culturelle de l'État.

C'est bien la diffusion de l'art contemporain auprès d'un vaste public qui prime et non plus la simple éducation des écoliers et des étudiants, conformément à une politique de démocratisation culturelle chère à la gauche. La célébration de la créativité très fortement impulsée par le ministre de la Culture Jack Lang conduit à reconnaître des professions, comme les designers ou certains artisans d'art, qui étaient restées aux marges de la création et qui vont se saisir des opportunités de certification offertes par le soutien étatique (Urfalino, 1989). C'est un soutien qui se veut aussi économique en direction d'activités plus artisanales et orientées vers l'ingénierie de la commande publique, alimentant ainsi le marché sur une plus vaste échelle.

L'accroissement du pouvoir des CAR, en matière de certification de la qualité des artistes et de conseil auprès des architectes et des élus¹⁷, va faire en sorte qu'ils vont susciter l'acrimonie des plasticiens qui ne sont pas sollicités par ces médiateurs de la politique des arts plastiques pouvant faire un usage abusif de leur position statutaire. Cette critique se renforce avec l'extension des 1% à tous les édifices publics, multipliant ainsi les opportunités de commande.

Cette extension du dispositif est liée à une politique de commande publique jamais égalée (reprenant le souffle impulsé par André Malraux dans les 1960) et vise à inciter la création artistique contemporaine qui prend son envolée avec les grands chantiers méditerranéens, le développement des FRAC et du Centre National des Arts Plastiques (CNAP) doté, en 1983, d'un Fonds d'aide à la commande publique¹⁸. Cette politique de « mécénat caché », pour reprendre l'expression d'Urfalino (1989), s'inscrit aussi dans les stratégies de communication des hommes politiques et des élus cherchant à se grandir et à se démarquer de la tradition. Ils vont pour cela enrôler sur les chantiers publics, via toute une série d'intermédiaires, des

¹⁷ Ils doivent mettre en place une cellule de documentation sur l'art contemporain, en liaison éventuelle avec des musées et des universités, et disposer de dossiers complets sur les artistes et les artisans d'art de la région.

¹⁸ Le décret de création du CNAP date du 15 octobre 1982. « *Le CNAP a pour mission la commande et la production d'œuvres d'art. Il est chargé de développer la commande publique dans tous les domaines de l'expression plastique contemporaine en associant notamment les arts plastiques à l'architecture et l'aménagement de l'espace* ». Par ailleurs, pour les montants 1% inférieurs à 10 000 F, le CAR peut employer ces sommes en acquérant des œuvres d'art (peintures, lithographies, objets d'art) lorsqu'il ne paraîtra pas possible de passer la commande d'une œuvre conçue spécialement pour le bâtiment ; ce qui va renforcer son pouvoir.

artistes bénéficiant déjà d'une forte visibilité dans un champ artistique qui devient international, confortant les hiérarchies opérées par le marché.

Une telle inflexion dans la politique de commande publique rejaillit sur l'attribution des 1% à des artistes de réputation internationale, qui sont mobilisés sur les grands chantiers (Bercy, Orsay, Bastille, le Louvre, la Villette). Cette convention d'évaluation des projets, basée sur le renom des artistes, accroît la polarisation entre les plasticiens. Ainsi, pour Moulin (1997), bien que la politique de relance du marché de l'art contemporain cherche à aller à l'encontre de ses tendances naturelles, l'émergence de quelques artistes très cotés témoigne de son incapacité à contourner la valorisation marchande. Les galeries les plus réputées jouent un rôle déterminant dans la définition des tendances esthétiques, qui ne manquent pas d'influencer les nouveaux CAR. Pour cette sociologue de l'art, qu'il s'agisse des FRAC ou des commandes du 1%, « La demande publique s'est ajustée à la structure de l'offre, telle qu'elle s'exprime sur le marché bien plus qu'elle n'a contribué à la modifier » (1997, p. 143).

La suppression de la Commission nationale et le renforcement des commissions régionales

L'arrêt du 23 mars 1993 renforce la décentralisation de la commande publique 1% du ministère chargé de l'éducation nationale, en supprimant explicitement la sacro-sainte Commission nationale compétente pour le choix des œuvres, telle qu'elle avait été définie par l'art 6 de l'arrêté du 4 juin 1975. Elle introduit dans la composition de la commission régionale, qui est présidée par le préfet de région, les représentants des instances régionales (préfecture, académie, DRAC et commune) et le directeur de l'établissement concerné, mais surtout accroît le pouvoir des « conseillers aux arts plastiques » qui changent au passage de dénomination. Par ailleurs, le nombre de personnalités extérieures augmente et équilibre les membres de droit, conformément à l'art 3b de cet arrêté : « Six personnalités extérieures désignées pour cinq ans et nommées par le préfet de région : un architecte, une personnalité proposée par le recteur d'académie, une personnalité proposée par le président du Conseil régional concerné, une personnalité proposée par le délégué aux arts plastiques, deux personnalités proposées par le directeur régional des affaires culturelles » .

Au cours d'un entretien (juillet 2021), un ancien membre d'une commission (artiste mais aussi galeriste) siégeant dans les années 1990 (département des Landes au titre du syndicat professionnel des artistes) nous a dit que ces « représentants des institutions publiques ne s'écartent pas du "catalogue", c'est-à-dire des peintres du moment, en vogue, "tendance". Ce n'est pas la peine de présenter un artiste qui fait de l'art brut ». Ces tendances seraient largement construites par les « galeries parisiennes » les plus influentes en interaction avec les conservateurs de musée d'art contemporain, là encore avec des formes de « partenariat public-privé ». Selon Moulin et Quemin (1993), tout se passe comme si ces acteurs se concertaient pour auto réaliser leurs anticipations de la valeur d'un artiste. Dans cette configuration, la qualité perçue des projets de décoration dépend des réputations des artistes établies par un consensus intersubjectif entre experts.

Beaucoup d'observateurs de la commande publique ont montré du doigt ces « artistes d'État » (profitant particulièrement de la commande ou de l'acquisition publique, leur offrant une forme de consécration) mais des données précises en la matière permettraient de bien objectiver, à chaque période, les artistes les plus en vue dans l'arène publique, comme on l'a fait pour la période 1960-1970. Il n'en reste pas moins, comme le souligne Moulin (1997, 153-155), que les politiques se protègent du soupçon d'arbitraire en se reposant sur la

sélection opérée par des experts de la qualification artistique contemporaine qui dominent alors les institutions culturelles, à l'instar des FRAC, dont l'action est néanmoins très critiquée¹⁹. D'après la sociologue de l'art (1997, 138) ; les « trois quarts des membres des comités artistiques (ou comité d'achat dont le secrétariat est assuré par le conseiller artistique régional) sont, à des degrés divers, de compétence et de notoriété, des professionnels de l'art et de la culture : critiques d'art, journalistes et écrivains, historiens de l'art et enseignants d'art, conservateurs, animateurs, médiateurs, agents de l'action ou de la communication culturelle ». Suivant les combinaisons entre ces différents professionnels dans les comités artistiques, nous dit Moulin, on aboutit « (soit à une) dispersion excessive et (une) médiocrité des œuvres (critique élitiste), (soit une) soumission aux valeurs très sélectives du palmarès national et international (critique inégalitaire) » (*ibid.* ?).

Le développement des commandes et de la valorisation artistique qui profite finalement à une élite minoritaire (aisée et hautement cultivée), pose la question de l'usage des fonds publics. Cette question a été traitée d'abord par les économistes anglo-saxons dans les années 1970 militant pour un nouveau domaine de l'économie appliquée (*the economics of arts*)²⁰. Face aux difficultés d'une analyse générale coût-efficacité, comme il en existe dans le domaine de l'emploi par exemple, d'autres travaux proposent d'établir une « comptabilité culturelle » permettant d'identifier les gaspillages les plus marquants. D'une façon plus qualitative, des études mettent l'accent sur les procédures d'achat avec la possibilité de passer par un vote ou de renouveler périodiquement les membres de la commission d'achat afin de représenter toutes les opinions culturelles, ce qui conduit à une politique de la diversité ou encore une politique participative basée sur la souveraineté des usagers (ou consommateurs). Cette participation contribue à aller plus loin dans la décentralisation du choix des commandes et de leur suivi.

2002-2022 : Le marché européen de la commande publique et le rôle de nouveaux intermédiaires

L'extension du dispositif du 1% artistique (et non plus décoratif) à tous les édifices publics et leurs abords, mais aussi, la politique très volontariste des années 1980 en matière d'achat et de commande hors 1%, les budgets de plus en plus importants permettant le financement d'œuvres de grande envergure qui utilisent de nouveaux matériaux et dispositifs scénographiques, ont favorisé l'émergence de nouveaux intermédiaires. Ceux-ci consolident la construction du marché de la commande publique qui entraîne dans son sillage les commandes et les acquisitions des grandes maisons de luxe (Chanel, Cartier, Vuitton, ...) cherchant à valoriser leur patrimoine artistique et culturel. Ces marques prestigieuses s'allient avec les plus grands noms de l'art contemporain, suivant un processus de réputation croisée (Menger, 2009). Mais, la réputation des artistes passe le plus souvent par leur consécration préalable par les institutions publiques (Heinich 1998), comme les grands musées d'art moderne et contemporain ou les FRAC. L'homologation des artistes par les institutions publiques permet plus facilement ensuite de lever des fonds privés, en ayant recours à de mécènes.

¹⁹ Voir Urfalino et Vilkas (1995) et aussi Nathalie Heinich (1998).

²⁰ Les travaux de William Jack Baumol (1986) justifient la dépense publique (qui est généralement suspecte aux États-Unis) pour des raisons d'éducation, ce qui suppose qu'elle développe les capacités d'accès à l'art des personnes les plus défavorisées, et parce que les œuvres d'art possèdent des caractéristiques de biens publics.

Nous commençons par présenter l'émergence de nouveaux intermédiaires de la commande publique, dont l'une des fonctions est de lever des fonds, et par montrer ensuite comment ils ont contribué à construire le marché du 1%, en plus d'une nouvelle réglementation de la commande publique à partir des années 2000, en intégrant les dimensions publiques et privées de l'intermédiation sur ce marché qui se développe à l'échelle européenne en interagissant avec le marché plus global de la commande d'œuvres d'art.

L'intermédiation artistique

Les développements de la commande publique « intermédiée » (se substituant à la domination de l'administration parisienne et de leurs représentants régionaux) s'inscrivent également dans la construction d'un espace public donnant la parole à l'artiste et au citoyen, ou, encore, les deux à la fois dans le cadre de pratiques participatives²¹. Ces développements sont portés par des acteurs privés qui développent toute une ingénierie technologique, contractuelle et communicationnelle, mais aussi, par des acteurs qui occupent une position hybride de médiateur entre les sphères publique et privée.

L'implication d'acteurs privés : l'agence ARTER

Suivant cette perspective, on peut donner l'exemple de l'agence *Art Public Contemporain* (APC) fondée par l'architecte Jean-Dominique Secondi en 1996 et dédiée à l'accompagnement, sinon la création, de grands projets de commande publique et d'événements culturels. APC est créée au départ grâce à la participation de son fondateur dans des projets de 1%. Comme l'avance Secondi dans sa conférence à l'ENSAB en novembre 2014, intitulée *Art et espace public : nouveaux enjeux-nouvelles pratiques*, « nous avons créé un nouveau métier autour de la conception de projets artistiques dans un contexte architectural » ; ce qui fait entrer un nouvel acteur dans le dispositif du 1%, comme le souligne la directrice du service de la construction du Conseil régional de la Région Île-de-France, suite à un courrier de l'architecte novateur dont nous citons ici l'extrait suivant :

« C'est à vos services, et dès aujourd'hui, qu'il revient d'inscrire dans le cahier des charges une intervention publique artistique intelligente et adaptée à vos budgets, au titre du 1%. Notre société, APC, est le premier cabinet français de conseil et d'assistance à la création artistique dans l'espace public. Notre méthode et notre expérience font d'APC le partenaire de votre politique de création artistique intégrée au patrimoine scolaire... Ainsi, avec le Conseil Général des Alpes Maritimes, nous venons de réaliser la mise en œuvre de quatre commandes publiques pour de nouveaux collèges et pour une école d'ingénieurs de Sophia-Antipolis. Connaissant parfaitement le milieu de l'art contemporain, notre équipe peut comprendre vos besoins et vous aider à les traduire et les réaliser. Par exemple, de nombreux artistes renommés allient aujourd'hui une technologie très avancée à un propos artistique, utilisant notamment énergies nouvelles et multimédias comme support de création et d'expression : Takis, Tom Carr, Rebecca Horn »²².

²¹ Signalons que dans la mouvance de contestation de mai 1968, la municipalité de Grenoble a très tôt cherché à installer l'art dans l'environnement quotidien, et non plus dans les musées, en étendant le dispositif du 1% à tous les édifices publics et aménagements de site (sculpture de Calder sur le parvis de la gare) et en désacralisant l'œuvre avec la participation de non-artistes dès la phase de sa conception ou leur implication dans une œuvre éphémère et utilitaire, loin de l'art monumental (CNAC, 1970).

²² Nous empruntons cette citation au mémoire de master de M1 d'Astrid Garrot (2022), *Le 1% culturel : Interactions et délégations*. ENS Paris-Saclay. Extrait de l'archive du 22 avril 1997, 957W 44-47.

Dans sa conférence de 2014, l'architecte de l'agence ARTER met l'accent sur son rôle de producteur d'œuvre et de médiateur, notamment de relation au public et avec le maître d'ouvrage, suivant une nouvelle forme de « partenariat public-privé ». Tout en montrant l'intérêt du dispositif des 1%, il fait évoluer ce dispositif en accentuant la tendance d'extériorisation des œuvres conçues pour les édifices dans l'espace public (œuvres visibles alors par l'ensemble du public), ainsi que leur élaboration collective dans laquelle son agence joue un rôle de coordination entre les différents concepteurs (architecte, urbaniste, paysagiste, artiste) et parties prenantes (maître d'ouvrage, public, sous-traitant, ...). C'est donc un véritable plaidoyer pour la maîtrise d'œuvre collective dans laquelle cet entrepreneur (il se définit de cette façon) fait néanmoins jouer un rôle clef aux artistes, en leur mettant à disposition toute une ingénierie pour réaliser leur projet.

Ainsi, cette entreprise dépasse la mission éducative des 1% au profit de l'aménagement et de l'embellissement urbain, sinon l'attractivité touristique des villes. L'architecte prend l'exemple des villes nouvelles où les ressources du 1% du financement des différents bâtiments ont été mutualisées, ce qui a conduit à dresser des œuvres en plein espace public, ou pour certaines, à construire l'espace public, comme dans le cas de Cergy-Pontoise avec son axe majeur – et la tour de l'horloge conçue par l'artiste Dani Karavan – qui est aujourd'hui un chemin de promenade. Cet agencement constitue autant une attractivité touristique qu'un élément d'identification des habitants, un « signe identitaire », et c'est à quoi son agence ARTER (regroupement en 2006 de APC et AIA) travaille aujourd'hui dans de nombreux projets d'aménagement ou d'infrastructures de transport ou, encore, dans l'organisation d'événements.

Pour finir, cet architecte-entrepreneur fait référence à la participation des habitants dans la conception de l'espace urbain à partir de l'intervention d'un artiste et à l'organisation de débats que son agence organise et régule par la définition de normes de qualité, ce qui témoigne bien de l'activité de prescription de ce type d'intermédiaire.

Les Nouveaux Commanditaires

C'est justement l'implication des habitants dans l'élaboration des projets artistiques qui va être à la source de la création de l'association des « nouveaux commanditaires » (sous l'égide d'abord de la Fondation de France), suivant une rhétorique qui était déjà en œuvre dans les années 1960-1970. Un des premiers « médiateur » de cette association a été Xavier Douroux, un élève de l'historien de l'art Serge Lemoine. Ce dernier, très influent, a été d'abord délégué à la création artistique puis conseiller artistique de la Région Bourgogne et a impulsé toute une vague de commandes publiques, notamment dans le cadre du 1% lié au développement du campus universitaire de Dijon (Garrot, 2022). Avec d'autres étudiants de cet expert de l'art contemporain, ils ont d'abord fondé une association dans les années 1970, le « consortium de Dijon », qui organise des performances et des installations en invitant des artistes minimalistes américains et français comme Buren, Boltanski et Messager.

D'un autre côté, en 1990, l'artiste François Hers est chargé par le directeur général de la Fondation de France de repenser le rôle de l'artiste et de le faire sortir de la « politique dite de guichet » : constitution d'un dossier puis commission qui délibère sur l'attribution d'une subvention. L'idée centrale consiste à penser chaque citoyen ou groupe de citoyens comme un commanditaire potentiel et à lui donner une capacité à formaliser un projet en collaboration avec un artiste, sinon d'exercer un esprit critique avec le soutien d'un médiateur. François

Hers met au point un protocole et choisit Douroux comme « médiateur » entre les personnes publiques ou privées, assumant la responsabilité de leur commande, et les artistes²³.

Ce programme constitue un cas exemplaire de création d'un marché si l'on suit toutes les questions que se pose Hers et les réponses qu'il apporte, notamment dans la construction et l'expression d'une demande (sa contractualisation reposant sur un véritable « cahier des charges ») de « personnes qui n'ont rien à demander à l'art de particulier... donc c'est tout le talent du médiateur de révéler un besoin... », ainsi que dans la création d'un dispositif de financement hybride. D'un point de vue plus général, Hers considère l'art comme l'arène emblématique dans laquelle se joue un accord entre au moins deux personnes qui ont leur propre autonomie de pensée ; ce qui pose pour cet artiste la question plus générale de comment faire société dans une « communauté de personnes ». Avec ce protocole de la commande artistique, il cherche à faire une œuvre politique en rupture avec la politique antérieure installant l'artiste en surplomb. Il critique la prescription culturelle par les instances déconcentrées de l'État (trop élitaires).

Comme le souligne Emmanuel Négrier (2013), l'artiste des nouveaux commanditaires cherche à donner une valeur d'usage à l'art, sortant d'un « art pour l'art », avec une dérive possible du risque d'instrumentalisation de l'artiste. L'acceptation progressive du projet artistique, qui peut engendrer des conflits au départ, est une condition de sa durabilité et de son appropriation. Mais cette appropriation risque d'être limitée au petit groupe de commanditaires porteurs du projet qui n'arrivent pas à impulser une dynamique collective plus participative. Au départ de l'association, ce sociologue de la culture souligne la grande hétérogénéité des médiateurs, dont certains viennent des FRAC ou sont des anciens CAR, puis s'est installée une forme de standardisation des profils par la formation (école du « grand magasin »). Ces nouveaux intermédiaires vont participer à la construction du marché du 1% et plus généralement de la commande publique d'œuvres d'art.

L'organisation du marché du 1%

Le décret du 29 avril 2002, modifié par le décret du 4 février 2005 (complété par la circulaire du 16 août 2006) introduit de nouvelles dispositions concernant les marchés de décoration des constructions publiques, en définissant précisément les personnes morales de droit public soumises au 1%, la nature des prestations artistiques susceptibles d'être réalisées (en référence au code de la Propriété Intellectuelle), la composition et le rôle du comité artistique (et de son rapporteur), chargé de sélectionner les artistes qui concourent pour remporter la commande, alors qu'au départ du dispositif 1%, l'artiste était choisi par l'architecte via son réseau de relations interpersonnelles. Cette plus grande formalisation des mécanismes de marché, renforçant sa transparence, apparaît également dans les obligations de publicité préalable (en référence au code des marchés publics), d'information et de motivation des choix artistiques, le contrat de commande et les obligations du maître d'ouvrage au regard du régime de protection sociale des artistes, ou, encore, les obligations d'entretien, de conservation et de restauration des œuvres.

²³ Dans les développements qui suivent nous faisons référence à une conférence donnée au Centre Pompidou avec le sociologue Emmanuel Négrier en mars 2005 : « Les nouveaux commanditaires : la commande citoyenne ».

Ces dispositions témoignent de la création d'un véritable marché de la commande publique, qui est intégré à partir de 2018 dans le code de la commande publique. Les « acheteurs » (ou commanditaires) sont mis en relation avec des artistes, via les propositions des comités artistiques et de toute une série d'intermédiaires de marché (annonces, site internet, professionnels). Il s'agit de répondre à l'impératif de transparence imposé par les autorités européennes de la concurrence, afin d'éviter les phénomènes de collusion.

Le rôle de l'architecte est définitivement mis au second rang en siégeant simplement au comité artistique. Il n'est plus force de proposition. L'acheteur (la personne publique) qui préside le comité artistique est en principe le maître d'ouvrage gérant la construction du bâtiment. Il lance l'appel à projets et coordonne également la réalisation de l'œuvre d'art dédiée au bâtiment en construction ou en rénovation, rôle autrefois dévolu à l'architecte par l'arrêté de 1951. Il en va de même pour la DRAC, du fait de la suppression définitive des commissions régionales, conservées un temps, entre 2002 et 2005, pour les réalisations artistiques supérieures à 90 000 euros HT (décret de 2005), et chargées d'examiner les propositions du comité artistique. Néanmoins, le directeur de la DRAC, ou son représentant, est rapporteur des projets devant le comité artistique. Il présente les artistes candidats et les projets retenus, remplaçant sur ce point les anciens conseillers artistiques régionaux.

L'article 6 met l'accent sur réalisation d'œuvres d'art originales, telles quelles sont mentionnées à l'art L-112-2 du Code de la propriété intellectuelle, dans toute la diversité de la création artistique contemporaine, ce qui renvoie à des questions de type d'œuvre et d'affiliation culturelle. Cela peut concerner « le traitement des abords et l'aménagement d'espaces paysagers, la conception d'un mobilier original ou la mise au point d'une signalétique particulière ». « S'agissant du mobilier, il est précisé que seules les créations artistiques originales entrent dans le champ d'application du décret, qu'elles soient réalisées à l'issue d'une commande via le "1%" ou vendues par un intermédiaire, tel qu'un fabricant de meubles ».

D'une façon générale, on peut se demander si on n'assiste pas à un détournement de l'esprit du dispositif en cédant à une forme de fonctionnalisme, du fait du flou autour de la notion d'originalité. C'est la réputation du designer qui lui confère une certaine aura artistique, comme on peut le voir dans les cas où les designers revendiquent des droits d'auteur pour lutter contre l'édition de copies. Une autre obligation pour les artistes est de réaliser des œuvres pérennes en anticipant une durée équivalente à celle des bâtiments ; ce qui n'autorise pas la production d'œuvres éphémères. Ils doivent par ailleurs fournir une fiche technique dans lesquelles ils fournissent des prescriptions d'entretien qui font l'objet d'une contractualisation avec la personne responsable du marché, ceci afin d'éviter tout litige en cas de dégradation.

On constate ainsi une transformation de la commande publique avec le rôle crucial du comité artistique et de son président, le maître d'ouvrage, qui devient effectivement un « nouveau commanditaire », du fait de ses nouvelles attributions sous contrôle léger des tutelles ministérielle et régionale, d'un représentant des usagers et de personnalités extérieures dont la liste n'a pas beaucoup évolué depuis 1972 (notamment des représentants des syndicats professionnels des artistes et des critiques). Cette décentralisation, le maître d'ouvrage étant considéré comme un acheteur autonome, explique la montée en puissance de l'association des « Nouveaux Commanditaires » qui apparaissent comme un intermédiaire central du marché de la commande publique. Leur rôle de médiateur entre les commanditaires et les artistes, depuis

2022, est complètement reconnu par le ministère de la culture, ce qui instaure une forme de « privatisation » ou en tout cas une forme d'hybridation entre bien public et intérêt privé.

À la manière des « avocats transfuges » analysés par Pierre France et Antoine Vauchez (2017), on peut considérer ces médiateurs comme des transfuges du public vers le privé, redéfinissant l'intérêt général à partir de nouvelles interactions « public-privé ». Certains médiateurs ont encore un double emploi et ils sont aussi dans des FRAC ou des musées. De même le fondateur d'ARTER a commencé par siéger dans les commissions régionales 1%, comme aussi Benjamin Lemoine et Xavier Douroux qui sont à l'origine des nouveaux commanditaires. Animés par un sens réformateur, ils participent à l'élaboration d'une nouvelle politique de la commande publique prenant en compte la valeur d'usage des œuvres pour les commanditaires-citoyens. Du reste, la Fondation de France s'est retirée en 2022 au profit du ministère de la Culture qui finance maintenant l'activité des médiateurs des NC, ainsi que l'association qui les forme et recrute. Ces médiateurs participent régulièrement à des comités artistiques qui délibèrent sur des projets 1% universitaires ou d'autres commandes publiques de grande envergure. Ils redéployent ainsi leurs compétences de médiation et leur ingénierie culturelle, mais aussi, leurs compétences juridiques en matière de 1% et leur capital social pour trouver des mécènes afin de compléter le financement public d'opérations de restauration. L'article 15 de la circulaire de 2006 ouvre cette possibilité de « solliciter l'aide de partenaires publics ou privés, notamment par le biais du mécénat ».

Transformation et intrication des conventions de qualité artistique

Le dispositif du 1% a donc progressivement intégré l'avis des usagers, certes, selon des modalités différentes au cours des trois périodes distinguées. Notons que cette intégration était d'une certaine manière présente dans le projet Jean Zay de 1936 qui s'inspirait en partie du renouveau de l'art mural développé notamment par Robert Delaunay et Fernand Léger. Cet art mural se concevait comme une expérience esthétique immersive mettant en correspondance chaleur des couleurs et sociabilité des émotions partagées qui transcendent les conflits interindividuels²⁴. On voit ici poindre un des objectifs du 1% artistique qui sera conçu par Jean Zay sous le front populaire, dispositif dont la mission était de venir également en aide aux artistes au chômage. De ce point de vue, « faire art » c'est aussi « faire société » au sens de la pensée solidariste et de la mise en œuvre d'un service public (d'éducation artistique) au sein duquel les artistes sont considérés comme des « travailleurs intellectuels » dont les conditions d'emploi doivent être négociées collectivement, sous le contrôle de l'État (Bruguière et Zay, 2015).

Ainsi, la question de la participation du public et de l'acceptabilité sociale des œuvres est récurrente au cours de l'histoire de la « politique culturelle ». Par ailleurs, cette orientation du dispositif 1% vers l'art monumental n'a pas été pour rien dans le pouvoir donné à l'architecte concernant le choix des artistes, dans la conception initiale du 1%, pouvoir qui va perdurer d'une certaine façon jusqu'au décret de 2002 instaurant les « comités artistiques ». L'extension du dispositif à des œuvres qui sortent de l'art monumental, comme les réalisations artisanales (au-delà de la ferronnerie), le design ou des pièces audiovisuelles, et

²⁴ Pour Delaunay, « Le mur est une tribune qui permet de parler directement aux masses ». Il prône le retour aux grandes fresques de la renaissance qui étaient accessibles directement au peuple et non simplement réservées aux riches dans le confort de leur palais. L'art mural est donc un type de métier particulier réalisé collectivement (même si l'artiste joue un rôle crucial) dont la qualité sera comprise par le peuple et assurera donc son éducation. Du travail collectif viendra le désir de parler à la collectivité (Rousseau, 2014).

qui s'adresse à tous les édifices publics, conforte le retrait de l'architecte et la nécessité de recourir à des intermédiaires qualifiés relevant d'abord principalement du secteur public, comme les premiers CAR, et qui vont privilégier une logique patrimoniale. Puis, à partir des années 2000, ces médiateurs sont aussi issus du secteur de l'intermédiation privée en œuvre dans le marché de la commande publique. La philosophie du service public s'en trouve transformée, d'une pensée solidariste à l'idée de création d'une valeur d'usage partagée par une communauté locale, en passant par une logique d'accumulation patrimoniale basée sur la renommée des artistes, logique qui était néanmoins latente dès la phase de démarrage du 1% dans les années 1950 (Verlaine, 2017).

Nous avons montré que l'organisation réglementée de ce marché a été précédée par toute une série d'agencements marchands (Callon, 2017) qui se sont mis en place progressivement par apprentissage collectif : les dispositifs d'annonce des programmes, de sélection des projets (alors qu'au départ c'était une procédure d'éligibilité), de réalisation des commandes (qui deviennent de plus en plus importantes dans l'espace public) et de leur contractualisation, notamment de cession des droits d'auteur, de financement faisant appel au mécénat²⁵. Autant d'intermédiaires, auxquels il faudrait ajouter les avocats en droit d'auteur, qui contribuent à construire le marché de la commande publique (au-delà du seul dispositif 1%) à une échelle européenne et, plus largement avec le concours des galeries internationales, le « premier marché de l'art ». Émerge parallèlement un marché des services liés à la commande publique, en amont (choix des architectes et des artistes, contractualisation, recherche de financement) et en aval (entretien, restauration, archivage, règlement des litiges). Ces intermédiaires de « l'art public » participent également à l'organisation d'événements lors des inaugurations et des prix, ainsi qu'au design des dispositifs de visibilité et de présentation des œuvres (signalétique, cartels qui peuvent d'ailleurs être intégrés dans le dispositif du 1%), y compris sous forme de maquettes dans les musées, et possèdent un pouvoir de hiérarchisation des artistes grandissant au détriment des experts publics.

Au regard de l'histoire longue du dispositif du 1%, deux types d'évolution s'entremêlent : une échelle qui change (national, semi-centralisation, décentralisation) et un degré de spécialisation qui évolue : un régime propre aux établissements d'enseignement qui devient, très tardivement en 2002, un régime commun à tout le dispositif, quelle que soit la fonction des bâtiments publics, qui permet d'étendre le marché et de bénéficier d'économies d'échelle et d'envergure. On peut mettre en évidence trois conventions de qualité artistique qui s'enchaînent au cours de plus de 70 ans et qui témoignent de la transformation des politiques éducative et culturelle (voir tableau). Chacune s'appuie sur une conception de l'artiste (du travailleur intellectuel à l'artiste à l'écoute de la demande et organisant une mise en débat, en passant par le créateur renommé au niveau national et international) et de l'œuvre d'art (de l'intégration à l'architecture ou encore « décoration » à la valeur d'usage pour le public, en passant par l'œuvre créative et tendance).

Tableau récapitulatif : les conventions de qualité artistique

Convention de qualité	de	Pouvoir de l'architecte contrôlé par la CN	Le rôle de médiation des CAR et des commissions	Le marché de la commande publique
------------------------------	-----------	---	--	--

²⁵ Sur les modalités d'attribution des 1% en lien avec les questions de transparence des marchés publics qui accroît la procédure administrative, voir Rentier (2010).

		régionales	
Période	1951-1981	1981-2002	2002-2022
Intermédiaire principal	Architecte et CN	Conseiller Artistique Régional	Expert privé
Art	Monumental	Arts plastiques et métiers d'art	Tous les modes d'expression artistique
Qualités principales appréciées de l'artiste et de l'œuvre	Honorable, coopératif Intégration, robustesse de l'œuvre	Notoriété de l'artiste Créativité	Interactif, au service du public Valeur d'usage pour le public
Public	Élèves et personnel enseignant des lycées	Extériorisation tout public	Espace public attractif (touristes)
Dispositif d'appariement	Réseaux architectes/artistes	National avec appel d'offres	Marché européen avec multiples agencements marchands
Valorisation des œuvres	Inauguration	Patrimonialisation	Usage (de l'œuvre-lieu)
Entretien des œuvres	État	Établissement public	Acheteur-commanditaire suivant les prescriptions de l'artiste

Cette évolution de la conception de l'artiste se rapproche de la transformation des conventions de fixation des prix des œuvres décrites par Olav Velthuis (2007) qui distingue trois types de récits, trois dimensions expressives ou idéaux-type des prix, renvoyant à des circuits particuliers du marché de l'art qui s'internationalise de plus en plus. Des « prix honorables » renvoient au circuit des galeries d'après-guerre qui est resté confiné dans un cercle assez étroit d'amateurs d'art. Les « prix de superstar » sont caractéristiques du boom new-yorkais des années 1980 (et de l'insolence libérale) avec l'envolée de certaines enchères, alors que des « prix prudents » rendent compte de l'atmosphère plus frileuse des années 1990, mais plus gestionnaire, car les galeries sont devenues de véritables entreprises gérant les carrières des artistes qu'elles soutiennent. Cette carrière peut justement passer par l'implication dans des commandes au service de commanditaires qui œuvrent pour le « bien public ». L'artiste sommé de répondre à la demande sociale peut être comparé au chercheur du public qui doit valoriser ces résultats de recherche auprès des membres de la société civile, notamment les entreprises, sautant d'un projet à un autre, d'une activité à une autre (Brun, 2024)²⁶. Les œuvres d'art des « nouveaux commanditaires » traduiraient en termes optiques la prééminence de la société civile sur l'État pour lequel le dispositif originel du 1% avait une forte visée éducative.

Dans le cadre du dispositif 1%, le choix de l'artiste est devenu plus décentralisé mais il est encadré par des experts qui en certifient la valeur à partir d'indices de reconnaissance

²⁶ L'enrôlement des chercheurs dans le protocole des « Nouveaux commanditaires » est d'ailleurs maintenant explicite « Il (*le protocole*) propose aux chercheurs, dans leurs différentes disciplines, d'aider à la reconnaissance de la nécessité de l'art, de mettre en perspective l'action engagée et d'aider à la fonder sur une intelligence des contextes et des enjeux qui puisse être plus largement partagée », voir <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/44/le-protocole>, consulté le 8/01/2025.

professionnelle. Ces repères d'évaluation sont devenus de plus en plus objectivables sur le marché de la commande publique, du fait de toute une série d'agencements marchands qui en facilitent la transparence et la fluidité, notamment les mises en relation entre « acheteur » et artiste sur une large échelle. Ces intermédiaires du « premier marché de l'art » garantissent aussi la faisabilité de la réalisation de l'œuvre, sa bonne intégration au lieu et sa valorisation (organisation d'événements médiatiques), ainsi que la définition des droits d'auteur et des responsabilités des différents partenaires du projet de décoration. L'expertise de conception faisant appel à une ingénierie parfois sophistiquée n'est plus détenue par les services déconcentrés des ministères, ce qui a des conséquences ensuite sur l'entretien et la conservation des œuvres.

De ce point de vue, la distribution de la charge des coûts d'entretien entre les différents acteurs a évolué au cours du temps, faisant l'objet d'un processus de contractualisation au cours de la période la plus récente. Les nouvelles responsabilités des régions concernant les lycées ont renforcé leur obligation d'entretien et de restauration des œuvres d'art. Ainsi, un refus de restauration serait considéré comme illégal au regard du décret de 2005 qui vient modifier le décret de 2002, mais cela n'a pas donné lieu à des contentieux à ce jour. Nos observations montrent que certains travailleurs du patrimoine (notamment les chargés d'inventaire des régions) revendiquent cette prise en charge, sans que cette revendication soit suivie vraiment d'effet du fait en particulier de la « concurrence des mémoires » et des moyens limités des pouvoirs publics qui font appel du coup au mécénat privé.

Conclusion

En nous basant principalement sur la production réglementaire définissant la commande publique 1% et des critiques qu'elle a suscitées, nous avons mis en évidence les changements entourant sa conception et témoignant de l'évolution idéologique sous-jacente à l'intervention de l'État en matière culturelle, notamment des arts plastiques dans l'espace public. Nous avons également vu que cette transformation politique impulsée par la commission européenne repose sur l'émergence d'intermédiaires de marché qui contribuent à définir de nouvelles conventions de qualité artistique. Finalement, les questions de conservation et de restauration des œuvres conduisent à réinterroger *a posteriori* ce qui constitue la qualité des œuvres du 1%, mais en mettant l'accent sur leur valeur patrimoniale et les façons dont cette valeur est objectivée et mise en concurrence avec d'autres impératifs, que cela soit du point de vue des profanes ou des pouvoirs publics s'appuyant sur l'expertise des professionnels.

Suivant cette perspective, on pourrait de nouveau faire référence à l'analyse d'Aguilar (1998) qui révèle une « administration des formes », dans les procédures de mise en scène de l'État, mais aussi, comme un attribut du pouvoir politique du choix des artistes et des canons esthétiques, autrefois réservé à l'autorité religieuse. Un parallèle est fait avec le culte des reliques dont la définition, la conservation et le transport, font l'objet d'un règlement canonique. Cela conduirait à une réflexion sur la place du droit dans la définition des canons artistiques, non seulement, pour créer de nouvelles œuvres, mais aussi, pour conserver les plus anciennes, comme avec leur inscription au titre des monuments historiques (et aujourd'hui avec l'homologation en référence à des labels) ou, au contraire, leur destruction ou leur remise.

Il n'est d'ailleurs pas neutre que la circulaire de 2006 consacre un article aux questions des coûts d'entretien et de restauration. Ces coûts ne doivent pas se « substituer en aucune

manière à la commande ou à l'achat d'une nouvelle œuvre d'art » (extrait de l'art 15 de la circulaire) en cas d'opération de rénovation du bâtiment, et dont l'opérationnalisation doit être anticipée et formalisée contractuellement entre « l'artiste et la personne responsable du marché ». L'étude de projets de rénovation et de déplacement d'un établissement public fait apparaître des tensions entre la conservation de l'ancien et la création du nouveau, qui pourraient être étudiées en tant que telles, notamment lorsqu'il y a changement d'affectation du bâtiment ou de « propriétaire » qui peut engendrer un changement de « style » en lien avec une nouvelle organisation (Bessy et Wagener, 2024).

De son point de vue, la réalisation des œuvres du 1%, depuis la naissance du dispositif, n'aura pas donné lieu *a priori* à un style particulier que l'on pourrait identifier à chaque période suivant les changements politiques (comme le laisse entendre Aguilar, 1998), mais à une pluralité de mode d'expression représentant différents mouvements artistiques (Viale, 2022) ou encore à un grand éventail de formes d'expression renforcé par la mise en place d'une politique de la diversité, à partir des années 1980 (Menger, 2009) ; ce qui pourrait d'ailleurs donner matière à justifier certains projets de conservation ou de restauration du fait de la valeur historique de telle ou telle réalisation représentative d'une esthétique particulière²⁷.

On peut se demander pour conclure si la genèse du dispositif du 1% et la transformation des conventions de qualité artistique qui instituent ce type de commande publique sont propres au cas français ou si on les retrouve dans différents pays, notamment sous l'impulsion d'une forme d'harmonisation européenne et de l'internationalisation des champs artistique et architectural.

Bibliographie

- Aguilar, Yves. 1998. *Un art de fonctionnaires : le 1%*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- Baumol, William Jack. 1986. Unnatural Value : Or Art Investment as Floating Crap Game, *The American Economic Review*, Paper and Proceedings, 76(2), p. 10-14.
- Becker, Howard. 1982. *Les mondes de l'art*, Paris, Métailié.
- Bessy, Christian et Pierre-Marie Chauvin. 2013. The Power of Market Intermediaries: From Information to Valuation Processes. *Valuation Studies*, 1(1), p. 83-117.
- Bessy, Christian et Noé Wagener. 2024. Enjeux d'appropriation ? Le devenir des œuvres du 1% artistique, Document de travail.
- Boltanski, Luc et Laurent Thévenot. 1991. *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.
- Bourdieu, Pierre. 2013. *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Seuil, Raisons d'agir.
- Bruguière, Jean-Michel et Jean Zay. 2015. *Le droit d'auteur au temps du front populaire. Le nouveau paradigme du « travailleur intellectuel »*, Paris, Dalloz.
- Brun, Victoria. 2024. *Refaire de la recherche. La valorisation de la recherche publique au CNRS*. Thèse de doctorat de l'université PSL.
- Callon, Michel. 2017. *L'emprise des marchés. Comprendre leur fonctionnement pour pouvoir les changer*, Paris, La Découverte.

²⁷ On peut néanmoins souligner que ce n'est pas n'importe quel type d'œuvres – ne serait-ce qu'en raison du fait que ce sont des œuvres qui passent au tamis de l'obligation de neutralité, donc faiblement politisées.

- Cometti, Jean-Pierre. 2015. *Conserver/restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard.
- Dubois, Vincent. 1999. *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.
- Ducrocquet-Blanchet, Sabrina. 2017. Inventaire et analyse des achats et commandes d'État en Basse-Normandie entre 1945 et 1965, in *Un art d'État ? Commandes publiques aux artistes plasticiens 1945-1965*, Archives Nationales-PUR, p.168-185.
- Eymard-Duvernay, François. 1989. Conventions de qualité et formes de coordination, *Revue économique*, 40(2), p.329-360.
- France, Pierre et Antoine Vauchez. 2017. *Sphère publique et intérêts privés. Enquête sur un grand brouillage*, Paris, Presses de Sciences Po.
- Garrot, Astrid. 2022. *Le 1% culturel : Interactions et délégations*. Mémoire de M1, ENS Paris-Saclay.
- Giard, Luce. 1979. L'institution culturelle et la « science », *Esprit*, 29(5), 99-112.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de minuit.
- Heinich, Nathalie. 2009. *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*, Paris, Hachette.
- Heinich, Nathalie et Michael Pollak. 1989. Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions, *Sociologie du travail*, 31(1), p. 29-49.
- Menger, Pierre-Michel. 2009. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil.
- Merton, Robert. 1968. The Matthew effect, *Science*, 159/3810, p. 56-63.
- Moulin, Raymonde et Alain Quemin. 1993. La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises, *Revue AHS*, 48(7), p. 1421-1445.
- Moulin, Raymonde. 1997. *L'artiste, l'institution et le marché, seconde édition*, Paris, Flammarion.
- Négrier, Emmanuel. 2013. Les nouveaux commanditaires. Politique et Société. Édité par D. Debaise, X. Duroux, C. Joscke, A. Pontégénie, K. K. Solhdju. *Faire art comme on fait société*. Les nouveaux commanditaires, Presses du Réel, p. 753-768
- Rentier, Jean-Marie. 2010. Le « 1% culturel ». Les obligations de décoration des constructions publiques, in *L'art et le droit*, sous la direction de Maryse Deguerge. <https://books.openedition.org/psorbonne/105695?lang=fr>
- Rousseau, Pascal. 2014. L'abstraction monumentale de Robert Delaunay. In *Robert Delaunay. Rythmes sans fin*, sous la direction d'Angela Lampe, Paris, Centre Pompidou, p. 106-113.
- Tillier, Bertrand. 2022. *La disgrâce des statues. Essai sur les conflits de mémoire, de la Révolution française à Black Lives Matter*, Paris, Payot.
- Urfalino, Philippe. 1989. Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles, *L'Année sociologique*, 39, p. 81-109.
- Urfalino, Philippe et Catherine Vilkas. 1995. *Les fonds régionaux d'art contemporain, la délégation du jugement esthétique*, Paris, L'Harmattan.
- Velthuis, Olav. 2007. *Talking prices: symbolic meanings of prices in the market for contemporary art*, Princeton, Princeton University Press.
- Verlaine, Julie. 2017. Enrichir les collections nationales par l'achat et la commande : le bureau des Tavaux d'art et les acteurs du monde l'art (1945-1965), in *Un art d'État ? Commandes publiques aux artistes plasticiens 1945-1965*, Archives Nationales-PUR, p. 31-49.

Viale, Marie-Laure. 2022. *Le 1% artistique, une histoire croisée des politiques de l'architecture et de la culture, 1951-1983*, thèse en histoire de l'art de l'université de Rennes 2.