



HAL
open science

L'image de la campagne à la ville

Christian Hottin

► **To cite this version:**

Christian Hottin. L'image de la campagne à la ville: La représentation du monde rural dans les décors des établissements d'enseignement supérieur. Actes du colloque "L'École de Barbizon et son rayonnement", organisé par l'Université Lumière Lyon 2, Lyon, 19 et 20 juin 2002. A paraître, 2002, France. pp.inconnue à ce jour. halshs-00010472

HAL Id: halshs-00010472

<https://shs.hal.science/halshs-00010472>

Submitted on 26 Apr 2006

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.

L'image de la campagne à la ville
La représentation du monde rural dans
les décors des établissements d'enseignement supérieur¹

Christian HOTTIN
Mission ethnologie
DAPA / Ministère de la Culture
Christian.hottin@culture.gouv.fr

Poser la question de la représentation du monde rural à la ville dans le contexte particulier du décor des édifices publics de la Troisième République nécessite de comprendre les deux termes du couple (le monde rural représenté et la ville qui en donne une représentation) dans une relation dialectique, en ne se bornant pas à définir négativement le monde rural comme l'espace qui n'appartient pas à l'univers urbain. De fait, dans les décors des grands édifices bâtis sous la Troisième République², nombreuses sont les scènes qui se déroulent au milieu de paysages sylvestres et agrestes sauvages ou sereins, sans que pour autant ces œuvres indiquent de manière explicite un quelconque rapport entre la ville et la campagne. Il en va ainsi de la toile marouflée la plus célèbre de la Sorbonne, *Le Bois sacré* de Pierre Puvis de Chavannes, installée dans le grand amphithéâtre : lieu idéal de la rencontre de plusieurs allégories, le cadre boisé intemporel dans lequel Sciences et Lettres se pressent autour de la Sorbonne en « *vierge laïque* » mérite d'être considéré absolument, indépendamment de toute référence au monde urbain. De même, les steppes préhistoriques voulues par Albert Besnard pour le vestibule de l'Ecole de Pharmacie doivent être comprises dans leur enchaînement, aux côtés des monstres marins ou terrestres avec lesquels elles forment une évocation des premiers âges de la vie.

¹ A paraître dans les *Actes du colloque L'Ecole de Barbizon et son rayonnement*, organisé par l'Université Lumière Lyon 2, Lyon, 19 et 20 juin 2002.

² Les œuvres exécutées pour les établissements d'enseignement supérieur parisiens constituent le cœur du corpus étudié ici. Ce parti pris s'enracine dans la définition des limites d'un travail antérieur. Toutefois, il sera fait référence à

A contrario, le joyeux cortège des étudiants se rendant à la foire du Lendit, sujet de l'un des panneaux de Jean-Joseph Weerts pour la cour de la Sorbonne, manifeste de manière explicite ce thème du rapport entre les deux espaces : les étudiants cheminent à travers la plaine de Saint-Denis, tandis que Paris, énorme, apparaît dans le lointain, et que ses principaux monuments, Notre Dame et le Palais, mais aussi la Bastille et la Tour du Temple, se dessinent dans le ciel. Lointaine, la ville n'en est pas moins dominante : c'est la foule bruyante et colorée de l'Université qui traverse la campagne pour se rendre à l'abbaye et prend ainsi possession du pays alentour.

Choisir de conserver comme ligne de conduite pour notre propos l'exploration de la relation entre deux univers suppose en premier lieu d'explicitier cette relation, de montrer les structures, notamment institutionnelles, qui la régissent, puis, dans un deuxième temps, d'analyser les modalités d'expression de ce rapport. Enfin, la lecture binaire des rapports entre monde rural et ville à travers les décors, bien loin de toujours donner à voir un rapport classique de domination entre deux espaces, mérite d'être modulée en fonction de la personnalité de chaque établissement commanditaire de peintures. La mise en valeur du monde rural peut ainsi devenir un élément structurant essentiel de la personnalité de certaines institutions, comme c'est le cas à l'Institut National Agronomique.

Proche et lointaine campagne

Avec l'invention et la pérennisation d'une nouvelle structure administrative pour la France, les décennies de la Révolution et de l'Empire ont vu s'établir une nouvelle hiérarchie des pouvoirs institutionnels sur l'ensemble du territoire. De la mairie de village au ministère parisien en passant par les sous-préfectures et les préfectures, le lieu d'exercice de ces différents pouvoirs est un édifice public dont les formes architecturales et les décors symboliques viennent doubler et renforcer la mission administrative dévolue à l'institution. Tout en prenant en compte les conditions locales de production (persistance ou renouveau d'une architecture d'inspiration vernaculaire, emploi de matériaux extraits à proximité), pouvoirs publics et architectes façonnent pour ces édifices une architecture parlante, système de codes et de références par lesquels les formes architecturales tendent à exprimer la fonction institutionnelle de l'édifice. Une préfecture et un hôtel de ville, qui sont les lieux d'exercice de deux pouvoirs d'essence différente, pourront être aisément distingués l'un de l'autre par leur emplacement, mais aussi par la composition de

des peintures réalisées pour d'autres types d'édifices (en particulier des mairies). Ce choix limitatif résulte du désir d'étudier un ensemble de décors pour lesquels une documentation de qualité homogène était disponible.

leur façade, l'agencement des corps de bâtiments et, bien entendu, la nature et la répartition des espaces intérieurs. A ce principe de différenciation s'ajoute celui de hiérarchisation des édifices abritant le même type d'institution : si la référence à la tradition antique est de règle pour les bâtiments judiciaires, on remarque qu'il en est fait un usage plus monumental pour une cour d'appel que pour un simple tribunal.

Avec leurs hiérarchies internes et leurs diversités, tous ces édifices se situent dans l'espace urbain. A chaque niveau de la hiérarchie, l'architecture publique insérée dans la cité et visible par tous apparaît comme un moyen privilégié d'affirmation du pouvoir, qu'il soit local ou national. Etabli en ville, le bâtiment est l'expression du pouvoir politique ou administratif. Quelle que soit l'importance de la ville qui l'abrite, il se situe toujours dans un espace plus urbanisé que le territoire qui l'entoure (Paris par rapport à la banlieue, la préfecture par rapport au département, ou encore la petite ville par rapport à la campagne voisine). L'architecture publique est l'expression essentielle du pouvoir institutionnel, elle est sa matérialisation dans l'espace. Dans un système de relation entre les arts où peinture et sculpture agissent en symbiose avec l'architecture et viennent renforcer l'expressivité des bâtiments, les décors peints et sculptés sont un des modes d'expression de la symbolique propre aux monuments publics. Plus que la construction elle-même, ils sont la traduction imagière du pouvoir qu'elle incarne.

Si l'édifice public et ses décors s'inscrivent toujours dans le fait urbain, il en découle que le monde rural, y apparaît toujours comme un lieu absent, dans le temps ou dans l'espace, et jamais comme une réalité tangible et présente.

Le monde rural n'est pas toujours un thème marginal de la décoration des bâtiments officiels, mais la campagne est toujours un lieu « en marge » par rapport à l'espace de production et de destination des œuvres. Proche ou lointaine, elle est toujours ailleurs. En 1902, lors du concours de la salle des fêtes de la mairie de Vanves, Henry Darien illustre *Labor* par une représentation des carrières situées à la périphérie de la ville³. Lors du même concours, Pierre Vauthier propose comme décor *L'étang d'Ursine* (qui est en fait situé dans le bois de Meudon) et des vues de l'ancien village de Vanves⁴.

En tant que lieu différent de l'espace urbain, le monde rural peut offrir aux artistes la possibilité de mettre en scène en des termes quasi-généraux les valeurs supposées éternelles de la société. La ruralité apparaît alors comme une alternative à l'antiquité pour la représentation des caractères permanents de l'humanité. Ainsi, en 1882, à l'occasion du concours pour la salle des mariages de

³ *Le Triomphe des mairies*, Catalogue de l'exposition organisée au Musée du Petit Palais (8 novembre 1986 - 18 janvier 1987), Paris, 1984, 463 p., p. 248.

⁴ *Le Triomphe des mairies*, Paris, 1984, 463 p., p. 250-251.

la mairie de Saint-Maur, Paul Baudouin situe *Les Fiançailles* et *Famille et Travail* dans un environnement agreste, avec champs à perte de vue et toits de chaume, un cadre éternel à peine troublé par la modernité d'une péniche descendant une rivière (la Marne ?)⁵.

Il peut arriver que ces deux thématiques se côtoient dans une même composition. Concourant en 1888 pour la salle des mariages de la mairie d'Arcueil, Alfred Bramtôt situe sa *Famille* (également intitulé *Le Repas de midi*) dans un paysage campagnard⁶ : on devine au loin l'aqueduc d'Arcueil et la ville, mais sur le bord du chemin où le cantonnier reçoit la visite des siens venus lui porter son repas, la famille unie et sereine manifeste sa joie parmi les prés et les arbres fruitiers.

Au sein de ces institutions éminemment citadines et parisiennes que sont les grandes écoles d'ingénieurs, les représentations des marges campagnardes ne sont pas absentes. Pierre Vauthier, déjà rencontré lors de la décoration des mairies, est chargé d'embellir la grande salle à manger de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures en 1909. Ses peintures apparaissent comme une évocation des excursions effectuées par les Centraliens dans le cadre de leur formation. Dans *La Séance de topographie au Point du jour*, les « Pistons » découvrent Paris depuis les vergers de la proche banlieue : on reconnaît sans peine dans la brume viaduc d'Auteuil, le palais du Trocadéro et la Tour Eiffel, ces deux derniers monuments étant l'œuvre de Centraux. L'autre toile, *La visite du chantier de construction d'un pont*, nous amène sur les bords verdoyant d'un fleuve (la Seine ?). Semblables à des canotiers, mais reconnaissables à leurs blouses ornées de symboles chimiques, les élèves ingénieurs observent les piles d'un pont de chemin de fer. Dans les deux cas, bien qu'on se trouve au contact des éléments naturels, l'attention des élèves est captée par les réalisations humaines. L'évocation de la campagne ne renvoie pas à cette dernière, la ville est le véritable centre d'intérêt.

Quelle que soit la diversité des formes d'expression de la représentation du monde rural dans les décors peints des établissements d'enseignement supérieurs, un trait essentiel de cette représentation est fourni par les œuvres présentes à l'Ecole Centrale : le monde rural y est vu à travers les yeux de Science, non pas pour lui même, mais comme illustration de la Science ou occasion de la Science. La mise en scène de la campagne se fait toujours en référence au monde de la ville, qui élabore les représentations de la technique et les impose au monde rural⁷.

⁵ *Le Triomphe des mairies*, Paris, 1984, 463 p., p.131-133.

⁶ *Le Triomphe des mairies*, Paris, 1984, 463 p., p. 208.

⁷ Il faut souligner (et cette remarque vaut en fait pour l'ensemble des représentations de la campagne au XIX^e siècle et au XX^e siècle, quel que soit le contexte de production des œuvres) que la ville est capable d'élaborer aussi bien les représentations d'elle-même que ses représentations du monde rural et d'imposer les unes et les autres à ce dernier. *A contrario*, le monde rural, pour de multiples raisons, peine à construire sa propre image et est incapable de l'imposer à la ville. Bien plus, il subit l'image de lui façonnée par d'autres. Sociologiquement, le paradigme de cette impuissance et de cette soumission au discours d'autrui est fourni par le paysan « *empaysanné* » que Pierre Bourdieu évoque dans

Images de la campagne au service de la Science

Dans les décors peints des établissements d’enseignement universitaires, les paysages de la campagne paraissent avoir deux fonctions essentielles. Dans certains, la campagne apparaît avant tout comme le lieu privilégié de l’observation des phénomènes naturels (à ce titre l’affirmation ou la suggestion d’un contenu pédagogique pour l’œuvre en fait une illustration destinée à telle ou telle discipline scientifique) ; dans d’autres, le monde rural est montré comme un lieu de ressources, morales ou matérielles, destinées à aider la civilisation moderne.

La reconstruction de la Sorbonne est l’occasion de doter la Faculté des Sciences de nombreux et vastes amphithéâtres, mais aussi de laboratoires modernes⁸. De nouvelles disciplines, qui ne disposaient pas jusqu’alors de locaux spécifiques, se voient dotées de véritables unités d’enseignement et de recherche. Malheureusement, faute de place, ces différents services sont fortement imbriqués les uns dans les autres et la configuration des lieux se révélera rapidement inadaptée, contraignant l’Université de Paris à créer de nombreuses annexes. Dans ces amphithéâtres de la nouvelle Sorbonne, bien des décors peints sont en rapport avec la discipline maîtresse des lieux⁹. Dans ce contexte particulier, certains artistes choisissent de montrer des paysages naturels pour illustrer le champ d’action de jeunes matières scientifiques. Frédéric Montenard est chargé de la décoration de l’un des plus petits amphithéâtres de l’édifice, celui de géologie. Il obtient en 1894 une modeste commande de 8 000 francs et exécute son *Paysage méditerranéen*, en l’occurrence une portion de la côte provençale entre Marseille et Toulon¹⁰. La présence de nombreux rochers plongeant dans la mer paraît justifier ce choix. Si l’œuvre fut bien accueillie par la critique¹¹, elle reçut en revanche des critiques de la part des universitaires, prompts à dénoncer certaines incohérences de la représentation proposée par Montenard. Selon le géologue Munier-Chamas, les oliviers ne pouvaient se développer sur les sols présents dans le paysage en question¹²... Vers la même époque Henri Gervex travaille à la décoration de

ces études sur la société béarnaise des années cinquante et soixante. Pierre Bourdieu, *Le bal des célibataires, crise de la société paysanne en Béarn*, Paris, éd. du Seuil, 2002, 266 p. [coll. « Points essais », n° 477]

⁸ Voir : Philippe Rivé (dir.), *La Sorbonne et sa reconstruction*, Paris, DAAVP, 1987, 231 p.

⁹ Les transformations institutionnelles qui ont touché les bâtiments de la Sorbonne depuis quarante ans ont fait perdre toute lisibilité au programme pictural voulu par Nénot et Gréard. Depuis le transfert de la Faculté des Sciences à Jussieu, les salles dévolues initialement aux sciences sont occupées par les littéraires et économistes. Seuls les décors rappellent l’ancienne affectation des lieux.

¹⁰ Arch. nat., F 21 2142. Dossier de commande.

¹¹ T. de Wisewa, « Le Salon de 1894 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, t.I, p. 456.

¹² Jean Bonnerot, *La Sorbonne, sa vie, son œuvre, son rôle à travers les siècles*, Paris, 1927, 232 p., p. 166.

l'amphithéâtre de Physique. *L'Arc en ciel*, commandé pour 9 000 francs¹³, est mis en place en 1896. Une falaise domine la mer, bien visible sur la gauche, tandis que l'arc-en-ciel ferme l'horizon. Sous les gros nuages porteurs d'averse, le bouvier rassemble des vaches égayées dans prés. Le désir manifesté par l'artiste de conférer une valeur pédagogique et scientifique à sa représentation de la campagne transparait dans le titre initialement choisi : *Les premiers principes de la Physique*. Toutefois, comme Frédéric Montenard, Gervex essuie de nombreuses critiques, dont celles du doyen de la Faculté des Sciences, Darboux :

« Permettez moi d'attirer votre attention sur les critiques qui ont été faites. Il serait fâcheux qu'il subsistât dans ce tableau une faute contre les lois de la Physique, faute de nature à être observée par les étudiants et à donner lieu à des remarques désobligeantes et d'ailleurs injustes. Il y aurait donc lieu, pour établir la direction des ombres, de tenir compte de ce fait que le soleil occupe toujours une position opposée au centre de la circonférence sur laquelle l'arc-en-ciel se produit »¹⁴

Du reste, cette remarque ne détaille que l'une des très nombreuses erreurs par rapport aux lois de la physique ou de la biologie contenues dans l'œuvre (17 ont été recensées !)

Il peut arriver que le souci pédagogique soit encore plus explicitement affirmé. En 1854, alors que Dufrénoy est directeur de l'Ecole des Mines, Hugard de la Tour obtient la commande de dix grandes peintures destinées à orner les espaces publics de l'Ecole. Il doit s'agir de paysages naturels, représentatifs de types géologiques intéressants et devoir est fait à l'artiste de produire un travail irréprochable du point de vue scientifique. Ce dernier en est du reste lui-même convaincu, puisqu'il appuie en ces termes une demande de bourse de voyage : « Cette peinture ne devait plus seulement être exécutée à la manière pittoresque des paysages. Chaque tableau doit être un portrait fidèle du groupe de montagnes qu'il représente »¹⁵. Il est intéressant de noter que cette commande de paysages alpestres, pyrénéens ou méditerranéens est accompagnée d'une autre, confiée à François Bonhommé, quant à elle entièrement dédiée à la représentation des sites industriels (mines et métallurgie)¹⁶. Ville et campagne sont alors en balancement.

Ces deux exemples empruntés au thème du paysage montrent combien il est difficile et aléatoire pour des artistes de s'attaquer à une représentation scientifique du monde rural, et cela avec peu

¹³ Arch. nat., F 21 2135. Dossier de commande

¹⁴ Arch. nat., F 21 4867. Dossier de l'établissement, lettre du doyen de la Faculté des Sciences au Vice-Recteur, 26 février 1896.

¹⁵ Arch. nat., F 21 87. Lettre de Hugard au Ministre d'Etat, 15 juillet 1856.

¹⁶ Sur cette passionnante commande, voir : Pierre Vaisse, « La machine officielle : regard sur les murailles des édifices publics », *Romantisme, la revue du dix-neuvième siècle : La machine fin-de-siècle*, 1983, n° 41, p. 19-40. On peut aussi consulter l'étude ancienne mais très complète de J.-F. Schnerb : J.-F. Schnerb, « François Bonhommé », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier-juillet 1913, p. 11-25 et 132-142.

de chance de présenter une œuvre au contenu pédagogique efficace. Plus intéressantes sont peut-être les œuvres qui font de la campagne un conservatoire naturel, un espace protégé où le scientifique pourra s'adonner à l'observation. Les grands chantiers parisiens et provinciaux de modernisation des équipements universitaires vont de pair avec une profonde réforme des études. S'inspirant du modèle germanique, les facultés françaises développent de nouvelles méthodes d'enseignement qui viennent compléter les cours magistraux. Outre les séminaires, il faut citer les séances de travaux pratiques et les excursions pédagogiques. La campagne devient alors le lieu de la nature préservée, le cadre idéal de l'acquisition du savoir pratique et l'occasion de l'observation directe des phénomènes.

Albert Besnard travaille pendant plusieurs années à l'embellissement du vestibule de la nouvelle Ecole de Pharmacie. Entre 1885 et 1888, il exécute quatre panneaux destinés à être marouflés près de l'entrée des amphithéâtres¹⁷. Deux sont des scènes de cours magistraux (*Le cours de chimie* et *le cours de physiologie*), mais les deux autres évoquent les activités des potards à la campagne, il s'agit de *L'excursion botanique* et de *L'excursion géologique*. Sur le premier, maîtres et élèves s'avancent dans une jeune futaie en examinant attentivement les plantes. *L'excursion de géologie* a pour cadre un cirque montagneux d'une blancheur étincelante, percé d'anciennes carrières. De même que la peinture de paysages peut être l'occasion d'une représentation pédagogique de la Science, la représentation de la pédagogie scientifique peut s'insérer dans une peinture de paysage. Il faut toutefois préciser que les rochers et les arbres n'occupent pas une place essentielle dans la composition. Tout au plus servent-ils de toile de fond aux activités des jeunes savants, que Besnard montre fort accaparés par leur labour...

Dans d'autres œuvres, le monde rural apparaît moins comme le conservatoire et le laboratoire en plein air de la Science que comme un lieu de retrait et d'éloignement où l'homme moderne peut se ressourcer physiquement et moralement. Dans une composition de deux panneaux destinée à une autre partie du vestibule de l'Ecole de Pharmacie¹⁸, Besnard oppose *La maladie* et *La convalescence*. Si *La maladie* a pour cadre une chambre citadine confinée et chargée de meubles, *La convalescence*, au contraire, figure un grand jardin, ceint de coteaux arborés. La jeune malade y fait ses premiers pas de convalescente : « *Dans un blond soleil de printemps, dont la pâleur est corroborée par la finesse de l'ombre que les grands arbres projettent sur le chemin, [Besnard] évoque, avec une émouvante grâce, le renouveau des forces et de l'espoir par une figure de femme encore dolente (...)* »¹⁹ De même, dans l'œuvre de Henri Martin intitulée *L'étude*, c'est au milieu des arbres que les savants qui

¹⁷ . Arch. nat. F 21 2055 B. Dossier de commande

¹⁸ Arch. nat, F 21 2055 B. Dossier de commande, arrêté du 31 janvier 1883. La commande est d'un montant de 12 000 francs.

entourent Anatole France discutent et réfléchissent . Le sous-bois apparaît comme le lieu de la respiration intellectuelle.

Mais le monde rural n’est pas seulement l’endroit où l’on se ressource. Au même titre que les colonies, il est un lieu de ressources. Les communes de la banlieue de Paris accueillent sur leurs marges carrières, jardins et cressonnières. Pour le décor de la salle à Manger de l’Hôtel de Ville de Paris, Georges Bertrand exécute trois plafonds respectivement intitulés *La moisson*, *La vendange* et *Hymne de la terre au Soleil*. Il réalise en outre huit tympans consacrés chacun à un produit alimentaire végétal ou animal : *La viande de Boucherie*, *La viande de mouton*, *Les volailles*, *La charcuterie*, *Les fraises*, *Le chou* et *Le poisson*. A l’exception de la dernière œuvre, toutes ces allégories (?) sont traitées par le biais de la représentation d’une scène de vie campagnarde²⁰. En général, il s’agit d’un animal accompagné de son gardien, qu’il soit berger, pâtre ou bouvier. Pour *Les fraises* et *Le chou*, ce sont des scènes de jardinage qui sont représentées.

Si certains produits de la campagne servent à l’alimentation des citadins²¹, d’autres servent de matière première aux élaborations et aux expériences des scientifiques. En face de *La maladie* et de *La convalescence*, Besnard propose une suite de trois panneaux²² intitulés *La cueillette des simples*, *La préparation des simples* et *Le laboratoire*. Les deux premières toiles montrent un paysage de campagne dans lequel des groupes essentiellement composés de femmes s’activent à la récolte des plantes médicinales. La ville n’apparaît que dans la troisième œuvre, où elle occupe le fond de la composition. Ici, au contraire, les hommes sont plus nombreux. La distinction est donc clairement établie entre le lieu de production des matières premières, la campagne, et celui de leur transformation à des fins scientifiques ou médicales, qui ne peut être que l’espace urbain²³.

Cette dichotomie entre un espace rural de production et un espace urbain de transformation se retrouve dans des esquisses plus tardives, dues à Lucien Coutaud et sensées préfigurer la décoration des escaliers de la Faculté de Pharmacie. Commandées en 1942, ces peintures ne furent jamais exécutées, mais les différents projets sont bien connus²⁴. Une place est faite à des représentations de l’activité scientifique, avec *Nicolas Houel plante le premier jardin botanique* et *L’inspection d’un chien*. Ces deux œuvres sont situées dans un cadre citadin, qu’il soit historique ou

¹⁹ Georges Leconte, « Albert Besnard », *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t.II, p. 153.

²⁰ *Le Triomphe des mairies*, Catalogue de l’exposition organisée au Musée du Petit Palais (8 novembre 1986 - 18 janvier 1987), Paris, 1984, 463 p., p. 431-436.

²¹ Il faudrait évoquer, en marge de notre propos, la grande composition de Léon Lhermitte pour un des salons de passage de l’Hôtel de Ville, consacrée aux *Halles*. Voir : *Le Triomphe des mairies*, Catalogue de l’exposition organisée au Musée du Petit Palais (8 novembre 1986 - 18 janvier 1987), Paris, 1984, 463 p., p. 335-337.

²² Arch. nat. F 21 2055 B. Dossier de commande.

²³ G. Leconte affirme que cette représentation d’un laboratoire est la première réalisée pour la décoration d’un édifice public. D’après l’état de nos recherches, rien ne permet de mettre en doute son propos. Georges Leconte, « Albert Besnard », *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t.II, p. 154.

²⁴ Simone Valette, « Un second projet de décoration pour la Faculté de Pharmacie par Lucien Coutaud », *Revue d’histoire de la Pharmacie*, 73^e année, t. XXXII, n°266, septembre 1985, p. 251-259.

contemporain. En revanche, deux autres compositions traitent de la production des plantes destinées à l’industrie pharmaceutique. Il s’agit de *La récolte du varech* et de *La récolte des plantes exotiques*. On assiste ici à une mise en parallèle explicite du monde rural (l’Armor breton) avec les colonies. Dans d’autres œuvres, la correspondance est seulement implicite, suggérée par les postures des représentants du monde rural face aux allégories municipales ou étatiques, toutes plus ou moins citadines. *La récolte du Varech* représente une plage sur laquelle hommes et femmes amassent du varech à l’aide de râteaux. Cette scène centrale est encadrée par la figure d’un couple en costume traditionnel, l’homme et la femme étant tous deux équipés de râteaux.

Territoire marginal, ailleurs idéal, objet d’études savantes, lieu de retraite ou de repos, source de produits et de profits : la représentation de l’espace rural dans les décors des édifices publics demeure fortement polarisée par les formes de dominations multiples de l’espace urbain, principe structurant qui élabore sa propre représentation et impose à la campagne la vision qu’il a d’elle, sans pour autant intégrer la ruralité à la construction de sa propre identité. Peut-on moduler cette vision manichéenne du rapport de force entre ces deux mondes ?

Le monde rural comme élément structurant d’une identité citadine

Pour nombre de citadins de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle, le monde rural apparaît sans doute comme un univers fort différent de la ville, mais bien souvent, ils en demeurent proches par les origines. La France est un pays où l’agriculture occupe une place essentielle, tant par l’importance des productions que par le nombre d’actifs, et il faut attendre 1931 pour que la population urbaine dépasse en nombre d’habitants celle des campagnes. Beaucoup de citadins le sont de fraîche date, beaucoup plus encore comptent au moins un paysan parmi leurs ascendants directs les plus proches. Dans les représentations élaborées par le biais de la littérature ou du cinéma, la campagne n’est pas seulement un ailleurs idéal mais vidé de sa substance. Elle incarne, et cela avant même le retour à la terre prôné par Vichy, les valeurs authentiques de la civilisation face à la ville corruptrice. Dans *Regain* de Giono comme dans *Angèle* chez Pagnol, la campagne seule est rédemptrice. On retrouve ce retour salvateur à la terre sous une forme burlesque et grinçante dans *Mort à crédit*, lorsque Courtial de Perrières tente d’installer une colonie de jeunes pionniers et de promouvoir la culture des pommes de terres par ondes telluriques dans un village d’Ile de France.

Au sein des établissements d’enseignement supérieur parisiens, une seule institution manifeste, en raison de ses missions et de sa composition sociologique, un rapport particulièrement complexe

avec les représentations du monde rural. Les mises en scène picturales ou sculpturales de cette relation sont élaborées par des artistes étrangers à l’institution mais qui travaillent en lien avec elle, soit par le biais de la commande publique, soit au travers des souscriptions lancées pour l’érection de monuments.

L’Institut National Agronomique est fondé en 1848 et établi à Versailles. En dépit du rapide succès de l’établissement, le second Empire ordonne sa fermeture en 1852. Il est recréé en 1876 et trouve asile dans quelques salles du Conservatoire des Arts et Métiers. Profitant du déménagement de l’Ecole de Pharmacie dans les vastes constructions élevées par Laisné sur l’avenue de l’Observatoire, il récupère bientôt les vieux bâtiments de la rue de l’Arbalète voués depuis le XVI^e siècle aux études pharmaceutiques et botaniques. Grâce aux travaux successifs de deux architectes des bâtiments civils, Hardy et Patouillard-Demoriane, l’Institut est doté en l’espace de trente ans de locaux modernes dont la façade principale donne sur la rue Claude Bernard. Durant toute cette période, l’institution se développe sous l’autorité de ses deux premiers directeurs, Eugène Tisserand et Eugène Risler²⁵. Appuyée par les milieux conservateurs, l’école accueille un grand nombre de fils de propriétaires terriens dont les familles sont désireuses de voir leurs héritiers acquérir les compétences techniques et scientifiques qui les aideront dans la gestions de leurs domaines²⁶.

Les principaux décors peints de l’Institut Agronomique, mis en place en 1938 dans amphithéâtres bâtis vingt-cinq ans plus tôt²⁷, sont l’œuvre de Roland Oudot et de René Chapelain-Midy²⁸. Le premier a peint *Les moissons* et le second *Les vendanges*. Les thèmes sont convenus, leur traitement aussi. Dans *Les vendanges*, une tablée de vigneron achève de déjeuner sur une terrasse devant un vieux pressoir. Au loin la plaine est fertile et les tours du vieux manoir de détachent sur le ciel d’azur. Les vendangeurs ont les muscles saillants, la servante paraît gironde et gracieuse. Oudot n’innove guère non plus dans sa représentation des moissons, malgré la présence au second plan d’une moissonneuse et la tentative de figuration simultanée des travaux des quatre saisons. Le tempérament des artistes et *l’air du temps* ne sont pas de peu de poids dans cette vision

²⁵ *L’Institut National Agronomique et son enseignement*, 1876-1926, Paris, 1926, 555 p.

²⁶ Un phénomène identique de redoublement du capital économique par l’acquisition du capital culturel est à l’origine de la naissance, en 1829, de l’Ecole Centrale des Arts et Manufactures, établissement privé qui ne rentrera dans la sphère de l’Etat qu’en 1857.

²⁷ Lors de leur construction, Patouillard-Demoriane avait envisagé, fait presque unique dans les annales de la décoration monumentale, une composition en céramique capable de résister aux émanations de gaz causées par les expériences. La Grande Guerre enterra le projet. Arch. nat., F 21 6043 et F 21 4852. Dossiers de l’établissement (Direction des Bâtiments civils et Direction des Beaux-Arts).

²⁸ Deux autres amphithéâtres de l’INA sont décorés de panneaux de Destrille et Planson. Ils ne paraissent pas avoir été commandés spécialement pour l’institution et semblent avoir été installés tardivement en ces lieux. Peut-être s’agit-il de peintures provenant d’un pavillon de l’Exposition de 1937. Bien qu’ils représentent des scènes de vie à la campagne (scènes de chasse, scènes de récolte), le manque de documentation nous a incités à ne pas les étudier ici.

conservatrice de l’agriculture, mais il frappant de constater combien ces représentations élaborées au sein de l’Institut Agronomique diffèrent de celles proposées à la même époque à l’Ecole Centrale, qui mettent toutes l’accent sur la modernité et les transformations techniques. Sans qu’il soit possible de l’assurer, il est extrêmement tentant d’y voir le reflet d’un certain conservatisme social propre à l’institution.

En revanche, l’analyse d’autres types de décors, principalement des sculptures commémoratives, et le croisement des indices recueillis avec d’autres types de représentations mettent en évidence la forte présence des références culturelle à la terre comme élément structurant de l’identité communautaire, indépendamment de toute sensibilité politique.

Un des éléments les plus frappants de cette thématique est l’assimilation des fondateurs de l’école aux moments essentiels de l’activité agraire. Le monument élevé par souscription à la mémoire du deuxième directeur²⁹, Eugène Risler, se compose d’un buste en Hermès de celui-ci, accompagné d’un semeur grandeur nature. Tous deux sont l’œuvre de Cordonnier. La métaphore du semeur est double, puisqu’elle renvoie au travaux de Risler, mais aussi à son action pour le développement de l’école. Le texte du livret des souscriptions contient des références identiques : « *En Charles Risler, la science agronomique a perdu l’un de ses représentants les plus illustres, l’un de ceux qui contribuèrent le plus au progrès de la culture du sol pendant les cinquante dernières années. Son activité féconde trouve sa source dans son amour de la Science, dans sa passion pour la vie rurale* »³⁰. La statue de bronze conçue en 1888 par Lanson pour honorer le souvenir de Léonce de Lavergne offre une thématique très voisine. Professeur d’économie rurale dans l’Institut de 1848, Léonce de Lavergne participe à la refondation de 1876 en tant que professeur et membre du conseil de perfectionnement. Sanglé dans sa redingote, il étend le bras dans un geste déclamatoire. Des livres et un soc de charrue sont à ses pieds. Un artefact renvoyant à l’objet de la science agronomique devient le symbole des progrès de cette discipline et des efforts faits en sa faveur. Monuments aux morts et livres d’or de l’Institut livrent d’autres traces de l’importance accordée à la terre dans la construction de l’identité communautaire. Le monument sculpté par Brasseur en 1921 en mémoire des 319 élèves ou anciens élèves tombés pendant la Grande Guerre comporte plusieurs bas-reliefs. Le plus grand montre une « *Cérès symbolique* » (le mot est de Pierre Gaziot) en prière qui dépose une gerbe de blé et de fleurs sur une tombe coiffée d’un casque. Sur les côtés, deux petits bas-reliefs représentent une ruche et un nid d’oiseau et symbolisent l’activité de la

²⁹ Arch. nat., F 21 4852. Dossier de l’établissement. On y trouve la liste des souscripteurs.

³⁰ Arch. nat., F 21 4852. Dossier de l’établissement. Livret accompagnant la liste des souscripteurs.

société et la vie de famille en temps de paix³¹. Les discours prononcés devant le monument et d’autres textes commémoratifs sont particulièrement riches en comparaisons et métaphores qui invitent à placer la terre et le monde rural au cœur des représentations de la communauté. En effet, la terre y apparaît comme première, essentielle et nourricière, mais elle est aussi montrée comme un élément entretenant un lien particulier avec la communauté des ingénieurs agronomes. A ce titre, un poème lu lors de l’inauguration du monument mérite d’être longuement cité :

« Hélas ! depuis neuf ans que les premiers sont morts
La terre fut déjà mainte fois labourée
Et les printemps, passant comme un raz-de-marée
Ont balayé la glèbe où reposaient leurs corps »

« Mais ces braves, que tant de racines profondes
Rattachaient à leur sol natal, en arrosant
Le pays des aïeux du meilleur de leur sang
Savaient qu’ils préparaient des semilles fécondes »

« Mais, plus vivants que beaucoup de vivants,
S’ils s’offrirent pour nous tous à la mort volontaire,
Ils furent le bon grain qui périt dans la terre
Pour renaître en épis qui frémissent au vent »³²

Le texte est littéralement saturé de références au monde de la terre, mais le lien avec la communauté n’est pas explicite. On le trouve en revanche très clairement dans un autre poème du même recueil :

« Et peut-être, aimant mieux la glèbe maternelle
« Se trouvaient-ils mieux prêts que d’autres, ces « Agros »
« A lui donner, non pas en détail, mais en gros

³¹ Rompant avec une représentation qui ne fait appel à la mythologie que d’une manière allusive, les auteurs du livre d’or de la guerre 1939-1945 choisissent au contraire d’en faire, à travers le mythe de Perséphone, un élément essentiel du dispositif commémoratif. La référence au monde des champs s’opère alors par le lien qui unit Perséphone à Déméter : « *Infinie tristesse de la mère, souffrance de la fille qui regarde une dernière fois la lumière du ciel. Cependant leur attitude est comme pétrie dans l’espérance de la résurrection. Quand la terre sera verdoyante de toutes les fleurs du printemps, tu remonteras du fond des brumes obscures pour le grand émerveillement des dieux et des hommes mortels* » (Hymne homérique à Déméter, traduction de Paul Laroche). In *memoriam, Institut National Agronomique, 1939-1945*, Paris, 1950, 56 p. [texte du frontispice qui accompagne la photographie d’un bas-relief attique].

³² 1914-1918, *A la mémoire des anciens de l’INA morts pour la défense du sol français*, Paris, 1921, 185 p., p. 135.

« Cette existence qu’ils ne vivaient que pour elle »³³

On se trouve donc ici dans un système de représentation tout à fait différent de celui envisagé précédemment, puisque les références au monde de la terre (plus qu’à la seule ruralité) ne sont pas simplement mises en parallèle avec celui de la ville, mais contribuent réellement à la structuration de l’identité d’un groupe³⁴. Au rapport de domination se substitue un rapport de filiation : l’homme moderne vient de la terre. Elle est maternelle, nourricière... et parfois dévorante.

Cette analyse des représentations du monde rural dans les décors publics, centrée principalement sur un corpus aux caractéristiques autonomes fortement affirmées, celui des établissements d’enseignement supérieur parisiens, a tenté de montrer que la campagne dans les bâtiments officiels des villes n’était pas seulement un thème décoratif, comme on pourrait le croire en voyant *Le Verger au bord de la mer* d’Auburtin³⁵ ou *Le crépuscule* d’Henri Martin³⁶, deux autres œuvres de la Sorbonne. Considérées sur une période assez longue qui correspond approximativement aux dates extrêmes de la Troisième République, ces peintures peuvent apparaître comme révélatrices des rapports complexes et ambivalents de la société française avec ses campagnes, au cours d’une époque de mutation qui voit s’affirmer définitivement l’emprise des grandes villes sur le pays, au détriment et en dépit des résistances des *pays*.

En outre, on espère avoir ici pu rappeler que l’analyse des représentations collectives à partir des œuvres peintes et sculptées ne peut être conduite que si elle s’appuie d’une part sur une documentation historique permettant d’établir les conditions de production des œuvres et d’élaboration des thèmes et d’autre part sur une approche comparative faisant intervenir d’autres formes de représentations (textuelles, imagières ou éphémères) élaborées par le groupe humain dont on souhaite reconstituer les structures collectives symboliques.

Christian HOTTIN

Chef de la mission ethnologie

Direction de l’architecture et du patrimoine

³³ 1914-1918, *A la mémoire des anciens de l’INA morts pour la défense du sol français*, Paris, 1921, 185 p., p. 51.

³⁴ Un autre texte, tiré d’un recueil antérieur, insiste sur le lien qui unit les ingénieurs agronomes à la terre : « C’est avec passion que tous ces agros se sont élancés pour défendre ce sol qu’ils avaient d’autant plus de raisons d’aimer qu’ils le connaissaient jusque dans ses parties constituantes et qu’ils l’avaient analysé, fouillé, retourné et enrichi par leur travail quotidien depuis leur sortie de notre chère école ». « Discours de Monsieur Cosnier », *Compte rendu des cérémonies commémoratives à la mémoire des élèves et anciens élèves de l’INA morts pour la France. Supplément aux annales de la science agronomique française et étrangère*, Paris [1917], 56 p., p. 1.

³⁵ . Arch. nat., F 21 4166. Dossier de commande.

³⁶ . Arch. nat., F 21 4244. Dossier de commande.

Ministère de la Culture
Christian.hottin@culture.gouv.fr