



HAL
open science

Le décor peint des établissements d'enseignement supérieur

Christian Hottin

► **To cite this version:**

Christian Hottin. Le décor peint des établissements d'enseignement supérieur. Universités et grandes écoles à Paris, Les palais de la science, 222 p., Action artistique de la Ville de Paris, p. 59-69, 1999, Paris et son patrimoine. <halshs-00088296>

HAL Id: halshs-00088296

<https://shs.hal.science/halshs-00088296v1>

Submitted on 1 Aug 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.



HAL Authorization

LE DECOR PEINT DES ETABLISSEMENTS D’ENSEIGNEMENT SUPERIEUR :

LES COMMANDES DE PEINTURES

Christian HOTTIN

Chef de la Mission ethnologie

DAPA – Ministère de la culture

Christian.hottin@culture.gouv.fr

Depuis plus d’une vingtaine d’années, l’art officiel du XIX^e siècle a fait l’objet d’une spectaculaire réhabilitation. Parmi les productions artistiques les plus délaissées puis les plus convoitées par les chercheurs, la décoration des édifices publics occupe une bonne place. Elle a suscité une grande abondance de travaux, tant en histoire qu’en histoire de l’art. Des expositions ont présenté les fonds les plus importants, des monographies ont consacré la valeur d’artistes injustement oubliés, tandis que les thèmes développés dans ces peintures sont devenus un point de passage obligé des analyses historiographiques ou iconographiques. Les discours centrés *sur* les œuvres et les discours développés *à partir* des œuvres, sans s’opposer, se construisent souvent dans l’ignorance mutuelle. Pour replacer une peinture dans le cheminement personnel de son créateur, on néglige parfois de la rapprocher d’autres toiles ou de textes ressortissant au même thème. Inversement, l’œuvre peut être utilisée comme simple illustration du récit historique, au mépris de sa genèse particulière et au risque de contresens. C’est entre ces deux approches qu’il faut essayer de placer l’analyse des peintures commandées pour les établissements d’enseignement supérieur. Le processus de commande publique offre l’avantage de susciter un grand nombre de documents écrits qui aident à comprendre la naissance de chaque œuvre. Une grande diversité apparaît, qui peut aider à orienter l’étude de l’œuvre dans la direction la plus pertinente. Tantôt c’est la liberté de choix de l’artiste qui semble prédominante, et l’œuvre trouve alors naturellement sa place dans la carrière de l’homme. Tantôt c’est l’influence des destinataires qui est prépondérante, et la peinture peut être insérée dans

une analyse orientée vers l’histoire de l’institution ou l’ethnologie du groupe. Enfin, certains cas complexes permettent de combiner ces différentes approches et d’enrichir la connaissance de processus de commande lui-même : histoire de l’art et histoire administrative sont alors intimement mêlés.

René Ménard et la salle des actes de la Faculté de Droit ou l’affirmation de la liberté de l’artiste

Avant l’extension des bâtiments, la salle des actes de la Faculté de Droit n’était pas dépourvue de décoration peinte, puisque depuis 1874 s’y trouvait une œuvre de Lucien Lehmann intitulée *Le Droit prime la Force*. Le titre annonce un sujet et, probablement, un traitement fort conventionnel. Du reste, cette œuvre n’avait guère été désirée par les membres de l’institution : ceux-ci ayant jugé que l’emplacement vide au-dessus de la cheminée était peu élégant, ils avaient réclamé à l’administration une tapisserie des gobelins pour rendre la pièce «*convenable*»¹. En réponse, ils obtinrent ce tableau. En 1906, après l’achèvement des travaux de Lheureux, le doyen et l’assemblée des professeurs se trouvaient dans un tout autre état d’esprit. A cet édifice restauré et agrandi, il fallait une salle des actes richement ornée. Sans doute pensait-on que la salle de réunion des maîtres ne pouvait être moins décorée que les amphithéâtres pour lesquels on commandait à Paul Steck, Antoine Calbet ou Abel Boyé de grandes toiles marouflées². Par l’entremise du vice-recteur de l’Académie, les juristes s’assurèrent assez rapidement les services de René Ménard, un artiste confirmé et célèbre. Face à cette personnalité, les plus hautes instances universitaires affichent d’emblée une grande souplesse : attentifs à préserver la liberté de l’artiste, désireux d’accueillir l’œuvre d’un maître plus que faire traduire en peinture leur conception du droit ou une représentation de la communauté. De fait, les recommandations sont très vagues, et le doyen se contente de suggérer à Ménard, par l’intermédiaire du directeur des Beaux-Arts, des sujets «*se rapportant au droit privé, au droit public et à l’économie politique, qui sont les matières générales de l’enseignement des facultés de Droit (...)*»³. La réponse du peintre est sans équivoque. Sans passer par le biais de l’administration centrale, il fait savoir au vice-recteur (et non au doyen) qu’il est intéressé par le

¹Arch. nat., F 21 233.

²Arch. nat., F 21 2150, F 21 2126 et F 21 2125.

projet, pourvu qu’on lui laisse entière liberté quant au choix des sujets⁴. Si Boyé et Steck se voient *attribuer* la décoration des amphithéâtres, Ménard est *sollicité* pour exécuter celle de la salle des actes. Les instances de la faculté paraissent multiplier les intermédiaires pour lui transmettre leurs vœux ; l’artiste, au contraire, s’adresse directement aux universitaires sans faire grand cas des procédures administratives. Ce rapport de forces, établi lors de la genèse institutionnelle de l’œuvre, ne sera jamais modifié pendant le temps de la commande.

Par un arrêté du 9 mars 1907, Ménard reçoit la commande d’un premier diptyque pour la somme de 10 000 francs⁵. Il s’agit de *l’Age d’or*. Le 11 février 1908, pour la même somme⁶, on lui confie l’exécution de *Rêve antique*. L’examen des dossiers ne laisse apparaître aucune de ces complications qui bien souvent rendent délicat l’aboutissement d’une commande publique : Ménard travaille rapidement, il est sûr de lui, les rapports des inspecteurs sont brefs ou élogieux, aucun de ces documents ne contient de critique concernant les œuvres. Enfin, le troisième diptyque, *La Vie pastorale*, est acheté directement à l’artiste le 15 avril 1909, pour 10 000 francs⁷ : il n’y a même pas eu de commande. Les six panneaux sont exposés au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts puis installés dans la salle des actes. A cette affaire rondement menée il faut un épilogue : en 1912 le conseil de la Faculté s’avise que l’allégorie de Lehmann ne s’harmonise guère avec les rêveuses évocations de Ménard. Louis Liard, devenu vice-recteur, demande une tapisserie des Gobelins. Faute de pouvoir lui en fournir une l’administration commande le 30 janvier 1913 un septième panneau, au prix de 10 00 francs⁸. *Crépuscule* ne sera achevé qu’en 1918, mais dès 1914 l’inspecteur Morand juge l’œuvre : «*Ce beau panneau complète heureusement l’ensemble décoratif exécuté par Monsieur Ménard pour cette faculté. Des chênes millénaires voilent d’ombres un chœur de dryades portant peplos aux beaux plis. Le jour qui meurt descend au fond de l’eau qui rêve. L’ouvrage à la sérénité d’une églogue virgiliennes*»⁹. Cette dernière phrase porte loin : elle définit pour ainsi dire l’œuvre de Ménard. En effet, parfaitement libre de contraintes vis à vis de l’administration et des destinataires, l’artiste a composé à sa guise une œuvre qui s’intègre parfaitement dans la thématique d’ensemble de sa production : rien ne renvoie ici aux études juridiques ou économiques.

³Arch. nat. F 21 4867, dossier de la Faculté. Lettre du 16 août 1906.

⁴Arch. nat. F 21 4867, dossier de la Faculté. Lettre du 29 décembre 1906.

⁵Arch. nat., F 21 4246.

⁶id.

⁷id.

⁸id.

⁹Arch. nat., F 21 4246. Rapport du 3 mars 1914.

René Ménard fut élevé dans un milieu sensible à l'art antique¹⁰. Son père dirigea la Gazette des Beaux-Arts, et un de ses oncles, philosophe, écrivit une *Vie Quotidienne des Anciens*. Cet environnement explique en partie l'originalité de Ménard parmi les artistes issus du Symbolisme qui s'attachèrent, au tournant du siècle dernier, à la peinture de l'Age d'or¹¹. Ce thème est du reste le titre de l'un des diptyques de la Faculté de Droit. Cette série de panneaux trouve naturellement sa place parmi les autres commandes de l'Etat à l'artiste : il y poursuit l'exploration de ses sujets de prédilection. En effet, avant de travailler à la Faculté de Droit, Ménard achevait la décoration de la bibliothèque de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes¹². Il y composa une série intitulée *Paysage Antique de Grèce au bord de la mer : Le Temple, Le Golfe, L'Estuaire*. L'ambiance crépusculaire et marine qui baigne ces paysages hantés de ruines colossales se retrouve dans *Rêve Antique*. Dans l'Age d'or c'est encore la chute du jour au bord d'une mare qui est représentée. *La Vie pastorale* nous transporte en automne, au crépuscule de l'année. Absentes des panneaux destinés à l'Ecole Pratique les figures humaines semblent ici perdues au milieu de vastes paysages. Le plus souvent, elles sont rêveuses et inactives, comme cette femme qui, dans *Rêve antique* contemple des arches ruinées (Aqueduc ? Amphithéâtre ?) : l'Age d'or de Ménard se ne situe pas avant la chute de l'homme, mais après celle de la civilisation. En 1924, Ménard accepta de décorer l'amphithéâtre Jean Perrin à l'institut de Chimie Physique¹³ ; il composa *Les Atomes*. Cette dernière œuvre, moins mélancolique que les précédentes, reste une évocation du monde antique, puisqu'elle illustre les premières lignes de l'ouvrage de Jean Perrin¹⁴ : l'auteur y évoque l'enseignement de philosophes grecs, et Ménard montre un groupe de jeunes gens écoutant les leçons d'un maître au bord de la mer.

Si certains artistes chargés de la décoration des palais universitaires ont fait véritablement œuvre de commande, s'efforçant de répondre aux désirs combinés de l'administration et des institutions, ce ne fut décidément pas le cas de Ménard : on voit qu'il manifeste ici un grand esprit d'indépendance vis à vis de ses interlocuteurs et produit une oeuvre qui doit être analysée à la lumière de ses travaux antérieurs ou postérieurs et non en fonction du contexte architectural ou institutionnel.

¹⁰ René Ménard, *catalogue de l'exposition du musée de Dieppe*, Dieppe, 1969, 51 p.

¹¹ Voir : Robinson (J.H.), «La représentation de l'Age d'or», *Jean-François Auburtin, le symboliste de la mer*, Paris, DAVP, 1991, p. 65-81.

¹² Arch. nat., F 21 4246.

¹³ Arch. nat., F 21 4246.

¹⁴ Perrin (J.), *Les Atomes*, Paris, 1913, XVI-296 p.

Edouard Dupain et L’Apothéose de l’Ecole Polytechnique ou l’artiste au service de l’institution

En 1894, le centenaire de l’Ecole polytechnique donna lieu à de nombreuses publications et à de grandioses manifestations¹⁵. L’événement fut longuement préparé par l’institution, un comité fut créé pour organiser les festivités. Edouard Dupain, maître de dessin à l’Ecole, écrivit à la direction des Beaux-Arts en se proposant pour peindre une toile célébrant le centenaire de l’X¹⁶. Cet acte de candidature résulte-t-il d’un projet élaboré au sein du comité ? Autrement dit, a-t-on ouvertement suggéré à Dupain d’exécuter ce travail ? Quoi qu’il en soit, voici un artiste profondément engagé auprès d’une institution d’enseignement supérieur et qui, dès le départ, ne dispose pas d’une marge de manœuvre très importante. Il obtient la commande le 2 juin 1892 pour la somme de 8 000 francs¹⁷, ce qui est modeste en regard des dimensions envisagées (500x650) et du programme à traiter : dans une composition d’ensemble très compliquée (de multiples scènes évoquent les différents aspects de l’école), il faut insérer de nombreux portraits (ceux des fondateurs, ceux des polytechniciens les plus illustres, ceux des membres du corps professoral...).

Tout au long de son travail, Dupain va rencontrer des difficultés. Il est probablement dépassé par l’ampleur de la tâche à conduire et incapable d’organiser son projet de manière cohérente. En outre, aux critiques des inspecteurs des Beaux-Arts s’ajoutent les demandes toujours plus précises et pressantes du comité. Dans un premier temps, Armand Sylvestre, chargé de suivre la commande, fait de nombreuses remarques sur les insuffisances de l’œuvre. Pour remédier à la fâcheuse juxtaposition de trop nombreux détails, il suggère à Dupain de noyer les différents éléments de sa composition dans des bancs de brumes. Par la suite, il semble admettre pleinement les difficultés rencontrées par Dupain et c’est à travers ses rapports que nous connaissons les exigences formulées par le comité : *«Monsieur Dupain a eu la difficile tâche de contenter tout le monde et surtout le comité organisateur de la fête, une grande chapelle, si l’on veut, mais enfin une chapelle dans l’église. Il ne pouvait en être autrement»*¹⁸. Lorsque Dupain, après un an et demi de travail, sollicite une augmentation de sa commande, Sylvestre appuie cette demande *«étant donné les exigences du conseil qui s’est formé à l’Ecole Polytechnique pour la direction de ce travail, exigences qui se traduisent pour Monsieur Dupain, par des modifications constantes de son œuvre et le*

¹⁵Voir : *Les fêtes du centenaire de l’Ecole Polytechnique, 17, 18, et 19 mai 1894*, Paris, 1895, 50 p.

¹⁶Arch. nat., F 21 2131. Lettre du 5 décembre 1891.

¹⁷Arch. nat., F 21 2131. La commande fut ultérieurement portée à 14 000 francs.

¹⁸ Arch. nat., F 21 2131. Rapport au Ministre du 24 octobre 1892.

*forcent à dépasser de beaucoup le temps qu’il supposait devoir y consacrer*¹⁹. L’expression employée par l’inspecteur des Beaux-Arts montre combien l’autonomie de Dupain devait être restreinte. Quant au contenu de ces exigences, il est permis de penser qu’il ne consistait pas en remarques purement stylistiques : les personnages à représenter (ou à ne pas représenter) devaient faire partie des indications données au maître de dessin. Une remarque de Sylvestre le laisse entrevoir : «*Au premier plan (...), les professeurs de l’Ecole, exclusivement choisis (pourquoi ?) parmi ceux qui appartiennent à l’Institut*»²⁰.

De fait, peu d’œuvres expriment aussi directement que l’*Apothéose de l’Ecole Polytechnique* le désir de représentation de la communauté. Le titre de l’œuvre le montre, de même que sa genèse et la place qu’elle occupe dans le cadre du centenaire. Commandée à cette occasion et exécutée sous le contrôle des instances dirigeantes de l’X, elle est une anticipation de la cérémonie : une des multiples scènes montre les représentants de l’Ecole face au Président Carnot (lui-même polytechnicien). Mais l’œuvre se présente également comme un relais entre les fêtes du centenaire et l’objet livresque qui en sera la perpétuation et la mémoire la plus durable : c’est le *Livre du centenaire*²¹ que Sadi Carnot reçoit des mains de monsieur Faye. Ainsi, une œuvre unique, exceptionnelle par sa taille, inclut dans son évocation du centenaire l’œuvre multiple et transportable. En outre, par delà cette similitude de fonction entre deux objets fort dissemblables, le don du livre est un avatar de la représentation du lien unissant l’Ecole à la Nation. Le livre permet aux polytechniciens de se poser face à la France, tout comme le drapeau offert²² ou le monument inauguré : l’Ecole est face au pays, elle se pose sans s’opposer, entretien avec lui des liens complexes, faits de réciprocité et d’interdépendance, mais non de subordination. Enfin, le lien avec le livre du centenaire, cette pure émanation de l’esprit communautaire, touche à la nature même du projet : la toile, c’est le livre en images. Tous les éléments qui forment le discours écrit sont présents dans la peinture : continuité du prestige (on voit le polytechnicien de 1794 face à de celui de 1894), les glorieux débuts révolutionnaires (portraits des fondateurs), la gloire militaire (canons de l’art²³, ancre des *bigords*²⁴), la gloire civile (hache du corps des Mines, compas des Ponts), exaltation du savoir (les professeurs) et du drapeau. Rien ne manque.

¹⁹Arch. nat., F 21 2131. Rapport au Ministre du 21 décembre 1893.

²⁰Arch. nat., F 21 2131. Rapport au Ministre du 24 octobre 1892.

²¹*Ecole Polytechnique, Livre du Centenaire (1794-1894)*, Paris, 1894, 400 p.

²²Marius Roy a peint *La remise du drapeau de l’Ecole Polytechnique par le Président de la République*, triptyque montrant les différentes étapes de la visite présidentielle. Dossier de commande : Arch. nat., F 21 4397.

²³ L’artillerie était l’arme favorite des Polytechniciens.

²⁴Abréviation de bigorneau. Désigne les artilleurs de marine.

L’examen d’autres discours montrerait le même panel thématique (allocutions, poèmes²⁵, chansons, revues) ; l’analyse des représentations communautaires suggérées par les écrits des polytechniciens, des publications officielles²⁶ jusqu’aux textes produits par les élèves²⁷, ferait apparaître des similitudes avec les scènes montrées par Dupain.

Dans l’étude des décors produits pour les établissements d’enseignement supérieur, l’œuvre de Dupain est un cas extrême : l’auteur, lui-même lié à l’école, se plie totalement aux désirs de cette dernière. Sa personnalité se manifeste à peine, son travail est une variante picturale de la pensée commune.

Le vestibule de l’Ecole de Pharmacie : diversité des artistes et complexité de la commande

L’histoire de cet important chantier de décoration montre que les rapports des artistes avec la commande publique ne sont pas toujours aussi simples. On y voit l’architecte Laisné et les instances dirigeantes de l’administration des beaux-arts jouer un rôle essentiel, tandis que les représentants de l’institution semblent plus effacés. Le peintre Albert Besnard et le verrier Emile Hirsch, représentants de deux tendances stylistiques différentes, expriment leur sensibilité tout en s’attachant à présenter des œuvres en rapport avec les lieux à décorer : les thèmes traités par Besnard s’inscrivent parfaitement dans le contexte scientifique et pédagogique de l’époque.

La construction de la nouvelle école est achevée en 1881. En 1882, Besnard visite les lieux, s’enthousiasme et sollicite un travail de la direction des Beaux-Arts. On lui commande cinq panneaux pour le vestibule²⁸. Il compose des scènes de genre dont la signification symbolique est évidente : *La Maladie* et *La Convalescence* sont de véritables « allégories réelles ». En outre, en montrant le traitement des herbes médicinales, il offre la première représentation d’un laboratoire dans un édifice public. Appuyé par Laisné, Besnard ne reçoit des inspecteurs que des critiques de détails. A la même époque,

²⁵ Par exemple : *Centenaire de la fondation de l’Ecole Polytechnique, L’Epopée (1794-1894)*, Paris, 1894, VIII-67 p.

²⁶ Par exemple : Fourcy (A.), *Histoire de l’Ecole Polytechnique*, Paris, 1887, 2 vol., 198 et 516 p.

²⁷ Levy (A.) et Pinet (G.), *Argot de l’X*, Paris, 1894, 326 p. et Smet (R.), *Nowel Argot de l’X*, Paris, 1936, XIV-306 p.

²⁸ Arch. nat., F 21 2055 B. Arrêté du 31 janvier 1883. Prix : 12 000 francs.

le verrier Hirsch est chargé de la décoration des baies des escaliers²⁹. Les sujets sont choisis avec le directeur de l’établissement. Dans un style soigné et laborieux Hirsch compose des scènes qui glorifient l’histoire de la corporation (réception d’un apothicaire) où celle des sciences (rencontre de Jussieu et Linné). En 1885 on confie à Besnard la suite de la décoration du vestibule : huit petits panneaux à placer sous les fenêtres et quatre grands destinés aux arcades encadrant l’entrée des amphithéâtres³⁰. Il fait preuve d’une grande imagination. Les huit panneaux déroulent les étapes de la vie sur terre, de la formation des éléments jusqu’à l’homme moderne. Dans les arcades, il choisit d’illustrer les enseignements de l’école et représente avec réalisme les cours de chimie et de physiologie, les excursions de botanique et de géologie. Tout le vestibule est désormais orné de peintures. Bien que les thèmes soient variés, le choix d’un unique artiste confère à l’ensemble une réelle unité. Ce bel accord stylistique va être perturbé par la mise en place, dans la baie axiale, d’un vitrail de Hirsch représentant des allégories très traditionnelles³¹.

La suite des travaux dramatise ces oppositions, tandis que d’autres acteurs apparaissent. En 1889, Besnard propose de peindre le plafond («Les quatre éléments»). Peu après, Hirsch, soutenu par le directeur de l’Ecole, sollicite la commande des verrières du vestibule : il a arrêté avec le chef d’établissement les sujets à traiter, tels que, par exemple, «la découverte de la quinine». Vu l’importance des affaires, on réunit le comité des travaux d’art, émanation restreinte et informelle de l’impotent et pléthorique conseil supérieur des beaux-arts. Une séance se tient le 19 janvier³². Le comité approuve le projet de Besnard, mais rejette celui de Hirsch, l’examen de ses œuvres antérieures n’étant guère favorable. Un membre suggère de commander les cartons des vitraux à un peintre et leur exécution à un verrier. On propose Luc-Olivier Merson pour le premier travail, mais Besnard semble bien placé pour l’emporter ; les inspecteurs redoutent en effet la cacophonie des styles. Au nom de ce principe, ils attaquent la verrière de la baie axiale : outre sa médiocrité, on lui reproche de rompre l’unité décorative du lieu. On envisage de la déposer. Quoiqu’il en soit, puisque la question de la fabrication des vitraux et celle de la dépose d’une verrière sont du domaine de la direction des bâtiments civils et non de celle des Beaux-Arts, le comité propose la réunion d’une

²⁹Arch. nat., F 21 2087. Arrêté du 3 juin 1884. Prix (pour les cartons) : 3500 francs.

³⁰Arch. nat., F 21 2055 B. Arrêté du 21 juillet 1885. Prix : 18 000 francs.

³¹Arch. nat., F 21 2087. Prix (pour les cartons) : 3500 francs. En 1999 ce décor existait encore. Il avait été déposé lors des travaux d’agrandissement du vestibule et mis en caisse. Remonté pour l’occasion, il fut présenté lors de l’exposition *Les palais de la science*. Nous ignorons son sort actuel (ndlr, 2006).

³²Arch. nat., F 21 4867. Procès-verbal de la séance du comité des travaux d’art.

commission administrative mixte. Lors de son unique réunion du 21 février³³, celle-ci enlève définitivement à Hirsch la commande des verrières (mais laisse subsister la baie axiale). En revanche, Besnard est vivement recommandé pour ce travail. Cette commande³⁴ sera en fait une compensation puisque, simultanément, on abandonne le projet de plafond peint. Le refus est motivé tant sur le plan matériel (la structure métallique légère ne se prête pas à l’application d’un enduit) que sur le plan esthétique (la forme bombée causerait des déformations dans les représentations).

Voici l’opposition de deux profils d’artistes (un prix de Rome et un simple artiste verrier), deux styles, deux projets aux orientations thématiques différentes. Le choix de Besnard est celui d’une certaine modernité ; c’est surtout celui de l’unité stylistique et thématique : on veut éviter ici le mélange des styles que les critiques dénoncent dans la décoration du nouvel Hôtel de Ville. Voici enfin une illustration de la très grande complexité de certaines commandes : les projets sont soumis au contrôle et à la critique de nombreuses instances administratives (inspecteurs, comité, commission mixte) ou autres (appui de l’architecte, rôle du directeur dans le choix des sujets). En pareil cas, l’inspiration artistique est orientée et canalisée, l’œuvre apparaît comme le fruit d’un processus de création complexe : le discours esthétique sur l’œuvre et son utilisation iconographique doivent en tenir compte.

Conclusion

En dépit de son apparente uniformité, la procédure de la commande publique recouvre un ensemble de situations fort différentes et permet la naissance d’œuvres aux statuts très divers. L’histoire d’une peinture ne s’achève pourtant pas avec son accrochage ou son marouflage : elle ne commence qu’à ce moment. Toute analyse de l’œuvre doit prendre en compte non seulement sa destination, mais aussi sa destinée. En l’occurrence, le sort des œuvres de Ménard, Dupain ou Besnard n’est pas sans rapport avec leur genèse. Lors de la destruction partielle des anciens bâtiments de la Faculté de Droit, les peintures de la salle des actes furent sauvées *in extremis* par l’intervention de Jacques Foucart. C’est en tant qu’œuvres de Ménard, et non comme vestiges de l’ancien bâtiment de Lheureux, qu’elles ont été accrochées dans les salles du musée d’Orsay. Après avoir orné la salle

³³Arch. nat., F 21 4867. Rapport de l’inspecteur Yriatre, 25 février 1889.

d’honneur de l’X, la toile de Dupain a failli périr après le déménagement à Palaiseau : elle a dû son salut à un général commandant l’Ecole amoureux de l’histoire de Polytechnique. Sauvée de la buanderie où elle était roulée, l’œuvre restaurée est au musée de l’établissement ; sa valeur patrimoniale est désormais reconnue, elle est une relique de l’ancienne école. Quant aux toiles de Besnard, noircies et maltraitées, elles sont toujours en place, et attendent leur restauration.

Christian HOTTIN

Chef de la Mission ethnologie

DAPA – Ministère de la culture

Christian.hottin@culture.gouv.fr

Une version remaniée et illustrée de cet article a été publiée dans :

“ Les commandes de peintures ”, *Universités et grandes écoles à Paris, Les palais de la Science*, Paris, AAVP, 1999, 222 p., p. 59-69.

Le thème du décor peint des établissements d’enseignement supérieur a également été abordé, de manière plus générale, dans :

“ Etude sur la décoration peinte et sculptée des établissements d’enseignement supérieur parisiens ”, *Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion 1997*, Paris, Ecole nationale des Chartes, 1997, 315 p., p. 169-179.

“ Le décor peint des établissements d’enseignement supérieur à Paris, de la conception à la réception ”, *Histoire de l’art, numéro “ Architecture et décor ”*, n° 42-43, octobre 1998, 138 p., p. 103-113.

Ce dernier texte est également disponible sur HAL-SHS.

³⁴Arch. nat., F 21 2055 B. Arrêté du 3 mai 1889. Prix des cartons : 8000 francs. Le sujet de ces œuvres nous est connu par les rapports des inspecteurs des Beaux-Arts : fleurs, oiseaux, champs de blé, feuilles de tabac... Les cartons subsistent, en très mauvais état, dans les réserves du Musée des arts décoratifs.