



Communauté de Communes Loire Layon Aubance
FIL ARTISTIQUE PAYSAGER 2026

APPEL A PROJET

***Pour la création et l'implantation
d'œuvres artistiques pérennes***

Juin 2025

Préambule : cet appel à projet concerne la création et l'implantation d'œuvres artistiques pérennes pour 2026 ; dernière année programmée du Fil artistique paysager.

Chapitre 1 : Présentation du territoire

La Communauté de communes Loire Layon Aubance se situe sur un vaste territoire de 607 km² dont l'un des marqueurs est lié à ses paysages, avec la présence d'éléments forts : la Loire et ses affluents (Layon, Aubance), le vignoble (une quinzaine d'appellations viticoles, alternance de coteaux et de plaines viticoles) et des espaces boisés.

Ce territoire est également marqué par une diversité géologique, qui se traduit par une diversité architecturale, patrimoniale et paysagère.

L'un des atouts du territoire sur le plan touristique est lié à la présence d'un tissu dense de circuits de randonnée pédestre et d'itinéraires cyclistes (itinéraire *Loire à Vélo*®, itinéraire *Anjou, vignobles, villages* et sa liaison) qui maillent le territoire (700 km de circuits balisés). La *Loire à Vélo* est l'itinéraire le plus fréquenté sur le territoire.

Chapitre 2 : Contexte

La Communauté de communes Loire Layon Aubance, située entre les agglomérations d'Angers, de Saumur et du Choletais est née en 2017 de la fusion de 3 anciennes Communautés de communes.

En 2019, la collectivité a élaboré sa stratégie de développement touristique. L'un des axes de travail vise à développer « la promesse d'expériences ressourçantes dans des paysages d'exception » à travers la création de lieux et de moments pour de nouvelles expériences à vivre dans le paysage » et « la mise en place d'un fil artistique paysager sur tout le territoire ».

Ce parcours doit également être l'occasion de créer un lien tangible entre les communes du territoire.

Dans ce cadre, un comité technique composé d'artistes du territoire, d'élus et de techniciens tourisme et culture a été mis en place en 2020 afin de porter le projet de « fil artistique paysager ».

Réalisations :

2023 :

- La Possonnière – Collectif Lucie Lom

2024 :

- Brissac Loire Aubance (St Rémy-la-Varenne) – Vincent Mauger
- Val du Layon (St Aubin) : Sylvie de Meurville
- Bellevigne-en-Layon (Thouarcé) : SABéPAT

2025 :

- Brissac Loire Aubance (Vauchrétien) : Barreau et Charbonnet
- Les Garennes sur Loire (Juigné) : Jean Bonichon
- Chalonnes : Julien Perrier

Voir carte et réalisations en annexe 1

Dans le cadre de ce projet, la CCLLA a également engagé un partenariat avec l'école d'art et design

d'Angers (TALM) pour la réalisation de projets étudiants (2023, 2024, 2025) et l'institut Agro d'Angers pour la réalisation d'une installation paysagère (2024 et 2025).

En 2026, sont prévues l'implantation :

- de 3 œuvres ou installations pérennes différentes sur trois communes, dans le cadre d'une commande publique :
 - Champtocé sur Loire
 - Rochefort sur Loire
 - Terranjou

- de 3 installations artistiques et/ou paysagères dans le cadre du partenariat avec les écoles ou d'une résidence d'artiste :
 - Mozé sur Louet
 - St Jean de la Croix
 - St Georges sur Loire

Chapitre 3 : Objectifs

Ce fil artistique paysager a pour ambition de :

- Soutenir et valoriser la création artistique contemporaine
- Sensibiliser la population locale et les touristes à l'art contemporain
- Valoriser le territoire au travers de l'art et de la culture,
- Elargir l'attractivité touristique avec une nouvelle offre culturelle et touristique à destination des touristes et des angevins,
- Augmenter la durée de séjour et la fréquentation touristique sur le territoire.

Ce parcours vise plus particulièrement à :

- **Proposer un circuit autour de l'art** traversant le territoire de la CCLLA, en emmenant le public sur différents sites paysagers du territoire.
- **Les œuvres doivent venir renforcer la lecture du paysage** dans lequel elles prennent place, soit à travers une œuvre à contempler, soit à travers un dispositif immersif. L'objectif est de créer un dialogue avec le paysage, une résonance avec son histoire, ses typicités et de l'amener vers de nouveaux usages. La démarche tend ainsi à opérer un geste qui vienne rendre hommage aux lieux tout en contribuant à lui apporter une nouvelle dimension.
- **Ce parcours s'appuiera sur les circuits vélos régionaux et départementaux**, tout particulièrement La Loire à Vélo® (itinéraire européen) et la boucle « Loire Layon Aubance » (boucle d'intérêt départemental et régional), permettant ainsi un cheminement de 87 km à travers le territoire. Les sites seront également accessibles en voiture.

Des lieux publics répartis sur l'ensemble du territoire ont été identifiés, sur lesquels des œuvres d'art, des aménagements ou dispositifs d'immersion dans le paysage seront installés progressivement, de manière pérenne (voir carte en annexe).

Voir les sites présentés en annexe 2

Chapitre 4 : Les publics visés

Le fil artistique paysager est un projet à vocation touristique et culturelle, qui s'adresse à tous les publics, avertis ou non, habitants du territoire, public de proximité, touristes de passage ou en séjour.

Des actions de médiation à destination de publics plus spécifiques (écoles, habitants...) pourront être mises en place avec l'artiste dans le cadre des parcours d'éducation artistique et culturelle développés par le service culture.

Les habitants, acteurs locaux, associations pourront être associés au processus de création, selon la nature du projet porté par les artistes. Il est prévu qu'ils soient également associés au projet, à travers un temps festif à l'occasion d'une rencontre avec l'artiste et l'inauguration de l'œuvre.

Chapitre 5 : Le projet 2026

Dans le cadre du fil artistique paysager 2026, la CCLLA sollicite la création de trois œuvres ou installations artistiques autonomes les unes des autres.

5.1 – Sites d'implantation des œuvres

La CCLLA a réalisé une sélection de sites en tenant compte des critères suivants :

- Sites naturels représentant une diversité paysagère (point de vue, lieux plus intimes, coteaux, espaces dégagés etc...),
- Des lieux jalonnant les circuits « vélo » et proximité d'accueil du public à proximité (parking, aire de repos...),
- Sites répartis sur l'ensemble du territoire,
- Sites publics ou mis à disposition à la CCLLA dans le cadre d'une convention:

La proposition artistique devra avoir un rapport direct avec leur site d'implantation. Selon les recommandations de l'Architecte des bâtiments de France, l'œuvre devra servir et apporter au paysage et non supplanter son environnement. Ce dernier ne doit pas devenir le simple écrin de l'œuvre mais y trouver une résonance :

- Les Garennes sur Loire : zone de commerce de la Loire jusqu'au XIXe siècle avec possibilité de penser une œuvre dans la zone inondable entre le pont et le théâtre de verdure.
- Chalonnes-sur-Loire : zone écologique bénéficiant d'un plan de gestion en cours de création où une œuvre en lien avec la démarche écologique du site trouverait toute sa place.
- Brissac Loire Aubance : au cœur du vignoble et à proximité d'une zone boisée protégée qui offre la possibilité d'imaginer une œuvre à partir de la perception du vignoble, de sa signification et de son histoire.

Voir les préconisations ABF en annexe 3

Les sites seront accessibles en permanence au public, et ne seront pas surveillés.

Sauf cas particulier, ces sites ne disposeront pas d'accès à un point électrique ou à un point d'eau.

5.2 - Pré-requis artistiques et techniques

L'œuvre proposée pourra être une œuvre « à contempler » ou un dispositif immersif. Elle devra notamment être :

- Originale,
- D'envergure,
- Être constituée de matériaux permettant une présentation pérenne de l'œuvre (10 ans à minima), en extérieur,
- Solide, résistante aux intempéries et aux actes de malveillance : les artistes doivent prendre en compte les conditions climatiques, possibilités d'intempéries, la nature des sols, l'environnement aérien, la situation en lieu public non surveillé. Les artistes s'engagent à tout mettre en œuvre pour que les œuvres réalisées y résistent.
- S'intégrer au site dans lequel elle prendra place. A ce titre, elle doit tenir compte :
 - De la nature du site (caractéristiques géologiques, végétation, cours d'eau, bâti environnant, monuments historiques, etc),
 - Des contraintes environnementales et techniques du site,
 - Du respect de l'environnement que ce soit dans la conception même de l'œuvre (matériaux, ancrage, etc.), son installation sur le site, son fonctionnement ; Elle ne produira aucun impact néfaste sur le site naturel.
- Sécurisée : l'œuvre ne devra pas présenter de danger pour les visiteurs (risque de chute, de blessure...) :
 - L'artiste devra apporter toutes les garanties de sécurisation, tant en phase de création, d'installation qu'une fois terminée ; de manière pérenne.

Chapitre 6 : profil des candidats

Le projet est ouvert aux artistes professionnels plasticiens, architectes, designers... pouvant justifier d'une expérience artistique professionnelle.

Les candidats peuvent répondre collectivement ou individuellement à l'appel à projet. S'ils répondent collectivement, un groupement devra être constitué pour lequel un des candidats sera désigné en qualité de mandataire. Ce dernier sera seul destinataire des informations concernant les résultats de l'Appel à Projets.

Si le groupement est conjoint, chaque membre du groupement s'engage à exécuter les prestations qui lui seront attribuées. Chaque membre du groupement est rémunéré sur son compte, pour la part des prestations qu'il a réalisées.

Si le groupement est solidaire, chacun des opérateurs économiques membres du groupement est engagé financièrement pour la totalité du projet. Le paiement se réalise sur un compte au nom du groupement.

Si le groupement est conjoint, le mandataire du groupement est solidaire, pour l'exécution du projet, de chacun des membres du groupement pour ses obligations contractuelles à l'égard de la CCLLA.

Le ou les candidats devront :

- disposer d'une assurance responsabilité civile,
- justifier d'un régime de sécurité sociale,

- disposer d'un numéro de SIRET,
- être en règle avec les services fiscaux et sociaux.

Le candidat devra être autonome dans ses déplacements.

Selon les besoins, la mise à disposition d'un local pourra être envisagée sur la commune d'accueil.

Chapitre 7 : Les modalités de création et d'implantation de l'œuvre

L'artiste prend en charge l'ensemble de la création et de l'installation sur site de l'œuvre sous la supervision de la CCLLA.

L'artiste s'engage à fournir tout document et, le cas échéant, faire appel à des cabinets d'étude que ce soit en phase de conception (si nécessaire) et de vérification pour garantir la sécurité et la pérennité de l'œuvre. Il s'engage à fournir à la CCLLA l'ensemble des résultats de ces études ainsi que les coordonnées de l'ensemble des entreprises auxquelles il fera appel.

La CCLLA accepte de financer une éventuelle étude des sols si cela est jugé nécessaire.

La CCLLA prend en charge la création d'un panneau informationnel à l'exception du cartel dont l'harmonie esthétique est nécessaire avec l'œuvre.

La CCLLA se charge des demandes d'autorisations d'urbanisme et environnementales.

Un calendrier de création, montage/installation des œuvres devra être fourni.

Chapitre 8 : Participation de l'artiste

La CCLLA s'engage à prendre en charge la communication autour du fil artistique paysager.

La présence de l'artiste est obligatoire le jour de l'inauguration (prévue entre juin et septembre).

Il pourra lui être demandé de mettre en place des temps de rencontre avec des publics spécifiques en lien avec son installation dans le cadre des actions d'éducation artistique et culturelle portées par la CCLLA. Ces temps feront l'objet d'une rémunération spécifique, selon la nature et le nombre d'interventions.

L'artiste devra fournir les informations nécessaires à la communication : présentation de l'artiste, de l'œuvre et de la démarche, photos de l'artiste, de quelques-unes de ses réalisations et visuels de l'œuvre proposée. Il devra participer à une interview filmée. Il devra également accepter un tournage lors de la création, un autre lors de l'installation et un dernier lors de l'inauguration. A chacun de ces temps, des photos seront prises.

Chapitre 9 : Formalités administratives

9.1 – Assurance

L'artiste devra fournir une attestation d'assurance - responsabilité professionnelle.

En aucun la CCLLA n'assurera l'œuvre.

En outre, la CCLLA ne pourra être tenue pour responsable de toute dégradation apportée à l'œuvre.

9.2 – Propriété

L'artiste demeure le détenteur légitime de l'œuvre. Cependant, la CCLLA acquiert la propriété matérielle de l'œuvre, et le cas échéant, de la maquette éventuellement réalisée.

L'œuvre est acquise dans le respect des droits moraux et patrimoniaux.

Un contrat sera établi entre la CCLLA et l'artiste pour définir les conditions d'acquisition ou de cession, les droits des parties prenantes et les conditions d'entretien de l'œuvre.

9.3 – Modification de l'implantation

La CCLLA se réserve le droit de modifier l'emplacement pressenti pour chaque œuvre en fonction des autorisations accordées par les différentes instances (Monuments historiques, prévention des risques...) ou la découverte d'une problématique qui pourrait porter un préjudice immédiat ou dans le temps à l'œuvre (inondations exceptionnelles, effondrement, projet immobilier, invasion d'espèces végétales ou animales nuisibles...)

Chapitre 10 : Budget

Pour 2026, la CCLLA allouera un budget maximal de 132 000 € TTC pour l'acquisition de ces trois œuvres ou installations.

Le comité de sélection étudiera les propositions et sélectionnera les œuvres au regard de ce budget global. Le coût des œuvres pourra donc être variable d'un site à l'autre.

Le comité de sélection se réserve la possibilité d'engager des négociations avec certains candidats à l'issue de la phase de pré-sélection.

Le montant alloué par la CCLLA devra intégrer toutes les dépenses nécessaires à la réalisation de l'œuvre à savoir :

- les coûts de cession des droits de l'exploitation de l'œuvre,
- les coûts liés aux charges professionnelles et sociales,
- les études préalables (bureau d'étude...),
- les achats de matières premières nécessaires à la création de l'œuvre,
- les frais de déplacement, restauration et hébergement (lors de visites préalables, du montage de l'œuvre, des visites de maintenance ou de réparation de l'œuvre),
- les frais de production de l'œuvre,
- le coût d'un cartel apposé sur l'œuvre ou à proximité en accord avec les matériaux de cette dernière,
- les frais de logistique pour livraison et acheminements des matériaux,
- Les travaux de préparation du site,
- Le transport de l'œuvre,
- L'installation de l'œuvre.

En complément, une évaluation financière pourra être réalisée en cas de nécessité d'étude des sols (prise en charge par CCLLA)

Le tableau correspondant à ces dépenses (en annexe) devra être complété par les candidats sélectionnés pour la phase 2.

La rémunération des artistes sera précisée par contrat et se fera en 2 temps :

- 50 % à la notification du contrat,
- 50 % à l'issue de l'inauguration.

Pénalités : en cas de désistement du candidat, les sommes engagées par la collectivité devront être intégralement remboursées.

Les frais liés à des temps de médiation à destination de publics scolaires et/ou habitants feront l'objet d'une rémunération complémentaire.

Chapitre 11 : Entretien de l'œuvre

L'artiste devra préciser dans son dossier les contraintes / conditions pour l'entretien de son œuvre ou installation (régularité de vérification des installations).

En cas de dysfonctionnement lié à la nature de l'œuvre, les frais supplémentaires seront à la charge de l'artiste. En cas de menues réparations pouvant être faites par un technicien de la CCLLA, l'artiste devra préciser aux référents techniques de la CCLLA les procédures, outils et matériaux à mettre en œuvre.

Chapitre 12 : Candidatures et sélection des candidats

La sélection des candidats se fera en deux phases :

- 1^{ère} phase : pré-sélection des candidatures – 9 candidatures pourront être retenues
- 2^{ème} phase : sélection de 3 candidatures

Constitution du dossier :

Le dossier devra être rédigé en français.

1^{ère} phase :

Le dossier de candidature doit comprendre :

- Une présentation de l'équipe artistique et de ses réalisations : un dossier d'artiste présentant son parcours (CV), sa démarche, des visuels mettant en avant les œuvres qu'il a déjà réalisées en particulier en lien avec ses intentions pour le fil artistique.
- Une note d'intention exprimant la motivation de l'artiste,
- Tout élément complémentaire permettant de préciser le projet artistique dans le cadre du présent appel à projet.

Le comité de sélection se réserve la possibilité d'engager une négociation avec certains artistes à l'issue de cette première phase.

2^{ème} phase :

Dossier des candidats finalistes :

Les candidats pré-sélectionnés pour la phase finale devront fournir :

- Une note d'intention artistique détaillée précisant le projet (démarche, rapport avec le site d'implantation choisi (parmi les 3 sites proposés) ou le lien avec le territoire,...

- Une présentation visuelle de l'œuvre : esquisse, mise en situation visuelle de l'œuvre dans le site,
- Une fiche technique précisant matériaux, installation, maintenance et un schéma d'implantation et besoins d'étude,
- Un retro planning des temps de production à compter du versement de l'acompte jusqu'à l'installation,
- Une proposition de contenu de temps de médiation à destination de publics du territoire (scolaires, habitants) si l'artiste le souhaite,
- Un budget prévisionnel indiquant :
 - Le coût artistique (intégrant les coûts de cession de l'œuvre, la rémunération des artistes, les études préalables et finales, la production de l'œuvre, les frais de déplacement, restauration et hébergement)
 - Une évaluation des coûts techniques : transport de l'œuvre, travaux de préparation du site, fixation de l'œuvre, frais de la logistique pour livraison et acheminements des matériaux... - Compléter le tableau (en annexe).
 - Le coût horaire de temps de médiation à destination de publics scolaires et/ou habitants (en prévision d'un potentiel temps de médiation)
- L'ensemble des pièces administratives nécessaires à une contractualisation : coordonnées, Responsabilité civile, Siret, RIB, DC1 et DC2 (téléchargeables ici <https://www.economie.gouv.fr/daj/formulaires-declaration-du-candidat>)

Les candidats présélectionnés pour la 2^e phase devront se rendre disponibles pour une visite sur site à la date indiquée dans le calendrier ci-après.

Les artistes pré-sélectionnés qui n'auront pas été retenus, seront indemnisés à hauteur de 1 320 € TTC.

Chapitre 13 : La sélection de l'œuvre

13.1 – Modalités de sélection de l'œuvre

Un comité de sélection présidé par la Vice-Présidente au Tourisme et composé d'artistes, d'élus et de professionnels de la culture et du tourisme assure le pilotage du projet. Pour la sélection des œuvres, un élu de la commune d'implantation sera également associé.

La décision finale revient au président de la CCLLA.

13.2 – La présélection des candidats et les critères de sélection de l'œuvre

1^{ère} phase :

La présélection des artistes se fera au regard :

- Des réalisations antérieures présentées dans le dossier d'artiste,
- De la motivation de l'artiste pour le projet,
- De la résonance avec les sites proposés,
- De la complémentarité des propositions faites sur les sites envisagés et des œuvres déjà implantées dans le cadre des précédents appels à projet (nature des œuvres : œuvres à observer et dispositifs immersifs, œuvres émanant d'artistes régionaux, nationaux ou internationaux...),

- Du respect de l'environnement,
- De la démarche de l'artiste (démarche globale de l'artiste, implication des habitants, calendrier prévisionnel...).

Neuf candidats seront présélectionnés pour remettre un dossier complet.

Le comité de sélection se réserve la possibilité de sélectionner plus de candidats et d'inviter un artiste en dehors des candidats ayant répondu à cet appel à projet.

2^{ème} phase :

Le choix final des œuvres sera fait au regard des critères suivants :

- La proposition artistique et la démarche de l'artiste au regard du book, des œuvres pérennes déjà réalisées, de l'originalité du projet, de l'adaptation et de sa cohérence avec le projet global du Fil artistique paysager, de la motivation de l'artiste et de ses compétences techniques ou de sa capacité à s'entourer de professionnels et d'experts. Est également apprécié le projet de médiation avec les scolaires et ou habitants
- La prise en compte du site dans lequel elle prendra place (intégration paysagère, implantation permettant une lecture du paysage...), le respect écologique du site et des éventuelles contraintes réglementaires
- La faisabilité du projet et les coûts techniques (description explicite et réaliste face aux contraintes énoncées), les conditions d'installation technique liées au site (accessibilité y compris stationnement sécurisé, sécurité, proximité avec le public, contraintes réglementaires)
- La pérennité envisagée de l'œuvre et les contraintes d'entretien

Au regard des sites d'implantation et des propositions des candidats, le comité de sélection pourra engager un échange avec les artistes pour envisager l'implantation sur un autre site.

Chapitre 14 : Calendrier

Diffusion de l'appel à projet : Vendredi 13 juin 2025

Fin des candidatures : Lundi 7 juillet 2025 (12h)

Pré-sélection : jeudi 10 juillet 2025

Réponse aux artistes non sélectionnés et pré-sélectionnés : deuxième quinzaine de juillet 2025

Visite obligatoire des sites par les artistes pré-sélectionnés : mardi 2 septembre 2025

Remise du dossier complet par les artistes pré-sélectionnés : mardi 23 septembre 2025 (12h)

Sélection des finalistes : jeudi 2 octobre 2025

Engagement contractuel : novembre 2025

Les candidats doivent transmettre leur candidature en version numérique à l'adresse :

avec en copie : commandepublique@loirelayonaubance.fr
claire.hansenbeales@loirelayonaubance.fr

Chapitre 15 : Dépôt des candidatures et calendrier

Les candidatures sont à adresser au service Commande publique :

commandepublique@loirelayonaubance.fr

Intitulé du courriel :

Appel à Projet – Fil artistique 2026 – « nom de l'artiste »

IMPORTANT :

- Tout envoi de candidature donnera lieu à la délivrance d'un accusé de réception (au plus tard dans un délai de 5 jours ouvrés à compter de la date d'envoi). A défaut de réception d'un tel document, il faut considérer que votre candidature n'a pas été prise en compte et renouveler votre envoi.
- Compte tenu de la lourdeur des fichiers envoyés, il est recommandé d'utiliser les outils de compression à disposition et de ne pas attendre le dernier moment pour envoyer votre dossier (risque d'encombrement de la boîte mail du destinataire et absence de réception de l'accusé de réception avant expiration du délai prévu pour présenter sa candidature).

Renseignements complémentaires :

Responsable Culture et Sport : Claire Hansen-Béales - 07 78 41 25 70

claire.hansenbeales@loirelayonaubance.fr



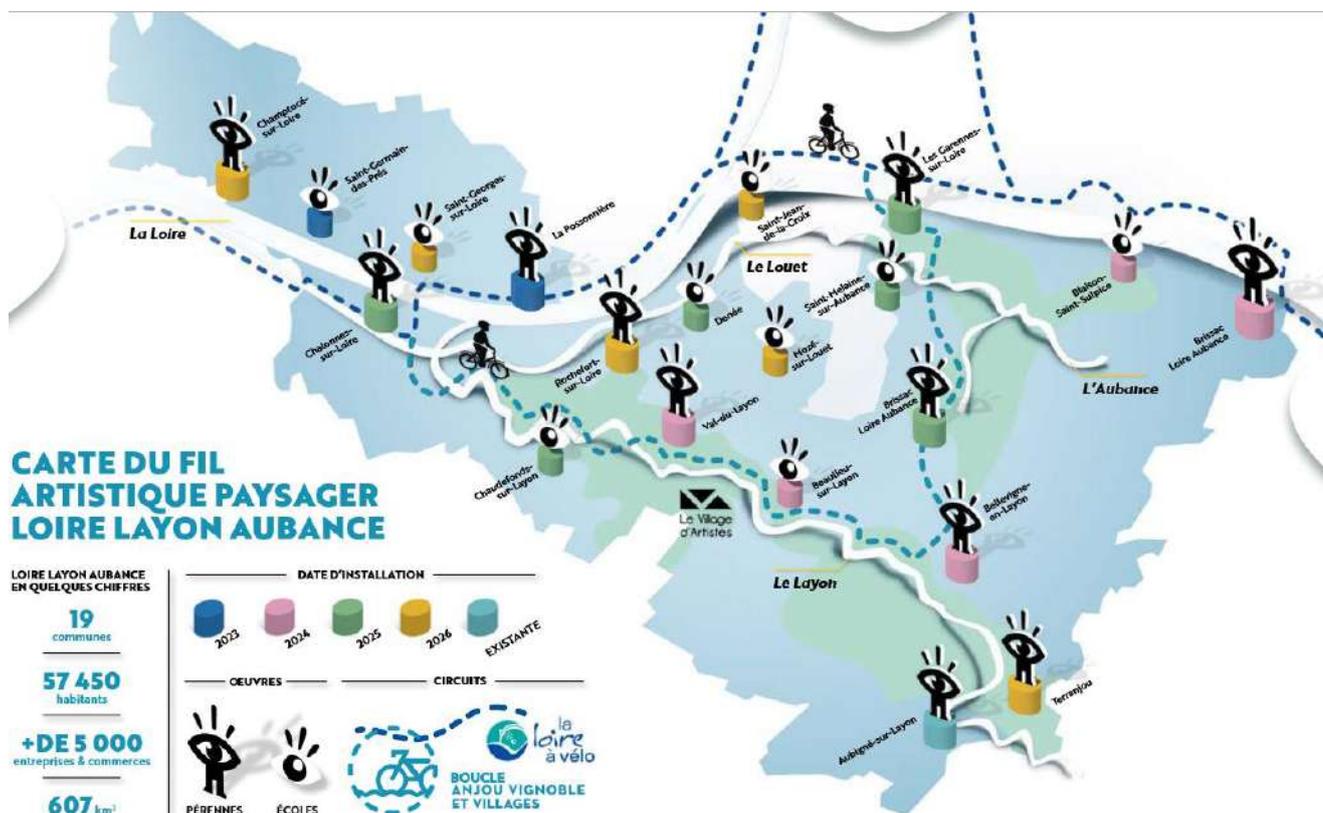
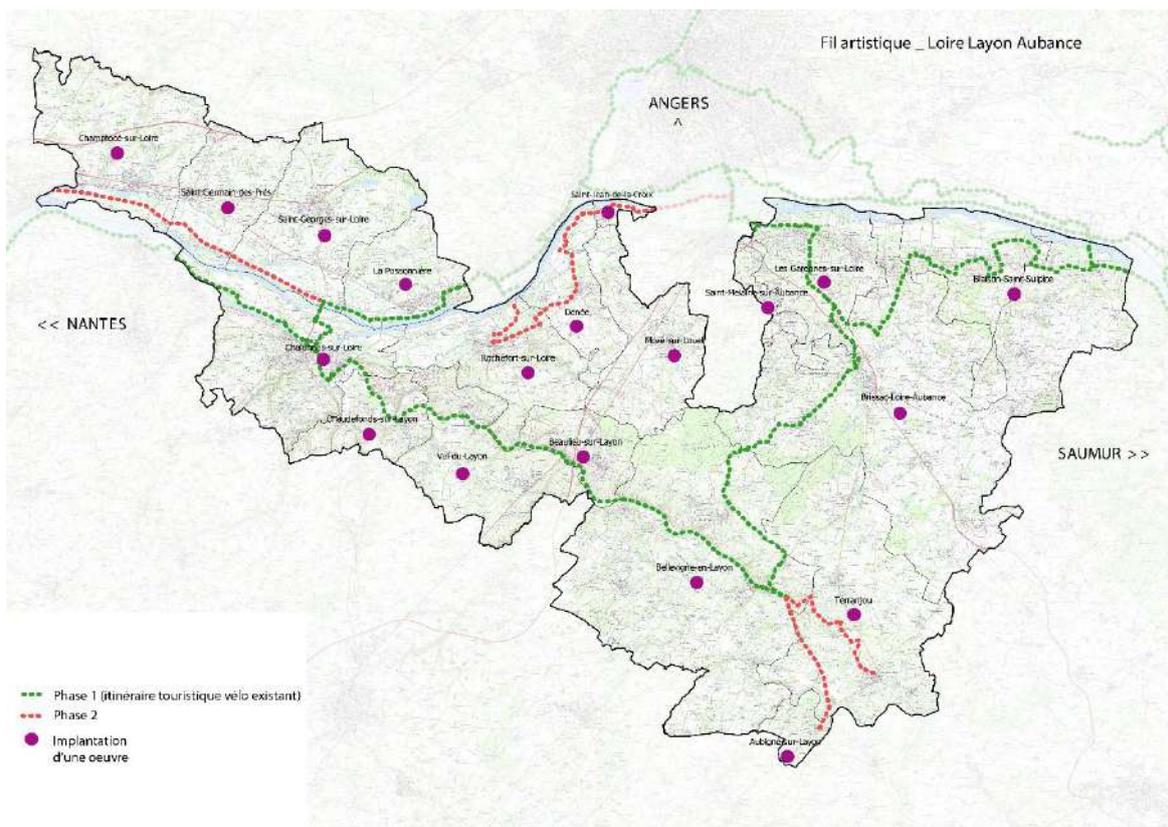
Communauté de Communes Loire Layon Aubance
FIL ARTISTIQUE PAYSAGER 2024

APPEL A PROJET
Pour la création et l'implantation
d'œuvres artistiques pérennes

ANNEXES

JUIN 2026

ANNEXE 1 : TRACÉ DU FIL ARTISTIQUE PAYSAGER



SITE 1 : Champtocé sur Loire

On suppose que la terre se trouve au Xe siècle entre les mains du comte d'Anjou et qu'une citadelle défend déjà le passage de la Loire. Un château fort est en place au moins dès le XIe siècle, précédant probablement l'église qui semble avoir été fondée par des religieux de Saint-Florent-le-Vieil. Les chapelles y sont nombreuses, dont la plus ancienne est fondée avant la fin du XIIe siècle par Maurice de Craon.

Au début du XVe siècle, Marie de Craon, dont la famille possède la terre, épouse Guy de Laval, baron de Rais, seigneur de Blaison et de Chemillé. La terre passe alors dans les mains des seigneurs de Laval. De leur union naissent Gilles, baptisé dans la chapelle du château, et René de Rais.

Gilles de Montmorency-Laval, plus connu sous le nom de Gilles de Rais, qui exerce de nombreuses turpitudes dans la région, vend la terre au duc de Bretagne malgré les protestations du roi de France et de René d'Anjou. Le château est rendu plus tard, au milieu du XVe, à Prigent de Coëtivy, qui a épousé la fille de Gilles de Rais. Dès cette époque le château de Champtocé est passablement délabré, qui subit les guerres franco-bretonnes.

Le château reste habité jusqu'au milieu du XVIIe siècle.

Visuel du Château :



SITE 2 : Rochefort sur Loire

Rochefort-sur-Loire tient son nom de trois plateaux rocheux, autrefois fortifiés : Dieusie, Saint Symphorien et Saint Offange qui, à quelques huit cent mètres au nord-ouest du bourg, saillent d'une vingtaine de mètres sur la plaine alluviale de la Vallée de la Loire. Les vieux textes les appellent tantôt Roca Forti ou Fortis.

Le bourg de Rochefort a été créé par Foulques Nerra et rattaché au Comté d'Anjou au XI^{ème} siècle. La commune est ainsi fortement marquée par son passé médiéval, ses châteaux et ses églises, et l'influence de la famille Saint-Offange.

Au 19^{ème} siècle, la commune est prospère : mines de charbon à proximité, chaux, batellerie, pêcheries professionnelles, chanvre (culture et filage) et, bien sûr, le vignoble. Puis la population s'amenuise du fait de la ruine de la navigation fluviale, du déclin de la culture du chanvre, et des crises agricoles successives liées au phylloxera. L'électricité, le chemin de fer, les routes et les ponts, le téléphone transforment le quotidien. A la fin du 19^{ème}, un hippodrome est inauguré.



SITE 3 : Terranjou

La commune de Terranjou est née le 1er janvier 2017 du regroupement des anciennes communes de Chavagnes, Martigné-Briand et Notre-Dame-d'Allençon.

Site pressenti 1 :

Notre-Dame-d'Allençon est une petite commune située entre Angers et Vihiers, aux confins du Saumurois et du Pays du Layon, d'une superficie de 1 363 ha.

Le territoire reste à dominante agricole et viticole. La forêt occupe toujours un vaste espace, plus du ¼ de la superficie totale. En 1836 un trésor Gallo-Romain a été découvert sur la commune et fait aujourd'hui partie des collections du musée du Louvre sous le nom de "trésor de Notre Dame d'Allençon".

Site pressenti 2 :

C'est à Martigné-Briand que se situe l'origine des pressoirs Vaslin. Joseph Vaslin, forgeron, né en 1800 est à l'origine du pressoir à cage carrée fixe en bois à vis horizontale en acier. Ce pressoir est breveté en 1857. Trois générations de Joseph Vaslin, grand-père, père et fils portant tous le même nom ont écrit cette histoire familiale qui a débuté vers 1820.



ANNEXE 3 : DEVIS

Coûts artistiques :

Détail de l'offre	Montant HT	Montant TTC
Cession de l'œuvre :		
Etude(s)		
Matières premières :		
Déplacements, hébergement, restauration :		
Préparation du site :		
Livraison et acheminement matériaux sur site :		
Transport de l'œuvre :		
Installation de l'œuvre :		
Cartel		
Temps de médiation (indiquer le coût horaire) :		
Autre dépense – préciser :		
Total de l'offre		

Etude éventuelle des sols prise en charge par la CCLA :

Détail de l'offre	Montant HT	Montant TTC
Etude de sol :		
Total de l'offre		



L'Aigrette, Lucie Lom. 2023

Réalisation : La Mutine – photo : Sisco vidéo



Belvédère sur le layon - Sylvie de Meurville 2024

©siscovidéo



Dôme de vigne – SABéPat
©siscovidéo

Fil artistique paysager Loire Layon Aubance

Penser l'œuvre dans son environnement

Document à destination des artistes candidats présentant les enjeux autour de l'implantation d'œuvres d'art dans des environnements paysager préexistants et riches de sens.

Cadre général du Fil artistique :

Le Fil artistique paysager est un programme issu du schéma de développement touristique 2019-24 de la Communauté de communes Loire Layon Aubance. L'objectif de ce dernier est d'installer dans des environnements paysagers des œuvres d'art pérennes d'envergure. Entre 2023 et 2026, 10 œuvres seront installées sur la Loire à vélo et la boucle Anjou vignoble et villages.

Afin de renforcer son implantation territoriale et d'offrir à chaque habitant de la collectivité un projet issu du Fil artistique paysager, il a été convenu que les communes ne bénéficiant pas d'œuvres pérennes feraient l'objet soit de résidences d'artistes soit de travaux des écoles supérieures du TALM et de l'Institut Agro. Ainsi, sur les 4 années du projet, chaque commune de Loire Layon Aubance aura bénéficié de cette proposition artistique.

La philosophie de ce Fil artistique paysager porte sur la création d'un dialogue entre les paysages du vignoble d'Angers et les œuvres artistiques. C'est en se nourrissant de l'histoire du territoire et de ses particularités que les artistes sont amenés chaque année à proposer des œuvres originales et harmonieuses. Cette conception de l'art en milieu rural fait du Fil artistique paysager un projet original puisque les œuvres ne sont pas pensées comme des créations autonomes mais un écho, un prolongement des paysages et du bâti qui les environnent.

Cadre réglementaire :

Conformément à l'article L612-1 du Code du patrimoine, l'État et ses établissements publics, les collectivités territoriales et leurs groupements assurent, au titre de leurs compétences dans les domaines du patrimoine, de l'environnement et de l'urbanisme, la protection, la conservation et la mise en valeur du bien reconnu en tant que bien du patrimoine mondial.

Préconisations de l'UDAP 49 (Architectes de bâtiments de France) :

- Dans les espaces protégés au titre du code du patrimoine : le monument historique (= joyau de valeur nationale) doit garder la préséance et gouverner l'écrin. Le regard du visiteur ne doit pas être happé par autre chose. L'art contemporain ne doit donc pas être un art de la rupture mais un art contextuel.
- l'installation artistique doit servir, questionner, et/ou apporter au paysage (le paysage ne doit pas servir d'écrin faisant briller l'œuvre).
- l'installation artistique doit être cohérente avec le contexte dans lequel elle s'inscrit pour révéler le site, son sens, son histoire (ne causer aucun faux-sens, et encore moins un contre-sens).
- L'œuvre ne doit apporter aucun nouveau sens, nouvelle histoire, mais se nourrir uniquement de ceux existants, sans métaphore, ni création d'après une représentation cartographique.
- La cohérence entre les œuvres du Fil artistique paysager doit être recherchée.
- La cohérence avec le site doit être assurée en termes de matériaux, échelle, forme.
- L'axe du territoire vivant doit être exploité. L'œuvre (y compris son entretien) ne doit pas porter atteinte à la faune, la flore, le climat, les habitants.

Concepts à considérer :

- 1) Georges Perrec : Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer, mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ;
- 2) André Gide : "L'art naît de contraintes, vit de luttes et meurt de liberté."

Prolonger la réflexion :

L'Art dans l'espace public : contraintes et enjeux en perspectives - 2021

Édouard Rolland

Extrait de :

Ville et architecture en perspective

Sous la direction de Philippe Cardinali et Marc Perelman

Éditeur : Presses universitaires de Paris Nanterre

François Morellet, invité de nombreuses fois à intervenir dans ce qu'il nommait lui-même le « redoutable "espace public"¹ », notait que « dans les bâtiments publics, les parkings, les tunnels, etc. où il n'y a pas d'espaces libres et neutres, prévus pour les intégrations d'artistes (s'il y en a, ce n'est pas plus pour moi une vraie intégration), on ne trouve que des contraintes² [...] ».

L'espace public en effet, sans nécessairement être inhospitalier, n'est nullement un terrain neutre pour l'artiste dans sa délicate tâche de l'investir de façon pérenne. Contrairement au cadre muséal, relativement serein, libertaire et prévu à l'exposition de l'œuvre³, la rue n'est pas spontanément acquise à la cause de l'art, et ses enjeux peuvent se révéler très paradoxaux.

À la fois totalement ouverte à tous les types de publics auxquels elle est confrontée au quotidien, elle peut se donner à voir en revanche comme un lieu très fermé, où les critiques et polémiques peuvent rapidement naître dans une forme d'impunité inconsciente du jugement de goût et de valeur, qui se manifeste du simple mécontentement jusqu'au vandalisme imbécile. De même, si la rue est un environnement fermé voire sclérosé car contenu dans un contexte architectural et urbanistique, elle peut en revanche ouvrir le champ des possibles aux artistes s'ils y intègrent leur œuvre dans un dialogue subtil entre art et architecture, afin que les deux ne puissent respectivement se nuire.

S'inscrire dans l'espace public, c'est concevoir une œuvre, non plus simplement décorative, mais aux portées urbanistiques car constitutif d'un lieu utile et utilisé, ce qui engendre certaines contraintes, tant contextuelles (mise en œuvre dans l'espace d'accueil) que formelles (mise à disposition de tous les publics), qu'il s'agira de mettre en perspective dans cette publication⁴.

Une œuvre d'art exposée dans un musée ne répond pas aux mêmes enjeux et contraintes qu'une autre intégrée dans l'espace public. À la différence du musée qui demande à un artiste invité d'investir ses lieux – exposition temporaire, rétrospective, création d'une œuvre pérenne en ses murs ou à ses abords –, l'État commande⁵ quant à lui une œuvre à un artiste, afin qu'il conçoive un projet pour un espace public, spécifique et délimité. Si l'artiste du musée y entreprend une œuvre et/ou sa mise en scène, celui répondant à une commande publique ponctue artistiquement un espace public que l'État souhaite – prosaïquement – aménager, orner ou embellir.

Si deux œuvres sont finalement réalisées dans ces différents lieux d'accueil – le musée et l'espace public –

, elles ne résultent donc pas d'une même démarche, et ne répondent pas aux mêmes contraintes. Si le musée comme l'État établissent à l'égard de l'artiste un cahier de charges (contraintes budgétaires, spatiales, temporaires, etc.) auquel il devra répondre, l'État, en commandant une œuvre, s'illustre donc en qualité de client, approuvant ou non le projet, non pas au sujet de son contenu formel (esthétique), mais à propos de sa faisabilité (liée au budget, à la sécurité, aux données urbanistiques, etc.) entreprise dans et pour un lieu précis.

Avant de formuler et proposer une œuvre qui s'inscrira dans l'espace public, l'artiste doit naturellement étudier les conditions de ce projet, dont une des principales demeure les espaces, à la fois disponibles (pour sa réalisation) et environnants (son futur contexte) qu'il ne doit nullement négliger.

C'est en ce sens que Donald Judd écrivait qu'« un projet naît en fonction de la nature du site, qu'il s'agisse d'un terrain, d'un paysage, d'un ensemble existant de rues et d'immeubles⁶ ». Lors d'une commande publique, l'artiste doit s'adapter à un espace donné et généralement délimité, qu'il soit urbain et chargé ou, au contraire, immense et naturel à l'image de certaines œuvres monumentales du land art. Il est évident qu'un projet comme « l'Axe Majeur » (1980-2010) réalisé par Dani Karavan – s'articulant sur trois kilomètres, sur les grandes étendues herbées près de Cergy-Pontoise – est bien plus ouvert sur le champ des possibles que certaines commandes publiques, telle que « Autour d'un abri jaune » (1998) d'Étienne Bossut réalisée sur un rond-point d'une vingtaine de mètres de diamètre à Villeurbanne.

Si ces œuvres n'ont évidemment pas à être comparées, elles révèlent toutes deux cependant leurs propres contraintes inhérentes précisément aux espaces disponibles. Un étroit rond-point dans une zone urbaine n'est spontanément pas un espace évident – en existe-t-il ? – pour un artiste invité à y intégrer une œuvre ; mais, à l'inverse, l'immensité – et parfois la beauté – du site à investir peuvent être très paralysantes pour l'artiste qui se devra idéalement de créer une œuvre à sa mesure – voire démesure –, à la fois spatiale (monumentalité) et esthétique pour ne pas le parasiter, l'enlaidir, etc. Comme l'écrivait Daniel Buren,

la splendeur de la place de la Concorde n'est certainement pas due aux hiéroglyphes [...] sur l'obélisque, mais bien au placement sublime de cette aiguille quadrangulaire plantée au beau milieu d'un espace majestueux qu'elle ponctue ainsi superbement, lui donnant de toute évidence le relief et le génie qui lui manquait⁷.

L'artiste intervenant dans l'espace public – comme dans un musée à ce sujet – doit donc totalement s'adapter au lieu (à ses dimensions, ses contraintes et atouts géographiques, son histoire, etc.), en formulant une œuvre en réponse à la fois à ses contraintes comme à ses exigences. C'est pourquoi l'artiste doit soigneusement étudier cet espace d'accueil, que ce soit par la consultation de plans comme l'expérience du terrain [...].

Si un plan précis voire cadastral du site a permis à Dani Karavan de percevoir une intéressante trajectoire – virtuellement tracée – entre Cergy-Pontoise et le quartier de La Défense, c'est avant tout au cours de ses visites sur le site qu'il a pu déceler tous les enjeux esthétiques et visuels de ces perspectives. Il s'agissait notamment pour Karavan de les mettre en scène, en profitant du potentiel spatial et visuel de cet immense paysage naturel, au relief relativement clément. L'« Axe Majeur » est une œuvre guidant le regard vers l'horizon, grâce à cette ligne tracée dans la nature, aux perspectives aussi remarquables que spectaculaires. Bien qu'entrecoupée de douze éléments architecturaux et artistiques appelés « stations », cette ligne semble infinie avec un point de fuite vers Paris se dessinant au loin, invitant à parcourir l'œuvre, à la fois physiquement par la marche et visuellement par notre regard, toujours en alerte pour saisir la beauté de l'œuvre comme du site.

L'espace public tout comme un immense paysage n'étant dépourvus ni de signes ni de significations, ne

peuvent – et ne doivent pas – être considérés comme de simples décors neutres et adaptés à toutes les entreprises artistiques. Bien que notre regard sélectif se concentre naturellement sur l'œuvre, son lieu d'accueil demeure un écrin tangible et visible coperçu dans et avec elle. Or comme l'expliquait Roger de Piles, si mon regard est « fixé [sur l'œuvre], de tous les objets, il n'y a que celui qui se trouve au centre de la vision, lequel soit vu clairement et distinctement : les autres, n'étant vus que par des rayons obliques, s'obscurcissent et se confondent à mesure qu'ils s'éloignent du rayon direct¹² ». Mais cette attention n'exclut pas, elle sélectionne temporairement, puisque mon œil a « la liberté de voir parfaitement tous les objets qui l'environnent, en se fixant successivement sur chacun d'eux¹³ ». De fait, si le regard se concentre sur l'œuvre, le lieu comme contexte ne sera donc pas en soi invisible, mais non lisible dans sa netteté, et inversement, puisque l'œuvre peut naturellement être oubliée ou ignorée du regard du passant dans un contexte architectural par exemple.

En parcourant et faisant l'expérience – visuelle et physique – du site, « je n'ai pas des perceptions comme l'expliquait Maurice Merleau-Ponty, je ne pose pas cet objet à côté de cet autre objet et leurs relations objectives, j'ai un flux d'expériences qui s'impliquent et s'expliquent l'une l'autre aussi bien dans le simultané que dans la succession¹⁴ ». Pour paraphraser le philosophe, le spectateur n'a pas « des perceptions » de l'œuvre puis du site¹⁵ mais de l'œuvre dans le site et le site comprenant l'œuvre ; il « ne pose pas l'objet [l'œuvre] à côté de cet autre objet » du lieu investi – arbres dans un cadre naturel, bâtiments dans un autre urbain, etc. –, mais dispose d'« un flux d'expériences qui s'impliquent et s'expliquent » entre « le simultané » (voir l'œuvre dans le site obscurci, et inversement) et la « succession » (voir distinctement l'œuvre puis le site, et inversement).

L'espace d'accueil, entre support tangible et arrière-plan (cadre visuel), incorpore l'œuvre qui, naturellement, est incorporée dans le site ; l'œuvre que je vois est ainsi un élément visible parmi tous les autres du lieu qui y sont englobés¹⁶, et qui, volontairement ou non, rentrent en interaction entre eux, mais aussi avec le lieu. Si ce dernier contient physiquement et visuellement l'œuvre, elle devient une partie de lui-même ; et, tout en dépassant son statut de contexte, le lieu comme tout (qui est inaccessible en bloc en tant qu'entité) devient à son tour une partie de l'œuvre. De fait, ces choses coexistent les unes à côté des autres – et non « l'une derrière l'autre¹⁷ » –, et « empiètent les unes sur les autres parce qu'elles sont l'une hors de l'autre¹⁸ » dans cet espace, dont les limites – entre points de fuite et perspectives – dépassent par sa profondeur la portée de notre regard¹⁹.

Or « ce monde qui avait l'air d'être sans moi, de m'envelopper et de me dépasser, c'est moi qui le fais être [en en étant le] pur témoin²⁰ » ; le site intégrant l'œuvre « a besoin de moi pour exister²¹ », pour moi (expérience) et grâce à moi (témoignage) car il existait bien avant moi et avant que je ne le découvre et pratique, par la vue ou par la marche.

En d'autres termes, c'est par l'expérience – tant physique que visuelle – que s'ordonnent pour le marcheur devenu spectateur – attentif ou passif – les modalités du paysage, qu'il soit naturel ou urbain. En définitive, « l'espace est un lieu pratiqué²² » comme l'écrit Michel de Certeau, ayant pleinement compris comme Maurice Merleau-Ponty avant lui que « la perspective est déterminée par une "phénoménologie" de l'exister au monde²³ ».

L'œuvre dans l'espace public s'offre aux passants qui, par définition, passent ou ne font que passer ; étant en mouvement, leur attention et compréhension à son égard ne peuvent être que furtives s'ils ne s'y attardent pas. Cette attention est à ce sujet sensiblement liée au contexte car, pour citer à nouveau les deux œuvres de ce début de texte, l'œuvre immense de Karavan (à parcourir par la marche) ne peut se donner à voir comme celle de Bossut contournée par les automobilistes et les passants sur les trottoirs périphériques. Toutes deux, bien qu'intégrées dans un espace extérieur, ne se proposent donc pas aux publics de façon similaire²⁴ : la mobilité lente du marcheur, jouissant du loisir d'observer et de contempler

l'œuvre et le site qu'il parcourt, contraste avec la rapidité de l'automobiliste roulant, ne disposant que peu de temps²⁵ pour voir l'œuvre, car son regard est naturellement concentré sur la circulation pour sa sécurité et celle des autres usagers (primant évidemment sur le questionnement esthétique du rond-point). De fait, si le lieu proposé à l'artiste cadre ses limites spatiales à disposition et son environnement (paysage naturel, urbain), il peut également déterminer certains types de publics et la manière d'appréhender pour eux l'œuvre en question.

C'est en ce sens que l'œuvre doit s'adapter à la fois à son environnement et aux différents types de publics auxquels elle sera confrontée, afin de dialoguer à la fois avec l'espace d'accueil et ceux qui la regardent. L'artiste, en prenant en compte les points de vue disponibles et de perspectives offerts dans et par le contexte qu'il va investir, questionne ainsi la place des spectateurs, dont la multitude de regards donnent à voir la même œuvre, mais autrement.

Cette intention de mêler étroitement œuvre, espace d'accueil et perception des publics est notamment questionnée par Daniel Buren depuis le milieu des années soixante dans son travail qu'il définit lui-même comme étant « in situ ». Selon la définition de l'artiste, son travail s'articule comme une « "transformation du lieu d'accueil" [...] pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec lui²⁶ [...] ». Désirant y intégrer une œuvre afin d'instaurer un dialogue harmonieux entre elle et le site – pour lequel, dans lequel et en fonction duquel elle a été conçue –, Buren étudie précisément le site afin d'y déceler « une multitude d'indications qui vont [lui] permettre de savoir comment [il va] pouvoir utiliser ce lieu²⁷ ». Mais l'artiste ne souhaite pas « utiliser ce lieu » d'accueil comme simple décor ou réceptacle, mais plutôt comme outil visuel et acteur qu'il compte mettre en scène dans et avec son travail.

Il y a donc toujours deux transformants à l'œuvre constate Buren, l'outil sur le lieu et le lieu sur l'outil, qui exercent selon les cas une influence plus ou moins grande l'un sur l'autre. Le résultat en est toujours la transformation du lieu par l'outil et l'accès au sens de ce dernier grâce à son usage dans et par le lieu en question²⁸.

En définitive selon Daniel Buren, « "In situ" veut dire [...] qu'il y a un lien volontairement accepté entre le lieu d'accueil et le "travail" qui s'y fait, s'y présente, s'y expose²⁹. »

Pour son œuvre « Les Deux Plateaux » (1985) à Paris³⁰ par exemple, l'artiste a résolument cherché une relation visuelle et physique entre l'œuvre et son très esthétique site architectural : la Cour d'honneur du Palais-Royal. Se refusant de « dresser au centre d'un lieu public un objet sculptural [qui] crée une domination de l'objet par rapport aux spectateurs, aux passants³¹ », il s'agissait au contraire pour l'artiste de créer « une sculpture qui, dans son relief, [soit] inaccessible autrement que par l'œil et [qui ne prenne] pas de place dans l'espace³² ». En réalisant une œuvre monumentale mais non centrale, Daniel Buren formulait selon lui « une critique de la centralité de la sculpture ainsi que du point de vue unique. Car dans un lieu clos, précisait-il, l'unicité de l'objet impose une sorte d'unicité de point de vue³³ [...] », afin de mettre en scène une œuvre « qui se laisse pénétrer, qui n'impose pas d'angle de vue privilégié mais en permette éventuellement des centaines³⁴ ».

Contrairement aux spectaculaires anamorphoses de Georges Rousse ou de Felice Varini – simulant des surfaces planes inscrites sur les bâtiments de l'espace public –, qui dépendent d'un point de vue unique et dicté par avance pour se jouer des perspectives entre planéité et tridimensionnalité, il n'y a effectivement ni sens de lecture ni « angle de vue privilégié » dans « Les Deux Plateaux ». Ce sont à ce sujet « les points de vue choisis par le regardeur qui définiront ce qu'il verra du travail³⁵ » comme le note l'artiste, dans la mesure où chaque point de vue donne singulièrement à voir le travail, dans et en relation avec le site.

Pour que cette dernière soit naturelle, Daniel Buren avait souhaité lier le travail visuellement d'une certaine

façon, sans invention, aux objets environnants [...]. Rester le plus proche [du contexte] c'était donc reprendre, répéter l'élément formel dominant dans ce lieu, le Palais-Royal, et l'utiliser de façon telle qu'il s'accorde et questionne le contexte³⁶.

En créant des colonnes – appelées « cylindres³⁷ » par l'artiste – faisant intimement écho aux colonnades du bâtiment entourant la Cour, Daniel Buren accorde sensiblement son œuvre avec le Palais-Royal. Ce dernier est pleinement mis en scène et révélé par l'œuvre elle-même, grâce à la répétition de « l'élément formel dominant » et à la verticalité des « cylindres » – eux-mêmes colorés de bandes verticales noires et blanches – permettant de « porter le regard³⁸ » vers le haut, c'est-à-dire vers le contexte architectural qui entoure spatialement l'œuvre (la Cour est cernée par le Palais-Royal) et la cadre visuellement (le bâtiment clos les rares ouvertures vers l'extérieur). Cette mise en scène dans laquelle une multitude de points de vue est offerte aux spectateurs, permet à Daniel Buren de mettre en perspective l'englobé (œuvre) et l'englobant (site), précisant que « dans un tel lieu, [il ne voulait] rien faire qui puisse gêner la vision du cadre architectural³⁹ », contrairement à l'œuvre de Richard Serra nommée « Titled Arc », intégrée puis détruite car jugée inadaptée à l'espace public.

Suite à la commande publique de la ville de New-York afin d'aménager en 1979 la Federal Plaza, Richard Serra conçoit une œuvre monumentale et pérenne⁴⁰, dont le projet est à la fois étudié, accepté et financé par les administrateurs de la ville. Achevée en 1981, l'œuvre suscite immédiatement une très vive polémique de la part des usagers de la place, se plaignant des gênes tant visuelles que physiques qu'elle provoque.

Jugée en premier lieu inesthétique par les plaignants, elle est avant tout décriée pour sa capacité à nuire au lieu d'accueil et à ceux qui l'empruntent – riverains, passants, employés des bureaux aux alentours, etc. –, cette muraille d'acier obstruant totalement la vue et scindant presque la place en deux parties. Excédés à la fois par le sentiment d'emprisonnement (provoqué par cette haute plaque d'acier, bien plus élevée qu'un mur, n'offrant aucun point de vue lorsque les passants étaient à sa portée), et l'obligation de contourner l'œuvre (et donc de changer leurs habitudes, afin d'emprunter la place pour se rendre à leur travail, leur domicile, aux stations de bus, etc.), de nombreux usagers entreprennent une pétition allégrement signée, afin qu'elle soit déplacée ou modifiée, voire détruite pour ses détracteurs les plus radicaux. Au terme de longues et vaines négociations⁴¹ entre les plaignants, l'artiste et les administrés, « Titled Arc » est finalement découpée en 1989 afin d'être réinstallée dans un autre lieu – jugé plus adapté par ces derniers –, ce que Richard Serra refusera toujours d'entreprendre.

Cette polémique et médiatique œuvre – tant par sa réalisation, ses controverses que sa destruction – illustre l'idée selon laquelle l'espace public ne peut être considéré comme un lieu pleinement disposé à accueillir une œuvre d'art. Une des erreurs de l'artiste était certainement d'avoir pensé en l'occurrence que cette place pouvait être le libre théâtre de sa créativité, sans avoir à prendre en compte l'importance de son contexte, tant architectural que pratique.

Car il s'agit bien ici d'un espace pratique – une place – réalisé notamment pour faciliter les échanges tant physiques (déplacements) que personnels (dialogues, rencontres) des usagers ; dans un lieu de transition comme celui-ci, le regard doit être aussi libre que le mouvement, ce que « Titled Arc », respectivement, condamnait (obstruction) et ralentissait (contournement). Il est évident qu'un espace pratique est en soi pratiqué, et les usagers y sont avant tout les pratiquants de cette place avant d'être – éventuellement – des spectateurs ou admirateurs de l'œuvre qui s'y trouve. Deux camps ici s'affrontaient et ne pouvaient s'accorder sur la notion du pratique de « Titled Arc » : si cette question était pour l'artiste hors de propos – l'essence même de l'Art n'est pas d'être pratique, mais de susciter des émotions, etc. –, elle semblait à l'inverse logique pour les passants puisqu'elle s'intégrait dans un espace public, d'autant plus très fréquenté au quotidien.

Il est évident qu'une œuvre monumentale de plusieurs tonnes en acier n'est pas pratique en soi, étant difficilement manipulable et ne pouvant être accueillie dans tous les lieux (aptés à supporter son poids, répondre à ses dimensions). Or les usagers ne concevaient pas cette œuvre comme telle (travail artistique à questionner, admirer, etc.), mais comme un obstacle physique et visuel, une gêne quotidienne pour le plus grand nombre. C'est en ce sens que les précédentes œuvres de l'artiste, inscrites en 1980 dans l'espace public, telles que « T. W. U. » et « St. John's Rotary Arc » – respectivement disposées en hauteur à l'angle d'une rue et horizontalement au milieu d'un imposant rond-point – n'ont nullement fait polémique, dans la mesure où elles ne gênaient pas – ou très peu – le regard comme la marche.

Si les usagers de la Federal Plaza ont objectivement eu ce tort de ne pas chercher à déceler les enjeux de l'œuvre au-delà de leur rejet spontané, celui de Richard Serra a été ce manque à la fois de dialogue et de médiation avec le public (qui aurait pu accepter ou tolérer l'œuvre, malgré leurs réticences), mais avant tout d'intérêt pour la place elle-même : non pas en tant qu'espace d'accueil pour son œuvre, mais en tant qu'espace utile et utilisé.

Or l'étude approfondie de l'organisation de cette place a peut être été entreprise par l'artiste qui, au contraire, désirait que « Titled Arc » soit une œuvre que les usagers doivent contourner, et qu'elle puisse justement provoquer une nouvelle organisation de cette place, tant visuelle que spatiale ; peut-être qu'un des enjeux de ce travail était précisément de masquer (partiellement) le lieu et (totalement) son contexte pour le passant se trouvant près de lui, grâce à cet immense arc qu'il fallait longer comme un délicat virage ou contourner comme un imposant mur. Richard Serra avait pourtant inscrit l'œuvre en lien avec son environnement formel et esthétique, son horizontalité répondant symétriquement à celle du site urbanisé (bâtiments, routes, marches, fenêtres, etc.) et sa douce courbe faisant écho à celles du sol (dallage et pavés) autour du bassin rond à proximité.

Mais ces points de vue, mettant en évidence la singulière beauté de « Titled Arc » dans son contexte, étaient très particuliers, respectivement à distance et en plongée. En revanche, à portée de l'œuvre, les passants marchant près d'elle ne disposaient effectivement plus de perspectives au sens étymologique du terme, puisqu'ils ne pouvaient plus pénétrer par le regard, ni « voir à travers l'espace, en profondeur⁴² », notamment les points de fuite agencés par les grandes rues adjacentes de la place. Par ses hauteur et longueur impressionnantes ne relevant pas des dimensions humaines dans un espace au contraire fait et agencé pour les publics, l'œuvre de Richard Serra n'a jamais été comprise ni acceptée par les usagers qui ne concevaient en cette structure monumentale qu'une entrave au fonctionnement de la place et une gêne tant visuelle que physique au quotidien. De fait, s'inscrire idéalement dans l'espace public, c'est donc penser à l'espace des publics, ceux qu'ils fréquentent – par leurs « pratiques » – comme ceux qu'ils peuvent ou doivent percevoir.

Si la ville est à la fois être (réel) et étant (entité délimitée et englobante), elle est un étant donné pour les artistes qui devront s'y intégrer, donc s'adapter aux espaces proposés et – parfois – s'en contenter. Donald Judd écrivait en ce sens qu'« on ne fait appel à eux que lorsque tout est fini [...], pour un site déjà défini par les planificateurs, sinon déjà construit par les architectes⁴³ ». La difficulté de l'artiste est ainsi d'apporter une identité visuelle à un espace public car déjà conçu et – dans l'idéal – pensé et réfléchi d'un point de vue pratique (utilités) et esthétique. L'œuvre se veut dès lors tributaire de son contexte (urbain ou naturel) au sein duquel elle ne peut être autonome, mais aussi des publics – et non du public – auxquels elle sera proposée et, par conséquent, confrontée.

Ces publics, tantôt composés de néophytes et d'amateurs, tantôt de passants pressés ou de flâneurs curieux, ne peuvent être universellement satisfaits puisqu'ils ne sont pas homogènes, ne disposant ni des mêmes sensibilités (jugements de goût) ni des mêmes sensibilisations (formations et informations) ;

néanmoins, tous semblent disposés du même « privilège d'accepter ou de rejeter une œuvre d'art⁴⁴ ». L'art n'étant démocratique que dans sa réception et non sa réalisation, l'artiste, qui « doit, avec son œuvre, rencontrer le monde⁴⁵ », ne peut malgré tout « prendre en compte le public lorsqu'[il] commence à travailler, et même plus tard, au cours du travail⁴⁶ [...] », comme le constate Donald Judd. En revanche, il peut œuvrer au dialogue avec les publics qui ne parlent pas nécessairement le même langage que lui, et qui ne perçoivent pas les mêmes enjeux de l'œuvre – surtout dans l'espace public⁴⁷ –, au risque que l'œuvre ne provoque une polémique ou soit malheureusement vandalisée⁴⁸.

Si l'espace public, comme nous le disions plus haut, est un étant donné pour l'artiste dans lequel il doit intégrer son œuvre, celle-ci devient à son tour un étant donné – une partie de ce tout (contexte) –, notamment pour les passants qui la rencontrent sans intermédiaire, c'est-à-dire sans médiation et médiateur. Cet étant donné – jugé parfois comme un étant imposé, physiquement, visuellement et économiquement⁴⁹ – ré-organise pour eux leur environnement spatial et visuel, créant pour eux – ou contre eux, comme l'illustre « Titled Arc » – un nouvel espace-temps dans son cadre architectural ou naturel. En d'autres termes, la présence même de l'œuvre, que le passant n'attendait pas nécessairement et qui surgit ici et là, stimule le regard (qu'il soit furtif ou contemplatif, selon son intérêt porté à l'œuvre) et provoque son contournement (espace étant occupé, l'œuvre devient obstacle). Par cette double action – voir l'œuvre et l'éviter –, le passant fait exister – même brièvement – autant l'œuvre que le lieu dans lequel l'artiste s'est imposé, à la fois pour aménager celui-ci et le proposer avec de nouvelles perspectives, que la force de l'habitude dans l'espace public avait peut-être fait disparaître.

Comme l'écrivait Paul Ardenne, l'espace public est « le lieu de l'échange, de la rencontre : de l'art avec un public, en prise directe ; de l'artiste avec autrui, dans les termes d'une proximité qui peut prendre diverses formes, affective, ou polémique, selon⁵⁰ ». L'artiste, en ayant la difficile tâche de s'intégrer dans l'espace public, propose un dialogue à la fois formel avec le contexte architectural et social avec ses usagers. L'environnement de l'œuvre, délimité comme partie dans un tout (la ville), est le lieu où a lieu cette rencontre dans la « pratique de l'espace », entre le passant avec l'œuvre et le site, l'œuvre dans le site et le site avec l'œuvre.

L'art pérenne dans l'espace public crée ainsi un jeu inconscient entre mises à distances (lieu dans le lieu, obstacle intégré au site) et résonances (nouveaux points de vue proposés par l'artiste sur l'œuvre et le site ; jugement de goût des usagers), permettant de faire autant exister l'œuvre que le site dans lequel elle s'inscrit.

Dans la ville, qui « offre la capacité de concevoir et construire l'espace à partir d'un nombre fini de propriétés stables, isolables et articulées entre elles⁵¹ », l'art et l'architecture sont mis en perspective dans une étroite relation entre englobé et englobant, permettant notamment de questionner notre expérience (positive ou négative) de la ville aménagée, c'est-à-dire notre manière subjective de vivre la ville.

Notes de bas de page

¹François Morellet, « Le Valais, sa rue et son tunnel » (1998), in Mais comment taire mes commentaires, Paris, ENSBA, « Écrits d'artistes », 2003, p. 260.

²Ibid., p. 260.

³Dans le musée, les œuvres d'art sont à la fois mises en scène et exposées dans un cadre qui tente d'être neutre d'un point de vue architectural, surveillées (n'évitant pas les actes de vandalisme) et à disposition des publics, ayant choisi de les découvrir et contempler (droit d'entrée) et désirant – ou non – être informés (présence de cartels, médiateurs, guides, conférences, monographies, etc.).

- 4Faisant suite à l'intervention au colloque « Ville et Architecture en perspective », organisé par Philippe Cardinali et Marc Perelman à l'INHA (Paris), les 19 et 20 décembre 2013.
- 5Démarche institutionnalisée dans les années quatre-vingt, elle a été favorisée depuis 1951 avec l'instauration de politiques culturelles telles que le « 1 % artistique », finançant – comme son nom le suggère – un pour cent de la somme consacrée par exemple à l'acquisition d'une œuvre d'art, le coût de travaux pour aménager un espace public réhabilité, etc.
- 6Donald Judd, « Art et Architecture, 1987 », in *Écrits, 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1991, p. 194.
- 7Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il y monter ?*, Paris, Sens & Tonka, 2004, p. 76.
- 8Comme l'illustre René Magritte dans sa fameuse œuvre intitulée *La Tradition des images* (1929).
- 9« Il [Bergson] est sur le seuil de cette découverte saisissante, déjà familière aux peintres, qu'il n'y a pas de lignes visibles en soi, que ni le contour de la pomme, ni la limite du champ et de la prairie n'est ici ou là, qu'ils sont toujours en deçà ou au-delà du point où l'on regarde, toujours entre ou derrière ce que l'on fixe, indiqués, impliqués, et même très impérieusement exigés par les choses, mais non pas choses eux-mêmes », in Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 73.
- 10Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (1948), Paris, Nagel, 1966, p. 25.
- 11Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 163, et plus généralement entre les pages 139 et 191.
- 12Roger de Piles, *Cours de peinture par principe* (1708), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 70.
- 13Ibid., p. 70.
- 14Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 325.
- 15Alors qu'il peut évidemment découvrir le site puis l'œuvre, à l'image d'une infime intervention artistique dans le cadre urbain telle que « *Hommage à Arago* » (1994) de Jan Dibbets – fixant au sol 135 médaillons en bronze de 12 centimètres de diamètre sur le méridien de Paris reliant le Nord au Sud –, ou bien une œuvre très isolée dans un site naturel (*Earthwork*), telle que « *Spiral Jetty* » (1985) de Robert Smithson aux bords du Grand Lac Salé dans l'Utah, USA.
- 16Dont je fais partie en tant qu'observateur. L'espace, comme l'écrivait Maurice Merleau-Ponty, « je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi ». Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 59.
- 17Ibid., p. 46.
- 18Ibid.
- 19« Ce que j'appelle profondeur n'est rien ou c'est ma participation à un Être sans restriction, et d'abord à l'être de l'espace par-delà tout point de vue. » Ibid., p. 46.
- 20« Ce monde qui avait l'air d'être sans moi, de m'envelopper et de me dépasser, c'est moi qui le fais être. Je suis donc une conscience, une présence immédiate au monde, et il n'est rien qui puisse prétendre à être

sans être pris de quelque façon dans le tissu de mon expérience. Je ne suis pas cette personne [...], cet être fini, mais un pur témoin, sans lieu et sans âge, qui peut égaler en puissance l'infinité du monde ». Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, op. cit., p. 51.

21« Je remarque que la chose, après tout, a besoin de moi pour exister. Quand je découvre un paysage jusque-là caché par une colline, c'est alors seulement qu'il devient pleinement paysage et l'on ne peut pas concevoir ce que serait une chose sans l'imminence ou la possibilité de mon regard sur elle ». Ibid., p. 51.

22Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1...*, op. cit., p. 173.

23Ibid., p. 174.

24L'œuvre « Bleu sur Jaune » (2009) de Daniel Buren à Bruxelles confronte à ce sujet ces deux publics – passants marchant sur la place et automobilistes roulant au-dessus –, le travail de l'artiste ayant investi la Place de la Justice perpendiculairement coupée en deux par un pont la surplombant. L'œuvre est une disposition de grands mâts ponctuant la place en contrebas, dont les drapeaux sont visibles – et guident le regard des automobilistes comme les panneaux signalétiques – depuis la grande route à double sens.

25L'automobiliste peut néanmoins avoir quelques secondes supplémentaires pour observer l'œuvre en cas d'affluence, s'il est arrêté aux abords du rond-point lorsqu'il doit céder le passage.

26Daniel Buren, Bernard Blistène, Pierre Bourdieu, *Daniel Buren, mot à mot*, Paris, Éditions de la Martinière-Centre Pompidou, 2002.

27Daniel Buren, *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, Paris, Flammarion, 1998, p. 99.

28Daniel Buren, Bernard Blistène, Pierre Bourdieu, *Daniel Buren, mot à mot*, op. cit.

29Ibid.

30Une de ses œuvres les plus décriées dans l'espace public, avant et au cours de sa construction (jusqu'à sa récente restauration). Je renvoie le lecteur à l'analyse très détaillée de Nathalie Heinich sur la polémique suscitée par cette œuvre lors de sa réalisation. Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Paris, Hachette, 2009, p. 37-75.

31Daniel Buren, *Daniel Buren/Entrevue Conversations avec Anne Baldassari*, Paris, Flammarion-Union des Arts Décoratifs, 1987, p. 77.

32Ibid., p. 80.

33Ibid., p. 78.

34Ibid.

35Daniel Buren, *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, op. cit, p. 105.

36Daniel Buren, *Daniel Buren/Entrevue*, op. cit., p. 81.

37Ibid., p. 81.

38Ibid., p. 84.

39Ibid., p. 80.

40Un arc en acier de 37 mètres de largeur sur 3,7 mètres de hauteur et d'une épaisseur de 6,5 cm.

41Les administrateurs new-yorkais, qui avaient initialement accordé la réalisation du projet, prennent conscience de l'ampleur des plaintes et, revenant sur leur décision, propose à Richard Serra de déplacer l'œuvre dans un contexte plus favorable et accueillant ; mais l'artiste refuse, prétextant que l'œuvre a spécialement été étudiée et réalisée pour ce site.

Deux camps s'opposent dans cette affaire : face aux plaignants voulant déplacer l'œuvre jugée inesthétique et très encombrante, les défenseurs de l'œuvre comme de l'artiste revendiquent notamment la liberté d'expression et de création. Mais après plusieurs procès et de nombreuses impasses judiciaires et médiatiques, la sculpture est finalement découpée en trois morceaux et déplacée en 1989, sans jamais être réinstallée.

42Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 1127.

43Donald Judd, « De l'architecture » (1984), in *Écrits 1963-1990*, op. cit., p. 164. Les architectes, selon l'artiste, n'ont à ce sujet « jamais envisagé l'œuvre autrement que comme quelque chose qu'il faudra bien placer quelque part », allant jusqu'à être pour eux « une source d'embarras » (ibid., p. 164).

44David Smith, « L'esthétique, l'artiste et le public » (1952), in *Écrits et discours*, Paris, ENSBA, 2007, p. 145. Si le spectateur possède ce « privilège », David Smith récuse en revanche l'idée selon laquelle « l'artiste ait quelque devoir professionnel que ce soit envers le public ; c'est plutôt l'inverse. C'est l'artiste qui possède le concept. C'est le devoir du public que de comprendre ». David Smith, « Les relations du sculpteur avec le musée, le marchand et le public », in *Écrits et discours*, op. cit., p. 92.

45Ibid., p. 144.

46Donald Judd, « De l'art et de l'architecture » (1983), in *Écrits 1963-1990*, op. cit., p. 91. Notons que ces propos sont tenus en 1983, période pendant laquelle « Titled Arc » de son confrère Richard Serra, sans les citer toutefois, était en pleine polémique. Donald Judd ajuste même son propos deux ans plus tard lors d'une conférence sur le même sujet, en précisant que « le public ne connaît que peu de choses sur l'art et l'architecture, et qu'il n'est même pas conscient de l'étendue de son ignorance [et qu'il] ne respecte pas le savoir des praticiens ». Si cette position semble quelque peu radicale, elle révèle néanmoins la distance possible entre l'artiste et certains publics, le premier n'étant pas compris par les autres, généralement mal ou peu informés et sensibilisés. Donald Judd, « De l'art et de l'architecture », in *Écrits 1963-1990*, op. cit., p. 179.

47Comme l'illustre la polémique suscitée par « Titled Arc », par le clivage entre la primeur de l'aspect pratique de la place et la liberté d'expression créatrice de l'artiste.

48Citons, parmi tant d'autres, la destruction de l'œuvre « L'Aventure » (1988) de Richard Baquié, quelques mois seulement après son intégration dans un quartier défavorisé et en réhabilitation de Marseille. Mais un contexte plus favorable n'est pas une gage d'acceptation d'une œuvre, comme en témoigne le récent vandalisme (sabotage du générateur gonflant l'œuvre, et des câbles qui la maintenaient au sol) de « Tree » (2014) de Paul McCarthy, peu de temps après son installation – pourtant temporaire – sur la très huppée Place Vendôme à Paris. Nous aurions pu également indiquer le vandalisme jugé officiel d'une œuvre de René Guifrey « Sculpture-Fontaine » (1990-1993), détruite trois ans plus tard par la nouvelle municipalité

à Toulon, après l'avoir simplement jugée inesthétique et en désaccord avec le goût des élus.

49L'espace public contient des œuvres d'art commandées par l'État et financées par les contribuables qui, généralement, n'ont rien demandé ; cet aspect favorise naturellement le mécontentement de ces derniers lorsque l'œuvre fait polémique ou déplaît ouvertement. Certains détracteurs de l'œuvre pourraient même se demander : « Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien ? », pour emprunter le titre d'un ouvrage collectif dirigé par Raphaël Cuir, Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien ?, Paris, Archibooks + Sautereau éditeur, 2009.

50Paul Ardenne, Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation (2002), Paris, Flammarion, 2004, p. 87.

51Michel de Certeau, L'Invention du quotidien 1..., op. cit., p. 143.