



HAL
open science

L'association artiste/architecte à l'épreuve de l'hôpital laïque

Isabelle Genyk, Isabelle Saint-Martin, Magali Uhl

► **To cite this version:**

Isabelle Genyk, Isabelle Saint-Martin, Magali Uhl. L'association artiste/architecte à l'épreuve de l'hôpital laïque : Nouvelles conceptions religieuses et funéraires dans des réalisations artistiques contemporaines. [Rapport de recherche] AAP-2003-GEN, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais; Laboratoire Architecture Culture Société (ACS); Ministère de la Culture et de la Communication / Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP); Institut national d'histoire de l'art (INHA). 2005. hal-02961673

HAL Id: hal-02961673

<https://hal.science/hal-02961673>

Submitted on 8 Oct 2020

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.

Ecole d'architecture Paris-Malaquais

14, rue Bonaparte, 75006, Paris. Tél : 01 47 03 52 73 – Fax : 01 49 27 99 54

Laboratoire Architecture Culture Société UMR/CNRS A.U.S 7136

SOMMAIRE

Isabelle Genyk, architecte d.p.l.g., responsable scientifique

Isabelle Saint-Martin, historienne des religions (UMR/CNRS EPHE)

Magali Uhl, sociologue (UMR 8592)

I- LA MORT, L'HÔPITAL ET LA RELIGION DANS LES SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES

A- LA MORT, CAUSE D'ÉMOIONS MULTIFORMES

1- Spécificité des hôpitaux de soins curatifs

2- L'habitat spirituel hospitalier

L'expérience religieuse de la hospitalisation en regard

Musée en question des hôpitaux

Les expériences religieuses de la mort

Difficultés anthropologiques

3- Oracles de la mort

B- L'HÔPITAL, UN ESPACE DE LA MORT ET DE LA RELIGION

1- Mort et l'hôpital

« Mort spirituelle » et « Mort physique »

Le rôle de l'art et de la religion

« La mort et l'hôpital » : une expérience religieuse de la mort

« La mort et l'hôpital » : une expérience religieuse de la mort

« La mort et l'hôpital » : une expérience religieuse de la mort

« La mort et l'hôpital » : une expérience religieuse de la mort

L'ASSOCIATION ARTISTE/ARCHITECTE A L'ÉPREUVE DE L'HÔPITAL LAÏQUE

Nouvelles conceptions religieuses et funéraires dans des réalisations artistiques contemporaines

23 juin 2005

"Art, architecture et paysage", programme interdisciplinaire de recherche

Ministère de la Culture et de la communication, Direction de l'Architecture et du Patrimoine

8, rue Vivienne 75002 Paris

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	5
I- LA MORT, L'HÔPITAL ET LA RELIGION DANS LES SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES.....	8
A- LA MORT : CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE.....	8
1- <i>Spécificité des hôpitaux de notre corpus</i>	8
2- <i>Préalables épistémologiques</i>	8
L'expérience esthétique ou la transmutation du regard.....	8
Mise en question des présupposés.....	10
Les implications subjectives du chercheur.....	11
Difficultés méthodologiques.....	12
3- <i>Ontologies de la mort</i>	14
B- L'HÔPITAL : PRATIQUES FUNÉRAIRES ET RITES DE SÉPARATION.....	16
1- <i>Mourir à l'hôpital</i>	16
« Mort apprivoisée », « mort interdite ».....	16
Du déni de la mort à la « solitude des mourants ».....	16
La généralisation de la mort hospitalière et la perte des rituels.....	17
« La mort bureaucratique » : une professionnalisation du trépas.....	19
2- <i>Évolution du statut du service mortuaire du XVIII^e siècle à nos jours</i>	21
Art, mort et éthique.....	21
L'hôpital religieux et le service des morts.....	22
Le service des morts, lieu d'enseignement et de savoir.....	23
Le triomphe de la médicalisation et l'hôpital « bloc ».....	24
1980 ou les prémisses d'une remise en question du statut de la mort à l'hôpital.....	25
La Salle des départs de l'hôpital Raymond Poincaré de Garches.....	26
3- <i>Pratiques et usages en milieu hospitalier</i>	29
Le personnel hospitalier et la pratique.....	29
Valorisation de la pratique. Réinvention de nouveaux rites.....	30
Généralisation des pratiques artistiques en milieu hospitalier.....	30
L'art comme transfiguration et sublimation.....	32
Donner une forme à l'indicible.....	34
C- RELIGION ET LAICITÉ EN MILIEU HOSPITALIER.....	36
1- <i>Les pratiques religieuses en modernité : espace privé/espace de l'intime</i>	37
2- <i>Expressions religieuses en milieu hospitalier laïc</i>	40
3- <i>Le lieu de recueillement et de prière de l'Institut Paoli-Calmettes à Marseille</i>	42
4- <i>L'oratoire de l'hôpital Bretonneau à Paris</i>	44
D- DIFFÉRENTES FIGURES DE L'ART : TRANSFIGURATION, SUBLIMATION, SYMBOLISATION.....	47
1- <i>Mort, art et symbolisme</i>	47
2- <i>Rôle du contexte sur le sens perçu des œuvres d'art</i>	49
II- AUTEURS, ACTEURS, PROCESSUS.....	52
A- L'INTERDISCIPLINARITÉ ART/ARCHITECTURE DEPUIS 20 ANS.....	52
1- <i>L'identité de la discipline architecturale en question ?</i>	52
Confrontation, composition ou confusion.....	52
Évolution des terrains d'action des artistes.....	53
2- <i>L'art comme plus-value</i>	55
B- LA QUESTION DE LA MORT DANS L'ART CONTEMPORAIN.....	56
1- <i>Position du problème : de l'histoire de l'art à l'art contemporain</i>	56
2- <i>Typologie</i>	57
Type 1. les cyniques.....	58

Type 2. les thanatophiles	58
Type 3. les sensoriels	59
Type 4. Les mnésiques :	60
3- <i>Éléments de réflexion</i>	61
C- ŒUVRE D'ART, CODE DES MARCHES PUBLICS ET QUALITE ARCHITECTURALE	63
1- <i>Repenser la culture de l'interdisciplinarité art/architecture : Une question d'actualité</i> ..	63
2 - <i>Intervention artistique en amont ou en aval du projet architectural : qualité architecturale et niveau de prestation</i>	64
3- <i>Le code des marchés publics et dispositifs de contournement du cadre</i>	65
D- REPARTITION DES ROLES ET DES DOMAINES D'INTERVENTION	68
1- <i>La maîtrise d'ouvrage</i>	68
2- <i>Rôle d'un intervenant supplémentaire : le médiateur, entre maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre</i>	69
Le programme des nouveaux commanditaires	69
Complexité et fluctuation du rôle au cours du projet	70
Catia Riccaboni, médiateur de la <i>Salle des départs</i>	72
Sylvie Amar, médiateur du <i>Lieu de recueillement et de prière</i>	73
3- <i>Répartition des rôles et domaine d'intervention dans les équipes de maîtrise d'œuvre (artiste/architectes) étude des trois projets</i>	75
Les artistes	75
Les architectes	83
4- <i>Langage, méthodes de transmission des informations et outils</i>	88
Le partage des outils, l'anticipation par intégration de la culture de l'artiste	88
Méthode de travail	90
Anticipation	91
La parole de l'artiste et la main de l'architecte	92
Echange constructif	94
5- <i>Conception de la fabrication de l'œuvre et suivi de chantier</i>	96
L'oratoire de l'hôpital Bretonneau	96
La <i>Salle des départs</i>	100
Le <i>Lieu de recueillement et de prière</i>	105
E- L'IMAGE DE L'ARTISTE ET L'ARCHITECTE	111
1- <i>Image que se font les acteurs de leur propre rôle (Maîtrise d'oeuvre)</i>	111
Les artistes	111
Les architectes	113
2- <i>Image que se font les acteurs du rôle des autres acteurs (Maîtrise d'oeuvre)</i>	117
Le médiateur : un intervenant de trop dans le système traditionnel hiérarchique	117
Le médiateur : un intervenant « facilitateur » dans un système « coopératif »	119
3- <i>Image préconçue de l'artiste et de l'architecte par la maîtrise d'ouvrage</i>	119
4- <i>L'artiste aujourd'hui : entre moderne et contemporain</i>	121
Une définition est-elle possible ?	121
Être artiste aujourd'hui : la professionnalisation d'une vocation ?	123

III – ART, RITUALITE ET RELIGION EN MILIEU HOSPITALIER : ESPACE, USAGES, PRATIQUES

A – L'ARTISTE FACE A LA COMMANDE RELIGIEUSE : MODES D'INSERTION DISTINCTS	126
1- <i>Pierre Buraglio et la commande religieuse : une relation en amont (initiateur)</i>	128
2- <i>Michelangelo Pistoletto et la commande d'un « espace de recueillement », une relation en aval (catalyseur)</i>	131
Un projet porté en amont par les commanditaires	131
« L'art assume la religion »	132
3- <i>Ettore Spalletti à Garches, recherche de sens et sacralité laïque</i>	135
B – ESPACE ET RITUEL : CARACTERE « PERFORMATIF » DE L'ESPACE	137
1- <i>Espace neutre /espace signifiant</i>	137
Un discours manichéen : deux repoussoirs (chapelle sulpicienne, salle polyvalente)	137
Nommer l'espace	139
Puralité et euphémisation des signes : espace neutre par évidence, ajout ou juxtaposition	140
2- <i>Construire un lieu : spécifier, habiter, signifier</i>	142
Spécifier : seuil, lumière, couleur, odeur, son	142
Habiter : un rapport au corps	143
Signifier, relier l'individuel et le collectif	145

C – VIVRE AU QUOTIDIEN DANS UNE ŒUVRE D'ART : PRATIQUES DES USAGERS
ET MODES D'APPROPRIATION 148

1 – Respect de l'espace et réinvestissement symboliques sauvages 149

« Habiller l'espace », le signer, l'enfermer 152

2- Attentes et réceptions : enjeux de l'interreligieux et caractère « chamanique » de l'espace
..... 152

Interreligieux et ouverture sur la ville 154

Religieux flottant et effet « sas » 155

Remerciements

IV - SYNTHÈSE ET PROSPECTIVE 157

ANNEXES 166

BIBLIOGRAPHIE 183

Les membres du comité de pilotage du programme de recherche Art, Architecture et
Paysage (DAPA - Ministère de la Culture et de la Communication), pour l'intérêt qu'ils
ont porté à notre propos et les remarques constructives qui nous ont permis de le faire
évoluer.

Les artistes et architectes qui nous ont reçu et ouvert avec confiance leurs ateliers :
Pierre-Henri Blanchecourt, Pierre Buraglio, Guido Fanti, Giuseppe Penone, Gilbert Gendre,
Fabrice Pilorge, Michelangelo Pistoletto, Caroline Saugey, Ettore Spadolini, Sophie
Yigouan.

Ceux qui nous ont accordé leur temps et leur confiance en ayant répondu positivement à
nos sollicitations : Guy d'Acquerra, Sylvie Ansel, Nicole Bellanin-Noël, Jacques-Louis
Blais, Jacques Bocca, Eric Buisson, Dominique Cognis, Gisèle Costet, Marc Dupont,
Michel Durigon, Elizabeth Flury, Christian Fonden, Isabelle Lesage, René Monod,
Anne-Laura Scholz, Dominique Marzocchi, Henri Milhan, Françoise Ouyada, François
Parina, Cécile Rivarola, Frédéric Poyet, Marie Roguin, Marc Salmon, Simon
Winogrodoff, Dominique Zecchi, Gilbert Zullian.

Les membres du laboratoire ACR (UMR/CNRS A.U.S 7136) et tout particulièrement
Joëlle Trouvé pour sa présence et son efficacité, le groupe de Sociologie et de la Littérature
(UMR/CNRS 5274) et l'Institut d'Études des Arts Contemporains (UMR 3593).

Nous souhaitons également remercier les membres du groupe de réflexion sur les
dimensions thématiques de l'Espace Musée de l'Architecture Publique des Hospices de Paris,
et plus particulièrement son directeur Henri-Manuel Ulrich.

Enfin, merci à Henri Declet, Marisa de Prato, François Louison, Christel Marchand
et Nathalie Zattari pour leur précieuse aide et soutien.

Remerciements

Cette recherche n'aurait pu être élaborée sans la collaboration de nombreuses personnes. Nous tenons à les remercier ici :

Les membres du comité de pilotage du programme de recherche Art, Architecture et Paysage (DAPA ; Ministère de la Culture et de la Communication), pour l'intérêt qu'ils ont porté à notre propos et les remarques constructives qui nous ont permis de le faire évoluer.

Les artistes et architectes qui nous ont reçu et ouvert avec confiance leurs archives : Pierre-Henri Bouchacourt, Pierre Buraglio, Guido Fanti, Giorgio Ferraris, Gilbert Gendre, Fabrice Pilorgé, Michelangelo Pistoletto, Caroline Sorger, Ettore Spalletti, Sophie Vigneau.

Ceux qui nous ont accordé leur temps et leur confiance en ayant répondu positivement à nos sollicitations : Guy d'Acremont, Sylvie Amar, Nicole Bellemin-Noel, Jacques-Louis Binet, Jacques Boesch, Eric Brossous, Dominique Cognis, Gisèle Corcket, Marc Dupont, Michel Durigon, Elisabeth Flory, Christian Foulon, Isabelle Lesage, Renée Moineau, Anna-Leena Schulz, Dominique Maraninchi, Henri Milhau, Françoise Quesada, François Paraire, Catia Riccaboni, Frédérique Pierret, Mme Roquia, Marc Salmon, Sonia Winogradoff, Dominique Zentelin, Gilbert Zullian.

Les membres du laboratoire ACS (UMR/CNRS A.U.S 7136) et tout particulièrement Joëlle Trouvé pour sa présence et son efficacité, le groupe de Sociologie et de la Laïcité (UMR/CNRS EPHE) et l'Institut d'Esthétique des Arts Contemporains (UMR 8592).

Nous souhaitons également remercier les membres du groupe de réflexion sur les chambres mortuaires de l'Espace éthique de l'Assistance Publique des Hôpitaux de Paris, et tout particulièrement son directeur Emmanuel Hirsch.

Enfin, merci à Henri Bresler, Mathieu de France, Françoise Lautman, Christel Marchiaro et Nathalie Zottner pour leur précieuse aide et soutien.

Introduction

Problématique générale, corpus, méthode

Notre recherche se propose de comprendre les raisons profondes et significatives qui poussent certaines maîtrises d'ouvrage à recourir à l'association art/architecture pour la conception et la réalisation d'un projet. Elle tentera notamment de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse selon laquelle cette interface entre les disciplines peut être considérée comme un moyen de répondre de manière satisfaisante à des questions sensibles de société telles que la mort et la religion dans l'institution curative laïque.

Cette forme originale d'association entre un projet architectural et une intervention d'artiste – qui constitue le cœur de notre de recherche – pose tout un ensemble d'interrogations relatives aux rapports entre l'art contemporain, le deuil et la mort. En quoi l'art, dans ses mutations actuelles peut-il témoigner du deuil ? Son projet pluriel, ses ramifications complexes, ses métamorphoses sont-ils des réponses possibles aux demandes sociales classiques : commémoration, catharsis, embellissement... ? L'artiste lui-même est-il aujourd'hui qualifié ou simplement intéressé pour évoquer une quelconque forme de transcendance ? En quoi ces nouveaux espaces mortuaires et interreligieux génèrent-ils tout un ensemble de discours et de pratiques eux-mêmes novateurs ?

Les trois projets que nous avons retenus en priorité sont à tous égards pionniers. Ils sont actuellement les seuls en milieu hospitalier à réunir à la fois l'association artiste/architecte et la prise en compte de la dimension symbolique attachée tant à la mort et au deuil qu'aux diverses attentes spirituelles des patients et de ceux qui les accompagnent. Ce corpus n'est donc en rien une sélection aléatoire parmi d'autres projets équivalents, mais la réunion de réalisations très spécifiques où l'interaction entre plusieurs types d'acteurs rend les négociations délicates et c'est précisément ce montage complexe, tant dans sa conception que dans sa réalisation, que nous souhaitons étudier. Ces trois projets se sont imposés à notre étude par la similarité de leur démarche indépendamment de la diversité des réalisations. Le recours à l'interdisciplinarité dans ces projets comme mode opératoire ouvre un champ de recherche important sur la définition du statut des différents concepteurs, sur les modalités d'articulation des compétences au sein des équipes de maîtrise d'œuvre et sur les éventuels échanges d'outils, de méthodes et savoirs et de savoirs faire. L'intérêt pour notre recherche est que l'interdisciplinarité se conjugue ici à une forme d'efficace sociale dont il s'agira de définir les enjeux et les effets.

Le corpus de cette recherche est principalement constitué de la *Salle des départs*, « restructuration » de la chambre mortuaire de l'hôpital Raymond Poincaré à Garches (1996) par l'artiste italien Ettore Spalletti (Adriana Civitarese, assistante et Guido Fanti et Bernard Ngojo, architectes) ; du *lieu de recueillement et de prière* de l'Institut Paoli-Calmettes à Marseille, réalisé par l'artiste Michelangelo Pistoletto et l'architecte Giorgio Ferraris (juin 2000) et de *l'oratoire* de l'hôpital

Bretonneau à Paris, conçu par l'artiste Pierre Buraglio (avec Fabrice Pilorgé, architecte) avec le concours du cabinet d'architecture Valode et Pistre (octobre 2001). A titre de comparaison, nous nous intéressons également à certaines réalisations européennes qui interrogent à leur manière l'intégration d'apports artistiques, vécus comme partie prenante de l'univers hospitalier et non comme simple effet décoratif.

Les logiques spécifiques des membres de l'équipe de recherche (architecture, histoire, sociologie) trouvent, dans le cadre de l'enquête, des points de rencontre aussi bien au niveau des différentes dimensions de l'étude (architecture/technique ; spiritualité, symbolisme et fin de vie ; art/sacré, etc.) que de celui des méthodologies qualitatives respectives. C'est par ailleurs au croisement de ces diverses formes de collaborations que des points de vue novateurs peuvent émerger.

Le premier principe méthodologique concerne un échange entre des savoirs (savants/profanes, théoriques/pratiques, etc.) et des savoirs-faire (architecture, recherche, entretiens, etc.) et relève des logiques propres à chaque discipline. Il s'agit alors de problématiser l'objectif général qui vise à cerner les liens qui unissent l'art et l'architecture au regard de certaines questions de sociétés particulièrement sensibles comme la prise en charge de la mort et du deuil dans l'institution hospitalière. Il a donc été question, dans un premier temps, de mettre en place un appareillage méthodologique et conceptuel complet : élaboration de la problématique, choix du terrain, construction des hypothèses, sélection des techniques d'enquête, formation des différents corpus, évaluation des attendus de la recherche... En sachant que l'accord de principe des membres de l'équipe de recherche est d'adopter une démarche qualitative la plus proche possible des acteurs et des réalisations effectives. Ici l'expertise de l'architecte permet de spécifier les projets et de passer au crible les différents aspects de la réalisation susceptibles de donner lieu à l'analyse dans un regard croisé avec la sociologie et l'histoire pour contextualiser les démarches et mettre en place une méthodologie d'enquête et d'analyse des discours.

Le deuxième principe méthodologique concerne les *thématiques de recherche* des membres de l'équipe et rejoint, par là, leurs spécialités respectives. En effet, la démarche interdisciplinaire ne nous conduit pas à redoubler toutes les approches mais au contraire à nous répartir les différentes tâches en fonction de nos compétences spécifiques, avec bien évidemment échanges et mises en commun des résultats aux différents stades de l'enquête. Ainsi, l'architecte prend t-elle en charge les aspects qui concernent spécifiquement la maîtrise d'ouvrage et les relations artistes/architectes au niveau de la réalisation des projets. La sociologue s'attache plus particulièrement aux différentes conceptions de la mort en modernité et à la place de l'art contemporain tant en milieu hospitalier que dans la gestion possible ou non des symboliques de la mort et du deuil. L'historienne, en fonction de sa spécialité sur les questions d'art et religion, s'intéresse prioritairement aux modes d'expression plastique des symboliques religieuses et aux confrontations des attentes des différents acteurs en matière de gestion de l'interreligieux en institution laïque.

Si le projet mobilise des compétences spécifiques en termes d'analyse du bâti, de sociologie de la mort ou d'histoire des sensibilités religieuses, il est important de noter que l'ensemble des chercheurs se retrouve sur un objet commun : la prise en compte de la dimension artistique qui intervient à tous les stades du projet comme dans tout le développement du questionnement

Le troisième principe méthodologique est la dimension pratique vers laquelle nous orientons cette recherche. Cette dimension concerne le travail de terrain qui s'est effectué notamment lors des visites et des différents entretiens. Celui-ci a permis de mettre concrètement à l'épreuve nos questionnements théoriques en confrontant les différents regards et savoirs aux réalisations concrètes, et aux acteurs eux-mêmes (maîtrise d'ouvrages, architectes, artistes, commanditaires hospitaliers, aumôniers, soignants et usagers de l'hôpital). *Voir le tableau recensant l'ensemble des personnes interrogées en annexes.*

Le but recherché de cette investigation est, en définitive, d'acquérir une meilleure connaissance de la réalité des dynamiques d'association entre disciplines « artistiques » et d'évaluer si ce mode d'exercice, encore marginal, est en passe de devenir, pour des projets répondant à des problématiques similaires, un véritable mode opératoire.

Pour concevoir de quelle manière le contexte (l'hôpital, la mort, la religion) permet de déchiffrer le cœur de notre recherche (l'association artiste/architecte), il nous a semblé essentiel de décrire dans une première partie les enjeux théoriques, méthodologiques et pratiques des représentations de la mort et de la religion dans l'institution curative laïque.

La deuxième partie axée essentiellement sur l'analyse des trois principaux objets de notre corpus, cherche à saisir comment est envisagée la collaboration de différents concepteurs pour la création d'une œuvre commune. Il s'agit de comprendre selon quels termes l'intervention d'un artiste (à l'échelle de l'architecture) conditionne un ensemble de pratiques spécifiques des différents intervenants, autant pour la conception et réalisation de l'œuvre que pour l'élaboration du cadre. Nous chercherons à déterminer dans quelle mesure les *a priori* concernant l'image des artistes et architectes, influence les modes opératoires.

La troisième partie s'attache plus particulièrement à la prise en compte de la dimension d'ouverture inhérente à ces projets : ouverture de l'institution laïque à aux attentes spirituelles des patients, ouverture des institutions religieuses à l'existence de la diversité et au regard sur l'autre, ouverture à la confrontation des conceptions religieuses ou non religieuses de la fin de vie et de la maladie. Cette gestion de la pluralité religieuse, condition posée par les artistes eux-mêmes pour leur intervention, supposait de créer des espaces aptes à gérer la diversité sans se fondre dans l'anonymat ordinaire d'une salle polyvalente. Elle entraîne des contraintes spécifiques mises en évidence par l'usage au quotidien d'une « œuvre d'art », elle pose enfin la question des attentes et de la réception par les diverses catégories de visiteurs de ces espaces.

I – LA MORT, L'HÔPITAL ET LA RELIGION DANS LES SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES

A – La mort : cadre théorique et méthodologique

1- Spécificité des hôpitaux de notre corpus

Réfléchir sur les implications épistémologiques et les conséquences méthodologiques d'une étude dans laquelle la question de la mort est l'une des composantes majeures, exige au préalable de mettre à jour les enjeux théoriques et sensibles engagés dans le choix de notre corpus.

Les exemples de lieux réalisés par des artistes et des architectes que nous étudions ici se réfèrent tous à la thématique de la mort : qu'il s'agisse de l'approche de la mort (la vieillesse), de son éventualité (la maladie grave), ou de sa matérialité (le cadavre).

Ainsi, les trois hôpitaux qui constituent le centre de notre recherche ont chacun une spécificité qui renvoie à une phase distinctive de la scène du mourir :

- l'hôpital Bretonneau à Paris est un établissement spécialisé en gériatrie, psychogériatrie et soins palliatifs ;
- l'Institut Paoli-Calmettes à Marseille est un Centre Régional de Lutte contre le Cancer ;
- Le service d'anatomie et cytologie pathologiques de l'hôpital Raymond Poincaré à Garches est un centre médico-judiciaire qui accueille des personnes décédées de mort violente.

Il s'agit ainsi de trois lieux « typiques » regroupant un ensemble de pratiques qui se situent aux frontières de la médecine, de la science et de l'éthique et en dessinent les contours actuels. C'est l'une des raisons pour lesquelles ces lieux ont pu faire l'objet d'expériences architecturales novatrices et retenir l'attention d'artistes de renom.

2- Préalables épistémologiques

L'expérience esthétique ou la transmutation du regard

Dans son ouvrage *La Littérature et la mort* Michel Picard, relevant la permanence de la thématique de la mort dans tous les genres littéraires (pièces de théâtre, épopées, tragédies, légendes, contes, romans, nouvelles, poésies, essais...), a montré les liens ténus qui unissaient l'art et la mort¹.

¹ Michel Picard, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995.

Dans la lignée de ses travaux antérieurs, il a également souligné les obstacles épistémologiques auxquels est confrontée toute étude sur la mort. L'un d'entre eux, qui nous intéresse plus particulièrement ici, est étudié dans les travaux des historiens et sociologues de la mort, ceux de Philippe Ariès et Michel Vovelle notamment. Cet obstacle épistémologique concerne l'*a priori* sous-jacent de la grande majorité des études sur la question : le caractère culturel des figures de la mort (principalement les rites et les coutumes différentielles d'une culture à une autre, d'une aire géographique à une autre, d'une communauté à une autre, etc.). Ainsi, l'histoire des attitudes collectives devant la mort, autrement dit l'ensemble des représentations de la mort, des pratiques sociales du trépas et du deuil, des vécus thanatiques, des rites funéraires, a souvent tendance, souligne Michel Picard, à prendre au pied de la lettre l'idée selon laquelle les représentations de la mort sont essentiellement l'expression de la société, le reflet de l'époque, l'esprit du temps ou l'ethos d'une culture. Autrement dit, les sociologues et les historiens de la mort qui tentent de retrouver « l'expression inconsciente d'une sensibilité collective », « le sentiment général d'une époque »², « le discours sur la mort qu'une époque se tient à elle-même »³ comprennent-ils bien de cette manière leur objet : la mort ? Ne construisent-ils pas une fiction ou une formalisation de celle-ci ? La mort peut-elle être par ailleurs envisagée comme un référent objectif et extérieur à la personne qui l'étudie et à son individualité ? N'est-elle pas *in fine* métaphore, allégorie, déplacement, allusion et illusion, jeu de langage et de signes, confirmant ainsi son affinité avec le champ artistique ?⁴

Une vingtaine d'années auparavant un autre ouvrage fondateur, *L'Espace littéraire*, mettait en évidence cette profonde complicité qui unit l'art à la mort : l'expérience du mourir comme double de l'expérience artistique. Le passage de la vision quotidienne à la vision extatique définit en effet le *regard de l'art* et annonce l'expérience artistique qui, dans cette transmutation qu'impose l'extase, permet de « voir comme il faut ». Et voir comme il faut, concluait Maurice Blanchot, « c'est essentiellement mourir »⁵. Mais mourir ne signifie pas ici une chute dans le néant. Bien au contraire, mourir dans l'expérience du regard de l'art signifie que les choses s'offrent au regard sous une pluralité de perspectives, de silhouettes ou d'esquisses, pour reprendre la terminologie phénoménologique⁶, dans la fécondité inépuisable de leur apparaître auquel notre vision habituelle n'a pas accès.

² Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 13.

³ Michel Vovelle, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Julliard, 1974, p. 11.

⁴ Cf. deux ouvrages fondateurs sur ces questions : Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, 1977 ; Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967 ; voir aussi un ouvrage récent, Robert Harrison, *Les Morts*, Paris, Le Pommier, 2003.

⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 198.

⁶ Voir Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*. Tome I : *Introduction générale à la phénoménologie pure*, Paris, Gallimard, 1998.

Mise en question des présupposés

Penser la mort en modernité demande au chercheur de prendre de la distance vis-à-vis des soubassements théoriques de sa discipline d'appartenance qui constituent une sphère d'allants-de-soi et obstruent, dans une large mesure, toute faculté de penser son objet d'étude et d'opérer cette conversion du regard qu'exige l'approche artistique.

En préalable méthodologique, il a donc été essentiel pour les membres de l'équipe de recherche d'interroger, c'est-à-dire de « mettre en question », les univers référentiels respectifs : la sociologie, l'histoire et l'architecture. « Il me fallait, écrit Descartes, entreprendre sérieusement une fois en ma vie de me défaire de toutes les opinions que j'avais reçues jusque alors en ma créance, et commencer tout de nouveau dès les fondements [...]. Je m'appliquerai sérieusement et avec liberté à détruire généralement toutes mes anciennes opinions »⁷. Cette rupture cartésienne avec les préjugés, doxa et évidences du sens commun, cette mise en question et à distance des notions partagées, des « prénotions subjectives » et présupposés (idéologies professionnelles et autres) a pour vocation première d'interroger radicalement, par le doute méthodique, les idées reçues⁸ et ébranle les fondements épistémiques ou « les présupposés inconscients » de l'expérience scientifique.

Face à un travail de recherche sur la question de la mort, *a fortiori* un travail de recherche qui jouxte un domaine fortement surinvesti comme le religieux, l'exercice du doute méthodique inauguré par Descartes et repris par une grande partie des philosophies du sujet, notamment par la phénoménologie, est particulièrement indiqué. Car les présupposés théoriques agissent comme un écran protecteur, confortable mais falsificateur, ils nous protègent certes de nos vécus personnels et de nos expériences relatives à la mort, mais ils déforment notre perception de la réalité, autrement dit nos facultés observation et d'analyse.

En effet, comme l'a noté Husserl, la perception des phénomènes, ici la mort, exige du chercheur différentes opérations méthodologiques qui ont le pouvoir de le mettre à distance aussi bien de son vécu intime que de son « idéologie professionnelle » qui sont autant de filtres à la connaissance.

La première démarche de l'attitude phénoménologique consiste dès lors en une « époché » qui met hors jeu toutes les données qui impliqueraient une préconception ou une présupposition quelconque. De la même manière, toutes les théories et toutes les disciplines constituées doivent subir les exigences de cette époché⁹. « De même que nous avons mis hors circuit la nature physique réelle (*Wirkliche*) et les sciences empiriques de la nature, écrit Husserl, nous excluons à

⁷ René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, PUF, « Quadrige », 1996, p. 26 ; voir aussi *Discours de la méthode*, Paris, Presses Pocket, « Agora », 1990, pp. 49 et suivantes.

⁸ Voir Raymond Boudon, *L'Idéologie ou l'origine des idées reçues*, Paris, Fayard, 1986.

⁹ Voir Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*. Tome I : *Introduction générale à la phénoménologie pure*, op. cit., pp. 102-104, 187-188, 192-198.

leur tour les sciences éidétiques de la nature, c'est-à-dire les sciences qui traitent des essences attenantes à l'objectivité physique de la nature en tant que telle. [...] De même, puisque nous avons exclu toutes les sciences expérimentales traitant d'êtres animés de la nature et toutes les sciences empiriques de l'esprit portant sur les êtres personnels capables de relations personnelles, sur les hommes en tant que sujets d'histoire et que véhicules de civilisation et aussi sur les institutions issues de la civilisation, etc., nous mettons également hors circuit les sciences éidétiques qui correspondent à ces objets. Nous le faisons à l'avance et en idée ; car jusqu'à présent, comme chacun le sait, on n'a pas réussi à donner à ces sciences éidétiques (par exemple à la psychologie rationnelle, à la sociologie) un fondement, – du moins un fondement pur et à l'abri de toutes objections »¹⁰.

Cette époque consiste à mettre entre parenthèses le « monde de la science » et celui des chercheurs qui est, par essence, incapable de rendre compte du « monde vécu » de la vie quotidienne dans la mesure où il repose sur lui. La science est en effet dans l'impossibilité d'appréhender effectivement le monde pratique, vécu et sensible, car elle produit une idéalisation abstraite et désincarnée de ce monde. Le monde construit par la science n'est donc pas le monde réel, celui de la vie, mais un univers d'idéalités (chiffres, symboles, signes, modèles, etc.) et d'artefacts (« préparations », expérimentations, simulations, échantillons représentatifs, reconstructions historiques, etc.). L'époque opère ainsi un renversement qui ramène le monde scientifique au monde de la vie et permet alors aux chercheurs de mettre en place des techniques d'observation et de recueil des données nécessaires à leur travail empirique.

Les implications subjectives du chercheur

La mort, bien plus sans doute que tout autre « objet de recherche », renvoie inévitablement au monde vécu, autrement dit aux implications subjectives du chercheur : projets de vie, attaches familiales, relations aux défunts proches ou lointains, expérience personnelle du deuil¹¹, accompagnement d'un mourant, etc., chacun a un vécu de la mort qui lui est propre, une expérience singulière qui modèle son regard et sa perception¹².

Dans le cadre d'une recherche dite « scientifique » ces implications sont très généralement scotomisées. Comme le note en effet René Lourau « dans son rapport à l'institution – de recherche, universitaire, commanditaire, éditoriale, etc. – l'écriture des sciences sociales se construit un statut en rejetant autant que possible les implications les plus intimes »¹³.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 197-198.

¹¹ Voir le très bel ouvrage de Henry-Pierre Jeudy, *Conte de la mère morte*, Bruxelles, La Lettre volée, 1997.

¹² Voir Nadia Veyrié, « Le deuil aujourd'hui. De la violence d'un vécu au dévoilement d'une gestion socio-économique », in *Présentaine*, n° 7/8 (« Anthropologie de l'ailleurs. Hommage à Louis-Vincent Thomas »), 1997.

¹³ René Lourau, *Le Journal de recherche. Matériaux d'une théorie de l'implication*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 15.

Peut-on cependant écrire sur l'amour sans arrières-mondes amoureux ?¹⁴ Peut-on de même penser la mort sans une expérience vécue qui l'accompagne ?

Toute recherche sur la mort, parce qu'elle concerne en premier lieu la vie des êtres humains et leur devenir, revêt une double dimension. L'une épistémologique, qui concerne les conditions de possibilité de la connaissance de la mort : à quelles conditions un discours sur la mort est-il possible ? L'autre axiologique : les conditions sociales actuelles permettent-elles le bien-être des hommes, ou ne sont-elles pas plutôt la négation même de l'essence de la vie ? Le chercheur est sans cesse confronté à ce type de questionnements, ils sont en effet consubstantiels à cet objet de recherche singulier qui touche aussi bien l'individualité dans ce qu'elle a d'unique (ipsité¹⁵) que le genre humain dans son universalité. Cette double dimension, épistémologique et axiologique, peut se résumer dans la formulation classique que Kant a donné du domaine de la philosophie dans son sens cosmopolite : « 1) Que puis-je savoir ? C'est ce que montre la *métaphysique*. 2) Que dois-je faire ? C'est ce que montre la *morale*. 3) Que m'est-il permis d'espérer ? C'est ce qu'enseigne la *religion*. 4) Qu'est-ce que l'homme ? C'est ce qu'enseigne l'*anthropologie* »¹⁶.

La majorité des recherches sur la mort, même celles qui récusent la philosophie, sont plus ou moins consciemment dépendantes 1) d'une théorie de la connaissance (épistémologie) : que puis-je savoir ? ; 2) d'une axiologie (table des valeurs, éthique, morale, déontologie) : que dois-je faire ? ; 3) d'une philosophie politique ou d'une vision du monde (religions, utopies, eschatologies, prophéties, projets) : que m'est-il permis d'espérer ? ; 4) d'une anthropologie générale (ontologie sociale) : qu'est-ce que l'homme, la société, la culture, le lien social, etc. ?

Il est évident que dans le cadre de notre travail de recherche, ces questions se sont posées et reposées. Nous avons en l'occurrence tenté de clarifier, d'une part, nos propres implications personnelles, d'éclairer la singularité de notre vécu et, d'autre part, de préciser nos visions respectives du monde, nos conceptions philosophiques implicites afin de ne pas rétrécir notre horizon d'enquête et de ne pas scotomiser une partie importante de nos résultats par manque de rigueur intellectuelle. Notre interdisciplinarité a même pu être mise à l'épreuve, car les allants-de-soi d'un chercheur en sociologie, même s'ils peuvent avoir une proximité avec ceux d'une historienne, ne sont pas forcément identiques à ceux d'une architecte et inversement.

Difficultés méthodologiques

Les recherches sur la mort mettent ainsi en évidence une interrogation essentielle : quel type de relation existe-t-il entre le chercheur et l'objet de sa recherche ? En quoi cette relation affecte-t-elle la compréhension du phénomène

¹⁴ Voir Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, Seuil, 1987.

¹⁵ Sur cette question de l'identité-ipsité voir Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1996.

¹⁶ Emmanuel Kant, *Leçons de métaphysique*, Paris, LGF, 1993, pp. 119-120.

étudié – ici la mort – en quoi influence-t-elle ou modifie-t-elle les relations qu'entretiendront par exemple les différents acteurs mis en présence lors du travail de recherche ?

La question devient encore plus complexe lorsqu'on considère que dans les sciences humaines l'« objet » de recherche est très souvent, lui aussi, un sujet (mortel) qui entre en interaction avec le sujet de recherche au sein d'une communauté intersubjective. La relation de recherche est là fondamentalement une relation de sujet à sujet et non plus de sujet à objet comme cela peut être par exemple le cas en sciences physiques. Lorsqu'il est question de mort, le sujet « observé » est en interaction permanente avec le sujet « observateur », et les rapports entre l'observateur (sujet) et l'observé (objet) sont des rapports de réciprocity dialectique. La présence de l'observateur ou du chercheur influence la situation d'observation, voire perturbe le déroulement des événements observés, de la même manière que l'existence même de l'observé, qui n'est pas une idéalité mathématique, mais un autre être humain, proche ou lointain, semblable ou différent, trouble – par empathie, sympathie ou (contre) identification – le regard de l'observateur ou du chercheur. Celui-ci « doit apprendre à admettre qu'il n'observe *jamais* le comportement qui "aurait eu lieu en son absence" et qu'il n'entend pas le même récit qu'un même narrateur eût fait à un autre que lui »¹⁷. Ce qui a été particulièrement flagrant dans le cadre des entretiens effectués lors de notre recherche. Sans entrer dans le détail des contradictions relevées dans les propos de nos interlocuteurs, il nous est arrivé de constater que l'écoulement du temps entre deux entretiens effectués avec le même interviewé, la spécialité universitaire et la personnalité des enquêteurs pouvait influencer, parfois considérablement, les réponses obtenues.

On peut donc souligner ici avec Georges Devereux que la relation entre l'observateur ou le chercheur (le sujet de recherche) et l'observé ou le cherché (l'objet de recherche) est à la fois symétrique et réciproque : « L'Homme observe le Rat, écrit-il non sans humour, mais le Rat aussi observe l'Homme. Ainsi, dans les sciences du comportement, le caractère unidirectionnel de l'observation est en grande partie une fiction convenue, forgée par des dispositifs expérimentaux qui minimisent la contre-observation ou la contre-réponse »¹⁸. Épistémologiquement c'est donc cette contre-réponse de l'observé, cette contre-observation de l'observateur par l'observé, qui permet de comprendre la circularité ou la réciprocity des réactions de transfert et de contre-transfert, mais aussi l'introjction, l'incorporation ou l'intériorisation par le sujet de recherche de son objet de recherche, ce par quoi, comme le souligne encore Georges Devereux, « le chercheur est émotionnellement impliqué dans son matériau, auquel il s'identifie ; ce qui, en dernière analyse, rend l'angoisse inévitable »¹⁹. L'angoisse de mort particulièrement.

Il n'est pas nécessaire en effet de s'attarder longuement sur l'intensité de la charge anxiogène d'une situation où un vivant croise le regard d'une personne en fin de vie comme cela a pu être le cas lors de nos visites à l'oratoire de l'hôpital

¹⁷ Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Flammarion, 1980, p. 30.

¹⁸ *Ibid.*, p. 48

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

Bretonneau à Paris ou dans le lieu de recueillement et de prière du centre Régional de Lutte contre le Cancer à l'institut Paoli-Calmettes à Marseille. Il ne peut être question alors d'observation ou d'enquête, mais simplement d'empathie ou de sympathie au sens où l'entend Max Scheler²⁰. Quant aux situations plus « cliniques » auxquelles nous avons dû parfois nous confronter lors de nos visites à l'amphithéâtre de l'hôpital Raymond Poincaré à Garches – visions fugitives de cadavres, instruments d'autopsie, odeurs de décompositions, etc. – nul doute que malgré notre « neutralité axiologique », leur pouvoir d'évocation sur notre imaginaire et sur nos fantasmes n'a pas à être démontré...

3- Ontologies de la mort²¹

Du *Phédon* à *Être et temps*, la philosophie occidentale se définit comme anticipation soucieuse de la mort. En effet, deux perspectives antagonistes du rapport entre la mort et le temps cohabitent dans l'histoire de la pensée²² qui nous mettent face à deux possibilités ontologiques, lesquelles engagent elles-mêmes deux attitudes éthiques.

La première est celle de Martin Heidegger qui, dans *Être et Temps*, développe une pensée de la mort à partir du *Dasein* humain en tant qu'*être-au-monde*²³. Le sens de la mort est ainsi analysé comme la fin de l'être-au-monde, finitude, néantisation. Cet *être-pour-la-mort* est alors ce qui définit principalement l'homme dans son angoisse du néant. Dans la mesure où le temps est pensé à partir de la mort, la perspective de tout être humain est dès lors indexée sur cette marche vers sa mort propre, en tant qu'échéance ultime de son existence temporelle. C'est donc à une philosophie de l'immanence mondaine radicale, de l'ici-bas, que nous invite la pensée de Heidegger sur la mort.

Emmanuel Lévinas, en s'associant aux analyses de Ernst Bloch et de Vladimir Jankélévitch²⁴, invite à une tout autre interprétation du rapport entre la mort et le temps. Le temps n'est plus perçu comme la limitation de l'être, son horizon indépassable, mais comme une modalité de sa relation à l'infini. Dès lors la mort, étrangère à l'anéantissement heideggerien, à la fin de l'être-au-monde, devient la *question* nécessaire pour qu'une relation entre l'infini et le temps puisse humainement s'éprouver. Autrement dit, la mort n'est pas la *fin* du temps, mais un *moment* du temps, rendant ainsi possible un dépassement ontologique et métaphysique. Cette philosophie, qui propose *in fine* l'ouverture vers des possibles et non la fermeture d'un horizon limité à l'attente du néant, engage

²⁰ Max Scheler, *Nature et formes de la sympathie. Contribution à l'étude des lois de la vie affective*, Paris, Payot, 1971.

²¹ Voir Jean-Marie Brohm, « Ontologie de la mort », in *Prétempore*, n° 7/8, *op. cit.*

²² Voir Emmanuel Lévinas, *La Mort et le Temps*, Paris, Éditions de l'Herne, 1991.

²³ Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 318 : « La mort est la possibilité la plus propre du Dasein ».

²⁴ Ernst Bloch, *Le Principe espérance*. Tome I (1954-1956), Paris, Gallimard, 1991 ; Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1966.

l'imagination, et notamment l'imagination esthétique, à explorer des voies nouvelles et originales, du moins rend-elle possible l'accès à la métaphore artistique et au dépassement ontologique.

Les différentes œuvres (*Lieu de prière et de recueillement, Oratoires, Salles de départ*) que nous étudions dans notre recherche représentent un univers de possibles extraordinaires aussi bien pour l'artiste contemporain²⁵ que pour l'architecte. Ils impliquent en effet des occasions originales de re-positionnement (l'art comme auxiliaire ou viatique d'une transcendance, d'un soutien, d'un accompagnement), de décentrage (des objectifs, de soi), et de communication de l'universalité concrète de l'expérience singulière et personnelle de l'agonie, du deuil, mais aussi de l'acte de création.

²⁵ Il faut signaler ici l'intérêt de Michelangelo Pistoletto pour cette thématique de la temporalité. Voir notamment son ouvrage, *Continents de temps*, Lyon, Musée d'art contemporain, 2000.

B – L'hôpital : pratiques funéraires et rites de séparation

1- Mourir à l'hôpital

« Mort apprivoisée », « mort interdite »

Les travaux de l'historien Philippe Ariès ont mis en évidence l'opposition entre le rapport étroit et familial à la mort dans les sociétés traditionnelles et la distance symptomatique que nos sociétés actuelles entretiennent avec leurs défunts²⁶. En effet, une continuité historique de pratiques, de rites et de perceptions de la mort peut se constater de l'époque pré-médiévale au monde paysan du 20^{ème} siècle. La mort y était alors perçue comme un événement « naturel », familial, faisant partie de la vie quotidienne et des rites domestiques. La « bonne mort » ou la « belle mort » était celle que l'on voyait approcher, que l'on accueillait et dont on communiquait l'imminence à ses proches afin de partager, avec eux, cette dernière et unique expérience de vie commune : elle était source de socialité.

À cette « belle mort » d'autrefois, une « mort apprivoisée »²⁷, s'oppose la « belle mort » d'aujourd'hui, une mort rejetée. L'idéal des sociétés contemporaines est celui d'une mort instantanée qui prend le sujet à son insu, sans prévenir ; une mort qui interviendrait dans le sommeil, un infarctus brutal et rapide, une rupture d'anévrisme, bref un événement qui passerait inaperçu²⁸. Alors que la mort apprivoisée s'inscrivait dans une conception de *la mort comme moment du temps*, passage, telle que l'a notamment définie Emmanuel Lévinas, cette mort moderne est héritière à bien des égards de l'approche heideggerienne de *la mort comme fin du temps*, plongée dans le néant. Et puisque celle-ci représente la néantisation de l'être, autant en finir vite et bien. Car la belle mort d'aujourd'hui est celle qui ne fait pas de bruit, ne se voit pas, ne salit pas. C'est, pour reprendre à nouveau une expression de Philippe Ariès, « la mort interdite »²⁹.

Du déni de la mort à la « solitude des mourants »

Principal tabou des sociétés modernes, la mort est donc un refoulé majeur. L'un des principes du refoulement est, on le sait, le travestissement de la réalité. En ce qui concerne la mort, c'est à travers une littérature de plus en plus abondante sur le sujet et des débats de plus en plus animés – notamment à l'Assemblée nationale sur les conséquences de la canicule de 2003, la question de

²⁶ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, op. cit.

²⁷ Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977.

²⁸ Voir Marie-Frédérique Bacqué, *Apprivoiser la mort*, Paris, Odile Jacob, 2003.

²⁹ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, op. cit.

la fin de vie, des soins palliatifs, etc. – que son déni est le plus significatif. En effet, cette surenchère des discours sur la mort, est, une fois encore, la garantie de sa négation. Comme le souligne Louis-Vincent Thomas, la surabondance des discours sur la mort comme la prolifération des images mortifères dans les médias et au cinéma sont autant d'artifices pour mettre la mort à distance. Le déni de la mort revêt à cet égard des formes bien différentes de celle de l'interdit : il n'est pas question ici de cacher, au contraire, il s'agit de banaliser. « Généraliser et banaliser la mort, écrit Louis-Vincent Thomas, reste bien le meilleur moyen de l'évacuer »³⁰. Dès lors, plus la mort est présente sur les écrans de cinéma, dans les journaux télévisés et les préoccupations politiques de la cité moins l'est-elle dans nos consciences et dans nos vies quotidiennes et c'est pour cette raison que nous sommes totalement pris au dépourvu lorsqu'on doit y faire face : le ressenti de la mort, ce n'est pas l'image des victimes anonymes de crash aériens ou d'attentats, mais l'insondable solitude qui se lit dans le regard d'un mourant³¹.

Car le mourant a rompu aujourd'hui le lien social qui l'unissait à sa communauté ou à sa famille, il se trouve ainsi dépourvu de toute forme de socialité pour ne vivre qu'une « fin de vie » individualisée et solitaire. La mort désocialisée n'est donc pas étrangère à l'individualisme des sociétés modernes et à l'atomisation des individus. Noyé dans la masse des anonymes, pris dans l'isolement de la « foule solitaire », le mourant doit aujourd'hui finir sa vie comme il l'a en partie vécue, dans une froide solitude³², autrement dit loin des formes de socialité qui servaient autrefois de rites de passage et perdurent encore aujourd'hui dans certaines cultures non-occidentales.

D'autre part, les sociétés individualistes modernes et leurs impératifs de profit et de rentabilité à brève échéance exigent du mourant qu'il « réussisse » sa mort comme il a « réussi » sa vie. Elles imposent dès lors un modèle du mourir à la fois rapide et silencieux, avec pour corrélat un mourant dont la vocation est de rendre sa mort depositaire d'un sens individuel et unique³³. Autrement dit, puisqu'il n'a plus la possibilité de rattacher sa propre expérience à des logiques collectives, le mourant doit prouver qu'il est capable d'inventer, dans l'adversité, des logiques de sens personnelles.

La généralisation de la mort hospitalière et la perte des rituels

Mourir aujourd'hui, c'est mourir seul, loin de ses proches, dans la nouvelle « structure d'accueil » des mourants : l'hôpital. Ce passage de l'univers familial au monde de la rationalisation médicale transforme radicalement, à partir de la moitié du XXème siècle, la prise en charge de la mort et du deuil dans nos

³⁰ Louis-Vincent Thomas, *La Mort en question. Traces de mort, mort des traces*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 42.

³¹ L'un des exemples cinématographiques les plus frappants et les plus justes est celui de *Cris et chuchotements* d'Ingmar Bergman.

³² Voir Norbert Élias, *La Solitude des mourants*, Paris, Pocket, 1987.

³³ Danièle Hervieu-Léger, « Mourir en modernité », in *Qu'est-ce que mourir ?* (en coll. avec J.-C. Ameisen et Emmanuel Hirsch), Paris, Le Pommier, 2004, pp.103-105.

sociétés contemporaines ainsi que l'image du mort, car celui-ci n'a pas simplement changé de lieu de fin de vie, il a aussi changé de statut.

Selon un rapport de la mission d'information de l'Assemblée Nationale publié en juillet 2004³⁴, au début des années soixante 63 % des décès avaient lieu au domicile contre 33 % en milieu hospitalier ; aujourd'hui environ 75 % des personnes meurent en établissement hospitalier ; proportion qui atteindrait même 90 % en région parisienne. La prise en charge de la mort n'incombe donc plus au noyau familial, elle n'est plus au centre de rites et de pratiques domestiques qui conféraient autrefois au mourant une réelle place aussi bien dans la transmission entre les générations que dans la cosmologie universelle. Ces ritualités et les formes de socialités³⁵ qu'elles impliquent sont désormais prises en charge par un lieu qui n'a pas forcément vocation de les assumer, aussi bien dans ses prérogatives que dans ses préoccupations quotidiennes. « Une société ne peut pas vivre sans rites »³⁶, écrit Louis-Vincent Thomas, et le rite est directement associé à des conduites symboliques. Or, la science et la rationalité technique, censées fournir les réponses suffisantes à la modernité occidentale, conduisent à une faillite de plus en plus évidente des systèmes symboliques évacuant les interrogations métaphysiques des questions ultimes (vie, mort, vieillesse, souffrance, etc.) et en banalisant les angoisses existentielles par des réponses de plus en plus technocratiques.

La crise de la ritualité, que l'on rencontre aujourd'hui dans tous les domaines de la culture et qui a été décrite par les historiens Philippe Ariès et Michel Vovelle et les socio-anthropologues Louis-Vincent Thomas, Jean Ziegler, Edgar Morin et Jean Baudrillard, est ainsi tributaire de certains changements sociaux-culturels qui affectent la conception de la vie et de la mort dans les sociétés occidentales. La crise du rituel est alors indissociable de la civilisation technicienne et pragmatiste tendue vers le futur et oublieuse de son passé. Les rituels funéraires sont particulièrement révélateurs de ces grands bouleversements sociaux et leur désaffection croissante invite à en saisir les causes et les enjeux³⁷. Des rituels qui étaient encore il y a quelques années jugés indispensables sont aujourd'hui en train de disparaître au profit soit de pratiques médicales inadaptées soit de solutions de substitution déficientes : absence de maternage du mourant en hôpital, diminution des cortèges funéraires et des banquets familiaux, cérémonies réduites, convois funéraires motorisés, condoléances manuscrites, discrétion des signes du deuil, etc. « Simplification, accélération, neutralisation affective sont les symptômes d'une *désocialisation de la mort*. Dans notre société qui a de tout autres préoccupations, jamais les marques de solidarité, face à la pire des pertes, n'ont été aussi dégradées ou fugitives »³⁸.

³⁴ *Respecter la vie, Accepter la mort*, Rapport n° 1708, tome 1, Mission d'information de l'Assemblée Nationale, juillet 2004, p. 35.

³⁵ Voir l'ouvrage collectif réalisé sous la direction de Tobie Nathan, *Rituels de deuil, travail de deuil*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1995.

³⁶ Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985, p. 7.

³⁷ Voir sur cette question Patrick Baudry, *La Place des morts. Enjeux et rites*, Paris, Armand Colin, 1999.

³⁸ Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, op. cit., p. 53.

Ainsi la disparition des pratiques rituelles évoquées par Louis-Vincent Thomas (veillée, cortège, condoléances, etc.) conduit à occulter les symboles correspondants. Faute d'une symbolique de remplacement, le recul actuel des pratiques religieuses tend à aggraver ce processus de déritualisation. La laïcisation croissante de la société conduit, on le sait, à l'affaiblissement des rituels funéraires religieux. En perdant la richesse et la complexité des symboliques funéraires liées au religieux, la laïcisation des pratiques funéraires risque, *in fine*, d'appauvrir considérablement le sens du rituel mortuaire et perdre tout sens. Car, même s'il persiste en tant que signal, un signe vidé de son sens devient, en réalité, totalement insignifiant.

« La mort bureaucratique » : une professionnalisation du trépas

Avec les progrès de la science et de la médecine, les personnes sont davantage en recherche d'une fin de vie médicalisée, mais elles aimeraient que celle-ci se déroule chez elles, dans un environnement familial et non pas à l'hôpital³⁹. On est donc confronté à un paradoxe : d'un côté des établissements et un personnel hospitaliers qui ne sont pas préparés à cette nouvelle donne sociale (prise en charge quasi-totale du trépas), d'un autre des individus qui souhaiteraient prolonger leur existence dans un environnement susceptible de donner du sens à leur fin de vie à travers des rituels significatifs.

À ce premier paradoxe s'ajoute un second : bien que les individus témoignent de leur désir de mourir chez eux, les familles ne sont plus à même aujourd'hui d'assumer cette mort à domicile. Autrement dit, la demande de sens qui s'exprime à travers ce souhait d'une mort familiale, ne peut pas trouver de réponse ni dans le cadre de la famille qui a perdu ce lien avec les traditions funéraires, ni dans le cadre de l'hôpital dont le rôle premier (fonction médicale) est de maintenir la vie et non pas, même si les pratiques changent, d'accompagner la mort (fonction morale).

Ainsi la mort en institution hospitalière donne-t-elle à l'État la responsabilité à la fois matérielle et spirituelle de la fin de vie. Cette situation est particulièrement perverse dans la mesure où d'une part, la compétence de l'État n'a pas à régenter tous les domaines de la vie collective, d'autre part et corrélativement, les pouvoirs publics ne sont pas forcément à même de répondre à cette situation en termes de moyens (limitation des lits, formation du personnel, etc.) et surtout en termes de finalités (transmission des rites, prescription morale). Comme l'a noté Louis-Vincent Thomas, cette situation conduit à une « mort bureaucratique »⁴⁰ qui entraîne trois conséquences :

³⁹ *Respecter la vie, Accepter la mort*, Rapport n° 1708, tome 1, Mission d'information de l'Assemblée Nationale, *op. cit.*, p. 36. 70 % des français exprimeraient le souhait de mourir à leur domicile.

⁴⁰ Louis-Vincent Thomas, *La Mort en question. Traces de mort, mort des traces*, *op. cit.*, p. 133.

- L'institution hospitalière n'est pas apte à assumer le rôle qui lui est actuellement dévolu : donner la vie, la prolonger et gérer la mort. Dès lors elle favorise une double relégation, spatiale et temporelle, du moribond : « Les visites du médecin au chevet du mourant, parfois entouré de planches ou déposé dans une salle-mouroir, se font de plus en plus rares et furtives, écrit Louis-Vincent Thomas, fréquemment ce n'est plus le médecin-chef qui se déplace, mais l'assistant, l'infirmière voire la fille de salle. Tandis que le temps qui sépare l'instant où le mourant appelle en sonnant et celui où le soignant arrive s'allonge de plus en plus »⁴¹.

- Ainsi l'expression de la douleur du mourant ou du chagrin de la famille sont-ils mal vécus aussi bien par le personnel soignant (dans le désir de toute-puissance médicale, il la ressent comme un échec) que par les autres moribonds, dont certains, les plus vifs, pourront mettre en doute l'efficacité du système de soins ; sans compter enfin les « lois de l'imitation » qui transforment un gémissement isolé en chorale de souffrance : l'hôpital reste en effet le lieu par excellence où l'émotion trop visible est interdite. Le mourir se sépare ainsi de l'humain pour devenir purement fonctionnel. Il se résorbe dans une gestion socio-organisationnelle où tout est désormais prévu pour que le mourant cesse d'être le principal acteur de son propre trépas. « La mort technicisée et la mort programmée ont fini par expulser la mort naturelle. Infantilisation du mourant traité comme une chose (à peine) vivante et qui n'a aucun droit, condamné de plus en plus souvent à la solitude source d'angoisse, médicalisation et technicisation du mourir qui ne laissent pas à l'humain la place qui lui revient, telles sont les lignes de force d'une situation de plus en plus contestée de nos jours »⁴².

- Cette généralisation de la mort à l'hôpital met donc en évidence la prééminence actuelle d'une mort programmée, organisée, gérée. Le mourant n'est accepté que s'il entre dans les cadres fixés par l'institution, c'est-à-dire s'il ne déroge pas aux règles, aux procédures et à l'ordre établis. Ainsi peut s'opérer le glissement d'une gestion médicale à une gestion bureaucratique dont le maillage institutionnel permet de contenir l'angoisse de mort. Il n'est pas rare en effet que le personnel hospitalier, en conformité avec la charte institutionnelle de maintien de la vie, considère le mourant comme quelqu'un qui « doit » vivre et met en place des mises en scènes factices, jusqu'au moment où la situation du malade ne permet plus de simuler : le mourant devient alors l'occupant inopportun d'un lit. On observe ainsi à la fois une rupture de lien et une modification du registre temporel qui ne correspondent pas à la réalité vécue du moribond mais aux rythmes institutionnels. Bref, après avoir nié la possibilité du décès et refusé d'inscrire la mort dans l'histoire personnelle du malade, on en vient brutalement à le considérer comme déjà mort. Comme le note Louis-Vincent Thomas : « Alors que la période qui sépare le début d'une maladie mortelle de son issue tend à s'allonger avec les techniques de la médecine moderne, tout se passe comme

⁴¹ *Ibid.*, p. 134.

⁴² *Ibid.*, p. 134.

si l'on refusait au "mourir" sa durée, et donc son contenu propre, d'abord en le niant, ensuite en le réduisant à un instantané »⁴³.

2- Évolution du statut du service mortuaire du XVIIIe siècle à nos jours⁴⁴

Art, mort et éthique

Parmi les interventions artistiques en milieu hospitalier, la *Salle des départs*, restructuration de la chambre mortuaire⁴⁵ de l'hôpital Raymond Poincaré par l'artiste Ettore Spalletti, a été choisi comme élément du corpus cette recherche pour son caractère exceptionnel. Cette œuvre apparaît comme pionnière et sous-entend une remise en question radicale du statut du service mortuaire au sein de l'hôpital.

Elle révèle, en effet, en amont, une réflexion éthique qui concerne par ailleurs l'ensemble des pratiques hospitalières. Ces préoccupations se situent encore aujourd'hui à contre-courant des « tendances encore dominantes qui procèdent pour beaucoup d'une idéologie de la médecine considérée comme toute puissante, peu disposée à s'exposer à ce qui révèle ses fragilités, ses limites »⁴⁶. Elles sont toutefois de plus en plus présentes, notamment à travers la médecine palliative. La nouveauté réside aussi dans le fait de considérer que ces réflexions concernent le service mortuaire au même titre que les autres services, dans la volonté de réaliser une continuité du soin pour la personne malade prise en charge par l'institution hospitalière. Jusqu'alors ce service souffrait d'exclusion au regard de services chargés d'une mission curative, il bénéficie aujourd'hui d'une nouvelle considération. Les témoignages des soignants mettent en lumière le souci, dans leur pratiques quotidiennes, de considérer le corps de la personne défunte avec le même respect qu'une personne vivante, de sauvegarder sa dignité d'être humain au-delà de la mort mais aussi un respect de sa culture, de sa religion et un souci de prolonger le soin à la famille du défunt.

⁴³ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁴ Ce paragraphe est issue d'une recherche menée dans le cadre du doctorat Architecture de l'Université de Paris 8, Isabelle Genyk, *Les espaces de la mort à l'hôpital : entre révolution et persistance*, sous la direction de Monique Eleb.

⁴⁵ Chambre mortuaire, morgue, dépositaire, service des morts, amphithéâtre des morts, maison des morts, salle des départs, dépôt des morts, obitoire ou obituaire, les appellations ne manquent pas pour dénommer ce lieu de transit hospitalier où les personnes décédées séjournent momentanément entre l'instant de leur trépas et le départ vers leur ultime demeure. C'est en 1993, avec la loi Sueur que sont adoptés officiellement les termes "chambre mortuaire" alors que prend fin le monopole d'état du funéraire (Loi n°93-23 du 8 juillet 1993). Toutefois des habitudes persistantes dans certains hôpitaux font que cette dénomination n'a pas été admise par l'ensemble des hôpitaux français. Nous adopterons la dénomination officielle de chambre mortuaire ou service mortuaire pour la période actuelle et les désignations propres à chaque période historique.

⁴⁶ Emmanuel Hirsch, « Face à l'autre qui va mourir », dans *Qu'est-ce que mourir*, Jean-Claude Ameisen, Danièle Hervieu-Léger, Emmanuel Hirsch, Paris, Le Pommier/Cité des sciences et de l'industrie, 2003.

La nécessité, exprimée aujourd'hui par les soignants, de repenser les termes de la relation entre l'institution curative-service public et toute personne de la société met en évidence l'évolution de nos sensibilités face aux modalités de prise en charge des personnes décédées à l'hôpital. Apparemment les conditions antérieures qui jusqu'alors ne soulevaient pas de problème majeur, semblent actuellement totalement inadaptées à des pratiques que l'on souhaite mettre en place. Les lieux, supports d'usages sont à chaque époque en adéquation avec la sensibilité, les préoccupations et les pratiques qui s'y déroulent. Au fil des siècles, les modifications architecturales de ce service révèlent l'évolution du statut de la mort et de la personne décédée dans l'institution hospitalière. Cette mise en perspective historique est un moyen de mieux comprendre les enjeux que représente cette oeuvre et de mesurer l'importance du rôle qui semble se dessiner actuellement pour ce lieu encore situé à la marge de l'institution.

L'hôpital religieux et le service des morts

Les textes anciens décrivant l'institution hospitalière font peu de cas du *service des morts*. Et pour cause : avant la création d'un véritable service tel que nous le connaissons aujourd'hui, la mort n'est pas circonscrite en un endroit précis de l'hôpital mais omniprésente, côtoyant souvent les vivants dans un même lit⁴⁷. Et c'est bien le constat du taux effroyable de mortalité qui pousse l'Académie Royale des Sciences à repenser l'hôpital dès la fin du XVIIIe siècle⁴⁸. A cette époque, l'hôpital est une institution fille de l'Eglise catholique où se dispensent charité et idéologie. L'institution ne soigne pas encore mais héberge les déshérités. Elle n'est pas non plus le premier lieu où l'on meurt. Il est habituel de mourir chez soi, et l'hôpital est uniquement réservé aux nécessiteux, aux orphelins et aux pauvres malades (si l'on excepte le cas particulier de l'hôpital général cumulant les fonctions de l'hôpital et de la prison). En conséquence, nombre d'indigents décédés à l'hôpital ne sont pas réclamés par les familles et sont inhumés dans le cimetière de l'hôpital.

Les plans anciens des hôpitaux parisiens construits avant le milieu du XIXe siècle font apparaître des dispositions bien spécifiques quant à la localisation du *service des morts* au regard de la composition générale des bâtiments. La première disposition consiste à l'associer au cimetière compris dans l'enceinte générale de l'hôpital. Ce cimetière peut être lui-même cerné par une enceinte particulière sur laquelle s'adosse un édicule ne comprenant qu'une pièce servant de transit des corps. La seconde disposition établit un rapport étroit entre le *service des morts* et la chapelle. Certains services sont situés à proximité du lieu sacré de l'hôpital

⁴⁷ La Notice historique sur l'Hôtel-Dieu de Paris reprend, en 1823, les observations qu'avaient faites MM. Tenon et Bailly. Ceux-ci décrivent un Hôtel-Dieu totalement insalubre dont les salles communes sombres, sans renouvellement d'air sont encombrées de lits où s'entassaient cinq ou six malheureux dont les maladies sont différentes et bien souvent contagieuses avec parfois des morts. Administration générale des hôpitaux, hospices civils et secours à domicile de la ville de Paris, Notice historique sur l'Hôtel-Dieu, à Paris, de l'imprimerie de madame Huzard, imprimeur des hospices civils de Paris, 1823.

⁴⁸ M. Foucault, B. Barret Kriegel, A. Thalamy, F. Beguin, B. Fortier, *Les Machines à guérir, aux origines de l'hôpital moderne*, Paris, Pierre Mardaga éditeur, 1979.

tandis que d'autres possèdent leur propre chapelle catholique et parfois une salle pour les « cultes dissidents ».

Enfin la dernière disposition consiste à coupler le *service des morts* à d'autres activités telles que la buanderie dans la majorité des cas ou magasins, cuisine, menuiserie, ateliers divers. La réunion du *service des morts* à des activités de logistique n'est d'ailleurs pas forcément contradictoire avec la disposition précédente, car l'ensemble peut être situé à proximité de la chapelle. Elle montre cependant le peu de cas accordé à ce « service » qui ne mérite pas encore cette appellation puisqu'il se résume, dans le meilleur des cas, à un alignement de quelques pièces sans distribution sinon à un simple dépôt temporaire des corps.

Il est certain que l'époque ne se préoccupait pas de recevoir dans la dignité les proches des personnes décédées, préoccupation absurde au vu de la situation générale de l'hôpital. L'enquête menée par Jacques Tenon pour l'Académie Royale des Sciences en 1788⁴⁹, décrit une situation sanitaire déplorable dans un hôpital qui n'a pas encore la vocation curative qu'on lui connaît et où les pauvres malades n'ont rien à envier au sort réservé aux dépouilles des personnes décédées.

Le service des morts, lieu d'enseignement et de savoir

Le passage du XVIIIe au XIXe siècle constitue un véritable tournant dans l'histoire de l'institution hospitalière. La Révolution française introduira en effet de nombreux bouleversements dans les pratiques, les structures de soins et l'enseignement alors dispensé. Les facultés de Théologie, de Médecine, des Arts et de Droit ferment en 1792 et la création de trois « Ecoles de santé » à Paris, Montpellier et Strasbourg placent dorénavant l'observation au lit du malade comme fondement du savoir théorique et des pratiques. Cela engagera l'hôpital dans une mission d'enseignement, et le consacra comme structure de soin et non plus comme lieu d'accueil de toutes les misères de la société.

Le développement de la méthode anatomo-clinique va, quant à elle, changer le statut de la mort vis à vis de la science et la médecine. De mystère sur lequel l'élaboration du savoir trébuchait, la conception de la mort va se renverser pour passer à un instrument technique d'analyse de phénomènes jusqu'alors inexpliqués. L'autopsie donne ainsi la possibilité d'éclairer les rapports entre les effets de la maladie visibles à l'extérieur et les lésions des organes à l'intérieur du corps⁵⁰. Cette nouvelle méthode d'analyse crée la nécessité, pour les médecins et chirurgiens, de disposer d'un grand nombre d'amphithéâtres dans lesquels ils peuvent « ouvrir » quelques cadavres sous les yeux d'un public d'étudiants curieux venus de toute l'Europe. Le *service mortuaire*, alors dénommé *amphithéâtre des morts*, naît véritablement dans ce contexte. Le programme qui, dans le meilleur des cas comprenait une « salle de repos » pouvant servir de salle de reconnaissance et de départ, une salle d'autopsie et d'une pièce de dépôt des bières, va s'agréments d'un musée, d'un cabinet d'études microscopiques, d'une

⁴⁹ Jacques Tenon, *Mémoires sur les hôpitaux de Paris*, Paris, Imprimerie de PH.-D. Pierres, 1788.

⁵⁰ Michel Foucault, *Naissance de la Clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

salle de cours ou amphithéâtre, de bureaux pour les médecins, de laboratoires, de chambres froides, d'un logement pour le garçon d'amphithéâtre. Simultanément le service va se détacher du lieu sacré de l'hôpital, se déplacer dans la composition générale des plans, et se constituer en un élément autonome. Il est rejeté hors du centre, et vient souvent prendre place à l'opposé de l'entrée et de l'administration, proche d'un accès secondaire permettant un accès indépendant et discret. La forme même du bâtiment quand le service est composé autour d'une cour des départs, prend logiquement celle d'un U, tournant le dos à l'hôpital.

Cette évolution suit les préoccupations des hygiénistes qui ont conduit à la remise en question de l'hôpital tel qu'il existe jusqu'au XVIIIe siècle et à la conception de l'hôpital « moderne » hygiéniste dont le type consacré est l'hôpital pavillonnaire. Celui-ci est conçu comme un système complet de circulation des flux, des biens et des personnes ayant chacune une place prédéterminée et précise⁵¹. Dans ces conditions, *l'amphithéâtre des morts* représente non seulement le foyer de toutes les infections, de la décomposition mais également l'échec que l'hôpital-centre-de-soins-naissant ne souhaite pas voir. Il est ainsi le premier élément à circonscrire à une place définie, intégrée dans un système rationnel qui favorisera son oubli.

Le triomphe de la médicalisation et l'hôpital « bloc »

Les progrès techniques et les avancées incessantes de la médecine au cours du XXe siècle vont conduire à confirmer le changement de statut de la mort amorcé au siècle précédent. C'est avec l'abandon de l'hôpital pavillonnaire, et l'adoption de l'hôpital monobloc que le service mortuaire va définitivement perdre sa relation au sacré pour se mettre uniquement au service de la science comme élément technique. A partir des années 1930, et surtout après-guerre, la foi dans les progrès illimités d'une science omnipotente conduit certains chercheurs à remettre en question le caractère inexorable de la mort⁵². Les recherches médicales donnent une importance accrue au laboratoire, siège des découvertes et réduisent la mort dans les constructions hospitalières à un circuit parmi d'autres. *L'amphithéâtre des morts* vient souvent prendre place en sous-sol, en bout d'une galerie technique irriguant un bâtiment conçu selon les doctrines fonctionnalistes⁵³.

Du début du XIXe siècle à la fin des années 1950, la méthode clinique qui trouve à l'hôpital une somme de cas constituant la base statistique de sa pratique et de son enseignement, va imposer son « impérialisme » sur la médecine. Parallèlement à la Faculté, siège du savoir théorique, l'hôpital s'affirme comme lieu d'un enseignement pratique prestigieux, à la pointe du progrès. La création des Centres

⁵¹ Au XIXe siècle les traités d'architecture consacrent unanimement, en matière de construction hospitalière, le type pavillonnaire. Voir à ce propos le traité de Louis Borne, *Etudes et documents sur la construction des hôpitaux*, Paris, Aulanier et Cie éditeurs, s.d, circa, 1890, ou encore les traités de Léonce Raynaud (1858), Casimir Tollet (1889), ou encore Julien Guadet (1902).

⁵² Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970.

⁵³ « Les circulations à l'hôpital Beaujon » in *L'architecture d'aujourd'hui*, n°5, mai 1938.

Hospitaliers Universitaires tentera, en 1958, de mettre fin à une situation qui avait orienté l'activité médicale hospitalière (conséquence de la spécificité de la méthode clinique) vers la recherche plus que vers le soin. La réforme, en alliant enseignement, recherche et soin, tente ainsi de recentrer la pratique médicale sur l'individu malade et non plus sur le malade cas⁵⁴. Ces préoccupations se lisent également à travers les plans successifs lancés, au début des années 1960, dans le but d'humaniser les conditions d'hospitalisation. Paradoxalement l'architecture hospitalière standardisée issue d'une politique de modèles est certainement aujourd'hui la plus représentative de « l'inhumanité » de l'hôpital. Elle est définitivement abandonnée avec l'instauration en 1980 des concours d'architecture et d'ingénierie⁵⁵. L'ensemble de ces conditions est alors propice à l'élaboration d'une réflexion et l'émergence des préoccupations concernant, entre autres, la remise en question du statut de la fin de vie et de la mort dans l'institution curative.

1980 ou les prémisses d'une remise en question du statut de la mort à l'hôpital

En moins de 15 ans, les réflexions engagées par les soignants ont abouti, pour les extrêmes, à faire passer la *chambre mortuaire* d'annexe logistique à œuvre d'art. Bien-sûr l'œuvre d'Ettore Spalletti pour l'hôpital de Garches reste encore aujourd'hui une exception, toutefois les projets réalisés ces vingt dernières années montrent que, simultanément à Paris, Lyon, Saint-Étienne, Aix-en-Provence ou encore Juan-les-Pins, s'est mise en place une réflexion de fond visant à redéfinir le statut de ce service. Faut-il voir dans ces initiatives quasiment similaires réalisées indépendamment les unes des autres et sans directive des administrations générales un véritable changement de nos sensibilités quant à la considération de la mort à l'hôpital ? Sans tirer de conclusions générales trop hâtives, ces démarches révèlent au moins l'importance du rôle qui se dessine aujourd'hui pour les services mortuaires hospitaliers. L'évolution actuelle et les nouvelles demandes quant aux rites de deuil, la désaffection des églises et la survenue de la mort à l'hôpital pour les $\frac{3}{4}$ de la population française, confèrent, dans une certaine mesure, à la chambre mortuaire un rôle de substitut laïc du lieu de cérémonie traditionnel des obsèques.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que les réflexions actuelles portent, entre autres, sur les modalités d'intégration et de représentation des principales religions en France ou l'expression d'une certaine spiritualité dans le respect de la laïcité de l'Institution. L'image que l'on emporte du défunt est aussi tributaire du cadre qui l'accueille. On comprend alors aisément l'importance de la conception et de la qualité architecturale de ces lieux. Aux attentes formulées par les équipes soignantes, des architectes, architectes d'intérieur ou artistes répondent par différents moyens. Il peut s'agir d'un changement symbolique de la place du

⁵⁴ Voir à ce propos : Marie-José Imbault Huart, « Médicalisation et fonction sociale de l'hôpital : convergences et contradictions » dans le catalogue de l'exposition *Depuis 100 ans, la société, l'hôpital [et les pauvres]*, Paris, Doin-AP-HP, 1997.

⁵⁵ Catherine Ferman, *Les Hôpitaux et les cliniques*, Paris, Le Moniteur, 1999.

service au regard de la composition d'ensemble des bâtiments, de la remise en question du programme, d'un soin particulier porté à la distribution des pièces, d'un travail sur la lumière, sur les matériaux ou encore l'introduction d'éléments symboliques ou de valeurs emblématiques qui se veulent universels. Le centre hospitalier de Lyon-Sud pionnier en la matière, a en 1982, ainsi placé de manière militante le nouveau service mortuaire à l'entrée de l'hôpital. D'autres hôpitaux tels la Croix-Rousse ou le nouveau Bretonneau auront soin de rapatrier le service mortuaire au centre de la composition, proche (ou à l'intérieur) du lieu de culte pensé dans un dialogue entre les différentes confessions. La liste des solutions apportées par les concepteurs serait trop longue à rapporter ici. Toutefois elles sont manifestes de ce qui, aujourd'hui, se révèle être plus qu'une exception ou un phénomène éphémère.

La Salle des départs de l'hôpital Raymond Poincaré de Garches

La Salle des départs, « restructuration » de la chambre mortuaire de l'hôpital Raymond Poincaré à Garches (1996) par l'artiste italien Ettore Spalletti (Adriana Civitarese, assistante Guido Fanti et Bernard N'godjo, architectes)

Historique de la commande

En 1993, se formait le projet, à l'hôpital Raymond Poincaré de Garches, de rénover et de restructurer le laboratoire d'anatomie pathologique et de médecine légale. Les travaux se sont portés, dans un premier temps, sur une réfection et mise aux normes des locaux techniques confiée à l'architecte Henri Milhau. En fin de ce premier chantier, le docteur François Paraire, responsable avec le Professeur Michel Durigon, du service souhaite poursuivre la réfection par celle de la partie accueillant le public et « l'humaniser » la *salle des départs*, dont la décoration datait de la construction de l'hôpital en 1935. Celle-ci semblait, selon le docteur François Paraire⁵⁶, trop "fonctionnelle, mortuaire, dirons-nous, avec un dallage en damier noir et blanc, qui ne faisait que souligner sa fonction." Le chef de service était "personnellement attristé de constater que, le plus souvent, ces lieux sont négligés, situés à l'écart de nos hôpitaux, ne permettant que de pauvres et hâtives cérémonies, [pourtant] c'est une grande et belle tradition médicale que d'aider les familles et les proches à affronter avec humanité le deuil."⁵⁷

Pour cette requête particulière plus coûteuse qu'une mise aux normes standard, François Paraire fait appel au programme des *Nouveaux commanditaires* de la Fondation de France. Catia Riccabonni, médiateur de l'opération propose les artistes David Tremlet et Ettore Spalletti.

Le projet est finalement confié à l'artiste italien Ettore Spalletti assisté d'Adriana Civitarese. La recherche d'un architecte susceptible d'accompagner l'artiste ne s'est pas passée sans heurt. Après deux tentatives infructueuses (des

⁵⁶ Le docteur François Paraire et le professeur Durigon, chefs du service, sont à l'origine du projet. Propos de François Paraire, "création" dans *Ettore Spalletti, salle des départs*, éditions de la Galleria Massimo Minini, Brescia, 1997.

⁵⁷ François Paraire, *Salle des départs, chronique d'une commande en île de France*, Fondation de France, octobre 1996

architectes pas assez ou trop présents dans la collaboration avec l'artiste) le choix s'est finalement arrêté sur les architectes Guido Fanti et Bernard Ngodjo. Cette recherche du statut adéquate de l'architecte vis-à-vis de l'artiste nous intéresse particulièrement. Nous développerons largement ces questions de statut des concepteurs au cours de cette recherche.

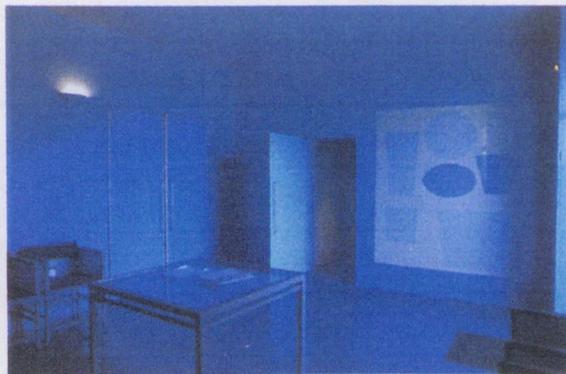
Descriptif

L'intervention de l'équipe de maîtrise d'œuvre (artiste et architectes) a consisté en une mise en couleur de l'espace recevant le public, la réalisation de trois fresques, deux ensembles de panneaux laqués roses, une marqueterie en granit noir, d'éléments sculpturaux: une fontaine, trois catafalques, quatre vases de marbre colorés, et la création de mobilier et d'objets culturels (un crucifix, deux bougeoirs et un bénitier).

Cette intervention ne portait pas sur une transformation du bâti existant constitué d'une salle principale de 90 m², de 5,25 m de hauteur sous plafond, au fond de laquelle s'ouvrent trois absidioles voûtées et d'une partie "accueil des familles". Celle-ci se présente sous la forme d'une salle d'entrée-accueil-attente des familles, de deux salons de reconnaissance des corps, d'un salon de présentation et d'une cour des départs des convois. Cette dernière ouvre par trois portes, correspondant aux trois absidioles, sur la salle principale d'exposition des corps.



Vue extérieure du service d'anatomo-pathologie



Accueil, salle d'attente des familles

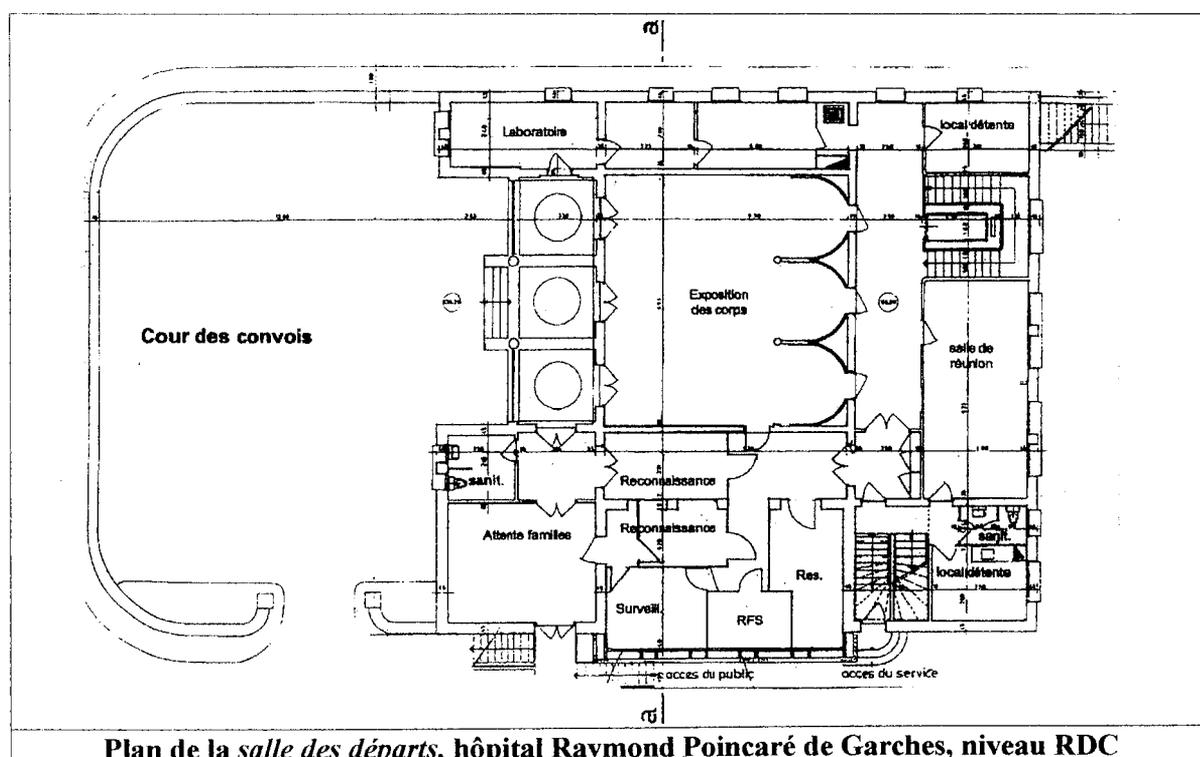


Salon de présentation



Salle des départs

Sans entrer ici dans l'analyse précise de l'œuvre de Spalletti, qui s'inscrit dans une recherche plus générale d'une alternative aux références religieuses traditionnelles, cette œuvre nous interroge sur la nature du contenu qui « fait sens ». Ettore Spalletti affirme que les idées de mort et de religion, inhérentes au lieu où il intervenait, ne furent pas une source d'inspiration. Pourtant son discours aborde des thèmes directement associés à celles-ci : la question de l'écoulement du temps, de sa suspension par la mort, de l'éternité ; du passage dans une dimension qui échappe à la réalité ; de la mise en relation, par des couleurs symboliques, de la Terre et du Ciel. La création d'un autre monde à travers la modification de la perception de l'espace est l'élément le plus significatif du projet. L'analyse du contenu des œuvres du corpus et des questions qu'il suscite constitue un axe de cette recherche qui sera développé plus précisément.



3- Pratiques et usages en milieu hospitalier

Le personnel hospitalier et la pratique

En se déplaçant de la sphère quotidienne et familiale et du registre du sacré et du mystère, vers celle de l'institution anonyme et de la science, la scène du mourir est aujourd'hui le lieu d'un désinvestissement massif des ritualités et d'une perte globale de sens collectif qui empêchent d'affronter l'angoisse de la mort. Face à cette situation inédite, les personnels hospitaliers sont aujourd'hui obligés de « bricoler », dans leur pratique quotidienne, afin de composer avec un rôle auquel leurs études et leur expérience professionnelle ne les a pas forcément préparés. Les équipes sont souvent désemparées face au fossé qui existe entre les demandes des malades et les réponses que l'institution hospitalière est en mesure d'apporter. Les nouvelles tâches auxquelles elles sont confrontées ajoutent de l'incertitude et de la confusion quant à leur rôle exact auprès des mourants et des familles⁵⁸ : soins strictement médicaux, accompagnement psychologique des mourants et des familles dans la préparation du deuil... ? Quant à l'absence de formation adaptée à ces réalités elle ne fait que renforcer le sentiment de culpabilité et d'impuissance qui affecte le milieu hospitalier (la mort est par exemple ressentie comme un échec de la médecine, donc un échec personnel et non comme une étape dans la vie de soi et d'autrui)⁵⁹.

Sans entrer dans une description exhaustive des grandes questions éthiques qui traversent aujourd'hui la pratique hospitalière, notamment les décisions médicales en fin de vie⁶⁰ (quand s'arrête la vie ?, passage de la mort cardiovasculaire à la mort cérébrale, acharnement thérapeutique, soins palliatifs, euthanasie, responsabilité pénale, droit des mourants et des familles, etc.), il faut ajouter à cette absence d'adéquation entre la formation du personnel et la réalité de sa pratique que les questions éthiques redéfinissent elles aussi radicalement les contours de la mort aujourd'hui.

⁵⁸ Sur ces questions voir *Respecter la vie, Accepter la mort*, Rapport n° 1708, tome 1, Mission d'information de l'Assemblée Nationale, *op. cit.*

⁵⁹ Voir Jean-Claude Amesein, « Dialogues entre la vie et la mort » in *Qu'est-ce que mourir ?*, *op. cit.*

⁶⁰ Voir Anita Hocquard, *L'Euthanasie volontaire*, Paris, PUF, 1999 ; Michel Castra, *Bien mourir. Sociologie des soins palliatifs*, Paris, PUF, 2003. Voir surtout Vladimir Jankélévitch, « À propos de l'euthanasie », in *Penser la mort ?*, Paris, Liana Levi, 1994.

Valorisation de la pratique. Réinvention de nouveaux rites.

Le personnel hospitalier du funéraire⁶¹ se retrouve ainsi placé dans une situation paradoxale : d'une part, il n'est pas ou peu formé pour répondre aux interrogations que la fin de vie génère obligatoirement (questionnements éthique, philosophique, politique, symbolique, etc.) chez lui mais aussi chez les « patients » ou les « usagers » dont il a momentanément la charge ; d'autre part, avec le déni de la mort et son escamotage dans les sociétés modernes, son rôle et sa pratique ne bénéficient d'aucune forme de valorisation sociale, même au sein de l'institution qui l'emploie. Il est donc à la fois dans une absence de légitimité personnelle, puisqu'il ne maîtrise pas l'intégralité des ficelles de son métier, et dans une absence de légitimité sociale puisque sa pratique ne bénéficie même pas de la reconnaissance ou du moins du soutien de ses pairs. Ce manque de légitimité est par ailleurs proportionnel au niveau de formation des personnels : le médecin légiste, même si l'opinion populaire peut trouver un tel choix professionnel « bizarre », est davantage considéré que les agents hospitaliers qui le secondent pourtant dans sa pratique.

Cette hypothèse a été confirmée lors d'entretiens avec des membres du personnel du service d'anatomie et cytologie pathologiques de l'hôpital de Garches qui, par le biais de l'œuvre d'art réalisé par Spalletti, ont pu revendiquer la légitimité de leur pratique⁶².

En effet dans la pratique quotidienne d'un service de médecine légale, le temps passé dans les locaux des salles de départ est infime comparé à celui consacré aux soins et à l'étude des cadavres eux-mêmes. La qualité de l'environnement professionnel passe donc davantage par la rénovation des morgues et des salles d'autopsie. La restructuration de la salle des départs ne leur a donc rien apporté directement dans leur pratique quotidienne qui se déroule en sous-sol dans une série de salles neuves et adaptées à leur travail. Ce qu'affecte en revanche cette restructuration par un artiste de renom, c'est l'image publique du lieu (d'après nos entretiens le personnel est fier d'être fréquemment sollicité par des journalistes, des chercheurs, d'autres services de médecine légale, des artistes, etc.).

Généralisation des pratiques artistiques en milieu hospitalier

Que ce soit par la danse, le théâtre, l'expression corporelle, la musique, la photographie, la peinture..., l'art est une constante dans l'univers hospitalier moderne. Souvent relégué au rang d'élément décoratif qui agrémenté les murs des couloirs et des salles d'attente, il n'en a pas moins depuis quelques décennies trouvé une place spécifique, aussi bien dans la visibilité publique des hôpitaux qui tendent aujourd'hui à se doter d'un fond d'œuvres d'art, que dans la pratique médicale elle-même, notamment dans le cadre de thérapies qui impliquent une communication entre les malades et le monde extérieur.

⁶¹ Nous employons cette expression par commodité, afin de ne pas détailler tous les métiers et tous les praticiens qui se côtoient dans la totalité des services hospitaliers ayant (à divers degrés) en charge la question de la mort, de la fin de vie et du traitement des cadavres.

⁶² Entretien avec C. Foulon du 28/07/2004.

La pratique de l'art-thérapie a en effet prouvé son efficacité, particulièrement auprès d'un public d'autistes⁶³, de handicapés, d'enfants et de personnes âgées⁶⁴. Basée essentiellement sur les données de la psychologie clinique et des sciences humaines, la thérapie a pour vocation, à travers la création d'objets ou la répétition de gestes, de recréer des liens que la maladie ou la souffrance a tendance à distendre ou à briser. L'expressivité artistique et le processus de création permettent ainsi de « symboliser », c'est-à-dire d'inventer des formes susceptibles de reformer des liens avec des phases de la vie ou avec des personnes dont on a été séparé⁶⁵.

Contribuer au bien-être des patients est une donnée récurrente dans la pratique hospitalière de la seconde moitié du XXe siècle. Ce qui est en revanche plus contemporain, c'est le souci actuel des pouvoirs publics⁶⁶ d'offrir un cadre de travail plus agréable au personnel hospitalier, de privilégier l'accueil des visiteurs et d'ouvrir davantage l'hôpital au monde extérieur.

De nombreuses expositions d'art contemporain se tiennent aujourd'hui dans les hôpitaux et certains revendiquent même un rôle de vecteur culturel. C'est le cas notamment des Hôpitaux Universitaires de Genève qui, sous la direction culturelle de Jacques Boesch, proposent à travers un programme intitulé « l'Art à l'hôpital » 30 à 40 manifestations artistiques par an sur 8 lieux, sans compter les concerts, les conférences, les rencontres, et surtout l'acquisition d'un fond d'art contemporain⁶⁷. Les Hôpitaux Universitaires de Genève ne sont cependant pas un exemple isolé. En région Rhône-Alpes, un programme culturel a été mis en place entre trois groupes hospitaliers (Bron, Bassens, Hauteville-Lompnes), à Montpellier également à travers notamment l'expérience des Murs d'Aurelle... Les pouvoirs publics et les fondations privées sont également parties prenantes dans cette évolution : la Fondation de France, la Fondation des Hôpitaux de Paris-Hôpitaux de France et la Fondation Hachette particulièrement.

Dire que la société actuelle renoue avec ses traditions antiques de symbiose des arts et de la médecine telles qu'elles se manifestaient autrefois dans le site grec d'Epidaure où médecins, musiciens, poètes, conteurs, peintres et

⁶³ Une très belle expérience du rapport entre l'art et la maladie a été réalisée par la chorégraphe Mathilde Monnier avec une autiste Marie-France. Voir l'entretien réalisé par Magali Uhl et Nadia Veyrié avec Mathilde Monnier, « Bruit blanc. Autour de Marie-France », in *Présentaine*, n° 12/13 (« Corps »), mars 2000.

⁶⁴ Voir notamment : « Les Murs d'Aurelle » à l'hôpital de la Colombière à Montpellier (autisme, handicaps, maladies mentales) ; L'association « Musique et santé » à Paris (enfance, néonatalogie, gériatrie) ; SFPTD à Paris, dirigée par l'anthropologue France Schott-Billmann qui propose des thérapies par la danse.

⁶⁵ Jean-Pierre Klein, *Art-thérapie*, Paris, PUF, « Que-sais-je ? », 2002.

⁶⁶ Le 4 mai 1999, Catherine Trautmann, Ministre de la Culture et de la Communication, et Bernard Kouchner, Secrétaire d'État à la Santé et à l'Action sociale, ont signé une convention relative au développement des activités culturelles dans les hôpitaux.

⁶⁷ Rachel Haller, « L'art à l'hôpital. Un idéal de démocratie », in *Le Courrier. Quotidien suisse d'information et d'opinion*, Genève, 26/07/2003.

sculpteurs officiaient de concert pour soigner les mélancoliques, serait peut-être une analyse hâtive. Mais les rapports qui unissent l'art et la maladie, l'art et la médecine et en définitive l'art et la mort sont peut-être en passe d'établir cette forme de communication que les rites religieux et funéraires comblent de plus en plus difficilement.

L'art comme transfiguration et sublimation

Dans la tradition psychanalytique, les illustrations des rapports étroits qui unissent l'art et la mort sont extrêmement fréquentes aussi bien dans les récits de cures analytiques que dans les travaux théoriques des psychanalystes eux-mêmes sur la création artistique⁶⁸. L'activité de représentation – autrement dit la mise en scène ou la dramatisation – est ainsi considérée comme étant à l'origine d'une large palette de phénomènes humains qui vont « du rêve et du fantasme à l'art, en passant par les mythes et les représentations culturelles »⁶⁹. Corrélativement, ce qui est symbolisé dans une forme artistique se voit associé à des pulsions et à des désirs refoulés d'origine sexuelle et infantile. La sublimation représente en effet chez Freud une voie royale pour la pulsion, car elle permet de transférer les composantes libidinales du sujet dans un registre qui en est supposé exempt. La sublimation consiste ainsi « à transposer de telle sorte les objectifs des instincts que le monde extérieur ne puisse plus leur opposer de déni ou s'opposer à leur satisfaction. Leur sublimation est ici d'un grand secours [...]. Des satisfactions de cet ordre [sont] celle par exemple que l'artiste trouve dans la création ou éprouve à donner corps aux images de sa fantaisie »⁷⁰.

Dans le même ordre d'idées, Otto Rank et Hans Sachs ont mis en évidence la permanence, dans les mythes, les religions, les contes et légendes, mais aussi et plus particulièrement dans les productions artistiques, des mécanismes permettant aux motions pulsionnelles refoulées et aux désirs inconscients de s'imposer dans le registre de la réalité⁷¹. L'art serait ainsi un moyen pour l'artiste de sublimer ses névroses et de les transfigurer dans des œuvres supérieures de la culture. Mais par-delà la sublimation, l'art représenterait également un recours face à l'angoisse de mort qu'engendre, selon Freud, le combat incessant des forces antagonistes, Éros et Thanatos. Dès lors, les œuvres de la civilisation et de la culture seraient le fruit de cette lutte « entre l'Éros et la mort, entre l'instinct de vie et l'instinct de destruction, telle qu'elle se déroule dans l'espèce humaine »⁷². L'art, dans la théorie psychanalytique, est donc un vecteur de civilisation et permet à la violence de l'agressivité mortifère, constitutive de l'être humain, d'être domestiquée et retenue dans une forme esthétique.

⁶⁸ Voir l'étude classique de Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), Paris, Gallimard, 1977.

⁶⁹ Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, 1977.

⁷⁰ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971, pp. 24-25.

⁷¹ Otto Rank et Hans Sachs, *Psychanalyse et sciences humaines*, Paris, PUF, 1980, p. 18.

⁷² Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*, p. 78.

L'histoire de l'art est en effet jalonnée de productions relatives au mal, à la mort et à la souffrance⁷³. Ces pulsions thanatiques, mises en image, sont supposées canaliser les énergies destructrices aussi bien celles des artistes que celles du public – ici des usagers des lieux étudiés dans notre corpus. La représentation artistique permet ainsi aux fantasmes d'accéder, si ce n'est à la conscience, du moins au domaine du visible, donc de donner corps, vie et chair aux désirs refoulés et d'octroyer des trêves dans le combat acharné des pulsions vitales et mortifères qui ébranlent aussi bien les fondements de la psyché individuelle qu'elles assurent le maintien et la cohérence de l'institution en question⁷⁴ – ici l'univers hospitalier. Dès lors l'un des aspects encore inexplorés de notre corpus peut se révéler. Les interventions artistiques peuvent en effet servir à canaliser les énergies destructrices que ces espaces dédiés à la vieillesse, la maladie, le deuil, d'une manière générale à la déchéance physique et à la souffrance psychique, ne manquent pas de générer. Elles permettent de contenir momentanément l'angoisse profonde que les divers acteurs (famille, malades, mourants, personnel soignant, etc.) éprouvent nécessairement devant le spectacle de la mort.

Cet aspect, latent durant l'enquête, a été clairement verbalisé lors des entretiens avec des agents du centre hospitalier de Garches dont l'activité principale – faut-il le souligner ? – est d'être, non pas seulement une salle des départs dédiée aux seuls rituels de séparation, mais un service de médecine légale avec des salles de reconnaissance des corps. Les agents ont à plusieurs reprises insisté sur le fait que depuis la restructuration de la salle des départs, « les familles se sentent bien ici, elles ont un vrai lieu d'accueil pour elles. Avant c'était pas pareil, il y avait parfois des embrouilles [...]. C'était vétuste et les gens qui arrivaient déjà bien chargés se mettaient en colère »⁷⁵. Du point de vue maintenant de l'intervention artistique elle-même, les agents hospitaliers ne tarissent pas d'éloges sur le travail effectué par Spalletti et sur la personnalité de l'artiste (assimilé quasiment à un mage ou à un sage). Nullement cependant pour des raisons esthétiques, symboliques ou pratiques (ce ne sont ni des amateurs d'art ni des exégètes ; d'autre part le travail de l'artiste n'affecte en rien leur pratique quotidienne qui se déroule généralement en sous-sol dans les salles fonctionnelles de médecine légale et d'autopsie), mais parce qu'ils ont perçu implicitement ce que l'art pouvait apporter comme plus-value à ce lieu. Le fait que le travail ait été réalisé par un artiste renommé a des retombées dans leur relation avec les usagers : d'un côté les familles sont moins agressives envers eux car le lieu, qu'ils plaise ou non, témoigne d'un effort du milieu hospitalier à l'égard des endeuillés ; de l'autre eux-mêmes ont modifié leur comportement par rapport aux usagers, qu'ils accompagnent plus sereinement dans leur travail de deuil. L'œuvre d'art permet ainsi de valoriser un métier fortement ostracisé et de redorer un peu l'image « frankensteinesque » de l'agent de chambre mortuaire ; en retour, le personnel se sent plus légitime et plus compétent face aux attentes des familles.

⁷³ À titre d'exemple, une exposition se tient actuellement à Turin sur ce thème : « Il Male. Esercizi di pittura crudele » (jusqu'au 26 juin 2005).

⁷⁴ Voir Herbert Marcuse, *Culture et société*, Paris, Minuit, 1976 ; Norman O. Brown, *Éros et Thanatos. La psychanalyse appliquée à l'histoire*, Paris, Julliard, 1960.

⁷⁵ Entretien avec C. Foulon et un autre agent hospitalier du 28/07/2004.

Le travail de restructuration de la chambre mortuaire à Garches semble donc bien « fonctionner » dans la mesure où il permet de canaliser la violence que génère nécessairement ce type de lieu sur les familles et de sublimer, grâce à l'œuvre d'art, les angoisses de mort du personnel hospitalier lui-même.

Donner une forme à l'indicible

Theodor W. Adorno a parfaitement illustré, à propos de l'écriture, l'incompatibilité absolue entre la forme artistique et l'indicible, c'est-à-dire ce qui ne peut se formuler ou être retranscrit dans une forme. Lorsqu'il se décide à écrire sur la Shoah et sur l'expérience concentrationnaire il précise d'emblée son incapacité à travailler la qualité d'expression de son texte : « Lorsqu'on parle des choses extrêmes, de la mort atroce, on éprouve une sorte de honte à l'égard de la forme, comme si celle-ci faisait outrage à la souffrance en la réduisant impitoyablement à l'état d'un matériau mis à sa disposition »⁷⁶.

Face à l'irreprésentable, la « belle apparence » d'une esthétique classique, qu'elle soit littéraire, picturale ou plastique, n'a plus tout à fait sa place. C'est l'une des raisons pour laquelle le recours à la symbolisation s'impose généralement chez les artistes qui travaillent sur des thèmes douloureux. Les artistes de notre corpus procèdent tous, chacun à leur manière, de cette démarche artistique.

Il en est une tout autre cependant qui fait la gloire actuelle de l'art contemporain et aussi toute son ambiguïté (nous développerons plus loin dans cette recherche ces deux formes idéal-typiques du rapport de l'art contemporain à la mort et à la transcendance⁷⁷). Cette seconde possibilité avait d'ailleurs également été pressentie par Adorno, car elle relève de la même difficulté et de la même interrogation : comment représenter l'irreprésentable ? « Il est impossible de bien écrire sur Auschwitz, écrit-il ; si l'on veut rester fidèle aux émotions, il faut renoncer aux nuances, et du fait de ce renoncement même, on cède à son tour à la régression générale »⁷⁸. Nous avons pu voir en effet, dans notre chapitre sur l'art contemporain et la mort, jusqu'à quelles extrémités cette régression générale peut conduire certains artistes contemporains dans leur volonté d'exprimer la mort ou la souffrance.

Quoi qu'il en soit, la thèse d'Adorno selon laquelle il est impossible de travailler la forme de l'indicible est bien au cœur de la réflexion des artistes sur les possibilités de leur propre expression plastique. De la même manière, afin de contourner cet obstacle majeur à la réalisation de leur projet hospitalier, les différents commanditaires ont tous eu recours au même type de possibilité artistique privilégiant le non-figuratif, la représentation symbolique et une certaine forme de minimalisme. Cet effort est en effet apparent dans l'ensemble des projets que nous avons étudiés dans cette recherche.

⁷⁶ Theodor W. Adorno, *Modèles critiques*, Paris, Payot, 1984, p. 135.

⁷⁷ Voir partie II : B) La question de la mort dans l'art contemporain.

⁷⁸ Theodor W. Adorno, *Modèles critiques*, *op. cit.*, p. 136.

Un autre rapport du milieu hospitalier à la mort et au deuil, qui rejoint par ailleurs les préoccupations d'Adorno sur l'irreprésentable, n'a pas encore été évoqué ici. La vieillesse, la maladie, la souffrance et la mort, même si elles représentent l'un des refoulés sociaux majeurs de la modernité, n'en demeurent pas moins des phénomènes qui, par leur ampleur, ne peuvent pas ne pas être pris en considération – et un minimum en charge – aussi bien par la société que par l'univers hospitalier. Il est un domaine cependant qui relève encore davantage de la sphère de l'indicible, car il représente le scandale absolu de la mort et l'impossibilité du deuil en condensant toute la fragilité de la vie et toute l'impuissance du corps social face à sa néantisation : la mort du nouveau-né. Quelques réalisations artistiques répondent aujourd'hui à cette demande sous-jacente mais informulable au sens défini par Adorno. Nous avons pu en effet visiter un lieu de recueillement pour les familles, réalisé par Gilbert Gendre, artiste contemporain pour le compte des Hôpitaux Universitaires de Genève, précurseurs du point de vue de l'utilisation de l'art dans le milieu hospitalier. Ce lieu, par sa sobriété, son minimalisme et surtout sa nécessité intrinsèque, ouvrira peut-être la voie à d'autres réalisations du même type visant à combler le vide sidéral qui entoure l'un des principaux tabous des sociétés modernes. De la même manière que tout témoignage sur Auschwitz fut indicible pendant de nombreuses années après la guerre, la parole des parents d'enfants mort-nés est socialement inaudible car elle renvoie les personnes au cœur de leurs propres angoisses de mort. Elle n'a pas plus sa place dans l'univers hospitalier car elle signe l'échec de la médecine dans sa volonté de toute-puissance. La question de donner une forme à l'indicible revêt ici tous son sens et interroge, avec davantage d'acuité encore, les possibilités d'une pratique artistique fonctionnelle.

C – RELIGION ET LAICITÉ EN MILIEU HOSPITALIER

Penser la mort en modernité et la penser, ce qui est un corollaire obligé, en milieu hospitalier, pose par deux entrées la question du religieux. Lier mort et religion a longtemps paru relever de l'évidence. On considère d'une certaine manière qu'une des premières appréhensions du phénomène religieux dans l'histoire de l'humanité se marque avec la pratique d'enterrer les morts, de donner forme ou sens à leur sépulture, d'exprimer par là une ritualisation de la lignée, de la place d'un ancêtre... et peut être l'idée d'un rapport potentiel à une transcendance ou à une conception d'un au-delà⁷⁹. Outre cette forme de religiosité qui demeure difficile à apprécier, les principaux systèmes de croyances ont tous développé une conception de la mort, qui à des degrés certes divers, selon qu'il s'agit ou non de religion de « salut », selon qu'elles ont ou non, une pensée spécifique de la survie de l'âme ou du corps, occupe une place importante de l'activité rituelle et symbolique.

L'association hôpital/religion a paru également et, ce pendant plusieurs siècles, relever du même ordre de lien quasi naturel. Les premières installations hospitalières, en charge, comme on l'a vu, davantage de la gestion des infirmes, des personnes vagabondes, des sans logis plus que des « malades » au sens que nous donnons à ce terme, furent plus souvent lieu de « fin de vie » que lieu de soin. Elles ont pris naissance, notamment dans la France d'Ancien Régime, dans la pratique de la charité et furent longtemps gérées par des congrégations ou des ordres religieux.

La situation aujourd'hui, dans une société marquée tant par la laïcité des institutions et du régime politique que par une grande sécularisation des mœurs et un déclin constant de la pratique religieuse traditionnelle, fait apparaître une forme de paradoxe. D'une part l'hôpital public s'est totalement laïcisé depuis la fin du XIXe siècle, dans le mouvement qui a accompagné la loi de Séparation des Eglises et de l'Etat⁸⁰, et c'est précisément dans un mouvement parallèle que l'hôpital de jadis, lieu d'enfermement, de vieillesse, ou mouvoir, devint véritablement lieu de soins et de guérison et que la lutte pour la vie fit percevoir la mort comme l'échec manifeste. D'autre part, au sein d'une pratique religieuse qui sort plus affaiblie de chaque sondage, les rites religieux liés au funéraire sont ceux qui résistent le mieux et vont jusqu'à interroger au cœur de l'institution hospitalière, la distance voulue entre le for privé de la foi et de ses manifestations ostensibles et la gestion publique du « mourir ». Comprendre la tension qui s'exprime ici, et qui entre tout particulièrement en jeu dans les espaces que nous avons choisi d'étudier, suppose quelques brefs éléments de contexte sur le fait religieux en modernité et sur la législation hospitalière en la matière.

⁷⁹ Voir le rappel qu'en donnait l'exposition *Visions du futur*, Grand Palais, 2001, Zeev Gourarier et Jean-Hubert Martin, dir.

⁸⁰ Voir Jean Baubérot, *Laïcité 1905-2005, entre passion et raison*, Seuil, 2004.

1- Les pratiques religieuses en modernité : espace privé/espace de l'intime

Sans doute, pour aborder la place des faits religieux en rapport avec notre corpus, faudrait-il d'abord partir d'une définition du religieux ou de « la religion ». Notre approche n'étant ni essentialiste, ni théologique, nous privilégierons le regard extérieur, mais empathique, des sciences humaines sur leur objet. Approche qui ne simplifie pas la question d'une définition car les spécialistes peinent à s'accorder sur un phénomène aux contours multiples⁸¹ Ces hésitations révèlent combien ce que nous entendons par religion est une construction sociale qu'il convient de mettre en contexte. L'étymologie elle-même oscille entre le *religare* de Lactance (relier) et le *relegere* de Cicéron (reprendre avec scrupule, collecter) vers lequel penche Emile Benveniste, soulignant en cela la part d'activité symbolique en jeu dans les religions. Le sociologue Jean-Paul Willaime, tout en relevant les limites du terme de « religion » - comme le fait encore récemment Régis Debray dans son essai sur les « communions humaines »⁸² - propose une définition à valeur heuristique : « une communication symbolique régulière par rites et croyances se rapportant à un charisme fondateur et générant une filiation. ». Divers éléments, note-t-il, peuvent médiatiser ce rapport : l'institution, le rite, le système de croyances, les textes sacrés, les individus croyants, les figures charismatiques... « Chaque milieu religieux se caractérise en fait par le privilège plus ou moins exclusif accordé à tel ou tel élément dans sa façon de se rapporter au charisme fondateur [...]. Un système religieux produit du lien social non seulement en suscitant des réseaux et des groupements particuliers (des institutions, des communautés), mais aussi en définissant un univers mental à travers lequel des individus et des collectivités expriment et vivent une certaine conception de l'homme et du monde dans une société donnée »⁸³. Cette approche nous permettra d'examiner les faits religieux dans leur dimension symbolique comme dans leur inscription au cœur des cultures et des civilisations.

Si l'on s'en tient ici aux religions présentes en France, et notamment à la place longtemps dominante du catholicisme, il faut rappeler le titre d'un récent ouvrage de la sociologue Danièle Hervieu-Léger, *Catholicisme, la fin d'un monde*, (Bayard, 2003) qui fit vivement réagir par la prise de conscience lucide qu'il posait. Lu parfois trop vite, car cette fin d'« un monde », est-il bien précisé, n'est pas pour autant la « fin du monde » catholique, ce livre a eu le mérite d'éclairer sur l'« exculturation » du catholicisme dans la société moderne. Entendons par là qu'une certaine forme de collusion entre un modèle social et une pensée traditionnelle de la représentation du monde catholique avait perduré au-delà d'un premier seuil de sécularisation de la société, marqué par la loi de Séparation de 1905, et qu'un second seuil, comme le note Jean Baubérot, dans son dernier ouvrage, *Laïcité 1905-2005*, est désormais passé⁸⁴. Le cas du rapport à la nature et

⁸¹ Yves Lambert, « La Tour de Babel des définitions de la Religion », *Social Compass*, 38, 1991, p. 73-85

⁸² Régis Debray, *Les communions humaines. Pour en finir avec « la religion »*, Fayard, 2005. Mais le terme de « communion » qu'il propose de lui substituer soulève également d'autres problèmes d'interprétation.

⁸³ Jean-Paul Willaime, *Sociologie des religions*, PUF, 1995, p. 124.

⁸⁴ Jean Baubérot, *op. cit.*

de l'affranchissement par rapport à la loi biologique en est un exemple flagrant. Parallèlement à ce découplage entre un système de représentation religieuse et un modèle social dominant, viennent s'accumuler les statistiques qui rappellent la chute drastique des vocations sacerdotales, la baisse de la pratique dominicale, des inscriptions au catéchisme, etc... Sans préciser davantage ces données connues⁸⁵, deux remarques intéressent notre propos.

D'une part, et en dépit des coups de projecteurs médiatiques focalisés sur les ressourcements fondamentalistes, cet affaiblissement des pratiques touche quasiment toutes les religions présentes sur le territoire français. Les populations qui se déclarent juives ou musulmanes, sont, tout autant qu'un grand nombre de chrétiens « par héritage », inscrites dans un rapport sécularisé à l'appartenance religieuse. Ceci ne signifie pas nécessairement que cette déclaration d'appartenance soit vide de sens, simplement elle ne recouvre plus obligatoirement les observances traditionnelles qu'on était tenté d'y attacher. Le phénomène se vérifie également chez ceux qui se déclarent « pratiquants » réguliers ou occasionnels et les études sociologiques récentes ont mis en évidence un mode de « bricolage » religieux, qui permet à chacun au nom des valeurs d'affirmation de l'individu et de sa faculté de jugement de composer dans la part des traditions et des prescriptions religieuses les éléments qu'il tient pour essentiels.

Pourtant, malgré la faiblesse ou les réaménagements sauvages de la pratique officielle, la déclaration d'appartenance à une sensibilité religieuse précise (sans préjuger de la pratique), reste encore largement majoritaire en France, même si le pourcentage des « sans religion » tend à progresser au fil des années. En mars 2003, un sondage CSA-La Vie- Le Monde, donnait les résultats suivants : 62 % des français se déclaraient catholiques, 6% musulmans, 2% protestants, 1% juifs, 2% autres religions (les bouddhistes et les orthodoxes ne se comptent qu'en milliers en France, leur pourcentage ne peut être apprécié de façon significative dans ce genre d'enquête), 1% ne se prononcent, pas et 26% se déclarent sans religion.

Quel que soit le degré d'implication que suppose cette reconnaissance d'une appartenance confessionnelle minimale, la pratique qui résiste le mieux est indéniablement celle des funérailles. Toutefois ici l'enquête de référence demeure celle qui fut réalisée en interne par les Pompes Funèbres Générales entre le 15 novembre et le 15 décembre 1995, mettant en évidence que sur 100 enterrements, 86 sont des obsèques religieuses et plus de 82 sont catholiques, or cette enquête est un peu ancienne et ce chiffre doit être nuancé non seulement en terme quantitatif, pour le ramener sans doute légèrement à la baisse, mais aussi en terme qualitatif. La signification que les acteurs donnent à ces rituels de funérailles est loin d'être univoque. Il est important d'insister sur l'absence de précision concernant l'acte posé par l'Église en cette occasion alors qu'existe à ce niveau une grande diversité, depuis le bref temps de prière jusqu'à la célébration de la messe, diversité elle-même conditionnée par la nature du lieu (une église paroissiale, une chapelle ou la salle omniculture d'un funérarium) et celle du

⁸⁵ Voir Danièle Hervieu-Léger, *Catholicisme...*, *op. cit.*

célébrant (un clerc ou un laïc)⁸⁶. Enfin, les nouveaux modes de recomposition du croire se traduisent notamment par un investissement individuel fort des ritualités religieuses traditionnelles. Ainsi par exemple, la volonté lors des funérailles (ou des mariages) de marquer le caractère personnel et spécifique de la célébration (textes lus par des amis, choix des chants préférés...), ce contre quoi l'Eglise tente de mettre en garde, rappelant que les funérailles chrétiennes ne sont pas le temps de l'exaltation de l'individualité ; la célébration de la « bonne vie » du défunt semblant prendre le pas sur l'attente eschatologique⁸⁷.

Cette relativement bonne stabilité des pratiques funéraires, même si elle recouvre un lien fort divers à l'institution religieuse, est un des signes, parmi d'autres, qui montre que l'univers de portée du religieux, dans son marquage identitaire et symbolique, dépasse de beaucoup le respect des pratiques demandées par les religions instituées dans la fidélité aux dogmes et commandements. Et ceci n'est pas valable seulement du catholicisme ou du christianisme en général mais aussi de l'islam, du judaïsme ou de la diversité religieuse présente sur le territoire national. La question se pose alors de l'espace offert à la manifestation de ces appartenances. En régime de laïcité républicaine, il est convenu de penser que l'espace public citoyen est celui d'une laïcité qui ne reconnaît aucun culte (loi de Séparation de 1905, article 2), mais l'article premier de la loi de Séparation garantit à la fois la liberté de conscience et le libre exercice des cultes. La Constitution de 1958 rappelle, dans son article 1^{er}, le caractère « laïque » de la République comme le « respect des croyances ». Il n'est pas inintéressant de s'interroger sur l'espace, au sens métaphorique sans doute, mais aussi au sens propre, laissé aux expressions religieuses. Celles-ci ne relèvent pas tant de l'espace privé, du for interne de la foi, par opposition à l'espace public de la neutralité, que d'un espace de l'intime, du choix individuel, qui n'est pas totalement identifiable ou réductible à l'espace privé. En effet la distinction citoyenne d'espace public/espace privé ne redouble pas exactement les modes d'appréhension religieuse de l'inscription de l'individu dans la société. Le philosophe et spécialiste d'urbanisme, Thierry Paquot, dit préférer parler d'« espace commun », à propos de l'inscription du religieux dans l'espace urbain, rappelant que le bien commun n'est pas ce qu'on partage mais ce qui engage les uns vis à des autres⁸⁸. Si le religieux, tel que nous l'avons défini, travaille le sens qu'un individu donne à sa vie (et à sa mort), il s'inscrit aussi au cœur des cultures, des formes collectives de représentations symboliques et des revendications d'un agir social qui ne peuvent le reléguer dans la seule sphère privée. Au sein de l'espace commun, le monde hospitalier, par la proximité qu'il entretient naturellement avec la mort et la souffrance, tient une place spécifique qui interroge à sa manière les modes d'expression des croyances.

⁸⁶ Voir Céline Béraud, *Nouvelles formes de division du travail religieux dans le catholicisme français. Entre idéal sacerdotal, processus de professionnalisation et accomplissement de soi*, Paris, Thèse de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004, p. 326-327

⁸⁷ Voir Joël Morlet, « Renouveau des funérailles catholiques », in *La modernité rituelle. Rites politiques et religieux des sociétés modernes*, Colloque de l'Association française de sciences sociales des religions, Harmattan, collection « Religions en questions », 2004, p. 195-208.

⁸⁸ Thierry Paquot « Urbanisme profane et pratiques culturelles », Voir les actes à paraître du colloque *Architecture religieuse du XX^e siècle*, INHA, Lille, 2004. Voir également Th. Paquot, « Théologie chrétienne et urbanisation », *Les Annales de la recherche urbaine*, « Urbanité et liens religieux », n° 96, octobre 2004, p. 7-16.

2- Expressions religieuses en milieu hospitalier laïc

Voué au progrès scientifique et à la lutte pour la survie des corps, l'hôpital du XXe siècle pourrait n'avoir que faire du salut de l'âme, si présent dans l'hôpital de jadis, dont bien souvent, et de manière fort symbolique, l'architecture s'ordonnait autour d'une imposante chapelle⁸⁹. Sans contester l'apport radical des techniques nouvelles et du progrès accompli par la médecine, nombreuses sont les approches qui ont, ces dernières années, mis en garde contre l'excès inverse et le risque d'une approche « déshumanisée » parce qu'excessivement « médicalisée » du corps de celui qui cesse d'être un sujet pour devenir un « patient ». Après et avec d'autres, le professeur Didier Sicard s'en est ému à plusieurs reprises (*Hippocrate et le scanner*⁹⁰, *La médecine sans le corps*⁹¹). Ces thèmes figurent en bonne place dans les études sur l'hôpital au XXIe siècle⁹² et ont notamment parti lié avec les réflexions qui ont conduit à installer dans les couloirs ou les halls des hôpitaux des œuvres d'art contemporain, comme ils sont au coeur des interrogations qui ont présidé à la création d'un « Espace éthique » au sein de l'AP-HP.

Le souci d'ouvrir par l'art à une autre dimension, la prise en compte de la mort dans sa réalité intime et personnelle, telle qu'on l'a vu plus haut, sont autant d'étapes dans une reconnaissance du patient en tant qu'il peut exprimer non seulement une souffrance, une pathologie qui en fait un objet de soin, mais aussi un désir, un rêve, une espérance qui en marquent une inscription dynamique dans l'espace hospitalier. Or, si le soin des âmes, l'univers des croyances ou les rites familiers ne peuvent rien contre les maux du corps dans leur grande majorité, ils ne sont pas indifférents à l'équilibre de la dimension globale de l'individu, recomposé dans sa dualité corps/esprit. Reconquérir cette totalité du sujet pensant et sortir d'un état passif où l'expérience antérieure, le vécu et les désirs du malade s'effacent devant la réalité effective de la maladie, tels sont aussi les enjeux des expressions religieuses en milieu hospitalier. Les rituels traditionnels, l'inscription coutumière dans un univers de croyance, le respect de pratiques ancestrales, ne rétablissent pas seulement un souci, propre à certaines religions, d'un « salut de l'âme », mais d'abord une inscription au sein d'une « lignée croyante ». Ce terme cher à Danièle Hervieu-Léger qui en fait un marqueur spécifique de sa définition du religieux⁹³, permet ici de replacer l'atomisation de l'expérience physique d'une pathologie, le morcellement du corps qu'elle implique, au sein d'une trajectoire habitée par un passé, tendue vers un devenir. Ainsi conçue, la diversité des modes de revendication du religieux qui s'expriment désormais au sein de l'hôpital ne sont pas seulement la préoccupation tatillonne de marquer une appartenance communautaire mais ont pour but de redonner un sens propre à des

⁸⁹ Jacques-Louis Binet, *Les Architectes de la médecine*, Besançon, Les Éditions de l'imprimeur, 1996.

⁹⁰ Didier Sicard, *Hippocrate et le scanner*, Desclée de Brouwer, 1999

⁹¹ Didier Sicard, *La médecine sans le corps*, Plon, 2002.

⁹² *L'Hôpital au XXIe siècle*. Actes du colloque national, Cent-cinquantième de l'AP-HP, 7-8 décembre 1999. Maison de l'Unesco, AP-HP 2000.

⁹³ Danièle Hervieu-Léger, *La Religion pour mémoire*, Paris, Cerf, 1993, p. 119 définit la religion comme « un dispositif idéologique pratique et symbolique par lequel est constituée, entretenue, développée et contrôlée la conscience (individuelle et collective) de l'appartenance à une lignée croyante particulière. »

gestes quotidiens tels que la toilette, la nourriture, la prière le cas échéant, la disponibilité d'une aumônerie, la pratique du culte...

L'hôpital s'est ouvert davantage à ces exigences et propose bien souvent des menus adaptés non seulement au régime médical mais aussi aux origines religieuses des patients. En matière de soin funéraire, une attention plus grande est portée aux aspirations des familles, et aux respects des traditions auxquelles elles sont attachées même si certaines trouvent difficilement leur place au sein de l'univers hospitalier. Ainsi les entretiens réalisés ont témoigné de l'embarras du personnel infirmier lorsque telle famille africaine voudrait, avant que le corps ne parte, partager un repas « en présence ou en compagnie du défunt », ou lorsque pour nombre de rituels des religions d'Asie, où le bouddhisme est considéré comme la meilleure religion au moment de la mort, la plus apte à prendre en charge symboliquement et rituellement ce passage, la présence de bougies allumées s'avère indispensable. Cette question qui revient bien sûr pour plusieurs types de pratiques religieuses s'avère totalement incompatible avec les règles de sécurité et la présence de détecteurs de fumée... En revanche les infirmiers sont de plus en plus sensibilisés aux coutumes propres à chaque tradition⁹⁴ et apprennent à éviter les gestes malheureux (ne pas déplacer le corps ou fermer les yeux d'un défunt dans le judaïsme, éviter de placer un oreiller de plus sous la tête d'un bouddhiste car il est préférable de dégager le sommet du crâne par où l'esprit s'en va, ne pas empêcher la famille élargie d'approcher un mourant africain, permettre aux musulmans d'effectuer la toilette rituelle et en principe ne pas toucher le corps après...)⁹⁵

Si pour ces questions, les aménagements sont en cours ou récents, la place de l'aumônerie est en revanche fort ancienne, issue de la tradition de l'Hôtel-Dieu elle est confirmée par la loi de Séparation qui garantit, en parallèle à la liberté de conscience, la liberté de culte. L'existence des aumôneries de service public est donc déduite de l'article 2 de la loi de 1905 qui reconnaît « les dépenses relatives à des services d'aumôneries destinées à assurer le libre exercice des cultes dans les établissements publics tels que lycée, collège, école, hospice, asile, prison », soit les établissements dont les usagers ne peuvent sortir pour suivre le culte. Cependant pour le Conseil d'État, l'article 2 n'impose pas de mettre à la disposition des cultes un local permanent et aménagé. L'obligation minimale est de fournir ponctuellement un local banalisé le temps de célébrer le culte, local qui retrouvera ensuite sa destination usuelle⁹⁶. La question prend un sens spécifique dans l'architecture hospitalière, si l'on se souvient de la structure pavillonnaire d'Ancien Régime. La chapelle épiscopale a perdu sa raison d'être, elle ne répond plus ni à la structure des nouveaux édifices, ni aux attentes religieuses des

⁹⁴ Voir notamment les ouvrages et les conférences d'Isabelle Levy, cadre infirmier qui a entrepris des formations sur ces questions destinés au milieu hospitalier et publié *Soins et croyances, guide pratique des rites, cultures et religions à l'usage des personnels de santé et des acteurs sociaux*, Estem, Paris, 1999. Le spécialiste des religions peut y déceler quelques approximations ou erreurs sans doute inévitables, mais la démarche est significative de l'intérêt nouveau du monde hospitalier pour ces questions.

⁹⁵ Voir *La Mort, ses gestes, ses rites... religion par religion*, Guide hors série, Actualités des Religions, 2003.

⁹⁶ Voir F. Messner, P.-H. Prélot, J.-M. Woehrling (dir.), *Traité de droit français des religions*, Paris, Litec, 2003, p. 456-457.

patients, trop vaste qu'elle est pour la variabilité des pratiques contemporaines, trop éloignée et incommode pour les potences et chaises roulantes.

Est-ce à dire que l'hôpital moderne n'ait désormais que faire d'un endroit spécifique où puisse se tenir une célébration religieuse, d'un lieu de prière, d'ouverture à la diversité religieuse et spirituelle de ses patients ? Le fait religieux à l'hôpital ce n'est pas seulement une ensemble d'erreurs à éviter, de pratiques à exprimer, de menus à respecter, c'est aussi laisser place à un autre regard sur la maladie et la fin de vie, à d'autres espaces de sens... et l'idée d'un lieu dédié, indépendamment de la stricte observance de ce que la loi prescrit, s'attache aussi à laisser une marge d'expression à un autre rapport à l'univers curatif.

C'est tout l'enjeu du débat autour de la création puis de l'aménagement des espaces tels que l'*Oratoire* de l'hôpital Bretonneau ou le *Lieu de recueillement* de l'Institut Paoli-Calmettes, dont on notera d'ores et déjà, qu'aucun ne porte le titre limitatif de « chapelle » mais que chacun à sa manière tente d'articuler un gestion de la pluralité religieuse en modernité. La question est d'autant plus vive que les activités d'aumôneries prévues au titre de la loi de 1905 portaient sur les cultes présents à l'époque, alors que la diversité actuelle est plus grande et doit tenir compte de l'accroissement de la population musulmane. En outre, et sans majorer cette revendication ponctuelle, le responsable des relations avec les usagers à l'hôpital Pitié-Salpêtrière nous a signalé une demande d'espace de méditation « laïque » pour respecter l'équilibre avec la chapelle catholique. Il s'agit là d'expérimenter concrètement une définition de la laïcité qui n'est pas un combat contre les religions, mais la condition de leur co-présence dans l'espace commun et la garantie de la liberté de conscience, c'est-à-dire de la liberté d'avoir une forme d'expression religieuse, quelle qu'elle soit, ou de n'en pas avoir.

3- Le lieu de recueillement et de prière de l'Institut Paoli-Calmettes à Marseille

Le *lieu de recueillement et de prière* de l'Institut Paoli-Calmettes à Marseille, réalisé par l'artiste Michelangelo Pistoletto et l'architecte Giorgio Ferraris (juin 2000).

Historique de la commande

Le lieu de recueillement et de prière, inauguré en juin 2000 est un projet né de la volonté de Dominique Maraninchi, directeur de l'Institut et de l'aumônier catholique Nicole Bellemin. En remplacement de l'ancienne chapelle catholique, ils ont œuvré pour la création d'un lieu interreligieux. Pour ce projet, l'Institut Paoli-Calmettes a fait appel au programme *des nouveaux commanditaires* de la Fondation de France qui propose, en avril 1997, l'artiste italien Michelangelo Pistoletto assisté de l'architecte Giorgio Ferraris.

Descriptif :

Le projet a pour plan une ellipse au centre de laquelle, une autre ellipse homothétique est tracée au sol. Celle-ci délimite une zone périphérique dans laquelle prennent place cinq espaces dédiés pour trois d'entre eux, aux principales religions monothéistes : christianisme, judaïsme et islam, pour le quatrième, à d'autres croyances dont le bouddhisme et enfin pour le dernier aux non-croyants,

ce qui se traduit par l'invitation à la connaissance à travers la lecture. Les "alcôves" sont séparées les unes des autres par de fins claustras courbes de métal convergeant vers le centre. Ces parois, tout en créant une limite et un lieu propre à chaque religion, procurent une perméabilité visuelle et matérialisent l'idée de dialogue interreligieux. Le centre, vers lequel tout converge, est occupé par une œuvre de Michelangelo Pistoletto, mise en valeur par un éclairage zénithal provenant d'un puits de lumière artificielle. Véritable aspiration ascendante au centre de la composition, cet apport lumineux contraste avec la lumière douce et tamisée de la périphérie. L'œuvre d'art, élément fédérateur et central de ce lieu, fait partie de la série *des objets en moins* réalisée par l'artiste dans les années soixante. Elle repose sur le *concept de la différence*, où chaque objet, tout en mettant en évidence ses différences, fait référence à une même dimension humaine. Ainsi, comme l'exprime Michelangelo Pistoletto, "le Mètre cube d'infini représente cette idée. Il s'agit d'un élément unique formé de six miroirs dont les faces sont tournées vers l'intérieur. C'est le niveau un de l'espace, un mètre sur un mètre carré: il correspond plus ou moins à une dimension humaine. En même temps, à l'intérieur, il contient l'univers. L'univers ne se situe pas uniquement à l'extérieur de nous-même, il est aussi à l'intérieur de chaque individu"⁹⁷.



Entrée du Lieu de recueillement et de prière



Le mètre cube d'infini



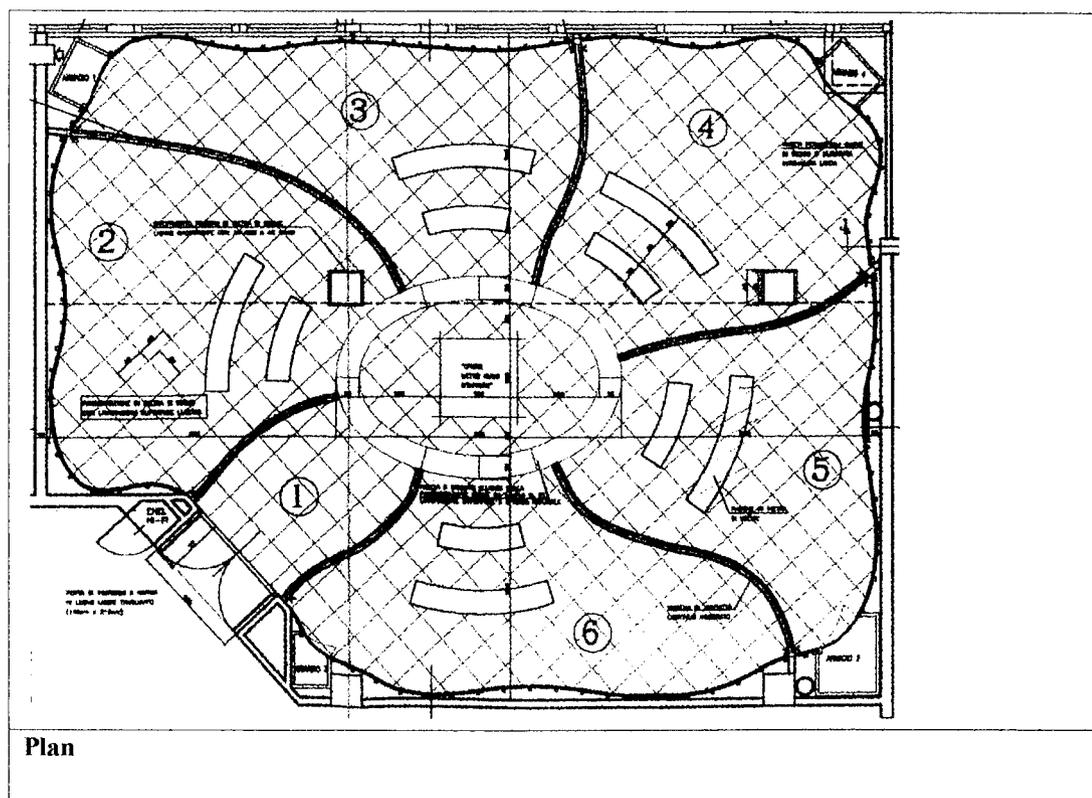
Claustra métallique séparant les différents espaces



Alvéole dédiée aux « libres penseurs »

⁹⁷ "Donner de la valeur à la vie", Michelangelo Pistoletto dans *Le lieu de recueillement et de prière* publié par l'Institut Paoli-calmettes et la Fondation de France, juin 2000.

Les questions que soulèvent le *Lieu de recueillement et de prière* de l'Institut Paoli-Calmettes seront, pour une part développées dans le paragraphe III, B, 1. Elles interrogent des problèmes théologiques liés à la présence et à la juxtaposition de signes de différentes religions dans un même espace, et des usages induits (ou non). Cette réalisation nous intéresse d'autre part comme second exemple d'opération montée avec le recours du programme des *Nouveaux commanditaires* de la Fondation de France incluant un acteur supplémentaire : le médiateur.



4- l'oratoire de l'hôpital Bretonneau à Paris

Conçu par l'artiste Pierre Buraglio, avec Fabrice Pilorgé, assistant-architecte et le concours du cabinet d'architecture Valode et Pistre (octobre 2001).

Historique de la commande

Dans le cadre de la restructuration de l'hôpital Bretonneau (agence Valode et Pistre, architectes) , situé dans le 18^e arrondissement de Paris, s'est posé la question de la création d'un lieu de culte. En effet, dédié aux personnes âgées, l'hôpital accueille des patients pour un séjour de durée variable mais parfois relativement longue (rééducation, soins de longue durée voire soins palliatifs) et avec une validité des patients qui peut être néanmoins plus grande que celle des pathologies lourdes traitées par exemple à Paoli-Calmettes. Tout est fait dès lors

pour recréer autour d'eux des conditions d'habitation familière : espace de loisirs, cafeteria accueillante, coiffeur... se posait alors la question d'une chapelle pour ces personnes âgées en majorité de tradition chrétienne. En dépit d'oppositions émanant tant d'une position laïque dure refusant de voir la rénovation intégrer un lieu de culte, que l'évêché de Paris attaché au maintien d'une chapelle catholique et non d'un oratoire omniculte, une voie moyenne a pu être trouvée autour d'un espace certes à dominante chrétienne mais où l'ouverture aux autres religions est prise en compte. La direction de l'hôpital (Isabelle Lesage), appuyée par plusieurs personnes dont le professeur Didier Sicard, demande à l'artiste Pierre Buraglio un projet d'oratoire, ouvert à plusieurs cultes. En dépit des réticences de l'évêché de Paris, le projet se concrétise dans une commande publique associant l'AP-HP et la DRAC (avec des donations privées, notamment la Fondation Scaler et M. et Mme Jacques du Closel).

Descriptif

Pierre Buraglio s'est attaché tout particulièrement à la valeur d'accueil du lieu. L'artiste qualifie l'espace qui lui a été proposé pour en faire valoir la spécificité. Il s'agit d'abord de jouer avec les volumes et les qualités architectoniques de l'espace.

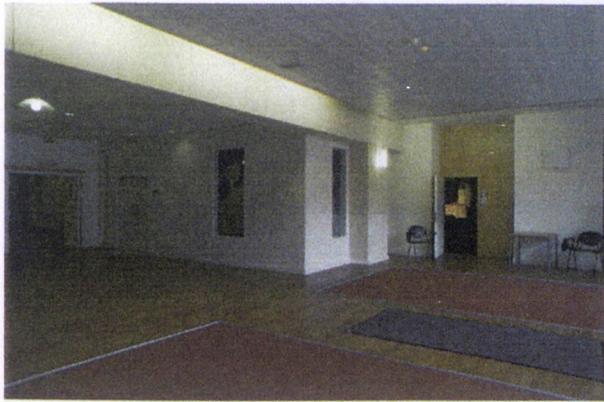
De la rue intérieure de l'hôpital, l'oratoire est perceptible par ses trois vitraux dont l'iconographie est inspirée des fresques de Giotto à Padoue.

Le travail de l'artiste s'est porté sur le volume intérieur du lieu. La suppression d'une partie du plafond suspendu, coiffant l'aire de célébration, appelle le regard vers le haut. Les deux murs à angle droit qui limitent l'aire de célébration sont réunis en un pan coupé de 80 cm qui définit l'orientation en diagonale du lieu cultuel. L'autel et l'ambon/lutrin lui sont parallèles, les chaises et les fauteuils roulants se placent autour en L. Cette orientation singularise l'Oratoire et agrandit visuellement le petit espace. Une cloison mobile permet, d'autre part, d'ouvrir l'Oratoire sur la salle polyvalente attenante.

Deux des murs de l'oratoire sont marqués d'extraits de la Bible, de la Torah et du Coran, en français, hébreu et arabe (inscriptions à la peinture à l'huile sur des cartouches en réserve de cire). A ces trois textes s'ajoutent les dessins d'une échelle tronquée en vraie grandeur (Echelle de Jacob) et trois cadres vides. Les peintures murales sont ocre-rouges mis à part un cadre bleu indigo.

Le sol de l'oratoire est couvert d'un carrelage en carreaux de ciment coloré dans la masse de 25cm de côté, couleur dominante gris avec quelques carreaux vert-moyen, violet et anthracite pour marquer les emplacements de l'autel et de l'ambon.

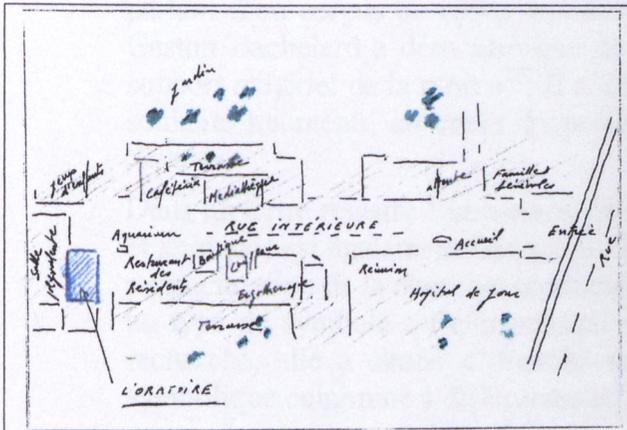
Le Mobilier conçu par l'artiste est composé d'un autel (table d'aspect cubique avec croix d'autel. Une fente dans l'épaisseur du bois enferme une longue et mince croix amovible) ; un ambon ou lutrin ; un tabernacle (prenant place dans le vide entre l'angle des deux murs et le pan coupé, dissimulé par une porte en inox brossé). Les chaises de paille traditionnelles ont été choisies par l'artiste dans un refus de tout effet design.



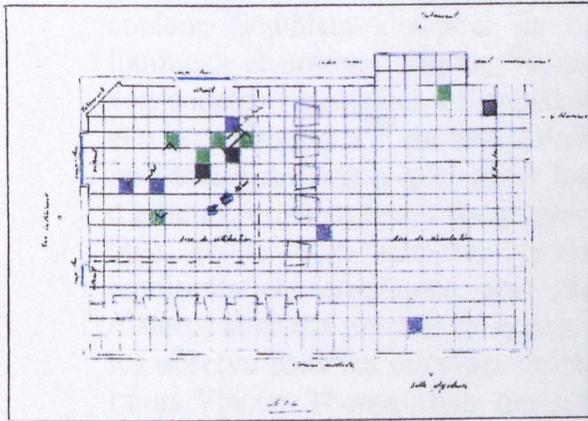
Vue de l'Oratoire de la rue intérieure de l'hôpital



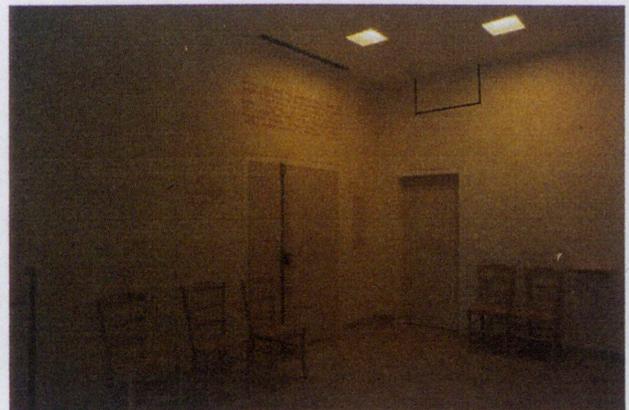
Mobilier et vitraux de l'oratoire



PLAN de Situation



PLAN de l'Oratoire



Vues intérieures

Plans de Pierre Buraglio

D- DIFFERENTES FIGURES DE L'ART : TRANSFIGURATION, SUBLIMATION, SYMBOLISATION

1- Mort, art et symbolisme

L'art funéraire est souvent associé à des univers symboliques précis en particulier les éléments naturels, les mondes animés et, bien sûr – univers symbolique par excellence de l'art comme de la mort – l'infinie variété de la palette chromatique. Il s'agit maintenant de préciser de quelles manières les artistes de notre corpus ont utilisé cette symbolique.

L'utilisation de l'eau dans les représentations de la mort est une donnée constante aussi bien dans la tradition artistique (il suffit de penser aux multiples représentations d'Ophélie gisant sur les flots) que dans l'art contemporain⁹⁸. En partant d'un corpus de récits mythologiques et d'œuvres littéraires et poétiques, Gaston Bachelard a démontré que de tous les symboles, l'eau est « le véritable support matériel de la mort »⁹⁹. Il n'est donc pas étonnant que Ettore Spalletti, ait souhaité maintenir, au cours du projet, cette présence au centre de la *Salle des départs*.

Dans un autre registre l'utilisation dans l'art funéraire des symboliques végétales et animales est également fréquente. Sophie Vigneau, artiste ayant participé à la restructuration de la chambre mortuaire de l'hôpital Charles Foix à Ivry, a réfléchi au type de symbole qu'elle pourrait utiliser. Après avoir effectué un travail de recherche, elle a choisi d'illustrer son œuvre par des poissons, représentation symbolique commune à différentes religions.

Mais l'univers symbolique auquel les artistes ont eu le plus recours est celui de la couleur. Semblant s'inspirer de l'exemple de Garches et de son bleu azur lumineux et profond, Sophie Vigneau, l'a décliné en y ajoutant des touches de vert censées représenter « la moisissure et la décrépitude » face à la « spiritualité et à la profondeur »¹⁰⁰ du bleu. (Voir fiche descriptive en annexes). Il est en effet intéressant de voir à quel point les artistes, consciemment ou inconsciemment d'ailleurs, utilisent toutes les gammes de couleurs du cadavre lui-même. Car si le bleu et le vert sont les couleurs habituelles auxquelles renvoient les représentations artistiques (voir par exemple les peintures d'Edvard Munch), d'autres couleurs proches de la peau et de la chair en décomposition telles qu'on les observe dans les ouvrages de médecine légale réservent, comme le souligne Louis Vincent Thomas, bien des surprises : « Rouges, bleus nuit, violets, jaunes, couleurs de mangue et de saumon »¹⁰¹, etc. Est-ce un hasard si l'architecte

⁹⁸ À travers par exemple le travail du vidéaste Bill Viola. Voir *infra* : Partie II – B) La question de la mort dans l'art contemporain.

⁹⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 78.

¹⁰⁰ Entretien avec S. Vigneau du 18/11/2003.

¹⁰¹ Louis-Vincent Thomas, *Les Chairs de la mort. Corps, mort, Afrique*, Paris, Synthélabo, 2000, p. 507.

d'intérieur Pierre-Henri Bouchacourt, qui a restructuré la salle mortuaire du centre hospitalier d'Antibes-Juan-les-Pins, a choisi ces rouges-mauves extrêmement puissants ? (Voir fiche descriptive en annexes). L'architecte explique l'utilisation de cette couleur par sa profondeur et par le fait qu'elle s'acclimate bien avec les différentes religions et spiritualités qui sont censées se côtoyer dans ce même espace. Mais lorsqu'il emploie le terme de « traces symboliques » à partir desquelles « chacun y interprète ce qu'il veut », on peut légitimement s'interroger sur ces traces, sur leur pouvoir d'évocation et en définitive sur les différents fantasmes associés à ces monochromes... Il est intéressant cependant de constater que cette interprétation de la couleur en est une parmi d'autres. En effet, ce rouge profond peut aussi bien évoquer la profondeur et la méditation que le feu et la matière vice de l'univers. C'est dire que son utilisation par l'architecte d'intérieur ne laisse insensible et invite à des lectures différentes et à des interprétations polysémiques.

Toutefois la fascination qu'exerce la peau, l'incarnat chez les peintres – du *colorito* vénitien au XVI^{ème} siècle (Giorgione, Bellini ou encore Titien) aux images du corps christique à la Renaissance – n'est plus à démontrer. Daniel Arasse ajoute à cette illustre tradition la série photographique de cadavres qu'Andres Serrano a effectuée dans une morgue. L'artiste, écrit-il, « nous invite à y contempler, jusqu'à la mort, les couleurs qui affleurent à la peau »¹⁰². La couleur de la chair (rouge, mauve, saumon...) devient ici surface de projection et matériau artistique.

Hautement symbolique enfin l'utilisation d'un matériau *pour lui-même* et non plus simple représentation ou tentative d'incarnation de celui-ci. L'exemple de l'artiste-peintre Catherine de Luca est particulièrement révélateur des potentialités artistiques au niveau de la ritualisation du travail de deuil.

Cette artiste réalise ses toiles à partir de cendres humaines¹⁰³ dont elle fait des pigments. Ce sont les familles des défunts qui lui confient les « restes » de leurs proches et elle réalise, à partir de ce matériau, des œuvres picturales. Son travail s'inscrit dans la perspective comparative de Louis-Vincent Thomas entre la diversité des rites funéraires africains et la perte des rites de séparation en Occident. Plus que sa présence physique, c'est la « traduction esthétique » de ce proche disparu qu'elle cherche à fixer dans un témoignage artistique : « Je peins l'autre, sa mémoire, par-delà sa chair et avec sa cendre, une poussière de cendre, une poussière d'être ». « Ce n'était plus une absence scellée, mais une présence quotidienne ou une "nervure" de l'autre qui était restituée à travers un tableau, celui-ci devenant alors objet de synthèse complexe : la définition d'un être, d'un lieu, d'un espace, d'un rythme de vie »¹⁰⁴. Cette nervure, cette présence rappelle également la manière dont Spalletti utilise la couleur sur les murs des salles de Garches, couleur qui est plus proche de la matière que d'un simple pigment : dans la même tradition, pourrait-on ajouter, que celle mise en évidence par Daniel Arasse.

¹⁰² Daniel Arasse, « Andres Serrano ou la *venustà* de la mort », in *Le Sommeil de la surface*, Paris, Acte Sud/Yvon Lambert, 1994, p. 22.

¹⁰³ Dialogue entre Catherine de Luca, Louis-Vincent Thomas et *alii*, « Tableaux et cendres », in *Bulletin de la société Française de Thanatologie*, n° 79/80, 1989.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 63, propos de Catherine de Luca.

En définitive, les artistes ont beau utiliser des symboles évidents ayant trait à la religion, à la mort, à la spiritualité, etc., ce qui est en question dans leurs œuvres dépasse largement les intentions qu'ils y mettent. On entre en effet dans le domaine de l'invisible et du sentiment esthétique, dans ce qui fait aussi qu'une œuvre d'artiste acquiert le statut d'œuvre d'art. Mais ceci est un autre débat.

2- Rôle du contexte sur le sens perçu des œuvres d'art

L'idée de la mort, comme nous avons tenté de le montrer, est une constante historique dans les représentations artistiques. Comme l'a souligné Michel Guiomar¹⁰⁵, elle s'impose selon trois modalités :

D'abord la *fonction* sociale de l'œuvre, c'est-à-dire l'ensemble des pratiques qui composent le funéraire ;

Ensuite la *création* de l'artiste qui utilise des phénomènes mortuaires, des aspects ou des figurations de la mort pour réaliser son œuvre ;

Enfin, la réalité même de cette présence dans l'œuvre, autrement dit l'*impression* qu'elle procure à ceux qui la regardent.

Cette tripartition entre fonction sociale (funéraire), intention (auteur), impression (résultat effectif) permet de bien saisir la manière dont les artistes de notre corpus ont compris et intégré ces trois aspects dans la réalisation de leur œuvre.

Si les intentions artistiques semblent en effet exprimer une volonté commune :

de ne pas insister sur le caractère évidemment pathétique et tragique de leurs fonctions respectives : lieu de prière, oratoire, salle des départs (en particulier dans le travail de Spalletti),

de ne pas se substituer aux attentes multiples et souvent contradictoires des usagers : les malades, les familles, le personnel hospitalier (en particulier dans le travail de Buraglio),

Il est cependant intéressant de préciser que les *impressions*, c'est-à-dire le résultat effectif produit par la fonction de leurs œuvres dans le contexte du funéraire dans lequel elles s'inscrivent, peut leur avoir échappé.

Pour saisir cet aspect contradictoire des réalisations artistiques que notre enquête nous a permis de relever, nous allons nous interroger sur la fonction du symbole telle qu'elle a été définie par Nelson Goodman¹⁰⁶. La question que pose Goodman est la suivante : « Quand y a-t-il art ? »¹⁰⁷, c'est-à-dire quand un objet est-il une œuvre d'art ? Et sa réponse est la suivante : une œuvre d'art n'est œuvre qu'à un certain moment donné, lorsque sa fonction symbolique est activée.

Imaginons par exemple un morceau de bois sur une route de campagne. Ce morceau de bois n'est rien d'autre qu'un élément naturel dans un contexte naturel. Prenons maintenant ce morceau de bois et exposons-le dans un musée d'art

¹⁰⁵ Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967, pp. 31-32.

¹⁰⁶ Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

¹⁰⁷ Nelson Goodman, « When Is Art », in *The Art and Cognition*, The Johns Hopkins University Press, 1977. Traduit dans Gérard Genette (dir.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, 1992.

contemporain, il devient ainsi, par la simple intervention humaine, œuvre d'art. Cet exemple est facile à comprendre puisqu'on a affaire à quelque chose qui en soi n'est pas considéré comme une œuvre d'art. C'est le passage alors de l'élément naturel à l'artefact qui permet de ranger l'objet dans le registre de l'artistique. Mais, Goodman va plus loin.

Imaginons maintenant une toile de Rembrandt, laquelle, lors d'une soirée d'hiver particulièrement glaciale, va servir, faute de mieux, à reboucher une vitre brisée. Dès lors, même un Rembrandt ne fonctionne plus comme œuvre d'art si on lui assigne une autre fonction que celle d'œuvre d'art précisément. Le problème que soulève Goodman et qui recoupe nos propres préoccupations est celui de la fonction symbolique des œuvres. Poser en effet cette question : « Quand y a-t-il art ? » – question qui renvoie à la *fonction de l'art* est qui donc différente de « qu'est-ce que l'art ? », qui renvoie, elle, à des critères esthétiques – équivaut à s'interroger sur la fonction symbolique des œuvres. Et il y a art quand cette fonction symbolique est activée. Pour reprendre l'exemple de la toile de Rembrandt, elle devient œuvre d'art lorsque sa fonction symbolique est activée, autrement dit lorsque le tableau est accroché sur une cimaise (et non pas lorsqu'elle sert de couverture à une vitre brisée).

De la même manière pour un « Mètre Cube d'Infini » de Pistoletto, il devient art lorsque sa fonction symbolique est activée (exposé dans la salle d'*Arte Povera* au centre Georges Pompidou par exemple) ; lorsqu'il est dans un lieu qui n'est pas consacré à l'art, il remplit une fonction différente et devient dès lors, autre chose : substitut d'autel pour les messes catholiques du dimanche, dans le cas de la salle de recueillement et de prière de l'Institut Paoli-Calmettes à Marseille...

Les œuvres d'art de notre corpus ne fonctionnent donc pas forcément comme telles dans les lieux où elles occupent un rôle fonctionnel spécifique et une place particulière dans l'imaginaire des usagers. Le « Mètre Cube d'Infini », comme nous l'avons souligné, devient autel lors des offices dominicaux (fonction), il a également été ressenti comme l'image du tombeau par certains usagers (impression)¹⁰⁸. De la même manière les vases de Spalletti, exposés dans les salles de reconnaissance des corps à l'hôpital de Garches, évoquent davantage des urnes funéraires que des sculptures d'artiste. Ils remplissent ainsi, dans l'imaginaire, une fonction rituelle liée au lieu. *La fonction crée ici l'impression.*

De la même manière enfin que les œuvres d'art ne remplissent pas forcément leur fonction première, l'espace lui-même ne fonctionne pas forcément comme espace artistique. Il peut être en effet perçu différemment selon l'anticipation *a priori* du lieu. Prenons par exemple la première impression que procure l'entrée dans l'espace conçu par Pistoletto. Lorsque l'on aborde cette salle de recueillement, on a le sentiment de pénétrer dans une grotte. Le couloir, même court, qui ouvre ensuite sur un espace en corolle aux formes rondes et imprécises accentue cet effet. Il est par ailleurs intéressant de constater que la symbolique de la grotte est associée à l'imagination du repos : elle est, écrit Bachelard, « un refuge dont on rêve sans fin. Elle donne un sens immédiat au *rêve d'un repos protégé*, d'un repos

¹⁰⁸ Entretien avec Nicole Bellemin, aumonier à Paoli Calmettes, du 21/09/2004.

tranquille »¹⁰⁹. Belle image en effet pour le recueillement... *L'impression créée ici la fonction.*

Œuvre d'art ou conception spatiale, le problème posé est le même, car l'une comme l'autre renvoient à la fonction que l'on souhaite leur assigner, donc relèvent du domaine de l'*intention*. « Mon désir, écrit Spalletti, ayant été de faire courir la couleur sur toutes les parois, vers la dernière salle, la bleue, dédiée à la veillée. La couleur se déposant ainsi, elle nous indique l'espace et nous suggère comment s'orienter, comment aborder cet espace »¹¹⁰. Mais il ne s'agit pas seulement de l'intention de l'artiste mais aussi de celle des commanditaires qui envisagent aussi le lieu en rapport avec sa fonction.

Peut-on en définitive résumer l'œuvre d'art à des propriétés extrinsèques, autrement dit à sa simple fonctionnalité ? Une part échappe fort heureusement aussi bien aux intentions pragmatiques qu'à la construction des univers symboliques, mais elle échappe aussi à la réception de l'œuvre dans la mesure où toute réception est également tributaire d'un lieu d'exposition. Cette part d'ineffable propre aux œuvres d'art et à la création reste entière.

Ce que ces exemples ont simplement voulu illustrer c'est la manière dont une œuvre d'art – ou un espace conçu comme œuvre d'art – fonctionne en tant qu'œuvre d'art, « explique comment, à travers certains mode de référence, ce qui fonctionne ainsi peut contribuer à une vision du monde, et à faire un monde »¹¹¹.

Les différents lieux que nous avons étudiés dans cette recherche, ont créé, chacun à leur manière, un monde qui n'est ni forcément artistique, ni forcément fonctionnel, mais qui – à la croisée des intentions et des impressions – demeure incontestablement un monde sensible et original.

¹⁰⁹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 2004, p. 208.

¹¹⁰ Entretien avec E. Spalletti du 23/04/2005.

¹¹¹ Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? », in Gérard Genette (dir.), *Esthétique et Poétique*, *op. cit.*, p. 82.

II- AUTEURS, ACTEURS, PROCESSUS

A- L'interdisciplinarité art/architecture depuis 20 ans

L'interdisciplinarité art/architecture est une question qui traverse les siècles mais qui se pose, toutefois, en termes différents selon les époques. Sans vouloir retracer une généalogie précise des questions afférentes à cette problématique, il nous semblait important de situer les objets de notre corpus dans un contexte plus général, permettant de saisir ainsi leur spécificité. Les projets analysés dans cette recherche interrogent la période contemporaine. Pour leur mise en contexte, la méthode choisie a été le dépouillement de revues d'art et d'architecture depuis 1990¹¹². Ce dépouillement nous renseigne, d'une part, sur la nature des termes dans lesquels se pose l'association d'un artiste à d'autres concepteurs et, d'autre part, sur des logiques d'acteurs qu'il est possible de retrouver dans les objets de notre recherche.

- Quelle signification revêt, pour une maîtrise d'ouvrage, le recours à l'association artiste/architecte dans la conception d'un projet ?
- Où et quand est revendiquée l'œuvre ou la visée artistique de l'architecte ?
- Quels statuts de l'artiste et de l'architecte sont perceptibles à travers les discours des commanditaires ?
- Quelles sont, en conséquence, les missions allouées à chacun des concepteurs ?

La réponse à ces questions est essentielle à examiner dans la mesure où elle détermine en grande partie la nature des échanges éventuels d'outils et de méthodes entre les différents concepteurs au cours de l'élaboration des projets.

L'étude des publications récentes et le dépouillement des revues d'art et d'architecture, permettent de dégager deux axes de réflexion :

- Le vif intérêt de la discipline architecturale pour l'art contemporain comme questionnement sur la définition actuelle de son identité.
- L'association d'artistes aux concepteurs traditionnels revendiquée comme plus-value dans la réhabilitation ou création de lieux à l'échelle du territoire, de la ville ou de l'architecture.

1- L'identité de la discipline architecturale en question ?

Confrontation, composition ou confusion

Le rapprochement art/architecture est une question qui intéresse fortement les architectes depuis 15 ans, si l'on se réfère aux revues d'architecture. Les

¹¹² Pour les revues d'architecture : *L'architecture d'Aujourd'hui* ; *Techniques et architecture* ; *Architecture intérieure Cree, d'Architecture* ; *Architecture Mouvement et Continuité*.

Pour les revues d'art : *Art Press*, *Cimaise*, *L'œil* et *Les Cahiers du MNAM*.

revues les plus diffusées y ont, en effet, toutes consacré au moins un numéro spécial depuis 1990, sinon une rubrique régulière. Il s'agit de montrer de l'art ouvert à des préoccupations architecturales ou une recherche architecturale questionnant de manière plastique le projet. Dans ces revues est développée une thématique qui, dans la confrontation ou la comparaison d'œuvres recherche les différences et similitudes et tente d'analyser la nature de la relation entre art et architecture : addition, composition entre les domaines, confusion des pratiques et des enjeux propres à chacun.

L'intérêt soutenu des architectes pour des œuvres d'art ou des artistes travaillant l'espace est-il un intérêt réciproque de la part des artistes ? En d'autres termes : trouve-t-on, dans les revues d'art des projets d'architectes ayant une démarche « plus artistique » ?

Le dépouillement des revues d'art montre un intérêt des artistes pour l'espace et la conception architecturale, mais n'interroge pas, comme les revues d'architecture, la question de l'interdisciplinarité art/architecture. Au-delà d'un simple intérêt pour des questions communes, la multiplication des articles et des dossiers dans les revues d'architecture, ne serait-elle pas le signe d'une certaine inquiétude des architectes qui voient des artistes occuper le terrain d'action qui leur était traditionnellement alloué ? Si les architectes, en quittant les Beaux-Arts, il y a plus de trente ans, ont finalement réussi à « exorciser » l'artiste de l'architecte, ils peuvent paradoxalement apparaître aujourd'hui réticents à devoir collaborer avec des artistes appelés en cette qualité. En, tout état de cause, ces collaborations suscitent des interrogations sur l'identité de la discipline architecturale.

Evolution des terrains d'action des artistes

Ces questions sont d'autant plus importantes que, depuis les années 1960, nombre d'artistes ont investi l'espace public et l'architecture comme terrain d'expérimentation. Les exemples sont multiples et touchent des échelles très différentes. Parmi des exemples devenus désormais classiques, certains comme Jean-Pierre Raynaud (maison à partir de 1973), Yaacov Agam (environnement pictural total pour un salon de l'Elysée en 1972) ou Niele Toroni (intervention au château de Rivoli, 1984) investissent le terrain des architectes. D'autres s'installent dans la ville comme Ben (magasin, de 1958 à 1972), Gérard Fromanger (série de sculptures soufflées montées rue d'Alésia en 1968), ou encore le collectif composé de Claude Viallat, Patrick Saytour, Daniel Dezeuze et Bernard Pagès (exposition de toiles, bannières, banderoles sur les bâtiments du village de Coaraze en 1969). L'exemple le plus fréquemment cité est certainement Daniel Buren dont les œuvres deviennent des interventions pensées en fonction des lieux d'exposition ou de leur environnement immédiat (Affichage sauvage dans la ville de Berne en 1969 ; le corridor-scope en 1983, les deux plateaux au Palais Royal en 1985, etc.). Enfin, le projet urbain ou le paysage deviennent l'échelle d'intervention d'artistes comme Malaval (projet de réaménagement du parc de Saint-Cloud en 1964-1965) ; Noël Dolla (pastilles des 30 mètres de diamètre sur une plage de Nice en 1980) ou Dani Karavan (axe majeur de Cergy-Pontoise, 1986).

Que les démarches de ces artistes partent du « contenu » ou du « contenant », comme les expériences du Land Art américain, tous mènent une réflexion sur l'interdépendance de l'objet et du contexte dans lequel il est présenté. Cette question n'a cessé depuis, de susciter de l'intérêt chez un nombre toujours plus important d'artistes à l'intérieur de l'Institution muséale comme à l'extérieur, habituant un public plus grand à côtoyer l'art dans la vie quotidienne. Les récentes publications font ainsi l'état, en fonction des lieux auxquels sont destinées les œuvres, de ces recherches spatiales : les installations dans l'Institution muséale, l'art et la ville ou encore l'art et le paysage¹¹³.

Les recherches des artistes et l'évolution progressive de leurs terrains d'investigation pourraient ne pas être une source d'inquiétude chez les autres concepteurs si ces artistes faisaient partie de la catégorie que Catherine Millet nomme « dissidents » (marginal, maudit, schizophrène, etc.) par opposition aux artistes « organiques » (artiste-architecte, décorateur, créateur de l'art total). Mais les artistes occupant l'actualité des publications font bien souvent partie de cette deuxième catégorie et montrent leur capacité, au même titre que les autres concepteurs à répondre à la commande publique¹¹⁴.

Depuis sa création en 1936, les formes prises par le 1% artistique ont beaucoup évolué. On assiste au passage de l'œuvre comme pièce rapportée dans un environnement à l'intégration progressive des artistes à la conception des projets. L'œuvre d'art n'est plus la « cerise sur le gâteau ». Et l'environnement, de cadre, devient de plus en plus souvent le sujet même de l'œuvre d'art. L'ouvrage *Penser la ville par l'art contemporain* dirigé par Ariella Masboungi fait ainsi l'éloge d'opérations publiques ayant intégré des artistes : transformation des sites industriels de la Ruhr en paysage culturel, reconquête de la baie de Cardiff, revalorisation de la ville de Barking & Dagenham dans la banlieue de Londres, conception des stations du tramway de Strasbourg, etc.

L'évolution des terrains d'intervention des artistes est également à mettre en parallèle avec celle du métier d'architecte. La crise d'identité que connaît la profession d'architecte depuis les années 1960, s'exprime pour une part par le

¹¹³ Pour l'institution muséale :

50 espèces d'espaces, œuvres du Musée National d'art moderne, catalogue d'exposition, Paris / Marseille, Centre Pompidou / Musées de Marseille, 1998. *Installations, l'art en situation*, N. de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, Thames & Hudson, Singapour, 1997. *Installations II, l'empire des sens*, N. de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, Thames & Hudson, Paris, 2003.

L'art et la ville :

Penser la ville par l'art contemporain, Ariella Masboungi (Dir.), éditions de la Villette, Paris, 2004.

L'art et le paysage :

Œuvre et Lieu, A.-M. Charbonneaux et N. Hillaire, Flammarion, Paris, 2002.

¹¹⁴ *L'art contemporain en France*, Catherine Millet, Flammarion, 3^e édition, Paris, 1994.

clivage (entre esthétique et technique) des compétences du maître d'œuvre¹¹⁵. Cette problématique constitue un des axes de réflexion de notre investigation.

2- L'art comme plus-value

Les publications sur l'interdisciplinarité art/architecture/urbanisme/paysage mettent en évidence une vision des maîtrises d'ouvrage qui considèrent l'art comme un moyen d'apporter une valeur ajoutée à un projet, à des échelles très différentes, y compris dans le lien social.

L'artiste est décrit comme ayant les capacités de montrer le monde, d'interpeller sa conscience, de critiquer, de révéler, de repérer, de signaler, de créer des parcours, de relier les lieux, de créer du lien social, de fabriquer l'espace public, d'intervenir sur l'émotion et sur l'essence des choses, de rendre visible l'invisible, de requalifier, de vendre un rêve, de construire un imaginaire... autant d'approches dans lesquelles semblent manquer le mode de production de la ville moderne et ses concepteurs « embourbés » dans les carcans techniques et administratifs. Cette vision de l'artiste peut parfois, lorsqu'elle sort l'intervention artistique de la réalité de production d'un projet, attiser les querelles de disciplines, notamment quand elle compare les qualités des artistes et des concepteurs traditionnels au regard de critères de jugement très différents. Gilbert Smadja affirme ainsi que « les artistes construisent un acte de dévoilement du monde, une vision et non des objets contrairement aux architectes qui sont d'abord dans le faire »¹¹⁶. Le but des ouvrages vantant les interventions d'artistes dans des projets architecturaux, urbains et paysager, n'est bien sûr pas de creuser le fossé entre disciplines mais bien de trouver un mode opératoire entre artistes et concepteurs traditionnels. Ils montrent toutefois que les querelles de disciplines ne sont pas une question d'ores et déjà dépassée et que la recherche d'un mode opératoire satisfaisant reste en cours.

¹¹⁵ « Management de projet, qualité et compétences des architectes, Silvio Melhado et Eric Henry, dans *Interprofessionnalité et action collective dans les métiers de la conception*, Cahiers Rameau 2, éditions de la Villette, Paris, 2001.

¹¹⁶ Gilbert Smadja, cité dans *Penser la ville par l'art contemporain*, Ariella Masbounji (dir.), Paris, éditions de la Villette, 2004, p.85.

B - La question de la mort dans l'art contemporain

1- Position du problème : de l'histoire de l'art à l'art contemporain

Nous avons recherché ici les artistes contemporains dont les œuvres semblaient traversées par nos interrogations : les rapports entre l'art, la mort, le deuil, le sacré, la laïcité.

Plusieurs questions ont guidé ce travail préparatoire :

- Comment l'art contemporain parle-t-il de la mort, du deuil, du sacré ?
- Les artistes, eux-mêmes, sont-ils intéressés pour évoquer une transcendance ? Et si oui de quelle manière ?

L'esthétique, dans la réflexion philosophique classique¹¹⁷, interroge les formes possibles de la transcendance : humaine, animale, divine, cosmique, notamment. De la même manière dans *l'histoire de l'art*, les artistes tentent d'illustrer – principalement par la symbolique religieuse – l'invisible et les mystères de la mort : des danses macabres aux vanités, des masques mortuaires aux premières photographies symbolistes, des œuvres de Claude Monet sur la mort aux tableaux réalisés à partir de cendres humaines par Catherine de Luca. D'un côté comme de l'autre, l'expression d'une transcendance est au centre du projet artistique et de la réflexion esthétique.

Une des caractéristique essentielle de l'art de ces vingt dernières années est précisément sa variété et sa diversité (supports, techniques, procédés, intentionnalités, thématiques, sujets abordés, etc.), ce qui rend difficile – aussi bien pour les théoriciens de l'art que pour les artistes eux-mêmes – de donner des critères précis pour l'identifier et des clés pour le comprendre. Chaque œuvre d'art semble en effet faire écho au célèbre paradoxe révélé par Jean-François Lyotard¹¹⁸, selon lequel le critère de pertinence d'une œuvre, qu'elle soit d'ordre intellectuel ou esthétique, réside désormais dans la *paralogie* des créateurs eux-mêmes, autrement dit dans leur propre discours au moment où ce discours est énoncé, sans se soucier de sa véracité globale ou générale. Le sens d'une œuvre se situe dès lors dans son contexte d'énonciation. Depuis le début des années quatre-vingt, il semble en effet que les artistes, consciemment ou inconsciemment, créent à partir de cette idée générique et répondent dans leur discours et dans leur pratique à ces principes fondateurs de la postmodernité.

L'univers hybride de l'art contemporain, en perpétuel mouvement et métamorphose, ne semble donc pas se réduire à un projet esthétique fédérateur,

¹¹⁷ Voir notamment l'ouvrage synthétique de Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997 ; pour une réflexion approfondie voir l'ouvrage classique sur ces questions : Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967.

¹¹⁸ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minit, 1979.

clair et identifiable. Bref, autant d'artistes, autant d'œuvres d'art, autant de discours, autant d'intentionnalités, et, dans la perspective de notre propre enquête, autant d'expressions possibles de la transcendance, de la mort et du sacré.

Comment dépasser alors cette auto-référentialité permanente qui enferme la réflexion sur l'art et les réalisations artistiques elles-mêmes dans une forme de relativisme ? Autrement dit, comment l'art dans ses expressions contemporaines peut-il répondre à des demandes qui s'adressent à autre chose qu'à lui-même ? Comment peut-il témoigner d'une transcendance autre que celle de sa propre transfiguration narcissique ou ludique ? Est-il capable de communiquer autre chose que le projet formel (théorique) ou la subjectivité (pathos) de son créateur ? En un mot, est-il prêt à dépasser ses propres limites communicationnelles pour créer des mondes nouveaux qui à la fois le dépassent, le définissent et l'englobent ?

2- Typologie

Aujourd'hui le poids social du religieux institutionnel s'amenuise et la place de la mort dans la société semble avoir moins d'importance dans l'espace public¹¹⁹. Comment font alors les artistes contemporains pour se réappropriier ces différents univers sensibles ?

L'art contemporain semble en effet n'interroger que de manière anecdotique ou subjective cette relation à la transcendance et à la mort. Malgré cela, il est possible de distinguer des constantes qui permettent d'élaborer une typologie. En se basant sur le dépouillement, sur dix ans, des revues de référence¹²⁰ dans le champ de l'art, on peut en effet distinguer quatre grands modèles de rapports entre l'art contemporain et la mort, lesquels sont susceptibles, *a priori*, de remplir la même fonction symbolique : ritualisante, commémorative, cathartique, etc. Chaque modèle se réfère à une forme de rationalité philosophique. Celle-ci n'est pas forcément consciente ou revendiquée par les artistes en question, elle nous a en revanche servi de base théorique pour construire notre typologie.

Les deux premiers types ont en commun de rabattre le transcendant sur l'immanent, c'est-à-dire de ramener l'inconnu et le caché à du connu et à du visible. Et ceci à partir de deux formes de détournement, l'humour et la réalité nue.

¹¹⁹ Voir la première partie de ce rapport.

¹²⁰ Notamment *Art Press*, *Cimaise*, *L'œil* et *Les Cahiers du MNAM*. Nous avons également effectué des recherches sur les expositions thématiques qui ont eu lieu ces dernières années autour de la question de la mort. On peut retenir : « La mort. Réflexions littéraires et visuelles », Montréal, Maison de la culture Marie Uguay, 2000 ; « Le dernier portrait », Paris, Musée d'Orsay, 2002 ; « Filiation », Saint-Etienne, Musée d'art moderne, 2003 ; « La mort devant soi », Genève, Galerie Guy Bartschi, 2004.

Type 1. les cyniques¹²¹

1- Wim Delvoye se sert de supports traditionnels, par exemple les vitraux, pour introduire les régimes de sens contemporains les plus prosaïques possibles (une fellation, des cages de but de football...). L'art a en effet pour rôle d'élargir le champ du visible grâce notamment au procédé de la radiographie. Autrement dit, plus une œuvre s'enfonce dans la physique, plus vigoureuse est son onde de choc métaphysique.

2- Maurizio Cattelan. Sa *Nona Ora* représente le Pape écrasé par la fatalité qui n'est pas le fruit d'une intervention divine, mais la conséquence d'une catastrophe cosmique : la chute d'une météorite. Dans ses œuvres cohabitent joyeusement un squelette de chien apportant les pantoufles de son maître, un suicide d'écureuil dépressif et des montages taxidermiques. Une de ses dernières œuvres exposées récemment (octobre 2004) à la Chapelle de l'École des Beaux-arts de Paris, qui a déjà pour particularité d'être une Nécropole, était l'installation d'un cercueil ouvert dans lequel gisait le mannequin de cire de J.-F. Kennedy, réactivation ironique d'un deuil impossible.

TYPE 1. LES CYNIQUES



Wim Delvoye



Maurizio Cattelan



Maurizio Cattelan

Type 2. les thanatophiles¹²²

1- Damien Hirst, a pour particularité de plonger les animaux, entiers ou en tranches, dans du formol (poissons, moutons, requins) et de travailler à partir de squelettes humains. Une de ses œuvres les plus représentatives montre la copulation d'une vache et d'un taureau morts en état de décomposition avancée. Son but : « rendre la mort physiquement présente ». Une grande rétrospective vient de lui être consacrée à Naples (janvier 2005).

¹²¹ Ce premier type peut s'inspirer de la philosophie de Diogène et de la mise en perspective contemporaine effectuée par Michel Onfray. Voir Diogène Laërce, *Vie de Diogène de Sinope*, Paris, Les Belles Lettres, 2004 ; Michel Onfray, *Archéologie du Présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, Paris, Grasset/Adam Biro, 2003 et *Cynismes. Portrait du philosophe en chien*, Paris, Grasset, 1990.

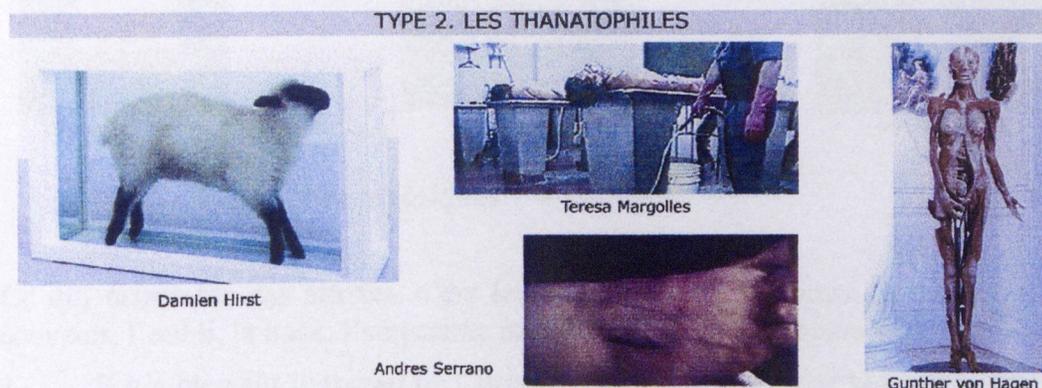
¹²² On peut renvoyer ici aux ouvrages de Jean Baudrillard, principalement, *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990 ; et à ceux de Paul Virilio, *Ce qui arrive*, Paris, Galilée, 2002. Pour une critique du travail de ces artistes voir, Jean Clair, *De immundo. Apophasme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, Galilée, 2004.

2- Gunther Von Hagen a inventé un procédé plus ingénieux que le traditionnel formol pour conserver les cadavres : la plastination. Ce procédé et son succès – la liste d'attente des candidats à la plastination est longue – interrogent les traditionnels rituels de deuil.

Andres Serrano. Après des séries photographiques d'Églises ou de religieux et notamment la très polémique « Piss Christ » (où l'on voyait un crucifix en plastique immergé dans un flot d'urine) il a réalisé une série de photographies de cadavres entreposés dans les chambres froides d'une morgue new yorkaise. Le traitement photographique troublant semble inspiré de la sombre luminosité des toiles du Caravage.

Teresa Margolles est l'une des représentante la plus radicale de cette tendance. Son laboratoire d'expérimentation artistique est la morgue de Mexico et sa salle de dissection (elle est médecin légiste) : fresques sanglantes à partir de papiers gorgés de sang et d'humeurs des morts, découpe au scalpel de morceaux de peaux tatouées de cadavres avant leur incinération, vidéos des tonneaux dans lesquels bouillent les cadavres de l'école de médecine, utilisation des cheveux de mort comme parcours dans une galerie... Une exposition lui a été consacrée en août 2004 au Musée d'art moderne de Francfort, « La mort sans fin ».

Bien que les artistes de ces deux premiers modèles interrogent la mort, le deuil, le devenir du corps. les maîtrises d'ouvrages ne font pas appel, à notre connaissance du moins, à ce type de démarche dans leur projet hospitalier... Le détournement par l'humour et la réalité « thanatophilique » ne semblent pas en effet répondre exactement aux attentes des différents acteurs.



Les deux autres idealtypes dégagés ont en commun de vouloir dépasser l'univers du visible. Ils opèrent le mouvement inverse des deux précédents en partant de l'immanent, de l'ici-bas, mais pour le transcender.

Type 3. les sensoriels¹²³ :

¹²³ Les développements de Walter Benjamin sur « l'aura » et sur sa disparition dans l'art d'aujourd'hui permettent de comprendre cette volonté actuelle de rendre à nouveau l'œuvre d'art dépositaire de cette « force » sensible. Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres*, 3 tomes, Paris, Gallimard, 2000.

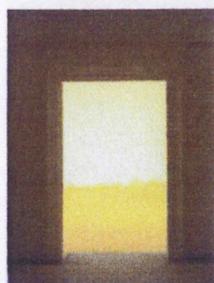
Ces artistes ont en commun de prendre *les sens* comme mode d'accès à la transcendance à partir de couleurs, de matières, d'ambiances, de formes, etc. C'est ici que l'on pourrait classer les artistes de notre corpus (Spalletti et Pistoletto notamment).

On peut également retenir :

1- Claudio Parmiggiani. Dans son village natal en Italie, il a réalisé deux installations dans des lieux de culte : dans une église Baroque, il a disposé une croix en pigments naturels ; dans une synagogue, il a suspendu une barque en bois. D'une manière générale son travail sur la lumière, les ombres et la couleur le rapproche de cette sensibilité artistique.

2- Guiseppe Penone privilégie quant à lui le toucher et la matière à travers un choix de supports naturels : les feuilles, les troncs, les épines et l'écorce des arbres ; les veines du marbre. Il établit un rapport entre la matière des arbres et la corporéité humaine – l'empreinte comme présence au monde. Son travail sur les arbres rappelle très fortement l'autel de la chapelle luthérienne de Munich (l'une des autres réalisations de notre corpus).

TYPE 3. LES SENSORIELS



Claudio Parmiggiani



Guiseppe Penone



Guiseppe Penone

Type 4. Les mnésiques¹²⁴ :

Ce qui rassemble ces artistes, c'est leur réflexion sur le temps, la mémoire, le souvenir, l'oubli, la trace, l'empreinte toujours menacée de disparaître.

1- Il y a bien sûr le travail de Christian Boltanski sur la mémoire et le deuil : ses célèbres installations d'ombres portées dans une église, la série des « Portants » (visages évanescents, censés représenter des âmes, apparaissant en transparence derrière un drap), celle des « Tombeaux » (des lits vides où l'absence de corps renvoie à l'absence de vie). Une autre caractéristique de son travail est le recueil, la liste, dont une des œuvres les plus représentatives est celle des « Suisses morts » qui recense l'ensemble des Suisses décédés dans le canton du Valais en 1991.

2- Thomas Struth s'intéresse, pour sa part, à ce qu'il nomme le « ressouvenir », c'est-à-dire au regard que l'on porte aujourd'hui sur les œuvres du passé. Ces images mettent en scène la conscience subjective du temps en

¹²⁴ Pour comprendre ce rapport au temps comme empreinte et trace mnésique, on peut renvoyer ici à l'ensemble des travaux de Henri Bergson sur la mémoire. Voir principalement, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1941.

conjoignant passé et présent dans une même temporalité. Ainsi a-t-il photographié sous un angle particulier, en intégrant dans sa prise de vue les touristes présents dans les lieux, l'Église San Zaccharia à Venise et le Panthéon à Rome. Il a aussi réalisé une série, « Paysages », destinée à décorer les chambres des malades dans un hôpital suisse. Son œuvre est intéressante car elle témoigne d'un souci permanent de situer historiquement le travail artistique.

3- Enfin, inspiré par les Visitations du XVI^{ème} siècle, les peintures de Jérôme Bosch ou celle de Giotto, Bill Viola propose une réflexion sur l'écoulement du temps et les cycles de la vie : de la mort à la résurrection. Une de ses dernières installations vidéos, *Going forth by day*, est tout à fait représentative de ses recherches : la traversée d'une eau couleur de feu, un passage en bateau sur l'autre rive, un agonisant dans un lit, un corps s'élevant droit vers les cieux..., ce sont toujours des évocations métaphoriques de récits méta-temporels empreint de spiritualité. Il utilise aussi de façon récurrente la symbolique des éléments qui représente, comme le soulignait Thomas dans *le Cadavre*, une des orientations fantasmatisques principale des rites funéraires¹²⁵.

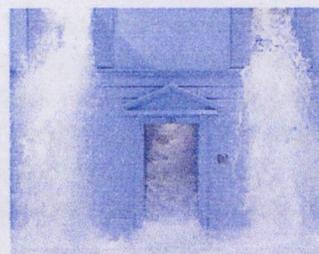
TYPE 4. LES MNESIQUES



Christian Boltanski



Thomas Struth



Bill Viola

3- Éléments de réflexion

Du point de vue des artistes présentés, on pourrait bien sûr préciser et compléter davantage cette typologie¹²⁶.

Dans la cadre *stricto sensu* de notre enquête et plus précisément sur les liens qui unissent l'art et la mort dans les sociétés contemporaines, cette typologie nous a cependant permis de montrer que :

1- Les questions que nous soulevons dans notre recherche (les rapports mort/religion/sacré, etc.) trouvent un réel écho chez les artistes contemporains, même si les revues d'art ne prennent pas le relais de ces préoccupations (nous

¹²⁵ Louis-Vincent Thomas, *Le Cadavre. De la biologie à l'anthropologie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1980.

¹²⁶ De nombreux autres artistes auraient pu être choisis, de Zhu Yu (rituels anthropophagiques autour de fœtus morts) à James Turrell et son travail sur les sculptures de lumière ; du Révère Nord-américain Ethan Acres et ses performances apocalyptiques aux « X-Votos » de Michel Gouéry ; des très cérébraux « Tableaux-comptés » de Roman Opalka aux Monuments aux Morts de Jochen Gertz ; des natures-mortes composées de cadavres de Joël Peter Witkin aux photographies d'espaces funéraires de la jeune artiste Malala Andrialavidrazana... Nous avons cependant effectué le choix – par définition contestable – qui nous a semblé le plus significatif des tendances de l'art actuel et le plus à même de répondre à nos propres interrogations.

n'avons pu recenser aucun dossier thématique sur la mort lors de notre dépouillement) ;

2- Les artistes qui mettent le plus au centre ces questions (types cyniques ou thanatophiles) sont en fait les moins disposés à construire des projets susceptibles d'apporter quelque chose aux usagers des lieux qui font l'objet de notre étude ;

3- Les artistes généralement sollicités par les maîtrises d'ouvrage se situent toujours dans le même idéaltype (sensoriel), car les œuvres semblent en effet posséder cette « aura » qu'ils recherchent ;

4- Une réflexion pourrait être proposée aux maîtrises d'ouvrage afin qu'elles puissent aussi s'intéresser au dernier type, plus intellectuel sûrement, mais peut-être plus novateur ;

5- Enfin chaque idéaltype joue, à sa manière, avec le lien symbolique mort/transcendance :

le premier pour le détourner, le deuxième pour le nier, le troisième pour le sensualiser, le dernier cherchant à recréer ce lien peut-être d'une façon plus spirituelle.

L'art contemporain est, semble-t-il, de moins en moins tributaire du système des beaux-arts et de l'idéal platonicien du Beau. De par sa forme paroxystique, le rapport des artistes contemporains à la violence des images et à la mort rappelle en permanence cette nouvelle donne. Que leurs œuvres soient encore en mesure de choquer, de provoquer, d'émouvoir, d'ennuyer, de séduire... un public de professionnels et d'amateurs confirme cependant leur appartenance au domaine de l'esthétique.

C- Œuvre d'art, Code des marchés publics et qualité architecturale

1- Repenser la culture de l'interdisciplinarité art/architecture : Une question d'actualité

L'intérêt pour les interventions artistiques, au sein d'un projet architectural ou urbain, ne se dément pas et bénéficie même d'un certain engouement comme le montre le thème du colloque qui s'est tenu à Lille les 25 et 26 novembre 2004 sur *Hôpital, architecture, art contemporain* ou encore celui du colloque organisé par la Fondation de France le 14 décembre 2004 sur le programme des *Nouveaux commanditaires, donner une forme contemporaine aux relations entre la société, ses artistes et ses œuvres*. Ces deux colloques étaient destinés principalement aux maîtrises d'ouvrage comme une incitation à recourir à un artiste.

A force d'énoncer cette interdisciplinarité entre les artistes et les autres concepteurs (architectes, urbanistes, paysagistes), nous en viendrions presque à considérer l'association de différents concepteurs pour une même œuvre comme un problème trivial et d'ores et déjà réglé. Pourtant, la question des statuts respectifs des différents concepteurs est venue, en filigrane, se poser tout au long de la première journée du colloque *Hôpital, Architecture, Art contemporain*, organisé au Centre Régional Universitaire de Lille¹²⁷.

Les organisateurs de ce colloque proposaient, à des maîtrises d'ouvrage potentielles, une réflexion sur le sens d'un projet culturel à l'hôpital et sur l'élaboration d'outils de réalisation de ces actions : cadre, études préalables, etc.

Sans entrer dans le détail des interventions, la première journée dressait le tableau des différents dispositifs déjà en place favorisant l'intervention d'un artiste, comme la Convention nationale pour développer la qualité de l'accueil à l'hôpital (effective depuis environ 5 ans) dont les actions peuvent se concrétiser par une réalisation artistique, ou des dispositifs à mettre en place. Il peut s'agir de doter les établissements d'une personne chargée des questions de qualité, permettant d'établir des relations artistes et équipes hospitalières (Ministère de la Culture), ou d'asseoir la position de conseiller culturel à l'hôpital (Ministère de la Santé). A ce titre était cité la mise en place de l'intervention de l'artiste Katsuhito Mishikawa dans la cour d'honneur de l'hôpital Claude Huriez (CHU de Lille), donnant une place importante au cadre d'élaboration, à la qualité du projet et pas uniquement à la balance financière (montage d'un groupe de réflexion ; contrat d'étude entre la DRAC Nord Pas de Calais et l'artiste ; contrat d'assistance à l'artiste).

Parmi les interventions d'artistes ou d'architectes citées (Intervention artistique de Cécile Bart pour l'hôpital Saint Joseph- Saint Luc à Lyon, Salle des départs de

¹²⁷ Ce colloque était organisé par des représentants du Ministère de la Culture et de Communication (Direction de l'architecture et du Patrimoine, Délégation aux arts plastiques), du Ministère de la Santé et de la Protection Sociale (Délégation au développement et aux affaires internationales, Direction de l'hospitalisation et de l'organisation des soins), et de la Délégation régionale des Affaires Culturelles Nord/Pas de Calais.

l'hôpital de Garches, Lieu de prière et de recueillement de l'Institut Paoli-Calmettes, Hôpital Bretonneau), la présentation de l'hôpital mère-couple de Purpan (CHU Toulouse) réalisé par Pierre Riboulet en 1994, par Pierre Poulhes, architecte et responsable des études patrimoniales et de la programmation, illustre de manière évidente l'état d'esprit du colloque. L'architecte conclut, en effet, son intervention par la projection de la photo d'une sculpture disposée dans le hall de l'hôpital. Cette image, quasiment non commentée, montrée d'une manière ironique, semblait signifier le manque d'envergure de ce type d'installation artistique à l'hôpital, et son aspect totalement dépassé. La réaction très positive de l'auditoire est venue conforter, dans une certaine complicité, la conclusion de l'architecte, conférant à cette démarche un caractère ridicule, et signifiant que le sujet de ce colloque s'intéressait non plus à des œuvres rapportées mais, avec évidence, à des œuvres à l'échelle de l'architecture.

Si le message de ce colloque allait dans le sens d'une incitation à recourir à un artiste en amont des projets et à « ne pas opposer ni hiérarchiser l'art et l'architecture »¹²⁸, l'intervention des paysagistes Catherine Willis et Alain Richert, est venue, en fin de journée rappeler les difficultés que représente une collaboration architecte /artiste (ou paysagiste). Alain Richert venu présenter le jardin « sensible » qu'il a réalisé avec Catherine Willis, à l'IRSAM (Institut pour les sourds et aveugles de Marseille), déclare avoir été « saturé » par les problèmes en aval très lourds (défauts de conception du bâtiment) et n'avoir jamais rencontré les architectes du projet « [qui] sont des salauds »¹²⁹.

La table ronde clôturant la première journée du colloque a conclu sur les problèmes que pose encore l'interdisciplinarité (que l'architecte ne se sente pas insulté par l'artiste, et l'artiste par le décorateur et le décorateur par...) et la nécessité de repenser une nouvelle culture afin de porter le travail d'équipe pendant le temps de la création.

2 - Intervention artistique en amont ou en aval du projet architectural : qualité architecturale et niveau de prestation

Une des principales questions soulevées lors du colloque de Lille, concerne le moment où l'artiste est amené à intervenir dans le projet. Il s'agit d'éviter la situation souvent décrite pour des 1% artistique, où l'œuvre de l'artiste vient s'ajouter (s'intégrer dans le meilleur des cas) à un environnement déjà construit et fini.

Les trois projets de notre corpus ne sont en aucun cas des œuvres rapportées puisqu'elles sont des œuvres d'architecture avec des artistes appelés en qualité de concepteurs. Pourtant, elles soulèvent des questions similaires et nous permettent de préciser quelles problématiques induit une intervention en amont ou en aval du projet architectural.

Deux des trois projets de notre corpus, la *Salle des départs* de l'hôpital Raymond Poincaré de Garches et le *Lieu de recueillement et de prière* de l'Institut Paoli-

¹²⁸ Françoise Dubois, Drac Nord Pas de Calais

¹²⁹ Alain Richert, paysagiste, intervention au colloque *Hôpital, architecture, art contemporain* (25 et 26 novembre 2004)

Calmettes, sont des opérations indépendantes, dans le sens où elles n'ont pas été réalisées conjointement à la construction des hôpitaux. Ces projets sont des restructurations de locaux existants et viennent répondre à un « disfonctionnement » identifié par les principaux usagers concernés (ou à un changement de programme).

Ces opérations, élaborées dans le cadre du programme des Nouveaux Commanditaires, donnent une importance accrue aux désirs et à la parole des usagers. Ces usagers sont en premier lieu, les responsables des services concernés, appuyés par la direction des établissements. Il s'agit aussi de chantiers à part entière avec leur propre niveau d'exigence et de précision (plus élevé qu'un projet architectural courant). Cette exigence de qualité est établie dans un cadre préalable précis (procédure des Nouveaux Commanditaires) induisant des contraintes particulières pour les contractants.

Les « projets d'accompagnement », comme *l'oratoire* de l'hôpital Bretonneau, sont des interventions que nous pourrions situer en amont. Ils sont réalisés en même temps que le chantier du bâtiment qui les accueille. Le programme ne vient pas d'une question identifiée comme problématique dans le fonctionnement de l'établissement mais est issu d'une réflexion plus générale de la maîtrise d'ouvrage sur l'évolution des besoins en matière de spiritualité pour un lieu de recueillement ou de culte ou encore un service mortuaire. D'un point de vue pratique, la mise en œuvre d'un chantier d'une œuvre artistique (à l'échelle de l'architecture) dans un chantier général de bâtiment confronte des logiques difficiles à concilier. En effet, l'œuvre d'art induit un niveau de précision, d'exigence et un temps de réalisation très différents de ceux d'un chantier de bâtiment. L'interdépendance des deux (surtout quand des entreprises sont appelées à intervenir sur les deux chantiers) peut se révéler être un source de nombreux problèmes. Il s'agit de la confrontation d'une logique plus « artisanale » à une logique plus « industrielle », selon les termes de l'architecte Fabrice Pilorgé, assistant de Pierre Buraglio. « Ce n'est pas une question de qualité, mais de niveau de prestation. Il y a une prestation à 200frs le m² et l'autre à 1500frs. Ça change les gestes, le produit. L'exigence fait qu'il est pratiquement impossible de faire passer quelqu'un de l'un à l'autre. »¹³⁰

3- Le code des marchés publics et dispositifs de contournement du cadre

Les trois principaux objets de notre corpus cumulent deux problèmes de taille quant à leur financement.

Il s'agit en premier lieu du financement de réalisations qui ne sont pas directement destinées à l'amélioration des soins curatifs (environnement des patients, équipement technologique, etc.). Rappelons ici que si les hôpitaux sont tenus (selon le nombre de décès par an) de disposer d'un dépôt temporaire des corps,

¹³⁰ Entretien avec Fabrice Pilorgé, architecte, 10 novembre 2005

rien ne les oblige à considérer la qualité de l'environnement destiné aux familles endeuillées. De même, si la loi de 1905, déjà évoquée, garantit la présence d'aumôneries, elle ne traite pas des lieux de culte. Ces trois projets ne correspondent donc pas à une obligation mais plutôt la reconnaissance d'un besoin contemporain relevant de l'humain, présent aujourd'hui dans les discours, mais loin d'être encore généralisé et appliqué dans les faits. Les critiques peuvent être émises par des soignants eux-mêmes, comme le rapporte Françoise Quesada (ex-directrice de l'hôpital Raymond Poincaré) qui se souvient avoir dû justifier auprès d'un soignant que le financement des travaux de la *Salle des départs*, ne se faisait pas au détriment de l'achat de médicaments.

*La Fondation de France, la DRAC et l'Assistance Publique ont donné de l'argent. Dans un hôpital où il y avait beaucoup de travaux à faire, j'ai tout de suite été séduite par le projet, mais c'était du plus (par rapport à refaire la sécurité d'un service). J'ai donc dit que les 400 000 francs allaient être dédiés aux travaux que l'on aurait faits de toute façon.*¹³¹

Dominique Maraninchi, directeur de l'Institut Paoli-Calmettes évoque le même problème à propos du financement du *Lieu de recueillement et de prière*.

*On a voulu faire propre sur le plan financier [...] pour ne pas avoir de reproche car l'Institut Paoli-Calmettes est financé par l'Assurance maladie.*¹³²

En second lieu, l'exigence et la qualité, très élevées des réalisations artistiques, induisant un surcoût au regard d'une simple réhabilitation ou remise aux normes, rendent difficile de recourir à une procédure classique répondant au Code des marchés publics. Pour contourner cette difficulté et se prémunir des éventuels risques de critiques, Françoise Quesada propose de créer une association¹³³. Celle-ci fait office de dispositif de transparence pour le financement de l'œuvre mais également d'un moyen de court-circuiter les procédures habituelles trop longues.

Mais les ennuis administratifs ont commencés car nous sommes tenus par le Code des marchés Publics. Si la Drac et la Fondation de France versaient l'argent à l'Assistance Publique, le projet allait prendre un temps considérable. Car il y avait un problème de qualité et donc de coût des matériaux (marbre, résine, etc.). Et l'ancien Code des marchés publics, donnait l'obligation de prendre le mieux disant, mais en fait le

¹³¹ Entretien avec Françoise Quesada, directrice de l'hôpital Raymond Poincaré au moment de la restructuration de la *Salle des départs*, 4 octobre 2004.

¹³² Entretien avec Dominique Maraninchi, directeur de l'Institut Paoli Calmettes, 21 septembre 2004.

¹³³ « L'association pour la rénovation, l'humanisation et la mise en valeur culturelle de l'amphithéâtre des morts de l'Hôpital Raymond Poincaré à Garches » avait comme trésorier François Paraire et Marcel Gros comme secrétaire. L'association a reçu de l'argent de la DRAC et de la Fondation de France, mais pas de l'Assistance Publique. Les 400 000 fr. de l'Assistance Publique ont servi pour la plomberie, etc. Les comptes de l'association ont été tenus au centime près, vérifiés par un expert comptable.

*moins disant. Or, / dans ce cadre / nous savions que nous ne serions jamais autorisés à prendre les fournisseurs que souhaitait Spalletti.*¹³⁴

Les interventions artistiques en milieu hospitalier, portant sur des sujets sensibles comme la mort ou la religion posent, nous le voyons ici, des difficultés dès l'élaboration préparatoire du cadre. Ce ne sont pas les seules. Et l'une d'entre elle concerne la redéfinition des statuts des différents acteurs de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre pour la réalisation d'une œuvre commune.

Les questions abordées par cette recherche, confirmées par les préoccupations mises en évidence lors du colloque de Lille, nous invitent donc à considérer avec attention les processus d'élaboration pour les trois principaux objets de notre corpus.

Il s'agit d'apporter des éléments de réponse à la question : peut-on acquérir une connaissance plus fine des dynamiques entre acteurs dépassant les positions quelque peu caricaturales souvent à l'œuvre dans les discours ou publications sur les réalisations interdisciplinaires ; une présentation idéalisée de l'intervention artistique venant résoudre l'ensemble des problèmes ou une mise en avant des querelles disciplinaires (l'architecte laissant une place à l'intervention d'un artiste dans son œuvre, le reléguant au rôle de décorateur ou l'artiste vu comme un « Dieu », assisté d'un architecte relégué au rôle d'assistant technique) ?

L'analyse des entretiens réalisés auprès des différents acteurs ayant pris part aux réalisations qui nous intéressent ici, est envisagée selon deux axes définis dans le but de saisir, d'une part, les processus spécifiques de montage de ces projets et d'autre part, les dynamiques entre acteurs de la maîtrise d'œuvre.

Il s'agit de mettre en valeur un discours qui n'existe pas pour l'instant, c'est-à-dire celui issu de la rencontre entre les différentes maîtrises d'œuvre : artiste, architecte associé à l'artiste, architecte ou ingénieur appartenant au lieu d'intervention, médiateur (qui joue aussi un rôle important dans la partage de la maîtrise d'œuvre). Cette nécessaire collaboration oblige à un partage d'autorité et de pouvoir.

L'analyse des entretiens a pour but de déterminer le partage des tâches, des rôles et des responsabilités entre les intervenants (Maîtrise d'ouvrage/Maîtrise d'œuvre) pour les trois projets considérés.

Il s'agit donc, de saisir les statuts préconçus de l'artiste et de l'architecte pour les commanditaires, les rôles attribués aux différents concepteurs et de les confronter aux rôles effectifs pris dans l'élaboration des projets ; de cerner le rôle du médiateur quand il existe et d'analyser enfin les modalités de construction du cadre de ces projets.

¹³⁴ Entretien avec Françoise Quesada, *op cit.*

D- Répartition des rôles et des domaines d'intervention

1- La maîtrise d'ouvrage

Le rôle de la maîtrise d'ouvrage, comme nous l'avons esquissé dans le paragraphe *Intervention artistique en amont ou en aval du projet architectural : qualité architecturale et niveau de prestation*, dépend de la phase à laquelle intervient l'artiste.

La *Salle des départs* et le *Lieu de recueillement et de prière*, élaborés dans le cadre du programme des Nouveaux Commanditaires, ont la spécificité de mobiliser une maîtrise d'ouvrage composée de la direction de l'établissement mais également des instigateurs des projets : les principaux usagers des lieux (responsables des services concernés). Le groupe des commanditaires et la direction administrative se fondent dans un ensemble cohérent, toutefois, ils peuvent constituer deux niveaux d'intervention dans le suivi très concret de la réalisation de l'œuvre. L'architecte, Guido Fanti, appelé en assistance d'Ettore Spalletti pour la *Salle des départs*, considère que son référent de la maîtrise d'ouvrage était le groupe des commanditaires (le Docteur Paraire et le professeur Durigon), présent aux réunions de chantier comme aux réunions de pilotage (organisées par le médiateur de la Fondation de France) tandis que la directrice de l'hôpital participait uniquement à certaines réunions de pilotage. La directrice constitue l'ultime référent en matière d'autorité en cas de problème. « Je ne gérais pas les soucis directement, mais j'étais appelée au secours quand les choses allaient mal, ou pour des questions d'autorité. »¹³⁵

Pour l'*Oratoire* de l'hôpital Bretonneau, la maîtrise d'ouvrage est plus « classique » dans le sens où il s'agit de la direction de l'hôpital qui constitue donc l'unique référent. Notons toutefois que l'artiste a participé activement à l'élaboration du cadre du projet puisqu'il participe à la définition du programme et s'investit dans la recherche de financements. (Voir à ce propos le paragraphe III, A, 1)

Le choix d'un artiste contemporain représente une responsabilité importante pour une maîtrise d'ouvrage surtout quand il s'agit de dépenser de l'argent public (le sujet est d'autant plus sensible pour un équipement hospitalier lorsque le financement de travaux ne concerne pas le curatif). « C'était important de ne pas choisir un artiste soi-même, car on peut faire un mauvais choix, et il y a toujours des conflits d'intérêts, la fonction du médiateur est pratique. »¹³⁶ La fonction du médiateur offre donc une position confortable aux maîtrises d'ouvrage qui se voient soulagés de cette responsabilité.

L'intervention artistique implique, d'autre part, des responsabilités importantes pour une maîtrise d'ouvrage quant à sa protection et sa conservation dans le temps. A l'issue des interventions artistiques élaborées dans le cadre du programme

¹³⁵ Entretien avec Françoise Quesada, *op. cit.*

¹³⁶ Entretien avec Dominique Maraninchi, *op. cit.*

des Nouveaux Commanditaires, la direction des établissements signe une *Convention de dépôt et d'entretien* avec la Fondation de France, qui peut se révéler très contraignante dans la longue durée. L'article 4 de cette convention stipule :

*L'œuvre ne pourra être modifiée et restaurée, les éléments mobiles qui la composent ne pourront être déplacés sans l'autorisation préalable de l'artiste ou de ses ayants-droits. [...] Si malgré tout, l'œuvre était modifiée, restaurée ou ses éléments mobiles déplacés sans cette autorisation préalable, l'artiste ou ses ayants-droits se réservent d'engager tout recours.*¹³⁷

Cette convention ne précise aucune durée, et pose en conséquence une question fondamentale : Comment ces œuvres d'architecture répondant donc à des besoins, sont-elles susceptibles d'évoluer dans le temps ? Il est logiquement envisageable que les besoins ou attentes sociales évoluent ces prochaines décennies. Que faire alors d'un morceau d'architecture figé qui ne pourrait évoluer ?

2- Rôle d'un intervenant supplémentaire : le médiateur, entre maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre

Les projets de la *Salle des départs* et du *Lieu de recueillement et de prière*, mettent en scène un intervenant supplémentaire en la personne du médiateur. Figure centrale du programme des Nouveaux commanditaires, le médiateur concentre une multitude de fonctions qui varient en fonction des phases du projet, le faisant osciller entre maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre. La complexité de son rôle et la diversité de ses interventions rendent ce personnage un peu flou. Nous allons essayer d'en dessiner les contours dans les exemples particuliers de Garches et de Marseille, sans toutefois conclure sur une figure type du médiateur. Son profil s'avère, pour l'ensemble des opérations réalisées dans le cadre des Nouveaux commanditaires, fluctuant, comme le souligne le rapport de recherche récemment rendu public, de Emmanuel Négrier pour la Fondation de France.¹³⁸

Le programme des nouveaux commanditaires

En 2001, François Hers, promoteur de ce programme, lancé en 1991 au sein de la Fondation de France, rédige le *protocole*¹³⁹, ensemble des règles fondant ce nouveau modèle d'économie politique de l'art qui vient, non pas supplanter les différents acteurs actuels de l'art contemporain, mais compléter le système en proposant une formule plus souple et adaptable à chaque cas particulier. François Hers est à l'origine un artiste photographe qui débute à la fin

¹³⁷ Article 4 de la *Convention de dépôt et d'entretien*. Archives Guido Fanti

¹³⁸ Emmanuel Négrier, avec la collaboration de Laura Michel et Dorothee Yaouanc, *Projets d'artistes et médiation territoriale, le programme des nouveaux commanditaires*, rapport pour la Fondation de France, mai 2005.

¹³⁹ François Hers, *Le Protocole*, Les presses du réel, Dijon, 2002.

des années 1960. Le protocole rédigé à la manière d'un manifeste politique, exhorte la société à considérer, de nouveau, le statut de l'art, à le regarder comme un élément fondateur de la construction de la culture. Il s'agit de changer la perception qui voit "l'art comme un investissement secondaire par rapport au développement économique, la santé ou la défense"¹⁴⁰. Selon l'auteur du texte, dans une société en mutation où nos manières d'appréhender le réel s'uniformisent, l'artiste offre des formes d'émancipation inédites dont les exigences aident à fonder le jugement. Se fait alors jour la nécessité de reconnaître les fonctions de l'art.

Le discours de François Hers concerne autant l'art que la société d'une manière générale, car ce nouveau modèle d'économie politique de l'art se conçoit uniquement dans une "société-citoyenne" où chaque membre du corps social participe à la construction de la "cité". Le nouveau commanditaire est donc avant tout un "citoyen". Il détient "la légitimité du droit" "d'assumer la responsabilité" d'une commande d'œuvre d'art au même titre que l'Institution qui "n'est plus seule, avec le marché, à être le juge social de ce qui peut être qualifié d'art ou non". La seule appartenance à une société démocratique suffit à octroyer au citoyen les prérogatives nécessaires à une telle entreprise. En cette qualité et grâce à sa "conviction", il est à même d'effectuer un "travail de reconnaissance des nécessités individuelles et collectives". Mais aux droits sont corollaires les devoirs. Et le commanditaire-citoyen "s'engage" et se doit "d'assumer l'apparition et l'inscription de l'œuvre dans sa communauté". Il est d'autre part appelé à "dialoguer avec l'artiste" pour inventer avec lui "une valeur d'usage de l'art contemporain"¹⁴¹.

Depuis 1991, le programme compte 172 projets (achevés, en cours ou suspendus). Dans sa récente recherche, Emmanuel Negrier dégage quatre champs de questionnement : *équiper* (avec la finalité de développement économique par le biais de l'intervention artistique) ; *valoriser* (requalification, mise en valeur d'un lieu, d'un patrimoine) ; *identifier* (d'un lieu, d'une identité, d'une mémoire) et *relier* (pallier à un dysfonctionnement, recréer un lien social).¹⁴²

Complexité et fluctuation du rôle au cours du projet

Le médiateur, par la diversité des fonctions qu'il occupe simultanément et/ou consécutivement, mobilise des compétences très diverses. Dans les grandes lignes, nous pouvons schématiser ainsi les différentes actions du médiateur. La première action consiste à évaluer une situation « faisant question » afin de discerner comment un projet artistique pourrait y répondre (ou non). Cette première étape peut s'accompagner d'une assistance aux commanditaires, notamment pour la formulation du projet (établir un cahier des charges et obtenir

¹⁴⁰ François Hers, *Le Protocole*, *op. cit.*

¹⁴¹ *ibid.*

¹⁴² Emmanuel Negrier, *Projets d'artistes et médiation territoriale*, *op. cit.*

l'accord des personnes afin qu'elles s'inscrivent dans le cadre de la procédure avec les avantages et les contraintes qu'elle implique). Par ses connaissances et ses compétences en matière d'art contemporain, le médiateur choisit et propose un artiste susceptible de répondre aux attentes et désirs des commanditaires. Ce choix leur est soumis.

La deuxième étape concerne la commande. Elle comprend la recherche de partenaires financiers mobilisant, chez le médiateur une compétence politique et une capacité à gérer les éventuels conflits entre les différents protagonistes.

La mise en œuvre du projet, si elle mobilise encore toutes les capacités du médiateur à gérer les relations entre les différents intervenants, implique également la construction du cadre : limites et modalités d'intervention de l'artiste, organisation des relations entre commanditaires, artistes et Fondation de France, suivi et évaluation des aspects technique et économique du projet au cours de sa réalisation.

Enfin la dernière fonction du médiateur est d'assurer la valorisation de l'œuvre réceptionnée (charge partagée avec les commanditaires qui s'engagent sur ce point)

Ces missions «de base» définies par le *protocole* des Nouveaux Commanditaires¹⁴³ se complexifient quand il s'agit de s'adapter aux spécificités de chaque terrain. Un extrait de l'entretien avec Sylvie Amar, médiateur au sein du Bureau des compétences et des Désirs (Marseille) montre parfaitement comment la médiation vient compléter et combler, au cas par cas, les manques identifiés au sein de la maîtrise d'ouvrage ou de la maîtrise d'œuvre.

« Sylvie Amar : L'artiste a la maîtrise d'œuvre qu'il nous délègue.

Isabelle Genyk : Je pensais que vous étiez maîtrise d'ouvrage déléguée.

SA : Non la maîtrise d'ouvrage finance le projet.

IG : La Fondation de France aussi, en partie,

SA : Oui, mais la Fondation de France n'est pas le commanditaire. La maîtrise d'ouvrage, c'est forcément le commanditaire qui l'a. Le commanditaire peut garder la maîtrise d'ouvrage parce qu'il en a les moyens ou peut nous la déléguer parce qu'il n'en a pas les moyens. Pour certains projets, nous sommes maîtrise d'ouvrage déléguée et maîtrise d'œuvre déléguée (si le commanditaire est un particulier ou un groupe de personnes ne sachant pas comment gérer un chantier). De toute façon, on a la maîtrise d'œuvre déléguée que l'on peut redéléguer à quelqu'un. »¹⁴⁴

Si le rôle du médiateur reste fluctuant au cours du projet et adaptable à chaque situation, Sylvie Amar souligne toutefois qu'il est absolument nécessaire d'identifier les rôles de chacun et notamment la maîtrise d'ouvrage afin de la responsabiliser.

La maîtrise d'ouvrage paye. [...]. Nous remboursons ensuite notre part à l'hôpital. Il y a une valeur symbolique des rôles et ce qu'ils impliquent. Les relations sont importantes : confiance et rigueur par exemple sur les

¹⁴³ François Hers, *Le Protocole*, op. cit.

¹⁴⁴ Entretien avec Sylvie Amar, médiateur, 21 septembre 2004.

*retards de trésorerie. Il faut que les entreprises comprennent qu'elles sont dans un cadre particulier. On ne paiera jamais directement l'entreprise.*¹⁴⁵

D'une manière générale, le médiateur doit disposer de compétences très étendues (connaissances en matière d'art, capacité politique à « incarner un projet dans plusieurs arènes simultanées »¹⁴⁶ : commanditaires, partenaires financiers ou culturel, capacité à construire et gérer le processus de fabrication d'un projet). Ces compétences lui permettent d'assurer un panel diversifié de fonctions qui éloigne la médiation d'un « modèle professionnel classique ». Ceci fait du médiateur un « acteur hybride » dont l'action se définit, selon Emmanuel Négrier, comme « l'accumulation de ressources objectives et subjectives qui s'actualisent dans une personne par la détention d'un patrimoine relationnel, de compétences politiques et sociales et de savoirs artistiques acquis. »¹⁴⁷

Catia Riccaboni, médiateur de la *Salle des départs*

Catia Riccaboni chargée de mission culture à la Fondation de France, a été médiateur de 1993 à 1996, d'une seule opération : la *Salle des départs*. A l'origine, il s'agit d'une co-médiation avec Jérôme Delormas. C'est ensemble qu'ils entendent les désirs du docteur Paraire et du Professeur Durigon, et pensent immédiatement à Ettore Spalletti. Alors que, habituellement, un seul artiste est proposé, Jérôme Delormas pressent également l'artiste anglais David Tremlet qui travaille avec des pigments de couleur ocre et terre. L'œuvre de ce dernier ne séduit pas les commanditaires qui optent unanimement pour Ettore Spalletti.

Il nous paraît important de pointer l'enjeu que représente le choix de l'artiste, dans un cas comme la restructuration d'une chambre mortuaire (d'autant que la restructuration de *Salle des départs* constitue une « révolution » dans la considération du statut de ce service au regard de la situation antérieure). En effet, la signification que porte l'œuvre de l'artiste dépasse amplement le cadre *stricto sensu* de l'œuvre, dans le sens où elle constitue un référent (évalué postérieurement par le nombre de projets inspirés de la démarche ou du projet de la *salle des départs*) pour l'ensemble des chambres mortuaires de l'Assistance Publique des Hôpitaux de Paris. Catia Riccaboni, souligne que le choix d'un artiste italien n'était pas anodin (corrélation entre culture italienne, art et religion). Elle mentionne également qu'elle avait eu, quelques années auparavant au musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, une « expérience physique » avec l'œuvre de Spalletti. Elle avait eu « l'impression d'être en apesanteur par ce moment de couleur, de l'ordre du physique et de l'émotion. »¹⁴⁸ Emmanuel Négrier nuance le fait que le choix de l'artiste, lourd de conséquence dans ce cas, repose uniquement sur les épaules du médiateur, dans le sens où « individuel dans son amorce, le choix de l'artiste est nécessairement socialisé ensuite, faute de quoi il dérive plus ou moins lentement vers l'impasse. Il l'est, également de façon plus informelle, au sein des équipes et entourages des médiateurs. »¹⁴⁹

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Emmanuel Négrier, *Projets d'artistes et médiation territoriale, op. cit.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Entretien avec Catia Riccaboni, médiateur, 14 février 2004.

¹⁴⁹ Emmanuel Négrier, *Projets d'artistes et médiation territoriale, op. cit.*

Outre le choix déterminant de l'artiste, le rôle de Catia Riccaboni dans la mise en œuvre du projet d'Ettore Spalletti fait état de toutes les actions du médiateur développées précédemment. Notons qu'elle est à l'origine du choix de l'architecte appelé, après deux essais jugés infructueux (architectes choisis par la maîtrise d'ouvrage), à collaborer avec l'artiste. Elle recrute l'architecte italien Guido Fanti qu'elle connaît pour avoir travaillé auparavant avec lui et son frère, décorateur de théâtre.

Il semble que la mission de médiation de Catia Riccaboni ait été remplie du point de vue de la gestion des relations entre les différents protagonistes du projet, puisque l'ensemble des personnes interviewées souligne combien la réalisation de ce projet s'est déroulé dans la facilité et la bonne humeur (excepté pour les deux architectes non retenus, sur lesquels nous reviendrons plus loin).

Sylvie Amar, médiateur du *Lieu de recueillement et de prière*

Sylvie Amar, médiateur (au sein du Bureau des compétences et des désirs) pour le projet du *Lieu de recueillement et de prière*, est issue de la formation de l'École du Magasin, où François Hers exerce un temps une mission pédagogique. Sylvie Amar souligne que le projet de l'Institut Paoli-Calmettes était une commande extrêmement difficile, nécessitant un artiste d'une certaine carrure, capable de supporter et répondre à la problématique. « Il n'y a pas beaucoup d'artiste traitant de la question de la spiritualité. Le texte « âme » de Pistoletto m'a fait comprendre que c'était lui et personne d'autre. »¹⁵⁰. Elle précise qu'il s'agit d'un choix collégial effectué par le Bureau, au regard du travail effectué avec les nouveaux commanditaires, « qui nous aide dans ce choix »¹⁵¹.

Nous ne détaillons pas ici l'ensemble des actions du médiateur (mission « classique » du médiateur), pour nous arrêter sur la question du statut des acteurs de la maîtrise d'œuvre, que le projet de l'Institut Paoli-Calmettes met clairement en évidence.

A l'origine, Sylvie Amar ne prévoit pas, dans les statuts, la présence d'un architecte en assistance de l'artiste. Pourtant cette nécessité se fait jour rapidement, d'autant que Michelangelo Pistoletto fait appel à l'architecte Giorgio Ferraris dès l'esquisse du projet. Ce dernier travaille ainsi à la définition du projet jusqu'à l'avant projet détaillé, sans statut.

Après un travail déjà conséquent, l'architecte aborde la question de ses honoraires et de ses frais de déplacement entre Turin et Marseille. Le médiateur qui déclare déjà payer les honoraires de l'artiste, renvoie l'architecte à James Lecuyer, directeur des services techniques. Ce dernier estime que les honoraires de l'architecte font partie de la construction et doivent donc être réglés par la Fondation de France. Entre temps, est évoquée l'éventualité que l'architecte soit payé par l'artiste, comme un sous traitant, solution que Giorgio Ferraris refuse. « James Lecuyer me demandait d'être chef technique et de signer les ordres de

¹⁵⁰ Entretien avec Sylvie Amar, médiateur, 21 septembre 2004.

¹⁵¹ *Ibid.*

paiement. C'est un détail économique mais qui veut dire que si l'on signe le papier avant paiement, on conduit l'œuvre.»¹⁵². S'ensuivent de nombreux échanges entre le Bureau des compétences et désirs, l'Institut Paoli-Clamettes et Giorgio Ferraris, pour fixer le statut de l'architecte. Car si le médiateur avait oublié la nécessité de recourir à un architecte en complément de l'artiste, Sylvie Amar reconnaît très vite son rôle incontournable. Ses honoraires sont finalement financés sur le budget de la Fondation de France. « C'est bien mérité, car tu travaille vraiment beaucoup (et surtout si bien) pour ce projet. Nous ne pouvons pas envisager nous passer de toi »¹⁵³.

Sylvie Amar et Giorgio Ferraris vont assurer, sur le chantier, à deux, le rôle de maître d'œuvre. « Il y avait peut-être un petit doublement de notre rôle »¹⁵⁴ déclare l'architecte. Pourtant, leurs compétences et actions respectives finissent par former une complémentarité telle que la présence des deux soit non superflue. Le médiateur assure ainsi une partie du suivi de chantier ou la rédaction des comptes rendus (nous développons le partage des rôles des acteurs de la maîtrise d'œuvre dans le paragraphe ...).

Le rôle de maître d'œuvre (partiel) que tient ici le Sylvie Amar, montre combien il est difficile de dresser un profil type de l'action du médiateur. Il mobilise des compétences très variées et peut se définir par une addition de rôles partiels qui met en relation l'ensemble des métiers intervenants dans le processus complet de production d'un projet : de la formulation d'un désir à la valorisation de l'œuvre construite, en passant par la construction du cadre, la réalisations, etc.

Les projets de la *Salle des départs* et du *Lieu de recueillement et de prière*, mettent en scène un acteur induisant une nouvelle répartition des tâches au regard des missions plus traditionnelles des maîtrises d'ouvrage et maîtrises d'œuvre. Mais quand le projet n'est pas élaboré dans le cadre du programme des Nouveaux Commanditaires, qui prend en charge la fonction du médiateur puisqu'il n'existe pas officiellement ?

Pour l'*Oratoire* de l'hôpital Bretonneau, cette fonction a été assumée en grande partie par l'artiste lui-même. Les connaissances antérieures, l'engagement de Pierre Buraglio concernant les questions théologiques et son expérience de la commande publique le désignaient comme la personne certainement la plus compétente à assumer cette fonction. Il participe ainsi à la précision du programme élaboré par la maîtrise d'ouvrage, mais se charge également de présenter son projet à Mr Lustiger, ou s'investit dans la recherche de partenaires financiers. (Voir à ce propos le paragraphe III, A, 1)

¹⁵² Entretien avec Giorgio Ferraris, architecte, Turin, le 7 avril 2005.

¹⁵³ Correspondance entre Sylvie Amar et Giorgio Ferraris, 17 décembre 1998, archives Giorgio Ferraris.

¹⁵⁴ Entretien avec Giorgio Ferraris, *op. cit.*

3- Répartition des rôles et domaine d'intervention dans les équipes de maîtrise d'œuvre (artiste/architectes) étude des trois projets

Les trois principaux objets de notre corpus ont nécessité des collaborations étroites au sein des équipes de maîtrise d'œuvre (nous excluons de cette partie le rôle du médiateur déjà évoqué). Dans un projet « classique » d'une échelle équivalente à nos trois projets (moins de 100m²), confié à un architecte, il est habituel que celui-ci prenne en charge la continuité des phases du projet : de la conception au suivi de chantier en passant par la représentation graphique et la production de pièces écrites réglementaires. Pour ces projets, ce rôle traditionnellement assuré par une seule personne, s'est vu détaillé en trois, voire quatre rôles distincts dont les limites, les chevauchements de rôles et les échanges (langage, méthodes de transmission des informations et outils propres à chacun) opérés à ces occasions, représentent l'intérêt de notre analyse.

Les artistes

Pour les trois principaux objets de notre corpus, les artistes ont été officiellement appelés en tant que concepteurs des projets. Il est toutefois important de préciser ici les limites que nous donnons au terme *conception*. Il peut paraître quelque peu artificiel de distinguer l'acte de production d'une idée générale qui dans sa mise en œuvre donnera forme au projet, de l'acte de transcription de cette idée selon les contraintes de sa réalisation, en d'autres termes de la faisabilité de sa fabrication. Ces deux actes nécessitent une plus value intellectuelle et peuvent indifféremment se ranger sous le terme de conception. Pourtant, pour certains projets cette distinction est nécessaire, dans le sens où l'idée fondamentale du projet a été conçue par l'artiste et les moyens de sa fabrication ou mise en œuvre conçus par un architecte. Nous pouvons schématiquement distinguer la conception de l'idée du projet de la conception de la fabrication de cette idée.

Cette distinction est plus ou moins évidente selon les artistes et dépend de la manière dont chacun d'entre eux appréhende son travail et son œuvre à travers son expérience antérieure.

De la fabrication dans l'œuvre de Pierre Buraglio

Distinguer l'idée d'une œuvre, de sa fabrication, constitue certainement pour l'œuvre de Pierre Buraglio un véritable contresens. Car la fabrication est entièrement contenue dans l'idée de l'œuvre, d'une certaine manière confondue. La pratique artistique de Pierre Buraglio est de l'ordre de l'intervention. Et le résultat de cette intervention laisse apparaître le processus de transformation d'un déjà-là en quelque chose d'autre. Pierre Wat dans son essai sur l'œuvre de Pierre Buraglio met en lumière la constante distance critique du travail de l'artiste vis-à-vis de l'histoire, l'histoire de l'art et sur la pratique picturale. Si ses œuvres ne tiennent pas un discours au sens de l'énonciation d'une idée qui l'inspirerait et le pousserait à les créer, elles agissent dans la distance critique, dans la « passerelle » qu'elles créent entre le matériau déjà-là et cette autre chose transformée, dans la mise en évidence des opérations de transformation. L'œuvre se montre elle-même,

mais montre, en même temps autre chose. « Plus les tableaux de Buraglio « s'identifient à leurs constituants matériels », plus leur réalité physique renvoie à la réalité physique du monde extérieur : plus ils sont des écrans sur lesquels « celui qui regarde se cassera le nez dessus », plus ils parlent de l'ouverture, plus ils sont muets, plus ils se réfèrent à la parole ; plus leur silence manifeste une « apparente indifférence à l'histoire », plus ce silence peut être revendiqué comme subversion. En bref, chacun de ces tableaux qui ne voudrait renvoyer qu'à soi-même rassemble le monde. »¹⁵⁵. L'analyse de Pierre Wat s'accorde avec celle de Gilles Aillaud qui affirme que « ses tableaux montrent de quoi ils sont faits, comment ils sont faits, et ils le montrent comme pendant le temps de leur fabrication, montrant ainsi la fabrication elle-même. [Toutefois] montrer ou faire voir quelque chose ne veut pas dire représenter quelque chose. »¹⁵⁶

Pierre Wat situe la naissance de l'artiste Pierre Buraglio en 1966, dans le passage de la série des *recouvrements* à celle des *Agrafages*. C'est à partir de cette série que s'affirme son parti pris de peindre et le refus des moyens traditionnellement associés à cette pratique. Le tension qu'il résulte de l'équilibre atteint dans le « rassemblement en un même espace de deux opérations contraires : découper et assembler, détruire et construire »¹⁵⁷, est une constante dans le travail de l'artiste qui se manifeste dans des œuvres très différentes les unes des autres. La notion de contrainte induite par l'action sur un déjà-là est également fondamentale pour saisir comment ses interventions sur l'architecture constituent une véritable continuité au regard de l'ensemble de son œuvre. La contrainte, loin d'être une restriction de sa liberté d'agir, est perçue comme un support d'action. Pierre Buraglio, dit de lui-même : « Ce qui m'intéresse c'est être dedans et en même temps qu'il y ait quelque chose qui soit même par moments dissonant. Et plus l'enjeu est grand, les contraintes sont grandes (lieu culturel, ...), plus c'est intéressant. »¹⁵⁸

Le « faire avec » associé avec l'idée de modestie, soulignée par tant, à propos de la démarche de l'artiste est essentielle pour saisir la manière dont l'artiste conçoit l'inscription de son action au sein d'autres œuvres (ou architectures). Il s'agit là d'un subtil « déplacement de l'idée de faire, qui met en valeur le sujet agissant, à l'idée de faire avec, qui pointe l'avec plus que le sujet lui-même. »¹⁵⁹. On comprend aisément le refus de « l'autographe » de l'artiste et ses capacités à s'inscrire au sein d'œuvres communes, non comme une addition de signatures mais comme une œuvre qui dans l'équilibre et le dialogue des actions, constitue une entité. Toutefois discrétion et modestie ne signifient pas, pour autant effacement. Comme le souligne Fabrice Pilorgé, assistant architecte de Pierre Buraglio, [ce que fait Pierre Buraglio] « est singulier et tranche par rapport au bâtiment. C'est un moyen de détourner. L'œuvre fait avec en détournant. »¹⁶⁰

Pointage sur « l'avec » plus que sur l'artiste lui-même, refus de l'autographe, vont de pair avec une référence très présente, pour certaines œuvres (dont les

¹⁵⁵ Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, Flammarion Paris, 2001 p.44

¹⁵⁶ Gilles Aillaud, cité par Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, Flammarion Paris, 2001 p.36

¹⁵⁷ Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, *op. cit.*

¹⁵⁸ Pierre Buraglio, entretien avec Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé, 28 janvier 2005.

¹⁵⁹ Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, *op. cit.*

¹⁶⁰ Fabrice Pilorgé, entretien avec Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé, 28 janvier 2005.

interventions architecturales), à l'échange avec d'autres intervenants. Echange qui n'est pas au service de l'artiste lui-même mais au bénéfice de l'œuvre. Cette conception tenant compte tout autant du support matériel existant avant intervention, qu'éventuellement l'apport de différents intervenants au cours de la transformation, se retrouve, d'une certaine manière, dès les premières œuvres de l'artiste. « De fait, la ressemblance formelle frappante qui existe entre certains Agrafages et ces pièces de tissu cousu, faits par plusieurs personnes en même temps, que l'on nomme *patchwork*, est rien moins que fortuite. Non pas que Buraglio ait eu de telles images en tête en faisant ces œuvres (il parle plutôt, dès lors qu'il s'agit de trouver un référent extérieur de « sol en carreaux de casse », pour la pauvreté du matériau, et pour le côté plan et opaque d'une telle surface), mais bien plus parce que là, une communauté de conception aboutit à une quasi identité visuelle »¹⁶¹. On peut aussi voir dans cette référence la présence très importante du champ architectural dans l'œuvre de Pierre Buraglio, ce qui se manifeste, selon Christian de Portzamparc, pour la chapelle Saint Symphorien, comme un « aboutissement important de l'œuvre [d'un artiste qui a] toujours voulu être dans une chose construite »¹⁶².

La réalisation de *L'Oratoire* de l'hôpital Bretonneau n'est pas la première inscription d'une œuvre de Pierre Buraglio dans une architecture. L'artiste a, au moment de cette commande, une expérience certaine de ce type d'intervention. Interrogé à propos de ses différentes collaborations avec des architectes, Pierre Buraglio cite en premier lieu et développe particulièrement les projets où il est en prise avec le chantier. « C'est cette idée du chantier qui est importante, et qui entre bien dans mes vues »¹⁶³, ce qui entre en parfaite résonance avec sa pratique artistique pour des œuvres autres qu'architecturales. Avant *L'Oratoire* de l'hôpital Bretonneau, D. Valode et J. Pistre, architectes (2001), un des projets les plus importants, sinon le plus important est la chapelle Saint Symphorien à Saint Germain des Prés (commande de la Ville de Paris) en 1992-1993. Puis, dans cette catégorie de projets où l'artiste est directement en prise avec la fabrication du projet, sur le chantier, il cite (par ordre d'apparition) la croix (1995) et portail (2000) de l'église Sainte Claire à Paris (sur une proposition de Christian de Portzamparc), le Centre Tréméac à Nantes, avec Gambert et N. Cantin, assistante (1999) et l'oratoire du Carmel de Lisieux, réalisé ultérieurement à l'oratoire de l'hôpital Bretonneau.

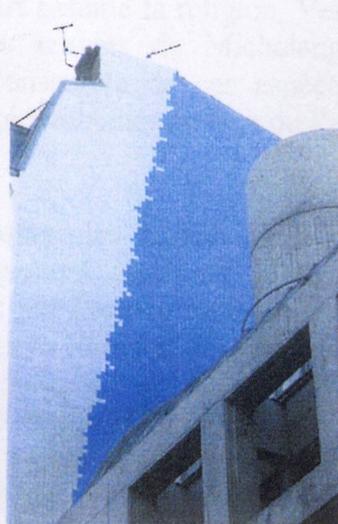
¹⁶¹ Pierre Wat, *Pierre Buraglio, op. cit.*

¹⁶² Christian de Portzamparc, *Chapelle Saint Symphorien*, commande publique de la ville de Paris, Transcription des interventions de la table ronde du 29 janvier 1993 à l'église Saint-Germain des Prés, Paris 6^{ème}.p.69.

¹⁶³ Pierre Buraglio, entretien avec Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé, *op. cit.*



Ecole de danse de l'Opéra de Nanterre, 1987. Photo : F. Delangle



Signal-azur, théâtre national de la colline, 1988



Chapelle Saint Symphorien, 1990. Photo D. Delaunay

Parmi les diverses collaborations évoquées par Pierre Buraglio, celle avec Christian de Portzamparc pour l'Ecole de danse de l'Opéra (1986) et Cité de la Musique (1991), relève, pour l'artiste d'une catégorie à part. Cette collaboration fondée sur une profonde amitié tient sa richesse de l'exceptionnel échange entre les concepteurs. Enfin, la dernière catégorie de projets rassemble des interventions en aval des projets architecturaux, où la réalisation « était complètement prise en main par les architectes sur le terrain. [...] Des projets qui appelaient moins de connaissances, où je n'avais pas le même rôle à jouer sur le chantier »¹⁶⁴. Il s'agit du revêtement d'émaux bleu et blanc sur le mur pignon attendant au théâtre national de la Colline avec J. Fabre, J. Perottet, A. Cattani, architectes (1987), de l'ensemble d'oculi de l'annexe de l'Université Panthéon Assas avec F. Pin et C. Bizouard (1996), de l'intervention pour la Maison Suger, Fondation Fernand Braudel avec A. Grumbach (1987-1989) et pour le hall de l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées à Marne la vallée (ensemble de demi-lune et rétroviseur), avec PH. Chaix et J-P. Morel (1997).

Si, au cours de l'entretien, Pierre Buraglio ne cite ni le Gymnase d'Ivry-Ports, avec O. Torette, et Y.S. Solé (1992), ni le patio d'une villa à Beauvallon, avec J. Harbetzter (1990), il totalise pas moins de 11 œuvres inscrites dans une architecture au moment de la commande de *l'Oratoire* pour l'hôpital Bretonneau.

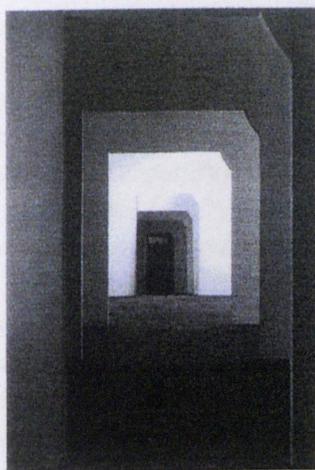
De l'installation à l'architecture dans l'œuvre de Michelangelo Pistoletto

L'œuvre entière de Michelangelo Pistoletto convoque, en chacune des expériences qu'elle propose, une relation avec le spectateur (expérience sensorielle ou provocation de sa réflexion), le temps, l'espace et la société. Il peut s'agir d'un jeu avec l'espace d'exposition (Les chambres, la chambre de lumière), sur la perception (le labyrinthe) ; sur la relation espace temps (tableaux-miroirs, les chambres, Tortue heureuse, anno bianco) ; sur une réflexion sociétale (sphères de

¹⁶⁴ Pierre Buraglio, entretien avec Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé, *op. cit.*

journaux, objets en moins, L'art assume la religion, Venus et les chiffons). Nous ne voudrions pas classer les œuvres de Michelangelo Pistoletto dans des catégories réductrices, tant l'ensemble de ces aspects sont perceptibles dans chacune des œuvres, avec la prédominance de l'un ou l'autre selon les périodes de création de l'artiste.

L'idée formant le liant de toutes les œuvres de Michelangelo Pistoletto est certainement celle de l'engagement social de l'artiste. Cette question est le premier élément mis en avant par l'artiste lors de son interview. Elle intéresse directement notre propos dans la mesure où elle conditionne nombre de ses interventions dans l'espace public (mémorial aux martyrs juifs de la seconde guerre mondiale de Hanovre, Ala di Krems, signes Art d'habitants de la ville de Krems en Autriche, signe d'art praticable sur la place de la maison de la culture de Bregens, etc.). L'artiste cite également son engagement, en tant que directeur artistique, à la biennale des Jeunes (Turin, 2002) sur le thème « the big social game », la création de la Cittadelarte, initiative privée tournée vers le public, ou encore l'organisation en 2004 de l'exposition « l'art public en Italie », à Biella. « Nous sommes allés chercher des artistes qui ne travaillent pas seulement pour faire une pièce tridimensionnelle dans un lieu public, mais qui cherchent à amener des idées inattendues pour créer des changements dans la structure physique et pratique de la société. »¹⁶⁵



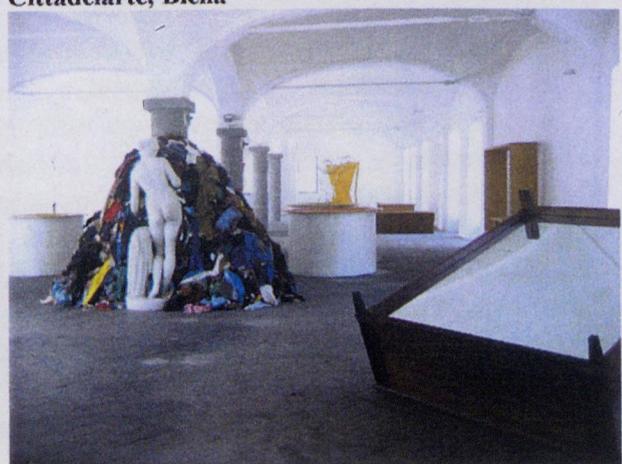
Stanze, n°7 (1976)



Cittadelarte, Biella



Segno arte, Krems (Autriche)



Cittadelarte, Biella, œuvres de M. Pistoletto

¹⁶⁵ Entretien avec Michelangelo Pistoletto, Cittadelarte, Biella, 23 mai 2005.

Selon Giorgio Ferraris, architecte et ami de Michelangelo Pistoletto, cet artiste fait partie de ceux ayant une grande sensibilité à l'espace, une capacité à gérer les espaces comme la plupart des architectes. Il s'agit certainement là d'une raison pour laquelle les œuvres de l'artiste exposées au château de Rivoli à Turin, ne souffrent aucunement de la confrontation à une architecture très présente par son caractère.

Giorgio Ferraris illustre cette capacité à sentir les espaces par une anecdote à propos de la participation de l'artiste à une grande exposition d'art à Madrid au milieu des années 1990. Cette exposition se tenait dans une grande halle dont chaque artiste devait investir une portion. Chacun voulait occuper les lieux les plus beaux, les plus intéressants ou encore les plus en vue délaissant un espace un peu à part, moins intéressant du point de vue esthétique, mais grand. Michelangelo Pistoletto a alors travaillé cet espace et a réalisé une exposition qui a recueilli l'unanimité pour sa qualité et la reconnaissance d'avoir exploité le lieu le plus intéressant de l'exposition.

Parmi les œuvres de l'artiste antérieures au *Lieu de recueillement et de prière* de l'Institut Paoli-Calmettes, certaines ont nécessité une collaboration avec un architecte comme le *signe d'art* praticable sur la place de la maison de la culture de Bregens ou Ala di Krems, signes Art d'habitants de la ville de Krems en Autriche réalisé en collaboration avec l'architecte Boris Podrecca. Depuis 25 ans, l'artiste collabore régulièrement avec l'architecte Giorgio Ferraris. Leur première œuvre est une scénographie pour la pièce Anno Uno, au théâtre de Rome en 1981. La seconde collaboration répondait au concours *Artaxi*, proposition de « rhabillage » d'un taxi (Paris) en 1983. En 1990, c'est pour la réalisation du projet de monument aux martyrs Juifs de la seconde Guerre Mondiale de Hanovre, que Michelangelo Pistoletto fait appel à l'architecte. L'artiste gagne ce concours avec un monument praticable : une pyramide au sommet de laquelle deux chaises vides se font face. L'artiste reçoit les meilleures critiques d'Europe, mais est contraint, par les services techniques de la ville, de mettre son édifice aux normes afin que les visiteurs puissent y monter en toute sécurité. S'engage alors un travail avec l'architecte qui modifiera le projet tout en gardant l'idée originelle de l'artiste.

Cette assistance de l'architecte est prolongée par la réalisation du *Lieu de recueillement et de prière* en 2000, parallèlement à la restauration de la Cittadellarte à Biella. En effet, c'est en 1994 que l'artiste achète une « pièce » d'archéologie industrielle à Biella, fondation, lieu de rencontre, d'échange et d'exposition de travaux d'artistes qu'il restaure petit à petit avec l'aide de Giorgio Ferraris. Le changement d'échelle est ici considérable puisqu'il s'agit ici de 10 000 m². La Fondation Michelangelo Pistoletto se propose pour des projets architecturaux, des installations d'œuvres dans des musées ou encore la restauration de bâtiments industriels. Cet intérêt pour l'architecture ainsi que les écueils rencontrés par l'artiste au cours de projets insérés dans une architecture, a donné l'idée à Giorgio Ferraris, de monter (avec d'autres intervenants) un bureau technique interne à la Fondation, pour les soutenir les travaux importants (idée, aujourd'hui encore au stade de projet).

Enfin, l'intérêt de l'artiste pour des interventions sur des bâtiments ou sur l'espace public se confirme avec ses dernières interventions, l'une pour le hall du Palais de Justice de Pescara, et l'autre pour l'aménagement du parvis du Palais de Justice de Turin.

Du jeu avec l'espace physique dans l'œuvre d'Ettore Spalletti

L'œuvre d'Ettore Spalletti ne compte pas, comme Michelangelo Pistoletto ou Pierre Buraglio, un nombre considérable d'œuvres d'architecture. La *Salle des départs* est le premier projet de cette nature qui lui est confié.

Les critiques d'art aiment à évoquer au sujet de son travail, des artistes comme Fra Angelico, pour ses perspectives atmosphériques ou Piero Della Francesca, pour la géométrie sensible de volumes solides¹⁶⁶. Ettore Spalletti ne tient pas à entrer dans la catégorie des artistes d'avant-garde et évoque des préoccupations proches de la tradition de l'art. Daniel Soutif met ainsi l'accent sur une interrogation de l'artiste concernant la nature de la beauté et un écho, à travers sa production, « des anciens débats des artistes et de leurs théoriciens au sujet de l'intelligible et du sensible. »¹⁶⁷

Le critique d'art averti ou le simple amateur ayant eu l'occasion d'approcher de près une œuvre de Spalletti ne peut qu'évoquer la sensation d'espace et d'atemporalité qui se dégage de la matière des œuvres de l'artiste, et ceci sans aucun discours. Les formes quotidiennes qu'il utilise comme le vase, la colonne, le disque, l'amphore, ne visent pas, selon Giacinto Di Pietrantonio, « à la représentation, ni la capacité de décrire, mais l'essence du vase, de l'amphore, de la bassine. »¹⁶⁸. Ces formes sont le support d'une géométrie élémentaire qui évoque l'atemporalité ; ellipses, trapèzes, ronds, carrés, cylindres, sphères, cônes. Ces formes, qu'elles soient travaillées en deux ou trois dimensions, ne prennent pas le statut clairement déterminé de peinture ou sculptures. Elles se situent à mi-chemin, tant la densité de la matière travaillée par l'artiste confère une profondeur aux surfaces planes. Les surfaces traitées de la main de l'artiste acquièrent un caractère poudreux par un travail de polissage. Celui-ci exalte la luminosité des surfaces colorées (bleues azur, roses, gris, vert,...) qui vibrent et se nuancent au gré des variations de la lumière qu'elles reçoivent. « Ce faisant, il s'opère un effet de dématérialisation de ces solides, qui semblent perdre en gravité ce qu'ils gagnent en profondeur de surface »¹⁶⁹.

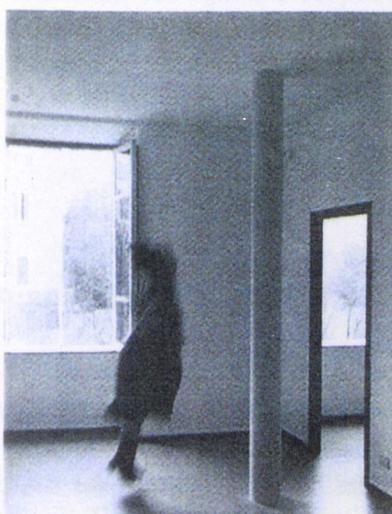
Si le rapport à l'espace et au temps est entièrement contenu dans la matière même des œuvres de Spalletti, il est également perceptible dans les installations de l'artiste dans les Institutions muséales ou les galeries d'art. On ne peut qu'être frappé, dans ces installations sur le jeu opéré entre l'œuvre et l'espace qui l'accueille, au point parfois de l'assimiler à des éléments de l'architecture (colonna di colore, 1978). D'autres œuvres comme *dico* (1981) ou les deux toiles (pour ne citer que ces exemples parmi d'autres), jouent de leur rapport au mur dans une relation pesanteur/apesanteur.

¹⁶⁶ Suzanne Pagé, *Ettore Spalletti*, MAM de la Ville de Paris, 1991.

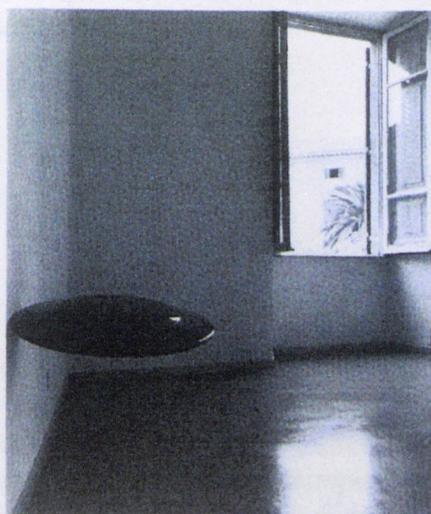
¹⁶⁷ Daniel Soutif, *Ettore Spalletti*, *ibid.*

¹⁶⁸ Giacinto Di Pietrantonio, « Esposizione Universale », in *La salle des départs*, Galleria Massimo Minini, Brescia, 1997

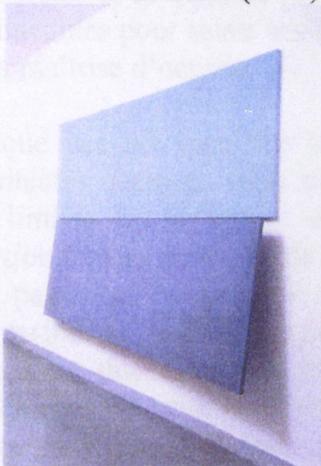
¹⁶⁹ Suzanne Pagé, *Ettore Spalletti*, *op. cit.*



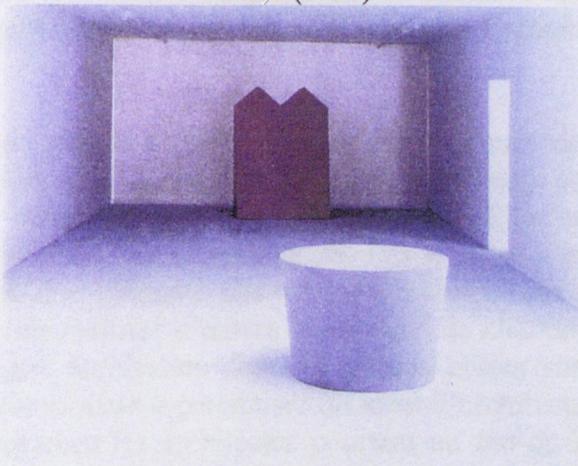
Colonna di colore (1978)



Disco (1981)



Sans titre



Posture (1989)

Si les trois principaux artistes du corpus de cette recherche sont très différents dans leur production artistique, on peut néanmoins souligner chez eux une sensibilité commune à l'environnement dans lequel ils s'inscrivent, le jeu de dialogue entre le bâti ou le cadre et l'œuvre produite et enfin pour Michelangelo Pistoletto et Pierre Buraglio, une expérience certaine d'interventions (en collaboration avec d'autres concepteurs) à l'échelle de l'architecture.

Ces trois artistes ont donc été appelés officiellement en tant que concepteurs de l'idée guidant la mise en forme ou mise en réalité du projet. Cette distinction entre conception des idées, et conception de la fabrication de ces idées sous-tend une chronologie qui décomposerait clairement la période de conception en deux phases : la première faite par l'artiste seul élaborant les idées du projet, passant le relais, pour une deuxième phase à l'architecte concevant les moyens de les mettre en forme.

Pour le projet de la *Salle des départs*, la réalité est assez proche de ce découpage même si l'artiste est resté présent et en dialogue perpétuel avec l'architecte lors de la deuxième phase. Toutefois, pour le *Lieu de recueillement et de prière* et *l'Oratoire*, ce découpage s'avère assez vite réducteur dès lors que l'on analyse

plus finement les apports respectifs des concepteurs (artistes et architectes) au cours des différentes phases de réalisation des projets.

Les architectes

Personnalité des architectes

Comme le souligne Giorgio Ferraris « normalement, le rapport entre architectes et artistes est un rapport un peu conflictuel et difficile pour la raison que chacun garde une priorité sur quelque chose, sur un bâtiment, un espace, une idée, sur un lieu. »¹⁷⁰. La collaboration entre ces deux concepteurs potentiels ne peut se réaliser que sous certaines conditions. Parmi celles-ci, la personnalité des architectes et la manière de concevoir leur propre travail, sont des éléments non négligeables pour saisir les dynamiques à l'œuvre entre les différents intervenants de la maîtrise d'œuvre.

Chaque cas est bien sûr particulier, pourtant, il se dégage des discours des architectes quelques traits communs et notamment, une réflexion consciente sur les limites et la nature de leur statut au regard de l'artiste ainsi qu'un positionnement vis-à-vis de la pratique des autres architectes. Les « autres » ne sont pas la grande majorité des architectes inconnus des revues d'architectures et qui parfois se contentent de missions de maîtrise d'œuvre ou de suivi de chantier, mais bien une référence aux quelques architectes dont les grands gestes sont largement diffusés dans les médias contribuant à pérenniser un idéal d'architecte-artiste chez le public mais également chez les architectes pourtant au fait de la réalité de la pratique.

Le positionnement de Fabrice Pilorgé s'accorde, sur ce point avec celui de Giorgio Ferraris. Dans une critique du geste architectural comme support du discours de certains architectes, ils mettent tout deux en lumière un niveau d'intervention plus subtil de l'architecte qui se passerait de travailler uniquement à sa postérité, parfois au détriment des qualités fondamentales d'un lieu.

*C'est aussi un niveau de perception plus subtil et plus fin qui se passe du grand bruit du geste un peu lourd de l'architecte. Parfois je vois des bâtiments où c'est clair que l'architecte n'a pas senti le lieu, mais l'a simplement posé dans le premier lieu disponible, une idée pour sa carrière, pour être vue dans les revues d'architecture. Moi, je cherche à éviter cela, par contre j'essaye de sentir vraiment le lieu, de sentir ce qui est préexistant, quelque chose d'un autre architecte, ou de l'histoire. Si quelqu'un peut y voir un geste limité, un autre peut comprendre une difficulté, une finesse plus grande.*¹⁷¹

¹⁷⁰ Entretien avec Giorgio Ferraris, *op. cit.*

¹⁷¹ *ibid.*

Fabrice Pilorgé exprime en des termes plus durs cette même critique et se situe à l'opposé de cette démarche, tant dans sa pratique de collaboration avec Pierre Buraglio que dans son adhésion à la manière dont l'artiste appréhende son œuvre.

*A mon avis, pour faire de l'architecture, il faut être un peu brutal. Enfin, les idées sont un peu brutales. La spécialité des architectes est quand même de lire quelque chose à laquelle ils ne comprennent rien, de dire qu'ils s'en inspirent, et d'en fabriquer leur matière première pour réussir à avoir une idée. Idée qui n'a pas besoin d'être aussi subtile que cela, la finesse peut venir après. C'est très vrai pour le Corbusier. Il s'agit de la brutalité de l'idée n'ayant rien à voir avec quelque chose d'élaboré, intellectuellement contrôlé. D'une certaine manière, c'est exactement la démarche inverse de Pierre Buraglio. Vous ne partez pas vraiment de la théorie, pas vraiment d'une idée, ou plus exactement vous essayez de la tuer. Alors que les architectes que nous avons rencontrés, ont une idée qui les pousse à faire, qui pourrait être simpliste, réductrice, même parfois un peu bête, comme la bibliothèque de France, le bâtiment est beaucoup mieux que l'idée qui l'a produit.*¹⁷²

Brutalité des idées, lourdeur du geste, associés à une certaine voie de la facilité sont corrélateurs de la critique d'une démarche plaçant au premier plan l'ego du concepteur et la culture de l'image. Guido Fanti débute d'ailleurs son entretien en se positionnant vis-à-vis de cette question. « Catia Riccaboni m'a appelé, je crois que cela c'était mal passé avec deux architectes, pour des problèmes d'ego d'architectes qui voulaient être artistes.[...] Nous n'avions aucun problème d'ego, le contact s'est très bien passé avec l'équipe et Ettore Spalletti. »¹⁷³. Fabrice Pilorgé affirme n'avoir jamais eu de problème à travailler sous la direction d'un artiste et souligne : « Je ne me suis jamais pris pour un artiste. Je ne mettais pas ma réjouissance au même endroit. [...] Il y a probablement un part d'ego, mais je ne le mettais pas au même endroit que l'artiste. Et probablement là où ça a moins bien marché, c'est là où il y avait une forme de compétition ... (encore lointaine). »¹⁷⁴

Comme Guido Fanti, Giorgio Ferraris a une activité de praticien indépendant. Ce dernier, même lorsqu'il est le concepteur d'un projet, donne une grande importance à la collaboration avec les autres intervenants et notamment avec les artisans. L'essentiel de son activité porte sur la réalisation de terrains de golf (et les bâtiments afférents) et sur la restauration/réhabilitation de bâtiments anciens. « Je travaille beaucoup dans la restauration et je suis habitué à être en syntonie avec le projet d'un autre. Beaucoup de collègues pensent cela comme la perte de quelque chose, un renoncement. Et moi, je ne le sens pas comme ça. »¹⁷⁵. Quand la commande le permet, (notamment pour la restauration de sa propre maison), il provoque l'échange avec les artisans sollicités, par le biais de dessins volontairement laissés peu précis ou de croquis d'idées ou d'ambiance.

¹⁷² Fabrice Pilorgé, entretien avec Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé, *op. cit.*

¹⁷³ Entretien avec Guido Fanti, architecte, 21 octobre 2004.

¹⁷⁴ Entretien avec Fabrice Pilorgé, *op. cit.*

¹⁷⁵ Entretien avec Giorgio Ferraris, *op. cit.*

Ce même respect du savoir-faire des artisans se retrouve chez Fabrice Pilorgé, habitué à travailler avec des artisans tout au long de sa collaboration avec Pierre Buraglio. Le parcours d'architecte de Fabrice Pilorgé est singulier, puisque encore étudiant, il commence à travailler dans l'atelier de Pierre Buraglio (il sera diplômé durant cette période) et abandonne la pratique à l'issue de cette collaboration. Les projets issus de celle-ci correspondent, chez Fabrice Pilorgé, à sa vision idéale de la pratique du métier d'architecte qui serait de l'ordre de l'artisanat plus que de la production industrielle. « J'avais un problème avec l'architecture et le mode de production industriel. Je trouve ça passionnant quand ce sont des gens qui n'ont jamais réussi à la faire comme Le Corbusier. Mais quand je vois des bâtiments produits industriellement, ça ne m'a jamais vraiment satisfait. Dans mon cas, je crois que je n'ai jamais été un vrai architecte au sens du métier, peut-être au sens des outils projectuels. »¹⁷⁶. Le souci du projet maîtrisé jusqu'au moindre détail ainsi que la fabrication du projet sont des questions fondant l'intérêt de l'architecte pour cette pratique. L'intérêt qu'il développe et formalise à travers son mémoire de diplôme portant sur l'analyse de la réalisation de la maison d'Heidi Weber par Le Corbusier, entre en résonance avec le travail qu'il réalise alors avec Pierre Buraglio.

Sans intention de trouver dans la personnalité des architectes un profil type de concepteur susceptible de collaborer de manière satisfaisante avec un artiste, il apparaît avec évidence dans la manière d'appréhender leur propre travail, une capacité commune à être ouverts à l'échange avec d'autres intervenants (concepteurs ou artisans) et une satisfaction à intervenir sur un terrain différent de l'artiste et dans le dialogue avec ce dernier. Ce terrain est d'ailleurs perçu de manière très positive, comme une chance de pouvoir pousser un travail de conception au maximum, un moyen d'avoir le temps et le budget de mettre au point des détails d'exécution que Guido Fanti qualifie de « bijouterie ». Toutefois ce positionnement ne se fait pas sans référence ou comparaison avec le rôle présumé complet d'un architecte. Il s'agit ici d'un changement de regard, un glissement de l'intérêt que l'on porte habituellement, dans un projet, à la formulation d'une idée comprise dans le terme « conception », à l'intérêt contenu dans les opérations de « mise en réalité » d'une idée donnée par un autre concepteur. Ce qui, pour ces architectes pourrait être perçu dans l'esprit de leurs collègues pour une faiblesse, ou un abandon est ici perçu et revendiqué comme un niveau d'intervention plus subtil qui ne remet aucunement en compte les compétences de l'architecte.

Relations personnelles artiste/architecte : connaissance de la culture de l'artiste, amitié, culture commune

Si, dans une collaboration, les relations entre artistes et architectes n'ont pas comme condition *sine qua non* d'être amicales, il est certain que leur nature influence et facilite considérablement les échanges nécessaires au cours de l'élaboration du projet. Pour deux des trois projets étudiés, les artistes

¹⁷⁶ Entretien avec Fabrice Pilorgé, *op. cit.*

entretiennent des relations amicales avec l'architecte qui les assiste. Seul, Guido Fanti ne connaissait pas de manière personnelle Ettore Spalletti au moment de la commande, mais il souligne que tout deux ont une culture italienne commune, parlent la même langue (Ettore Spalletti ne s'exprime qu'en Italien) et que l'architecte connaît et apprécie le monde de l'art, notamment grâce à son frère peintre. Ettore Spalletti exprime une entière satisfaction à la collaboration avec des architectes (Guido Fanti et Bernard N'Godjo) « qui ont porté à [son] égard énormément d'attention tout au long du travail ». L'artiste les a trouvés « vraiment très bien, très efficaces. »¹⁷⁷

La relation liant Giorgio Ferraris à Michelangelo Pistoletto est une amitié de 25 ans dans la vie professionnelle autant que personnelle. L'architecte mentionne le plaisir de pouvoir travailler, sur un télésiège ou au cours d'un bon repas. Giorgio Ferraris, tout en affirmant une grande admiration pour Michelangelo Pistoletto, décrit cette relation construite sur un rapport fort et sur du respect. « Le rapport entre Michelangelo Pistoletto et moi, fonctionne bien, car il y a un grand artiste capable de conduire un ami architecte. C'est un jeu qui peut marcher ainsi car il n'y a pas de conflit. J'aide Michelangelo quand il sort de son strict champ de l'art et touche, comme il le fait souvent, l'architecture. »¹⁷⁸. Plus que l'absence de conflits, c'est de l'absence de compétition dont parle l'architecte tant il est clair pour lui que Michelangelo Pistoletto a une capacité à se mesurer avec l'architecture et, qu'en conséquence, il souhaite garder son rôle de « gestionnaire » de l'espace et n'a aucune envie de laisser sa place à un architecte. C'est par un « conflit », du moins une prise de position affirmée de l'architecte que la confiance entre les deux amis s'est assurée au cours du temps. Giorgio Ferraris évoque comme évènement marquant de cette évolution, l'aide que Michelangelo Pistoletto lui demande pour le mémorial de la Déportation de la ville de Hanovre. Lorsque l'artiste, découragé par les contraintes imposées par le service technique de la ville fait appel à Giorgio Ferraris, celui-ci, pour la première fois, s'oppose à lui et affirme que les architectes de la ville ont raison.

*Si tu considères l'architecture comme une matière dans les mains de l'artiste, tu dois la connaître. Si tu fais quelque chose en bois, tu connais le bois. Tu ne peux pas faire une épaisseur de 2 mm en bois, longue d'1 km. Si tu utilises un matériau, tu connais sa température de fusion, sa résistance. Alors bienvenu dans l'architecture, mais il y a des résistances techniques. Il y a des choses qui ne sont pas là pour empêcher la liberté, elles sont là pour être utilisées comme les caractéristiques de la matière. Si tu fais un monument praticable, c'est de l'architecture avec certaines règles.*¹⁷⁹

L'architecte se souvient de la surprise de l'artiste alors qu'il était « un jeune architecte, lui, un fameux artiste », et la manière dont il a compris et apprécié l'affirmation de ses convictions et de sa position. Si la confiance que porte l'artiste à l'architecte s'est renforcée au cours du temps et des collaborations, l'architecte reconnaît la nécessité peu évidente de garder une certaine vigilance, une sensibilité, une écoute pour ne pas modifier l'équilibre des rôles au fur et à

¹⁷⁷ Entretien avec Ettore Spalletti, 23 avril 2005.

¹⁷⁸ Entretien avec Giorgio Ferraris, *op. cit.*

¹⁷⁹ *ibid.*

mesure des collaborations. L'équilibre et la confiance mutuelle font dire à Giorgio Ferraris qu'il est le seul architecte que Michelangelo Pistoletto puisse supporter. « Il ne travaille pas souvent avec des architectes et a peur des architectes »¹⁸⁰. A propos des relations conflictuelles avec les architectes, Giorgio Ferraris donne pour exemple l'intervention de l'artiste à Venise il y a 25 ans. Il devait travailler dans un lieu où l'architecte avait dessiné une grande voûte rose. C'était le *silence rose* d'Ettore Sottsass. Michelangelo Pistoletto repeint la voûte du même rose et dit « J'accepte ton architecture, mais je n'accepte pas que tu me contiennes et tu me gardes. »¹⁸¹

L'artiste a eu des expériences avec d'autres architectes, mais c'est toujours Giorgio Ferraris qu'il appelle quand les choses se passent mal avec eux. A tel point que, pour le *Lieu de recueillement et de prière*, il est prêt à se retirer du projet si il est contraint de travailler avec un autre architecte que lui.

Si la relation liant Fabrice Pilorgé à Pierre Buraglio est amicale, l'artiste prend également une figure autre que le simple ami dans la mesure où il est celui chez qui se forme (en partie) le futur architecte. A 22 ans, alors qu'il est encore étudiant en architecture, Fabrice Pilorgé commence à travailler pour Pierre Buraglio. C'est pour lui « une chance incroyable de connaître Pierre Buraglio au moment où [il] n'était pas formé comme architecte. »¹⁸² Ce qui semble signifier qu'il n'est pas encore « formaté » architecte et que cela lui permet certainement d'être plus perméable à un apprentissage de terrain avec l'artiste. Pour autant, si Pierre Buraglio est conscient des choses qu'a apprises Fabrice Pilorgé de lui, il ne se pose aucunement en professeur paternaliste. « Parallèlement à ses études, et avec moi au pied du mur, puisqu'il était censé savoir plus de choses que moi sur certains plans, ses connaissances se sont développées »¹⁸³

L'artiste porte une grande estime à Fabrice Pilorgé et lui reconnaît une grande intelligence et une grande sensibilité artistique. S'il lui prête toutefois des lacunes en connaissance technique, il apprécie une culture originale « à la fois architecturale, que beaucoup d'architectes plus chevronnés n'ont pas, et théologique. »¹⁸⁴

Au sein de l'atelier de Pierre Buraglio, Fabrice Pilorgé participe à de nombreux projets et réalisations qui, au fur et à mesure de l'expérience et connaissances acquises, lui permettent de jouer un rôle plus important, devenant le type même d'un collaborateur proche de l'artiste. Ensemble ils travaillent sur le CROUS de Bordeaux, la chapelle Saint Symphorien, la croix et le portail Sainte Claire, l'Institution Tréméac, l'oratoire du Carmel de Lisieux, l'annexe de l'Université Panthéon Assas, le hall de l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées à Marne la vallée, l'Oratoire de l'hôpital Bretonneau ; et des concours : Vitraux pour le Prieuré de Salagon, de Ganagobie et pour Saint Pierre des Cuisines à Toulouse. Pour autant, si le rôle de l'architecte évolue au cours du temps, il souligne qu'il a toujours continué, sans que cela le dérange, à exécuter des tâches courantes et pragmatiques à l'atelier. L'architecte comme l'artiste évoquent séparément et

¹⁸⁰ *ibid.*

¹⁸¹ *ibid.*

¹⁸² Entretien avec Fabrice Pilorgé, *op. cit.*

¹⁸³ Pierre Buraglio, entretien avec Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé, *op. cit.*

¹⁸⁴ *ibid.*

spontanément ce même point au cours de leurs entretiens respectifs. « Parallèlement [aux projets], il m'aide à l'atelier quand il n'y a pas de travail. Il a de gros défauts, mais a une grande qualité c'est de n'être pas d'une fierté imbécile. C'est-à-dire, s'il avait à faire des choses plus matérielles, il le faisait. »¹⁸⁵

4- Langage, méthodes de transmission des informations et outils

Le partage des outils, l'anticipation par intégration de la culture de l'artiste

La sensibilité et la singularité du parcours de Fabrice Pilorgé, un apprentissage à l'école d'architecture Paris-Belleville parallèle à celui de terrain auprès de Pierre Buraglio, donnent une coloration spécifique à la nature des échanges entre l'architecte et l'artiste.

Il s'agit en premier lieu d'un parcours sur la longue durée : une intégration progressive de la culture du travail de Pierre Buraglio parallèle à l'acquisition d'un savoir théorique et pratique acquis à l'école et sur le terrain. Ce double « cursus » est, selon Fabrice Pilorgé, une chance lui ayant permis d'acquérir un double « langage » : celui propre aux architectes et celui de l'artiste.

J'ai une formation d'architecte, donc je sais m'exprimer avec le vocabulaire des architectes. Mais en travaillant avec Buraglio, j'ai fait un processus inverse. Je suis devenu de moins en moins un architecte en termes projectuels et de plus en plus du côté de l'artiste. [...] J'ai pris de ses outils et ça m'a totalement libéré¹⁸⁶.

Au fil des collaborations avec l'artiste, l'architecte passe d'étudiant-assistant au statut de collaborateur capable, avec l'ensemble de ses connaissances, d'anticiper les intentions de l'artiste. Pour l'*Oratoire* de l'hôpital Bretonneau, au Carmel de Lisieux, et déjà dans une certaine mesure pour le portail de l'église Sainte Claire, il est l'interface entre les architectes d'opération et l'artiste.

Non seulement il gagne des connaissances, mais il s'affine. Dans Saint Symphorien, ce qu'il peut proposer est plus brutalement rejeté, c'est plus quelque chose d'un élève venant plaquer des choses, alors que pour Bretonneau, il arrive à s'identifier à mon propos, à devancer mes désirs, mes intentions, ce qui est le type même du collaborateur proche et qu'on peut trouver sans doute au cinéma ou dans d'autres disciplines¹⁸⁷.

Ce type de collaboration ne peut se réaliser que sous certaines conditions, et notamment que l'artiste ne considère pas le terrain de la conception comme son

¹⁸⁵ Pierre Buraglio, entretien avec Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé, 28 janvier 2005.

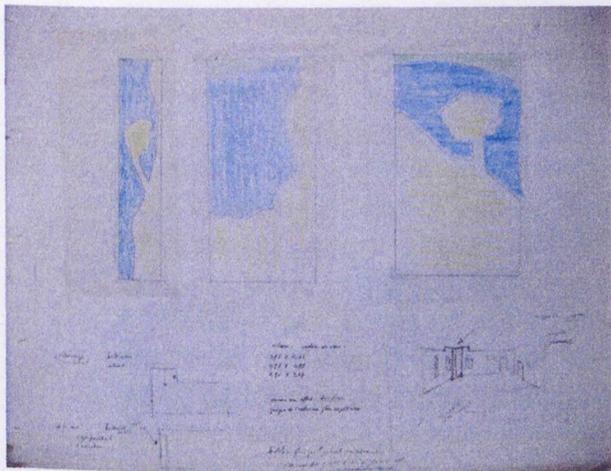
¹⁸⁶ Entretien avec Fabrice Pilorgé, 10 novembre 2004.

¹⁸⁷ Pierre Buraglio, entretien avec Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé, *op. cit.*

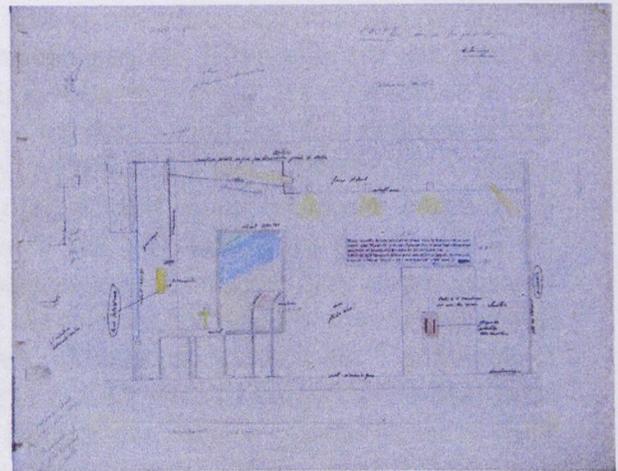
domaine exclusif. Il y a chez Pierre Buraglio une absence de ce type de considération, une reconnaissance spontanée du travail et de l'apport de ses collaborateurs. Il n'oublie toutefois pas de mentionner que les idées de l'architecte ne doivent leur existence qu'à la relation qu'elles entretiennent avec l'œuvre de l'artiste.

C'est important, si je n'existe pas (moi ou un autre artiste du même type), il n'a pas matière à avoir telle ou telle idée, il n'a pas l'occasion plutôt. En revanche, cette occasion fait qu'il se démultiplie et qu'il y a un certain nombre d'idées qu'on peut lui attribuer. Des idées qui pourraient être les miennes, parce qu'elles s'inscrivent exactement dans ma pensée, dans mon schème¹⁸⁸.

La sensibilité de l'architecte, l'assimilation de la pensée de l'artiste de l'ordre de l'identification partielle à ses schèmes, et la place laissée consciemment par l'artiste à son collaborateur, permettent à Fabrice Pilorgé et Pierre Buraglio de réussir à dialoguer d'une manière subtile et d'allier cohérence de l'œuvre produite et autonomie de chacun. Il s'agit d'un schéma de fonctionnement assez exceptionnel qui finit par rendre quasiment impossible de distinguer les individualités dans l'œuvre finale. Cette connivence est également perceptible dans la grande cohérence des propos et dans la mention commune d'idées, recueillis lors de leurs entretiens respectifs.



Vitraux de l'oratoire, carnet de Pierre Buraglio



Coupe sur l'oratoire, carnet de Pierre Buraglio

Dans ce dialogue, l'architecte estime, qu'en règle générale, il n'était quasiment jamais celui de l'idée, quelques fois, mais en avançant, avec toute la culture de l'artiste, les idées de Pierre Buraglio. Par contre, il évalue les apports respectifs à 50/50 dans la conception de la réalisation de l'œuvre (en dessin) et également à 50/50 les apports plus spécifiquement attachés à la fabrication (choix d'un artisan, d'un produit, etc.). Pour cette dernière phase, il souligne toutefois que leurs apports ne sont pas de la même nature : l'architecte amène diverses solutions de construction en respectant le plus possible « le process du travail habituel », et l'artiste choisit ce qui correspond le mieux à sa logique constructive. Il s'agit par

¹⁸⁸ Pierre Buraglio, entretien avec Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé, *op. cit.*

exemple, pour les murs de l'*Oratoire* sur lesquels sont peintes des lettres, de trouver une solution réalisable et résistante tout en gardant le fond du geste du peintre.

La confusion ou composition des apports de l'artiste et de l'architecte peut aller assez loin. Fabrice Pilorgé rapporte que parfois, ils réalisaient ensemble des « faux ». L'architecte dessinait, l'artiste annotait ou colorait. « Ses dessins étaient très jolis, mes dessins techniques pouvaient être assez jolis. Mais la rencontre des deux n'était pas toujours très réussie. C n'était pas grave, c'est la confrontation dans les dessins qui était intéressante. »¹⁸⁹

Méthode de travail

Pierre Buraglio a consigné la conception de l'*Oratoire* dans un grand carnet qui contient des croquis annotés (perspectives et axonométries), quelques photos, des textes, des détails techniques cotés, mais surtout des plans, coupes et élévations. Si Fabrice Pilorgé estime avoir peu à peu assimilé des outils de l'artiste, ce carnet montre avec évidence que l'artiste dispose également d'outils d'expression habituels chez les architectes. Le plan coté, la coupe et l'élévation sont ici les outils privilégiés. Peut-être n'est-ce pas un hasard si ces outils ne lui sont pas étranger dans la mesure où le père de l'artiste était lui-même architecte.

La méthode de collaboration entre Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé commence avec un dessin simple (croquis que l'artiste fait dans ses carnets), dont l'architecte prend une photocopie. L'artiste dessine tout, et très vite il demande des documents pour pouvoir travailler plus précisément. En général, il travaille sur des plans et l'intervention de l'architecte se situe au niveau du réglage des dimensions et des intentions. L'architecte se base, soit sur un dessin, soit sur des éléments d'une discussion très concrète ou sur les deux. « Parfois il s'agit d'interpréter le dessin avec comme élément la culture du projet, de son travail et savoir comment il fabrique ses choses. Comment il fabrique ses tableaux. Il les peint mais il les fabrique aussi, ça permet de mieux comprendre les croquis. Des assemblages. » L'artiste ne fait jamais un dessin avant d'avoir été sur place et d'avoir beaucoup étudié la commande. Les plans, coupes, élévations dessinés par l'architecte à partir du croquis de Pierre Buraglio servent alors de sous calque à l'artiste pour préciser sa proposition dans un travail qualifié par Fabrice Pilorgé de va et vient permanent, jusqu'à la proposition finale.

L'artiste et l'architecte peuvent également travailler avec comme outil la maquette. Cette une « maquette » à l'échelle 1/1 qui sert à vérifier le plan de l'oratoire. L'angle coupé de l'oratoire qui oriente le plan est une analogie à la cheminée d'une pièce de l'atelier de Pierre Buraglio. Cette pièce, de dimensions sensiblement identiques à celle de l'oratoire, sera le lieu d'une simulation avec les maquettes des meubles.

¹⁸⁹ Entretien avec Fabrice Pilorgé, *op. cit.*



Cheminée de l'atelier de Pierre Buraglio

Anticipation

L'identification partielle de l'architecte aux schèmes de l'artiste, lui permet d'anticiper ses désirs, et de proposer des idées dont Pierre Buraglio pourrait être l'auteur. Mais cette anticipation chez Fabrice Pilorgé va beaucoup plus loin. La place qu'il occupe entre l'artiste et les architectes de chantier est inconfortable et source, pour lui, de perpétuelles peurs. Il a notamment la peur d'outrepasser ses fonctions, de casser l'équilibre des apports établis entre l'artiste et lui-même. Il reconnaît rétrospectivement n'avoir peut-être été assez formé ou attentif à la « traduction » du langage proprement artistique en langage purement architectural. Pourtant, pour Fabrice Pilorgé, « ce que Pierre Buraglio a pu me reprocher (c'est sur cela qu'on s'est quitté) comme manque de professionnalisme, était, je pense garant de préserver la démarche artistique d'un bout à l'autre. »¹⁹⁰ Ce point constitue une divergence entre l'artiste et l'architecte. Celui-ci avoue avoir fait « un peu exprès » de réaliser des dessins hybrides dans le but de préserver le « process » habituel du travail de l'artiste qui accorde une place importante au moment de la fabrication. Un dessin fini laisse penser à celui qui réalise l'ouvrage que la fabrication sera exactement donnée par le dessin, or Fabrice Pilorgé cherchait à préserver l'idée que le dessin est juste une base de discussion pour trouver comment le fabriquer et, que l'écart entre le dessin et la fabrication fait partie de la démarche artistique.

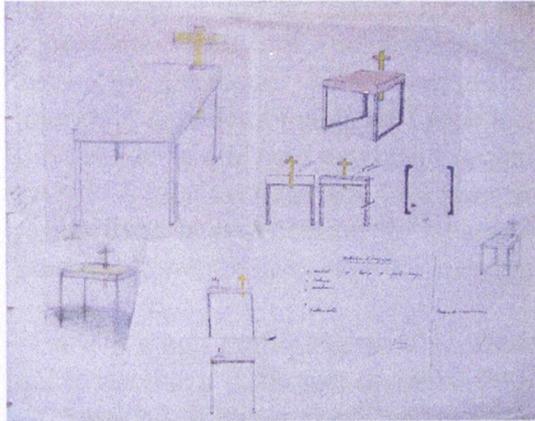
*Je pense que cette résistance n'était pas inintéressante car il est impossible de faire un travail comme celui-ci en entrant dans les processus de production d'un grand bâtiment semi industriel ou industriel. Il faut résister. Je ne résistais pas forcément totalement consciemment.*¹⁹¹

Cette résistance née, pour une part, d'un manque de maîtrise des outils d'un mode de « production industriel » (ne lui permettant pas de les détourner au profit d'un mode de production artisanal), et d'autre part, d'une démarche consciente ou semi-consciente visant à protéger la démarche artistique jusqu'au bout, dénote d'une assimilation très profonde et d'une identification aux structures de pensée

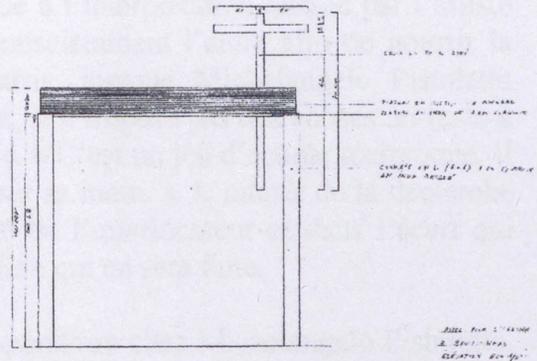
¹⁹⁰ *ibid.*

¹⁹¹ *ibid.*

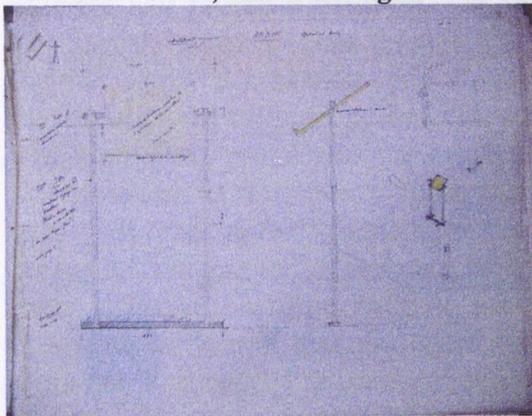
de l'artiste. La protection de l'œuvre quasiment contre l'artiste qui apparaît ici ne pas mesurer totalement les risques encourus, se fait au risque d'une mise en danger des relations personnelles entre l'artiste et l'architecte.



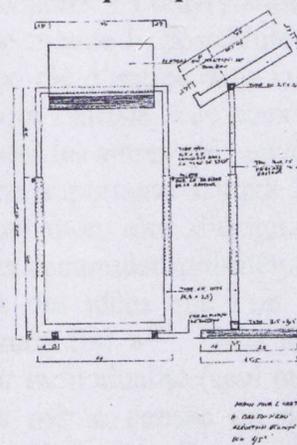
Dessin de l'autel, Pierre Buraglio



Mise au point par Fabrice Pilorgé



Dessin de l'ambon, Pierre Buraglio



Mise au point par Fabrice Pilorgé

La parole de l'artiste et la main de l'architecte

Dans la collaboration entre l'artiste Michelangelo Pistoletto et l'architecte Giorgio Ferraris, ce dernier fait mention d'une manière très poétique d'assurer la transformation des idées de l'artiste en dessins. Il évoque la conception de la scénographie de la pièce *Anno Uno*, interprétée par les habitants de Corniglia au théâtre Quirino, à Rome en 1981, où l'artiste, pour la première fois, souhaite dessiner avec la main de l'architecte.

Au moment où je commençais à dessiner, lui parlait, j'ai compris que c'était une liaison très intéressante. Au moment où je dessinais, je lui ai demandé : est-ce que tu penses ça ? Ou, est-ce que tu pense à quelque chose de différent ? Je peux ajouter ou enlever... Il disait seulement « vas-y ; vas-y ». Tout cela me guidait selon sa présence et ses paroles, mais pas le geste. Je me rappelle très bien de ça, j'ai gardé le dessin et la

*photographie. C'est une chose que je trouve très très agréable dans notre histoire.*¹⁹²

Sans parler de méthode, ce mode d'action laisse une place importante à l'interprétation de l'architecte. Et la latitude à l'interprétation laissée par l'artiste entre dans un jeu qui vise à provoquer consciemment l'autre afin de nourrir la démarche artistique. Selon Giorgio Ferraris, lorsque Michelangelo Pistoletto intervient dans le domaine de l'architecture, il n'impose pas des choses et reste à l'écoute de ce que peut apporter l'architecte. « C'est un jeu d'écoute réciproque. Il est prêt à faire dessiner son idée sans utiliser sa main. ». L'intérêt de la démarche réside dans la provocation de la créativité de l'interlocuteur et dans l'écart qui peut résulter entre sa pensée et l'interprétation qui en sera faite.

Il s'agit pratiquement d'un mode opératoire chez Michelangelo Pistoletto, qui le décline à différents niveaux. Pour le projet *Segno arte* de la ville de Krems en Autriche, il met à contribution l'ensemble des habitants de la ville, appelés à envoyer leur propre signe d'art. Les plus adaptés à l'œuvre sont choisis ensuite par l'artiste. « Nous avons donnée à tout le monde la possibilité de se retrouver dans ce signal et à chacun celle d'avoir une clé d'entrée dans la créativité ». La participation est un principe fondamental pour l'artiste. « Je peux aller d'un point à un autre, mais pas plus loin que cela. Ce sont les autres qui peuvent faire évoluer des morceaux et faire que la chose devienne importante. Cittadellarte est comme cela. S'il y a une richesse possible dans mon idée d'origine, ce n'est pas seulement l'argent ou les formes que je peux accumuler moi-même qui donnent la vraie richesse. La vraie richesse provient des idées que l'on arrive à mettre ensemble en faisant quelque chose de jamais fini. »¹⁹³. Dans les années 1960, alors que beaucoup d'artistes affirment leur individualité (seul ou par le biais de groupes de créateurs rassemblés par une même pensée ou considération de l'histoire de l'art), Michelangelo Pistoletto crée le *Zoo*. Dans ce zoo composé de différentes « sortes d'animaux humains, ou chacun est expert en quelque chose », il ne s'agit pas de « rester dans son propre environnement mais s'ouvrir à l'environnement des autres. »¹⁹⁴

Comme le souligne Giorgio Ferraris, l'écoute doit être réciproque pour que ce jeu subtil fonctionne, ce qui signifie que l'interlocuteur soit également attentif à ne pas s'imposer tout en apportant son propre savoir, son schème, etc.

Il dit des choses, il regarde le résultat avec moi ou avec d'autres. C'est lui qui provoque et détermine une chose pas directement faite par lui. C'est un jeu délicat d'écoute réciproque du geste de l'autre pas du sien.

Ce qu'induit, comme attitude de l'architecte, le jeu de Michelangelo Pistoletto est assez proche de l'attitude de Fabrice Pilorgé dans son travail avec Pierre Buraglio.

¹⁹² Entretien avec Giorgio Ferraris, *op.cit.*

¹⁹³ Entretien avec Michelangelo Pistoletto, *Cittadellarte, op.cit.*

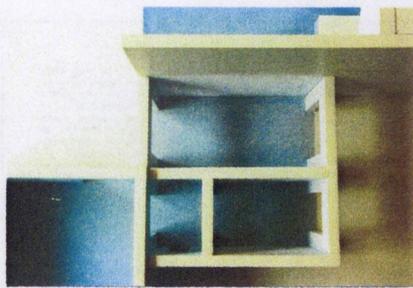
¹⁹⁴ *ibid.*

Echange constructif

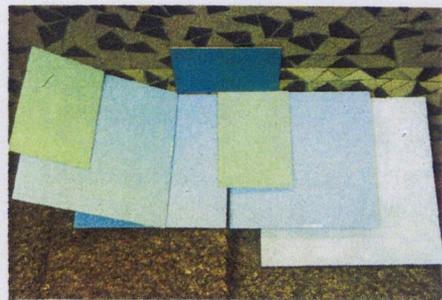
La collaboration d'Ettore Spalletti et de Guido Fanti pour la réalisation de la *salle des départs* est très différente des deux collaborations évoquées précédemment. La restructuration de la chambre mortuaire de l'hôpital de Garches est la première œuvre pérenne de l'artiste, il n'a donc pas d'expérience antérieure de travail avec un architecte et pas de relation privilégiée avec un architecte particulier. D'autre part, Guido Fanti entre en jeu après deux essais de collaboration avec des architectes, jugés infructueux par la maîtrise d'ouvrage. La conception de l'œuvre est donc déterminée dans ses grandes lignes et adoptée par les commanditaires de l'opération. L'artiste a déjà transmis et expliqué ses intentions par oral et a fait réaliser une maquette simplifiée avec des aplats de couleur, et des échantillons de couleur et de matière.



Maquette d'E. Spalletti



Détail de la maquette



Echantillons de couleur

Ce sont ces « outils » de communication que récupère l'architecte. Bien que la maquette soit imprécise, elle met parfaitement en lumière le caractère relativement abstrait de l'œuvre que l'artiste souhaite exprimer. Guido Fanti et Bernard N'Godjo, adhèrent au choix de l'artiste par le médiateur, qu'ils estiment intéressant et immédiatement pertinent. L'idée qui leur apparaît « simple », ne semblait pas nécessiter de plus ample explication.

On a très peu parlé du projet en lui-même parce qu'il était flagrant. Au bout du troisième architecte, et 1/4 d'heure de discussion, nous savions que cela allait. Il n'y a pas eu d'accroche. Lui est quelqu'un de très doux, réservé. Nous étions sur la même longueur d'onde.¹⁹⁵

Complémentairement à ces premiers éléments de compréhension, Catia Riccaboni, médiateur du projet remet aux architectes un dossier comprenant : une fiche synthétique du projet d'aménagement, un texte rédigé pour les Nouveaux Commanditaires, expliquant le pourquoi de leur demande, un texte récapitulatif des différentes étapes du projet avec les partenaires, un récapitulatif réalisé par l'architecte Sonia Winogradoff, des contraintes de sécurité et différentes normes auxquelles le projet doit répondre, et enfin un catalogue d'exposition et une série de diapositives de l'œuvre d'Ettore Spalletti.

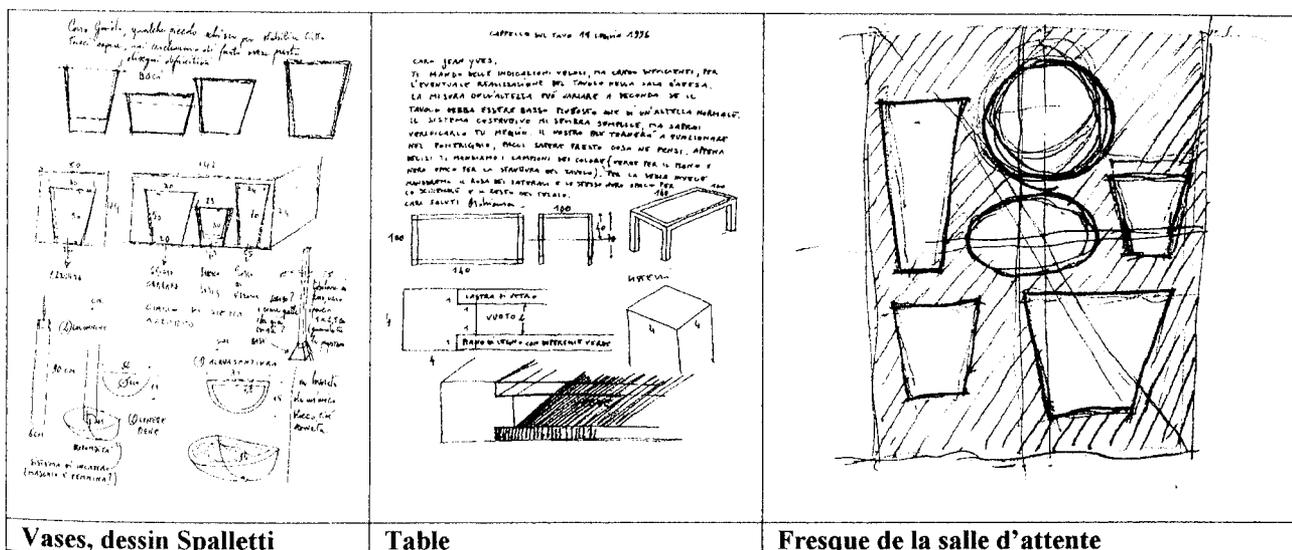
A partir de la transmission des intentions générales du projet, la collaboration entre les architectes et l'artiste se situe dans la mise au point de détails techniques,

¹⁹⁵ Entretien avec Guido Fanti, *op.cit.*

dans le choix de matériaux, de mises en œuvre spécifiques, etc. Guido Fanti décrit cette collaboration comme un travail commun basé sur l'échange. Il insiste sur le caractère informel de ces échanges qui laisse peu de traces matérielles : des croquis réalisés sur des morceaux de papier non conservés ou directement sur les murs de la chambre mortuaire.

*On proposait des choses, on discutait, et on dessinait ensemble sur des papiers. Concrètement, il y a une dizaine de détails, ensuite c'est du suivi d'exécution. [...] De réfléchir ensemble jusqu'à la concrétisation formelle et physique, c'était drôle, intéressant.*¹⁹⁶

Parmi les archives de Guido Fanti, se trouvent des croquis provenant de l'atelier d'Ettore Spalletti. Ces croquis sont annotés avec quelques cotes notamment pour les proportions des trois vases d'un des salons de présentation des corps, pour un bénitier (non réalisé), du mobilier liturgique et du mobilier (chaises et table).



Un autre élément significatif des méthodes de transmission des informations concerne la fontaine. Guido Fanti se souvient avoir reçu un moulage de plâtre réalisé dans un gobelet en plastique assorti d'intentions orales de l'artiste qui souhaitait une fontaine d'eau frémissante à la surface de laquelle flotteraient de petites maisons stylisées. La forme finie de cette fontaine est effectivement très proche, dans ses proportions, de celle d'un gobelet standard en plastique.

Les méthodes de transmission des idées et des informations au sein des trois collaborations évoquées précédemment, sont très différentes et donnent un aperçu de la diversité possible des dynamiques qu'il est possible de trouver entre artistes et architectes pour la réalisation d'une œuvre commune.

Chez Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé, il est ainsi impossible de distinguer des phases privilégiées d'intervention de l'un ou l'autre des intervenants. L'artiste et l'architecte, chacun selon leurs compétences respectives et dans des proportions différentes, interviennent ensemble sur l'ensemble du processus de la conception à la réalisation. Ce processus de collaboration donne un ensemble cohérent

¹⁹⁶ *ibid.*

d'éléments conçus par couches successives d'interventions de l'artiste et de l'architecte.

La collaboration de Michelangelo Pistoletto et Giorgio Ferraris, distingue deux phases. Une première où l'architecte est invité dans la conception générale de l'œuvre, à travers la latitude d'interprétation laissée par l'artiste dans le dessin réalisé par la main de l'architecte guidé par la parole et la présence de l'artiste. La deuxième phase laisse apparaître un mode d'échange plus « habituel » : l'architecte règle les dimensions, précise les formes, dessine de manière normalisée les éléments du projet et les soumet à l'avis de l'artiste. Ces dessins sont alors la base de discussions et d'ajustements qui permettent à l'architecte d'affiner ses propositions et de les accorder à la pensée de l'artiste. Enfin, la collaboration d'Ettore Spalletti et de Guido Fanti et Bernard N'Godjo, s'inscrit en aval de la phase de conception des grandes lignes du projet, et s'apparente à la seconde phase décrite dans la collaboration entre Michelangelo Pistoletto et Giorgio Ferraris.

5- Conception de la fabrication de l'œuvre et suivi de chantier

Le développement suivant cherche à faire émerger plus spécifiquement et concrètement l'apport des architectes associés aux artistes dans la conception de la fabrication de l'œuvre et dans le suivi de chantier.

L'oratoire de l'hôpital Bretonneau

Inciter l'artiste à oser

Un apport fondamental de Fabrice Pilorgé, à tous les stades du projet, est un soutien actif, qui vise à conforter les positions de l'artiste. « Mon intervention était aussi dans le fait de l'aider à comprendre la commande et aller au-delà de la commande. »¹⁹⁷. Ce soutien mentionné par l'architecte est reconnu spontanément par Pierre Buraglio comme un élément important de leur collaboration au cours du chantier.

A l'origine, la commande passée à l'artiste se résume à la réalisation d'un vitrail. Fabrice Pilorgé incite l'artiste à oser retravailler la commande avec la maîtrise d'ouvrage.

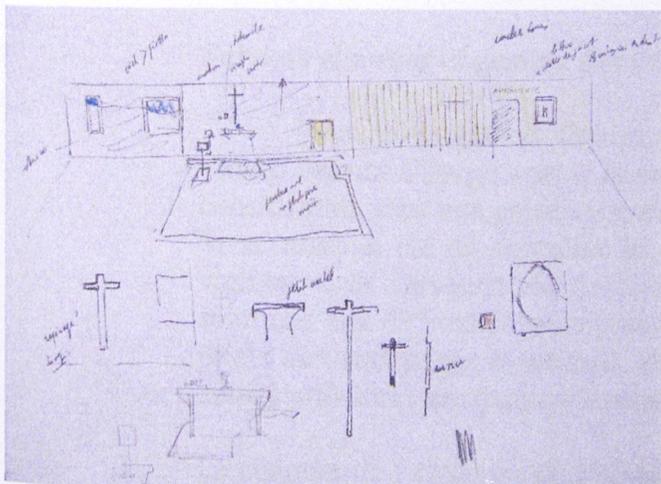
C'est lui qui a suscité plus de commande. Il a demandé s'il pouvait travailler le plan, et jusqu'où. Et nous avons commencé à travailler le décaissé. Là où je suis intervenu c'est en le poussant, en lui indiquant qu'il pouvait faire ce qu'il voulait¹⁹⁸.

L'architecte intervient également sur le plan dont les proportions ne lui conviennent pas. Ce plan est initialement orienté dans le sens de la longueur, avec un espace de célébration et des rangées de chaises disposées parallèlement au mur

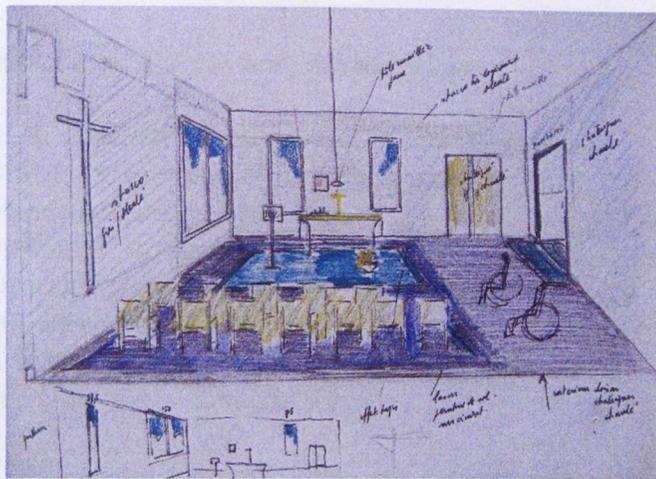
¹⁹⁷ Entretien avec Fabrice Pilorgé, *op.cit.*

¹⁹⁸ *ibid.*

où se situe l'actuel accès. Conscient des possibilités qu'offre une intervention dans un bâtiment en cours de construction (déviation des gaines, travail sur le volume, etc.), il invite Pierre Buraglio à rester libre de proposer un changement d'orientation du plan. Il en résulte une aire de célébration orientée selon la diagonale du rectangle (en plan) et un travail sur le volume (décaissé, lumière) de cette aire.



Première orientaton du plan



Dessins P. Buraglio

D'une manière générale, l'architecte souligne que Pierre Buraglio est non seulement très respectueux de la commande qui lui est faite mais également des personnes détenant des diplômes et censées « savoir ». Ce respect doublé d'humilité, s'il est une force de l'artiste, peut aussi être un handicap selon interlocuteurs auxquels il doit se confronter. Dans la collaboration artiste /architecte, Fabrice Pilorgé estime avoir apporté à Pierre Buraglio la capacité de résister aux « propositions des gens qui savent ». Cette dynamique entre l'architecte et l'artiste se retrouve à tous les stades du projets : travail sur la commande, conception du projet et fabrication de l'œuvre.

Pierre Buraglio évoque le rôle que tient ici l'architecte, à propos du calage de la position de la porte menant à l'aumônerie. Alors que la baie de la porte est déjà réalisée, et « collée » à un angle de l'oratoire, Pierre Buraglio signale à Dominique Zentelin, architecte d'opération de l'agence Valode et Pistre, qu'il est important pour l'œuvre de décaler cette baie de 20 cm afin de pouvoir exploiter l'angle. Ce dernier lui répond que le trou est déjà fait et que ce serait une perte de temps d'en changer sa position. L'artiste, prêt à financer lui-même le surcoût de la modification, en cas de mésentente, recourt alors à la voie hiérarchique, afin que Jean Pistre fasse comprendre à son architecte d'opération qu'il s'agit d'une commande d'Etat et que chaque détail compte.

Fabrice aussi qui joue là un très grand rôle en me poussant à demander beaucoup car on attendait beaucoup de moi. J'avais quelque pudeur quand même : de quel droit j'ennuie le monde pour 20 cm ? Est-ce un chef d'œuvre que je fais ? Et là, Fabrice m'a fortifié dans cette position, il

*fallait que je considère ce lieu comme si c'était un de mes tableaux. Et à la fin c'est un vrai tableau.*¹⁹⁹

Cet apport de Fabrice Pilorgé n'est pas forcément visible et quantifiable à travers des éléments graphiques, toutefois il s'agit là d'un élément important de la dynamique à l'œuvre entre l'artiste et l'architecte.

Suivi de chantier et gestion des relations avec l'architecte d'opération

Pour le projet de l'*Oratoire* de l'hôpital Bretonneau, Pierre Buraglio estime Fabrice Pilorgé apte à le seconder sur le chantier. Il y joue ainsi un rôle considérable avec une présence quasi quotidienne.

Si sa mission est de contrôler la conformité de la réalisation au projet, d'être vigilant à la survenue de problèmes inhérents au chantier, de proposer des solutions aux difficultés techniques qui surviennent, d'assurer la transmission du projet aux entreprises et artisans, etc., il met l'accent sur son rôle d'intermédiaire entre l'artiste et l'architecte d'opération, Dominique Zentelin.

Le chantier de l'*Oratoire* de l'hôpital Bretonneau a la spécificité, par rapport à la *Salle des départs* ou le *Lieu de recueillement et de prière*, de mobiliser une figure supplémentaire : un architecte d'opération, responsable du chantier de l'hôpital. Dominique Zentelin, est appelé en remplacement d'un premier architecte de l'agence Valode et Pistre pour mener à terme le chantier de l'hôpital, alors que le projet de l'*Oratoire* est bien avancé et des éléments déterminants fixés, comme l'orientation du plan, le dévoiement des gaines et le décaissé.

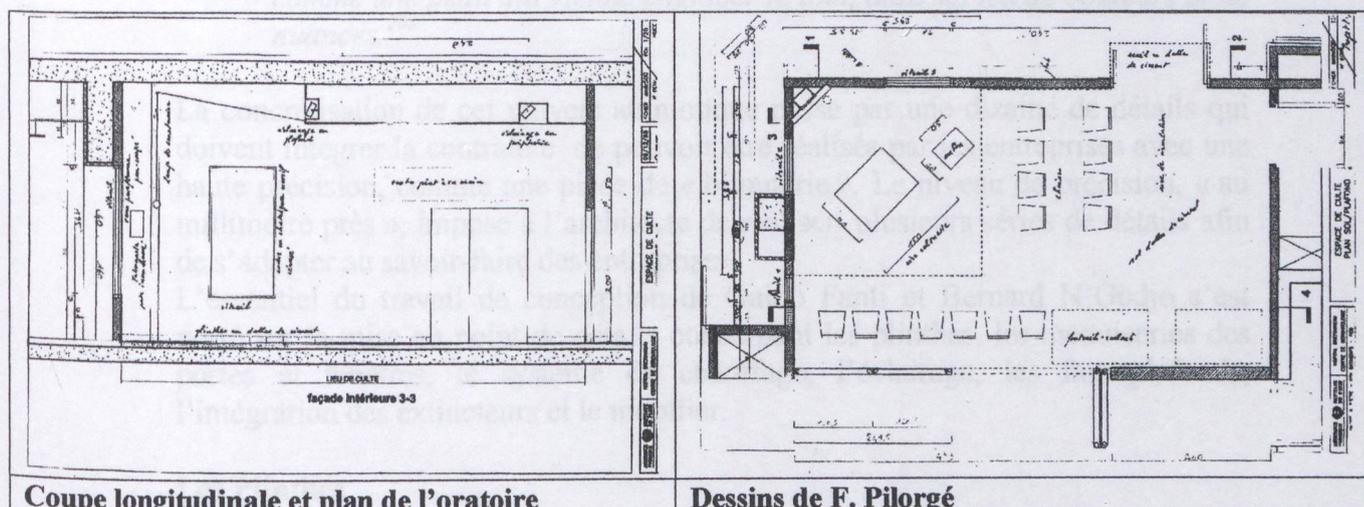
Fabrice Pilorgé décrit ces relations comme très conflictuelles, tandis que Dominique Zentelin, dans son entretien, ne mentionne pas, de lui-même, la présence de Fabrice Pilorgé dans la collaboration artiste/architecte(s) pour le chantier de l'oratoire.

Si Fabrice Pilorgé reconnaît que Dominique Zentelin possédait toutes les qualités requises pour mener à terme un chantier de grande envergure, il exprime un certain ressentiment à l'égard d'un architecte qui, pendant une partie du chantier, les traite « hiérarchiquement en subalternes ». Selon Fabrice Pilorgé, le rôle de Dominique Zentelin dans un premier temps est de leur créer des problèmes en défaisant ce qui est fixé entre Fabrice Pilorgé (à son insu), et les entreprises. Suite à un rappel à l'ordre de Jean Pistre à la demande de Pierre Buraglio, une relation s'apparentant plus à une collaboration, s'instaure. Il s'agit là d'une confrontation de deux logiques d'action différentes. L'un doit gérer dans un temps et un budget donnés, la coordination d'interventions de corps d'état à l'échelle d'un bâtiment important et, l'autre doit défendre la démarche artistique sur un mode de construction plus artisanal. Les priorités légitimes des deux architectes apparaissent difficilement conciliables d'autant que les deux chantiers ne sont pas indépendants dans la mesure où certaines entreprises interviennent sur les deux. Ceci nécessite une temporalité parallèle des deux chantiers ce qui est difficilement envisageable au regard des logiques propres à chacun.

¹⁹⁹ Pierre Buraglio, entretien avec Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé, *op.cit.*

Concernant la transmission concrète des informations sur le chantier, Fabrice Pilorgé souligne des difficultés quant aux outils de communication. Il rédige des comptes-rendus qu'il estime « probablement pas assez rigoureux » selon les critères normatifs. Il doit peu à peu adapter ses méthodes de travail pour assurer le lien entre l'architecte d'opération, les entreprises et l'artiste. Il se résout également à réaliser des dessins de détails à partir des documents graphiques de l'agence Valode et Pistre.

Comme ça ne marchait pas autrement, je me suis mis à faire des dessins de détails. Je leur demandais de me donner des dessins originaux que je modifiais. C'était assez compliqué mais ça c'est finalement bien passé. J'ai dû entrer dans la logique de la production industrielle pour trouver une marge de manœuvre. Je l'avais auparavant fait avec des artisans, mais pas avec la logique productiviste industrielle d'un bâtiment de 10000m².²⁰⁰



Coupe longitudinale et plan de l'oratoire

Dessins de F. Pilorgé

Si à posteriori, Dominique Zentelin s'attribue une grande partie du travail effectué par Fabrice Pilorgé (mise au point technique des vitraux, ventilation dans les faux-plafonds, proposition du carreau ciment pour le sol et d'une gamme pour l'éclairage), Fabrice Pilorgé reconnaît certains points de collaboration. Les architectes collaborent notamment dans la recherche, parmi les produits du commerce, d'une porte coulissante, dans sa modification pour la rendre plus isolante, et dans la mise au point du stockage des panneaux. Ils collaborent également pour l'inscription de l'oratoire dans la rue intérieure de l'hôpital.

De cette collaboration entre les deux architectes sur le chantier de l'Oratoire, découlent deux perceptions opposées des intervenants. Ces perceptions du déroulement du chantier illustrent parfaitement les priorités de chacun des architectes. Pour Dominique Zentelin, l'oratoire était « un chantier dans le chantier, avec beaucoup de soucis pour un local finalement assez petit »²⁰¹. Les architectes distinguent tout deux, deux phases. Toutefois pour Dominique

²⁰⁰ Entretien avec Fabrice Pilorgé, *op.cit.*

²⁰¹ Entretien avec Dominique Zentelin, architecte de l'agence Valode et Pistre, 8 septembre 2004.

Zentelin, les trois premiers mois ont été satisfaisants, « puis c'est devenu un peu lourd »²⁰², tandis Fabrice Pilorgé a pu ressentir la situation exactement inverse.

La Salle des départs

Si l'idée d'Ettore Spalletti, pour le projet de la *Salle des départs* est « simple », elle contient, dans sa réalisation, « beaucoup de complexité qu'il fallait surtout masquer ». La réalisation finale devait rendre l'idée d'un univers amniotique un lieu relativement abstrait et lisse où les aspérités (plinthes, menuiseries des portes et des fenêtres, seuils, etc.) devaient être masquées.

*Tout le travail était un défi qui allait à l'encontre de l'architecture « classique » qui joue des ruptures de matériaux, ou de ruptures spatiales pour faire des modénatures comme les plinthes ou les encadrements des portes. Elles existaient dans le bâtiment. Il fallait les gommer pour créer comme une peau qui vienne englober le tout, dans un jeu de couleurs et de nuances.*²⁰³

La concrétisation de cet univers amniotique passe par une dizaine de détails qui doivent intégrer la contrainte de pouvoir être réalisés par les entreprises avec une haute précision, comme une pièce de « bijouterie ». Le niveau de précision, « au millimètre près », impose à l'architecte de réaliser plusieurs séries de détails afin de s'adapter au savoir-faire des entreprises.

L'essentiel du travail de conception de Guido Fanti et Bernard N'Godjo s'est porté sur la mise au point de détails concernant les plinthes, les menuiseries des portes et fenêtres, le système de chauffage, l'éclairage, les faux-plafonds, l'intégration des extincteurs et le mobilier.

Les Plinthes

La mise au point des plinthes a nécessité deux séries de détails afin d'adapter la solution techniques aux savoirs faire des entreprises. Pour les deux séries de détails, l'idée est d'obtenir que plinthes et mur soient au même nu. La première solution est abandonnée au profit d'une deuxième remplaçant les plinthes en résine trop fragiles pour de l'Eternit vissé, enduit et peint. La forme de gorge existante n'est pas conservée et le profil en équerre (laiton) entre la plinthe et le doublage de BA13 est remplacé, dans la solution finale par un profil en Z (inox) permettant d'assurer une finition parfaite de la découpe inférieure du doublage.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Entretien avec Guido Fanti, *op.cit.*

Système de chauffage

La solution de chauffage proposée par les architectes, afin qu'aucun radiateur apparaisse dans la salle des départs, est un serpentin courant derrière les grands panneaux peints par Ettore Spalletti. Guido Fanti souligne la précieuse collaboration des services techniques qui acceptent une solution impliquant une manipulation difficile et délicate ainsi qu'un entretien peu aisé quand il s'agit de les purger.

Eclairage

L'éclairage des différentes parties de la chambre mortuaire a fait l'objet d'une attention particulière. En effet, les différentes variations de bleu et vert des murs, plafonds et sol pouvaient, sans traitement spécifique de la lumière, donner des reflets blafards aux personnes décédées. L'ambiance lumineuse, dans une chambre mortuaire est une question délicate. Un corps éclairé trop crûment peut faire peur. Mais un corps placé dans un environnement trop sombre peut également être source d'angoisse et de peur pour les proches. Pour les salles de reconnaissance, les architectes proposent deux types de lumière : directe (par des spots encastrés dans le faux plafond) et indirecte (gorge lumineuse venant éclairer les murs périphériques), et la possibilité de faire varier l'intensité lumineuse de la pièce. Dans la salle des départs des corps les luminaires sont des appliques en staff permettant de les fonder dans le traitement des murs. Enfin, les tubes des gorges lumineuses sont gélatinés et la température de couleur des lampes dans les alcôves est plus chaude, afin de ne pas accentuer le teint blafard des corps présentés. Les solutions d'éclairage ont été adoptées en accord avec le personnel du service qui a été omniprésent et des interlocuteurs privilégiés au regard des contraintes du lieu.



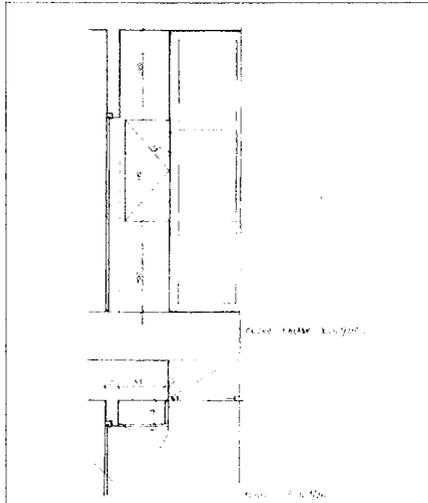
Appliques de la salle des départs



Salon de présentation

Les faux plafonds et encoffrement des extincteurs

Le souci toujours identique de réaliser un lieu lisse, abstrait et sans aspérités, impose des choix techniques représentant un coût important ou des demandes de dérogation. C'est le cas des faux-plafonds réalisés entièrement en staff afin d'obtenir une surface totalement homogène sans joint visible. Le respect des normes de sécurité a, quant à lui, posé le problème de la présence obligatoirement visible des extincteurs. Cette tache de couleur était un élément difficilement conciliable avec l'esprit du projet d'Ettore Spalletti. Les architectes font une demande de dérogation afin de pouvoir les masquer dans un encoffrement et ne laisser visible qu'un signe indiquant leur localisation.



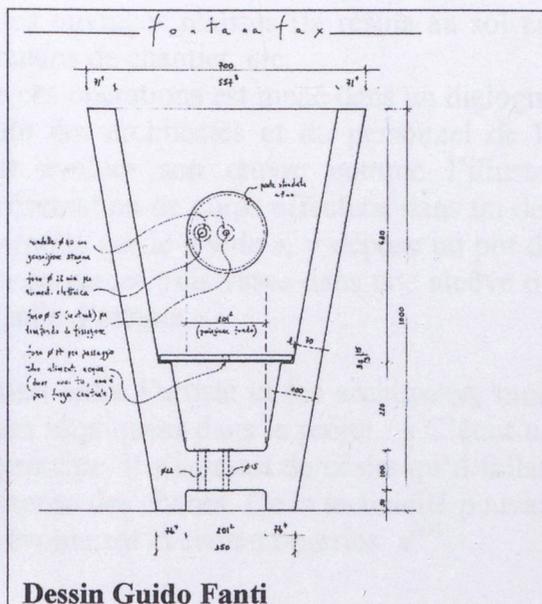
Encoffrement des extincteurs

La fontaine

Le projet d'Ettore Spalletti contient un certain nombre de sculptures-objets fixes comme les cataflaques et la fontaine. Dans le projet original, l'artiste avait prévu, dans la salle des départs des corps, un bassin de faible profondeur incrusté dans le sol. Cette idée ne répondait pas aux normes de sécurité dans le sens où le public pouvait, par inadvertance, tomber dans ce bassin et se blesser. Cette idée de bassin au sol a été conservée dans le projet final par une marqueterie en marbre noir. La présence de l'eau a également été maintenue et vivement soutenue par les commanditaires, sous forme d'eau frémissante dans un vase-fontaine. La mise au point de cette fontaine a mobilisé les compétences des architectes qui se sont chargés de concevoir un système invisible permettant de maintenir le mouvement de l'eau. Le vase de marbre dont l'alimentation en eau est noyée dans le sol, possède un double fond dans lequel est placée une pompe. Le mouvement de l'eau fait osciller de petits volumes en forme de maison stylisée fichés sur des tiges de plexiglas.



Fontaine



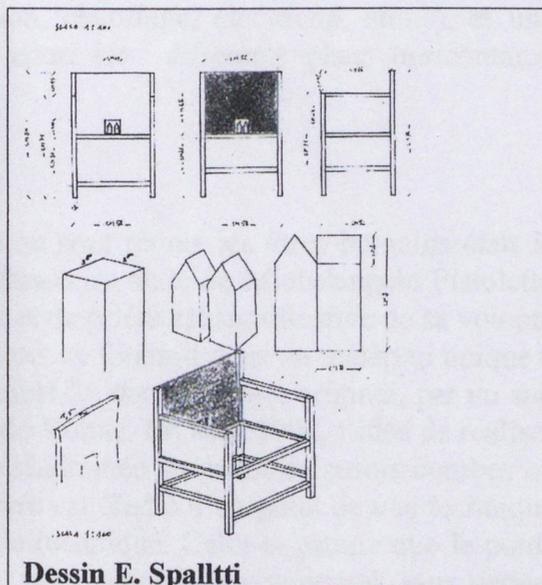
Dessin Guido Fanti

Le mobilier

Au cours du chantier s'est vite imposée l'évidence qu'il serait difficile de meubler la chambre mortuaire avec du mobilier du commerce. Une mission complémentaire de création de mobilier (table et chaises) est alors confiée à l'artiste. L'artiste est assisté sur certains détails par les architectes (notamment pour la table), mais l'essentiel du travail est effectué en Italie où Ettore Spalletti fait réaliser plusieurs prototypes de chaises.



Prototype de chaise réalisé en Italie



Dessin E. Spalletti

Ce descriptif des apports des architectes à l'œuvre de l'artiste est incomplet. Il met toutefois en évidence l'essentialité de leur concours dans la conception de la fabrication d'une œuvre qui ne souffre d'aucune approximation. La mission des architectes, au-delà de la conception de la fabrication de l'œuvre de l'artiste, a été celle, plus traditionnelle, de maître d'œuvre. Les architectes, munis d'un spectromètre, accompagnent ainsi l'artiste chez des fabricants industriels de peinture afin de trouver le dosage que souhaite Ettore Spalletti. Ils assurent la

coordination des entreprises, vérifient les ouvrages réalisés (la résine au sol est refaite trois fois), rédigent les comptes rendus de chantier, etc.

Guido Fanti souligne que l'ensemble de ces opérations est mené dans un dialogue permanent avec l'artiste, très à l'écoute des architectes et du personnel de la chambre mortuaire. Cette écoute fait évoluer son œuvre comme l'illustre l'anecdote suivante : à la suite d'une présentation de corps effectuée dans un des salons de reconnaissance, un agent, interpellé par le « vide », y dépose un pot de fleurs artificielles. L'artiste décide alors de placer trois vases dans une alcôve du salon et de réaliser des fresques dans la salle d'attente.

Guido Fanti insiste sur la communication entre l'artiste et les architectes, mais également avec l'ensemble des personnes impliquées dans le projet. « C'était un dialogue. Il n'avait pas de position de principe. Il s'agissait de désirs qu'il fallait formaliser. Ce n'était pas un chef qui impose des choses. De la technicité pouvait naître une autre idée chez lui. Les idées évoluaient et étaient nourries. »²⁰⁴

Le Lieu de recueillement et de prière

La latitude laissée par Michelangelo Pistoletto à Giorgio Ferraris dans le dessin de l'esquisse, permet à l'architecte de proposer librement les formes exactes des éléments du projet (en accord et en dialogue avec l'artiste). Le projet contient l'idée de réaliser un lieu « propre comme une cave coupée dans la pierre »²⁰⁵ ce qui signifie, comme pour la salle des départs, un effacement des détails perturbants (grilles de ventilation, chauffage, électricité, etc...), et une grande précision quant aux raccords entre les différents plans horizontaux, obliques et courbes.

Evolution du projet

« Le premier feu autour duquel se sont réunis les êtres humains était le centre de la société »²⁰⁶. La première phrase du texte de Michelangelo Pistoletto placé à l'entrée du lieu de recueillement et de prière est significative de sa volonté de créer un lieu dont l'ensemble des parois se fondrait dans un matériau unique à l'instar d'une grotte. Cette idée était renforcée, dans le projet original, par un sol, des parois et un faux-plafond en pierre de Volvic. En août 1998, l'idée de réaliser les parois périphériques en pierre, est abandonnée au profit de parois courbes en plâtre. Le faux-plafond suspendu en pierre est étudié d'un point de vue technique et mis à l'épreuve du bureau de contrôle technique. Celui-ci estime que le poids total du faux-plafond est trop important pour pouvoir être supporté, sans risque, par le plancher supérieur. Il propose une structure primaire métallique sur poteaux supportant les pierres. L'artiste renonce finalement, en novembre 1999, au faux-plafond en pierre. Giorgio Ferraris propose alors un faux-plafond en staff et non en simple paco-plâtre. L'artiste accepte une surface lisse mais se réserve la possibilité de la faire ressembler à la pierre de Volvic. « Pour cela il sera peut-être

²⁰⁴ *ibid.*

²⁰⁵ Entretien avec Giorgio Ferraris, *op.cit.*

²⁰⁶ Michelangelo Pistoletto, citation affichée à l'entrée du lieu de recueillement et de prière.

nécessaire de réaliser des petites rainures servant à simuler les carrés de pierre, avant de passer une peinture fausse pierre »²⁰⁷.

Les signes des différentes religions présentes dans le lieu, ont été l'objet d'une réflexion importante de l'artiste et du groupe des commanditaires. Avant d'opter pour la solution finale, Michelangelo Pistoletto, émet l'idée de placer au fond de chaque alcôve des panneaux de fibres optiques au centre desquels sont découpés les signes (octobre 1998). Cette idée est vite abandonnée, comme le précise le compte rendu de réunion du 16 décembre 1998 : « Les éléments symboliques représentant les trois cultes monothéistes ont fait également l'objet d'une concertation entre le groupe des commanditaires et Michelangelo Pistoletto. Michelangelo Pistoletto a précisé qu'il ne souhaitait pas redessiner les symboles des différents cultes. Il a proposé d'utiliser des objets anciens, témoignant de l'histoire de ces cultes et de leur tradition (crucifix pour les chrétiens, chandelier à sept branches pour les juifs, un croissant de lune et/ou des tapis pour les musulmans) seraient appropriés. »²⁰⁸

Exigence de précision

Le projet de l'artiste pour l'Institut Paoli-Calmette est un projet qui, dans sa réalisation, présente un certain nombre de difficultés. L'une d'entre elle réside dans la forme donnée aux parois du lieu. Il s'agit d'une courbe variable ondulant le long des murs périphériques. L'ellipse, figure centrale du lieu, qui donne sa forme à l'oculus, aux bancs ainsi qu'au découpage d'un bande de pierre de Volvic au sol, représente également une difficulté concernant le respect exact de la forme dans la fabrication, par les entreprises.

Pour plusieurs détails ayant traits à ces formes, l'architecte Giorgio Ferraris dessine des détails à échelle $\frac{1}{2}$ ou des « patrons » à échelle 1, afin que les artisans (serrurier et tailleur de pierre) aient la forme exacte d'une ellipse. Cette précision exigée des artisans conduit ainsi le serrurier à recommencer les grilles d'aérations dont la forme avait été construite par l'addition de morceaux de circonférences d'un cercle.

De même, pour les parois courbes du lieu, l'architecte finit par dessiner lui-même sur le chantier leur positionnement au sol.

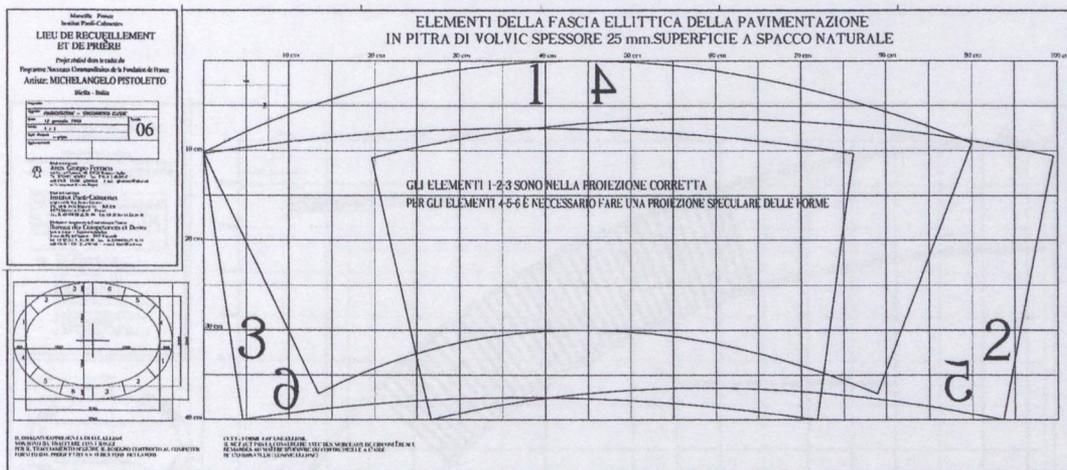
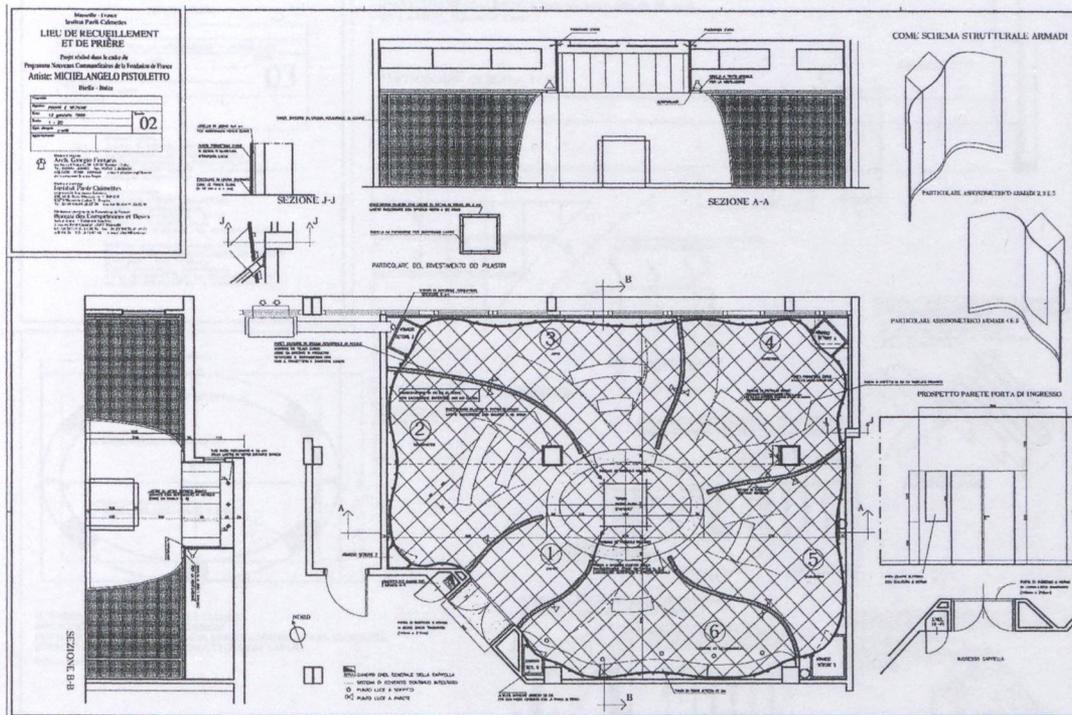
Cette exigence de précision se retrouve pour l'ensemble des 13 pièces graphiques, dessinées par l'architecte à des échelles comprises entre le $\frac{1}{5^e}$ et l'échelle 1.

Ainsi les détails de la découpe des pierres de l'ellipse au sol, le système d'accroche de la verrière, et la structure porteuse du faux-plafond en pierre (abandonné) sont dessinés à échelle réelle. Les grilles métalliques séparatives des différentes alcôves, les grilles de ventilations de l'oculus, et les plan, coupe et élévation de la table supportant les livres de l'espace des non-croyants (modifiée par le suite en console) sont représentées à échelle $\frac{1}{2}$; le détail des bancs courbes, les piétements à échelle $\frac{1}{4}$ et enfin, la mise au point de la structure et du système d'éclairage du lanterneau, le positionnement et l'ouverture des placards techniques aux angles du lieu à échelle $\frac{1}{5^e}$.

²⁰⁷ Correspondance de Giorgio Ferraris au Bureau des compétences et désirs, 3 novembre 1999. Archives Giorgio Ferraris.

²⁰⁸ Compte rendu de la réunion du 16 décembre 1998 avec Michelangelo Pistoletto à l'Institut Paoli-Clamettes. Archives Giorgio Ferraris.

Aucun élément n'est laissé au hasard, chaque détail est conçu, dessiné et coté avec une grande précision.



Gestion des relations entre les différents intervenants

Sur le chantier du *Lieu de recueillement et Prière*, l'architecte Giorgio Ferraris et le médiateur Sylvie Amar réussissent à partager une mission traditionnellement assurée par l'architecte seul. Sylvie Amar, par une présence quasi quotidienne réalise ainsi un relais pour l'architecte basé à Turin qui effectue tout de même une trentaine de déplacements à Marseille.

Elle a fait beaucoup. Parfois elle m'appelait pour signaler une chose qui n'allait pas. Mais elle n'était pas en substitution d'un rôle d'architecte. Elle était une aide bienvenue car elle était sur place. Elle avait géré l'idée et je porte du respect à cela. Elle était comme un client. Sylvie Amar peut se sentir « architecte » d'un processus et aussi dans son rôle sur le chantier. Cela n'empêche pas que quelqu'un doit dessiner, signer les factures et contrôler le bon résultat. Il doit avoir l'expérience et la capacité.²⁰⁹

Les actions respectives du médiateur et de l'architecte sur le chantier sont complémentaires et reconnues par chacun d'entre eux. Le médiateur prend en charge la rédaction des comptes rendus de chantier (sur la base des comptes rendus techniques de l'architecte), et soulage l'architecte italien d'une rédaction en français qui présente, pour lui, certaines difficultés.

S'ils se partagent également la gestion des rendez-vous, et des relations avec les différents intervenants du chantier, Giorgio Ferraris souligne avoir dépensé beaucoup de temps et d'énergie dans la gestion des relations entre les personnes et notamment entre James Lecuyer (directeur des services techniques) et Sylvie Amar. « J'étais entre deux personnes qui se sentaient dépositaires du processus »²¹⁰. L'architecte se situe ainsi au centre d'une confrontation de logiques différentes qu'il doit concilier.

Une des premières difficultés consiste, pour l'architecte, à convaincre le bureau technique de la nécessité de recourir à des artisans (serrurier et tailleur de pierre). L'Institut Paoli-Calmettes est un chantier permanent. L'équipe du service technique a ses propres habitudes et des processus de travail déjà organisés. Ils ont donc l'habitude de faire des appels d'offre et de sélectionner, selon le Code des Marchés Publics, le mieux disant. Ce décalage de logiques se retrouve également dans la gestion des relations avec les différents prestataires sur le chantier. Les artisans choisis par l'artiste, l'architecte et le médiateur se réfèrent à eux, tandis que les autres corps de métier choisissent de se référer au directeur des services techniques. « C'était très délicat »²¹¹. Pour pallier cette difficulté supplémentaire, l'architecte fait un projet et une description des travaux très détaillés.

De passer de l'idée à la réalisation, ne s'est pas passé sans problème comme avec une baguette magique. Entre les deux, il y a des personnes qui participent à une œuvre et qui ne la comprennent pas. Ils comprennent seulement qu'ils ont quelque chose à réaliser, en espérant le faire vite et être payé. Ça peut être l'ingénieur comme un fournisseur, pas tous. Les

²⁰⁹ Entretien avec Giorgio Ferraris, *op.cit.*

²¹⁰ *ibid.*

²¹¹ Entretien avec Giorgio Ferraris, *op.cit.*

*compagnons ont été bien à l'écoute, avec une satisfaction personnelle, dans le plaisir de faire une réalisation particulière et importante.*²¹²

Si le chantier du *Lieu de recueillement et de prière* est un chantier à part entière, Giorgio Ferraris souligne avoir connu, dans une moindre mesure, la situation de l'*Oratoire* dans le chantier général de l'hôpital Bretonneau. Outre la prise en compte des procédures coutumières du service technique et des prestataires habitués à travailler pour l'Institut, l'architecte a dû ajuster ses choix de solutions techniques en fonction de travaux engagés pour l'ensemble du bâtiment. Il doit ainsi intégrer le *Lieu de recueillement et de prière* à l'évolution du système général de l'hôpital en train de remplacer le chauffage par un système de climatisation.

Le travail de l'architecte Giorgio Ferraris, pour la conception de la fabrication et la réalisation du *Lieu de recueillement et de prière*, a été déterminant dans la formulation de l'idée de l'artiste. S'il est l'auteur de l'ensemble des détails du projet, il estime toutefois que Michelangelo Pistoletto, grâce à son expérience dans le domaine architectural, est un artiste capable de tenir ce rôle et de gérer un processus de construction. Il s'agit, selon l'architecte, d'un choix. Michelangelo Pistoletto n'a pas envie d'être architecte car il est artiste, et sa pratique artistique importante ne lui laisse pas la possibilité de tout faire, il doit ainsi faire confiance en une assistance.

La position de l'architecte au regard de l'artiste est chez Giorgio Ferraris, issue d'une réflexion consciente sur les limites des rôles de chacun au sein d'une collaboration. Ceci ne l'empêche pas de s'interroger, par moments, sur la visibilité de son apport à l'œuvre d'art. Mais il conclut sereinement :

*Pendant le projet, je me suis posé la question : je provoque tout le travail des autres mais dans quelles limites, suis-je présent ? Finalement, la présence est totale, le choix même d'un artisan et la conduite d'un chantier sont fondamentaux. C'est jour par jour que le travail avance. Il ne faut pas perdre de vue que tous les moyens techniques sont seulement des moyens pour porter l'œuvre.*²¹³

²¹² *ibid.*

²¹³ *ibid.*

E- l'image de l'artiste et l'architecte

1- Image que se font les acteurs de leur propre rôle (Maîtrise d'oeuvre)

Les artistes

L'analyse des relations artistes/architectes, des méthodes de travail et des échanges à l'œuvre pour les trois principaux objets de notre corpus est loin d'exalter une image des concepteurs gardant leurs domaines d'intervention. Michelangelo Pistoletto, comme Pierre Buraglio, habitués à collaborer pour des interventions artistiques à l'échelle de l'architecture, montrent une reconnaissance du travail et des compétences des autres concepteurs, mais se positionnent également en attente de leur savoir.

Charlie Parker, grand musicien que j'admire beaucoup, disait à un jeune musicien qui jouait avec lui, que les qualités de musicien c'était davantage de savoir jouer avec les autres que de prendre de beaux solo. Je veux dire par là que si la chapelle [Saint Symphorien] est bien, c'est parce que peut-être j'ai su travailler un peu avec les autres et pas seulement avec un sculpteur comme Serge Landois mais aussi – et c'est quelque chose que j'aimerais traiter- avec le serrurier, avec le maître-verrier, etc. Car ce ne sont pas seulement des exécutants, mais des gens en qui j'ai confiance. Je prends l'exemple de Michel Trouvelot qui a réalisé la grille dont je suis très content. Finalement il y est pour beaucoup dans la réussite de la chapelle.²¹⁴

Les trois architectes appelés à collaborer avec les artistes ne jouissent pas d'une renommée équivalente à celle des artistes. Ils n'appartiennent pas au cercle limité des architectes-artistes, stars des revues d'architecture. S'agit-il là d'une condition pour qu'une collaboration artiste/architecte puisse avoir lieu ?

La réponse ne peut être unique dans la mesure où elle dépend de l'idée que chacun des artistes ou architectes se fait de son propre métier. L'expérience de Pierre Buraglio avec Christian de Portzamparc, bien qu'elle ne soit pas assimilable au type de collaboration analysé dans notre recherche, nous montre toutefois que les attentes de l'artiste se situent au niveau de l'échange créatif entre les concepteurs.

En effet, selon Pierre Buraglio, une des collaborations les plus enrichissantes de son expérience a été celle avec Christian de Portzamparc. L'architecte et l'artiste sont liés par une grande amitié datant de leurs études aux Beaux-Arts, mais

²¹⁴ Pierre Buraglio, *Chapelle Saint Symphorien*, commande publique de la ville de Paris, Transcription des interventions de la table ronde du 29 janvier 1993 à l'église Saint-Germain des Prés, Paris 6ème.p.43.

également par une bonne connaissance, un fort respect et une estime mutuelle du travail de l'autre.

Christian de Portzamparc voit dans le regard que l'on peut porter sur le chantier en cours d'un bâtiment « quelque chose qui ressemble à ces « propositions de la rue » dont parle Pierre, ou ces objets trouvés, ces matières premières qui toujours nourrissent son travail. »²¹⁵. Il reconnaît, d'autre part, chez Pierre Buraglio la richesse de sa démarche d'artiste qui ne se contente pas de répéter ou décliner inlassablement un type d'œuvre, mais qui se renouvelle constamment « Et il y a également chez lui cette espèce d'éthique d'artiste de faire avec rien, d'enlever la théâtralité, l'ostentation, et pour ainsi dire d'augmenter notre capacité de réception, de vision, de voir beaucoup plus avec beaucoup moins. C'est une démarche presque spirituelle. Il y a une sorte de victoire de l'esprit sur la matière, sur l'argent, sur la richesse, sur trop de choses. Tout cela avec conjugué à son envie de se colleter avec des morceaux d'espaces architecturaux. »²¹⁶

Cette considération de la démarche et de l'œuvre de l'artiste conduit Christian de Portzamparc à inviter Pierre Buraglio à collaborer pour l'Ecole de Danse de Nanterre. Il s'agit d'une collaboration souhaitée et choisie par l'architecte. Pour les salles de danse, l'architecte souhaitait créer une présence colorée dans la neutralité des salles blanches. Une orientation cardinale pour les danseurs. Il pense à la transposition dans l'espace des « bandes de masquage » de l'artiste. « On s'est servi de la nécessité d'absorber le son avec des toiles pendues. Ce sont des ponctuations qui en elles-mêmes, hors du lieu et du rythme qu'elles forment, ne sont rien. C'est quelque chose qui fait voir un petit peu le lieu tout entier et l'espace. »²¹⁷. L'architecte parle d'une œuvre commune et met en valeur la complémentarité, la mise en valeur respective de leurs interventions.

Pour la Cité de la Musique, Christian de Portzamparc appelle Pierre Buraglio dans l'idée de « rattraper » l'espace du déambulatoire gâchée par une mise en œuvre ratée du béton sablé. L'architecte, pour corriger les erreurs d'exécution et absorber les irrégularités, fait réaliser un sablage par bandes alternées et pense y accrocher des grands dessins à la manière d'une galerie d'art où l'on peut renouveler les œuvres. Pierre Buraglio joue alors le rôle de conseil et révèle à l'architecte « la beauté » de ces murs imparfaits qui se suffisent à eux-mêmes. L'architecte suit le conseil et respecte le point de vue de l'artiste qui montre ici sa capacité à être au service de l'œuvre d'une manière générale en renonçant à une occasion d'exposer sa propre production. L'architecte insiste sur une relation d'échange entre les créateurs qui a l'occasion de se concrétiser à nouveau dans une intervention symétrique lors de la réalisation de la chapelle Saint Symphorien. Christian de Portzamparc, suggère à Pierre Buraglio de limiter l'étendue de l'enduit pierre sur le mur du chœur. « En effet, quelque chose de beau, de coloré était là, par hasard, issu d'anciens enduits. Je crois que j'ai eu donc l'intervention symétrique, avec le badigeon qui était en place. Il y avait une relation un peu de la même nature que celle qu'on a eue sur la Cité. »²¹⁸

²¹⁵ Christian de Portzamparc, *Chapelle Saint Symphorien*, op.cit.p.66.

²¹⁶ *ibid.* p.67.

²¹⁷ *ibid.* p.68.

²¹⁸ *ibid.* p.69.

Pierre Buraglio qualifie sa relation avec Christian de Portzamparc comme étroite, « l'un de mes meilleurs amis, [...] Portzamparc parlait d'empathie »²¹⁹. Il évoque le plaisir que prenait l'architecte dans cette collaboration et apprécie la capacité de l'architecte à se rendre disponible pour des moments d'échanges, comme des « oasis ». « Ce qui est merveilleux avec lui, même s'il est accablé par le temps, au bout de 10 mn, il se remet à être grave et à traiter un sujet comme s'il était étudiant et à convoquer la musique de Charles Mingus ce qui est complètement inattendu. Il est un très grand à mon avis, force poétique, force créative. »²²⁰. Sur l'ensemble des ses collaborations Pierre Buraglio, évoque la collaboration avec Christian de Portzamparc comme étant l'expérience la plus enrichissante de toutes.

Les architectes

L'architecte chef d'orchestre

L'histoire de la mise en place du projet de la *Salle des départs*, et notamment la sélection de l'architecte susceptible de collaborer avec Ettore Spalletti, est riche d'enseignement pour cette recherche. En effet, avant d'appeler l'architecte Guido Fanti, deux architectes ont été remerciés par la maîtrise d'ouvrage qui estime leur attitude insatisfaisante. Henri Milhau, le premier, est jugé trop peu intéressé et investi dans le projet, la deuxième, Sonia Winogradoff, est, au contraire, critiquée pour être trop intrusive dans le projet de l'artiste. Ces deux attitudes rejetées par la maîtrise d'ouvrage (et non par l'artiste) nous donnent un intervalle intéressant pour cerner l'attitude « idéale » attendue par la maîtrise d'ouvrage dans une collaboration artiste/architecte.

Henri Milhau est l'architecte à qui, la direction de l'hôpital confie la restructuration du service d'anatomo-pathologie. Cette réfection (antérieur au projet de l'artiste) consiste en une remise aux normes générale du bâtiment, une rénovation des locaux, une modification de la distribution de certaines pièces (répondant à l'évolution du programme des chambres mortuaires), et à la surélévation partielle du bâtiment.

La mission confiée à Henri Milhau, comprenait également, à l'origine, la réfection de la partie recevant le public, confiée par la suite à Ettore Spalletti.

La partie de mission, retirée à Henri Milhau, provoque chez l'architecte une certaine amertume. Dans une certaine mesure, il ressent le recours à l'artiste comme un aveu (par la maîtrise d'ouvrage) de son incapacité à mener une telle mission. Il a ainsi l'impression que la maîtrise d'ouvrage décide, alors que le chantier est en cours de finition, de faire intervenir un artiste « pour arranger un peu ce que vous n'avez pas assez bien fait. »²²¹

Il exprime un certain agacement devant la différence de traitement alloué d'une part à la réfection entière du service et d'autre part à une pièce du bâtiment. « Très franchement, j'étais choqué de savoir que pour un pavillon entier, on disposait

²¹⁹ Pierre Buraglio, entretien avec Pierre Buraglio et Fabrice Pilorgé, *op.cit.*

²²⁰ *ibid.*

²²¹ Entretien avec Henri Milhau, architecte, 27 octobre 2004.

d'un budget horriblement serré, et que là, on allait rencontrer un artiste dans le sud de l'Italie dans le cadre du budget. [...] Vraiment très chic. »²²²

Henri Milhau rencontre à plusieurs reprises Ettore Spalletti et apprécie sa vision des choses, le dépouillement du projet et l'artiste lui-même « très austère, de qualité, bonne vision. ». Mais si l'architecte reconnaît une valeur au projet d'Ettore Spalletti, il est fortement agacé par le monde gravitant autour de l'artiste. « Ce que je trouve odieux, c'est tout le mouvement que l'on fait autour. »²²³. Il estime n'appartenir d'aucune manière à ce « petit monde » pour lequel il considère le terme *snoob*, totalement minoré.

Avant d'être remercié et indemnisé par la maîtrise d'ouvrage, Henri Milhau effectue un début de mission d'assistance. Il recherche des entreprises susceptibles de réaliser la peinture à la cire. Il manifeste toutefois peu d'enthousiasme, dans la mesure où il considère non seulement l'artiste capable de mener seul son projet à terme, mais de plus que l'intervention d'un architecte n'a pas d'intérêt dans un projet déjà fini.

*Je n'ai trouvé aucune difficulté dans ce qu'il y avait à faire, j'ai même trouvé qu'il n'y avait pas besoin d'architecte. L'artiste avait fait une belle analyse des lieux. Il avait peut-être besoin d'un technicien, mais pas d'un architecte. Il n'y avait pas de place pour un architecte.*²²⁴

Henri Milhau a donc une vision du métier d'architecte beaucoup plus haute que celle que lui renvoie la mission d'assistance qui lui est confiée. Interrogé sur sa conception d'une collaboration artiste/architecte de manière générale, il reste sur une considération classique de l'artiste intégré, comme un artisan, à une équipe que l'architecte a pour mission de gérer.

*Quand un artiste a besoin d'un architecte et un architecte d'un artiste on peut commencer à traiter le projet ensemble, mais là, tout était fait. C'était parfaitement défini, en couleur, en forme, en emplacement. Je ne vois pas à quoi servait l'architecte. N'importe quel technicien de l'hôpital le fait aussi bien. Ce n'est pas du tout un exemple d'intégration d'artiste dans une équipe d'architecte.*²²⁵

Après un début jugé infructueux de collaboration entre Henri Milhau et Ettore Spalletti, Françoise Quesada, la directrice de l'hôpital appelle l'architecte Sonia Winogradoff, dont le travail antérieur au sein de l'hôpital lui avait donné entière satisfaction.

La mission qui lui est confiée n'est pas proprement formulée comme une assistance à un artiste, mais comme une mise à l'épreuve du projet d'Ettore Spalletti au regard des normes et réglementations en vigueur dans les bâtiments hospitaliers. Elle répond à cette demande et passe au crible, point par point, le projet, mentionnant, par exemple, l'impossibilité de réaliser un bassin au sol. La réponse qu'elle apporte aux questions qui lui sont posées tient compte de

²²² *ibid.*

²²³ *ibid.*

²²⁴ *ibid.*

²²⁵ *ibid.*

l'obligatoire prise de responsabilité juridique de l'architecte. « On peut appeler tous les artistes du monde, mais à la fin, en cas de problème, il reste juridiquement la maîtrise d'ouvrage et la maîtrise d'œuvre, devant les tribunaux. »²²⁶

Sa mission prend fin alors qu'elle n'a encore jamais rencontré l'artiste. Elle voit, dans le fait de n'avoir jamais eu de contact direct avec l'artiste, une des causes de cet échec. Elle donne notamment une importante part de responsabilité au cadre, et aux personnes ayant formé un écran entre elle et l'artiste. Elle avoue, comme Henri Milhau, avoir été gênée par la figure de l'artiste « star » développée au sein du groupe et refuse d'aller rencontrer l'artiste en Italie alors que le projet se situe à Garches. L'architecte estime qu'il revenait à la Fondation de France et à la maîtrise d'ouvrage, de spécifier les rôles et limites de chacun des intervenants de la maîtrise d'œuvre. « Ça ne me dérangeait pas de travailler sur l'idée de quelqu'un d'autre, on fait bien de la maîtrise d'œuvre d'exécution. Le rôle n'est pas entier parce que cette part de rêve on en est capable, mais je ne le rejette pas. »²²⁷

Henri Milhau, et Sonia Winogradoff revendiquent une habitude de collaboration satisfaisante avec des artistes. Toutefois, l'ensemble des exemples évoqués par les deux architectes décrit des situations où l'artiste intervient au même titre qu'un artisan.

*On aime bien faire appel à des gens pointus. Un artiste est quelqu'un de pointu. On préfère prendre des corps d'états séparés. Ça finit par faire des équipes très lourdes et notre rôle d'architecte est de faire la synthèse de tout ça.*²²⁸

Les deux architectes ont la vision habituelle et traditionnelle de la répartition des rôles des différents intervenants (maîtrise d'ouvrage, architecte, artisans, entreprises, ...) pour la construction d'un bâtiment. Ce schéma induit une certaine hiérarchie qui place l'architecte au sommet de l'équipe de maîtrise d'œuvre.

*De toute façon, l'architecte est toujours chef d'orchestre. Quand il est concepteur, c'est lui qui traduit ses rêves pour qu'au final ce soit un ouvrier qui le réalise. Cette traduction on en est très accoutumée.*²²⁹

Dans la mesure où, le projet de la *Salle des départs* impliquait une remise en question de ce schéma, il était sans doute impossible, pour la maîtrise d'ouvrage, de recourir à des architectes fortement imprégnés de l'idéal d'architecte-chef d'orchestre. Toutefois, notons que la remise en question du schéma dont nous parlons pour le projet de Garches, n'implique nullement une remise en cause de la hiérarchie. Elle propose un simple échange de statut entre l'architecte et l'artiste. L'artiste devient chef d'orchestre et l'architecte un artisan doué d'un certain savoir-faire (ce point sera développé dans le paragraphe : *image préconçue de l'artiste et de l'architecte par la maîtrise d'ouvrage*).

²²⁶ Entretien avec Sonia Winogradoff, architecte, 13 octobre 2004.

²²⁷ *ibid.*

²²⁸ *ibid.*

²²⁹ *ibid.*

L'architecte en équilibre instable

La mission d'aide ou d'assistance que peuvent remplir les architectes appelés à collaborer avec un artiste génère une position que deux d'entre eux ont qualifiée de difficile à maintenir dans le temps. Il s'agit d'un équilibre instable qui met en évidence la nécessité de remettre continuellement en question les limites d'intervention des architectes au regard du travail de l'artiste. Cette difficulté concerne principalement les architectes collaborant de manière régulière avec un artiste, comme Fabrice Pilorgé et Giorgio Ferraris. Pour ce dernier, il s'agit d'une question de sensibilité qui permet à chacun de rester à l'écoute de l'autre.

Cette question a été déterminante dans le parcours de Fabrice Pilorgé auprès de Pierre Buraglio. Fabrice Pilorgé, qui se définit, non pas comme architecte mais comme maître d'œuvre dans la collaboration avec l'artiste, évoque une continue peur de dépasser des limites implicitement placées. Cette difficulté s'amplifie au fil des projets tandis que l'architecte acquiert une plus grande connaissance des schèmes de l'artiste et une plus grande assurance grâce à son expérience.

C'est pour les deux derniers projets que j'étais le plus mal à l'aise[...] J'avais la sensation qu'il faisait là des projets qu'il n'aurait pas fait sans moi. Et en même temps je n'avais pas vraiment le statut de collaborateur. Je pense aussi que c'est la raison pour laquelle on a arrêté. Plus ça allait, plus ça devenait compliqué que je reste dans cette position.²³⁰

Fabrice Pilorgé ne veut pas parler d'une influence sur l'artiste, qui pourrait modifier son travail ou son action. Il évoque plutôt une tendance à oser plus, à apporter plus de choses personnelles au projet, tout en faisant attention à ce que l'artiste se réapproprie ses propositions.

Le traducteur

La notion de « langage » souvent évoquée, lors des entretiens, à travers la désignation de « traducteur » que les architectes font d'eux-mêmes, nous interroge sur la nature même de ce « langage ». Les artistes et les architectes parlent-ils des langues différentes, comme des langues étrangères, incompréhensibles des personnes n'appartenant pas à ces deux disciplines ? Existe-t-il un registre de vocabulaire spécifique aux artistes et un autre aux architectes et, pour aller plus loin, un registre propre aux ingénieurs ou à la maîtrise d'ouvrage ? S'agit-il d'une question de vocabulaire ou de domaines de compétence qui seraient en quelque sorte imperméables à chacune des disciplines ? S'agit-il véritablement de langages spécifiques ou plutôt de logiques d'action qui ne placent pas au même endroit les priorités dans le processus de réalisation d'un projet (priorité mise sur l'expression d'une idée ; priorité donnée à la réalisation technique de l'ouvrage, logique économique) ? S'agit-il encore d'une spécificité (selon les disciplines) des médias de transmission des informations (dessins, détails techniques, comptes rendu de chantier) ?

²³⁰ Entretien avec Fabrice Pilorgé, *op.cit.*

Ce découpage de la notion de « langage » fait sur un mode un peu ironique, nous permet d'en préciser les contours. Et la réponse pour l'ensemble de ces questions pourrait être oui et non. L'essentiel de ce que recouvre cette notion de langage a trait à la technique, aux normes et conventions, s'il est utile de le préciser.

L'artiste ne parle donc pas une langue étrangère mais la transmission des informations à ceux, réalisant l'ouvrage, passe obligatoirement par la transformation d'intentions orales, des dessins, maquettes, croquis, etc., en documents graphiques et pièces écrites normalisées. L'architecte, l'ingénieur technique et les corps d'état sur un chantier disposent des mêmes codes d'écriture et de lecture nécessaires à la réalisation de l'ouvrage.

La notion de langage comprend celle de vocabulaire. L'artiste peintre, le sculpteur, l'architecte, l'ingénieur technique, etc., possède indéniablement un vocabulaire technique qui est propre et fonction de l'ouvrage à réaliser. Dans le cas d'un artiste réalisant une œuvre d'architecture, le vocabulaire technique et les savoirs spécifiques (normes de sécurité en matière de construction, la mise en œuvre de certains matériaux, la statique, etc.) seront ceux du bâtiment.

Enfin s'il est difficile de ranger les logiques d'actions dans la notion de langage, il nous apparaît que, si parfois les différents intervenants n'ont pas l'impression de parler le même langage, il s'agit moins d'un problème de vocabulaire que de logiques d'action différentes. L'artiste, l'ingénieur, le conducteur de travaux ne placent pas leurs priorités aux mêmes endroits ce qui nécessite l'intervention d'un médiateur capable de concilier ces différentes logiques d'action. L'architecte fait figure ici de traducteur mais également de conciliateur.

2- Image que se font les acteurs du rôle des autres acteurs (Maîtrise d'œuvre)

Le rôle du médiateur, déjà évoqué, est multiple et se décline en des fonctions très diverses, nécessitant un domaine de compétence très étendu. Nous nous intéressons ici à la perception que peuvent avoir les architectes, quand le médiateur prend en charge une partie de la mission de maîtrise d'œuvre qui leur est traditionnellement allouée.

Cette perception est intimement liée à l'idéal dominant que se font les architectes de leur propre métier.

Le médiateur : un intervenant de trop dans le système traditionnel hiérarchique

L'architecte Sonia Winogradoff, jugée trop intrusive pour répondre à l'idée de collaboration artiste/architecte que se faisait la maîtrise d'œuvre, remet en question les compétences du médiateur dans la prise en charge d'une partie de la maîtrise d'œuvre. Pour elle, le lien qu'établit le médiateur entre les différents protagonistes du projet nécessite une connaissance de chacun des métiers (artiste, architecte, directeur d'hôpital, ...). Ces compétences sont habituelles chez un

architecte-praticien, qui, outre la conception du projet, est chargé de mettre en relation les différents corps d'état, de concilier différentes logiques, dans la phase réalisation du projet.

On avait un intermédiaire qui ne sentait pas (c'est peut-être nous qui ne lui avons pas bien fait comprendre) les problèmes. A partir de là, il ne les comprenait pas et ne les faisait pas bien passer. Une fois arrivé chez Spalletti, cela devenait quelque chose de dénaturé.²³¹

En plus de reprocher au médiateur son incompetence à saisir et transmettre les problèmes, l'architecte lui fait porter une certaine responsabilité dans l'échec de la collaboration artiste/architecte, dans le sens où, le médiateur est un écran interdisant tout dialogue direct.

Je reviens sur le terme de médiateur qui pour moi est celui qui fait le lien dans un conflit. Normalement il n'y a pas de conflit. Si c'est ça, le rôle du médiateur, il y a des gens en trop. Il n'y a pas de conflit entre l'architecture, la construction et l'artiste, c'est un tout. Quand le public entre dans le lieu, il se fiche du rôle de chacun, ce qui compte c'est le résultat, l'image, la perception, les sentiments, surtout dans une chambre mortuaire. C'est une œuvre collective, on n'estampille pas notre nom en bas de la page. En fait, le gros défaut à Poincaré a été de dire : il y a un maître et des larbins. Ça ne peut pas marcher. Je l'ai senti comme ça²³².

Si la critique de l'architecte se concentre sur le rôle du médiateur, elle met en avant un ensemble de considérations beaucoup plus large : refus de la starification de l'artiste, refus d'un système hiérarchique dévalorisant pour l'architecte où les rôles des acteurs sont inversés au regard de sa pratique personnelle et de son idée du métier d'architecte et enfin, refus de laisser une partie de son domaine d'action habituel à quelqu'un qu'elle considère comme moins compétent.

Elle regrette d'autre part les modalités selon lesquelles a été formulée sa mission. La critique demandée du projet de l'artiste induisait non pas un rôle de « traducteur » de la pensée de l'artiste, mais un rôle de « censeur ». En ce sens, elle stigmatise le rôle du médiateur qui aurait dû, selon elle, spécifier et fixer de manière claire les limites d'intervention de chacun.

La démarche de la Fondation eut été de dire : j'ai un artiste, voilà son rêve. Et il peut nous transmettre son carnet de croquis comme un cahier des charges. Et à partir de là faire, ce que j'appelle, la traduction et la lui proposer de façon à s'assurer que son idée n'a pas été dénaturée en chemin. On aurait pu imaginer cela, mais ce n'est pas de cette façon dont ça a été présenté. La Fondation n'avait pas une bonne notion des activités de chacun.²³³

²³¹ Entretien avec Sonia Winogradoff, *op.cit.*

²³² *ibid.*

²³³ *ibid.*

Le médiateur : un intervenant « facilitateur » dans un système « coopératif »

Spécifier et fixer de manière claire les limites d'intervention de chacun des acteurs de la maîtrise d'œuvre, est un problème délicat dans le cas des projets réalisés dans le cadre du programme des Nouveaux Commanditaires. Le profil du médiateur, comme son domaine d'intervention est, comme nous l'avons déjà évoqué, fonction de la spécificité de la situation et s'adapte donc au cas par cas. Il en est de même pour les autres acteurs. Et l'on peut émettre l'hypothèse que la réussite de tels projets tient, en partie, à l'absence de formulation précise du rôle de chacun. Cette approximation et la fluctuation des rôles se régularisent alors par les relations entre les différents intervenants. L'ensemble des entretiens réalisés auprès des acteurs ayant concouru à la réalisation des trois projets de notre corpus, met en valeur une très bonne entente et une relation de confiance entre tous les protagonistes (ce qui n'exclue pas quelques conflits).

Les architectes candidats à une collaboration avec un artiste sont en quelque sorte jaugés sur un état d'esprit susceptible d'être compatible à cette flexibilité.

Dans un état d'esprit considérant un partage du travail réalisé selon un mode plus coopératif que hiérarchique, le médiateur a été perçu, par Guido Fanti et Giorgio Ferraris, comme un intervenant « facilitateur ». Le médiateur allège une partie de la mission traditionnelle de l'architecte (relations avec l'ensemble des intervenants : maîtrise d'ouvrage, ingénieurs, entreprises, etc.) sans se substituer à lui puisqu'ils n'agissent pas au même niveau : l'un prend en charge la médiation au niveau de la construction du cadre tandis que l'autre se charge de la médiation au niveau de la construction de l'œuvre. Quand le médiateur agit sur le même terrain que l'architecte, dans l'exemple de l'Institut Paoli-Calmettes, c'est pour pallier un manque.

3- Image préconçue de l'artiste et de l'architecte par la maîtrise d'ouvrage

L'analyse des différentes collaborations au sein des trois principaux objets de notre corpus met en évidence un état d'esprit des différents intervenants considérant un mode de collaboration non hiérarchique. Cette reconsidération des statuts respectifs de l'artiste et de l'architecte au sein de l'équipe de maîtrise d'œuvre n'est toutefois pas la seule à déterminer la réussite de projets interdisciplinaires. L'image préconçue de l'artiste et de l'architecte pour la maîtrise d'ouvrage est également un facteur d'influence dans la construction du processus de réalisation du projet.

Le cas de la *Salle des départs* est à ce titre intéressant. Il montre avec évidence une absence de remise en question des processus traditionnels de travail au sein d'une équipe de maîtrise d'œuvre et un simple échange de statut entre l'artiste et l'architecte. La figure de l'artiste, dans ce système, semble planer au dessus de toute contingence matérielle dont le traitement est réservé aux « techniciens » (architecte compris). L'artiste est, selon les termes de la directrice de l'hôpital, désigné comme le « maître », impliquant directement un système de

collaboration hiérarchique. « Parallèlement à l'œuvre du « maître », il y avait de la technique. Il nous fallait un plan d'architecte. »²³⁴. La figure de l'artiste-maître est exacerbée à travers la reprise constante d'une anecdote, dans les publications ayant trait à la réfection de la *Salle des départs*. Cette anecdote rapporte la première rencontre de l'artiste avec la maîtrise d'ouvrage au cours d'un déjeuner, à l'hôpital Raymond Poincaré. A l'issue de cette entrevue, Ettore Spalletti refuse d'aller visiter la chambre mortuaire afin de se « libérer de l'espace. »²³⁵

*Je n'ai pas voulu m'imprégner de cette chambre mortuaire ni des autres pièces dont on m'avait parlé en me proposant le projet. Ma volonté première a été surtout de « sentir » l'intention des médecins et de comprendre leur désir. Je ne voulais pas que le souvenir de cet endroit freine ma créativité. Je voulais sortir de moi-même un projet vierge de tout conditionnement et de tout arrangement. Je voulais travailler sans cette contrainte et répondre aux seules demandes des médecins*²³⁶.

Cette anecdote fait ainsi dire à Françoise Quesada qu'Ettore Spalletti est « un vrai artiste »²³⁷. Le « vrai » artiste renvoie à une image très largement véhiculée de l'artiste excentrique, dont l'attitude décalée est une expression de sa créativité lui donnant une figure à part dans la société et un statut « d'intouchable » dans une équipe de maîtrise d'œuvre. Cette figure a été transmise par la maîtrise d'ouvrage à Henri Milhau et Sonia Winogradoff. Celle-ci, sans rencontrer Ettore Spalletti, a perçu l'artiste comme quelqu'un d'intransigent, de capricieux, imposant son projet sans tenir compte des contraintes techniques et réglementaires. « Une espèce de caprice artistique ».

*On a jamais travaillé ensemble, il a fait son projet dans son coin en disant « je veux » en tapant sur la table, moi j'ai regardé le projet d'un œil critique. [...] ...enfin j'ai l'impression qu'il a répondu « je veux cela, et c'est comme ça que mon projet marche ». [...] Pour moi, Ettore Spalletti est resté accroché à son rêve, il n'a jamais voulu entendre parler de la technique, ce n'était pas son souci d'artiste et c'est pour ça qu'on a échoué selon moi*²³⁸.

Interrogée plus précisément sur les raisons pour lesquelles, l'architecte avait pu avoir cette perception de l'artiste et notamment sur les personnes véhiculant cette image (l'artiste lui-même ou les personnes investies dans le projet), elle précise :

*Pour moi il a été présenté comme cela par la maîtrise d'ouvrage. Mais je ne le connais pas. Il est peut-être quelqu'un de très humble, de tout à fait charmant avec qui on peut échanger, sauf que je ne l'ai pas vécu et je ne peux pas en parler. Je crois qu'il était très protégé par la Fondation de France.*²³⁹

²³⁴ Entretien avec Françoise Quesada, *op.cit.*

²³⁵ Michel Guerrin, « Se réapproprié l'œuvre d'art », dans *Ettore Spalletti, Salle des départs*, Galleria Massimo Minini, Brescia, 1997, p. 150.

²³⁶ Ettore Spalletti, propos recueillis par Catia Riccaboni, janvier 1996, dans *Ettore Spalletti, Salle des départs*, *op.cit.*

²³⁷ Entretien avec Françoise Quesada, *op.cit.*

²³⁸ Entretien avec Sonia Winogradoff, *op.cit.*

²³⁹ *ibid.*

Cette figure de l'artiste, à l'œuvre dans le contexte d'élaboration du projet, est à l'opposé de ce que a pu percevoir Guido Fanti dans son travail effectif avec Ettore Spalletti. Il décrit quelqu'un de très réservé, d'ouvert au dialogue et à l'écoute des contraintes techniques et réglementaires du projet architectural.

Si l'analyse précise des trois objets de notre corpus met en valeur des démarches des concepteurs (artistes et architectes) contribuant à repenser la culture de l'interdisciplinarité art/architecture pour la réalisation d'une œuvre commune, il est important de noter combien les schémas traditionnels sont fortement ancrés dans la culture du projet à tous les niveaux. Repenser la culture de l'interdisciplinarité art/architecture ne peut s'envisager qu'au moyen d'une remise en question des statuts de chacun des intervenants tant au sein des équipes de maîtrise d'œuvre qu'au sein de la maîtrise d'ouvrage.

4- L'artiste aujourd'hui : entre moderne et contemporain

Une définition est-elle possible ?

Dans son acception générale l'artiste « est celui qui pratique un art, qu'il soit créateur ou exécutant, amateur ou professionnel ». Cependant, souligne Étienne Souriau, dans une extension plus étroite, on appelle aussi artiste, « celui qui crée des œuvres d'art, en le distinguant de l'exécutant non inventeur ». Telle est la définition classique en esthétique. La troisième définition que donne le *Vocabulaire d'esthétique* est celle de la sociologie : on appelle artiste « celui qui fait de la pratique d'un art (soit comme créateur soit comme exécutant) sa profession. Il se distingue alors de l'amateur »²⁴⁰.

Un grand nombre d'écrits, notamment en psychologie, ont typifié la figure de l'artiste et mis en évidence, par-delà les époques, les figures de l'excentricité, de la marginalité, de la folie, de la mélancolie, de la violence, de la débauche²⁴¹, etc., limitant la compréhension de l'artiste et de son œuvre à quelques traits psychologiques et récurrences historiques. Des études originales ont cependant inauguré d'autres ouvertures possibles pour comprendre cette figure complexe de l'artiste en insistant par exemple sur la création artistique elle-même (en psychanalyse et en anthropologie culturelle²⁴²) ou sur la place des artistes dans la société (en histoire et en sociologie²⁴³). En étudiant par exemple le passage de la figure du peintre à celle de l'artiste, la sociologue Nathalie Heinich²⁴⁴ a retracé les mutations du statut de l'artiste et la construction d'une identité historique en

²⁴⁰ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 176.

²⁴¹ Voir par exemple Rudolf et Margot Wittkower, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'antiquité à la révolution française*, Paris, Macula, 1985.

²⁴² Voir l'étude fondatrice de ce type de recherche : Ernst Kris et Otto Kurz [1934], *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Marseille, Rivages, 1987.

²⁴³ Voir par exemple l'historien d'art Martin Warnke, *L'Artiste de cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1989 ; ou le sociologue Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.

²⁴⁴ Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

fonction de trois régimes d'activités successifs : jusqu'à la Renaissance, le *régime artisanal du métier* ; de l'Absolutisme à l'époque impressionniste, le *régime académique de la profession* ; du début du XIX^{ème} jusqu'à la seconde moitié du XX^{ème} siècle, le *régime artistique de la vocation*.

Nous allons revenir sur cette distinction entre la « profession » et la « vocation » d'artiste relevée, dans la lignée de la sociologie compréhensive de Max Weber, aussi bien par Étienne Souriau que par Nathalie Heinich. Mais avant toute chose, qu'en est-il aujourd'hui de l'artiste contemporain ?

Difficile en effet de définir l'artiste contemporain sans le comparer à son illustre prédécesseur. Fils de l'esthétique idéaliste et romantique, l'artiste moderne était avant tout détenteur d'une « patte » identifiable entre toutes qui agissait comme signal de reconnaissance. Ce premier critère d'identification ne peut plus « fonctionner » aujourd'hui avec la même efficacité, car même s'il est encore possible d'identifier les artistes en fonction d'une patte qui leur serait propre, la simple apparition dans le champ de l'art de la vidéo numérique a tendance à elle seule à rendre difficile ce type d'identification. Un deuxième critère pour l'artiste moderne concerne le mythe de l'artiste inspiré, désintéressé, maudit, exilé, marginal, nimbé d'une aura de mystère et de profondeur. Cette seconde caractéristique va, quant à elle, être mise à mal lors de la reformulation radicale qu'effectue Marcel Duchamp de la sphère de l'art. Le troisième trait caractéristique, celui de l'artiste critique opposé au marchand et à l'homme d'affaires à la recherche du profit, est peut-être celui qui est le plus éloigné aujourd'hui des attributs de l'art contemporain. Il va en effet être torpillé par l'autre père fondateur de l'art contemporain, Andy Warhol, et l'apparition sur le marché de l'art de ses célèbres « ready made ».

Ce qui ressort de ces trois critères censés identifier l'artiste moderne (et en négatif l'artiste contemporain), c'est la place accordée à l'homme lui-même, qui est au centre de son œuvre et de son art : il dispose d'un point de vue, défend une vision du monde dont l'art va devenir le porte-parole ou le dépositaire. L'artiste moderne est donc perçu comme un sujet social avec une responsabilité politique. Cette définition peut également s'appliquer aux dernières avant-gardes de la modernité qui voient, parallèlement à leur mouvance, éclore et s'épanouir la figure nouvelle de l'artiste contemporain dans les années soixante. À la différence et en réaction à cette nouvelle donne artistique, les mouvements des Nouveaux Réalistes, Figuration narrative, GRAV, BMPT et Supports/surfaces revendiquent une orientation politique et sociale en phase avec le climat idéologique européen d'alors et en réaction avec la prédominance américaine aussi bien politique qu'artistique²⁴⁵.

Daniel Buren, par exemple, qui fait pourtant partie à cette époque du mouvement BMPT, est-il moderne ou contemporain ? Comment en effet définir l'artiste contemporain puisque les frontières semblent tout aussi poreuses hier qu'aujourd'hui ?

²⁴⁵ Voir Marc Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

Anne Cauquelin, à la suite des travaux du courant interactionniste²⁴⁶, propose en premier lieu de le penser en termes de groupe, de marché et en définitive de réseau : l'artiste fait partie d'un groupe, son nom est lié à cette identité qui le protège et le porte. Le système actuel met en évidence le groupe et non l'artiste isolé (la plupart ne sont d'ailleurs pas identifiables par leur nom mais par leur appartenance à telle ou telle mouvance) car il reproduit le marché global qui est plus attractif lorsqu'il peut offrir au consommateur une multiplicité de produits plus ou moins identiques et labellisés que lorsqu'il se cantonne à un produit unique et isolé. De plus, dans un même groupe et, pour reprendre la métaphore, dans une même gamme, certains produits seront mis en avant (tête de gondole) et permettront aux autres moins réputés de subsister. Dès lors, l'artiste contemporain n'existe pas en dehors du marché de l'art contemporain, donc indépendamment d'un réseau dont il est à la fois l'élément constitutif (sans artistes, le réseau n'existe pas) et le produit (sans le réseau, l'artiste n'a pas de visibilité)²⁴⁷. C'est un exemple type de prophétie auto-réalisante : « On choisit Lavier, écrit Yves Michaud, parce qu'il est important et il devient important parce qu'il est choisi »²⁴⁸. Et le bouclage est parfait.

Mais le problème que soulève aujourd'hui cette distinction entre moderne et contemporain est plus complexe encore car, comme nous l'avons dit, elle ne peut pas être historiquement datée ni même stylistiquement évaluée. En effet tous les artistes encore en activité aujourd'hui ne peuvent pas forcément être considérés comme des artistes contemporains dans la mesure où leur œuvre peut toujours entretenir une relation avec des formes stylistiques ou techniques du passé et ne pas s'en référer au contexte actuel de l'art, notamment en ce qui concerne ses nouvelles formes d'expression, ses nouveaux procédés de fabrication et de diffusion²⁴⁹. Que dire par exemple du travail de peintre de Pierre Soulages ou de Gérard Garouste mais aussi des œuvres que nous étudions ici de Buraglio, Pistoletto et Spalletti ? On est loin en effet des œuvres vidéos, du support numérique, autrement dit de la reproductibilité et de l'ubiquité que ces nouveaux médias offrent à l'art contemporain. Ces artistes sont eux aussi intégrés au système marchand et dépendent des « mondes de l'art » et des systèmes de réseaux qu'ils génèrent et entretiennent. Mais peut-on dire que c'est cela qui, précisément, les définit ?

Être artiste aujourd'hui : la professionnalisation d'une vocation ?

Le véritable hiatus se situe aujourd'hui ailleurs. La question n'est pas dans une distinction entre moderne ou contemporain du point de vue des techniques, des styles, des supports, bref du point de vue de l'histoire de l'art et de la théorie esthétique, mais dans une conception quasi-ontologique du *sens* de l'art et du *rôle*

²⁴⁶ Voir surtout, Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

²⁴⁷ Anne Cauquelin, *L'Art contemporain*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2002.

²⁴⁸ Yves Michaud, « Art, cité, pouvoir », in Roger-Pol Droit (dir.), *L'Art est-il une connaissance ?*, Paris, Le Monde Éditions, 1993, p. 312.

²⁴⁹ Voir Michael Rush, *Les Nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2000 ; Roselee Goldberg, *La Performance. Du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001.

de l'artiste. Celle-ci dépasse par ailleurs largement le cadre d'une définition moderne de l'artiste comme citoyen engagé et critique pour recouvrir une signification à la fois philosophique (quel est, à la lumière des évolutions contemporaines et du monde actuel, le sens de l'être de l'art ?), mais aussi plus prosaïque, celle de la formation des artistes aujourd'hui, c'est-à-dire la question sociologique de la professionnalisation de l'art.

De la même manière que leurs homologues architectes le sont dans des écoles d'architecture, les artistes actuels sont en grande majorité formés dans des écoles d'art. Cette situation a aujourd'hui une influence particulièrement prégnante sur le monde de l'art, car les artistes de demain, à l'image de toutes les formations universitaires ou professionnelles, se connaissent, ont eu une instruction plus ou moins similaire, donc ont *in fine* une proximité de goûts, de valeurs, d'intérêts, bref partagent et entretiennent une culture commune. Même s'il faut, dans le cadre de notre enquête, nuancer les thèses de Pierre Bourdieu sur la « domination », la « distinction » et la « reproduction », force est cependant de constater le commun dénominateur des deux dernières générations d'artistes qui relèvent bien de ce *champ* spécifique des « producteurs d'art » et disposent bien de cet *habitus* distinctif résultant des conditions sociales de production de leurs œuvres. Pour reprendre la terminologie de l'auteur des *Règles de l'art*, il y a en effet un ajustement permanent entre les structures de l'activité artistique (le champ de l'art) et les dispositions incorporées par les artistes lors de leur formation (*habitus* socialement constitué)²⁵⁰.

Dans une perspective de sociologie plus compréhensive, la distinction forgée par Max Weber²⁵¹ entre la *profession* et la *vocation* semble opératoire pour bien saisir ce qui pourrait différencier en définitive l'artiste d'aujourd'hui de son prédécesseur : l'un étant davantage dans une logique de professionnalisation, l'autre dans une visée vocationnelle. Et même si le premier peut se défendre de toute logique corporatiste en se déclarant par exemple autodidacte²⁵², cela confirme simplement la thèse selon laquelle certaines mythologies concernant l'artiste moderne sont encore bien vivaces.

Deux mythologies en particulier. La première est celle de l'autodidaxie. En effet depuis l'époque romantique il est plus valorisant artistiquement de privilégier une vocation et de se déclarer autodidacte en mettant en évidence la suprématie du don personnel, du mérite individuel et de l'inspiration créatrice sur l'apprentissage scolaire, la transmission collective des moyens et des ressources et le labeur. Le deuxième mythe qui résiste au temps est une véritable bluette : celle de l'artiste désintéressé dans son studio mansardé, demiurge, libre, dernier héros des temps modernes... Bien que la situation actuelle n'ait pas grand chose à voir avec la période romantique, les artistes d'aujourd'hui ne vont absolument pas à l'encontre de ce double mythe qui les identifie, aux yeux du public, aux membres d'une caste privilégiée.

²⁵⁰ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 210.

²⁵¹ Max Weber, *Le Savant et le politique*, Paris, Plon, 1959.

²⁵² De nombreuses enquêtes ont écorné ce mythe, en particulier celle, fondatrice, de Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

La leçon qu'il nous faut en définitive retenir de ces distinctions et du flou qu'elles induisent dans les conceptions mêmes de l'art et de l'artiste contemporains, est celle de la nécessité méthodologique de préciser la spécificité des artistes de notre corpus en terme d'image bien sûr, mais aussi en fonction de leur rapport à l'art contemporain.

Premièrement, en termes d'image, il est évident, à l'issue du dépouillement des entretiens effectués, que les trois artistes de notre corpus ont tous, aussi bien auprès des commanditaires qu'auprès des agents hospitaliers ou des usagers, une très forte « aura » (voir ci-dessus, les parties de notre rapport consacrées à leur image). Ils sont considérés comme de vrais artistes reconnus et leur parole, généralement peu remise en question, a eu une très forte audience auprès des différents acteurs impliqués. Il faut d'ailleurs reconnaître que cette image renvoie à une réalité : ce sont des artistes de notoriété internationale, dont l'œuvre, très bien cotée, est largement distribuée dans les circuits internationaux et qui, à l'automne de leur carrière, n'ont plus grand chose à prouver aux experts et au public. Comme les artistes modernes, ils peuvent se permettre d'exister indépendamment du réseau.

Deuxièmement, ils sont tous trois dans une logique qui dépasse celle de la professionnalisation d'une pratique et rejoint la définition de l'artiste voué à son art (l'art comme vocation) avec ce que cela implique d'expériences esthétiques qui dépassent le cadre strict des styles et des habitudes artistiques. Autrement dit, ils ont la possibilité de prendre des risques à travers des projets différents qui interrogent leurs parcours et leurs œuvres, possibilités qui pourraient détruire la carrière d'un jeune artiste contemporain qui n'aurait pas encore forgé son identité dans le monde de l'art. Les artistes de notre corpus sont en effet à l'abri de ce type de déconvenues et peuvent ainsi se permettre d'explorer des horizons qui questionnent le sens de la pratique artistique.

Troisièmement, que l'on retienne les œuvres de Pistoletto, Spalletti ou Buraglio, les unes comme les autres sont reliées dans leur forme d'expression au passé récent de l'art moderne et entretiennent des relations stylistiques et techniques avec l'histoire de l'art.

À la lumière de ces trois conclusions, autant dire qu'il semble difficile de les regrouper sous le vocable d'artistes contemporains dans son acception actuelle. Ils ne font en effet pas plus partie de l'art contemporain, qu'ils ne sont les représentants d'un quelconque art moderne : ils sont la figure fugitive d'un entre-deux qui synthétise bien le champ actuel de l'art.

III – ART, RITUALITE ET RELIGION EN MILIEU HOSPITALIER : ESPACE, USAGES, PRATIQUES

Dans les trois interventions d'artistes et d'architectes retenus dans notre corpus, comme dans les œuvres que nous citons à titre de comparaison, la conception de l'espace a croisé des problématiques liées directement ou indirectement à la fin de vie et à sa ritualisation religieuse ou laïque. La question du funéraire est directe pour la salle des départs de Spalletti, mais elle se profile en filigrane dans un espace installé en gériatrie comme dans un institut sur le cancer... ; la démarche religieuse s'impose dans oratoire ou un lieu de recueillement, elle est latente dans l'espace dédié au dernier regard sur le défunt... Or en ces trois lieux l'intervention des artistes et des architectes a été conditionnée, quelle que soit la part, plus ou moins dominante selon les cas d'une spiritualité religieuse ou laïque, par la dimension d'ouverture à d'autres expressions religieuses ou non religieuses. Alors que l'espace architectural dans lequel s'est inscrit le travail de Spalletti est consciemment ou inconsciemment empreint des traces de l'architecture chrétienne, celui-ci s'est dit sensible à la neutralité de la démarche comme à son ouverture potentielle aux activités culturelles ; quant à Buraglio ou Pistoletto, sollicités pour des espaces officiellement rattachés aux formes de la spiritualité, ils ont fait de la dimension pluri-religieuse le gage de leur intervention.

A leur manière, ces lieux viennent illustrer une réflexion du philosophe Jean-Luc Nancy. S'attachant à démonter un processus de « déconstruction du christianisme », il cite une phrase d'un philosophe italien reprise par Umberto Eco : « Seul peut être actuel, un christianisme qui contemple la possibilité présente de sa négation », mais pour lui trouver aussitôt un corollaire, en parodiant cette formulation : « Seul peut être actuel, un athéisme qui contemple la réalité de sa provenance chrétienne ».²⁵³

Lorsqu'il s'agit d'une commande inscrite non dans un édifice ordinaire du culte mais dans le cas particulier d'un rapport spécifique à l'institution curative laïque et à la fin de vie, le geste de l'artiste qui répond à cette commande est lié à sa conception du rôle social de l'art, il recouvre une dimension d'engagement au sein de la société. C'est en cela que la revendication d'ouverture aux cultes dans un établissement laïque, mais d'ouverture sans exclusive ni fermeture sur une seule religion, prend tout son sens.

A – L'Artiste face à La commande religieuse : modes d'insertion distincts

Cette tension qu'exprime si bien le regard aiguisé de Jean-Luc Nancy sur l'occident contemporain dans son rapport au christianisme, l'art chrétien l'a expérimenté dans ses recherches propres autour du débat, puis de la « querelle », touchant à l'art sacré, il y a plus d'une cinquantaine d'années. C'est en fait dès les

²⁵³ Voir Jean-Luc Nancy, « La déconstruction du christianisme », *Etudes philosophiques*, n° 4, 1998, cité par Hugo Lacroix, « Construction et déconstruction du christianisme », *Art press*, décembre 2000, p. 46.

années trente, lorsque les pères dominicains Couturier et Régamey prennent la direction de la revue *L'Art sacré* que la réflexion se fait vive sur la place de l'artiste dans la commande religieuse. Revenir, certes brièvement, sur cet aspect n'est pas anachronique ou excessivement lointain, tant les positions du père Couturier, auxquelles Pierre Buraglio aime à se référer, ont influencé la production artistique du XXe siècle. Artiste dans sa jeunesse, le père Couturier abandonne son œuvre, qu'il juge avec sévérité, lorsqu'il entre en religion et se consacre à un autre combat, renouer le dialogue entre l'Eglise et l'art de son temps, convaincu qu'il est que ce n'est pas la foi personnelle de l'artiste, mais son talent qui ouvre l'espace possible de la rencontre. Dans son « appel aux maîtres de l'Art moderne » (1951), il affirme : « là où il n'y a pas d'art vivant, il n'y a pas non plus d'art sacré possible »²⁵⁴. A la suite des grandes expériences d'Assy, d'Audincourt ou de Vence, il ouvre les églises à des artistes tels que Matisse, Fernand Léger, Manessier, Rouault, Germaine Richier... enfin ses rapports avec Le Corbusier ont été déterminants dans l'une des grandes rencontres architecturales des années cinquante.

Toutefois, il faut garder à l'esprit le caractère exceptionnel de l'expérience de Le Corbusier dans l'architecture religieuse du XXe siècle. Cet appel à une conception personnelle et audacieuse demeure un cas à part et touche un couvent dominicain, pour lequel on pourrait citer en réponse le couvent de Lille par Pierre Pinsard, mais pas la masse des églises paroissiales de la reconstruction, puis du baby-boom, et de l'expansion des banlieues pour lesquelles la logique architecturale obéit à d'autres impératifs. Depuis les travaux de Franck Debié et Pierre Vérot²⁵⁵, et la récente enquête d'Antoine Le Bas²⁵⁶, pour la région parisienne, les grandes lignes en sont connues. Un double mouvement anime la construction d'églises de la seconde moitié du XXe siècle, dans le souci de revenir à une forme pastorale plus proche d'une Eglise qui ouvre, avec le concile de Vatican II, son *aggiornamento*.

Les années 60 sont marquées par une volonté de dépouillement et de simplicité qui ne refuse pas dans un premier temps une certaine monumentalité des formes mais cherche surtout à mettre en valeur les matériaux et les volumes par des effets de symétrie ou d'éclairage. Progressivement la recherche de simplicité et de pauvreté qui accompagne cette tendance minimaliste va jusqu'au souci de se fondre dans l'espace urbain. Inspiré par la parabole évangélique du « levain dans la pâte », ce temps de l'enfouissement voit se multiplier les églises provisoires, églises démontables, salles polyvalentes, lieux de cultes insérés dans les halls d'immeubles... Mais ceci n'exclut pas une recherche réelle quant à la conception de l'espace. Dans ces décennies les théories du liturgiste Romano Guardini sur la nécessité d'un « espace actif », à la fois partie prenante et témoin de la forme que l'*ecclesia* se donne à elle-même lorsqu'elle est rassemblée en mémoire du

²⁵⁴ Fr. M. A. Couturier, "L'Appel aux maîtres de l'Art moderne" (1951), dans le catalogue *Paris, Paris*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, p. 202.

²⁵⁵ Voir Franck Debié et Pierre Vérot, *Urbanisme et art sacré. Une aventure du XXe siècle*, Paris, Criterion, 1990, ainsi que les actes à paraître du colloque *Architecture religieuse du XXe siècle*, INHA, Lille, 2004.

²⁵⁶ Voir Antoine Le Bas., *Des sanctuaires hors les murs, églises de la proche banlieue parisienne*, Paris, éd. du Patrimoine, 2003

crucifié, vont inspirer en Allemagne les réalisations des architectes Emil Steffann ou Rudolf Schwarz et influenceront progressivement tous les pays voisins. « Faut-il encore construire des églises ? » demandait le père Capellades²⁵⁷ à la fin des années soixante-dix, en fait, dès les années quatre-vingt des voix se font entendre contre cet « appauvrissement » de la présence chrétienne dans l'urbanisme des villes nouvelles et réclament une plus forte visibilité que marque un colloque à Evry en 1989 : *L'Architecture religieuse et le retour du monumental* et la construction par Mario Botta d'une nouvelle cathédrale pour les temps modernes. Ce retour d'une forme de visibilité s'affirme jusque dans les églises parisiennes où l'archevêché a témoigné d'un intérêt manifeste pour la question. Il y eut semble-t-il un dialogue véritable avec les architectes choisis, qu'il s'agisse de Notre-Dame-de-l'Espérance, rue de la Roquette, ou tout particulièrement du cas de Notre-Dame-de-l'Arche d'alliance dont la conception fut suivie de près par Mgr Lustiger dans un relation apparemment fructueuse avec Architecture Studio²⁵⁸, ou encore de Franck Hammoutène pour Notre-Dame-de-Pentecôte à la Défense, sans oublier les réflexions sur l'aménagement de l'espace intérieur avec le choix d'un report sur un côté à Notre-Dame-de-la-Sagesse à Tolbiac ou la poursuite des expériences autour de l'ellipse à Saint-François de Molitor (Corinne Callies et Jean-Marie Duthilleul, 2004)²⁵⁹.

Ce bref aperçu de l'évolution des formes de l'architecture religieuse en relation avec l'esprit de la commande d'Eglise au XXe siècle permettra de situer l'originalité relative des réalisations étudiées. Les replacer dans une perspective plus large met en évidence la façon subtile dont elles jouent sur le rapport singularité/norme. A la fois totalement novatrices dans leur conception propre à chaque artiste et les relations entre cultes qu'elles suscitent, elles reprennent aussi des éléments emblématiques à bien des égards de l'architecture sacrée contemporaine. Avant de les passer en revue, il faut revenir sur les circonstances de la commande et la relation artiste/architecte/commanditaire qui se met en place.

1- Pierre Buraglio et la commande religieuse : une relation en amont (initiateur)

Pierre Buraglio, né en 1939, est déjà un artiste confirmé lorsqu'il reçoit une première commande pour une église en 1991. Passé par diverses phases depuis sa période « Support-Surface », son intérêt pour le travail graphique, les relations entre textes et images, jusqu'à la redécouverte, dans les années 90, d'un rapport à la peinture et singulièrement des « maîtres anciens » avec ses séries d'œuvres « d'après », il jouit sur la scène artistique d'une notoriété indéniable. Son « esthétique du peu », son goût des silences, du jeu sur le vide, comme la capacité ou le besoin qu'il ressent de se confronter aux chefs d'œuvre du passé ont sans doute fait de lui un nom qui s'imposait pour repenser l'espace d'une chapelle latérale de l'église Saint-Germain-des-Prés. Il fallait un choix sans concession

²⁵⁷ 1979 Père Capellades, Pour une politique nouvelle de l'équipement religieux

²⁵⁸ Voir Architecture d'aujourd'hui, Sacré/Profane, 2004,

²⁵⁹ Ibid.

avec la création contemporaine, dans la lignée des partis pris du père Couturier, mais un artiste à l'écoute, capable de s'intéresser à l'ancienneté de la chapelle, attentif à y redécouvrir l'écho des siècles passés. Au printemps 1991, la Ville de Paris, représentée par l'adjointe au maire, chargée de la culture, Françoise de Panafieu, et Bruno Racine, directeur des affaires culturelles, en accord avec l'archevêché et les Monuments historiques sollicite Pierre Buraglio, alors professeur à l'École des Beaux-Arts. L'artiste a décrit ses hésitations à l'époque, conscient s'il acceptait ce chantier d'avoir alors à tenir compte des « contraintes inhérentes à la fonction de ce lieu : la vie pastorale, sa mission, la liturgie.. ».

Le projet inclut en effet un aménagement complet, il réalisera l'ensemble du mobilier liturgique, un chemin de croix, un vitrail, une grille d'entrée, tout le décor du lieu. Quelques années auparavant, il aurait craint de jouer avec ses convictions :

« Je suis passé par des phases contradictoires : une éducation catholique très stricte, une adhésion d'enfant, voire de jeune homme et puis, pour des raisons idéologiques, un grand détachement qui correspondait à un contexte général très antireligieux. Les années passant, j'ai pris suffisamment de recul pour comprendre qu'apportant ma contribution à l'église catholique, voir à une autre église, je n'ajoutais pas à l'obscurantisme qui pèse sur notre société.²⁶⁰ » Le travail de mise à distance, puis de dialogue renoué avec le catholicisme est ainsi revendiqué dans son oeuvre. S'il assume pleinement la possibilité désormais de répondre à une commande d'église, il tient toutefois à ne pas devenir le « Maurice Denis de ce siècle »²⁶¹.

Cette boutade est à mettre directement en relation avec l'aventure de Bretonneau. En effet, après la Chapelle Saint-Symphorien achevée 1993, Buraglio accepte de réaliser la Croix de l'église Sainte-Claire, Porte de Pantin, en 1995 avec Christian de Portzamparc (voir les relations artistes/architectes évoquées plus haut), puis le portail en 2000. Après l'Oratoire de Bretonneau, il interviendra notamment pour la chapelle du Carmel de Lisieux. Si son oeuvre est loin de se réduire dans ces dernières années à ces interventions en contexte religieux, celles-ci ont vite pris une valeur emblématique, leur réception dans les *Chroniques d'Art sacré*, revue liée au Comité national d'Art sacré, en témoigne. Or il est indéniable que sa personnalité autant que son talent, a compté dans les contacts autour de la réalisation de l'*Oratoire*. Toutefois à l'examen plus précis du dossier, il faut aussi reconnaître que son passé militant (il interrompt son activité entre 1969 et 1973 pour se consacrer à la politique) et son expérience de la négociation y ont eu leur part.

L'historique de la commande a été brièvement présenté dans la fiche consacrée à Bretonneau, mais il faut y revenir pour en rappeler la dimension conflictuelle. Si encore une fois, l'aumônerie est de droit, le lieu de culte ne l'est

²⁶⁰ Lieux extrêmes, L'Atelier contemporain, « La Commande publique, entretien avec Pierre Buraglio », p. 25

²⁶¹ Entretien avec Pierre Buraglio, janvier 2003. Sur Pierre Buraglio, voir notamment Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, Paris, Flammarion, 2001

Voir « Le chemin de croix de la laïcité à l'hôpital », *Témoignage chrétien*, n° 2994, 13 décembre 2001, p. 24

pas et l'idée de financer un lieu culturel dans une rénovation déjà lourde suscite de vives réticences. La directrice de l'hôpital, Isabelle Lesage, plaide pour ce projet, certaine de son importance pour l'environnement des patients. Deux notes adressées à la direction de l'AP-HP en mars 1998, puis en mars 2001 précisent sa position. Si les malades voient leurs facultés physiques altérées, il n'en est rien de leur facultés sensorielles bien au contraire, ou des attentes spirituelles que suscitent souvent la fin de vie, aussi est-il important qu'ils puissent pratiquer au cours de l'année les gestes et rituels qui leur sont familiers.

« On aurait dit que les besoins spirituels des malades étaient tabous, alors qu'on allait très loin sur le plan psychique. Non, il y a une continuité de la vie du malade qui doit prendre aussi en compte le spirituel. Symboliquement il fallait trouver un lieu dans l'hôpital pour le dire. »²⁶²

Il n'est cependant pas question d'aménager une chapelle classique réservée au seul culte catholique. La direction de l'hôpital, appuyée par plusieurs personnes dont le professeur Didier Sicard, alors membre de la Commission des arts de l'Assistance Publique-Hôpitaux de Paris (AP-HP), demande à l'artiste Pierre Buraglio un projet d'oratoire, ouvert à plusieurs cultes. En dépit des réticences de l'évêché de Paris, le projet se concrétise dans une commande publique associant l'AP-HP et la DRAC.

Deux personnes extérieures aux commanditaires habituels ont joué là un rôle essentiel, d'une part le professeur Sicard, de l'autre l'artiste lui-même. Le prestige de Didier Sicard dans le milieu médical et sa place au Comité d'éthique en font un interlocuteur de poids dans une telle affaire, or ce protestant qui ne cache pas ses engagements religieux, est aussi un médecin convaincu de la nécessité de redonner sa place à l'expérience sensorielle dans un univers hospitalier hypertechnicisé. Il a pris parti de longue date pour l'introduction de l'art à l'hôpital, persuadé qu'il ne s'agit pas là d'un simple décor mais de la reconstruction de relations symboliques essentielles aux perceptions des individus²⁶³. Nous reviendrons plus loin sur la pertinence de ses arguments, mais il faut souligner ici le lien qu'il tisse avec l'importance d'un espace culturel dans un hôpital pour personnes âgées. Il fait partie de ceux qui voient dans l'intervention d'un artiste la résolution du conflit entre les positions laïques hostiles au financement d'un lieu de culte par les fonds publics affectés à la rénovation et l'évêché fermement décidé à maintenir la chapelle catholique dans sa définition antérieure. Didier Sicard est un des premiers à suggérer le nom de Pierre Buraglio.

L'artiste intervient donc ici en amont du projet, non pour répondre à un appel d'offre au sens classique du terme, mais très officieusement pour faire fonction de médiateur entre les différentes parties en présence. Sa notoriété incontestable en font une figure respectée tant par la direction hospitalière que par les institutions culturelles sollicitées (DRAC, ministère de la culture) pour être partie prenante du projet. Sa connaissance du milieu religieux, le succès de son intervention à Saint-Germain-des-près, les relations qu'il a déjà pu nouer avec l'évêché sont un apport essentiel. Très consciemment, Pierre Buraglio utilise son passé militant pour plaider la cause de l'*Oratoire*. Il dénonce un régime de pensée unique et n'hésite

²⁶² Entretien avec Isabelle Lesage, janvier 2004.

²⁶³ Voir *Hippocrate et le Scanner*, op. cit.

pas à apostropher les institutions publiques « On n'est pas en Albanie, ici ! On ne va pas dire la messe dans un couloir ! » Si le respect des croyances ne peut s'opposer au culte, l'affectation d'un espace spécifique lui paraît un corollaire indispensable.

La direction de l'hôpital reconnaît la tension de l'époque : « Il se jouait beaucoup de choses, l'œuvre de Pierre Buraglio a permis d'apaiser les tensions ; J'ai argumenté sur la gériatrie, je suis allée plaider cet argument. Il fallait permettre aux personnes âgées une possibilité de culte. On n'allait pas les mettre dans le hall ! »²⁶⁴

La perspective d'une intervention artistique de grande valeur et la garantie d'ouverture que promet Buraglio, très attaché à la dimension pluri-religieuse auront gain de cause auprès des laïques. Le cardinal-archevêque de Paris restera très réticent à l'idée de renoncer à la dénomination de « chapelle » pour le terme un peu plus neutre d' « oratoire » mais cette voie moyenne remportera finalement tous les suffrages.

Reste que l'espace affecté *in fine* aux cultes n'a pas été conçu à l'origine dans cette perspective, Buraglio se voit attribuer un banal local de 35m² qu'il lui faudra transformer.

2- Michelangelo Pistoletto et la commande d'un « espace de recueillement », une relation en aval (catalyseur)

En apparence, il est facile d'opposer le mode d'insertion d'un artiste tel que Michelangelo Pistoletto dans une commande liée au religieux avec celui de Buraglio ; d'autant qu'ici, si le conflit a existé (car il serait vain d'aplanir une situation qui a exigé de réelles mises au point), il est en grande partie en voie de résolution à l'arrivée de Pistoletto. Pourtant l'examen du dossier peut faire apparaître quelques similitudes avec le rôle « catalyseur » joué aussi par Buraglio.

Un projet porté en amont par les commanditaires

Dire que l'intervention de l'artiste se situe en aval, position un peu excessive certes puisque sa création demeure décisive dans la conception de l'espace tel qu'il est aujourd'hui, entend simplement souligner l'intense effort de réflexion qui a porté le projet pendant plusieurs mois avant que la solution ne soit trouvée. Le point de départ, évoqué pudiquement dans la brochure de la Fondation de France consacré au site, est la vive réaction de l'aumônier catholique, Madame Nicole Bellemin-Noël, découvrant dans les plans de rénovation de l'Institut Paoli-Calmettes, en 1996, la disparition pure et simple de la chapelle catholique, située au premier étage et dont le local reçoit une autre affectation sans qu'il soit prévu de solution de remplacement. Elle sollicite alors un rendez-vous auprès du directeur Dominique Maraninchi pour préciser la situation. L'esprit d'ouverture de ces deux fortes personnalités aux convictions opposées est la condition

²⁶⁴ Entretien avec Isabelle Lesage, janvier 2004.

première de la réussite du projet. Dominique Maraninchi est une figure connue du monde de la recherche sur le cancer, il a de grandes ambitions pour son Institut et va se montrer sensible aux arguments de l'aumônier. Toutefois après une éducation catholique, il a fait résolument le choix de l'athéisme, et s'il est conscient de l'intérêt d'un lieu ouvert aux expressions spirituelles des patients et de leur famille, il exclut l'idée d'un espace réservé aux cultes chrétiens. L'aumônier, femme laïque, mère de famille divorcée, est une catholique convaincue mais inscrite dans l'esprit du dialogue avec les religions amorcé après Vatican II et la déclaration *Nostra Aetate* (1964) sur la liberté religieuse. Elle accepte l'ouverture à la rencontre culturelle, mais refuse que cela se fasse au détriment de toute affirmation religieuse précise. Il n'y a de rencontre authentique que dans l'expérience de la différence et non dans le flou de l'anonymat. La revendication d'une forme de visibilité des signes qui en découle - et sur laquelle nous reviendrons plus loin pour une approche comparative avec l'ensemble du corpus - sera au cœur d'une longue série de discussions. En effet, le projet n'est imposé ni par la direction ni pas l'aumônerie mais il est porté par un groupe de travail composé certes du directeur et de l'aumônier mais aussi de deux cadres infirmiers, ainsi que d'un responsable de formation. A différents moments, d'autres personnes s'y adjoindront, et outre les sensibilités diverses déjà représentées au sein des membres du groupe, celui-ci veillera à entendre dans l'élaboration du projet des voix émanant des communautés juives, musulmanes et bouddhistes, présentes dans la région de Marseille. Plusieurs projets seront évoqués avec pour certains des plans assez précis, un prêtre artiste composera même des dessins pour les signes religieux destinés à cet espace. Mais rien ne parvient à faire l'accord de tous et il est décidé, en avril 1997, de confier le projet à un artiste par la médiation de la formule des Nouveaux Commanditaires (voir plus haut). Le Bureau des Compétences et des désirs, structure relais de la Fondation de France à Marseille, et le médiateur, Sylvie Amar, conduisent à l'arrivée de Michelangelo Pistoletto.

« L'art assume la religion »

L'irruption d'un artiste « star » dans un chantier où de vives sensibilités s'exprimaient, aurait pu être conflictuelle et laisser à certains l'amère impression d'être dépossédés d'un projet porté de longue date. Il n'en a rien été parce que d'une part l'artiste a su d'emblée comprendre deux aspects essentiels des attentes en présence, d'autre part les trois années de conception et de réalisation se sont écoulées en contact et dialogue permanent avec le groupe de travail initial. Arrivé à un stade de longue maturation d'une réflexion qui toutefois, d'une certaine manière, « piétinait », Pistoletto propose une solution qui respecte les deux tensions en jeu : l'importance accordée à la laïcité, aux non croyants, aux spiritualités détachées des grandes religions instituées, mais aussi un regard véritable sur l'identité et la différence, l'affirmation propre de chacun et la possibilité d'en déployer une manifestation attachées aux formes religieuses traditionnelles. Le symbole de cette articulation réussie sera l'aménagement en pétales d'espace réservés aux différents cultes et aux agnostiques, espaces séparés mais ouverts tant par la transparence des claustras qui en délimitent les côtés que par la rencontre dans l'ouverture centrale autour du mètre cube d'infini.

Sylvie Amar a reconnu avoir pensé en priorité à Pistoletto en raison de ses travaux des années soixante et soixante-dix et notamment de ses écrits : « L'Art assume la religion ». Pistoletto ne se cache pas d'une réflexion critique sur les religions mais une critique qui n'est pas négation et refus absolu : « Je ne suis pas un anarchiste des religions, dans le sens où je ne rejette pas les religions, je les accepte toutes, mais je n'appartiens ni à l'une ni à l'autre »²⁶⁵. C'est précisément cette distance qui pouvait lui permettre de n'apparaître ici comme le gage d'aucune partie, mais un en lui-même une figure possible de l'articulation des tensions.

En comparant les citations des années soixante-dix, les développements que précisent Pistoletto aujourd'hui et les commentaires qu'il fait de son intervention à Paoli-Calmettes, quelques nuances apparaissent dans la présentation de sa position. L'essentiel de sa position peut être résumée par l'affirmation suivante, écrite en 1978 et rappelée dans la brochure de la Fondation de France :

« Au début de notre siècle, l'art a recouvré son autonomie (avec les avant-gardes historiques) en cessant de se faire le représentant des emblèmes du pouvoir religieux et politique mais sans se rapprocher des gens car l'autonomie n'a touché que l'aspect esthétique. L'heure est venue de donner également à l'art son autonomie sur le plan pratique. A une époque où sont livrées à des masses toujours plus effarouchées ou aliénées des images et des figures charismatiques, l'art doit acquérir une forme de pouvoir qui lui est propre. « L'art assume la religion » revient à dire que l'art revendique comme sien ce secteur représenté par les structures qui administrent la pensée (comme la religion). Ceci non pour les supplanter mais pour y substituer un système d'interprétation différent, destiné à donner la capacité aux gens d'exercer de façon autonome les fonctions de la pensée. »²⁶⁶ L'art se situerait également en amont par rapport aux expressions religieuses, aussi revenir à l'art permet de sortir par le haut du débat interne aux religions et de revenir à la fonction essentielle et prophétique de l'art, qu'il exprime en exergue de la présentation du lieu de recueillement :

« Le premier feu autour duquel se sont réunis les êtres humains était le centre de la société.

La première pierre qui a rassemblé les hommes autour d'elle était à la fois sculpture et autel.

La première personne qui a posé cette pierre au centre du groupe et qui a gravé les parois de la caverne était artiste et prophète.

Cet espace de recueillement se veut aujourd'hui un lieu prophétique de l'art »²⁶⁷.

Sans renier cette revendication de substitution, Pistoletto insiste davantage dans les entretiens plus récents sur la question de la mise en relation : « l'art est la condition de toutes les relations », condition d'autres formes de rapports. L'expérience des « objets en moins », allait dans le sens de confrontations

²⁶⁵ *Le Lieu de recueillement, op. cit.*, p. 3.

²⁶⁶ Pistoletto, 1978, extraits, cités dans *Le Lieu de recueillement de prières, op. cit.*

²⁶⁷ *Le Lieu de recueillement, op. cit.*, p. 1

nouvelles, d'exercices de pensée des différences. Cette pratique conduite sur les objets s'est frottée parfois aussi aux textes. Dans *L'homme noir et le côté insupportable*, il en donne avec humour et pertinence, l'exemple pour le Décalogue :

« L'art est une soupape de sécurité, en art on peut expérimenter le négatif pour connaître le positif. [...] il existe par exemple une œuvre littéraire dans le passé de notre civilisation qui d'après moi a été imposée à un tel degré qu'elle n'est plus lisible dans sa véritable essence. Je transcrirai ici cette œuvre mais en négatif, non pas pour la déformer mais pour en restituer le sens positif.

Je ne suis pas l'éternel ton Dieu

Tu auras d'autres Dieu en dehors de moi [...] Turin, 10 -1 -1970 »²⁶⁸

Aujourd'hui, dit-il, son intérêt pour les religions « est plutôt tourné vers le concept, le phénomène historique que représentent les religions : une connaissance du passé qui nous procure le désir d'une spiritualité nouvelle, qui nous donne la volonté de sortir du sombre »²⁶⁹. Le concept de « mythologie des religions lui permet de prendre une certaine distance en considérant les religions en quelque sorte comme des divinités », divinités appartenant au passé, tandis qu'il lui paraît possible d'expérimenter de façon scientifique une recherche de spiritualité. En ce sens, le mètre cube d'infini, issu de la série des Objets en moins, en est « plus qu'une métaphore, je dirais une expression scientifique »²⁷⁰.

Cette œuvre réalisée en 1966 est « constituée de six miroirs tournés vers l'intérieur. On voit les morceaux des miroirs qui dépassent, mais le mètre cube se fait à l'intérieur de l'œuvre. Donc tu ne peux y entrer que par ton imagination. Tu sais que ce mètre cube d'infini vas se développer à l'intérieur du mètre cube. Cela reste dans un simple m³, mais c'est pourtant l'infini. Et c'est un infini qui exclut ta présence. Donc, c'est le point extrême, on passe de l'autre côté, dans la non présence. Il n'est pas nécessaire de regarder ou d'y être. Seul sert d'imaginer ».²⁷¹

Dans un autre entretien, il précise :

« Le mètre cube est quelque chose qui n'est pas visible, ce n'est pas un cube de miroirs qui reflèteraient l'extérieur, mais ce sont des miroirs qui se reflètent à l'intérieur, c'est un espace dont le miroir devient autonome. Il commence à créer le monde, l'espace minimal, un espace minimal qui se multiplie jusqu'à la totalité : ce qui se passe à l'intérieur c'est exclusivement pour l'esprit, pour la pensée, parce que les jeux ne peuvent pas rentrer. C'est un symbole phénoménologique »²⁷².

²⁶⁸ Michelangelo Pistoletto, *L'homme noir, le côté insupportable. Ecrits d'artistes*, ENSBA (trad de l'italien par Marie-Anne Sichère) Salerne, 1970, Paris ENSBA 1998, p. 42-43.

²⁶⁹ *Le Lieu de recueillement, op. cit.*, p. 2.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ligeia*, Dossier Arte Povera, octobre 1998-Juin 1999. « La phénoménologie du reflet », Michelangelo Pistoletto, entretien avec Giovanni Lista, p.131

²⁷² *Continenti di tempo/Continents de temps*, Michelangelo Pistoletto, Musée d'art contemporain, Lyon, 2002, p. 53.

Si Pistoletto n'a pas eu comme Buraglio à porter une commande dans la phase de refus ou de contestation et s'il a été sollicité dans le cadre précis de la procédure des Nouveaux Commanditaires, son intervention a été décisive en ce qu'elle a permis de faire advenir un projet traversé par des attentes contradictoires. Sa position vis-à-vis du groupe des commanditaires pourrait presque être exprimée de façon métaphorique par la place du mètre cube au centre de l'espace. « Condition des relations », figure d'une altérité radicale de l'œuvre conçue sans référent religieux mais avec une réelle interrogation métaphysique sur la confrontation de la contingence et de l'infini. Le mètre cube rétablit un pôle, un sujet, une expérience de pensée au sein d'un espace divisé par les claustras de chaque religion ou spiritualité. La recomposition de l'espace et l'axialité nouvelle qui en découle sont propices au déploiement des autres régimes de sens. Ce n'est donc pas seulement la figure du « grand artiste » qui permet de subsumer les divisions internes mais l'altérité du mode d'expérience qu'il propose.

3- Ettore Spalletti à Garches, recherche de sens et sacralité laïque

Le choix d'Ettore Spalletti n'est en principe aucunement conditionné par des préoccupations d'ordre religieux ou spirituel puisqu'il s'agit d'une *Salle des départs* qui accueille nécessairement tout un chacun sans distinction d'appartenance confessionnelle. Il croise pourtant par différents aspects l'intrication mort/religion/laïcité au cœur de notre propos.

L'affirmation de laïcité est posée par tous les partenaires du projet, Ettore Spalletti revendique lui-même une vision non religieuse de l'univers, et le docteur Paraire, principal commanditaire ici, a eu dès le début le souci d'une approche laïque, or c'est précisément ce qui l'a conduit à faire appel à un artiste. Dans une récente présentation du programme des Nouveaux Commanditaires, François Hers, évoquant le projet de Garches, se rappelait encore, puisqu'il s'agissait d'un des premiers projets, la façon dont il avait cherché à tester les motivations ou les attentes de ce médecin : « Pourquoi voulez vous un artiste ? Un projet de design ou un nouveau décor pourraient suffire »²⁷³. « Hors de question » a répondu le docteur Paraire, et lors de nos entretiens, il a réaffirmé cette conviction :

« Dans une démocratie laïque, seul un artiste est capable d'inventer les nouvelles formes d'un rapport digne à la mort ».

Il ne s'agit pas ici pour le docteur Paraire de nier toute place aux religions, mais de reconnaître qu'elles ne sont plus porteuses d'un sens général qui s'imposerait à tous et créerait les conditions égales d'un accueil digne des familles lors du dernier regard sur le défunt. Dans la concurrence actuelle des régimes de sens, il importe pour l'institution publique hospitalière de repenser en démocratie, c'est-à-dire, de façon égale pour tous, et en laïcité, c'est-à-dire avec le respect total de la liberté de conscience un nouvelle « dignité » du funéraire. Dignité qui ne signifie pas, on l'aura compris, pompe, attitudes compassées, morbidité de mauvais aloi,

²⁷³ « Le programme des Nouveaux Commanditaires », conférence au Centre Georges Pompidou, mai 2005.

mais capacité à construire un univers de sens. Et c'est bien à cela que s'attache Ettore Spalletti dans sa réponse. Il dit avoir voulu créer

« un espace délesté de toute émotion, de toute douleur et de toute déchéance. Un espace où l'idée de la mort est ramenée à sa pureté formelle, où elle est épurée et libérée de toute relation avec le sentiment tragique de la vie. [...] Le sentiment tragique freine et retient l'imaginaire en l'empêchant de sortir des limites de sa propre tragédie. [...]

L'azur est en soi immatériel, dématérialisant tout ce qui l'entoure... L'azur soulage la matière de son poids. On ne peut échapper à la réalité de la mort que par le truchement de la légèreté pure et fragile de la beauté. »²⁷⁴

Il est amusant de noter, comme on l'a vu plus haut, que Catia Riccaboni, la médiatrice qui a proposé deux artistes au groupe commanditaire, dit avoir pensé à Spalletti à cause des résonances particulières de son œuvre, et de la relation naturelle pour un artiste italien entre « art et religion » ... Mais de quelle forme religieuse s'agit-il ? Précisément pas ici d'une religion instituée et reconnaissable mais de l'atmosphère d'un lieu, cette qualité d'ambiance en apesanteur que sait créer l'artiste en jouant sur les surfaces et les rapports de formes.

Pour Spalletti : « Il s'agit de construire un endroit ouvert à tous, comme autrefois, quand se bâtissaient les grandes cathédrales, ces espaces où l'art s'offrait et se présentait durablement à chacun »²⁷⁵.

Le dossier de presse précise bien que l'espace est ouvert aux pratiques cultures et religions qui accompagnent le décès « l'hôpital doit leur permettre de se réaliser, et ce en toute neutralité, en unité de soins ou à la chambre mortuaire, car elles sont aussi une dimension importante du deuil et des cérémonies qui l'entourent. » et Salletti ajoute : « l'idée que la Salle des départs doive accueillir de la même façon dans la même couleur n'importe quelle personne a été pour moi une grande stimulation »

De cette « dématérialisation » achevée, le personnel hospitalier parle comme « La maison bleue, dernière étape pour nos morts qui ont bénéficié de soins, d'attention, d'humanité, avant le "départ" »²⁷⁶ Les termes qui reviennent sont « beau, calme, apaisant », « presque lénifiant » selon le professeur Durigon et dans une autre perspective, on pourrait s'interroger sur la conception de la mort qui s'en dégage, modèle de « bonne mort » certes bien distinct du modèle doloriste du siècle passé, mais sans doute guère moins contraignant en termes de normalité. Toutefois Spalletti a parfaitement réussi à créer un espace qui est capable d'exister dans une neutralité, qui ne soit pas vide de sens et qui puisse être accueillant aux expressions rituelles sans les déterminer. C'est l'enjeu auquel sont confrontés les artistes ayant accepté ces commandes d'un genre particulier et pour lesquelles, il reste à déterminer les modalités de réponses.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Salle des départs, op. cit.*, entretien avec E. Spalletti.

²⁷⁶ Dossier de Presse de la Salle des départs.

B – ESPACE ET RITUEL : CARACTERE « PERFORMATIF » DE L'ESPACE

Confronté à un défi spécifique : créer le lieu d'une possible rencontre entre religions dans le respect non seulement de la liberté religieuse (égalité entre les religions) mais encore de la liberté de conscience (égalité entre positions religieuses et non religieuses), les artistes ont apporté des réponses qui, certes, leur sont propres, mais au sein desquelles des caractéristiques communes apparaissent dans le souci de faire émerger « un espace ». Créer les conditions d'un espace « ouvert » sans être « vide » suppose une attention aux formes d'une « neutralité bienveillante » par rapport aux expressions religieuses. Faut-il créer des espaces « neutres » par évidement, ajout, juxtaposition ? L'analyse comparée des commandes situe les modèles valorisés, le choix des dénominations et celui des marquages signifiants de l'espace.

1- Espace neutre /espace signifiant

Un discours manichéen : deux repoussoirs (chapelle sulpicienne, salle polyvalente)

Le discours des commanditaires donne une première vision de ce que ces espaces ne devraient pas être. Une forme de modèle normé s'impose comme repoussoir : la chapelle catholique au décor sulpicien par exemple pour les espaces religieux, la salle type de funérarium avec son marbre et ses fleurs pour l'espace funéraire (« vous en avez vu une, vous les avez toutes vues » note le chef de service d'anatomie pathologique de Garches). L'excès de décor, la destination figée qui enferme le visiteur dans un régime de sens univoque s'expriment derrière ces caricatures à éviter ; pour autant, la salle vide ne fait pas l'unanimité. Dans les cas étudiés ici, seule l'ouverture multiconfessionnelle a permis de sauvegarder le principe d'un lieu culturel pourtant là encore l'espace neutre, polyvalent et donc indifférent à tous sert de repoussoir : « que voulez-vous faire dans une grande salle bleue ou blanche ? Adorez l'Être suprême ! » objecte Pierre Buraglio aux partisans d'une « neutralité » stricte. Ici encore l'intervention de l'artiste a joué un rôle déterminant pour faire évoluer la réflexion. Isabelle Lesage, directrice de l'hôpital, rappelle qu'au départ, une fois difficilement posée l'idée d'un espace affecté aux cultes, il avait simplement été envisagé de faire ajouter un vitrail, créé par un artiste, dans le local réservé à cet usage.

« A la même époque, dit elle, j'avais visité des chapelles d'aéroports, j'avais plutôt une approche d'espace pluriculturel. Et c'est Pierre Buraglio qui a fait évoluer ma vision des choses. Mais c'est vrai que cela faisait un peu auberge espagnole. »

Lors de la première réunion au cours de laquelle l'artiste propose trois vitraux, « il est vite apparu que cela pouvait pas être trois vitraux, comme ça, dans une pièce blanche ».

Le refus absolu de toute signification religieuse explicite s'avère en outre contradictoire avec le souci de prendre en compte au minimum les attentes des patients :

« J'avais des malades à majorité catholique, il leur fallait des repères pas un espace complètement neutre. Ici on a essayé de respecter les sensibilités des malades, et la possibilité d'exprimer des émotions, par exemple il y a des meubles anciens, on appartient à une histoire, une culture. », précise encore, Isabelle Lesage, et l'on voit réapparaître dans les arguments la dimension sensorielle sur laquelle on reviendra dans une approche comparative, tant elle paraît essentielle jusque dans les débats en apparence limité au cadre juridique.

Il est intéressant de voir que progressivement et confronté aux débats avec l'artiste, les commanditaires prennent conscience de ce qu'il ne suffit pas de « signaler » un lieu, en posant un élément de décor, vitrail ou autre, pour faire exister un espace autonome porteur des objectifs que la commande lui assigne.

Une réflexion analogue aura lieu à Marseille. On a vu que le directeur, particulièrement opposé à l'idée d'une chapelle catholique avait en tête un espace pluriculturel. Ce que résume l'aumônier sous le nom de « grande salle bleue, un genre aquarium ». Nicole Bellemin reste profondément attachée à la visibilité des signes religieux comme expression sensible de la différence. Refuser les signes serait refuser d'accepter ce qui distingue et sépare les religions, or la coexistence ne peut passer que par la reconnaissance de l'autre dans son altérité. On reconnaît là des soucis proches de ceux qui s'expriment dans l'œcuménisme autour de la distinction entre « prier ensemble » ou « être ensemble pour prier ». Dans un premier temps le groupe de travail va pencher pour des solutions médianes et rechercher des signes qui ne soient pas « agressifs » dans leur expression identitaire.

Le débat se situe en 1996 - 1997, il y a fort à parier qu'aujourd'hui, après la loi sur les signes religieux dans l'espace scolaire, on aurait vu émerger les notions d'ostensible ou d'ostentatoire... Toujours est-il que dans ce louable souci d'irénisme affiché, un artiste semi-amateur, prêtre connaissant l'aumônier, entreprend de dessiner des « marqueurs religieux » en demi-teinte. Les esquisses qui nous ont été montrées font apparaître des formes géométriques adoucies afin de dessiner une croix qui serait aussi une ancre, une étoile qui puisse suggérer un soleil... bref une sorte de jeu visuel qui cherche à faire écho pour celui qui sait, sans heurter celui qui ne veut y lire que des formes naturelles ou décoratives...

Force est de reconnaître qu'une telle entreprise était quasiment vouée à l'échec. Sur le plan esthétique, où bien sûr chacun reste libre de l'apprécier à sa manière, il y a dans cet excès de recherche subtile et ce jeu « caché/présent », des formes molles et une fausse simplicité qui rappellent le plus mauvais d'un art d'église contemporain un peu mièvre, lequel n'a rien à envier, en dépit d'une apparente recherche de modernité, au sulpicianisme du XIXe siècle. Mais c'est surtout sur le plan symbolique que le projet ne peut que manquer son but, vouloir des signes

« doubles », des signes qui n'en soient pas, c'est refuser tout ce qui fait qu'un signe existe et prend sens au sein d'une communauté comme marque de reconnaissance. Lorsque Buraglio, voudra, dans une démarche en apparence similaire, « adoucir » la présence des marqueurs du christianisme dans l'*Oratoire* de Bretonneau, il cherchera la simplification et la pureté des formes dans un retrait des signifiants, sans effacement, et non dans le tarabiscoté des formes doubles.

Michelangelo Pistoletto n'ira pas non plus dans le sens d'un espace unique voué à tout, c'est-à-dire rien. Bien que la solution retenue soit pour diverses raisons, très différente de qui sera proposé à Bretonneau, dans les deux cas, l'artiste refuse de créer un espace « polyvalent » au sens où celui-ci répondrait à toutes les attentes. Une intervention artistique met en forme un désir et une attente, dans le meilleur des cas l'expression d'une rencontre entre l'artiste et la commande, mais elle ne peut répondre à toutes les attentes sous peine de n'en satisfaire aucune.

Nommer l'espace

De façon significative le dernier terme du conflit porte sur le titre officiel de ces espaces. Or nommer un lieu, c'est aussi en délimiter les contours. A Bretonneau la bataille s'engage sur le marquage religieux d'une manière ambiguë car le terme d'oratoire est parfaitement recevable dans le catholicisme, et l'on parle aussi de chapelle en dehors du christianisme puisque bien des termes du vocabulaire religieux selon les aires culturelles sont difficilement traduisibles. Mais le choix du mot oratoire spécifie une destination privée, moins officielle que le terme habituel dans ces lieux de « chapelle » auquel était attaché l'évêché. L'oratoire renvoie davantage à un lieu de prière ou de méditation personnelle qu'à un lieu de culte, or l'idée de prière a une dimension plus universelle que le culte précis réservé à chaque religion.

C'est pourtant précisément ce terme de « prière » que l'aumônier de Paoli-Calmettes aura toutes les peines à préserver. Le choix du nom fait l'objet de plusieurs propositions et hésitations. Les mots « silence », « recueillement », « méditation », soit « espace de silence et de méditation... » etc., sont proposés afin d'éviter tout vocabulaire trop explicitement religieux et surtout susceptible d'une signification chrétienne trop affirmée. De la même manière que la place des signes lui semblait non négociable, Nicole Bellemin-Noël revendique la possibilité en laïcité d'ouvrir une place à la prière qu'elle soit explicitement confessante ou plus vague. La dimension religieuse au sens strict ne doit pas se diluer totalement dans le flou de pratiques indéterminées. Il semble que là, comme pour la question des signes, l'intervention de Pistoletto soit allée également dans le sens d'une reconnaissance de la clarté et de la place propre à chacune des dimensions symboliques de l'espace, puisque finalement le terme de « Lieu de recueillement et de prière » a pu s'imposer.

Puralité et euphémisation des signes : espace neutre par évidence, ajout ou juxtaposition

L'exemple précédent le prouve, si la dimension « prière » est une concession limite dans les deux cas de Bretonneau et Paoli-Calmettes, ces concessions viennent en sens opposé, signe parmi d'autres de la différence des options retenues dans ces deux exemples.

Le pari de Pistoletto sera de créer la possibilité d'une rencontre en installant dans un espace neutre, dont l'axialité est marqué par le mètre cube, les fameuses alvéoles dédiées aux religions et aux agnostiques. Une fois acquise l'idée des pétales autour d'un centre, et la subtilité des claustras ajourés entre les espaces afin de distinguer sans isoler (dialogue par échange des regards), restait à déterminer la place des signes. Or la réflexion sur les signes et le marquage des espaces oblige à statuer sur la nature du lieu et sur le mode de distinction sacré/profane que l'on souhaite y établir. Le « Lieu de recueillement et de prière » n'est pas un lieu de culte, il n'est pas non plus l'addition de « lieux de culte ». Ce n'est pas une église, plus une synagogue, plus une mosquée et un temple... Des concessions importantes sont faites ici par les catholiques qui dans un oratoire peuvent être attachés à la présence réelle (tabernacle) ou à la forme traditionnelle d'un crucifix. Ici chaque alvéole est marquée par un seul signe religieux posé, selon les indications de Pistoletto, sur un podium de même hauteur pour chacun. Alors que dans un premier temps l'artiste avait esquissé des formes très stylisées pour chacun de ces signes, il refuse finalement de les dessiner afin de leur laisser toute leur authenticité et c'est aux responsables de « Marseille-Espérance »²⁷⁷, qui parrainent le projet, que revient le choix du signe adapté : une fleur de lotus en métal forgé pour le bouddhisme, les tables de la loi pour le judaïsme, une croix pour les chrétiens, une horloge de prière pour les musulmans (qui seraient sur le point d'y substituer un Coran²⁷⁸). Toutefois un seul espace étant attribué au christianisme, dans un souci œcuménique le signe choisi est une croix de saint Damien avec un Christ en gloire (et non un Christ mort sur la croix ce qui aurait été contraire à l'usage réformé). Ce crucifix dans un style du XII^e siècle avec un tapis de croix orné évoque lointainement la tradition de l'icône et était susceptible de faire une allusion en direction des orthodoxes ou arméniens présents à Marseille. Le résultat est une croix qui tout en étant immédiatement reconnaissable ne semble totalement familière à aucune des communautés. Enfin des livres de spiritualité religieuse, mais aussi laïque, des ouvrages de philosophie et des recueils de poèmes sont à disposition dans l'espace de « laïcité et de connaissance ».

À cette polyphonie religieuse qui fait cohabiter les espaces différents, unifiés par leur même rapport à une œuvre d'art centrale, répond, à Bretonneau, une autre conception qui réunit également des signes de traditions diverses mais intégrés à un ensemble d'abord conçu pour le culte chrétien et qui, bien qu'utilisé majoritairement, et de façon œcuménique, par les catholiques et les protestants,

²⁷⁷ Créée en 1990 par Robert Vigouroux, Marseille Espérance regroupe des personnalités de diverses religions afin de favoriser le dialogue interreligieux.

²⁷⁸ Entretien avec Salah Bariki, Marseille Espérance, juin 2004.

puisse s'ouvrir à d'autres religions. Tout est fait dès lors pour que l'Eglise « ne vous prenne pas à la gorge dès qu'on entre »²⁷⁹, les signes religieux sont donc discrets et sur le mur, près de l'entrée figurent en ocre rouge une sourate du Coran (XXV, 58) en arabe et un verset biblique (le Buisson ardent, Exode 3, 2-5) en hébreu et en français, tandis que sur les autres murs des cadres de couleur bleu indigo ou ocre délimitent un espace vide qui reste à investir par les agnostiques ou les autres religions sans qu'un sens particulier soit ici déterminé. L'invitation à la libre appropriation rappelle la pratique picturale de Buraglio dans les années soixante-dix et les cadres qui interrogeaient alors la surface brute de ses toiles. L'artiste qualifie le lieu qui lui a été proposé pour en faire valoir la spécificité. Les 35m² disponibles avaient la forme d'un rectangle comme un banal bureau. Il prend le volume de biais et place un pan coupé dans l'angle du fond à droite, puis il fait dégager le faux plafond pour permettre, juste au-dessus, un décaissement de 62 cm dont la surface interne est peinte en bleu indigo. Ceci casse la régularité linéaire de l'espace, introduit une élévation et une oblique qui appelle le regard vers le pan coupé dans lequel se dissimule le tabernacle, éclairé de façon subtile par un globe de verre sablé qui se substitue à la « petite lumière rouge ». Les murs extérieurs donnant sur la rue interne de l'hôpital sont habillés de vitraux qui dans une figuration très dépouillée (un arbre, une tache de couleur) font allusion à l'épisode biblique du chêne de Mambré avec les teintes des fresques de Giotto.

Un marquage trop affirmé contredirait la notion d'ouverture dont on a vu qu'elle conditionne l'existence de ces lieux. Dans cet oratoire marqué par la tradition chrétienne, mais dans lequel « les chrétiens accueillent les autres »²⁸⁰, tout a été pensé dans un rapport en demi-teinte qui permet le signe de reconnaissance sans l'oppression d'une surdétermination. Ainsi l'autel, réalisé en multipli de bouleau et inox brossé, est-il par sa petite taille et ses lignes sobres, totalement géométriques, tout aussi bien « autel », et une nappe brodée en lin blanc en distingue la destination, que simple « table » pour la Cène dans les cérémonies protestantes, dans le même esprit l'ambon est tout aussi bien un pupitre. Quant aux chaises paillées, dans les discussions de chantiers, certains ont trouvé qu'elles évoquaient trop les chaises d'églises, « et alors ! rétorque Buraglio, c'est la chaise traditionnelle, aussi bien chaise d'église que la chaise de bistrot à l'ancienne ». Le tabernacle, on l'a vu, n'est pas signalé par une lumière rouge, restait la question de la croix. Une longue et mince croix en fer martelé, signe minimal, est fichée dans l'autel mais peut en être retirée si la salle sert à des cérémonies que cette présence gênerait. Toutefois, le fourreau dans lequel elle s'emmanche est ajusté de façon à ce que le va et vient ne puisse se faire sans un effort conscient, « on n'enlève pas la croix, comme on enlève sa veste » dit Buraglio. La mise en sourdine des marqueurs religieux doit permettre aux inscriptions en arabe et en hébreu comme aux cadres vides de trouver leur résonance

²⁷⁹ Entretien avec Pierre Buraglio, janvier 2003.

²⁸⁰ Entretien, janvier 2003, il parle aussi d'« un endroit où on accueille les autres et on les accueille bien », voir P. Buraglio, « Un oratoire pour l'hôpital Bretonneau », in D. Ponnau (dir.), *Art et culture religieuse aujourd'hui*, Hors série du *Monde de la Bible*, 2003, p. 122-123.

2 - Construire un lieu : spécifier, habiter, signifier

La réflexion qui s'est engagée sur la notion d'espace « neutre » a eu le mérite de sensibiliser les commanditaires à la question du « lieu ». Tout espace n'est pas un « lieu » au sens où celui-ci aurait son identité, sa fonction, sa capacité à être propice au déploiement de tel ou tel type d'activité. Il y a quelques années, Marc Augé²⁸¹ avait proposé de qualifier un certain nombre d'espaces caractéristiques de la modernité (aéroports, interconnexion d'autoroutes) de « non lieux », bien que critiqués sur différents points, cette théorie a le mérite de faire réfléchir à ce qui définit un lieu. Il n'est que de comparer les salles polyvalentes « omnicultes » des aéroports notamment, avec les espaces créés ici pour comprendre que l'intervention de l'artiste ne sert pas à « faire joli » mais faire exister l'espace.

Spécifier : seuil, lumière, couleur, odeur, son...

Dans ces trois exemples, l'artiste est sollicité tant comme « porteur de sens » que pour créer un espace « catalyseur », espace susceptible de favoriser le déroulement de rituels d'adieu de diverses natures ou l'accueil de rites religieux pluriels et le cas échéant, lors de temps de prières, simultanés. Avant même de concevoir la place d'un marquage confessionnel, le caractère performatif²⁸² de l'espace apparaît dans sa capacité à faire advenir un lieu distinct du reste de l'hôpital. L'absence de dimension curative qui signifie leur étrangeté intrinsèque dans un univers de soin doit se traduire en termes positifs par leur spécificité matérielle. Lieux à part, leur différence est immédiatement ressentie, au-delà de la signalétique qui les désigne, par l'ensemble des modes de perception sensorielle. Dans chaque cas, le seuil, frontière entre le dehors de l'hôpital et le dedans d'un espace « autre », est identifié de façon particulière. À Garches, les salles de reconnaissance et d'attente font office de transition, marquée par l'évolution chromatique qui tend vers l'azur de la grande salle. À Marseille, l'entrée (derrière une porte de verre) place aussitôt le visiteur dans une sorte de « pétale/sas », entre celui du bouddhisme à gauche qui ouvre la succession des espaces confessionnels et celui de la « spiritualité laïque » à droite dont la forme plus allongée se distingue des autres. À Bretonneau, le carrelage de ciment gris clair, avec des accents anthracite et vert, du sol de l'oratoire se prolonge sur quelques carreaux dans la rue de l'hôpital, léger débordement qui veut souligner que cette porte, par ailleurs identique aux autres, n'ouvre pas sur un espace indifférent. Quelques centimètres carrelés sur la moquette du couloir disent sur le mode mineur de l'oratoire ce que les emmarchements ou les parvis jouent sur un mode majeur propre aux grands édifices religieux.

Franchir le seuil introduit dans un autre régime de couleurs, d'odeurs et de sonorités, voire de chaleur, que le visiteur perçoit physiquement avant même d'en prendre conscience. Chaque espace semble défini comme en miroir de l'univers hospitalier. Si l'imaginaire du monde médical est associé à la blancheur aseptisée,

²⁸¹ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992.

²⁸² Par analogie avec la notion développée par J. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 (1962).

aux lumières crues, au passage continu des soignants, à l'absence d'intimité... Ces lieux sont au contraire des espaces de couleurs et de silence, espaces que l'on ne « traverse » pas mais dans lesquels on « vient » pour vivre un temps, bref ou long, dans l'intériorité. Le jeu de lumière est particulièrement travaillé. Pour le cadre souvent dramatique de la Salle des départs, le commanditaire exprime ici une demande spécifique. Juste avant l'inauguration du lieu, il fait modifier l'orientation de l'éclairage. Alors que, dans l'ancienne installation, une lumière verticale tombait du plafond sur le visage du défunt, l'éclairage vient maintenant du bas pour baigner le corps d'une lumière plus douce. De la même manière à Bretonneau, les projecteurs placés derrière une feuille de verre sablé ont quatre variations adaptées aux temps d'office ou de méditation.

À Paoli-Calmettes également, un petit dépliant, présentant l'espace avec les coordonnées des aumôniers, précise que : « A tous est proposé un espace de LUMIERE : invitation à célébrer au cœur de l'épreuve, la dimension du mystère présent en chacun. »²⁸³ Sans doute peut-on trouver dans cette phrase émanant d'une brochure liée à l'aumônerie des accents à résonance chrétienne rappelant le vocabulaire de l'Évangile de Jean, du Christ Lumière du monde mais l'association lumière/vie est aussi un élément de perception presque universel dans les symboliques religieuses. Poussé à l'extrême dans les recherches de James Turrell²⁸⁴, et notamment dans sa réflexion pour la chapelle œcuménique de l'aéroport de Munich, le jeu sur l'ambiance de lumière peut être repris sur un autre mode. Ainsi, le *Mètre cube d'infini* a une présence différente selon qu'il est éclairé en lumière zénithale ou en contre-plongée de manière à privilégier soit le centre, soit les pétales latéraux dans une atmosphère plus intime. Lors des entretiens, les soignants qui fréquentent ce lieu expriment leur préférence pour les différents choix qui les inspirent et par exemple « pour l'éclairage en mode crypte »²⁸⁵, terme qui rend compte de la façon dont la luminosité qualifie un lieu. Si le contraste chromatique est ici moins marqué, en revanche les formes arrondies des « pétales » s'opposent à l'image d'espaces fonctionnels, anguleux, au mobilier utilitaire... À Bretonneau, Pierre Buraglio casse le « cube » d'hôpital et il n'y a pas jusqu'à la blancheur des murs, interrompue par la couleur des vitraux et des inscriptions, qui n'échappe au blanc ordinaire par l'effet plus chaleureux du « marmorino » (murs enduits à la poudre de marbre).

Habiter : un rapport au corps

Tout le jeu est de définir un « dedans/dehors » en créant des lieux qui tirent leur pertinence d'être à la fois inscrits dans l'hôpital et de pouvoir renvoyer à un ailleurs qui les relie à d'autres systèmes de signification, hors de l'univers de la santé, voire à un autre mode salvateur. Spécifier permet de distinguer un « chez soi » de ce qui demeure « étranger », reste à habiter cet espace, c'est-à-dire entrer le jeu perceptif évoqué plus haut, prendre conscience de ce qui le distingue. Tout

²⁸³ Dépliant : « Spiritualité, pluralité, prière, rapprochement, laïcité. », dans la présentation le mot Lumière est en majuscule.

²⁸⁴ Chapelle œcuménique de l'aéroport de Munich, James Turrell, 2004 (maître de la lumière dans *Architecture d'aujourd'hui, Sacré/profane*,

²⁸⁵ Entretien avec Dominique Cognis, janvier 2004.

rapport de perception met en jeu notre rapport au corps, selon Merleau-Ponty, le corps est le mesureur universel, c'est lui qui induit notre relation à la spatialité : « le corps a son monde ou comprend son monde sans avoir à passer par des représentations »²⁸⁶. La perception du corps comme objet affectif permet de saisir que « le corps n'est pas dans l'espace, il habite l'espace »²⁸⁷. Outre cette perception spontanée de l'espace par notre rapport corporel, cette pensée du corps apparaît de façon plus ou moins directe dans la conception des lieux étudiés ici.

Ainsi d'autres citations de Pistoletto mettent en valeur à propos du mètre cube d'infini, une perspective centrée sur la dimension humaine : « Chacun de nous est une individualité particulière en même temps qu'il fait partie d'un tout. [...] Le *Mètre cube d'infini* représente cette idée. Il s'agit d'un élément unique formé de six miroirs dont les faces sont tournées vers l'intérieur. C'est le niveau un de l'espace, un mètre sur un mètre carré, il correspond plus ou moins à une dimension humaine. En même temps à l'intérieur, il contient l'univers. L'univers ne se situe pas uniquement à l'extérieur de nous-même, il est aussi à l'intérieur de chaque individu. »²⁸⁸ La relation au *Mètre cube* qui centre l'espace, structure l'approche du lieu, mais Pistoletto joue aussi d'autres allusions aux formes de la caverne, de la coupole (qui rappelle les architectures religieuses), et du puits de lumière évoqué plus haut. Dans les formes arrondies issues de l'ellipse, cet espace clos, sans fenêtre, avec sa lumière centrale, évoque pour certains membre du groupe de conception, « le havre paix » désiré, l'espace de silence, propice au recueillement.

Les bouleversements perceptifs sont au cœur du travail d'Ettore Spalletti, il crée des ambiances de couleurs et de formes qui surprennent les sensations ordinaires. La dématérialisation de la salle des départs en est un cas emblématique. Plongé dans ce bleu qui court du sol au plafond, dans un espace dont toutes les arêtes ont été lissées, surpris par les formes géométriques posées dans un rapport tangentiel à l'espace, le visiteur voit disparaître ses repères habituels. Peu à peu, le regard apprend à s'accrocher aux formes essentielles, distingue la sculpture de marbre au sol, et perçoit le frémissement de l'eau dans la vasque, tandis que l'expérience de « l'azur » entend dématérialiser la perception habituelle du funéraire.

A sa manière également, toute la conception de Buraglio joue de la tension entre la nouveauté de l'installation artistique, surprenant par la simplicité même des formes, la prise en compte des autres religions avec les lettres arabes et hébraïques sur le mur, la surprise des cadres vides..., et les jeux de réminiscences essentiels aux personnes âgées. Outre les signes religieux, nombre de détails sont pensés pour « réveiller la mémoire de lieux fréquentés jadis par les patients », qu'il s'agisse des chaises pailonnées, du simple carrelage de ciment du sol, de la perception colorée des vitraux. Les malades y retrouvent des indications sensorielles qui font ressurgir des ambiances connues ».

²⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, (1945), p. 164

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 162.

²⁸⁸ M. Pistoletto in *Le Lieu de recueillement*, *op. cit.*, p. 2. De Michelangelo Pistoletto (né en 1933), voir notamment *L'Art assume la religion*, 1978.

A force d'uniformiser le type d'espace et de nier le sensoriel ou de le minorer, l'univers hospitalier aseptisé, peut entraîner une « cécité d'aspect » pour parodier ou reprendre Wittgenstein²⁸⁹. Dans ces trois exemples et par leur diversité, l'intervention de l'artiste rétablit un autre rapport sensoriel, et à nouveau un rapport de « sujet » et non de « patient », sujet qui peut dès lors habiter l'espace et s'en approprier les usages.

Signifier, relier l'individuel et le collectif

Pour habiter ces lieux il faut aussi s'y reconnaître. Pour tout adepte d'une religion, quel que soit son degré de pratique, pénétrer dans un édifice culturel doit procurer, en dépit des variations architecturales, un sentiment de familiarité, une forme de déjà vu qui permet de rattacher cette expérience à une chaîne antérieure de sensations et de références. Dans ces espaces innovants confiés à des artistes qui y expriment leur singularité créatrice, rétablir un continuum avec des éléments de la tradition s'avère nécessaire à la mise en place des rituels et c'est ici, entre autres, la place des signes religieux déjà évoqués.

D'une certaine manière le débat neutre/signifiant rejoue, au sein de la question des espaces interreligieux, un débat largement entamé dans l'architecture des églises du XX^e siècle²⁹⁰. La discrétion, l'effacement et la banalisation du mobilier rappellent la thématique de l'« enfouissement » et le refus du triomphalisme qui caractérisent les constructions de la seconde moitié du XX^e siècle. Tout comme l'accent mis sur les signes n'est pas sans lien avec le retour de visibilité que recherche notamment le catholicisme depuis les années 1980 et peut être rapproché du retour du « clocher » ou tout au moins de grandes croix signalant la façade des églises alors que celles-ci disparaissaient dans les années soixante²⁹¹. Mais avant cela cette simplicité volontaire est liée aux évolutions du mouvement liturgique, et ne peut être coupée de la réflexion sur l'église « maison » menée par le théologien Guardini et les architectes tel Emil Stefann qui travaillèrent dans cet esprit. Il s'agit donc bien d'habiter l'espace, de s'y retrouver chez soi. Après avoir spécifié, il faut « signer » ; signifier par un marquage du lieu, c'est dire qui on est, se présenter, non pour exclure mais pour « relier en distinguant » selon l'esprit de Maritain.

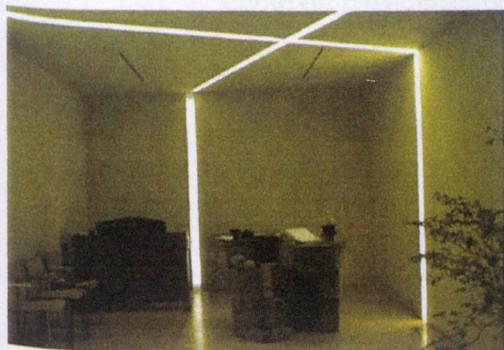
Toutefois « signifier » ne veut pas dire accumuler les signes qui rassureraient quant à la réalité de la prise en charge, religieuse par exemple, du lieu. A titre d'exemple, il faut citer la chapelle luthérienne de l'Hôpital de Munich qui à bien des égards croise les problématiques retenues dans ce corpus. Confiée à l'artiste Werner Mally et à l'architecte Tina Häcker, elle a été conçue de façon plus

²⁸⁹ Cette approche a été notamment présentée par Alain Cambier dans son exposé sur la place de l'art à l'hôpital, colloque de Lille, février 2005, *op.cit.*

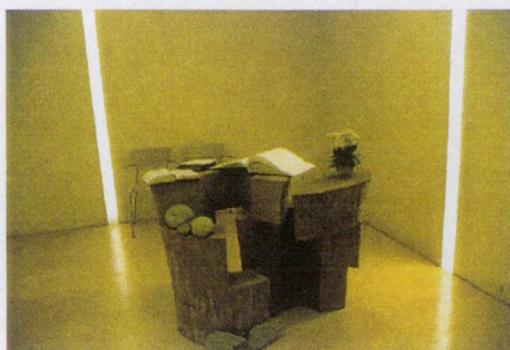
²⁹⁰ Voir F. Debié et P. Vérot, *Urbanisme et art sacré. Une aventure du XX^e siècle*, Paris, Criterion, 1990, ainsi que les actes à paraître du colloque *Architecture religieuse du XX^e siècle*, INHA, Lille, 2004,

²⁹¹ Voir la Croix de l'église Sainte-Claire (Paris) par Buraglio en 1995.

officielle qu'officielle comme un espace ouvert à tous les cultes, bien qu'elle soit explicitement gérée par l'aumônerie luthérienne. Le parti a été pris de limiter au maximum le marquage strictement religieux de la salle à tel point qu'il n'y figure pas même explicitement une croix ou un crucifix (auquel les luthériens à la différence des réformés ne seraient pas opposés) ou même une bible. L'accent, dans cet espace très dépouillé, est mis au contraire sur la qualité sensorielle de la lumière et des couleurs. Dans cette pièce rectangulaire étroite située dans la rue principale de l'hôpital, l'espace a été divisé en deux en diagonal par la couleur. Les deux zones géométriques ainsi déterminées sont habillées du sol au plafond par une couleur uniforme, jaune ocre clair d'un côté, bleu ultramarine de l'autre. En outre dans la zone jaune, deux bandes de diodes lumineuses dessinent une sorte de X courant le long des murs pour se croiser au plafond. Croix de lumière qui demeure la seule allusion à la dimension chrétienne du lieu. A proximité de cette croisée lumineuse se trouve une sculpture évoquant un tronc d'arbre qui peut se déployer pour former, lors des célébrations, la table de la Cène. Le mobilier reste très simple, quelques fauteuils aux lignes géométriques s'accordent aux couleurs de l'espace « jour et nuit ».



Croix Lumineuse



Autel déplié



Contraste jaune/bleu

Il s'agit ici d'un espace dont la destination religieuse première reste indéniablement celle d'un lieu de culte chrétien mais où tout a été pensé dans un rapport d'euphémisation des signes religieux afin qu'ils ne s'imposent pas au visiteur agnostique ou d'autres religions. En revanche une symbolique nette d'opposition chromatique valorise les modes de perception sensorielle des patients ou des visiteurs. Inscrite au plafond, la croix peut se confondre avec l'éclairage, pourtant cette croix de lumière, quoique artificielle ici et non lumière du jour comme le choix de Tadao Ando pour l'église d'Osaka, ou des découpes dans le mur du fond surgissent deux rayons lumineux qui envahissent l'espace, marque et signe avec retenue la destination chrétienne de cet espace ouvert.

L'enjeu des signes apparaît ici à un double niveau. D'une part, celui des institutions religieuses qui voient dans la lisibilité de leur présence une forme d'affirmation. L'Église catholique autrefois dépositaire principal de ces espaces est ici concernée au premier chef. D'autre part, celui des passants de différentes origines, qu'il s'agisse de croyants éloignés, que la maladie d'un proche fait réfléchir aux questions de « sens », ou de pratiquants plus réguliers. Le signe religieux quelle que soit sa nature (objet de culte, Écritures saintes), à la différence de ce que pourrait faire une simple bougie, les relie à une communauté croyante. « On ne prie pas sans signe » affirme nombre de personnes rencontrées, et pour les catholiques ou les orthodoxes reviennent souvent les mots « on ne prie pas sans image ». Est-ce à dire que se joue là un rituel d'adoration de la croix ou des images par exemple ? Sans exclure cette possibilité²⁹², il semble surtout que le « signe » présent garantisse cette articulation entre la prière individuelle (de formes extrêmement variables, même si des feuilles de prières émanant des différentes aumôneries sont souvent disponibles dans ces salles) et la collectivité qui l'inscrit dans le même univers de sens. La trace matérielle déposée dans une pièce qui n'est pas à proprement parler un lieu de culte devient le pivot qui, une fois investie spirituellement, permet l'agrégation du « je » au « nous » que ces petits rituels des pratiques individuelles parviennent à assurer, même dans un contexte particulier de modernité religieuse.

292. La question de la souffrance étant ici souvent présente, il est arrivé de trouver un patient étendu les bras en croix devant la croix, à la manière des pratiques d'adoration mystique.

C – VIVRE AU QUOTIDIEN DANS UNE ŒUVRE D'ART : PRATIQUES DES USAGERS ET MODES D'APPROPRIATION

A quoi servent ces lieux ? Après avoir défini les attentes qui ont présidé à leur conception, mis en valeur la façon dont les artistes et les architectes ont collaborés pour les faire exister au sein de l'univers hospitalier, il faut s'interroger sur la fonction et les usages de ces œuvres d'un caractère particulier. Elles ne sont pas gratuites mais répondent officiellement à des destinations précises qu'affirment leur titre : Salle des départs, oratoire...

Ces espaces sont-ils fréquentés ? La question ne se pose évidemment pas pour la Salle des départs, mais qu'en est-il des temps de recueils et prières ? Une étude statistique précise aurait été trop lourde pour notre enquête et mal perçue par les aumôneries qui nous ont bien sûr répondu que la fréquentation n'était pas contrôlée et que la discrétion, le silence et la tranquillité étaient précisément les qualités recherchées ici !

Il reste que, lors de nos visites nous avons toujours pu constater une fréquentation discrète mais régulière de ces espaces, et surtout le livre d'or témoigne du passage, des prières déposées, des espoirs et des chagrins qui y sont confiés. En outre, et c'est là une des premières réponses aux obligations légales en matière de liberté de culte, des cultes religieux y sont régulièrement organisés. La messe est en général hebdomadaire dans les aumôneries hospitalières (le jeudi à Paoli-Calmettes, le samedi soir à Bretonneau²⁹³), le culte protestant n'y est souvent proposé qu'une fois par mois ou tous les quinze jours, compte tenu du petit nombre de patients concernés. Les aumôniers juifs et musulmans n'occupent pas l'espace pour leurs activités culturelles, mais celui-ci demeure bien sûr à leur disposition s'ils le souhaitent pour une réunion de quelque nature que ce soit.

En la matière les rites religieux diffèrent fortement, et un comparatisme plat qui reviendrait à mettre tout sur le même plan manquerait la singularité des différentes religions. L'obligation (en principe) d'assistance à la messe existe pour les catholiques alors que l'assistance au culte est plus variable pour les protestants. Les juifs et les musulmans n'ont pas pour habitude d'investir des lieux qui ne soient ni synagogue ni mosquée pour les cultes, de même que les imams et les rabbins n'interviennent pas de la même manière que les curés auprès des mourants. Ils n'ont ni confessions à recevoir ni sacrements des malades à donner.

Prendre en compte ces différences profondes n'exclut pas de reconnaître des points communs de l'activité rituelle qui peuvent rendre ces espaces précieux pour une pluralité d'expression religieuse et ce en dehors des rites institués et repérables. Multiples sont les usages par les équipes d'aumôneries, les patients, leurs familles et jusqu'aux soignants lesquels, il ne faut pas l'oublier, peuvent être sur la longue durée, les utilisateurs les plus « réguliers » de ces espaces. Qu'y fait-

²⁹³ En temps ordinaire, elle réunit environ une quinzaine de personnes à Paoli-Calmettes, une bonne trentaine à Bretonneau.

on ? Les exemples évoqués en donneront un aperçu. Le cas le plus fréquent est sans doute celui du simple temps de « prière », prière dont Marcel Mauss rappelle qu'elle est tout à la fois rite et croyance²⁹⁴. Quant aux autres aspects rituels, ils jouent de la plasticité naturelle du rite comme de son rapport essentiel à l'institution. La définition du rite, si l'on suit Martine Segalen, retient les éléments suivants : « le rite est caractérisée par une configuration spatiotemporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques par des signes emblématiques, dont le sens donné constitue l'un des bien communs d'un groupe. » Cette définition insiste sur la dimension collective : « le rituel fait sens pour ceux qui le partagent ». Elle reconnaît que ces manifestations ont un champ spécifique qui est de « marquer des ruptures et discontinuités, des moment critiques, passage dans le temps individuel comme dans les temps sociaux ». Elle met en avant leur « efficacité sociale, le rituel fait sens, il ordonne le désordre, donne sens à l'accidentel »²⁹⁵. Enfin l'essence du rituel est de mêler le temps individuel et le temps collectif. Nous ajouterons qu'au sein des pratiques religieuses, les activités rituelles ont aussi pour point commun d'engager le corps, et de valoriser les aspects sensoriels, tous aspects, on l'a vu dans les paragraphes précédents, essentiels au rôle catalyseur de l'espace, reste à voir comment jouent ici les modes d'appropriation et d'usage.

1 – Respect de l'espace et réinvestissement symboliques sauvages

Une caractéristique particulière de ces lieux est qu'ils supposent le respect de l'engagement pris par la commande publique ainsi que le droit moral de l'artiste, en tant que tels, ils sont « œuvre à respecter » et non lieu qu'il est possible de s'appropriier totalement librement. Ceci ne signifie pas qu'un mode « d'appropriation » de l'espace ne soit pas souhaité, mais dans les limites d'une forme préétablie. Quelques exemples montrent que la chose est diversement vécue dans les trois espaces considérés qui font parfois l'objet de réinvestissements symboliques incontrôlés.

Il n'est pas indifférent de voir à quel mode de manipulation et d'appropriation des signes, les usages de ces espaces conduisent au quotidien. À l'euphémisation des signes religieux, subtilement menée à Bretonneau par exemple, répondent aussi des formes de connotations « spirituelles » dans un espace « neutre ». Encore largement sous-tendue dans les années trente, en dépit du régime de laïcité, par la conception chrétienne du funéraire, l'architecture de la Salle des départs de Garches, par son volume majestueux ainsi que le rythme ternaire des absidioles voûtées et des piliers, n'était pas sans lien avec le registre de l'édifice sacré. L'œuvre de Spalletti, préoccupée par l'écoulement du temps, jouant sur les volumes et les formes simples (cercle, carré, cylindre) ouvre le regard du spectateur à la dualité des symboles. Certains lisent les vases de marbre coniques comme une métaphore de l'urne funéraire... Quant à l'eau mouvante

²⁹⁴ Marcel Mauss, *Œuvres I, Les Fonctions sociales du sacré*, Paris, Ed de Minuit 1968 (voir la Prière, 1909, p. 357-477).

²⁹⁵ Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, 1998.

« symbole de vie », initialement conçue comme une sculpture au sol, elle fut – à la demande des soignants qui constataient que les familles avaient tendance à reculer en s'éloignant du défunt – remplacée dans le projet par un grand vase de marbre dans lequel frémit de l'eau. Il n'est pas rare que des familles le prennent pour un bénitier. Ce mode d'appropriation naturel et évident pour les uns sera invisible aux autres qui n'y liront que la présence d'un « élément primordial ».

User au quotidien d'une œuvre d'art suppose toutefois le respect des intentions de l'artiste et interdit toute intervention non temporaire et qui s'inscrirait dans le lieu. À Bretonneau, un membre de l'équipe d'aumônerie avait placé une affiche appelant à une réunion œcuménique, illustrée d'une œuvre de Chagall, dans l'un des cadres vides ménagés précisément pour les autres spiritualités. Outre le déséquilibre esthétique, un tel investissement sursignifiait l'espace, niant les marges de liberté voulues par l'artiste. A la suite d'un débat avec la direction, l'affiche fut retirée. Elle contrevenait clairement à l'équilibre artistique et symbolique du lieu. Mais une telle affaire ne fut pas du goût de l'équipe d'aumônerie qui se voit limitée dans ses activités habituelles : annonces, affiches épinglées sur les murs, dépliants divers... panneaux comme on en voit de plus en plus dans les églises paroissiales ornées des dessins d'enfants du catéchisme dans une esthétique certes particulière... Aussi en vient-on à entendre dans le discours de la pasteur, cette revendication oh combien symptomatique : « il faut désacraliser le lieu ! ». La sacralité qui la gêne ici n'est certes pas le voisinage du catholicisme mais bien la contrainte d'une œuvre d'art dont les implications ne sont pas nécessairement comprises par l'ensemble des acteurs. Aussi la direction de l'hôpital a-t-elle suscité en janvier 2003 une réunion avec l'ensemble des acteurs concernés, aumôniers, service de communication et direction générale, en présence de l'artiste Pierre Buraglio, afin de rappeler les enjeux de cet espace spécifique. L'explication, sans doute nécessaire puisque les aumôniers en présence ne connaissaient pas tous les détails de la conception, a aplani les difficultés.

En revanche à Paoli-Calmettes, par exemple, une pratique ponctuelle permet à telle ou telle religion de s'approprier momentanément le lieu. L'aspect caverne ou crypte se double dans l'espace de Pistoletto d'une coupole avec un puits de lumière évocatrice des architectures sacrées manifestant l'union du céleste et du terrestre. Toutefois l'espace n'est pas consacré, il ne s'agit que d'un lieu de recueillement, terme choisi pour exclure toute assimilation à une addition d'église, synagogue, temple et mosquée... Mais lorsqu'une messe est dite dans ce lieu qui ne comporte ni autel ni tabernacle, l'assistance et le prêtre ne peuvent se tenir dans le seul espace chrétien. En accord avec l'artiste consulté au préalable, ils se placent au centre et utilisent le *Mètre cube d'infini* en guise de table d'autel pour poser les objets liturgiques et l'autel portatif. Chacun s'assied alors sur les bancs qui l'entourent. Or plusieurs semaines durant, un Coran ou des pierres d'ablutions rituelles furent placées sur le banc situé devant l'espace de l'islam comme pour en réserver l'accès, en contradiction totale avec l'esprit du lieu. En effet, si chaque espace ou « pétale » confessionnel est limité par un banc dont le dessin, légèrement arrondi vers le centre de l'espace, forme une section d'ellipse autour du *Mètre cube d'infini*, le butoir qui « ferme » les espaces est aussi ce qui

les relie tous dans une même direction et marque, au-delà des différences, l'unité du lieu dans lequel chacun doit pouvoir circuler librement.

Aussi, la disposition des bancs sur une ellipse, bien que pensée indépendamment de la référence religieuse, puisqu'il s'agit là de se tourner vers le *Mètre cube d'infini*, rappelle les réflexions sur la notion d'« espace actif » chère au théologien Romano Guardini²⁹⁶ reprises encore aujourd'hui dans les nouveaux aménagements liturgiques comme par exemple par Duthilleul à Saint-François de Molitor. C'est donc bien l'idée d'une assemblée réunie dans une intention commune que vient casser la prise de position d'une personne qui cherche à fermer ou réserver l'espace musulman jusque dans sa bordure.

Affirmant que « l'art assume la religion », Pistoletto réalise par la position centrale du *Mètre cube d'infini* une convergence des points de vue afin de « construire un regard commun dirigé vers la rencontre des différences »²⁹⁷. C'est cette rencontre que, momentanément, certains refusent car il ne faut pas majorer l'anecdote²⁹⁸ manifestant toute la portée symbolique de la clôture ou de la fermeture de l'espace qui tend à lui donner une autre forme de la sacralité, à en faire une sorte de « mosquée » miniature, ce qui transformerait toute l'économie du lieu.

En revanche, il est tout à fait accepté et, dans une certaine mesure, souhaité, qu'à l'intérieur des alvéoles chaque religion investisse particulièrement son espace. Lors d'une visite début janvier 2004, nous avons pu constater que dans l'espace chrétien, subsistait encore une crèche, dans l'espace juif, mais ce fut un cas particulier apporté par un agent hospitalier, une lampe de hanoukka, et dans l'espace musulman, de nombreux tapis laissés en souvenir. Une autre visite au mois d'août 2004 a montré, à côté de la croix de l'espace chrétien, de multiples petites images de piété.

Ces exemples témoignent de la diversité des situations. Les réinvestissements symboliques, s'ils sont en partie seulement acceptés par Pistoletto, refusés par Buraglio, canalisés pour Spalletti, sont liés aux enjeux spécifiques de ces espaces. C'est dans l'articulation du singulier des religions et du collectif du regard sur le *Mètre cube d'infini* que se situe la valeur de rencontre du *Lieu de recueillement* ; c'est donc surtout dans la construction de ce regard collectif qui doit être respectée, alors qu'au sein des alvéoles, et une fois exclus les signes trop forts tels qu'un tabernacle ou un crucifix doloriste, chacun est chez soi. En revanche, pour l'*Oratoire* de Bretonneau, la « valeur d'accueil » repose sur l'ensemble de la composition, l'équilibre fragile de cette ouverture au sein d'un lieu à dominante chrétienne ne peut être bouleversé faute d'en modifier toute la substance. Là encore, l'exemple de Werner Mally à Munich, fait écho à cette problématique. Sa croix de lumière à la fois discrète et « essentielle » puisqu'elle assure l'éclairage unique de la salle, ne supporte pas la redondance des signes faute de clore la chapelle sur une destination unique. Les contraintes en sont fortes pour les usagers qui, afin de respecter l'harmonie sensorielle de cet espace « nuit et jour » (Tag und Nacht), doivent à chaque cérémonie, déployer l'autel en ouvrant la sculpture

²⁹⁶ Voir Romano Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, 1918, trad. fr. Plon 1929

²⁹⁷ *Le Lieu de recueillement*, op. cit.

²⁹⁸ Elle eut lieu à l'époque des débats sur le « voile islamique ».

en forme de tronc d'arbre qui centre l'espace, apporter une bible, faire venir un piano sur roulettes, etc.... Seule concession aux demandes des patients, l'artiste a prévu également un présentoir à cierges au fond de la salle, mais lorsqu'il revient (plusieurs fois par an) visiter la chapelle, il ne cesse de déplorer ces traces d'usage qui perturbent le strict contraste lumineux.

« Habiller l'espace », le signer, l'enfermer

Ces appropriations ne touchent pas que les enjeux religieux et symboliques mais traduisent parfois une autre forme de malaise par rapport à la conception du lieu, un refus ou une incapacité à entrer dans l'esprit voulu par l'artiste. Précisément parce que ces lieux sont ouverts à des interrogations parfois douloureuses (fin de vie, sens de la vie...), les artistes ont conçu des espaces qui laissent s'exprimer ces résonances... La position peut être inconfortable, et la tentation grande de remplir l'espace, pour faire plus joli, plus convivial, plus chaleureux... Ainsi des bouquets de fleurs ont-ils été posés à côté des vases d'albâtre de Spalletti qui évoquaient trop fortement aux yeux du personnel des urnes funéraires, tandis que dans l'entrée de la salle des départs à Juan-Les-Pins, des tableaux (fleurs, paysages) sont venus casser la réflexion sur le vide et la plongée dans le couleur intense du rouge /violet qui signe le lieu.

L'équilibre entre la compréhension des objectifs, la capacité à « faire sien » un lieu, à l'habiter, et les gestes qui traduisent des appropriations « sauvages » est parfois difficile à cerner. En jouant sur les mots, il serait tentant de présenter cette différence en miroir des critères évoqués plus haut pour garantir le caractère performatif du lieu. Il s'agirait d'éviter d'« habiller » l'espace plus que de l'« habiter », c'est-à-dire de tomber dans le décor qui surajoute et sursignifie, éviter de le signer en son nom propre au lieu d'en faire un espace « signifiant », de l'enfermer dans un régime de sens univoque au lieu de le spécifier.

2- Attentes et réceptions : enjeux de l'interreligieux et caractère « chamanique » de l'espace

Certaines incompréhensions évoquées ci-dessus viennent parfois d'attentes contradictoires au regard de ces interventions. Faire appel à un artiste pour un édifice cultuel, quoi de plus fréquent depuis des siècles ! Mais précisément ici, il ne s'agit pas de lieu de culte au sens strict, et l'art contemporain, si tant est que l'art se soit jamais réduit à la question du beau, ne répond pas nécessairement à certaines formulations que nous avons pu entendre dans les discours de patients, ou d'aumôniers, rencontrés dans ces lieux ou ailleurs, sur la valeur transcendante du « beau » et le rapport à l'art comme essentiel dans une perspective religieuse...

Or ici la question ne fut pas tant de faire « beau » que de « faire sens », donner sens à l'espace, l'orienter, le spécifier, le faire advenir en rétablissant dans l'espace perspectif de l'hôpital le regard d'une rencontre de sujet à sujet et non le seul regard du patient, objet de soins. Ainsi le *Mètre cube d'infini* n'est pas

d'abord une sculpture à admirer pour ses lignes, mais la forme concrète d'une interrogation à dimension métaphysique destinée aussi à rétablir la pertinence d'autres interrogations métaphysiques de quelque part qu'elles se déploient

A Bretonneau, la directrice de l'hôpital, quoique très soucieuse des attentes spirituelles des patients, assume l'étrangeté potentielle du choix effectué :

« Je n'ai pas pris directement l'avis des malades, je sais très bien que ce qu'on a choisi n'est pas ce qu'ils auraient spontanément proposé. Si je les avais écoutés, on aurait eu une chapelle à l'ancienne remplie de statues. Il n'était pas question de faire ça. Il fallait un lieu plus ouvert. Et faire intervenir l'art contemporain à l'hôpital. Ici ça les surprend au début, mais cela a été très bien accepté »²⁹⁹.

S'adresser à des personnes âgées ne signifie pas que l'on a affaire à des personnes totalement figées dans leurs capacités perceptives, « il faut les faire évoluer aussi »³⁰⁰.

A Marseille, le choix de Paoli-Calmettes ne fait pas l'unanimité parmi les autres aumôneries hospitalières rencontrées dans la région³⁰¹. Certains déplorent les couleurs « tristes, lave et gris clair », la simplicité des formes, la « froideur » du lieu, pas assez chaleureux, pas assez vivant... On tombe ici dans l'énumération des goûts personnels de chacun, des habitudes visuelles et des libres projections que tout visiteur peut associer à l'œuvre. Ainsi pour tel musulman, ce cube au centre de l'espace évoque la Kaaba. Il y a fort à parier que pour les chrétiens, le rapport au corps revendiqué dans la conception de Pistoletto, puisse être rapproché de l'autel, surtout lors des cérémonies où le cube joue ce rôle, alors que précisément la réflexion contemporaine sur la forme de l'autel, si elle demeure en général plus modeste, va dans le sens d'une forme cubique, ramassée sur elle-même, évoquant la dimension d'un rapport à une « personne ». Enfin, une femme y a vu le signe d'un tombeau donnant en partie une coloration morbide à l'espace qui lui demeure propre, mais n'est pas non plus incompatible avec la réflexion sur l'autel, ou même sur le déploiement de l'infini.

Si la rigueur de l'enquête suppose de rappeler ces libres appréciations à l'égard des œuvres, la majorité des témoignages recueillis mettent en évidence l'« efficace » de ces espaces au regard des attentes initiales des commanditaires. Ainsi à Garches, dans cet espace qualifié d'« apaisant, presque lénifiant »³⁰², par l'un des médecins, les manifestations violentes de douleur et de refus de la mort, qui pouvaient s'exprimer parfois dans l'ancienne présentation, semblent selon les soignants n'avoir plus cours³⁰³. Lorsqu'elles se produisent, ceci se passe à l'extérieur, sur le parvis. Alors que le décor ancien participait d'un mode de représentation du funéraire fortement influencé par le rite catholique dominant (parmi les oripeaux relégués définitivement après la rénovation figuraient les draps noirs et tentures violettes qui accompagnaient les catafalques), l'architecture intérieure pensée dans ses formes, sa lumière et sa couleur omniprésente du sol au plafond, pour créer un espace enveloppant et non plus écrasant par sa majesté

²⁹⁹ Entretien avec Isabelle Lesage, janvier 2004.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Nous avons vu les installations de l'hôpital de La Timone à Marseille, La chapelle catholique de l'hôpital Antibes, et l'hôpital des Broussailles à Cannes qui envisage un espace interreligieux.

³⁰² Pr Durigon, *Salle des départs*, dossier de presse, AP-HP, p. 5.

³⁰³ Entretien avec G. Corcket, infirmière, mars 2003.

solennelle semble parvenir à faire « communier » l'ensemble des participants à un autre code de représentation de la « bonne mort » aux antipodes du dolorisme précédent, modèle unifié qui semble s'imposer au-delà des réappropriations religieuses spécifiques.

Interreligieux et ouverture sur la ville

Faut-il juger de l'*Oratoire* et du *Lieu de recueillement* directement en termes d'efficacité de l'interreligieux ? La réponse sera plus ambiguë car si la notion de rencontre religieuse était au cœur des attentes, elle n'en était pas la seule expression.

A Paoli-Calmettes, lors de la première messe, il s'est trouvé qu'un musulman vienne faire ses prières en parallèle au même moment. Le cas s'est reproduit deux ou trois fois et dans l'une de ces circonstances, il y eut un échange de salut lors de la paix du Christ, mais il s'agit d'un hapax³⁰⁴ ! De la même manière peut-on noter qu'à Bretonneau, peu après l'inauguration, une communauté bouddhiste a demandé à utiliser l'oratoire pour une cérémonie, événement qui à ce jour ne s'est pas reproduit... En revanche, il y a des musulmans (notamment parmi les agents de l'hôpital) qui viennent prier devant la sourate inscrite au mur. Ces exemples, comme les traces diverses retrouvées dans ces lieux, tapis de prière ou petites images déposées ici ou là, semblent laisser face à face les communautés chrétiennes et musulmanes. De fait, à Paoli-Calmettes, seule une lampe de *hanoukkas*, apportée par un agent de l'hôpital, a manifesté une esquisse d'usage de l'espace juif, tandis que celui réservé aux bouddhistes semble fort peu utilisé. Il est évidemment difficile, en l'absence d'enquête quantitative précise, d'être plus affirmatif, mais il semble bien que ces lieux, conçus sur le modèle des aumôneries catholiques, conduisent par souci d'égalité et de laïcité à modeler une forme d'attente rituelle sur des comportements religieux bien plus différenciés. Si les chrétiens demandent une salle spécifique, pour célébrer notamment une fois par semaine une messe ou, plus rarement en fait, un office protestant, et si catholiques et musulmans semblent désireux d'un lieu de prière physiquement identifié, tel n'est pas le cas pour beaucoup d'autres croyants qui estiment pouvoir prier n'importe où : « un juif pourra prier où il veut, mais il sera content de ne pas avoir été oublié... », « un protestant n'a pas besoin de lieu réservé, peut être une Bible ou un verset biblique... » (Entretiens janvier 2003).

Quelle est alors la valeur de l'interreligieux, effet d'annonce, souci du politiquement correct ? A Paoli-Calmettes, l'inauguration s'est faite en présence des responsables de Marseille-Espérance, devenus partenaires du projet et chargés notamment du choix des signes religieux. Pourtant déplore l'aumônier leur collaboration est resté très discrète, ils ne sont jamais revenus voir le lieu, à l'exception d'un des musulmans, membre de Marseille-Espérance qui collabore régulièrement avec l'aumônier. Il faut dire à leur décharge que l'installation à Paoli-Calmettes s'est faite dans des conditions exemplaires et n'a pas suscité de

³⁰⁴ Entretien avec l'aumônier (juin 2004). Il semble désormais que les autres visiteurs évitent de venir à l'heure de la messe.

conflit où leur intervention aurait été nécessaire. Sylvie Amar, la médiatrice de la Fondation de France, a noté la qualité de l'atmosphère de travail³⁰⁵, contrairement au mythe parfois répandu de la difficulté quasi surhumaine qu'il y aurait eu à faire travailler ensemble un rabbin et un imam ! Rien de tout cela n'eut lieu, puisque le choix des symboles ont été effectués par les communautés représentées à Marseille Espérance à partir du projet composé par Pistoletto : un espace pour chacun, un signe pour chacun. La seule difficulté fut d'avoir les signes à temps pour l'inauguration et la surprise pour les organisateurs de voir qu'il ne s'agissait pas d'œuvre du patrimoine comme ils l'avaient espéré mais de signes contemporains...

La question de la représentation multiple des religions à Marseille comme à Paris, ne doit pas se juger à l'aune de pratiques encore embryonnaires et qui n'existent que dans les cercles les plus avancés dans le dialogue œcuménique (entre chrétiens) ou interreligieux³⁰⁶. Une attitude réaliste doit également tenir compte des chiffres rappelés au début de cette recherche : les religions présentes en France ont certes droit à une égalité de traitement, mais leur présence sur le territoire est fort inégale, et les catholiques y sont encore majoritaires. Rien de surprenant donc à ce qu'on les rencontre plus souvent dans ces lieux. L'ouverture a pourtant sens précisément en raison de cette dimension citoyenne. Prendre en compte l'existence des autres, de l'autre, suppose de savoir situer son expression religieuse ou non religieuse dans un régime de pluralité... En ce sens l'hôpital s'ouvre sur la ville, sur la vie, sur l'extérieur et ses préoccupations³⁰⁷... Il intègre des questionnements qui certes échappent au curatif, mais sont au cœur des enjeux de société actuels. La prise en compte par les artistes de la multiplicité des sens aptes à se déployer ici en est une garantie symbolique forte.

Religieux flottant et effet « sas »

Enfin les connotations en demi-teinte, qui rattachent ces espaces à des formes associées, dans l'histoire de l'architecture, au sacré (coupole, élévation, formes géométriques simples...) sans marquage religieux trop affirmé, fournissent un cadre approprié tant à l'expression individuelle de pratiques religieuses qui viennent s'agréger et se raccrocher à l'inscription d'un signe minimal qu'à de nouveaux rituels qui s'expriment parfois dans une forme démarquée des rituels religieux. Ainsi la « minute de silence » pour les victimes du 11 septembre 2001 a donné lieu à une réunion dans l'*Oratoire* de Bretonneau, un « temps à la mémoire » d'un membre de l'équipe médicale décédé brutalement s'est tenu dans le *Lieu de recueillement et de prière de Marseille* et la *Salle des départs* de

³⁰⁵ Intervention au colloque de Lille, février 2005, op. cit.

³⁰⁶ François Lautman, « L'œcuménisme ordinaire », in Jean-Paul Willaime dir, *Vers de nouveaux œcuménismes*, Labor et Fidés, 1986 et Anne-Sophie Lamine, *La cohabitation des dieux*, PUF, 2004.

³⁰⁷ Voir Frank Fregosi et Jean-Paul Willaime, dir, (2001), *Le Religieux dans la commune. Régulations locales du pluralisme en France*, Genève, Labor et Fides. En particulier l'article de Bruno Etienne « Marseille comme exemple d'interaction ville-religions : l'association Marseille-Espérance ».

Garches s'est vue doter en 2002 de deux créations musicales³⁰⁸, accordées à l'esprit du lieu afin d'accompagner, à la demande éventuelle des familles, une forme de rituel d'adieu.

Il reste enfin une partie du public qui fréquente ces espaces sans rattachement religieux spécifique et qui apprécie pourtant tout ce qui les distingue de l'univers hospitalier. Comment qualifier le temps de silence, de méditation, de recueillement qui les y occupe ? La forme de rituel très minimal dont ils rendent compte est de l'ordre d'un effet de « sas ». Familles, ou même soignants, ont ainsi exprimé le désir de « ne pas rentrer chez eux avec la douleur de l'hôpital et de pouvoir la déposer »³⁰⁹ en un endroit qui semble prévu à cet effet. Le caractère plus ou moins propice de l'espace se marque alors par sa capacité à gérer les affects, à susciter et canaliser une émotion. L'intervention de l'artiste permet de faire accéder ce temps d'émotion individuelle à une forme collective inscrite dans une autre trajectoire, un autre rapport au sens³¹⁰. Rôle d'autant plus essentiel que les malades ou personnes âgées, si ils voient leurs capacités physiques diminuer, ne sont en rien atteints, bien au contraire, dans leurs perceptions sensorielles, rappelle la directrice de l'hôpital Bretonneau. À ce propos, Didier Sicard, n'hésite pas à parler de « caractère chamanique » selon des catégories auxquels l'art contemporain peut avoir recours :

« L'art à l'hôpital n'est pas un enjeu superficiel modeste, secondaire, mais témoigne d'une résistance de l'homme contre le rouleau compresseur de la technique et de ressourcement que l'artiste peut offrir à l'humanité perdue en proposant un nouvel espace mental. [...] L'art à l'hôpital a une fonction chamanique. »³¹¹

« Un être humain, ajoute le professeur Sicard, est toujours plus complexe que ce que la médecine en dit et la vision d'un corps indéfiniment réparable, sans qu'il y ait à donner de sens à cette réparation finit par être vaine ». Si sa position pourrait demander d'autres explicitations, il faut en retenir la valorisation des perceptions sensorielles qu'elle induit. Dans le cas particulier des espaces dédiés aux rituels divers que nous avons étudiés, la question du rapport au corps, l'articulation « rite, corps, espace » y trouvent ici une intégration qui nous semble avoir été au cœur de la rencontre entre les attentes des commanditaires et usagers de l'hôpital et les réponses apportées par la conception de ces lieux.

³⁰⁸ De David Lang et Robin Rimbaud (Scanner).

³⁰⁹ Plusieurs interventions dans le même sens, et notamment la pasteur Schulz, Munich, mars 2004.

³¹⁰ Sur la gestion religieuse du jeu émotionnel en modernité, voir F. Champion et D. Hervieu-Léger (dir.), *De l'émotion en religion. Renouveaux et traditions*, Paris, Centurion, 1990.

³¹¹ D. Sicard, *La Médecine sans le corps. Une nouvelle réflexion éthique*, Paris, Plon, 2002, p. 178.

IV - SYNTHÈSE ET PROSPECTIVE

L'analyse des rôles et du partage des tâches au sein des trois objets de notre corpus, apporte des éléments de réflexion sur l'interdisciplinarité art/architecture, qui dépassent amplement les idées préconçues très souvent évoquées à propos du partage conflictuel des tâches entre deux concepteurs potentiels pour une même œuvre.

Ces trois réalisations ont bien sûr valeur de cas, et nous nous gardons d'en tirer des conclusions généralisables à l'ensemble des projets nécessitant une collaboration artiste/architecte. Plus que des « recettes », nous pouvons évoquer quelques thèmes de réflexion qui ne manqueront pas de se poser dans l'élaboration de futurs projets du même type.

Repenser la culture de l'interdisciplinarité

Sans vouloir dresser un profil type de l'architecte susceptible de travailler, dans de bonnes conditions, avec un artiste, il nous est toutefois apparu que la collaboration de deux concepteurs potentiels était facilitée lorsque les architectes avaient une vision de leur métier peu marquée par l'idéal de l'architecte-Chef-d'orchestre. Loin d'être perçu comme une perte ou un renoncement du rôle traditionnel de l'architecte, le partage d'un projet, laissant à l'artiste la conception de l'idée, est revendiqué comme un travail nécessitant un niveau d'intervention plus subtil.

Réciproquement, les artistes étudiés dans cette recherche ont montré une volonté de stimuler la créativité des architectes. L'apport de l'architecte ne se résume pas ainsi à une simple assistance technique, mais à un travail, qui pour une part est également de conception (conception de la fabrication de l'œuvre), permettant d'enrichir et de porter l'idée de l'artiste. Les attentes des artistes concernant les apports potentiels des architectes sont perceptibles dans les méthodes de travail mises en place au sein des collaborations.

Ces « méthodes » de travail sont extrêmement riches et se situent à l'opposé d'une vision où chacun des concepteurs garderait jalousement son domaine d'intervention. L'exemple le plus poétique est certainement la formulation de l'idée de Michelangelo Pistoletto pour le *Lieu de recueillement et de prière* : une esquisse dessinée par la main de l'architecte Giorgio Ferraris guidée par la parole de l'artiste. D'une manière différente, Pierre Buraglio intègre également les apports de l'architecte Fabrice Pilorgé dans la conception de l'œuvre, par des interventions en « mille feuilles » (dessin de l'artiste, réglage du dessin par l'architecte, reprise du dessin par l'artiste, etc.) permettant de préciser petit à petit les éléments du projet. Ces deux méthodes de travail impliquant confiance, respect, écoute réciproque et intégration des schèmes d'autrui, sont facilitées par la relation d'amitié qui lie les artistes aux architectes. Cependant, la collaboration Ettore Spalletti / Guido Fanti nous montre que la relation amicale n'est pas une condition *sine qua non* d'une bonne collaboration et d'un échange entre les protagonistes. Par contre, il semble qu'une certaine adhésion de l'architecte à la pensée de l'artiste et à l'idée développée dans le projet, soit incontournable.

Possibilité pour les artistes de faire des expériences novatrices

En termes d'impact, les trois artistes de notre corpus ont tous fait une forte impression aussi bien auprès des commanditaires qu'auprès du personnel hospitalier (voir ci-dessus, les parties de notre rapport consacrées à leur image). Dans la mesure où ce sont des artistes de notoriété internationale, leur point de vue et leurs idées ont eu une très bonne audience auprès des différents acteurs impliqués. Il faut d'ailleurs reconnaître que ce sont des artistes, dont l'œuvre, très bien cotée, est largement distribuée dans les circuits internationaux et qui, à l'automne de leur carrière, n'ont plus à faire leurs preuves.

Corrélativement, ces trois artistes sont dans une démarche qui dépasse celle de la professionnalisation d'une pratique et rejoint la définition de l'artiste voué à son art (l'art comme vocation) avec ce que cela peut impliquer d'expériences esthétiques inédites qui questionnent le sens de leur propre pratique artistique. Ils ont ainsi la possibilité de prendre des risques à travers des projets différents qui interrogent leurs parcours et leurs œuvres, possibilités qui pourraient limiter la carrière d'un jeune artiste contemporain par exemple.

Système hiérarchique / système coopératif

L'analyse des rôles au sein des équipes de maîtrise d'œuvre a mis en lumière une conception dominante qui considère un système de collaboration plus « coopératif » que « hiérarchique ». Le modèle « hiérarchique » (volontairement dressé ici sous des traits un peu schématiques) correspond à la mission traditionnelle de l'architecte : conception de l'idée, conception de la fabrication du projet, suivi de sa réalisation, médiation entre les différents protagonistes (maîtrise d'ouvrage, maîtrise d'œuvre -ingénieurs techniques ; bureau de contrôle- artisans, entreprises, etc). Sur ce schéma existent des collaborations architecte/artiste, où l'artiste (qui souvent réalise lui-même son œuvre) tient un statut à peu près équivalent à celui d'un artisan.

Dans le cas d'une œuvre d'architecture où l'artiste est appelé en qualité de concepteur, l'application de ce schéma consiste à échanger les statuts respectifs de l'artiste et de l'architecte. L'artiste se retrouve au sommet de l'équipe de maîtrise d'œuvre et l'architecte prend la place d'un artisan doté d'un savoir et savoir faire spécifiques. Ce schéma, est, à notre avis porteur de tensions au sein d'une équipe de maîtrise d'œuvre et relativement dévalorisant pour l'architecte. Une conception d'un travail en coopération (présenté ici de manière un peu idéale) présente l'avantage de considérer les acteurs de la maîtrise d'œuvre se partageant la mission traditionnelle de l'architecte, sur un même niveau (artiste, architecte, médiateur). Bien sûr, cette vision pourrait apparaître comme un peu naïve et idéale. Pourtant, l'exemple de Garches, nous montre avec force que le type de collaboration tient pour beaucoup à la présentation qui en est faite par la maîtrise d'ouvrage.

Si il est donc nécessaire de repenser les termes d'une culture de l'interdisciplinarité au sein des équipes de maîtrise d'œuvre (architectes, comme artistes), il nous apparaît également fondamental de sensibiliser les maîtrises d'ouvrage concernées afin qu'elles n'induisent pas de schémas porteurs de conflits.

Appropriation collective de l'œuvre de l'artiste

Un des points qu'il nous semble essentiel de soulever à l'issue de cette recherche concerne l'appropriation du projet et de l'œuvre de l'artiste par l'ensemble des intervenants.

Une intervention artistique menée à l'échelle de l'architecture induit des logiques différentes de celles habituellement à l'œuvre pour des réfections ou des restructurations de services. En effet, les trois opérations étudiées ont montré combien il était difficile d'allier le niveau de prestation d'une œuvre d'art et procédures auxquelles les services techniques ont l'habitude de recourir pour les travaux des bâtiments. Recourir à un compagnon ou un artisan peut se révéler être un véritable parcours du combattant si les services techniques y voient seulement une complication supplémentaire et un surcoût du projet (Paoli-Calmettes). La confrontation de logiques différentes peut également se faire sentir dans le cas d'un chantier (œuvre d'art) mené conjointement au chantier du bâtiment dans lequel il prend place (L'oratoire de l'hôpital Bretonneau). Les priorités légitimes des deux chantiers apparaissent difficilement conciliables, surtout s'ils ne sont pas indépendants et que certaines entreprises interviennent sur les deux (avec des niveaux de prestation totalement différents). Ceci nécessite une temporalité parallèle des deux chantiers ce qui est difficilement envisageable au regard des logiques propres à chacun.

La sensibilisation des différents protagonistes afin que chacun saisisse ce que représente une intervention artistique au regard d'une réfection ou réhabilitation plus standard est certainement un facteur primordial de réussite de telles opérations. La majorité des personnes interviewées lors de cette recherche souligne l'importance du fait que tout le monde ait joué le jeu.

L'art valorise la pratique

Les agents hospitaliers de Garches ont particulièrement bien perçu ce que l'art pouvait apporter comme plus-value à leur pratique peu ou pas considérée aussi bien dans l'univers hospitalier (donc par leur collègue de travail) que socialement (dans la mesure où ce sont des métiers qui intriguent et renvoient à des images négatives).

Le fait que le travail ait été réalisé par un artiste renommé a donc des retombées dans leur relation avec les usagers. En effet d'un côté les familles sont moins « agressives » envers eux car le lieu témoigne d'un effort du milieu hospitalier à l'égard des endeuillés ; de l'autre eux-mêmes ont modifié leur comportement par rapport aux usagers, qu'ils accompagnent plus sereinement dans leur travail de deuil. L'œuvre d'art permet ainsi de valoriser un métier fortement ostracisé et de redorer un peu cette image peu reluisante de l'agent de chambre mortuaire ; en retour, le personnel se sent plus légitime et plus compétent face aux attentes des familles.

Le travail de restructuration de la chambre mortuaire à Garches semble donc bien « fonctionner » dans la mesure où il permet de canaliser la violence que génère

nécessairement ce type de lieu sur les familles et de sublimer, grâce à l'œuvre d'art, le sentiment de dévalorisation sociale du personnel hospitalier lui-même.

Renommée de l'artiste et efficacité symbolique de l'œuvre

Parmi d'autres interventions artistiques en milieu hospitalier touchant à des questions sensibles, que nous avons recensé au cours de cette recherche, deux réalisations concernent directement des chambres mortuaires.

La restructuration de la chambre mortuaire de l'hôpital Charles Foix a été réalisée et financée entre 1999 et 2000 par l'hôpital lui-même sans aide extérieure, avec un budget limité. L'artiste Sophie Vigneau (responsable de l'atelier d'art thérapie de l'hôpital) s'est fédérée au projet en cours d'étude après avoir assisté à une levée de corps dans l'une des salles de départ alors vétuste. Elle a proposé ses services au Directeur de l'hôpital qui a accepté son aide, mais en lui imposant des contraintes budgétaires strictes. D'où les recherches de l'artiste sur la lumière et les couleurs ; d'où aussi le choix d'un mobilier à coût réduit. Ce sont ses réflexions personnelles sur les rites religieux différentiels qui l'ont conduite à proposer de remplacer une des salles de départ par une salle de toilette rituelle qui respecte la spécificité des usages religieux.

L'impression la plus frappante donnée par ce lieu est certainement celle de se retrouver dans une version édulcorée de la *Salle des départs*, dans la mesure où l'ensemble des murs a été peint d'un bleu assez proche de la teinte dominante choisie par Spalletti. Sophie Vigneau interrogée à ce propos, affirme qu'elle n'a pas été influencée par l'œuvre de Spalletti (dont elle avait connaissance) et est arrivée naturellement à ce choix de couleur. Quelques années après cette réfection, les locaux donnent des signes d'un usage peu respectueux des lieux (traces du passage des chariots sur les murs) et le personnel semble relativement indifférent à l'œuvre d'art.

Ceci nous amène à nous poser la question : est-ce qu'une œuvre réalisée par un artiste moins renommé implique une efficacité symbolique moindre ? Nous ne nous mettons volontairement pas en position d'émettre un jugement sur les valeurs respectives des œuvres.

L'intervention artistique de Caroline Sorger pour le Centre de Soins Palliatifs de Genève (CESCO-HUG) apporte une piste de réponse à cette question.

En 1999, à l'initiative des soignants, la direction du CESCO soumet à Jacques Boesch, chargé des Affaires Culturelles pour les hôpitaux de Genève, une requête. La chambre mortuaire du centre de soins palliatifs qui déplore un nombre important de décès par an, est située en sous-sol, au bout d'un long couloir que les familles endeuillées doivent parcourir au sortir de l'ascenseur. Ce couloir était sombre et servait de dépôt temporaire d'objets de toutes sortes. Jacques Boesch sélectionne trois artistes plasticiens et organise un concours. L'artiste Caroline Sorger l'emporte avec un projet de cheminement scandé par sept tableaux lumineux, nommé *Chemins de vie*. « Partant de la chapelle, les couleurs se déploient en commençant avec les trois primaires (bleu, rouge, jaune) pour continuer plutôt en bichromie tels que les jaunes-rouges, jaunes-verts, bleus-verts et enfin bleus-mauves, en arrivant devant le centre funéraire. » (Caroline Sorger). Les tableaux-lampes inspirés des caissons publicitaires sont des carrés sur lesquels

sont peints des ronds, par l'artiste. Ce dispositif est complété par l'éclairage de petits spots encastrés dans le faux-plafond, disposés de manière irrégulière. Ces derniers provoquent des reflets sur le sol de pierre satinée qui viennent parfaire la requalification de l'espace du couloir. Ce projet a été réalisé avec peu de moyen. La fabrication des tableaux lumineux a été faite par l'artiste elle-même, tandis que les services techniques ont collaboré pour la peinture du couloir, l'alimentation électrique et la pose des spots (selon les emplacements donnés par l'artiste).

L'œuvre de Caroline Sorger a eu une très bonne réception de la part des familles et des soignants qui ont changé leurs habitudes (aucun objet n'est désormais déposé dans ce couloir et l'œuvre n'a pas été détériorée par négligence). Caroline Sorger n'est pas une artiste d'une renommée équivalente à Ettore Spalletti, Michelangelo Pistoletto ou Pierre Buraglio, pourtant « l'efficacité » symbolique de l'intervention artistique est largement perceptible.

Ce résultat tient, à notre sens, en grande partie à l'appropriation du projet par l'ensemble des personnes concernées. Dans le terme *appropriation*, nous entendons *faire sien* un projet. Il ne s'agit pas d'une appropriation des lieux par des ajouts de touches personnelles (objets ou modification partielle), mais une intégration du projet avec l'idée d'une participation à une œuvre commune qui se manifeste par un très grand respect de l'œuvre telle qu'elle a été conçue.

Cette appropriation de l'œuvre par les soignants et personnel de l'hôpital est fondamentale puisque, *in fine*, ce sont eux qui transmettent la valeur de l'œuvre aux familles endeuillées.

A la différence de la chambre mortuaire de l'hôpital Charles Foix, il s'agit d'une initiative des soignants qui formulent un problème et un désir. Ils participent au processus jusqu'au choix du projet lauréat, s'investissent personnellement et assurent la transmission, aux usagers (familles), de la valeur symbolique et la survie de l'œuvre dans la longue durée.

Notons que cette appropriation ne concerne pas uniquement le personnel soignant confronté à accompagner les familles endeuillées vers la chambre mortuaire, mais l'ensemble du personnel du CESCO. En effet, celui-ci, comme les visiteurs de passage ou les patients ont été invités à donner leur avis sur les trois projets du concours, qui sont restés exposés pendant deux semaines dans le hall de l'établissement. Pour illustrer cette appropriation, citons deux exemples : le personnel administratif a choisi de reproduire les ronds colorés de l'artiste sur la couverture de fascicules d'informations destinées aux familles, et, lors la réfection de la salle de culte œcuménique, les services techniques et aumôniers se sont inspirés de l'œuvre de Caroline Sorger en reprenant, pour l'éclairage en faux-plafond, une disposition des spots proche de celle du couloir.

Fonctions et usages des œuvres d'art

Les œuvres d'art de notre corpus ne « fonctionnent » pas forcément comme œuvre d'art dans les lieux où elles occupent un rôle fonctionnel spécifique et une place particulière dans l'imaginaire des usagers. Ils remplissent ainsi – d'un point de vue imaginaire – une fonction rituelle liée au lieu.

Résumer cependant l'œuvre d'art à des propriétés extrinsèques, autrement dit à sa simple fonctionnalité serait un peu rapide. Mais il semblait intéressant de

souligner qu'une œuvre était aussi tributaire de son contexte d'exposition, a fortiori lorsque ce contexte est traversé de pratiques emblématiques et est investi d'usages symboliques aussi forts que ceux de notre corpus.

On peut par ailleurs tenter une comparaison anthropologique, afin de voir tous les horizons que l'art peut ouvrir : heuristique, thérapeutique, symbolique, rituel... En effet, dans la plupart des cultures du monde, l'art n'est pas abandonné aux théoriciens postmodernes, aux soucis marchands des galeristes et aux foires d'art contemporain, il est au contraire intégré dans le corps social où il exerce une fonction (de commémoration, catharsis, célébration, initiation, etc.). Et c'est peut-être le rôle que les artistes de notre corpus se sont réappropriés : celui de transfigurer le quotidien.

Une communauté d'intention

Du point de vue des intentions qui ont guidées la réalisation de leurs projets respectifs et orientent le sens de leur démarche artistique et intellectuelle, il ressort trois points communs :

- dégager leur création de tout message religieux ou spirituel univoques ou enfermant
- éviter d'insister sur le caractère tragique ou pathétique des lieux ;
- ne pas répondre directement aux attentes multiples et souvent contradictoires des usagers (les malades, les familles, le personnel hospitalier).

C'est peut-être grâce à cette forme de « neutralité axiologique » et à cette volonté de distance discursive que leur réalisation s'intègre bien au milieu hospitalier qui les accueille.

Construction du cadre d'une intervention artistique

L'analyse des trois opérations de notre corpus nous montre, d'une part, combien le cadre d'élaboration des projets tient une place fondamentale dans la réussite de ce type de projet et, d'autre part, qu'il n'existe pas de recette directement reproductible pour construire ce cadre.

Au sein même de la procédure des Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France, apparaît un flou relatif quant à la détermination précise des rôles, notamment concernant les acteurs de la maîtrise d'œuvre. La latitude que laisse cette légère imprécision permet au médiateur, si besoin est, de venir pallier les manques et d'adapter son action au cas par cas. Le rôle du médiateur, analysé pour deux des trois réalisations principales de notre corpus, se révèle être l'addition de missions partielles traditionnellement assurées par des acteurs différents : chargé des affaires culturelles ou conseiller en art ; assistant à maîtrise d'ouvrage, maître d'œuvre. La mission du médiateur tracé dans les grandes lignes par le *protocole* des Nouveaux Commanditaires (assistance à l'élaboration du programme, recherche de financement, assistance à la maîtrise d'ouvrage dans l'élaboration du cadre, relations entre les différents protagonistes, valorisation de l'oeuvre) peut aussi être partiellement de la maîtrise d'œuvre (suivi de chantier, contrôle du budget au cours des travaux, etc.). Le rôle du médiateur, qui requiert

des compétences très variées, oscille donc entre maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre en fonction des phases d'élaboration du projet.

Si, comme le montre la réalisation de l'Oratoire de l'hôpital Bretonneau, un certain nombre des missions du médiateur peuvent être assumées par d'autres acteurs, reste, dans la majorité des cas, nécessaire l'intervention d'une personne ayant une bonne connaissance du monde de l'art contemporain (réseau, Institutions, partenaires financiers), compétente sur le choix de l'artiste³¹². Il n'est en effet pas des compétences habituelles des maîtrises d'ouvrages de pouvoir assumer cette fonction.

Concernant le choix de l'artiste, le programme des Nouveaux Commanditaires, par la responsabilité que prend le médiateur, propose une position confortable aux maîtrises d'ouvrage. Le choix d'un artiste contemporain représente en effet un risque important surtout quand il s'agit d'argent public (le sujet est d'autant plus sensible pour un équipement hospitalier lorsque le financement de travaux ne concerne pas le curatif). Notons toutefois, que le caractère personnel de la décision du médiateur, dans le cadre du programme des Nouveaux Commanditaires, est relatif. Il peut s'agir d'une décision collégiale, ou d'une décision personnelle « chaperonnée » par l'ensemble du programme. D'autre part, les artistes (dans le sens large, c'est-à-dire architectes, paysagistes, etc.) choisis par les médiateurs profitent déjà d'une certaine renommée. Le programme des Nouveaux Commanditaires assume le fait de ne pas être une aide à la jeune création, ce qui limite dans une certaine mesure les risques de se tromper. Les exemples du centre hospitalier de Lille (intervention de Katsuhito Mishikawa pour la cour d'honneur) et du centre de soins palliatifs de Genève (intervention de Caroline Sorger, les *Chemins de vie*) proposent une alternative ayant conduit à un succès : une proposition d'artistes susceptibles de répondre à la demande faite par une institution ou une personne compétente (DRAC Nord Pas de Calais ou chargé des Affaires Culturelles HUG), et un concours dont le jury comprend des représentants des usagers (soignants concernés), voire une consultation du public sous forme d'exposition des projets.

Ne pas considérer les disciplines mais le créateur

De nombreuses publications traitant des interventions artistiques dans l'espace public mettent en avant l'idée que, seul, l'artiste est aujourd'hui capable d'apporter un nouveau point de vue, de révéler, de repérer, de signaler, d'intervenir sur l'émotion et sur l'essence des choses, de rendre visible l'invisible, de requalifier, de vendre un rêve, de construire un imaginaire... S'il est vrai que l'artiste est capable de cela, nous serions enclins à penser, au terme de cette recherche qu'il n'est pas le seul. En d'autres termes, l'expression d'une *transcendance* attendue aujourd'hui pour des projets tels qu'une chambre mortuaire ou un lieu de spiritualité, ne serait pas une question de discipline mais de talent et de sensibilité. Cette expression dépend beaucoup de la manière dont est formulée la demande et les moyens mis en œuvre pour la satisfaire. Il est clair

³¹² Pour l'oratoire de l'hôpital Bretonneau, La maîtrise d'ouvrage a été conseillée par Dominique Ponnau et Didier Sicard. Pierre Buraglio s'est ensuite chargé d'une grande partie du rôle du médiateur : recherche de financements, relations avec l'Evêché et relations (avec Fabrice Pilorgé) entre les différents protagonistes du projet au cours de sa réalisation (voir IIIe partie)

que les artistes étudiés dans notre corpus n'auraient certainement pas pu réaliser des œuvres de cette qualité avec le budget d'une remise aux normes ou d'une réfection standard de locaux. L'architecte d'intérieur, Pierre-Henri Bouchacourt avoue avoir profité de la relative indifférence que représentait la réfection de la chambre mortuaire de l'hôpital de Juan les Pins, pour proposer une œuvre qui se révèle être d'une véritable « efficacité » symbolique. Notre position rejoint donc celle du médiateur Sylvie Amar qui affirme que « le maître artiste, le maître architecte, ce sont des références à des temps anciens. Les positions sont ébranlées sur des idées du XIXe siècle. Il faut arrêter de cantonner les disciplines dans des rôles précis et considérer le créateur. L'architecte veut aussi faire l'artiste. Et l'artiste, même s'il n'a pas le diplôme derrière a aussi envie de toucher à l'espace public. Il y a un désir des deux côtés. »³¹³

Art, espaces et rites religieux

Liens avec l'architecture religieuse contemporaine

Inscrits dans une relation d'ouverture, ouverture de l'institution laïque aux attentes spirituelles des patients, ouverture à la diversité culturelle, ouverture aux visions religieuses et non religieuses de la fin de vie, les espaces de ce corpus jouent de façon subtile, dans leur relation à l'architecture sacrée contemporaine, sur un rapport singularité/norme. A la fois totalement novatrices par leur conception propre à chaque artiste, ces lieux reprennent aussi des éléments emblématiques à bien des égards des évolutions de l'architecture religieuse au XXe siècle. Ainsi y retrouve-t-on une tendance à la simplicité et à l'épuration des formes, une euphémisation des signes religieux, justifiée ici par la nécessité de l'interreligieux, mais qui n'est pas sans rappeler le temps ecclésial de la discrétion et de l'enfouissement. Toutefois, l'insistance sur la présence et la lisibilité minimale de ces signes fait écho au retour de visibilité et à certaines formes de réactions identitaires dans l'art d'Église aujourd'hui. Sont également sensibles ici les acquis de la réflexion du début du XXe siècle sur les « espaces actifs » et les nouveaux aménagements liturgiques valorisant l'église « maison ».

Spécifier, habiter, signifier

Or c'est bien autour de notions proches de l'espace/ maison que se tissent les éléments qui ont permis de faire advenir ces lieux en construisant un espace à la fois signifiant, hors de l'anomie de l'espace neutre, et parfaitement identifié au sein de l'univers hospitalier. Ils s'en distinguent tant par la structure de l'espace, sa forme adoucie ou décentrée par rapport à un banal bureau, que par les odeurs, couleurs, sons et atmosphère lumineuse qui font qu'une fois franchi le seuil, le corps enregistre avant même d'en saisir les significations, un ensemble de variations sensorielles qui spécifient l'espace, lui permettent de l'habiter et de le signifier.

L'individuel et le collectif

Le rapport au corps, central dans la gestion religieuse des rites qui sont à l'articulation du sensible et de l'institué, est un aspect essentiel de l'efficacité de ces espaces. Toutefois, en dépit de l'originalité des solutions proposées et d'une

³¹³ Entretien avec Sylvie Amar, médiateur, 21 septembre 2004.

réelle fréquentation multiconfessionnelle, les concélébrations ou rencontres religieuses n'y semblent guère plus fréquentes qu'en d'autres lieux plus classiques et sans grande innovation rituelle. Sans doute n'était-ce pas de ce côté que se jouait le caractère performatif des lieux, mais dans leur capacité à articuler à la fois le respect de la singularité individuelle et l'insertion collective dans une communauté. Le signe religieux, la trace matérielle déposée dans une pièce qui n'est pas à proprement parler un lieu de culte devient alors le pivot qui, une fois investie spirituellement, permet l'agrégation du « je » au « nous » que ces petits rituels des pratiques individuelles parviennent à assurer, même dans un contexte particulier de modernité religieuse.

L'art, l'hôpital et la ville

Quant à la diversité des pratiques religieuses et aux confrontations et réinvestissements symboliques qu'elle suscite, elle n'est pas un vain mot. Prendre en compte l'existence des autres, de l'autre, suppose de savoir situer son expression religieuse ou non religieuse dans un régime de pluralité... En ce sens l'hôpital s'ouvre sur la ville, sur la vie, sur l'extérieur et ses préoccupations... Il intègre des questionnements qui certes échappent au curatif, mais sont au cœur des enjeux de société actuels. La prise en compte par les artistes de la multiplicité des sens aptes à se déployer dans ces lieux, signe aussi une forme d'engagement social de l'art.

Des interrogations en cours

Le corpus retenu nous intéressait par la spécificité des relations artistes/architectes qu'il pose et par la densité de la réflexion en amont au sein des groupes commanditaires, mais il entre en résonance également avec d'autres projets d'ampleur variable. D'autres hôpitaux ont déjà tenté de trouver des solutions à la question de l'interreligieux soit en associant une première réflexion architecturale et « bricolage » spirituel, comme à la maternité Jeanne de Flandres à Lille, où l'architecture a intégré dès l'origine, un espace en demi-cercle, évoquant le ventre maternel, et destiné à la méditation et au recueillement. Sur le mur du fond, l'aumônerie a installé divers symboles à caractère religieux (croix, étoile, croissant...). Dans la même zone hospitalière, un autre hôpital envisage d'avoir recours à un jeu d'alvéoles qui n'est pas sans rappeler le cas de Marseille. A Paris, la rénovation de l'hôpital Corentin-Celton a porté récemment sur la chapelle catholique, mais un espace ouvert aux autres cultes est prévu à côté et sera sans doute confié, comme la chapelle, à un designer. A Cannes, l'hôpital des Broussailles envisage un espace multiculturel, comme sans d'autres beaucoup d'autres lieux hospitaliers à la manière de ce qui se fait de plus en plus dans les prisons, campus universitaires, aéroports... Toute la question restera de faire exister des lieux qui, pour répondre à des attentes multiples, ne prennent pas le parti de ne répondre à aucune... c'est-à-dire parviennent, comme ce fut le cas dans les exemples étudiés, à construire la demande pour bâtir la réponse.

ANNEXES

Opération	Maîtrise d'ouvrage	Maîtrise d'oeuvre	Usagers (membres du personnel, aumônier, autres)	Date de l'entretien
AP-HP direction générale				
	M. Salmon, chargé de la Culture			30/01/2004
	Marc Dupont, Droit des usagers			26/01/2004
Salle des départs, hôpital Raymond Poincaré (Garches)	Françoise Quesada – ex-directrice de l'hôpital			04/10/2004
	Dr F. Paraire (chef du service anatomo- pathologie)			15/01/2004
		Ettore Spalletti – artiste		23/04/2005
		Catia Riccaboni – Fondation de France		14/02/2004
		Guido Fanti – architecte		21/10/2004
		Henri Milhau – 1er architecte non retenu		27//10/2004
		Sonia Winogradoff – 2e architecte non retenue		12/10/2004
			Christian Foulon, personnel chambre mortuaire	28/07/2004
			Gisèle Corcket, cadre infirmier	06/02/2004
Lieu de recueillement et de prière, Institut Paoli-Calmettes (Marseille)				
	Dominique Maraninchi – directeur de l'Institut			21/09/2004
		Michelangelo Pistolletto – artiste		23/05/2005
		Sylvie Amar – Fondation de France		21/09/2004
		Giorgio Ferraris –		07/04/2005

		architecte		
			Nicole Bellemin-Noel - aumônier	27/01/2004 21/09/2004
			Dominique Cognis, Cadre infirmier	21/09/2004
			Marseille Espérance	29/08/04
Oratoire, hôpital Bretonneau (Paris)				
	Isabelle Lesage – ex-directrice de l'hôpital			11/03/04
		Pierre Buraglio - artiste		4/11/2003 20/10/2004
		Fabrice Pilorgé – architecte/assistant de P. Buraglio		10/11/2004
		Dominique Zentelin – architecte agence Valode et Pistre		08/09/2004
			Madame Peyron, pasteur	29/01/2004
			Père Guy d'Acremont, aumônier catholique	29/01/2004
Chambre mortuaire du centre hospitalier d'Antibes Juan les Pins				
	Mme Roquia – service des affaires économiques et des travaux			17/05/2004
		Pierre Henri Bouchacourt – architecte d'intérieur, agence PH2B		11/05/2004
			Frédérique Pierret aumônier	02/08/2004
Chambre mortuaire, hôpital Charles Foix (Ivry)				
		Sophie Vigneau - artiste		18/11/2004
			2 membres du personnel de la	15/11/2004

			chambre mortuaire	
Chapelle œcuménique, hôpital de Munich Harlaching				
			Anna-Leena Schulz - aumônier	24/04/2001
Service des cultes, hôpital de la Timone (Marseille)				
			Père Eric Brossous, aumônier	29/08/2004

Salle des départs

Hôpital Raymond Poincaré à Garches (1996)

Ettore Spalletti, artiste et Adriana Civitarese, assistante

Guido Fanti et Bernard Ngojo, architectes

Historique de la commande

En 1993, se formait le projet, à l'hôpital Raymond Poincaré de Garches, de rénover et de restructurer le laboratoire d'anatomie pathologique et de médecine légale. Les travaux se sont portés, dans un premier temps, sur une réfection et mise aux normes des locaux techniques confiée à l'architecte Henri Milhau. En fin de ce premier chantier, le docteur François Paraire, responsable avec le Professeur Michel Durigon, du service souhaite poursuivre la réfection par celle de la partie accueillant le public et « l'humaniser » la *salle des départs*, dont la décoration datait de la construction de l'hôpital en 1935. Celle-ci semblait, selon le docteur François Paraire, trop "fonctionnelle, mortuaire, dirons-nous, avec un dallage en damier noir et blanc, qui ne faisait que souligner sa fonction." Le chef de service était "personnellement attristé de constater que, le plus souvent, ces lieux sont négligés, situés à l'écart de nos hôpitaux, ne permettant que de pauvres et hâtives cérémonies, [pourtant] c'est une grande et belle tradition médicale que d'aider les familles et les proches à affronter avec humanité le deuil."

Pour cette requête particulière plus coûteuse qu'une mise aux normes standard, François Paraire fait appel au programme des *Nouveaux commanditaires* de la Fondation de France. Catia Riccabonni, médiateur de l'opération propose les artistes David Tremlet et Ettore Spalletti.

Le projet est finalement confié à l'artiste italien Ettore Spalletti assisté d'Adriana Civitarese. La recherche d'un architecte susceptible d'accompagner l'artiste ne s'est pas passée sans heurt. Après deux tentatives infructueuses (des architectes pas assez ou trop présents dans la collaboration avec l'artiste) le choix s'est finalement arrêté sur les architectes Guido Fanti et Bernard Ngojo. Cette recherche du statut adéquate de l'architecte vis-à-vis de l'artiste nous intéresse particulièrement. Nous développerons largement ces questions de statut des concepteurs au cours de cette recherche.

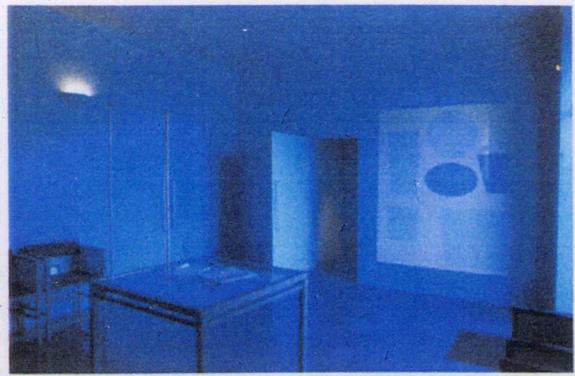
Descriptif

L'intervention de l'équipe de maîtrise d'œuvre (artiste et architectes) a consisté en une mise en couleur de l'espace recevant le public, la réalisation de trois fresques, deux ensembles de panneaux laqués roses, une marqueterie en granit noir, d'éléments sculpturaux: une fontaine, trois catafalques, quatre vases de marbre colorés, et la création de mobilier et d'objets culturels (un crucifix, deux bougeoirs et un bénitier).

Cette intervention ne portait pas sur une transformation du bâti existant constitué d'une salle principale de 90 m², de 5,25 m de hauteur sous plafond, au fond de laquelle s'ouvrent trois absidioles voûtées et d'une partie "accueil des familles". Celle-ci se présente sous la forme d'une salle d'entrée-accueil-attente des familles, de deux salons de reconnaissance des corps, d'un salon de présentation et d'une cour des départs des convois. Cette dernière ouvre par trois portes, correspondant aux trois absidioles, sur la salle principale d'exposition des corps.



Vue extérieure du service d'anatomo-pathologie



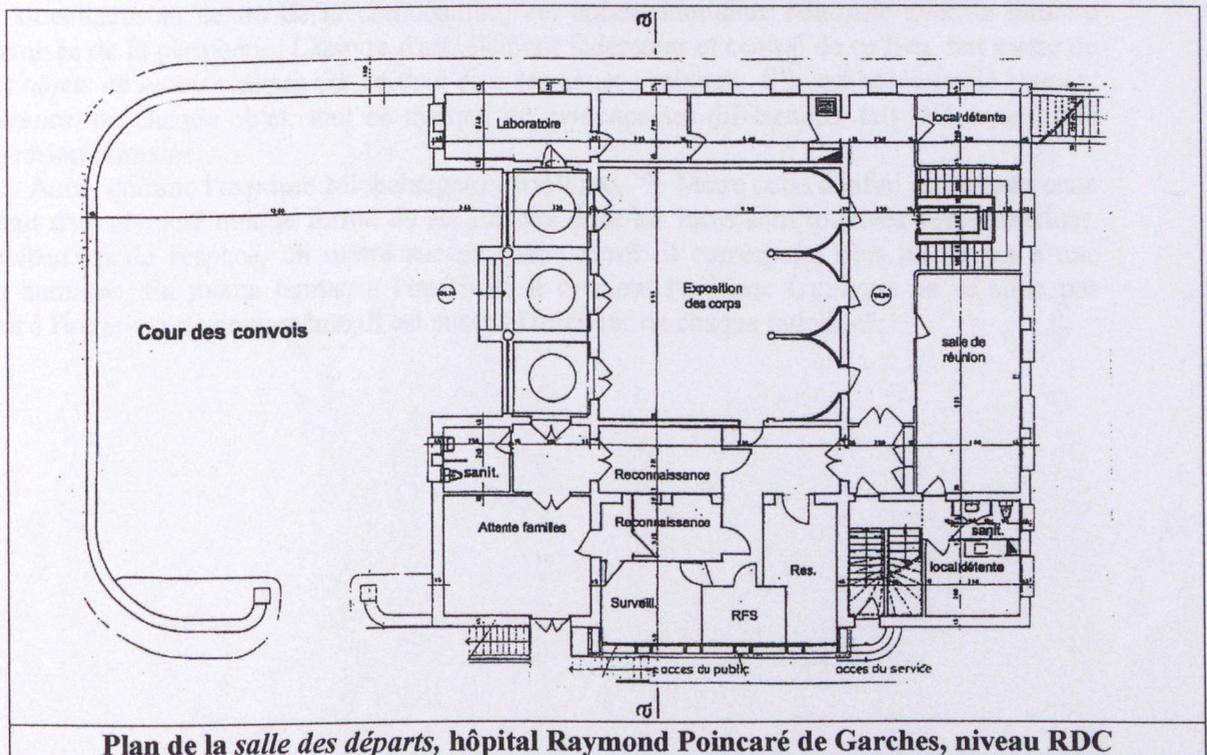
Accueil, salle d'attente des familles



Salon de présentation



Salle des départs



Plan de la *salle des départs*, hôpital Raymond Poincaré de Garches, niveau RDC

Lieu de recueillement et de prière

Institut Paoli-Calmettes à Marseille (juin 2000)

Michelangelo Pistoletto, artiste

Giorgio Ferraris, architecte

Historique de la commande

Le lieu de recueillement et de prière, inauguré en juin 2000 est un projet né de la volonté de Dominique Maraninchi, directeur de l'Institut et de l'aumônier catholique Nicole Bellemin. En remplacement de l'ancienne chapelle catholique, ils ont œuvré pour la création d'un lieu interreligieux. Pour ce projet, l'Institut Paoli-Calmettes a fait appel au programme des nouveaux commanditaires de la Fondation de France qui propose, en avril 1997, l'artiste italien Michelangelo Pistoletto assisté de l'architecte Giorgio Ferraris.

Descriptif

Le projet a pour plan une ellipse au centre de laquelle, une autre ellipse homothétique est tracée au sol. Celle-ci délimite une zone périphérique dans laquelle prennent place cinq espaces dédiés pour trois d'entre eux, aux principales religions monothéistes : christianisme, judaïsme et islam, pour le quatrième, à d'autres croyances dont le bouddhisme et enfin pour le dernier aux non-croyants, ce qui se traduit par l'invitation à la connaissance à travers la Lecture. Les "alcôves" sont séparées les unes des autres par de fins claustras courbes de métal convergeant vers le centre. Ces parois, tout en créant une limite et un lieu propre à chaque religion, procurent une perméabilité visuelle et matérialisent l'idée de dialogue interreligieux.

Le centre, vers lequel tout converge, est occupé par une œuvre de Michelangelo Pistoletto, mise en valeur par un éclairage zénithal provenant d'un puits de lumière artificielle. Véritable aspiration ascendante au centre de la composition, cet apport lumineux contraste avec la lumière douce et tamisée de la périphérie. L'œuvre d'art, élément fédérateur et central de ce lieu, fait partie de la série *des objets en moins* réalisée par l'artiste dans les années soixante. Elle est basée sur le *concept de la différence*, où chaque objet, tout en mettant en évidence ses différences, fait référence à une même dimension humaine.

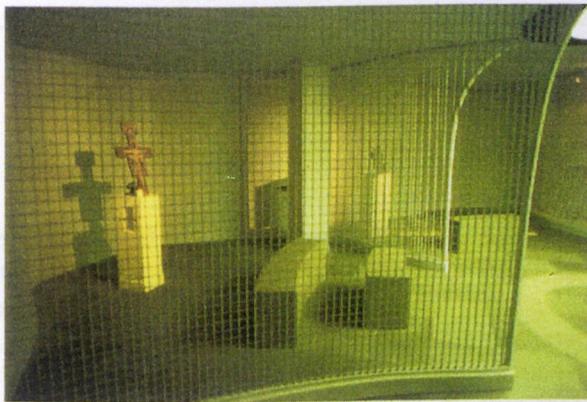
Ainsi, comme l'exprime Michelangelo Pistoletto, "le Mètre cube d'infini représente cette idée. Il s'agit d'un élément unique formé de six miroirs dont les faces sont tournées vers l'intérieur. C'est le niveau un de l'espace, un mètre sur un mètre carré: il correspond plus ou moins à une dimension humaine. En même temps, à l'intérieur, il contient l'univers. L'univers ne se situe pas uniquement à l'extérieur de nous-même, il est aussi à l'intérieur de chaque individu".



Entrée du Lieu de recueillement et de prière



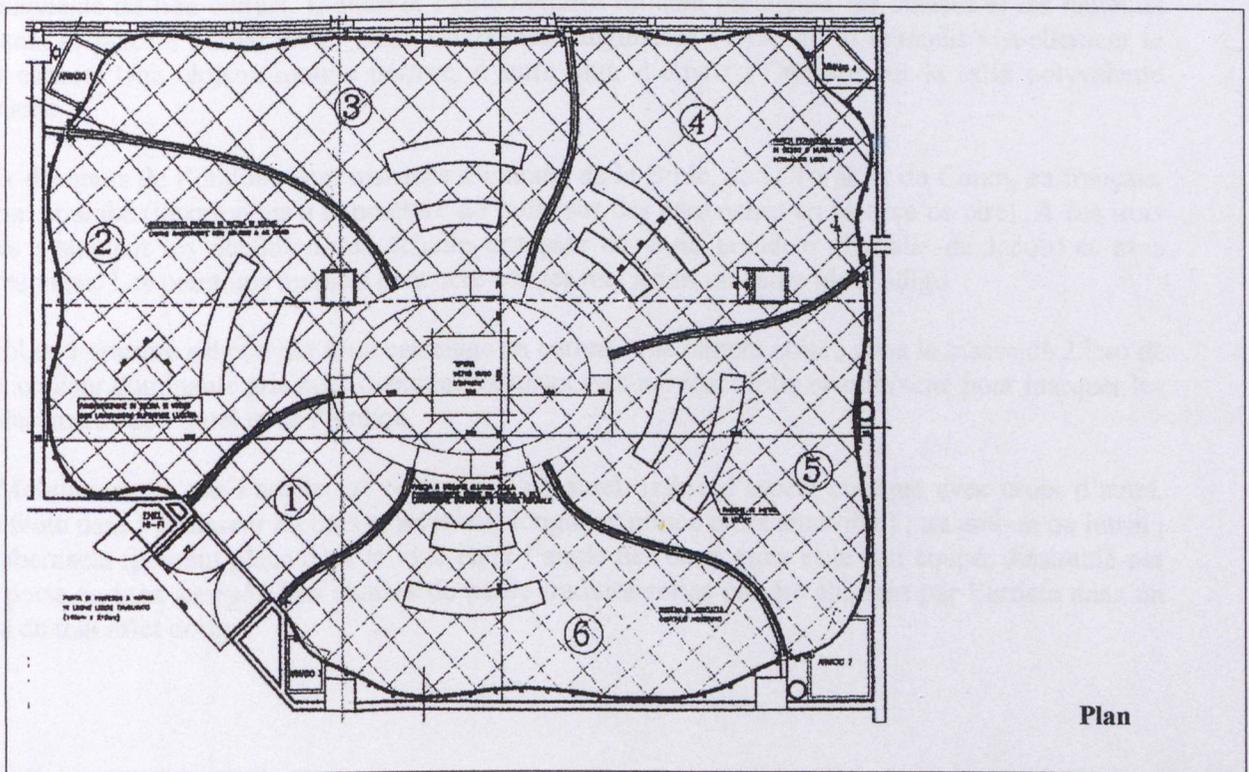
Le mètre cube d'infini



Claustra métallique séparant les différents espaces



Alvéole dédiée aux « libres penseurs »



Oratoire

Hôpital Bretonneau à Paris, (octobre 2001)

Pierre Buraglio, artiste

Fabrice Pilorgé, architecte avec le concours du cabinet d'architecture Valode et Pistre

Historique de la commande

Dans le cadre de la restructuration de l'hôpital Bretonneau (agence Valode et Pistre, architectes), situé dans le 18^e arrondissement de Paris, s'est posé la question de la création d'un lieu de culte. En effet, dédié aux personnes âgées, l'hôpital accueille des patients pour un séjour de durée variable mais parfois relativement longue (rééducation, soins de longue durée voire soins palliatifs) et avec une validité des patients qui peut être néanmoins plus grande que celle des pathologies lourdes traitées par exemple à Paoli-Calmettes. Tout est fait dès lors pour recréer autour d'eux des conditions d'habitation familière : espace de loisirs, cafeteria accueillante, coiffeur... se posait alors la question d'une chapelle pour ces personnes âgées en majorité de tradition chrétienne. La direction de l'hôpital (Isabelle Lesage), appuyée par plusieurs personnes dont le professeur Didier Sicard, demande à l'artiste Pierre Buraglio un projet d'oratoire, ouvert à plusieurs cultes. En dépit des réticences de l'évêché de Paris, le projet se concrétise dans une commande publique associant l'AP-HP et la DRAC (avec des donations privées, notamment la Fondation Scaler et M. et Mme Jacques du Closel).

Descriptif

Pierre Buraglio s'est attaché tout particulièrement à la valeur d'accueil du lieu. L'artiste qualifie l'espace qui lui a été proposé pour en faire valoir la spécificité. Il s'agit d'abord de jouer avec les volumes et les qualités architectoniques de l'espace.

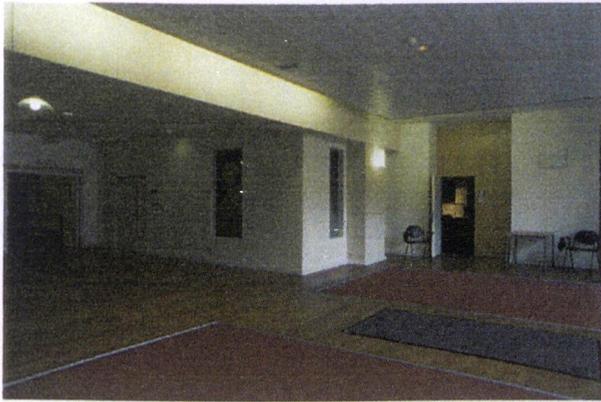
De la rue intérieure de l'hôpital, l'oratoire est perceptible par ses trois vitraux dont l'iconographie est inspirée des fresques de Giotto à Padoue.

Le travail de l'artiste s'est porté sur le volume intérieur du lieu. La suppression d'une partie du plafond suspendu, coiffant l'aire de célébration, appelle le regard vers le haut. Les deux murs à angle droit qui limitent l'aire de célébration sont réunis en un pan coupé de 80 cm qui définit l'orientation en diagonale du lieu cultuel. L'autel et l'ambon/lutrin lui sont parallèles, les chaises et les fauteuils roulants se placent autour en L. Cette orientation singularise l'Oratoire et agrandit visuellement le petit espace. Une cloison mobile permet, d'autre part, d'ouvrir l'Oratoire sur la salle polyvalente attenante.

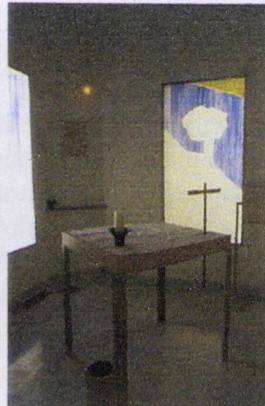
Deux des murs de l'oratoire sont marqués d'extraits de la Bible, de la Torah et du Coran, en français, hébreu et arabe (inscriptions à la peinture à l'huile sur des cartouches en réserve de cire). A ces trois textes s'ajoutent les dessins d'une échelle tronquée en vraie grandeur (Echelle de Jacob) et trois cadres vides. Les peintures murales sont ocre-rouges mis à part un cadre bleu indigo.

Le sol de l'oratoire est couvert d'un carrelage en carreaux de ciment coloré dans la masse de 25cm de côté, couleur dominante gris avec quelques carreaux vert-moyen, violet et anthracite pour marquer les emplacements de l'autel et de l'ambon.

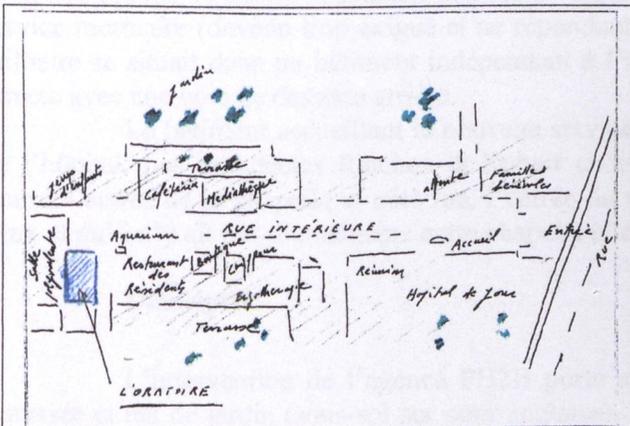
Le Mobilier conçu par l'artiste est composé d'un autel (table d'aspect cubique avec croix d'autel. Une fente dans l'épaisseur du bois enserme une longue et mince croix amovible) ; un ambon ou lutrin ; un tabernacle (prenant place dans le vide entre l'angle des deux murs et le pan coupé, dissimulé par une porte en inox brossé). Les chaises de paille traditionnelles ont été choisies par l'artiste dans un refus de tout effet design.



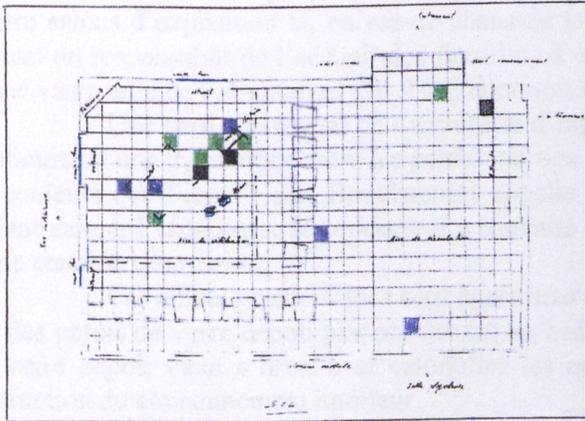
Vue de l'Oratoire de la rue intérieure de l'hôpital



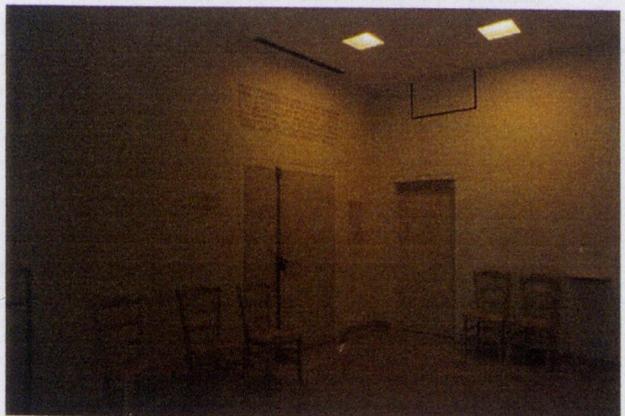
Mobilier et vitraux de l'oratoire



PLAN de Situation



PLAN de l'Oratoire



Vues intérieures

Plans de Pierre Buraglio

Chambre mortuaire

Hôpital d'Antibes Juan les Pins (mars 2004)

Pierre-Henri Bouchacourt, architecte d'intérieur (agence PH2B)

Cette opération récente n'est pas à proprement parler une intervention artistique mais celle d'un architecte d'intérieur. Nous la mentionnons toutefois dans cette recherche, car elle concerne la restructuration d'un service mortuaire dont la conception a soulevé des questions similaires à celles posées pour la Salle des départs de l'hôpital Raymond Poincaré. Ce projet nous intéresse d'autre part pour la présentation qui en a été faite dans un article du *Moniteur* (« Un reposoir intemporel », M.C., *Le Moniteur*, 12 mars 2004, p.69). Le choix de l'illustration (gros plan abstrait) met, en effet, en valeur une volonté de présenter le projet à la manière d'une œuvre d'art.

Historique de la commande

En 2003, le Centre hospitalier d'Antibes-Juan les Pins fait appel à l'agence PH2B pour réaliser l'architecture intérieure de son service mortuaire. Cette opération prend place dans le cadre de la restructuration du centre hospitalier confiée à l'agence parisienne Reichen et Robert. A l'origine, le service mortuaire (devenu trop exigüé et ne répondant plus aux normes) de cet hôpital pavillonnaire militaire se situait dans un bâtiment indépendant à l'arrière de la composition générale, en relation directe avec une voie de desserte arrière.

Le bâtiment accueillant le nouveau service mortuaire est une villa attenante à la chapelle de l'hôpital. Les architectes Reichen et Robert choisissent d'opposer les entrées (côté hôpital se trouve l'entrée de la chapelle et côté rue, l'entrée du reposoir), dans le but de bien séparer les deux lieux et qu'il n'y ait pas d'amalgame entre chapelle et reposoir.

Descriptif

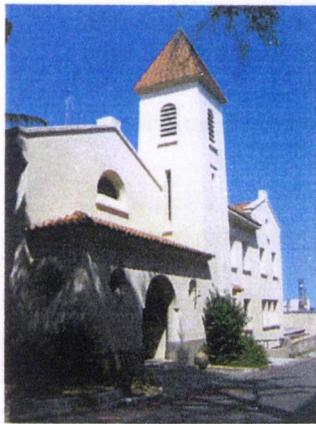
L'intervention de l'agence PH2B porte sur 430 m² répartis sur deux niveaux, rez-de-chaussée et rez de jardin (sous-sol sur cour anglaise). L'intérieur de la bâtisse existante a totalement été détruit et restructuré pour accueillir en sous sol la partie technique de la chambre mortuaire et quatre salons d'exposition et, en rez-de-chaussée la partie publique composée d'une salle d'attente, bureau du responsable de l'accueil des familles, d'un salon d'exposition, d'un sas de départ et enfin d'une vaste salle de présentation (36,7 m²) dénommée chambre funéraire.

Une partie du travail de l'architecte d'intérieur s'est portée sur les sols afin de réaliser une continuité et une dynamique entre les pièces par une composition (« tissage ») de motifs géométriques de couleurs que Pierre Henri Bouchacourt appelle des « traces ». Ces « traces » sont des éléments venant animer l'espace que le concepteur a souhaité dépouillé et baigné d'une lumière douce appelant à une certaine abstraction.

Ces aplats géométriques sont également déclinés sous formes de rectangles mauve-violet sur des parois de verre dépoli placées devant les baies des salons de présentation au rez-de-chaussée. Le verre dépoli vient « lisser » et camoufler les ouvertures dépareillées perceptibles du fait de la destruction du cloisonnement intérieur.

Un élément important de la réflexion du concepteur pour ce projet s'est porté sur les ambiances des salons de présentation et sur la possibilité de réaliser et d'intégrer les rituels des différentes religions présentes sur la Côte d'Azur.

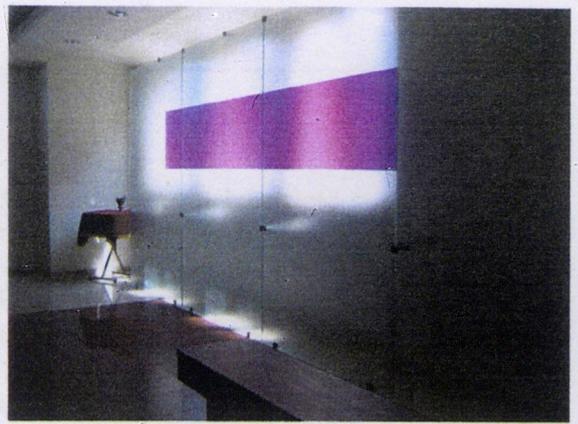
Selon Pierre Henri Bouchacourt la question de la représentation des religions était sans ambiguïté de la part de la maîtrise d'ouvrage et en conséquence très peu évoquée : la directrice des affaires économiques de confession catholique, a « agit avant tout en fonctionnaire laïque » ce qui semble induire l'absence de signe religieux particulier. La religion a été uniquement évoquée pour la chapelle attenante dont la décoration a également été confiée à l'agence PH2B. La maîtrise d'ouvrage avait, selon l'architecte d'intérieur, un souci de donner à l'hôpital l'image d'un lieu de vie et non pas un lieu de mort ou de maladie.



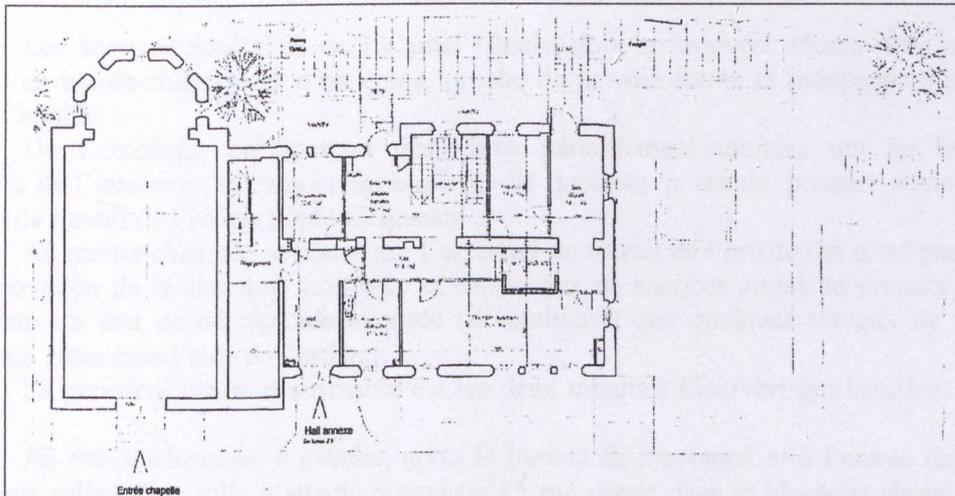
**Vue de la chapelle et de
chambre mortuaire
attendant**



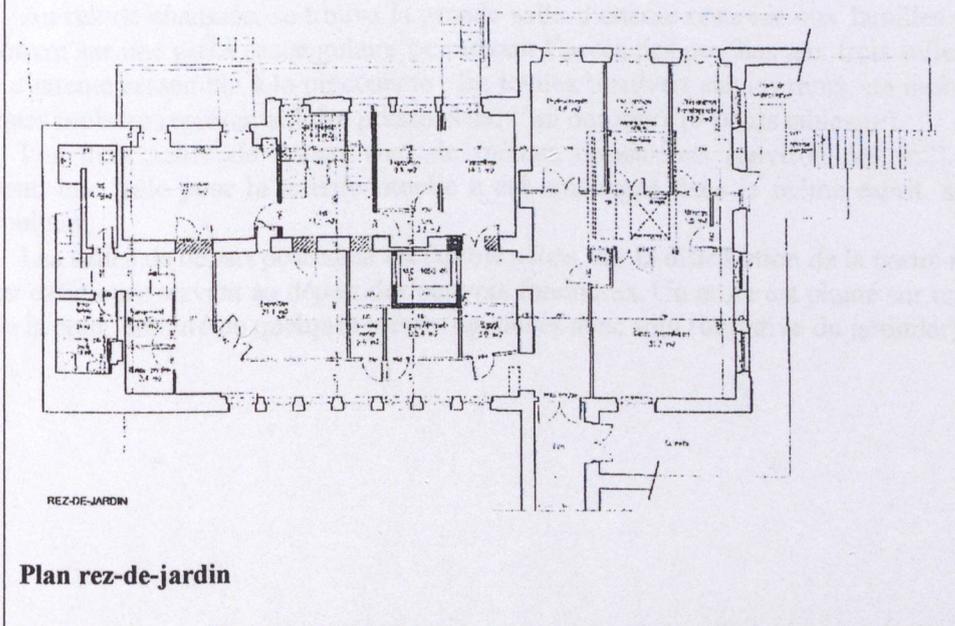
**« traces », aplats
géométriques au sol**



« Salle funéraire », présentation des corps



Plan rez-de-chaussée



Plan rez-de-jardin

Chambre mortuaire

Hôpital Charles Foix (Restructuration 2000)

Sophie Vigneau (artiste)

Historique de la commande

Ce projet a été conçu et financé entre 1999 et 2000 par l'hôpital lui-même sans aide extérieure donc avec un budget limité. L'artiste Sophie Vigneau s'est fédérée au projet en cours d'étude après avoir assisté à une levée de corps dans l'une des salles de départ alors vétuste. Elle a proposé ses services au Directeur de l'hôpital qui a accepté son aide, mais en lui imposant des contraintes budgétaires strictes. D'où les recherches de l'artiste sur la lumière et les couleurs ; d'où aussi le choix d'un mobilier à coût réduit.

Ce sont ses réflexions personnelles sur les rites religieux différentiels qui l'ont conduite à proposer de remplacer une des salles de départ par une salle de toilette rituelle qui respecte la spécificité des usages religieux.

Descriptif

Les services funéraires de l'hôpital Charles-foix se trouvent réunis dans un bâtiment composé d'un rez-de-chaussée et d'un étage, proche de la voie ferrée et indépendant du bâtiment central de l'hôpital.

De l'extérieur, on aperçoit des vitres partiellement teintées qui ne laissent rien transparaître de l'intérieur ; elles sont agrémentées de quelques poissons, premier signe, visible de l'extérieur, du travail de l'artiste Sophie Vigneau.

Au rez-de-chaussée se concentre l'essentiel du travail de l'artiste qui n'est pas intervenue dans la rénovation de la chambre mortuaire et des locaux de services situés au premier étage et se trouvant dans un état de décrépitude avancée (il semblerait que quelques travaux de rénovations soient prévus, mais sans l'aide de l'artiste).

La première vision d'ensemble est les deux tonalités bleu/vert qui habillent l'ensemble des murs.

Au rez-de-chaussée, à gauche, après le bureau du personnel et à l'entrée du couloir, se trouvent deux salles. Une salle d'attente d'environ 15 m² peinte dans le bleu/vert choisi par Sophie Vigneau accueille, aux murs, quelques fresques de l'artiste représentant des poissons ; le mobilier est simple, en bois clair. Attenante à cette première pièce, la salle de reconnaissance des corps peinte dans les mêmes tons est sensiblement plus petite. Elle possède un double accès : la salle d'attente et le couloir qui lui-même dessert les salles de départ.

Au rez-de-chaussée, se trouve la grande salle d'attente réservée aux familles (environ 25 m²) qui s'ouvre sur une pièce rectangulaire permettant l'accès des proches aux trois salles de départ. Cette salle d'attente ressemble à la précédente : les teintes bleu/vert sur les murs, un mobilier simple et des fresques mobiles représentant des poissons sur l'un des murs (9 petits tableaux).

Les trois salles de départ sont de mêmes dimensions (environ 6/8 m²). Dans leur prolongement, une salle pour la toilette rituelle a été aménagée dans le même esprit, simplicité et unité des couleurs.

Les salles de départ possèdent un double accès, sur la distribution de la partie technique et sur une cour extérieure servant au départ des convois funéraires. Un arbre est planté sur un terre-plein au centre de la cour, entouré de quelques pierres agencées avec soin (initiative du jardinier).



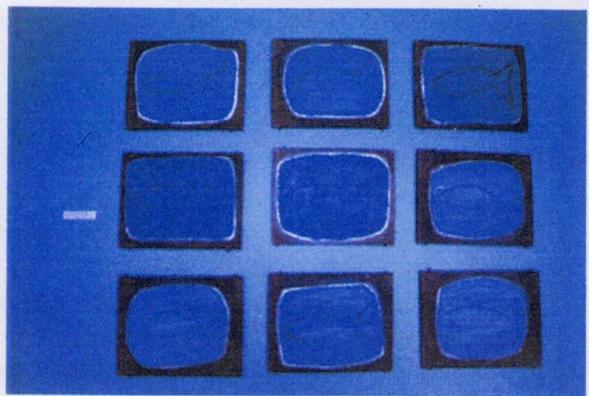
Chambre mortuaire, vue extérieure



Entrée



Salle d'attente des familles



Poissons sur plaques de terre cuite



Salons de présentation des corps



Cour de départ des convois

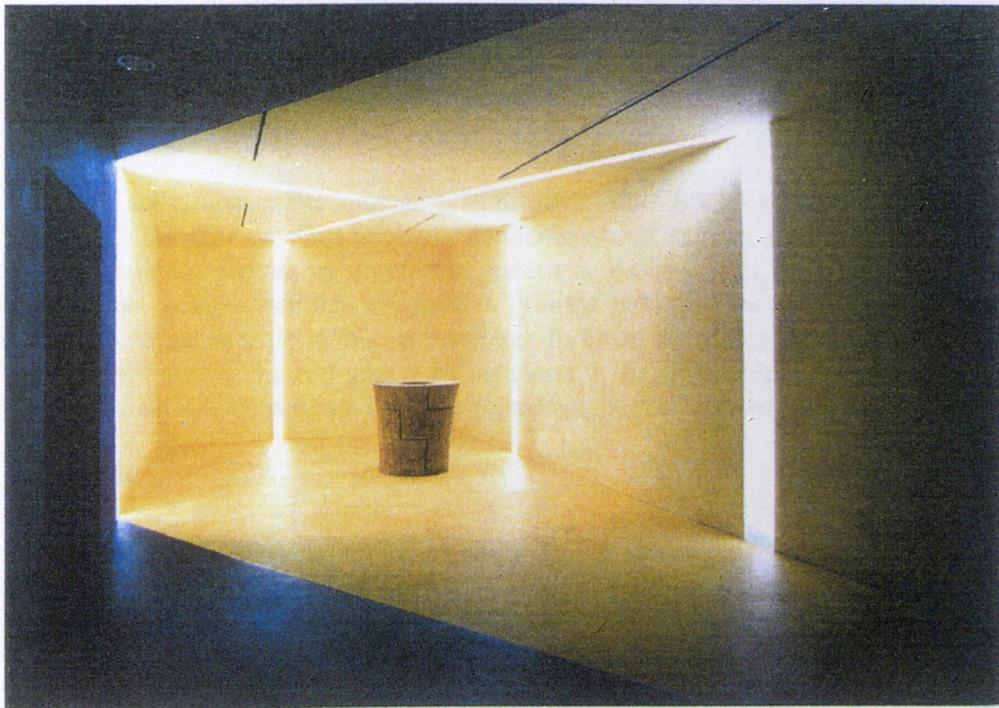
Tag & NachtRaum, Evangelische Kapelle
Hôpital de Munich Harlaching, (2000)
Werner Mally, artiste
Tina Häcker, architecte

Historique de la commande

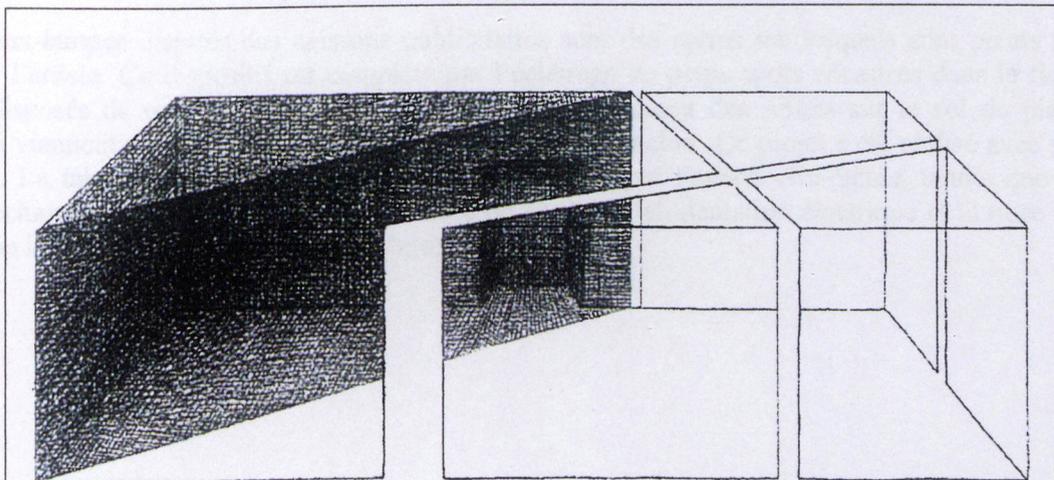
Dans cet hôpital pavillonnaire de la proche banlieue de Munich, la réfection de la chapelle de l'Église luthérienne de Bavière a soulevé la question d'un espace plus ouvert aux diverses spiritualités présentes à l'hôpital. Pour autant, gérée par l'église luthérienne, cette chapelle n'est pas à proprement parler œcuménique ou multiculturelle. Les seuls cultes qui s'y déroulent sont présidés par le pasteur luthérien et les cérémonies œcuméniques, sans communion, n'y ont lieu qu'à l'occasion de grandes fêtes (Noël quasi exclusivement). Mais le parti a été pris de limiter au maximum le marquage strictement religieux de l'espace à tel point qu'il n'y figure pas même explicitement une croix ou un crucifix (auquel les luthériens à la différence des réformés ne seraient pas opposés) ou même une bible. L'accent, dans cet espace très dépouillé est mis au contraire sur la qualité sensorielle de la lumière et des couleurs, gageure pour rendre une qualité perceptible à un espace dont la contrainte majeure était d'être un simple local sans fenêtres.

Descriptif

Dans cette pièce rectangulaire étroite (environ 25m²) et située dans la rue principale de l'hôpital, l'espace a été divisé en deux, en diagonale, par la couleur. Les deux zones géométriques ainsi déterminées sont habillées du sol au plafond par une couleur uniforme, jaune ocre clair d'un côté, bleu ultramarine de l'autre. En outre dans la zone jaune, deux bandes de diodes lumineuses dessinent une sorte de X courant le long des murs pour se croiser au plafond. Croix de lumière qui demeure la seule allusion à la dimension chrétienne du lieu et la seule source lumineuse de cet espace aveugle. A proximité de cette croisée lumineuse se trouve une sculpture évoquant un tronc d'arbre qui peut se déployer pour former lors des célébrations la table de la Cène. Concession aux demandes des patients, l'artiste a prévu également un présentoir à cierges au fond de la salle. Le mobilier reste très simple, quelques fauteuils aux lignes géométriques s'accordent aux couleurs de l'espace « jour et nuit ».



Vue intérieure avant occupation par les usagers



Concept de Werner Mally (dessin W. Mally)

Chemins de vie

Centre de Soins Palliatifs de Genève (CESCO-HUG) (2000)

Caroline Sorger, artiste

Historique de la commande

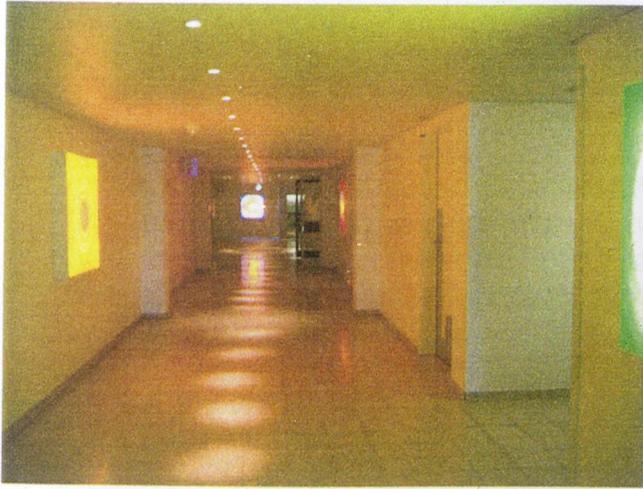
En 1999, à l'initiative des soignants, la direction du CESCO soumet à Jacques Boesch, chargé des Affaires Culturelles pour les hôpitaux de Genève, une requête. La chambre mortuaire du centre de soins palliatifs qui déplore un nombre important de décès par an, est située en sous-sol, au bout d'un long couloir que les familles endeuillées doivent parcourir au sortir de l'ascenseur. Ce couloir était sombre et servait de dépôt temporaire d'objets de toutes sortes. Jacques Boesch sélectionne trois artistes plasticiens et organise un concours. L'artiste Caroline Sorger l'emporte avec un projet de cheminement scandé par sept tableaux lumineux, nommé *Chemins de vie*.

Descriptif

Pour traiter ce sujet difficile, l'artiste souhaite garder lisible la fonction du lieu sans pour autant souligner son caractère pesant. Plutôt qu'occulter la mort, elle choisit de la mettre au centre de son concept, de monter la mort comme une étape intégrée à la vie. Caroline Sorger se réfère au symbole du cercle et à la lumière, décomposée selon les sept couleurs de l'arc en ciel.

« Partant de la chapelle, les couleurs se déploient en commençant avec les trois primaires (bleu, rouge, jaune) pour continuer plutôt en bichromie tels que les jaunes-rouges, jaunes-verts, bleus-verts et enfin bleus-mauves, en arrivant devant le centre funéraire» (Caroline Sorger).

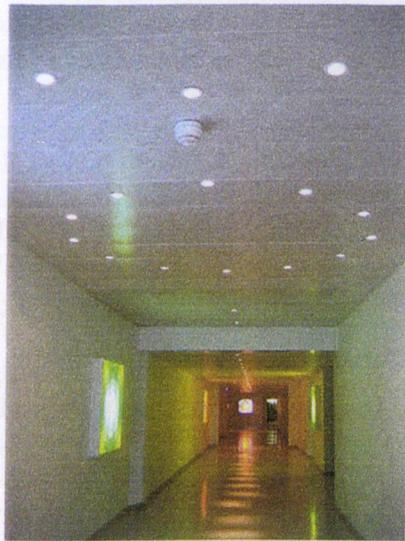
Les tableaux-lampes inspirés des caissons publicitaires sont des carrés sur lesquels sont peints des ronds, par l'artiste. Ce dispositif est complété par l'éclairage de petits spots encastrés dans le faux-plafond, disposés de manière irrégulière. Ces derniers provoquent des reflets sur le sol de pierre satinée qui viennent parfaire la requalification de l'espace du couloir. Ce projet a été réalisé avec peu de moyen. La fabrication des tableaux lumineux a été faite par l'artiste elle-même, tandis que les services techniques ont collaboré pour la peinture du couloir, l'alimentation électrique et la pose des spots (selon les emplacements donnés par l'artiste).



Variation jaune orange



Variation bleue vert



Eclairage en faux-plafond



Tableau lampe

BIBLIOGRAPHIE

Art, Architecture et religion

- L'Architecture d'Aujourd'hui, « Sacré Profane », 2003
- « Art et culture religieuse aujourd'hui » (2003), Actes du colloque international « Intelligence de l'art et culture religieuse aujourd'hui », organisé par l'Ecole du Louvre.
- ART PRESS, n° spécial, « Images et religions du Livre », n° 25, 2004
- L'Art sacré au XXe siècle en France, exposition Thonon-Les-Bains, 1993
- « Art et spiritualité », Ligeia, dossiers sur l'art, n° 29-32, octobre 1999-juin 2000
- DÉBIÉ Franck, VEROT Pierre (1991), *Urbanisme et art sacré. Une aventure du XX^e siècle*, Paris, Critérion.
- HAMELINE Jean-Yves, (1997), *Une Poétique du rituel*, Paris, Cerf.
- JOURNAL DES ARTS, « Art, sciences et religions », 17 mai 2002.
- The Spiritual in Art, Abstract painting, 1890-1985, Los Angeles Country Museum of Art, Abbeville Press Publishers, New York, 1987
- NILLÈS Jean-Jacques (dir.) (1993), *L'art moderne et la question du sacré*, Cerf Cerit.
- Technique et architecture, n° spécial « architectures sacrées », n°405, 1993.
- Technique et architecture, n° spécial « Espaces sacrés », n°459, 2002.

Art contemporain et mort

- GUIMAR Michel (1988), *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti.
- DE M'UZAN Michel (1983), *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard.
- SCHEFER Jean-Louis (1994) (dir.), *Serrano Andres, Le sommeil de la surface*, Arles, Acte Sud / Yvon Lambert.

Architecture et mort

- RAGON Michel (1981), *L'Espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, Albin Michel.
- *MONUMENTS HISTORIQUES*, n° 124 : (« L'architecture et la mort »), décembre 1982-janvier 1983.

Art public, art et ville

- CHARBONNEAUX A-M, HILLAIRE N (2002), *Ceuvre et Lieu*, Paris, Flammarion
- MASBOUNGI Ariella (Dir.) (2004), *Penser la ville par l'art contemporain*, Paris, éditions de la Villette
- HERS François (2002), *Le Protocole*, Les presses du réel, Dijon.
- NEGRIER Emmanuel (2005), *Projets d'artistes et médiation territoriale, le programme des nouveaux commanditaires*, rapport pour la Fondation de France.
- MONS Alain (2002), *La Traversée du visible. Images et lieux contemporains*, Paris, Les éditions de la passion.
- SENNETT Richard (2002), *La Chair et la pierre. Le corps et la ville dans la civilisation occidentale*, Paris, Les Éditions de la Passion.
- *ESPACE TEMPS*, n° 78-79 : « À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public », 2002.

Artistes

- *Chapelle Saint Symphorien*, commande publique de la ville de Paris, Transcription des interventions de la table ronde du 29 janvier 1993 à l'église Saint-Germain des Prés, Paris 6ème

- *Continenti di tempo/Continents de temps*, Michelangelo Pistoletto (2002), Musée d'art contemporain, Lyon.
- *Salle des départs, chronique d'une commande en Île-de-France* (1996), Fondation de France.
- *SPALLETTI Ettore, salle des départs* (1997), ouvrage collectif, Brescia, Galleria Massimo Minini.
- *SPALLETTI Ettore*, MAM de la Ville de Paris, 1991.
- *Le Lieu de recueillement et de prière* (2000), Institut Paoli-Calmettes et Fondation de France.
- *Un oratoire pour l'hôpital Bretonneau, Pierre Buraglio* (2001), DRAC d'Ile de France / AP-HP.
- HERS François (2000), « L'aventure a commencé au début des années 60 », in *Beaux-Arts magazine*, n°191.
- WAT Pierre (2001), *Pierre Buraglio*, Flammarion, Paris.

Art contemporain

- ATKINS Robert (1992), *Lexique de l'art contemporain*, Paris, Abbeville.
- BAUDRILLARD Jean (1996), « Le Nouvel Ordre Esthétique. Illusions et désillusions de l'art contemporain », in *Présentaine*, n° 6 (« Esthétiques »), décembre 1996, pp. 75-87.
- CAUQUELIN Anne (1996), *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- ECO Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- HAYAT Michaël (2002), *Arts assistés par machine et art contemporain. Vers une nouvelle philosophie de l'art*, Paris, L'Harmattan.
- HEINICH Nathalie (2001), *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte.
- MICHAUD Yves (1997), *La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF.
- MILLET Catherine (1994, 3^e édition), *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion.
- RUBY Christian (2002), *Les Résistances à l'art contemporain*, Bruxelles, Labor.
- RUSH Michaël (2000), *Les Nouveaux médias dans l'art*, Londres, Thames and Hudson.

Esthétique

- DANTO Arthur (1989), *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard (1992) (textes réunis et présentés par), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil.
- GOODMAN Nelson (1992), *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* (1997), Paris, Gallimard.
- HEINICH Nathalie et SCHAEFFER Jean-Marie (2004), *Art, création, fiction*, Nîmes, J. Chambon.
- LASCH Christopher (2000), *La Culture du narcissisme*, Castelnau-le-Lez, Climats.
- LYOTARD Jean-François (1979), *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit.
- ONFRAY Michel (2003), *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, Paris, Grasset.
- SHUSTERMAN Richard (1991), *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit.

Interdisciplinarité art/architecture

- *L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI*, n°284, décembre 1992.
- *L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI*, n°286, avril 1993.

- *L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI*, "Micro-Architectures", n° 328, juin 2000.
- *D'ARCHITECTURE*, n° 113 : « Quelle place pour l'art dans la ville ? », septembre 2001.
- *Les cahiers du MNAM*, "Art et architecture", n° 39, Paris, Centre Georges Pompidou, printemps 1992.
- *POÏESIS*, n°9 : « La part de l'art », 1999.
- *TECHNIQUE ET ARCHITECTURE*, n°461 : « Art et architecture », , 2002.
- *50 espèces d'espaces*, oeuvres du Musée National d'art moderne, catalogue d'exposition, Paris / Marseille, Centre Pompidou / Musées de Marseille, 1998.
- *Machines d'architecture*, catalogue d'exposition, Fondation Cartier, Paris, T&A, 1992.
- BOUCHIER Martine, *Relations art(s), architecture et paysage*, rapport de recherche, Bureau de la recherche architecturale et urbaine, Paris, 2002.
- De OLIVEIRA, OXLEY, PETRY (1997), *Installations, l'art en situation*, Singapour, Thames & Hudson
- De OLIVEIRA, OXLEY, PETRY (2003), *Installations II, l'empire des sens*, Paris, Thames & Hudson
- MIGAYROU Frédéric, « Art, architecture, principes de la collection sans objet » dans *Collections en mouvement, les fonds d'art contemporain*, ouvrage collectif, Flammarion, Paris, 1995.
- CHADOIN O (2000), « L'architecte coordonnateur : entre ordre et généralité », *Annales de la recherche urbaine*, n°88.
- CHADOIN O., GODIER P., TAPIE G., (2000), *Du politique à l'œuvre, systèmes et acteurs des grands projets architecturaux et urbains*, Ed. de l'Aube, La Tour d'Aigues.
- TAPIE Guy, GODIER Patrice, coordinateurs scientifiques (1997), *L'élaboration des projets architecturaux et urbains en Europe (Vol 1)*, Paris, Plan Construction et Architecture.
- *Interprofessionnalité et action collective dans les métiers de la conception*, Cahiers Rameau 2 (2001), Paris, éditions de la Villette.

Arts et pratiques

- DE CERTEAU Michel (1990), *L'Invention du quotidien. 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- *FIGURES DE L'ART* (2002-03), n° 7 : « Artiste/artisan », textes réunis par Bernard Lafargue, Presses Universitaires de Pau.

Hôpital et mourir

- BINET Jacques-Louis (1996), *Les Architectes de la médecine*, Besançon, Les Editions de l'imprimeur.
- DES AULNIERS Luce (1997), *Itinérances de la maladie grave* (1997), Paris, L'Harmattan.
- *L'Hôpital au XXIe siècle* (2000). Actes du colloque national, Cent-cinquantième de l'AP-HP, 7-8 décembre 1999. Maison de l'Unesco, AP-HP.
- GENYK Isabelle, « L'art, l'hôpital et la mort », in *Le Visiteur*, n°10, printemps 2003 p.48-67.
- GENYK Isabelle, « Mise en perspective historique du statut des lieux de la mort à l'hôpital » pour le Cdrom *Soigner après la mort*, sous la direction de Mathieu de France et Emmanuel Hirsch, AP-HP, 2004.
- GENYK Isabelle (2005), *Les espaces de la mort à l'hôpital : entre révolution et persistance*, Thèse de doctorat *Architecture*, sous la direction de M. Eleb, Paris 8.
- JONAS Hans (1978), *Le Droit de mourir*, Paris, Payot et Rivages.
- LÉVY Isabelle (2004), *La Religion à l'hôpital*, Paris, Presses de la Renaissance.
- POUCHELLE Marie-Christine (2003), *L'Hôpital corps et âme. Essais d'anthropologie hospitalière*, Seli Arslan.

- *TECHNIQUE ET ARCHITECTURE* (2002), n 460 : « Hôpital hospitalité », n°460.

Mort

- ARIÈS Philippe (1977), *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil.
- AUGÉ Marc (dir.) (1995), *La Mort et moi et nous*, Paris, Textuel.
- BAUDRILLARD Jean (1976), *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
- DAGOGNET François et NATHAN Tobie (1999), *La Mort vue autrement*, Paris, Synthélabo.
- ELIAS Norbert (1998), *La solitude des mourants*, Paris, Bourgeois.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir (1994), *Penser la mort ?*, Paris, Liana Levi.
- SICARD Didier (1999), *Hippocrate et le Scanner*, Paris, Desclée de Brouwer.
- SICARD Didier (2002), *La Médecine sans le corps. Une nouvelle réflexion éthique*, Paris, Plon.
- THOMAS Louis-Vincent (1975), *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot.
- THOMAS Louis-Vincent (1999), *Les Chairs de la mort*, Paris, Synthélabo.
- URBAIN Jean-Didier (1978), *La Société de conservation*, Paris, Payot.

Mort et rites

- BACQUÉ Marie-Frédérique (dir.) (1997), *Mourir aujourd'hui. Les nouveaux rites funéraires*, Paris, Odile Jacob.
- BAUDRY Patrick (1999), *La Place des morts. Enjeux et rites*, Paris, Armand Colin.
- DROZ Yves (dir.) (2003), *La Violence et les morts. Éclairage anthropologique sur la mort et les rites funéraires*, Paris, Georg éditeur.
- GUIART Jean (dir.) (1979), *Les Hommes et la mort. Rituels funéraires à travers le monde* (1979), Paris, Le Sycomore/Objets et Mondes.
- THOMAS Louis-Vincent (1985), *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard.
- *TRAVERSES*, n° 1 : « Lieux et objets de la mort », septembre 1975.

Laïcité/religion

- *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 96, octobre 2004, « Urbanité et liens religieux ».
- BAUBEROT Jean (1990), *Vers un nouveau pacte laïque*, Paris, Seuil.
- BAUBEROT Jean (2004), *Laïcité 1905-2005. Entre passion et raison*, Paris, Seuil
- BAUDOIN Jean et PORTIER Philippe (dir.) (2001), *La laïcité une valeur d'aujourd'hui ?*, Rennes, PUR.
- FREGOSI Frank, WILLAIME Jean-Paul. (2001), *Le Religieux dans la commune. Régulations locales du pluralisme en France*, Genève, Labor et Fides. En particulier l'article de Bruno Etienne « Marseille comme exemple d'interaction ville-religions : l'association Marseille-Espérance ».
- LAMINE Anne-Sophie (2004), *La cohabitation des dieux*, Paris, PUF.
- POULAT Emile (2003), *Notre laïcité publique*, Berg international.
- WILLAIME Jean-Paul (1986), *Vers de nouveaux oecuménismes*, Genève, Labor et Fides

Méthodologie et recherche

- BARBARAS Renaud (1994), *La Perception*, Paris, Hatier.
- BARTHES Roland (1991), *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil.

- BECKER Howard S. (2002), *Les Ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte.
- BERGER Peter et LUCKMANN Thomas (1992), *La Construction sociale de la réalité* (1986), Paris, Méridiens Klincksieck.
- BERTHELOT Jean-Michel (1990), *L'Intelligence du social. Le pluralisme explicatif en sociologie*, Paris, PUF.
- CHILAND Colette (1983) (dir.), *L'Entretien clinique*, Paris, PUF, « Le psychologue ».
- COULON Alain (1988), *L'Ethnométhodologie*, Paris, PUF.
- DEVEREUX Georges (1980), *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Flammarion.
- FOUCAULT Michel (1966), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- LAPLANTINE François (1996), *La Description ethnographique*, Paris, Nathan.
- LATOUR Bruno (1989), *La Science en action*, Paris, Gallimard.
- LOURAU René (1994), *Les Actes manqués de la recherche*, Paris, PUF.
- MORIN Edgar et LE MOIGNE Jean-Louis (1999), *L'Intelligence de la complexité*, Paris, L'Harmattan.
- RICŒUR Paul (1991), *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*, Paris, Seuil.
- SCHUTZ Alfred (1994), *Le Chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- SPERBER Dan (1982), *Le Savoir des anthropologues*, Paris, Herman.