



**HAL**  
open science

**Etude sur le patrimoine peint et sculpté des  
établissements d'enseignement supérieur parisiens.  
Peintures, sculptures, monuments épigraphiques**

Christian Hottin

► **To cite this version:**

Christian Hottin. Etude sur le patrimoine peint et sculpté des établissements d'enseignement supérieur parisiens. Peintures, sculptures, monuments épigraphiques. 1997. halshs-00136677

**HAL Id: halshs-00136677**

**<https://shs.hal.science/halshs-00136677>**

Submitted on 14 Mar 2007

**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 NATIONALE DES CHARTES**

**CHRISTIAN HOTTIN**  
Diplômé d'Etudes Approfondies

*QUAND LA SORBONNE ETAIT PEINTE...*

*ETUDE SUR LA DECORATION DES ETABLISSEMENTS  
D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR PARISIENS  
PEINTURES - SCULPTURES - MONUMENTS EPIGRAPHIQUES*

**Volume II**  
**PREMIERE PARTIE ET DEUXIEME PARTIE**



**THESE POUR LE DIPLOME D'ARCHIVISTE PALEOGRAPHE**  
**1997**

**ECOLE NATIONALE DES CHARTES**

**CHRISTIAN HOTTIN**  
**Diplômé d'Etudes Approfondies**

*QUAND LA SORBONNE ETAIT PEINTE...*

*ETUDE SUR LA DECORATION DES ETABLISSEMENTS  
D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR PARISIENS  
PEINTURES - SCULPTURES - MONUMENTS EPIGRAPHIQUES*

**Volume II**  
**INTRODUCTION**  
**PREMIERE PARTIE ET DEUXIEME PARTIE**

**THESE POUR LE DIPLOME D'ARCHIVISTE PALEOGRAPHE**

**1997**

## **SOMMAIRE**

## SOMMAIRE

INTRODUCTION ..... P. 158

PREMIERE PARTIE ..... P. 179

DEUXIEME PARTIE ..... P. 251

## **INTRODUCTION**

## INTRODUCTION

### LES ORIGINES DE LA DECORATION DES PALAIS UNIVERSITAIRES : UN PROBLEME INSTITUTIONNEL ET ARCHITECTURAL

*"L'Allemagne a le Saint-Empire, l'Italie la Papauté, et la France l'Université de Paris"* disait un proverbe médiéval. Cette dernière institution, capable de soutenir la comparaison avec les plus grandes puissances temporelles et spirituelles de la Chrétienté, reposait avant tout sur une communauté intellectuelle et humaine, mais elle occupait également un espace géographique considérable, puisque toute la rive gauche de la Seine fut désignée sous le nom d'*"Université"*, par opposition à la rive droite, dénommée la *"Ville"*. Les collèges, les écoles et les couvents qui la composaient se signalaient dès cette époque par leur architecture de qualité et leur décoration soignée. Les précieuses reliques de ces temps lointains (le réfectoire des Cordeliers ou la chapelle du Collège de Beauvais) en témoignent. Dès qu'apparurent les universités se développa une architecture destinée à accueillir ses membres, et ces constructions reçurent une décoration témoignant de la richesse des fondations et de la puissance des communautés. Ce trait essentiel de la vie universitaire médiévale est quelque peu oublié aujourd'hui en France, tant il est vrai que nombre de restes architecturaux de l'université pré-révolutionnaire (le Collège des Irlandais ou celui des Ecosais, par exemple) se signalent plutôt par leur aspect austère. Mais il suffit de se rendre dans d'autres pays d'Europe, de visiter Oxford, Cambridge ou Heidelberg pour se faire une idée de cette magnificence architecturale.

Si les décors des bâtiments universitaires étaient aussi anciens que les constructions qui les abritent et que les institutions elles-mêmes, notre propos pourrait sembler sans intérêt, et la question que nous nous proposons de traiter ne mériterait de

l'être que dans un cadre chronologique fort vaste. Cependant, nous pensons que tel n'est pas le cas, et que les décors de notre étude ont une spécificité, une originalité, qui les distinguent des autres. En quoi consistent-elles ? C'est ce que nous nous proposons d'étudier ici.

## I. INSTITUTIONS, CONSTRUCTIONS ET DECORS UNIVERSITAIRES JUSQU'AU XVIII<sup>e</sup> SIECLE

### *1. Cadre institutionnel*

Le mouvement des universités, parti d'Italie au XI<sup>e</sup> siècle, prend une grande ampleur à partir du XIII<sup>e</sup> siècle (avec les fondations d'Oxford en 1214, de Paris en 1215, puis de Toulouse et Montpellier). Au bas Moyen Age, l'Occident chrétien se couvre d'un réseau dense d'institutions vouées au savoir, chaque prince souhaitant encourager les études sur son territoire afin de doter son administration de cadres compétents (1).

A la différence des écoles qu'elles remplacèrent ou englobèrent en leur sein, les universités médiévales reposaient sur une organisation complexe, faite de plusieurs systèmes complémentaires. Les facultés (Arts libéraux, Droit, Médecine, Théologie) étaient les divisions intellectuelles de cette communauté. A Paris, les nations (Normande, Picarde, Anglaise, puis Allemande, et Française) permettaient aux étudiants et enseignants venus de tous pays de se retrouver entre gens parlant la même langue et partageant une origine commune. A la tête de la nation se trouvait un procureur, tandis que la Faculté était placée sous l'autorité d'un doyen. Après 1245, le Recteur devint le chef temporaire de toute l'Université de Paris. En outre, pour héberger les écoliers, mais aussi pour mettre à leur disposition des livres, en un temps où ceux-ci étaient des objets rares et précieux, les cités, les principautés, les puissantes abbayes et de simples particuliers fondèrent des collèges.

Le collège, lieu d'étude et lieu de vie, devint peu à peu l'unité de base de la communauté universitaire, unité d'après laquelle s'identifiaient maîtres et étudiants.

---

1. Voir : Guénéé(S.), *Les universités françaises des origines à la Révolution, studia et académies protestantes*, Paris, 1982, 144 p.



## 2. *Implantation matérielle*

### *Les facultés*

A ces divisions institutionnelles correspondaient des édifices particuliers. Les peintres du siècle dernier, de Matout (*Lanfranc, debout sur une estrade, en grande robe, tenant à la main une tête de mort et faisant une démonstration anatomique* (2)) à Toudouze (*Un cours de Théologie sur une place publique au Moyen Age* (3)), se sont plus à montrer l'université médiévale dans le plus complet dénuement matériel, comme une pure flamme toute spirituelle : les cours se donnent dans la rue ou dans les églises, les étudiants sont des vagabonds qui dorment à la belle étoile. Cette représentation mérite d'être nuancée. Il est vrai que l'Université de Paris, en tant que corps, ne bénéficia pas tout de suite d'un local permanent susceptible de servir de cadre à toutes les manifestations de la vie universitaire : par exemple, les examens, qui nécessitaient de très vastes salles, avaient lieu dans les églises (en particulier celle des Célestins).

En revanche, les facultés ne tardèrent pas à s'établir dans des locaux spécifiques : la Faculté de Droit au Clos Bruneau, celle des Arts rue de Fouarre, celle de Théologie en Sorbonne, celle de Médecine rue de la Bûcherie (4). Lorsqu'ils n'abritaient pas également des collèges, ces bâtiments ne se signalaient guère par leur architecture : jusqu'au siècle des Lumières, la Faculté de Droit végéta dans des bâtisses d'aspect misérable. L'élément capital de ces constructions était la salle des actes, lieu d'assemblée des professeurs, de délibération et de réception des invités. En outre, il est vrai que certaines institutions vécurent longtemps dans la précarité : elles existaient en tant que communauté intellectuelle mais n'avaient pas *pignon sur rue*. Le

---

2. Voir : (n. 410 ; pl. 298).

3. Voir : (n. 637 ; pl. 462).

4. La Faculté de Médecine, fondée à Paris en 1331, eut son siège rue de la Bûcherie, à l'actuel n° 13, de 1472 à 1775. Quelques vestiges, très restaurés, subsistent des constructions du XVe siècle. La partie la plus remarquable de cet édifice est l'amphithéâtre construit en 1744 par Louis Barbier de Blinières grâce à Winslow.

Collège des lecteurs royaux fondé par François I<sup>er</sup> ne fut doté de constructions en pierre que sous le règne d'Henri IV (5).

### *Les collèges*

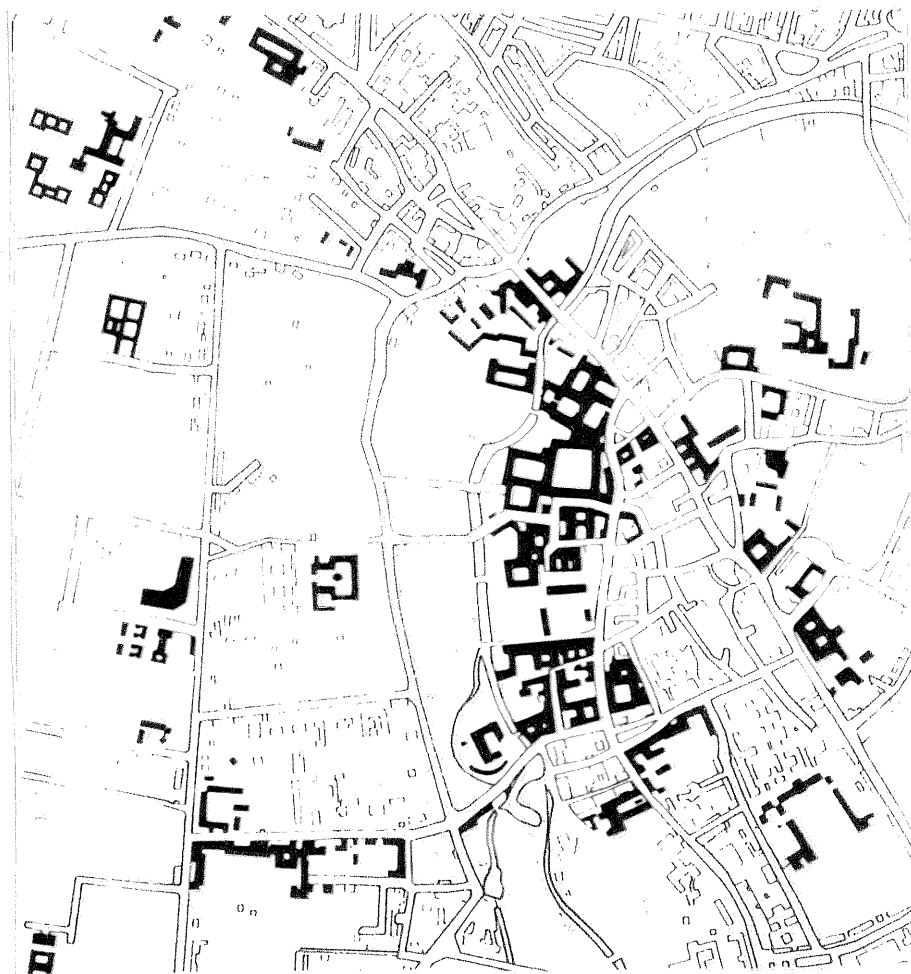
La plupart des édifices du monde universitaire étaient des collèges. Lieu de vie et d'étude, ils devaient être construits de manière à répondre à ces deux besoins essentiels. Pour l'étude, il fallait une bibliothèque, des salles de cours ou d'assemblée. Pour la vie quotidienne de la communauté, un réfectoire, des appartements pour les maîtres et des chambres pour les étudiants, sans oublier la chapelle, élément capital du programme architectural en ces siècles d'une foi fervente. Ces différentes pièces s'organisaient généralement autour d'une cour centrale. Les collèges parisiens ne semblent pas avoir eu un aspect uniforme et, dans notre pays, ce programme architectural ne paraît pas s'être accompagné d'une disposition spécifique, quasiment rituelle, des divers éléments. La situation est tout autre en Angleterre, où le *quadrangle* devint l'unité de base et le cadre normatif du développement des fondations universitaires : les pièces (*buttery, hall, chapel, etc.*) se succèdent dans un ordre précis autour de l'espace central dégagé de toute construction. La répétition de ce *quadrangle*, obtenue par l'annexion d'un établissement voisin ou par la construction, souvent à l'identique, d'une seconde cour, confère aux établissements d'Oxford et de Cambridge leur physionomie originale et leur grande unité architecturale (6).

---

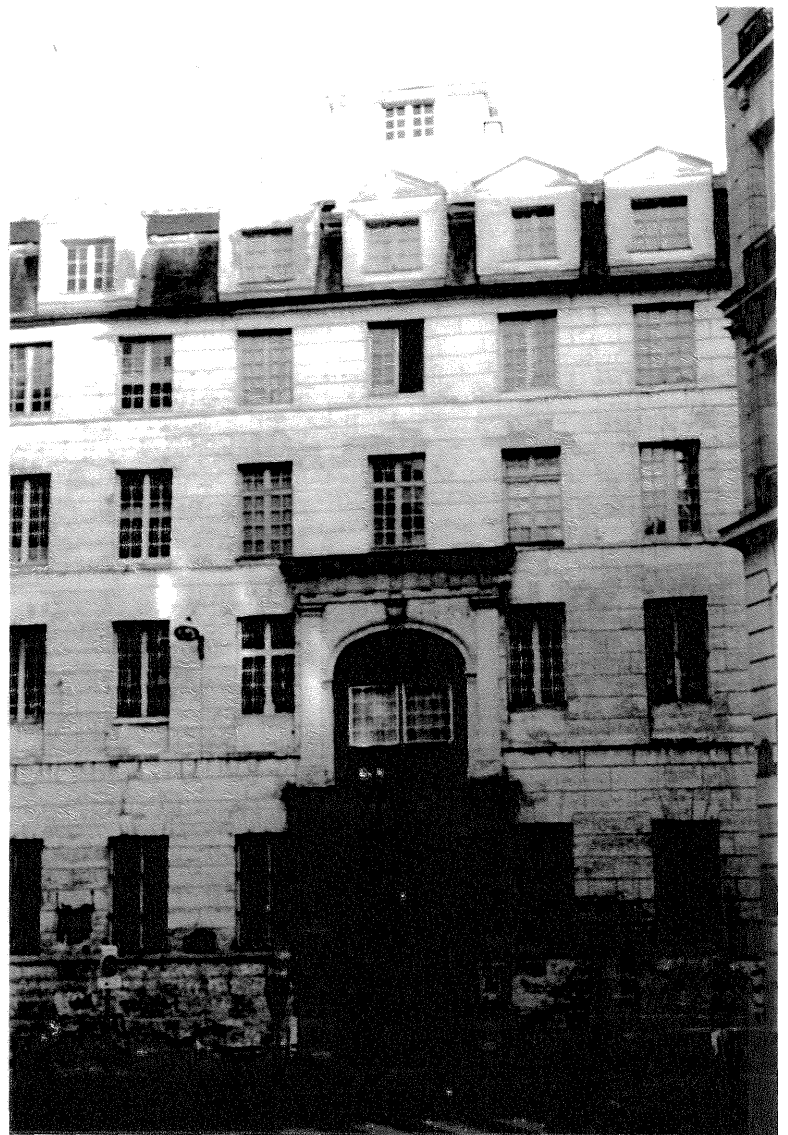
5. Les gouvernants du royaume de France eurent maintes fois des idées novatrices en matière d'enseignement. Faute d'argent, mais aussi du fait d'une légèreté qu'on leur reprocha souvent, ils négligèrent de doter et de loger les belles institutions qu'ils avaient créées. Le cas du Collège de France est significatif. Ce trait se retrouve aux époques postérieures. L'École des Mines s'installa dans un coin de la Monnaie ; L'École Normale, conçue comme une réunion temporaire, se rassembla au Muséum et au Collège de France ; L'École des Chartes et celle des Langues Orientales vivotèrent chichement sous les combles et dans les caves de la Bibliothèque Royale.

6. Les historiens anglais se sont interrogés sur l'origine de cette structure. Pendant longtemps, on a cru que le modèle de cette organisation de l'espace avait été le couvent ou l'abbaye. Il s'agirait plutôt, selon d'autres chercheurs, d'un dérivé du *manor* anglais traditionnel. Voir à ce sujet, pour son texte mais aussi pour ses magnifiques illustrations et ses nombreux plans d'édifices, la monumentale histoire de l'Université de Cambridge écrite par Robert Willis. Willis(R.), *The architectural History of the University of Cambridge and of the College of Eton*, Cambridge University press, 1988, 3 vol. On consultera également avec profit cette monographie consacrée au célèbre All Souls College d'Oxford : Colvin(H.) and Simmons(J.S.G.), *All Souls : an Oxford college and its building*, Oxford University press, Oxford, 1989, 97 p.

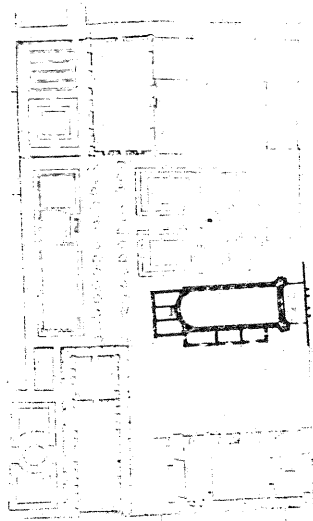
Le schéma du *quadrangle* : l'implantation des collèges à Cambridge (G.B.).



L'Architecture traditionnelle des collèges : le Collège des Ecossais et le Collège des Irlandais. Paris, 1996. Photographies : Christian Hottin.

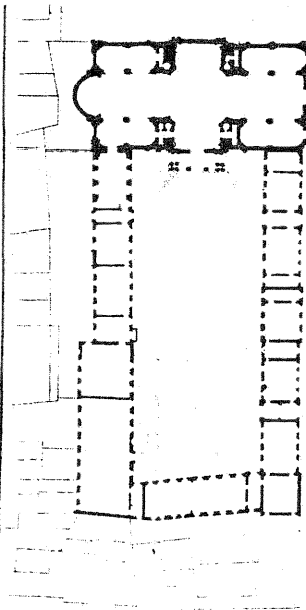


Architectures d'anciens collèges : l'importance de la chapelle. Collège de Sorbonne et Collège des Quatre Nations.



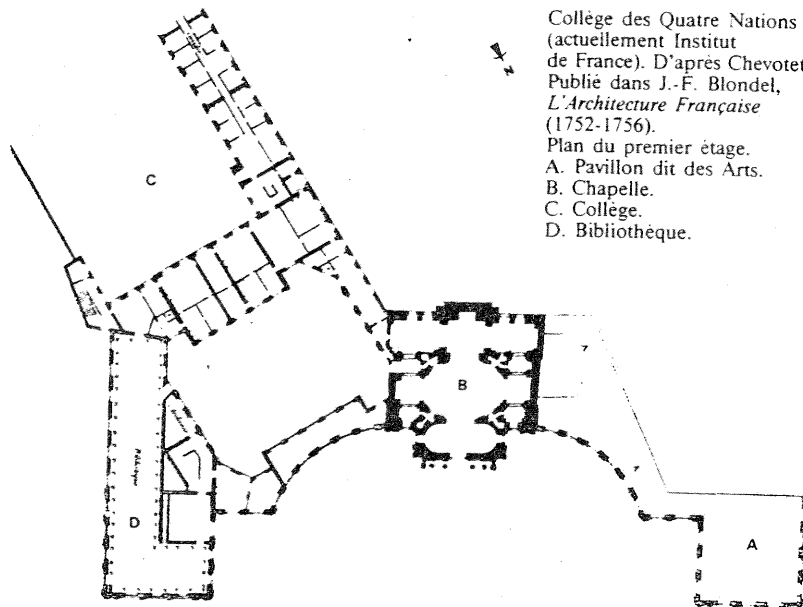
PLAN DE LA SORBONNE  
DE ROBERT DE SORBON 1253

CHAPELLE DE 1326  
FONDATEURS RETROUVES EN 1897  
ENCEINTE DE 1253  
RESTITUEE D'APRES LES DOCUMENTS



PLAN DE LA SORBONNE  
DU CARDINAL DE RICHELIEU  
COMMENCEE LE 18 MARS 1627

TERMINÉE EN 1648  
J LEMERCIER ARCHITECTE



Collège des Quatre Nations  
(actuellement Institut  
de France). D'après Chevotet.  
Publié dans J.-F. Blondel,  
*L'Architecture Française*  
(1752-1756).  
Plan du premier étage.  
A. Pavillon dit des Arts.  
B. Chapelle.  
C. Collège.  
D. Bibliothèque.

A partir du XVI<sup>e</sup> siècle, le développement des collèges jésuites, puis des collèges des oratoriens et des doctrinaires, donna aux collèges français une physionomie nouvelle. En ces siècles du *Grand Renfermement*, se développe une architecture semi-carcérale qui préfigure celle, souvent austère, de nos lycées du siècle dernier (7). Le collège français comporte donc un certain nombre de pièces spécifiques, mais n'a pas de physionomie propre : suivant la richesse de la fondation et le style à l'honneur, l'architecture et la décoration peuvent offrir des aspects très différents et avoir un développement fort inégal. Les constructions de Richelieu (l'austère Sorbonne de Lemercier) et de Mazarin (le somptueux Collège des Quatre Nations) en témoignent.

### 3. La décoration

#### *L'importance de la religion*

Quelle place tenait la décoration dans ces édifices ? Quelle importance lui accordait la communauté humaine qui occupait ces lieux ? Les décors étaient dès cette époque le reflet des préoccupations des individus : les lieux les plus ornés étaient les espaces intérieurs les plus importants dans la vie du groupe. Les thèmes et les sujets traités reflétaient déjà leur échelle de valeurs et leur système de représentation. On ne sera pas surpris d'apprendre que la chapelle était le lieu le plus richement orné des collèges. Cela s'explique, bien sûr, par le faste déployé en toutes circonstances par la religion catholique, qui prône le salut par la foi et les oeuvres. Cela est également explicable par la fonction de représentation qui incombait à cette partie de l'édifice : la chapelle était également un lieu de réception, aucun visiteur ne manquait de s'y

---

7. Pour mieux connaître et comprendre ce processus de filiation, les analogies et les différences qui caractérisent collèges de l'Ancienne Société et lycées républicains, voir : Weill-Rochant(C.), "Les lycées affirment leur différence", *Paris à l'Ecole, qui a eu cette idée folle...* (Anne-Marie Châtelet dir.), Catalogue de l'exposition organisée au pavillon de l'Arsenal, 29 janvier-9 mai 1993, Paris, Picard, 1993, 304 p., p. 90-97. L'architecture et la décoration des lycées n'est pas notre propos, mais on trouvera une foule de renseignements dans plusieurs articles de ce catalogue, notamment : Boudon(F.), "Anatole de Baudot ou la passion de l'architecture scolaire" ; "Le collège Chaptal, Eugène Train, architecte, 1863-1875" ; Dumont(M.J.), "Vaudremer ou les charmes austères du rationalisme" ; Céleste(P.), "Les lycées : quand l'audace et la tradition s'affrontent" ; Dumont(M.J.), "Le lycée Camille Sée, François Le Coeur, architecte, 1931".

rendre (8). L'intérieur de l'église construite par Lemercier était peuplé de statues en pierre blanche de Tonnerre, la chapelle de la Vierge de cet édifice était décorée d'un fond d'architecture en marbre polychrome, tandis que la statue de la mère du Christ reposait au fond d'une niche recouverte d'ornements en mosaïque de bronze doré (9). Toutes ces richesses proclamaient la foi des docteurs, mais aussi la générosité du Cardinal de Richelieu et la puissance de la vénérable assemblée. De même, dans les facultés et les écoles, la salle des actes, principal espace de représentation, recevait les plus imposants décors (10). Par leur emplacement et leur importance, peintures et sculptures permettent d'apprécier la puissance de l'institution. Mais quels sont exactement les éléments qui forment la décoration ?

### *Les tombeaux des fondateurs*

Un des problèmes essentiels de toute communauté humaine est de penser ses origines. Ce fait revêt une importance capitale, tant pour les membres de la communauté que pour la représentation de celle-ci. En ces siècles où la longévité, la durée, les traditions étaient plus considérées que les innovations, affirmer son histoire et glorifier son créateur équivalait pratiquement à se définir. Ce créateur est d'abord Dieu : nous retrouvons ici l'importance accordée à la chapelle dans la vie du groupe. L'homme heureusement inspiré par la divinité qui établit matériellement l'institution, en un mot, le fondateur, mérite quant à lui un hommage spécial. Le plus souvent, il veille en personne à la célébration de ses mérites en se faisant enterrer au chœur du collège qu'il a fondé. Si la mort ne lui en laisse pas le temps, ses héritiers s'en chargent : la duchesse d'Aiguillon, nièce du cardinal, commande à Girardon le

8. Parmi les hôtes illustres de la Sorbonne, le Cavalier Bernin, qui range l'église au nombre des plus belles et des mieux faites de Paris, en dépit de quelques fautes de goût et irrégularités du plan. Furieux de ne pouvoir dîner dans l'enceinte du collège, il part en disant : "*Questa dunque è una casa da fuggia*" (cette maison est donc à fuir). Fréart de Chantelou(P.), *Voyage du Cavalier Bernin en France*, 1665. Cité par Pérouse de Montclos(J.M.) (dir.), *Le guide du Patrimoine : Paris*, Paris, 1994, 587 p., p. 517.

9. Bonnerot(J.), *La Sorbonne, sa vie, son oeuvre, son rôle à travers les siècles*, Paris, 1927, 232 p., p. 13.

10. La splendeur de ces salles n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir. La salle des Actes de la Faculté de Médecine de Montpellier fut aménagée au début du siècle dernier. Elle permet néanmoins de se faire une idée du soin apporté à la décoration de ces lieux. Voir : Bonnet(H.), *La Faculté de Médecine de Montpellier, huit siècles d'art et d'éclat*, Montpellier, 1992, 375 p., p. 161-164. La salle des actes de l'ancienne Faculté de Pharmacie, avenue de l'Observatoire, est un autre témoignage de ces temps reculés.

mausolée du proviseur de la Sorbonne. De même, le tombeau de Mazarin, dessiné par Jules Hardouin-Mansart et sculpté en partie par Coysevox, trône dans la chapelle du Collège des Quatre Nations.

### *Les membres de la communauté*

Une autre préoccupation de la communauté était de se représenter elle-même, indépendamment de son créateur. La salle des actes devint le lieu de prédilection de cette représentation de soi. On ne recourait guère aux allégories ou aux personnifications pour donner au visiteur de passage ou au nouveau venu dans la maison une image flatteuse de la Sorbonne ou de la Faculté de Droit : le groupe se définissait tout simplement par la réunion de tous ses *membres* en un lieu unique. Ils apparaissaient ainsi sous la forme d'un *corps* constitué. Ce corps était l'assemblée des vivants et des défunts, symbole de la pérennité du destin collectif au delà des destins individuels. Telle était la fonction principale des bustes et portraits qui peuplaient les salles des actes et les salles d'assemblées de ces collèges et facultés. L'accumulation des effigies de prédécesseurs, et leur juxtaposition avec les visages réels des membres actuels : telle était l'image de la communauté (11). La qualité intrinsèque des oeuvres ajoutait encore au prestige de la mise en scène.

Comment peut-on définir l'évolution qui se dessine à partir de la fin du Grand Siècle ? Ces transformations s'inscrivent dans un vaste mouvement de bouleversements intellectuels et sociaux. Les racines en sont anciennes, puisque c'est à partir de la Renaissance que se modifie la perception du savoir et des moyens liés à son obtention : par exemple, en médecine et en chirurgie, le développement des dissections pour connaître l'intérieur du corps humain expérimentalement. Simultanément, les progrès enregistrés dans les sciences et les techniques rendent l'accès aux savoirs spécialisés plus difficile : un des aspects de cette spécialisation sera la naissance de corps d'ingénieurs techniques mis au service de l'Etat et formés sous la conduite de ce dernier, le plus ancien étant celui des Ponts et Chaussées. Pour reprendre les aspects que nous avons présentés ci-dessus, nous étudierons

---

11. Nous n'entrerons pas ici dans le détail de l'origine de ces oeuvres, puisque cette question sera longuement développée à propos des bustes et portraits du siècle dernier. Retenons cependant un fait : l'action de faire don à l'institution d'une image du membre de la famille qui y appartient est en soi une forme d'intégration et d'affirmation de son appartenance au groupe.



successivement les transformations intervenues dans l'architecture des édifices voués à l'enseignement et les mutations profondes qui donnèrent petit à petit au paysage institutionnel une configuration proche de celle que nous lui connaissons encore.

## II. LES TRANSFORMATIONS DE L'ARCHITECTURE

A la faveur de l'engouement pour l'antiquité, remise à l'honneur par les architectes de la Renaissance, les édifices universitaires parisiens (collèges et facultés) se dégagent peu à peu du modèle médiéval que caractérisait une cour formée de trois corps de bâtiments, le dernier côté étant occupé par la chapelle. A ce titre, le Collège de Sorbonne reconstruit par Lemercier peut apparaître comme un édifice représentant un stade intermédiaire de cette évolution : classique et antiquisant par sa décoration (bien que les corps de logis présentent un ordonnancement sommaire et un décor pour le moins frustre), il est encore médiéval par l'organisation de l'espace.

### *1. La physionomie générale des édifices*

Envisageons la question dans ses grandes lignes : à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle le modèle palatial se substitue au modèle clérical dans la construction des édifices destinés à l'enseignement. Cette évolution intervient après que les architectes ont développé une nouvelle forme de résidence princière, qui ne doit plus rien au logis royal du bas Moyen Age ou au palais-monastère. L'Escorial, dont le plan en forme de grille évoque le martyre de Saint Laurent, a pour centre géographique et pour centre de gravité la chapelle ; au contraire, à Versailles, après les transformations de 1701, c'est la chambre du Roi qui remplit ces fonctions. Deux traits caractérisent cette architecture ; ils se rattachent tous deux à l'idée d'une plus grande ouverture sur le monde. D'une part, les façades s'ouvrent et se déploient en vastes ailes latérales, d'autre part, certains espaces de ces façades se couvrent de décors qui signalent au passant la fonction de l'édifice, la richesse et la position sociale de son propriétaire.

C'est ce même phénomène que nous observons dans les quelques édifices élevés sur la rive gauche de la Seine à l'époque des Lumières. L'ouverture sur le

monde est alors, plus prosaïquement, une ouverture sur la rue parisienne. Gondoin élève de 1776 à 1786 l'Ecole Royale de Chirurgie (12). La construction s'ouvre sur la voie publique par une belle colonnade formée de quatre rangs de colonnes ioniques lisses qui laissent largement voir l'espace intérieur (13). De même, lorsque Chalgrin entreprend la reconstruction et l'agrandissement du Collège de France, il dote sa construction, très dépouillée, d'une belle et large cour ouverte au Septentrion. Soufflot, en aménageant la place de la nouvelle église Sainte-Geneviève, offre aux écoles de Droit un véritable palais, pourvu d'un élégant fronton triangulaire incurvé que supportent de fines colonnes. Cependant, ce dernier architecte conserve le principe de la cour intérieure. Ces transformations architecturales ont une incidence notable sur les représentations de la communauté : elle cesse de se penser pour elle seule ou pour quelques hôtes prestigieux et développe désormais son image sur les façades des nouvelles écoles. Sous Louis XVI, le néo-classicisme s'impose à tous les arts : ces décors seront donc sobres et circonscrits dans quelques cartouches de modestes dimensions. Néanmoins, Berruer sculpte au fronton de l'amphithéâtre de Gondoin *La Théorie et la Pratique se jurent une éternelle Union* (14) et *La Bienfaisance ordonne la reconstruction des Ecoles de Chirurgie* (15). Chalgrin et Soufflot, plus austères encore que Gondoin, limitent les décors à un fronton dans chaque édifice. Cependant, un fait capital est acquis : la représentation de l'institution sera désormais largement conditionnée par le rapport au monde extérieur.

---

12. C'est actuellement l'ancienne Faculté de Médecine, Université Paris V René-Descartes, 12 rue de l'Ecole de médecine.

13. Louis-Sébastien Mercier, le piéton de Paris de cette époque, ne prise guère cette débauche de fûts :

*"Que le génie de nos architectes est monotone ! (...) Ils ne savent plus construire le plus petit édifice sans colonnes ; toujours des colonnes, de sorte que les monuments n'ont plus de caractères distinctifs ; ils ressemblent tous, plus ou moins, à des temples. L'Ecole de Chirurgie a des colonnes majestueuses, qui cachent un amphithéâtre étroit, où l'on dissèque un cadavre. Ce ridicule est d'autant plus répréhensible, d'autant plus coupable, que cet édifice n'a été entrepris que pour ce même amphithéâtre : ainsi, par une bévue impardonnable, le principal est devenu l'accessoire, et les colonnes ont envahi le bâtiment. On n'ose plus entreprendre un monument public ; l'architecte vient avec ses colonnes et fait reculer l'oeuvre bienfaisante."*

Mercier(L.S.), *Le tableau de Paris*, 1781-1790.

14. Cette scène allégorique annonce en fait la personnification des institutions, puisqu'elle préfigure la réconciliation de la Médecine et de la Chirurgie et prophétise la fusion de la Faculté de Médecine et de l'Ecole de Chirurgie en une unique Ecole de Santé. Voir : (n. 399 ; pl. 287).

15. Voir : (n. 398 ; pl. 286).

## 2. *L'aménagement des espaces intérieurs*

Cette transformation de la physionomie générale des édifices s'accompagne d'une restructuration des espaces intérieurs visant à mettre ceux-ci en conformité avec leurs nouvelles fonctions. Ce mouvement ne fait que s'amorcer sous l'Ancien Régime. En ce temps-là, et pour un siècle encore, les institutions seront des lieux de vie autant que des lieux de transmission du savoir : les logements occupent une place considérable de la surface bâtie. Cependant, une mutation s'annonce : l'étude du plan de l'École de Chirurgie montre nettement le développement des espaces de réception et de représentation à l'intérieur de l'école. Colonnades, péristyle, cour d'honneur, vestibules et escaliers occupent une place considérable (16). Tous ces lieux sont à insérer dans une hiérarchie des espaces de représentation organisée entre l'endroit le plus ouvert sur le monde (la colonnade) et le lieu le plus intime, la salle des actes, ouverte aux visiteurs de marque, et qui constitue de ce fait la frontière entre le domaine public et l'espace privé réservé aux seuls membres de la communauté.

Ce premier point n'est cependant pas le caractère le plus significatif de ces transformations de l'espace intérieur. De même que Louis XIV, en plaçant sa chambre au centre de Versailles et en rejetant la chapelle dans l'aile nord du palais, définissait dans l'espace une nouvelle hiérarchie des pouvoirs, de même, Gondoin, en plaçant l'amphithéâtre de chirurgie au cœur de sa construction donnait symboliquement la première place à la transmission du savoir. La chapelle était la pièce maîtresse de la Sorbonne de Lemercier, l'amphithéâtre de dissection est celle de l'École de Chirurgie (17). L'amphithéâtre mérite précisément une mention spéciale dans cette esquisse des transformations de l'architecture universitaire.

---

16. Voir : Krafft(Ch.) et Ransonnette(N.), *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et hôtels*, Paris, 1771-1802. Le plan de l'École Royale de Chirurgie est reproduit dans Pérouse de Montclos(J.M.), (dir.), *Guide du patrimoine : Paris*, Paris, 1994, 517 p., p. 187.

17. Au siècle suivant, Nénot fait de même à la Sorbonne : son plan s'organise autour du Grand amphithéâtre. Le passage de l'ancienne Sorbonne à la nouvelle est avant tout un déplacement du *centre de gravité* de l'édifice.

### 3. *Les amphithéâtres*

L'enseignement à l'époque médiévale reposait sur le tutorat, forme de transmission des connaissances rendue possible par la faiblesse des effectifs, autant que sur la leçon magistrale. A l'époque moderne, une relative augmentation de la population étudiante, ainsi que le développement de l'expérience et de la connaissance pratique des phénomènes scientifiques, rendit nécessaire le développement du cours magistral. La simple pièce ne constituait désormais plus un espace intérieur répondant aux impératifs de cette forme d'enseignement. Les fonctions de maître et d'élève furent redéfinies de manière stricte, et cette division se matérialisa par la partition de l'espace d'enseignement en deux zones distinctes, celle de l'enseignant se distinguant par sa situation éminente. Restait le problème de la visibilité.

#### *Redécouverte de l'amphithéâtre*

L'amphithéâtre antique, sous ses formes les plus variées (du théâtre grec au théâtre romain, en passant par le cirque majestueux) fut *redécouvert* au XVI<sup>e</sup> siècle. Cette renaissance se manifeste aussi bien dans le domaine du théâtre (Palladio édifie à Vicence en 1580 le célèbre *Téatro Olimpico* (18)) que dans celui de la transmission des savoirs. En effet, l'amphithéâtre apparut comme la forme architecturale la mieux adaptée au cours magistral : tout en maintenant la division de l'espace entre l'enseignant et les élèves, il assure une bonne visibilité à tous (19). Ce dernier point est plus particulièrement important pour les écoles de médecine et de chirurgie : c'est pourquoi les premiers amphithéâtres furent des salles de dissection. Ainsi, l'amphithéâtre circulaire d'anatomie de Padoue est construit au XVI<sup>e</sup> siècle (20).

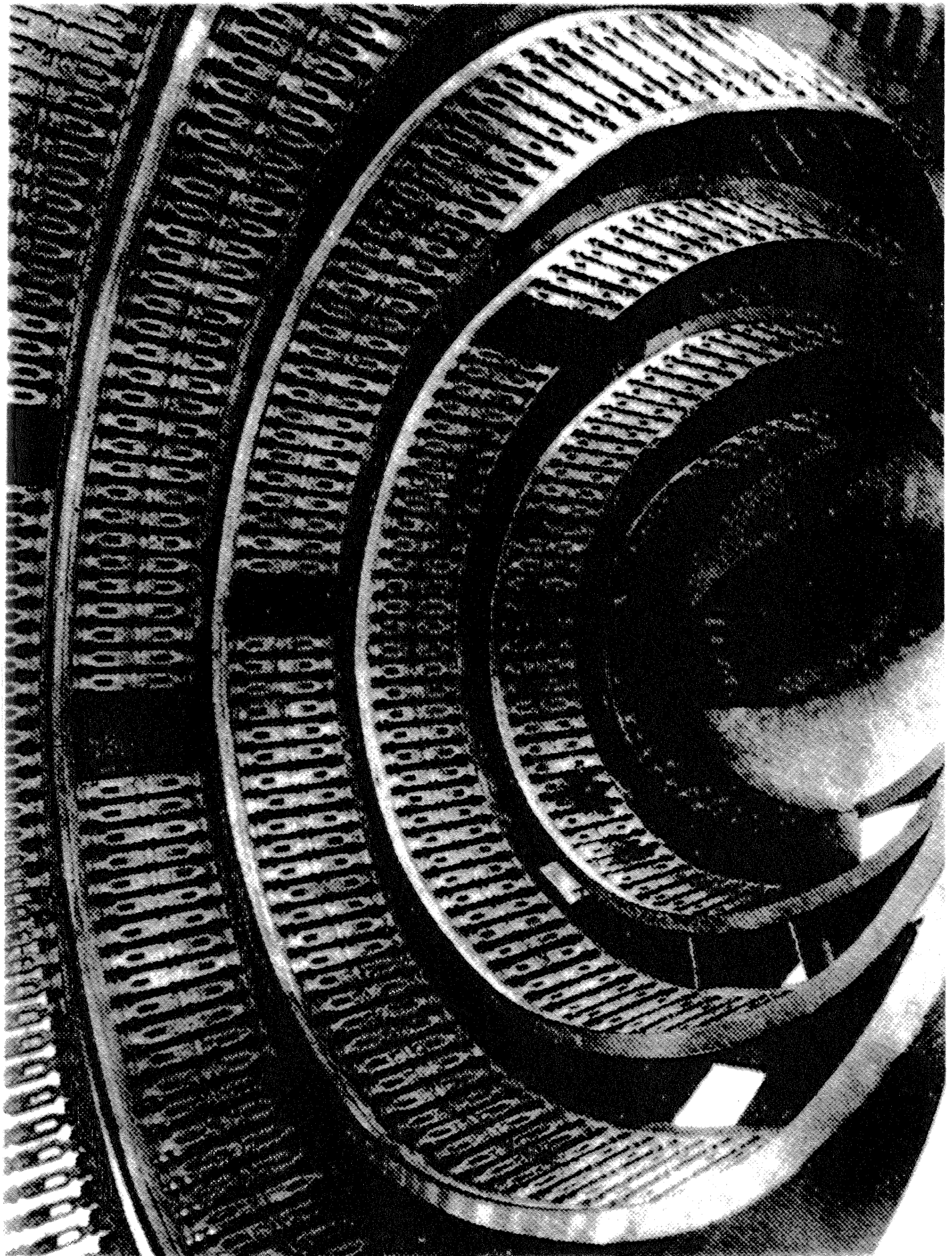
---

18. On trouvera une notice complète sur cet édifice, assortie de plans et de photographies dans : Wundram(M.) et Pape(Th.), *Andrea Palladio (1508-1580), Un architecte entre la Renaissance et le Baroque*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1989, 246 p., p. 226-233.

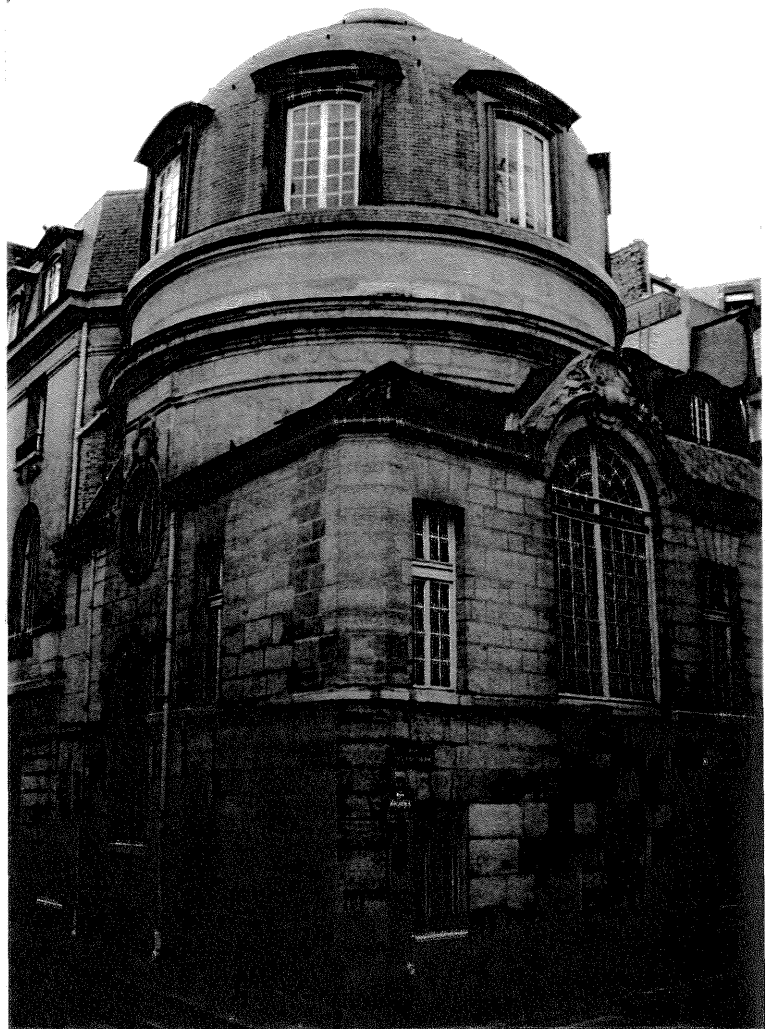
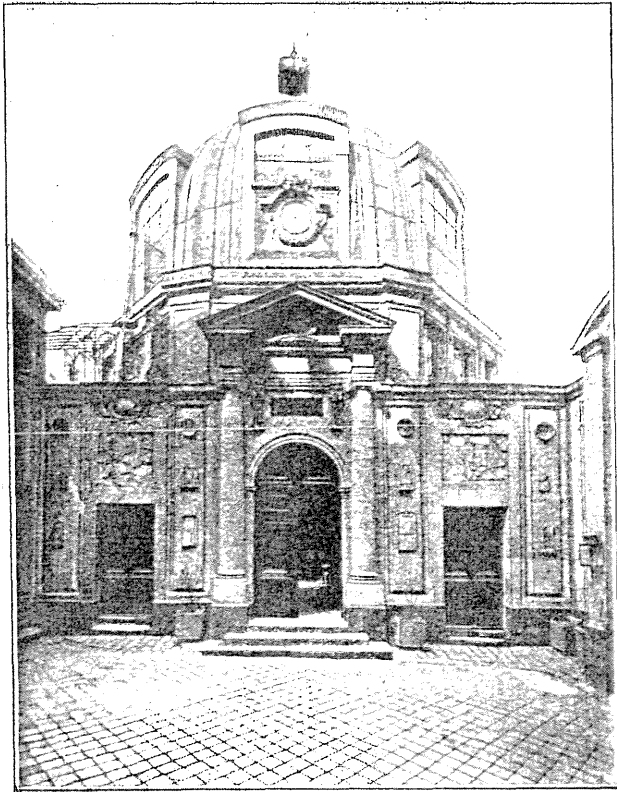
19. On trouvera une intéressante mise au point sur l'histoire et les fonctions des amphithéâtres dans l'article suivant : Lenglardt(D.) et Vince(A.), "Problème spécifique : amphithéâtres", *Universités et Ecoles Supérieures*, éd. du Moniteur, Paris, 1992, 119 p., p. 104-109.

20. Reproduction : Lenglardt(D.) et Vince(A.), *Universités et Ecoles Supérieures*, éd. du Moniteur, Paris, 1992, 119 p., p. 104.

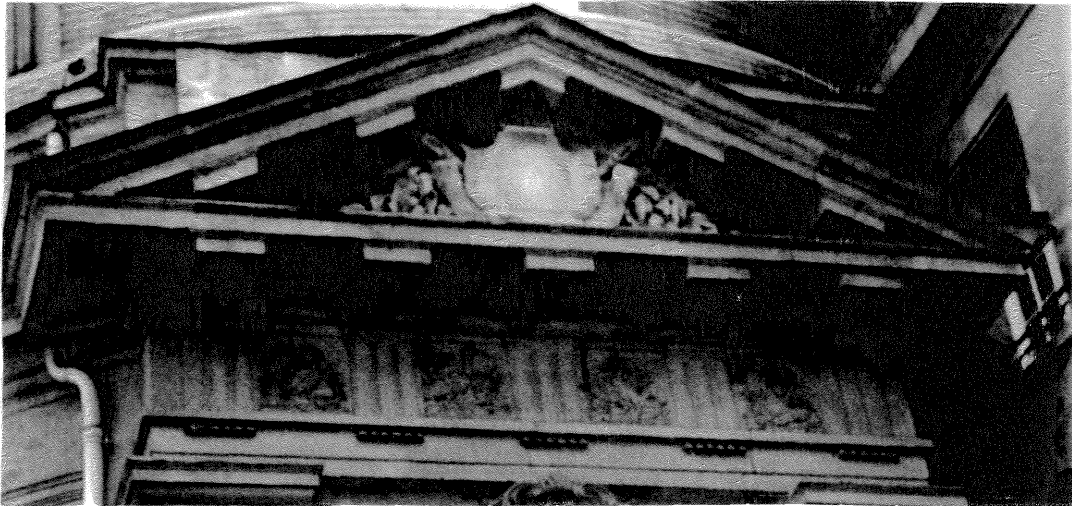
L'amphithéâtre d'anatomie de Padoue (XVI<sup>e</sup> siècle).



Les premiers amphithéâtres parisiens : amphithéâtre de Winslow (rue de la Bûcherie) et amphithéâtre de Saint-Cosme et Saint-Damien (rue de l'Ecole de Médecine). Photographie : Christian Hottin.

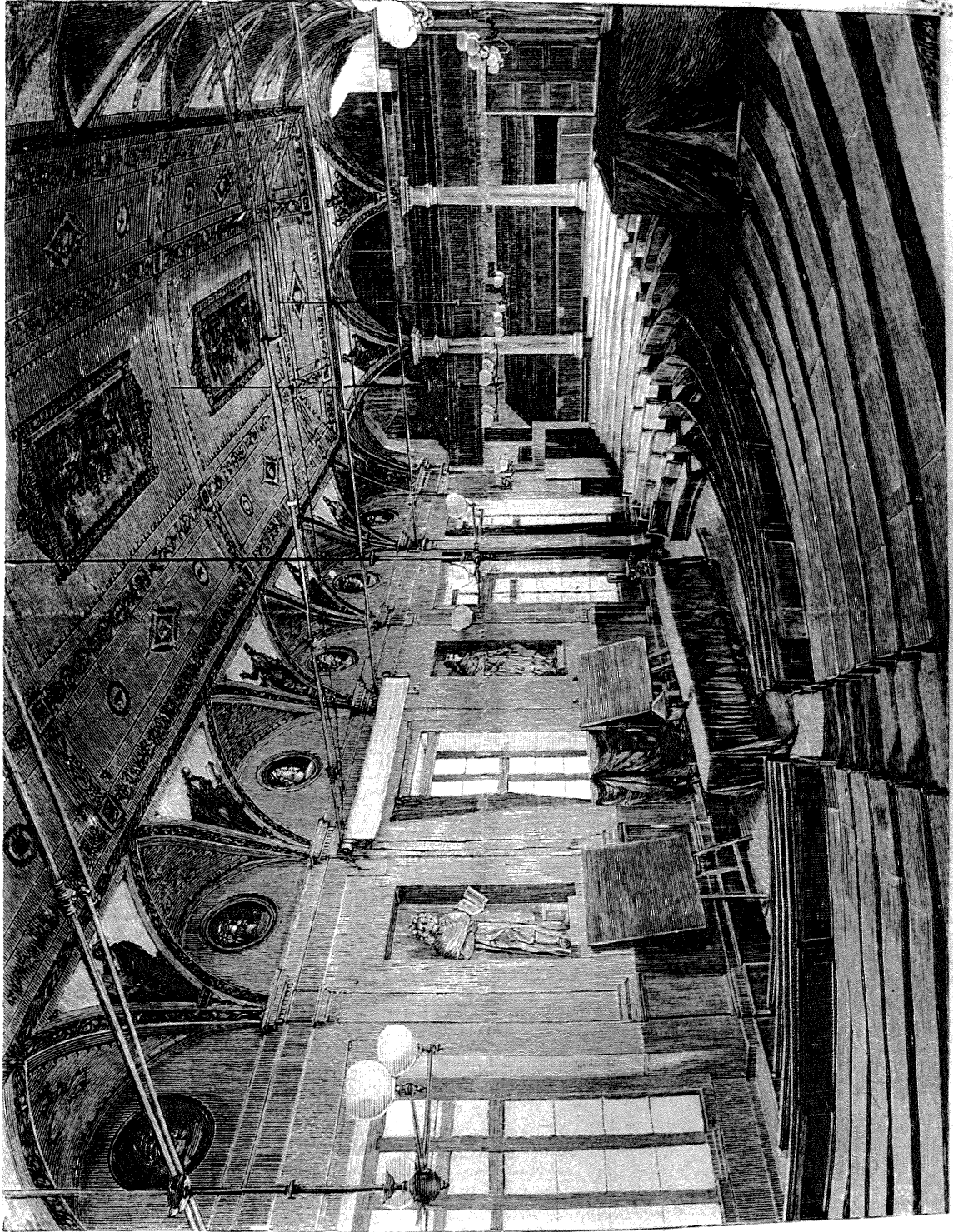


Triglyphes et métopes, la décoration du fronton de l'amphithéâtre de Winslow : le pélican.  
Paris, 1996. Photographie : Christian Hottin.



Un amphithéâtre peu adapté à la mise en place d'une grande décoration peinte : l'ancien grand amphithéâtre de la Sorbonne.

DÉMOLITION DE L'ANCIENNE SORBONNE



Grande salle du concours general. 1896



*Les premiers amphithéâtres parisiens*

A Paris, les premiers amphithéâtres dignes de ce nom datent du XVII<sup>e</sup> siècle. En 1604, la Faculté de Médecine fit construire rue de la Bûcherie une salle de cours de ce type, et, dès 1620, Lemercier la remplaça par une construction plus solide. A la fin du siècle naquit le plus ancien amphithéâtre conservé à Paris : celui de Saint-Cosme et Saint-Damien, élevé par Charles et Louis Joubert entre 1691 et 1695. Cinquante ans plus tard, la Faculté de Médecine, bien moins riche que la confrérie des Chirurgiens, se dota d'un nouvel amphithéâtre grâce à la libéralité du savant danois Winslow, dont le patronyme resta attaché à la salle.

Cependant, ces constructions de modestes dimensions ne se prêtaient guère à l'élaboration et à la mise en place de vastes programmes décoratifs. En raison de leur forme circulaire et de la forte pente des gradins, les regards plongeaient nécessairement en direction du maître : pourquoi y aurait-on installé des décors que personne n'eût pu voir ? En outre, les gradins occupaient tout le tour de la salle, ce qui ne laissait que peu de place disponible pour la décoration. Celle-ci se limitait à des bustes et à quelques motifs ornementaux. L'amphithéâtre de Winslow a pour toute décoration "*Une frise d'entablement circulaire supportée par huit colonnes doriques et ornée de coqs, de cigognes et de pélicans, traditionnels emblèmes médicaux*" (21). L'amphithéâtre de Saint-Cosme et Saint-Damien renfermait en son sein une petite galerie de portraits et le buste de Lapeyronie (22). La configuration intérieure de ces espaces ne permettait donc que la répétition d'emblèmes traditionnels ou la célébration d'un personnage important de l'institution.

*L'Ecole de Chirurgie*

Là encore, il faut attendre la construction de l'Ecole de chirurgie par Gondoin pour rencontrer un amphithéâtre proche de ceux que nous connaissons et que nous allons étudier (23). Bien que destinée à la dissection et à l'étude de l'anatomie, cette

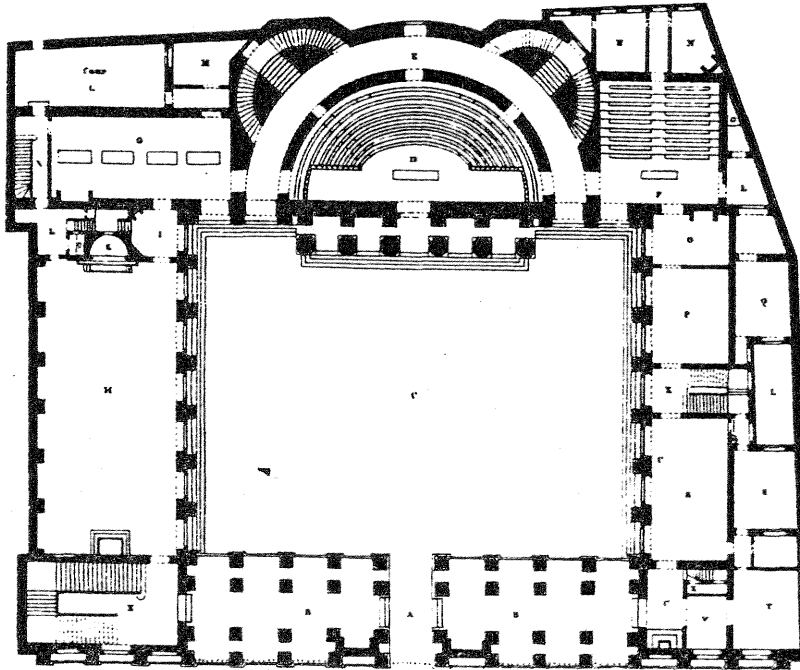
---

21. *Guide Bleu de Paris*, ed. Hachette, Paris, 1988, p. 926 p., p. 488.

22. Binet(Pr. L.) et Valéry-Radot(Dr. P.), *La Faculté de Médecine de Paris, cinq siècles d'art et d'histoire*, Paris, Merson et Cie ed., 123 p., p. 25.

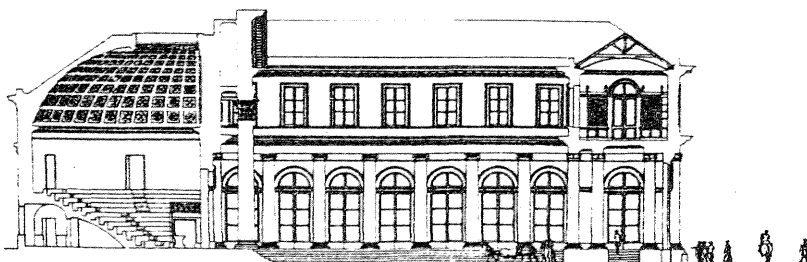
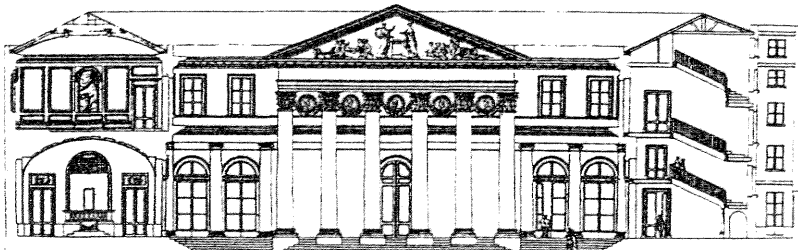
23. Gondoin a donné dans son ouvrage une très belle reproduction de son oeuvre. Cette construction est un des rares édifices parisiens à nous donner une idée de ce qu'auraient pu être les projets d'Etienne-Louis Boullée s'ils avaient vu le jour. Gondoin(J.), *Description des Ecoles de Chirurgie*, Paris, 1780. Reproduction : Pérouse de Montclos(J.M.), *op. cit.*, 517 p., p. 189.

L'École de Chirurgie (Gondoin, arch.) : l'importance de l'amphithéâtre.



École de Chirurgie,  
n° 12 rue de l'École-de-Médecine.  
Plan du rez-de-chaussée.  
D'après Ch. Krafft  
et N. Ransonnette,  
*Plans, coupes, élévations  
des plus belles maisons et hôtels  
(1771-1802).*

École de Chirurgie,  
n° 12 rue de l'École-de-Médecine.  
Coupes et élévations sur la cour.  
D'après Ch. Krafft  
et N. Ransonnette,  
*Plans, coupes, élévations  
des plus belles maisons et hôtels  
(1771-1802).*



pièce n'est pas circulaire, mais strictement bâtie en hémicycle, à l'image d'un théâtre romain ; en outre, son diamètre, de près de vingt-cinq mètres, est imposant. Pour ces deux raisons, un très vaste espace se trouve disponible sur toute la longueur du mur méridional de la salle. Cette surface sera recouverte de peintures en grisaille dues à Esprit-Antoine Gibelin (24). Gibelin divise l'espace qui lui est imparti en trois compositions, toutes accompagnées d'une légende gravée dans la pierre du mur : à gauche des chirurgiens opèrent un blessé en pleine bataille ("*Ils étanchent le sang consacré à la défense de la Patrie*") ; au centre, Louis XV reçoit l'hommage des chirurgiens assemblés ("*La bienfaisance du monarque hâte et récompense leur zèle*") ; à droite, les chirurgiens reçoivent les enseignements du dieu de la Médecine Esculape ("*Ils tiennent des dieux les principes qu'ils nous ont transmis*"). Du côté des gradins, tout autour de ceux-ci, court une longue inscription latine :

*"PRISCA AMPHITHEATRA AD CAEDES HOMINUM PATEBANT, NOSTRA UT  
LONGUM VIVERE DISCANT APERIUNTUR"* (25)

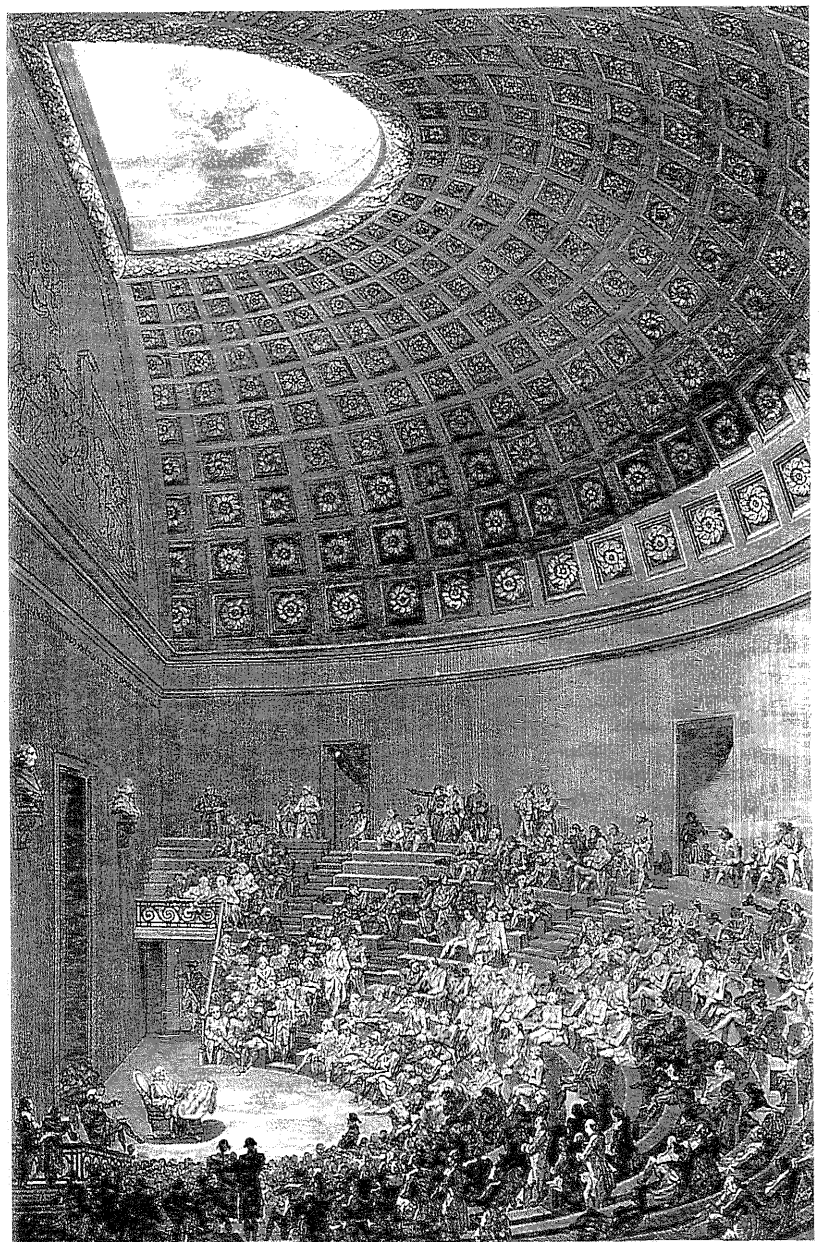
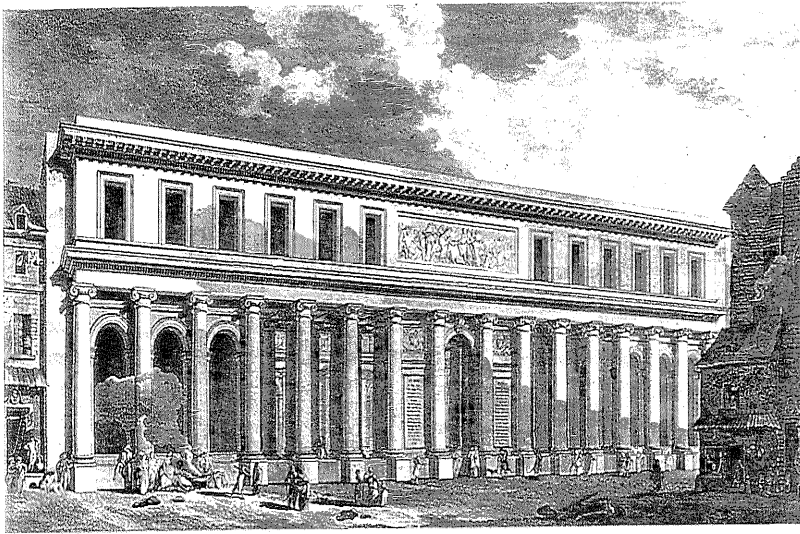
Cette décoration est novatrice à plus d'un titre. En premier lieu, elle se distingue des précédentes, comme nous l'avons vu, par sa situation : placée face aux étudiants, elle est de toute évidence faite pour être vue, admirée et méditée. Ce rapport à l'oeuvre d'art dans un contexte architectural universitaire inaugure une longue série de peintures d'amphithéâtres à contenu ouvertement pédagogique. Les explications qui accompagnent ces grisailles néo-classiques renforcent cette fonction. Quant à la célébration de l'enseignement lui-même, il est contenu dans la longue maxime reproduite ci-dessus : le savoir, en tant que moyen de prolonger l'existence, est opposé à la force brutale et meurtrière. En outre, la peinture d'Esprit-Antoine Gibelin annonce une nouvelle forme de représentation de l'institution, beaucoup plus complexe que les précédentes. Les chirurgiens nus ou en toge qui la peuplent sont, à n'en point douter, les images idéalisés des chirurgiens parisiens du temps de Louis XV. Ils sont présents sur les trois volets de la composition : c'est l'affirmation de la communauté par la représentation de ses membres. Ce fait n'est pas nouveau. Toutefois, dans le cas présent, cette représentation n'est pas l'accumulation des portraits de ses membres réels : il s'agit de la figuration symbolique d'une assemblée

---

24. Voir : (n. 405 ; pl. 294 et 295).

25. "*Les amphithéâtres de jadis s'ouvraient pour massacrer des hommes, les nôtres sont ouverts pour qu'ils apprennent à vivre plus longtemps*".

L'Ecole de Chirurgie (Gondoin, arch.) : la façade principale et l'amphithéâtre. Gravures d'après G. Gondoin, *Description des Ecoles de Chirurgie* (1780).



idéalisée. En outre, le rapport aux autres prend une importance considérable dans cette mise en scène : la place du chirurgien dans la cité est le sujet du volet latéral gauche, les rapports de l'institution avec le Prince celui du panneau central. La perception du monde extérieur se diversifie, la célébration du monarque, qui est aussi un puissant mécène, remplace celle du créateur divin et préfigure la glorification de l'Etat. Enfin, le savoir et sa transmission sont au coeur du volet latéral droit (26).

Nous venons de voir que les transformations de l'architecture à l'époque moderne avaient été l'occasion de la naissance de nouveaux espaces intérieurs et extérieurs, et que ces lieux avaient été enrichis d'une décoration plus riche et plus complexe que celle des édifices antérieurs. Cette modification des décors trouve sa source dans l'évolution des représentations des institutions. Cette évolution des représentations est elle-même conditionnée par une profonde mutation des structures de l'enseignement : le mouvement commence, là encore, au temps des Lumières et s'amplifie démesurément sous la Révolution. Tandis que l'Empire et la Restauration marquent une phase de cristallisation.

### III. LES MUTATIONS INSTITUTIONNELLES

#### *1. L'Université aux temps modernes*

---

26. L'oeuvre de Gondoin et Gibelin resta longtemps une *exception* par rapport aux autres décors universitaires. Les premières réalisations du siècle dernier sont bien souvent des ensembles moins heureux et moins complexes que l'amphithéâtre de Chirurgie. La peinture de l'hémicycle des Beaux-Arts de Paul Delaroche est une oeuvre de grande qualité picturale, mais d'une conception plus traditionnelle, puisque directement inspirée de l'*Ecole d'Athènes*. En outre, elle est située dans le dos du public de la salle. Quant à la décoration du grand amphithéâtre de la Sorbonne voulue par Nicolle et hâtivement exécutée par Gosse, c'était une oeuvre considérée à juste titre comme médiocre. Ajoutons que l'ancienne Sorbonne, édifice composé de corps de bâtiments longs et étroits, se prêtait fort peu à la construction d'un amphithéâtre. La construction élevée sous la Restauration est plus large que profonde, son éclairage n'est pas approprié à sa destination et la décoration picturale se trouve au plafond, chose tout à fait absurde puisque l'auditeur se trouve placé devant l'alternative de regarder au plafond sans suivre la leçon ou de regarder le professeur en ignorant la décoration. Gondoin avait compris que l'intérêt était de placer le maître et le décor dans la même direction.

Les universités françaises, à la différence de leurs cousines anglaises et allemandes, ne maintinrent pas leur prestige durant tout le Moyen Age. Dès le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle, de multiples compromissions et des erreurs politiques en série (soutien aux parti bourguignon pendant la guerre civile, collaboration avec l'occupant anglais après le traité de Troyes) s'ajoutèrent aux malheurs des temps et diminuèrent la place de l'Université de Paris sur la scène européenne. Son recrutement se limita de plus en plus au seul royaume de France, puis à la partie septentrionale de cet Etat. Au cours des siècles suivants, rien ne permit d'enrayer ce déclin relatif : l'institution prit même le parti de la Ligue contre celui du roi, renouvelant ainsi ses fautes des siècles précédents.

Bien au contraire, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les jésuites et d'autres compagnies de prêtres enseignants mirent sur pied des structures de remplacement. Ces collèges d'un genre nouveau menèrent une rude concurrence aux artiens, d'autant que les méthodes des bons pères étaient nettement plus efficaces que celles, routinières au possible, de la vieille Faculté. Dans le même temps, l'Etat croissait en France jusqu'à occuper dans la vie publique et dans la société une importance peut-être sans égal dans l'Europe moderne. Pour faire fonctionner cette machine aux rouages toujours plus complexes, il fallait des spécialistes, des personnes formées par l'Etat et pour lui, instruits en un art précis et maîtres d'une technique. La Faculté des Arts, toujours versée dans l'étude du *Trivium* et du *Quadrivium*, n'était pas en mesure de former une semblable élite. C'est pour combler cette lacune que l'Etat créa ou encouragea les écoles spéciales.

## ***2. Les écoles spécialisées sous l'Ancien Régime***

### *XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*

Les premières écoles, parlons plutôt de structures enseignantes, apparues en dehors de l'Université remontent au XVI<sup>e</sup> siècle. En 1531 naquit le Collège des Lecteurs Royaux (aujourd'hui Collège de France), grâce au labeur acharné de Guillaume Budé plus que par la faveur, souvent distraite, du *beau roi François* : cette institution originale développa en France la connaissance de matières que l'Université refusait de proposer aux étudiants. En 1576, un épicier du nom de Nicolas Houel

établit une fondation charitable pour les orphelins, particulièrement nombreux en ces jours de guerres civiles. Il se donna pour mission de leur apprendre à lire, à écrire et de les former au métier d'apothicaire. Son école (quelques modestes salles et un jardin de simples) s'installa dans le pauvre faubourg Saint-Marcel : telle fut l'origine de l'Ecole Supérieure de Pharmacie, devenue en 1921 la cinquième Faculté de l'Université de Paris.

### *XVIII<sup>e</sup> siècle*

Il faut attendre le Siècle des Lumières pour voir apparaître des écoles spéciales qui annoncent nos actuelles grandes écoles. Les quelques institutions qui naissent sous les derniers règnes des Bourbons ne possèdent pas encore, lorsqu'éclate la Révolution, de riches bâtiments comparables à l'Ecole de Chirurgie : elles sont souvent ballottées entre plusieurs sites, et le nomadisme institutionnel ne permet guère le développement des décors, dans la mesure où ces derniers sont une forme de cristallisation de la représentation, de sédimentation de l'histoire d'un groupe humain. Cependant, ces écoles ont une originalité profonde, qui va conditionner le développement et le renforcement de leur système de représentations et donnera à ce dernier une unité et une richesse sans comparaison avec ceux des institutions universitaires médiévales. Dès le départ, le sentiment d'appartenance à la communauté est beaucoup plus fort dans ces écoles que dans les collèges de l'Université de Paris. En effet, le lien qui unit ses membres ne se trouve pas dans leur origine géographique ou sociale, mais dans la profession qu'ils exerceront une fois sortis de l'école. Cette situation les rapproche des chirurgiens, qui sont, sans doute, le groupe le plus soudé et le plus riche du monde universitaire à cette époque. L'appartenance à une même profession, à un *corps* unique, tisse des liens qui maintiennent le contact entre les différents membres après la sortie de l'école. Cette dernière devient pour eux le lieu chéri de leur intégration à la communauté, le cadre de la naissance d'amitiés indestructibles. Dès cette époque, ces écoles développent un esprit de cohésion plus complexe que celui des collèges médiévaux.

### *De nouvelles communautés*

Ce sentiment communautaire s'exprime avec force à travers les quelques oeuvres que les membres font exécuter dès cette époque. Ces oeuvres sont de

dimensions modestes : elles sont susceptibles d'être déplacées sans peine. Néanmoins, leur grande qualité et le talent des artistes sollicités témoignent de l'importance du geste consenti par les commanditaires. L'Ecole des Ponts et Chaussées est créée en 1747, alors que les ingénieurs des ponts et chaussées existent déjà depuis le début du siècle. Perronet, ingénieur de la généralité d'Alençon de 1737 à 1747, fut son premier directeur et il fut à la tête du corps jusqu'en 1792. Les élèves honorèrent Rodolphe Perronet par l'érection de son buste dès 1778 (27). Ce magnifique marbre blanc, dressé sur un piédestal cannelé, est accompagné de l'inscription suivante :

"PATRI CARISSIMO FAMILIA  
MDCCLXXVIII" (28)

En 1763 un écuyer lyonnais du nom de Bourgelat (1712-1779) vit son établissement hippiatrice élevé au rang d'Ecole Royale Vétérinaire. Dès 1766, Chabert et Bredin, deux disciples de Bourgelat, fondèrent à Alfort, aux portes de la capitale, une école vétérinaire. Les vétérinaires rendirent hommage à Bourgelat l'année même de sa mort, en 1779, et il est permis de penser que le beau buste de marbre blanc sur piédestal pourpre commandé à Boziot fut demandé à l'artiste du vivant du fondateur (29). Cette oeuvre est, elle aussi, dotée d'une inscription rappelant les actions méritoires de Bourgelat. Enfin, en 1773, le minéralogiste Sage (1740-1824) obtint, par lettres patentes, comme Bourgelat, l'autorisation d'ouvrir une école gratuite de minéralogie à Paris. L'ordonnance du 19 mars 1783 institua l'Ecole Royale des Mines, pourvue de deux chaires. L'hommage rendu à Sage par ses premiers élèves ne tarda pas et fut comparable à ceux rendus à Bourgelat et Peronnet : ce fut une très belle tête en bronze, due au talent de Ricourt (30).

Dans ces trois cas, l'hommage traditionnellement rendu à Dieu ou au bienfaiteur de l'institution a été remplacé par la célébration des mérites du père fondateur de la communauté. Il s'agit certes d'Ecoles Royales, mais le monarque absolu n'a rien à voir dans ce qui paraît bien être une *affaire de famille*. De même, le financement de ces oeuvres (ce que nous en savons nous est suggéré par des dédicaces) ne doit rien à un mécène extérieur à la collectivité : le groupe se charge

---

27. Voir : (n. 133 ; pl. 82 et 83).

28. On traduira : "*la Famille en hommage à son Père très cher.1778*".

29. Voir : (n. 172 ; pl. 122).

30. Voir : (n. 89 ; pl. 59).



personnellement de tout, depuis la commande jusqu'au paiement, en passant par le choix de l'artiste. La communauté, comme pour les collèges d'Ancien Régime, se définit toujours par la célébration de ses origines. Mais cette commémoration revêt un caractère différent de celui observé plus haut. Le mécénat est absent, le fondateur, le *Père*, n'est plus un bienfaiteur étranger à la communauté, personnage ressenti comme lointain et distant : il est le premier de ses membres. Non pas le *primus inter pares*, mais avant tout le premier dans le temps, donc le créateur et le modèle.

En somme, la naissance de ces écoles inaugure une nouvelle période de la constitution du paysage de l'enseignement supérieur français (31). Mais ces institutions ouvrent également la voie à une nouvelle manière de penser et de représenter les groupes humains qui les constituent.

### 3. *Les transformations dues à la Révolution*

La tourmente révolutionnaire ruine l'ancien système universitaire. Elle supprime également les écoles, mais ces dernières poursuivent leur existence en marge de la loi (c'est le cas de l'Ecole de Pharmacie et de l'Ecole de Chirurgie, plus nécessaires que jamais après l'ouverture des hostilités) ou sont promptement recrées. En même temps, les assemblées qui se succèdent à la tête de la Grande Nation jettent les fondations d'un nouveau système d'enseignement en créant une série d'écoles spéciales, connues depuis sous le nom collectif d'"Ecoles de L'An III". L'Université n'existant plus, ces institutions se développent sur des bases conceptuelles entièrement neuves (c'est le cas de l'Ecole Normale, conçue comme "*la réunion temporaire des citoyens déjà instruits dans les sciences utiles, afin de leur permettre de développer ensuite l'art d'enseigner dans les départements*" (32)), ou s'inspirent, tout en s'assignant des objectifs plus larges, des écoles spéciales déjà existantes : L'Ecole

---

31. Il convient de rappeler que, à l'époque où se développaient les premières écoles spéciales, l'Etat procédait à une reprise en main des collèges tenus par les jésuites avant leur interdiction. De tous côtés, la pression du pouvoir laïc se faisait plus forte et cernait les anciennes structures de l'université médiévale : en témoignent la création du concours de l'Agrégation (1766) et l'apparition, simultanément, de boursiers de l'Etat qui préfigurent les normaliens de la Convention.

32. Masson(N.), *L'Ecole Normale Supérieure, les chemins de la liberté*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1994, 96 p., p. 10, reproduction du décret de la Convention Nationale du 9 Brumaire an III portant création de l'Ecole Normale.

Centrale des Travaux Publics, qui prend bientôt le nom d'École Polytechnique, compte parmi ses dirigeants et ses professeurs un grand nombre de savants et d'ingénieurs issus des Ponts et Chaussées. Seuls l'École Polytechnique et le Conservatoire des Arts et Métiers sont pourvus de locaux stables. L'École Normale, après s'être assemblée au Museum et au Collège de France, est dispersée. Quant à l'École des Langues Orientales Vivantes, elle ne trouve pas d'endroit où s'établir dignement.

#### *4. L'Empire et la Restauration : une phase de cristallisation*

Sous l'Empire, Napoléon donne son statut militaire à l'École Polytechnique et recrée l'École Normale sous la forme d'un Pensionnat Normal. La première doit devenir la clef de voûte de son système administratif (grands corps techniques) et militaire, la seconde, le sommet de la pyramide de l'enseignement (en formant les professeurs des lycées impériaux). En agissant ainsi, l'empereur crée les conditions nécessaires au développement dans ces institutions d'un esprit communautaire comparable à celui évoqué pour les écoles nées sous l'Ancien Régime. Par la création de l'Université Impériale, en 1808, il dote le pays d'une structure universitaire fortement hiérarchisée et soumise étroitement au contrôle étatique. Il établit les cinq facultés : Médecine, Droit, Théologie, Lettres et Sciences. Il faut attendre la Restauration pour que l'Université soit dotée de locaux : les facultés de Lettres, de Sciences et de Théologie s'établissent dans l'ancienne Sorbonne enlevée aux artistes (33). Les Facultés de Droit et de Médecine retrouvent leurs anciens locaux et un cadre institutionnel proche de celui qu'elles avaient avant la Révolution.

Désormais, la rupture avec l'université médiévale est consommée : les structures communautaires des anciens collèges ont disparu, les facultés deviennent le cadre unique de la vie et du développement de l'Université de Paris, C'est sur cette base qu'elles vont développer leurs propres formes de représentation, en concurrence avec les écoles. Faute d'argent, ces décorations sont encore modestes et peu nombreuses.

---

33. Napoléon conçut le dessein de bâtir un somptueux Palais de l'Université, voisin du Palais des Archives et faisant face au Palais du Roi de Rome établi sur la colline de Chaillot. Il n'eut pas le temps de mettre son projet à exécution.

*Conclusion*

Nous avons parcouru l'histoire des mutations architecturales et institutionnelles de l'enseignement supérieur français entre 1750 et 1820 environ. Nous l'avons fait sans entrer dans les détails : la période révolutionnaire à elle seule mériterait de fort longs développements. Mais notre propos n'était pas d'analyser par le menu ces transformations institutionnelles. Notre intention était en effet d'introduire l'étude des décors de ces institutions.

Il était pour cela nécessaire de montrer que, de même qu'une mutation architecturale a amené une transformation de la forme et du contenu des décors, une lente mais totale transformation des institutions a fait disparaître les structures anciennes (et donc les anciennes formes de représentation) et leur a donné un aspect nouveau (nouveaux locaux, nouvelle organisation administrative). Profondément renouvelées, ces communautés humaines se pensent et se représentent différemment des anciennes : étudier les modalités de ces représentations sera une part essentielle de notre propos. L'analyse des images de la connaissance scientifique sera le troisième point de notre étude des représentations universitaires. Trois questions restent pourtant en suspens, alors que nous nous trouvons aux portes mêmes de notre étude. Quel est le mouvement général de la décoration des édifices voués à l'enseignement supérieur ? Quelles sont les formes et les fonctions de l'oeuvre d'art dans ce contexte particulier (contexte non muséal) ? Quels sont les modes de financement de ces oeuvres d'art : place de la commande publique, importance des souscriptions et des donations ? Ces trois questions, si nous y répondons, seront autant de *clefs* aidant à comprendre les complexes problèmes de représentation développés par ces décors.

**PREMIERE PARTIE**

**CLEFS POUR COMPRENDRE LA DECORATION DES  
ETABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR**

## PREMIERE PARTIE

### CLEFS POUR COMPRENDRE LA DECORATION DES ETABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR

#### CHAPITRE I

#### L'HISTOIRE DE LA DECORATION DES ETABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR : LES GRANDES ETAPES

##### I. LES LIMITES CHRONOLOGIQUES

###### *1. Point de départ*

Les considérations qui précèdent ont, dans une large mesure, expliqué le point de départ choisi pour aborder le problème de la décoration des édifices universitaires. Il n'est pas possible, bien entendu, de donner une limite chronologique précise : disons simplement que les années qui ouvrent le XIX<sup>e</sup> siècle, les décennies de l'Empire et de la Restauration, correspondent bien à cette phase de cristallisation pendant laquelle s'effectue le *tri* de l'apport révolutionnaire, tandis que se mettent en place de nouvelles structures administratives (Université Impériale, Pensionnat Normal), promises à une grande longévité. Les Bourbons restaurés ne renient pas cet héritage : ils le transforment en le mettant à leur service (Mgr. Frayssinous devient Grand Maître de l'Université) mais donnent aux institutions qui n'en étaient pas encore pourvues des locaux où s'établir durablement.

Cette justification historique nous semble commode et, dans l'ensemble, recevable. Il convient cependant de la nuancer en invoquant également une raison pratique : la tourmente révolutionnaire, en supprimant les anciennes institutions universitaires et les collèges de la montagne Sainte-Geneviève, a détruit ou dispersé la quasi-totalité des richesses artistiques détenues par ces communautés humaines. Le phénomène observé pour les bibliothèques parisiennes des abbayes se retrouve ici : rares sont les institutions qui ont pu conserver leurs trésors. Seules celles qui ont poursuivi une existence marginale pendant une courte période ont pu sauver des vestiges suffisamment nombreux pour constituer la base d'un musée de l'institution. C'est en particulier le cas de l'Ecole de Chirurgie et de la Faculté de Médecine, qui possèdent toujours plusieurs bustes du XVIII<sup>e</sup> siècle conservés au musée d'Histoire de la Médecine (1).

En outre, il convient de signaler que le cadre de notre étude ne coïncide pas exactement avec les limites chronologiques de nos dépouillements archivistiques. Pour reconstituer l'histoire des oeuvres (ne serait-ce que pour établir la distinction entre celles commandées par l'intermédiaire de l'Etat et celles entrées dans l'institution par un autre procédé), nous étions largement tributaire du fonds d'archives de l'administration des Beaux-Arts. Or, ce dernier ne présente un aspect cohérent qu'à partir de 1848. Les oeuvres datant de l'Empire, de la Restauration ou de la Monarchie de Juillet sont relativement peu nombreuses et leur origine est en général identifiable par d'autres sources : c'est pourquoi ce décalage ne nous a pas semblé constituer un handicap considérable.

## 2. *Terminus ad quem*

Nous avons décidé de borner notre étude aux oeuvres et aux établissements antérieurs aux années charnières entre la quatrième et la cinquième République. Ce choix appelle quelques commentaires, mais aussi quelques remarques destinées à le nuancer.

---

1. Pour connaître la liste et l'histoire de ces nombreux bustes que nous n'avons pas étudiés dans le chapitre de notre catalogue consacré à la Faculté de Médecine, voir : Legrand(N.), *Les collections artistiques de la Faculté de Médecine de Paris, inventaire raisonné publié par P. Landouzy*, Paris, 1911, XVI-338 p.

*Diminution du nombre d'oeuvres nouvelles*

En premier lieu, il nous a semblé, au cours de nos visites sur le terrain, que l'objet de notre étude allait en s'amenuisant de lui-même à mesure que nous approchions de cette période. D'une manière plus générale, la seconde guerre mondiale a provoqué une interruption totale dans la décoration des édifices (2). Les oeuvres mises en place dans les années qui suivent la victoire sont peu nombreuses, la fin de la guerre n'ayant pas donné lieu, comme après 1918, à une vague de commémorations au travers des monuments aux morts. Viennent ensuite le temps de la reconstruction et celui de la prospérité retrouvée : les institutions ne semblent pas pour autant manifester le désir de couvrir leurs murailles de peintures ou de peupler leurs galeries de statues. A la Sorbonne, à l'Ecole Normale Supérieure, à la Faculté de Droit, en bien d'autres lieux encore, on ne trouve pas de monuments postérieurs aux années cinquante. Cette limite s'imposait donc d'elle-même (3). Outre la question des décorations, deux autres causes nous semblent justifier cette limite.

*Transformations architecturales et bouleversements sociaux*

Entre 1945 et 1960 on construisit peu d'édifices destinés à l'enseignement supérieur à Paris. La nouvelle Faculté de Médecine de la rue des Saints-Pères, déjà évoquée, est un cas quelque peu particulier puisqu'elle fut conçue et commencée sous la troisième République. Son aspect extérieur et ses aménagements intérieurs, en dépit de quelques particularités (4), restent profondément marqués par les traditions architecturales en matière de construction universitaire. Les transformations sociales qui suivent la guerre, en particulier le développement d'un enseignement de masse, rendent nécessaire, à partir des années 1960, la construction d'un grand nombre d'édifices destinés à l'enseignement supérieur.

---

2. La construction de la nouvelle Faculté de Médecine, rue des Saints-Pères, à l'emplacement de l'hôpital de la Charité, débute en 1936 et ne s'achève qu'en 1953. Entre 1939 et 1945 les travaux sont arrêtés, de même que les commandes d'oeuvres d'art (médaillons et vantaux de la porte principale).

4. Michel Fleury et Guy-Michel Leproux ont stigmatisé les surélévations illégales qui confèrent à cet édifice une allure pour le moins incongrue en plein quartier de Saint-Germain-des-Prés. Réau(L.), *Histoire du vandalisme, les monuments détruits de l'art français*, édition augmentée par Michel Fleury et Guy-Michel Leproux, éd. Robert Laffont, Paris, 1994, 1190 p., p. 817.

Ces bouleversements sociaux s'accompagnent d'une révolution architecturale puisque le modèle élaboré à la fin du Siècle des Lumières, celui du palais universitaire, est désormais remplacé par le campus, inspiré des universités anglaises ou américaines. C'est le temps des structures architecturales éclatées, pavillonnaires, reliées par des pergolas de bétons ; les formes de l'architecture sont renouvelées : celles de la décoration également (5).

### *L'éclatement de l'Université de Paris*

Les transformations institutionnelles qui marquent ces années trouvent également leur origine dans la naissance d'un enseignement supérieur de masse. Après 1968, le cadre traditionnel des facultés est rompu, l'Université de Paris perd sa structure pyramidale : il faut désormais parler des Universités de Paris. La Sorbonne n'est plus le siège du rectorat, des Facultés des Lettres et des Sciences : elle se réduit à une *expression géographique*.

Là encore, ces bouleversements d'une ampleur inégalée depuis la Révolution formaient une barrière naturelle à notre sujet.

## II. DES ORIGINES A 1880

### *1. Une phase de léthargie productive : l'accumulation des données de représentation*

---

5. Il convient de nuancer : le système des campus se développe en banlieue parisienne et dans les grandes villes françaises, partout où sont disponibles de vastes terrains dégagés, négociables à bon prix : l'université de la Source à Orléans, l'Université Paul-Sabatier à Toulouse, les complexes de Grenoble et de Talence en sont des exemples. A Paris, la rareté des parcelles constructibles et le prix du mètre carré conduisent les architectes à renouveler l'architecture des espaces universitaires en explorant d'autres voies : c'est le cas du centre universitaire Pierre Mendès-France, rue de Tolbiac, dans le XIII<sup>e</sup> arrondissement. Le centre universitaire de Jussieu est un cas très particulier, puisqu'il se rattache par l'ampleur et la majesté de ses bâtiments à la tradition de la Sorbonne, tandis que sa structure (escaliers desservant des ailes cruciformes) permet d'envisager un accroissement considérable de la superficie, gage d'adaptabilité qui rompt avec les édifices de la période antérieure.



Les effets de la fondation de l'Université Impériale et de l'organisation des écoles spéciales n'ont pas été immédiatement visibles. En fait, il faut attendre les années 1830-1840 pour que les décors peints et sculptés apparaissent en nombre significatif. Quelles sont les causes de cette phase de léthargie de près de trente ans ?

### *Le Prince*

Examinons en premier lieu l'action de l'Etat pendant cette période. Ce dernier est susceptible de provoquer deux phénomènes de nature à influencer la production de décors dans les édifices universitaires. Il peut mener une politique favorable au développement de l'enseignement supérieur, et, de ce fait, améliorer la situation matérielle et morale des institutions. Ces dernières, favorisées par le régime, connaissent alors la prospérité, prennent confiance en elles, et n'hésitent pas à traduire cette confiance sous une forme figurée quelconque. L'autre possibilité est la conduite d'une politique active dans le domaine des Beaux-Arts : pour faire travailler les artistes, il faut leur confier des murailles à décorer ou des façades à orner. Tous les types de bâtiments publics sont alors concernés, les édifices universitaires recueillent une part (nécessairement modeste, étant donné leur petit nombre) de l'effort artistique commandé par l'Etat. La Restauration comme la Monarchie de Juillet ne se préoccupent guère de développer l'une ou l'autre de ces actions politiques en direction de l'enseignement supérieur. La Restauration a peur de l'Université : elle la place sous la coupe de Mgr Frayssinous, qui sait user de l'outil centralisé légué par l'Empire pour conduire une politique réactionnaire. Le régime craint plus encore les écoles spéciales : l'Ecole Normale est temporairement supprimée, l'Ecole Polytechnique étroitement surveillée. Cette dernière participera du reste activement aux Trois Glorieuses. Louis XVIII fonde l'Ecole des Chartes en 1821, mais il ne donne à cette jeune institution ni véritables locaux, ni avenir professionnel : l'école s'étiole dès sa fondation, non sans avoir vu passer dans ses murs Benjamin Gérard... Les Bourbons restaurés ne dédaignent pas l'art, et renouent avec les traditions de leurs prédécesseurs en matière de construction et de décoration, mais il se construit sous leurs règnes plus d'églises que d'amphithéâtres.

Arrivent les Trois Glorieuses et avec elles la Monarchie de Juillet. Louis-Philippe se montre favorable à l'Université et aux écoles. Cependant, cette attitude ne se traduit pas dans les faits par une politique active de construction et de développement des institutions ; signalons cependant un chantier important, celui de

l'Ecole Normale Supérieure, achevé à la fin du règne. L'effort portera plus volontiers sur les facultés provinciales, qui sont souvent dans le plus total dénuement. La politique artistique de Louis-Philippe est assez dynamique, et le roi se montre, à titre personnel, vivement intéressé par les arts. Cependant, la principale affaire du règne est Versailles et la constitution du grand musée qui doit sceller la réconciliation nationale autour de toutes les gloires de la France. Aucune action importante n'est entreprise dans la décoration des édifices universitaires.

### *L'école*

Tournons nous maintenant du côté des institutions. En l'absence d'une politique d'intervention de l'Etat, elles ne peuvent développer leurs représentations figurées que par elles-mêmes. Or, elles n'en n'ont généralement pas l'occasion. La modestie de leurs finances est sans doute la principale cause de cette inertie. Mais le phénomène est en fait plus complexe.

La plupart des écoles sont encore jeunes à cette époque. Leur histoire ne comporte encore que peu de chapitres, même lorsqu'ils sont déjà ornés de lauriers, comme c'est le cas pour l'Ecole Polytechnique. Dans la mesure où le passé de l'institution reste le principal matériau de la construction de ses représentations, on peut comprendre qu'il n'y ait pas lieu de célébrer dans la pierre une histoire qui est encore trop récente : pour la plupart des écoles, mais aussi pour l'Université récemment recréée, cette période est celle de la constitution d'une mémoire. Ecoles et universités prennent peu à peu conscience de leurs origines et bâtissent une mémoire collective autour de laquelle se rassemblera un jour toute la communauté. Pour le moment, il est encore bien tôt pour en arriver à ce point. Seules les institutions déjà anciennes commencent à faire exécuter, sans l'aide de l'Etat, des bustes de leurs fondateurs : L'Ecole Polytechnique décore les murs de sa bibliothèque de médiocres bustes en hermès, et, quelques années plus tard, le sculpteur Romagnési nous donne, sur les bas-reliefs de la Boîte à claque, le premier exemple d'une représentation organisée des grandes fonctions d'une école spéciale (6). A l'Ecole des Mines et à celle des Ponts et Chaussées, l'administration fait exécuter les premières galeries de portraits, d'un genre encore très traditionnel et d'une facture souvent maladroite : on sent encore la tradition des anciennes salles des actes. Pour les autres, il est vraiment

---

6. Voir : (n. 293 ; pl. 198 à 201).

trop tôt pour accéder à la représentation picturale : l'Ecole Centrale et l'Ecole des Chartes en sont à leur prime enfance, tandis que d'autres, comme l'Ecole des Langues Orientales Vivantes, n'ont pas de locaux susceptibles de recevoir leurs décors.

### *L'artiste*

N'étant sollicités ni par l'administration centrale ni par les dirigeants des établissements d'enseignement supérieur, les artistes ne manifestent guère d'entrain à décorer des édifices souvent anciens et parfois en mauvais état. Quant aux thèmes à la mode, qu'il s'agisse des derniers feux du néo-classicisme ou du bouillonnement romantique, ils ne se prêtent pas très bien à la transcription picturale ou sculpturale de l'idée de science et de l'histoire des institutions universitaires. Du reste, le progrès scientifique, qu'il s'agisse de la recherche fondamentale ou de ses applications, n'est encore que timide. Or, c'est lui qui, se nourrissant constamment de nouvelles découvertes, conduira à l'érection de la science en dogme puis en religion. Ainsi, le savoir, cultivé et vénéré pour lui-même, deviendra un thème pictural fondamental de la décoration des institutions universitaires.

### *Les oeuvres*

La conjonction de ces facteurs explique le petit nombre d'oeuvres commandées et exécutées pendant la première moitié du siècle dernier. En laissant de côté les bustes et les portraits, qui ne sont pas encore produits en quantité quasi-industrielle, on ne trouve que deux programmes décoratifs de grande ampleur à cette époque. La décoration du grand amphithéâtre de la Sorbonne, qui est désormais le siège de l'Université de Paris et abrite les Facultés des Lettres, des Sciences et de Théologie, est exécutée à la demande de l'abbé Nicolle sous la Restauration : le plafond de la salle est hâtivement peint par Gosse (7), tandis que quelques statues et bustes sont installés dans les niches. La décoration des nouveaux bâtiments de l'Ecole des Beaux-Arts, édifiés par Duban, forme un ensemble beaucoup plus considérable, tant par sa taille que par sa qualité. Le chef-d'oeuvre en est la peinture de la salle de l'hémicycle, oeuvre de Paul Delaroche conçue et exécutée sous la Monarchie de Juillet (8).

---

7. Voir : (n. 595 ; pl. 427).

8. Voir : (n. 161 ; pl. 108 à 111).

## 2. *Entre 1848 et 1880 : une première floraison*

Nous n'avons pas voulu distinguer cette période de la précédente : elle n'en constitue en effet que le prolongement, sans que la plupart des données soient profondément modifiées. Tout au long de la seconde République et du second Empire on peut néanmoins observer une augmentation quantitative assez importante du nombre d'oeuvres destinées aux édifices universitaires.

### *Les causes*

Il y a deux causes principales à ce développement.

La première est liée à l'action de l'Etat. Sous un régime autoritaire comme le second Empire, les commandes d'oeuvres d'art sont systématiquement encouragées, comme en témoignent les fonds très importants conservés pour cette période (9). En invitant les institutions publiques à commander bustes ou tableaux, l'Empire donne à ces dernières les moyens financiers nécessaires pour faire passer dans le domaine de la représentation les thèmes qu'elles avaient auparavant développés sur un plan purement littéraire. Ces dernières ne manquent d'ailleurs pas l'occasion qui leur est donnée d'embellir leur intérieur : dès 1850 le conseil de l'Ecole des Ponts et Chaussées se réunit et met au point un programme de décoration du grand vestibule de l'hôtel de Fleury. Le procès-verbal de cette séance servira de guide aux directeurs pour la commande des bustes d'ingénieurs jusque dans les années 1890. L'Ecole des Mines n'est pas moins prompte à s'engager sur la voie de la décoration picturale. Le magnifique escalier de l'hôtel de Vendôme est entièrement couvert de peintures dues au talent de Hugar (10) et d'Abel de Pujol (11). Quant aux salles de dessin, elles accueillent un temps les originales compositions de François Bonhommé (12). A la fin du règne de Napoléon III, l'Ecole Normale Supérieure relance un projet lancé sans

---

9. Parmi les oeuvres d'art les plus commandées, on trouve, bien entendu, les portraits de l'Empereur, de l'Impératrice, ou du couple impérial. De très nombreuses reproductions des oeuvres de Winterhalter sont exécutées en vue de décorer tous les édifices publics. Universités et grandes écoles en ont leur part. Tous ces portraits seront déposés après la chute du second Empire.

10. Voir : (n. 70 à 79 ; pl. 47 à 52).

11. Voir : (n. 85 à 88 ; pl. 55 à 58).

12. Voir : (n. 59 et 60 ; pl. 37 à 42).

grand succès sous la seconde République : il s'agit d'orner les murs de la cour intérieure de quarante bustes d'hommes illustres. L'Empire met en route cette énorme commande, mais c'est sous un autre régime conservateur, l'Ordre Moral, que cette entreprise considérable sera menée à son terme. Tout à la fin de cette période, l'Ecole de Pharmacie, alors en construction, fait l'objet d'une commande presque aussi importante : trente-six médaillons en marbre doivent rythmer les travées de la façade dessinée par Laisné. Comme on le voit, entre 1850 et 1880, l'administration des Beaux-Arts, quel que soit le régime en place, favorise les demandes d'institutions qui souhaitent donner un aspect plus prestigieux à leurs locaux.

La seconde cause de cet essort n'aurait pu se manifester avec autant d'éclat sans la première. Entre 1850 et 1880, les plus anciennes institutions universitaires parviennent à la maturité : elles ont désormais une image bien établie dans la société française, mais également dans l'esprit de leurs membres. Parfois centenaires (c'est le cas de l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées), elles peuvent tirer fierté de leurs plus illustres anciens élèves : ceux sont eux que l'on retrouve, statufiés et promus au rang enviable de dieux lares de la maison.

Une des conditions de cette maturité semble avoir été l'installation dans des locaux qui peuvent être considérés comme définitifs : l'hôtel de Fleury pour les Ponts et Chaussées, l'Hôtel de Vendôme pour les Mines, ou encore le *couvent laïc* d'Alphonse de Gisors, construit en 1847 pour les normaliens. Etre enfin chez soi donne confiance, et aide aussi à faire des projets d'avenir : fortes de leur passé prestigieux et fières d'avoir désormais pignon sur rue, les écoles spéciales commencent à projeter sur la toile et dans le marbre, par artistes interposés, leurs rêves et leurs idéaux : en témoignent les plafonds d'Abel de Pujol (13). Sur un plan plus matériel, les nouveaux locaux dont bénéficient ces écoles, et l'espoir qu'elles ont d'y demeurer longtemps, favorisent des investissements plus importants. N'ayant plus à redouter les déménagements, les écoles élaborent un cadre de vie durable.

Cependant, le mouvement de décoration que nous venons d'observer reste limité à quelques rares établissements qui sont les seuls à profiter de la générosité de l'Etat. Pour les autres, les conditions matérielles restent précaires et ne permettent pas d'envisager des frais aussi importants. Les facultés sont sans aucun doute les plus désavantagées à cette époque : Napoléon III envisagea une complète reconstruction de

---

13. Voir : (n. 85 à 88 ; pl. 55 à 58).

la Sorbonne, mais, une fois la première pierre posée, le chantier ne vit jamais le jour. La Faculté de Droit et l'École de Médecine ne connaissent pas un sort meilleur : leurs locaux vieillissent et se détériorent lentement. L'une comme l'autre s'enrichissent de quelques bustes ou tableaux, perpétuant ainsi les traditions des communautés universitaires d'Ancien Régime. Beaucoup d'autres écoles continuent de végéter dans des locaux précaires ou quasiment inexistantes.

*Un modèle décoratif mal défini*

Un autre facteur vient limiter considérablement portée de ce premier printemps des décors universitaires : cette augmentation quantitative des décorations peintes et sculptées ne s'appuie sur aucune innovation stylistique ou thématique. En 1854, sous le pinceau académique d'Abel de Pujol (14), la véritable déesse du siècle apparaît pour la première fois en son Temple : la Science, couronnée de lauriers et tenant à la main le flambeau du savoir, se montre à un groupe d'éphèbes gréco-romains massés sur un nuage. La science fait son apparition dans la décoration des établissements d'enseignement supérieur, mais il faudra attendre encore trente ans pour qu'elle envahisse les amphithéâtres et les galeries, les salles de conférences et les escaliers. Entre 1850 et 1880, les artistes sont encore à la recherche d'un style susceptible de convenir à la décoration des édifices universitaires. Ils en sont généralement réduits à utiliser les principes décoratifs et les thèmes qu'ils emploient dans les autres types de constructions. En témoigne leur prédilection pour les espaces de représentation traditionnellement décorés dans les hôtels et les palais : les vestibules et les escaliers d'honneur. Ils sont à la recherche d'un lieu, ils sont aussi en quête d'un langage. Cette quête est souvent maladroite ou vaine : Hugard tente de donner à ses sites pittoresques des Alpes et des Pyrénées une valeur scientifique documentaire (15). Pourtant, sa représentation de l'Etna (16) laisse beaucoup à désirer du point de vue géologique, et ses paysages de grottes, de gouffres et de défilés nous paraissent inspirés par le goût romantique pour la nature plus que par le souci de l'exactitude... Lorsqu'ils souhaitent mettre en scène la science ou le savoir, les artistes restent,

---

14. Voir : (n. 85 à 88 ; pl. 55 à 58).

15. Voir : (n. 70 à 79 ; pl. 47 à 52).

16. Voir : (n. 73).

comme Abel de Pujol (17), prisonniers de l'iconographie classique, de la froide allégorie, coupée de tout lien avec le monde moderne.

Pour ceux qui ne prétendent pas s'élever jusqu'à la représentation des idées, la commémoration des origines et la représentation de l'institution passe encore par le moyen le plus traditionnel : l'image des ancêtres. La communauté reste la somme des vies qui lui sont attachées. La juxtaposition des effigies, qu'il s'agisse de portraits, de bustes ou de médaillons a encore de beaux jours devant elle...

Après 1880, bien des choses vont changer.

### III. L'AGE D'OR : 1880-1920

#### *1. L'Action de l'Etat*

##### *Les lois scolaires*

Lorsque les républicains s'installent durablement au pouvoir, ils appliquent un vaste programme dont un des points forts est une réforme en profondeur de l'enseignement. Tous les secteurs de l'éducation sont touchés, depuis l'école primaire jusqu'à l'université. Cette dernière fait l'objet de soins tout particuliers, tant il est vrai que sa situation n'était jusqu'alors guère brillante : elle possédait sans doute des figures illustres, mais pas de laboratoires et peu de locaux. En dehors de Paris, il n'existait pas en France de grand centre d'enseignement supérieur. Dans ce domaine comme dans d'autres, la France se met à l'école de ses vainqueurs de 1870 : il lui faut des universités bien équipées, richement dotées en chaires, installées dans des bâtiments à la fois modernes et somptueux. Dans le domaine de l'enseignement supérieur, la construction des locaux est au coeur de la réforme de l'université. C'est également l'aspect qui nous importe le plus pour notre sujet, puisqu'il influe directement sur la possibilité pour les institutions de demander des décors pour leurs nouveaux murs.

---

17. Voir : (n. 85 à 88 ; pl. 55 à 58).

*La politique artistique*

Elle prend également un essor sans précédent à partir des années 1880 : face à une Allemagne toujours plus industrialisée et à une Angleterre présente partout sur le globe terrestre, la France se campe fièrement dans son rôle de mère des Arts et Lettres. Plus que tout autre régime avant elle, la troisième République donne aux artistes l'occasion de s'exprimer sur les murailles des édifices publics : mairies, théâtres, musées, ministères, bibliothèques et écoles se couvrent de peintures. Les facultés et les grandes écoles reçoivent leur part de cette manne étatique. Elles en bénéficient d'autant plus que les bâtiments destinés à l'enseignement sont maintenant nombreux et de grandes dimensions.

Universités et grandes écoles ont donc la chance de se trouver au point de convergence de deux grandes préoccupations politiques des républicains des années 1880 : la conquête du savoir grâce à une politique scolaire ambitieuse et la défense du prestige culturel de la France grâce à une attitude interventionniste dans le domaine artistique. Elles vont retirer les bénéfices de cette situation hautement favorable.

**2. La situation des institutions universitaires***L'Etat au coeur du système universitaire*

Une des grandes originalités de cette période, qui explique sans aucun doute en partie son importance pour notre sujet, réside dans l'intervention directe de l'Etat dans la vie des Universités et des écoles. Ces dernières ne se développent plus de manière autonome : la République, en les favorisant financièrement, acquiert également un droit de regard sur leur vie et un droit d'image sur leurs représentations. Cette pénétration de l'Etat se manifeste de deux manières. La plus éclatante réside dans la création d'institutions nouvelles, placées sous étroite dépendance, et dont les décors seront souvent le fidèle reflet de la politique menée par le régime en place : c'est le cas des Ecoles Normales Supérieures d'Enseignement Primaire de Fontenay-aux-



Roses et de Saint-Cloud (18), dont les décors illustrent la politique de Jules Ferry en faveur de l'enseignement primaire. C'est également le cas de l'Ecole Coloniale (19).

En outre, l'Etat s'inscrit dans le paysage universitaire par les sommes importantes qu'il accorde en vue de l'agrandissement des locaux : de ce fait, il devient également un acteur à part entière et gagne le droit d'avoir sa part de représentation.

### *Le désir d'image des institutions*

L'action combinée de l'administration des Beaux-Arts et de celle de l'Enseignement Supérieur ne suffit pas à expliquer l'extraordinaire floraison de peintures et de sculptures qui vient transformer le visage des facultés et des grandes écoles. Tous ces établissements, qui sont avant tout des communautés humaines animées d'aspirations communes et partageant un certain nombre de souvenirs et de schémas de représentation collectifs, parviennent à un nouveau stade de leur existence : la maturité. Toutes ont désormais derrière elles un long et souvent prestigieux passé, fait d'événements glorieux, de célébrités, de découvertes révolutionnaires ; simultanément, elles sont portées par le mouvement des découvertes scientifiques et par la confiance qui anime alors l'ensemble de la société, elles sont conscientes d'être le sanctuaire ou s'élabore jour après jour le triomphe prochain de la science et l'avènement d'une ère meilleure pour l'humanité. Entre ce passé dont elles tirent une légitime fierté et cet avenir qui leur inspire un orgueil sans limites, elles bâtissent leur image. L'Etat met à leur disposition des artistes pour traduire ces idéaux, et des palais pour mettre en scène ces rêves de pierre et de toile.

Ajoutons que l'expression la plus tangible de cette maturité, la célébration d'un anniversaire, par exemple, constitue une occasion particulièrement propice à la commande de décors commémoratifs.

Enfin, à côté de ces manifestations extraordinaires par leur ampleur et nouvelles par leurs fondements, universités et grandes écoles continuent de rendre hommage à leurs morts les plus illustres par les modes traditionnels de commémoration : bustes, stèles, monuments funéraires peuplent donc encore et

---

18. Nous pensons plus particulièrement aux oeuvres du peintre Geoffroy destinées à ces deux institutions. Voir : (n. 245 ; pl. 180) et (n. 253 ; pl. 182).

19. Voir : (n. 104 ; pl. 65 et 66). Il s'agit du plafond exécuté par le peintre Bourgonnier pour la bibliothèque de cette école.

toujours les cours et les couloirs, constituant peu à peu d'étonnants musées de sculpture.

### *3. Les transformations artistiques*

#### *L'allégorie réelle*

Ce dernier point de la mutation intervenue vers 1880 nous semble le plus important : c'est lui, en effet, qui va donner aux décors de cette époque leur physionomie caractéristique, profondément différente de celle des périodes précédentes. Tandis que la science s'affirme comme un thème majeur de représentation à la fin du siècle, les artistes trouvent un moyen pictural de traduire la science et les aspirations qu'elle suscite dans le cœur de leurs contemporains. Désormais, il ne sera plus question d'allégories éternelles, bardées d'objets symboliques et figées dans une attitude hiératique. L'allégorie se libère des conventions du genre, elle se laisse pénétrer par le symbole et devient l'allégorie réelle : une situation, parfois empruntée à la vie contemporaine, évoque une idée ou un symbole, suggère l'idée au lieu de lui donner un masque tout préparé et chargé de signes d'identification. Cette libération de l'iconographie permet à toute peinture d'acquérir un sens allégorique : la peinture d'histoire elle-même peut se charger d'une telle valeur et devenir un symbole de science.

Il existe désormais un langage artistique capable de traduire de manière spécifique le monde de la science, qu'il s'agisse de l'idée de science ou du cadre dans lequel elle s'élabore : laboratoire, amphithéâtre ou observation des phénomènes sur le terrain.

#### *L'évolution stylistique*

Cette mutation essentielle dans la manière d'aborder un thème phare de l'iconographie du siècle dernier s'accompagne d'un indiscutable renouvellement des manières de peindre et de sculpter. L'influence de Pierre Puvis de Chavannes (20) est

---

20. Voir *Le Bois sacré*, la décoration picturale exécutée par Puvis de Chavannes pour le grand amphithéâtre de la Sorbonne : (n. 625 ; pl. 451 et 452).

déterminante sur toute la génération qui arrive à maturité autour de 1880 : son symbolisme épuré s'impose autant comme manière de peindre (avec les tonalités douces qui le caractérisent, il apparaît le maître incontesté de la décoration murale) que comme mode de représentation. Cependant, les artistes chargés de décorer les édifices publics ne restent pas insensibles à l'évolution des arts en dehors de la peinture dite officielle : nombreux sont ceux qui, après 1900, modifient leur manière pour laisser, bien tardivement il est vrai, une place aux influences impressionnistes et pointillistes (21). A partir de 1910, quelques audacieux laissent même disparaître leur dette envers Gauguin ou les Fauves (22)...

La sculpture connaît elle aussi un indiscutable renouvellement de ses formes. Sous l'influence du réalisme les formes se libèrent, gagnent en souplesse, en naturel. Là aussi, le symbolisme et l'allégorie réelle se manifestent avec éclat.

En face de ces artistes aux tendances novatrices, nombreux sont les peintres et les sculpteurs qui oeuvrent encore dans le respect de la tradition classique et de l'enseignement reçu à l'Ecole des Beaux-Arts. Les peintres d'histoire, en particulier, se rangent bien souvent sous cette bannière. Chez François Flameng (23), Théobald Chartran (24), Toudouze (25), ou, bien sûr, Jean-Paul Laurens (26), on retrouve le même savoir-faire consciencieux et une semblable maîtrise technique mise au service de la reconstitution historique scrupuleusement documentée.

#### *4. La décoration des palais universitaires*

##### *Les conséquences de la reconstruction de l'Université de Paris*

Entre 1880 et 1914, nombre d'édifices sont construits ou agrandis. Les travaux entrepris dans chaque établissement sont l'occasion de commander de nombreux décors peints ou sculptés.

---

21. C'est le cas des peintures exécutées par Henri Martin pour la Sorbonne : (n. 616 ; pl. 443).

22. Voir les compositions peintes par Hélène Dufau pour la Sorbonne : (n. 585 ; pl. 416 et 417).

23. *L'Histoire des Lettres*, à la Sorbonne : (n. 591 ; pl. 422 à 424).

24. *L'Histoire des Sciences*, à la Sorbonne : (n. 570 ; pl. 401 à 403).

25. Voir : (n. 637 ; pl. 462).

26. *François Ier visitant l'atelier de Robert Estienne*, à la Sorbonne : (n. 607 ; pl. 437).

Dès 1878 la construction de la nouvelle Ecole Supérieure de Pharmacie, avenue de l'Observatoire, avait donné le signal de la modernisation de tout le Quartier Latin. Cependant, ce n'est qu'en 1883 que débute la décoration intérieure de l'édifice, marquée par la commande de vitraux à Emile Hirsch (27) et de panneaux décoratifs à Albert Besnard (28). Besnard s'impose comme un décorateur de premier plan grâce à tout une série de commandes destinées à la décoration de cet édifice.

Le plus grand chantier de la période, celui de la reconstruction de la Sorbonne, débute en 1886. Il se prolonge jusqu'en 1915 (date du marouflage de certains panneaux d'Ernest Laurent et Hélène Dufau (29)). La Ville de Paris et l'Etat se partagent les nombreuses commandes de peintures et de sculptures qui sont alors données aux artistes.

Le même procédé est employé peu après à la Faculté de Droit, elle aussi profondément transformée et agrandie : la Ville de Paris prend en charge la commande des bustes du grand vestibule, tandis que l'administration centrale des Beaux-Arts répartit les différentes parties du programme pictural (amphithéâtres, escaliers, salle des actes, salle de distribution des prix et salle des fêtes) entre les artistes. Le chantier est sans doute de moindre importance, mais il apparaît, un siècle après sa mise en oeuvre, comme plus cohérent, aussi bien dans le choix des artistes que dans celui des sujets. On ne saurait trop déplorer le démantèlement de cet ensemble.

A la même époque, la Faculté de Médecine fait l'objet de travaux considérables, conduits par l'architecte Ginain, mais elle ne bénéficie pas d'un programme de décoration aussi ambitieux que ceux des autres facultés. L'attention des fonctionnaires, de l'administration de la faculté et des artistes se porte, une fois encore, sur le grand amphithéâtre édifié par Gondoin. Cette salle reçoit, grâce à Urbain Bourgeois, sa troisième composition en un siècle d'existence (30)!

Dans la même période, il n'est pas une école qui ne bénéficie, et souvent largement, des mannes de la direction des Beaux-Arts. L'Ecole des Chartes et l'Ecole Pratique des Hautes Etudes profitent de la reconstruction de la Sorbonne pour accroître la superficie de leurs locaux et se doter d'un petit patrimoine artistique. L'Ecole des Langues Orientales et le Collège de France font l'objet d'importants

---

27. Voir : (n. 498 ; pl. 364 et 365) et (pl. 499).

28. Voir : (n. 465 ; pl. 332 à 334), (n. 466 ; pl. 335 à 338), (n. 467 ; pl. 339 à 342) et (n. 468).

29. Voir : (n. 608 ; pl. 437 et 438) et (n. 596 ; pl. 416 et 417).

30. Voir : (n. 401 ; pl. 289 et 290).

travaux : leurs décors sont financés conjointement par la direction des Bâtiments civils et par la direction des Beaux-Arts. Les jeunes écoles normales supérieures de Fontenay et de Saint-Cloud, tout comme l'Ecole Coloniale, se voient dotées de locaux et pourvues d'un embryon de décoration. L'Ecole Polytechnique, l'Ecole des Mines et celle de Ponts et Chaussées continuent de bénéficier de l'apport de l'Etat. Enfin, une importante vague de commémorations, qui correspond à la célébration du premier centenaire des écoles fondées par la Révolution, est l'occasion d'un grand nombre de commandes ou de souscriptions.

### *La multiplication des commémorations*

En outre, à côté de ces grandes campagnes de décoration provoquées par le renouvellement de la quasi-totalité du parc immobilier des institutions universitaires et encouragées par les subsides abondants de l'Etat, une foule de monuments commémoratifs individuels ou collectifs sont installés dans les universités et les grandes écoles au cours de la Belle Epoque. Ces statues, ces groupes, ces bas-reliefs, ces bustes et ces simples médaillons ne présentent pas un caractère très original ni très neuf : depuis bien longtemps ils faisaient partie de l'environnement des institutions liées au savoir. Ils se distinguent cependant des monuments plus anciens par deux traits. En premier lieu, alors qu'il était auparavant fréquent de représenter dans le marbre un personnage encore vivant, cet honneur n'est désormais accordé qu'aux seuls défunts. En second lieu, la quantité de monuments construits à la fin du siècle est bien supérieure à celle des périodes antérieures. La consécration autrefois réservée à quelques vivants soigneusement choisis est devenue, en un siècle, l'hommage accordé à de très nombreux défunts.

Les deux phénomènes décrits ci-dessus expliquent la prolifération des décors universitaires entre 1870 et 1914. Après 1918 et jusqu'en 1940 la décoration des édifices voués à l'enseignement supérieur restera une préoccupation majeure de la direction des Beaux-Arts et des membres des institutions. Néanmoins, si la quantité d'oeuvres installées reste importante, celles-ci présentent des caractères très différents des précédentes : le financement n'est plus même, les thèmes abordés sont inspirés par la Grande Guerre, l'évolution stylistique s'accélère.

## IV. L'ENTRE-DEUX-GUERRES (et jusqu'en 1950)

*1. Le temps des monuments aux morts : 1919-1925*

Entre 1919 et 1925, presque toutes les oeuvres d'art installées dans les universités et les grandes écoles sont des monuments commémoratifs élevés à la mémoire des disparus de la Grande Guerre. Ce groupe d'oeuvres forme, au sein de notre corpus, un ensemble aussi particulier que riche de significations. Particuliers, les monuments aux morts le sont, bien entendu, par leur sujet : la mort, qui apparaissait parfois dans les décors de la Faculté de Médecine, occupe désormais la première place et relègue pour un temps la glorification de la science au second plan ; la terrible hécatombe de 1914-1918 ne symbolise-t-elle pas précisément l'échec des idées positivistes et l'abandon de l'espoir en un progrès continu de l'humanité ? Les monuments aux morts se singularisent également par leur mode de financement, puisque l'Etat n'occupe qu'une place très modeste dans la commande et la mise en place de ces oeuvres : si quelques subventions furent concédées au compte-goutte, l'essentiel de la charge a été assurée par les membres des institutions à travers des comités spécialement constitués pour l'occasion.

Les monuments aux morts, s'ils sont en rupture sur le plan thématique avec l'exaltation de la science, expriment en revanche au plus haut degré l'image que les institutions universitaires ont forgée d'elles-mêmes. Plus que toutes les autres oeuvres d'art mises en place dans les édifices voués à la transmission du savoir, ils ont été l'occasion de discours, de textes et donc de représentations littéraires. Pour cette raison, ils apparaissent comme un élément essentiel de l'étude des systèmes de représentation des institutions.

Ces monuments aux morts ne sont que l'expression la plus éclatante de la rupture créée par le conflit de 1914-1918 dans la décoration des édifices universitaires ; mais il n'est pas exagéré d'affirmer que toutes les formes de décoration et de commémoration ont été profondément bouleversées par les conséquences du premier conflit mondial.

## 2. Les transformations de la décoration : peinture et sculpture

### *Le déclin de la grande peinture décorative*

Peu de nouveaux édifices universitaires sont construits après 1918 : ceux bâtis avant le conflit sont relativement récents et en bon état, tandis que les difficultés financières de l'Etat épuisé et le déclin démographique d'une nation "*saignée à blanc*" ne favorisent guère la mise en oeuvre de grands chantiers. Dans la mesure où l'on ne construit guère, on ne peut offrir aux peintres de grandes surfaces à décorer. Les années de l'Entre-deux-Guerres n'offrent que peu d'exemples de programmes décoratifs de grande ampleur ; ceux-ci, de toute façon, n'égalent jamais par le nombre d'oeuvres les campagnes d'avant 1914. Déclin quantitatif ne signifie nullement déclin qualitatif, et la peinture décorative *d'arrière-saison* est composée d'ensembles du plus haut intérêt, à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures (avec les fresques de Leprince-Ringuet (31)) comme à l'Institut de Chimie (avec le triptyque de Leroux (32)).

Il faut attendre les années de la Crise et le gouvernement du Front Populaire pour voir réapparaître d'importantes séries de commandes : ces dernières furent voulues par le ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts afin de venir en aide aux artistes éprouvés par les difficultés économiques. L'Exposition Universelle de 1937 est l'occasion d'une dernière floraison de commandes. De ces années datent les décors de l'Institut National Agronomique et certaines toiles de la Faculté de Pharmacie, au nombre desquelles il faut placer les remarquables panneaux de Marcel Gromaire (33).

La seconde guerre mondiale ne voit naître que des projets qui resteront sans lendemain, en particulier à la Faculté de Pharmacie. Après 1945, on ne lance plus de programmes décoratifs pour la décoration des établissements universitaires parisiens.

---

31. Voir : (n. 51 ; pl. 22 à 31).

32. Voir : (n. 533 ; pl. 373 et 374), (n. 532) et (n. 534 ; pl. 375 et 376).

33. Voir : (n. 492 ; pl. 361 et 362).

*Le temps des médaillons*

Les bustes en marbre représentant un personnage dans le vêtement caractéristique de sa fonction deviennent rares dans les années qui suivent la Grande Guerre. Le prix de ces oeuvres, presque inchangé depuis un siècle (environ 2 500 francs pour l'exécution du modèle et sa traduction en marbre) commence à augmenter sensiblement (3 000 francs, puis 5 000). Mais l'augmentation de son prix ne suffit pas pour expliquer la défaveur qui frappe le buste dans l'Entre-deux-guerre.

En effet, le médaillon, en bronze ou en marbre, qui tend à le remplacer correspond mieux à ce qu'on attend désormais de la représentation iconique d'une personnalité disparue : dans le médaillon l'accent est mis sur les traits du visage, sur la personnalité, beaucoup plus que sur le prestige social de l'individu représenté. Ce souci de restitution de la psychologie du personnage se manifeste jusque dans l'apparence des quelques bustes mis en place entre 1920 et 1940 : buste de Léon Deshairs à l'Ecole des Arts Décoratifs (34), buste de Pierre Viala à l'Institut National Agronomique (35), ou encore dans le style des bustes les plus récents de l'Ecole des Ponts et Chaussées. Cette évolution se poursuit après 1945 : les oeuvres de Max Léoagny conservées à l'Ecole Nationale Vétérinaire, qu'il s'agisse du buste de Georges Ramon (36) ou du médaillon de Camille Guérin (37) traduisent la même recherche de vérité psychologique et le même désintéret pour le statut social du sujet représenté.

*3. Transformations esthétiques et thématiques**L'influence de l'art moderne*

Sur le plan esthétique, les décors des édifices universitaires suivent une évolution comparable à celle des autres peintures destinées aux bâtiments publics : il n'y a pas de différence significative entre eux et les autres manifestations de l'art dit

---

34. Voir : (n. 149 ; pl. 94).

35. Voir : (n. 333 ; pl. 238).

36. Voir : (n. 177 ; pl. 126).

37. Voir : (n. 176 ; pl. 125).



officiel de cette époque. Des artistes qui ont travaillé à la décoration de l'I.N.A., un grand nombre a également contribué à embellir le Palais de Chaillot ou les pavillons de l'Exposition Universelle de 1937. Néanmoins, dans la décoration des édifices universitaires, comme dans les autres domaines de la production artistique financée par l'Etat, les communications avec le monde de la peinture d'Avant-garde sont de plus en plus nombreuses. Les artistes de cette génération, même s'ils manifestent leur rejet de l'abstraction et leur attachement à la tradition figurative, subissent l'influence stylistique des grands noms de la peinture contemporaine. Ce trait contribue à accentuer la rupture entre ces ensembles décoratifs et les programmes de la période précédente.

### *Le doute face à la Science*

Même lorsqu'elle est l'expression d'un attachement sincère et profond à la tradition picturale française de l'Ecole des Beaux-Arts, il est bien rare que la peinture décorative de l'Entre-deux-Guerres offre le même spectacle de la foi la plus absolue dans le progrès scientifique. Le thème du progrès agricole est singulièrement absent de la décoration de l'Institut Agronomique, et les oeuvres conçues par Leroux (38) exaltent le sentiment patriotique ou la grandeur de l'Université de Paris. Bompard, au Collège de France (39) et Leprince-Ringuet, à l'Ecole Centrale des Arts Manufactures (40), préfèrent célébrer la modernité, concept qui peut sembler très proche de celui de science mais en est en fait assez éloigné : la modernité est fugace, changeante, instable ; sans cesse démodée, elle n'a rien à voir avec le rêve de perfection et d'achèvement de l'histoire qui sous-tendait la glorification de la science et des sciences.

Mais c'est un ensemble de sculptures qui exprime le mieux cette remise en cause profonde des certitudes scientifiques : dans les médaillons de la nouvelle Faculté de Médecine, mages et guérisseurs voisinent avec les ancêtres des médecins modernes ; ne faut-il pas y voir l'acceptation de la relativité des connaissances humaines ?

---

38. Voir : (n. 534 ; pl. 375 et 376).

39. Voir : (n. 7 ; pl. 5 et 6).

40. Voir : (n. 51 ; pl. 22 à 31).

## PREMIERE PARTIE

### CLEFS POUR COMPRENDRE LA DECORATION DES ETABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR

#### CHAPITRE II

#### POURQUOI DECORER LES ETABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ?

#### FORMES ET FONCTIONS DES DECORS

Quelle que soit la période considérée, le régime politique en place ou l'établissement étudié, la décoration des institutions d'enseignement supérieur (universités et grandes écoles) est motivée par quelques besoins essentiels. Il faut bien, en effet, employer le terme de *besoin* pour justifier ces entreprises de décoration : dans la mesure où l'oeuvre est voulue par une personne (la communauté universitaire, un mécène, l'Etat) et exécutée par une autre (l'artiste), elle fait presque toujours l'objet d'une forme de commande. Ce principe de la commande exclut, a priori, la démarche individuelle de l'artiste porté vers la création par sa seule force intérieure, puisque la nécessité est présente des deux côtés : à la nécessité pécuniaire de l'artiste répond la motivation de l'institution ou de l'Etat.

Cette motivation peut être de trois sortes : besoin de commémorer, souci d'enseigner et désir d'embellir. Commémorer et enseigner sont les motivations profondes qui justifient presque toujours la commande d'une oeuvre à un artiste, tandis que la question de l'embellissement ne se pose qu'ultérieurement, lorsque l'oeuvre existe matériellement. En revanche, cette dernière question se pose alors avec une acuité toute particulière, tandis que les deux premières, sont, en quelque sorte, résolues par l'oeuvre achevée.

Les problèmes abordés ici ne sont pas tous propres à la décoration des édifices voués à l'enseignement : la question de la commémoration se pose lors de l'étude de nombreux édifices publics construits ou aménagés au siècle dernier, et le vestibule méridional du Théâtre français, tout encombré de statues évoquant des poètes et des acteurs célèbres, n'a rien à envier, de ce point de vue, aux galeries de l'ancienne école pratique de médecine. Le problème de la valeur décorative des peintures ou des sculptures insérées dans un édifice est encore plus vaste, puisqu'il se pose à toutes les époques et dans chaque civilisation. Néanmoins, il suffit de comparer la façade principale de la Sorbonne, ornée de statues et de haut-reliefs, et celle de la nouvelle Faculté de Médecine, décorée de simples médaillons, pour voir que cette question a également joué un rôle dans l'organisation de la décoration de nos établissements.

## I. COMMEMORER

Conserver la mémoire, perpétuer le souvenir d'un individu, d'un groupe ou d'un événement sur les lieux même de leur existence ou de leur déroulement : telle semble être, en effet, l'origine et la signification première d'un grand nombre d'oeuvres d'art installées dans les universités et les grandes écoles. Il n'y a pas là de différence fondamentale avec les procédés commémoratifs mis en scène dans d'autres bâtiments ou par d'autres institutions. Néanmoins, étant donné que les établissements d'enseignement supérieur constituent le coeur de communautés ensuite dispersées par le cours des destinées individuelles (communautés formées par l'ensemble des anciens élèves), il est normal que le lieu qui est à l'origine de tant de solidarités, de tant d'amitiés durables, devienne, en quelque sorte, le conservatoire et le sanctuaire de toute la mémoire de la collectivité. Ancrer profondément cette mémoire dans la pierre en élevant au sein des bâtiments des monuments qui gardent le souvenir des hommes et des événements revêt donc ici une intensité particulière. Le passé reste présent, et cela est essentiel, pour les vivants comme pour les morts :

*"Nous avons élevé ce monument à la mémoire et à la gloire de nos camarades dans ce jardin où s'est écoulé la plus grande partie de leur jeunesse." (1)*

---

1. Gaziot(P.), "Discours d'inauguration du monument aux morts de l'Institut National Agronomique", 1914-1918, *A la mémoire des anciens élèves de l'Institut National Agronomique morts pour la défense du sol français*, Paris, 1921, 185 p., p. 20.

On trouve en bien d'autres endroits des monuments commémoratifs, mais ceux-ci s'adressent bien souvent à une communauté tellement vaste que la conscience en est pour ainsi dire totalement diluée : bien des statues érigées dans les squares ou sur les places publiques s'adressent implicitement à la mémoire de la communauté nationale (2). Parfois, les monuments commémoratifs, de par leur emplacement, s'adressent aux personnes extérieures à la communauté plus qu'aux membres du groupe ; c'est alors l'idée de commémoration qui se perd et le monument n'est plus qu'un *document*, instructif pour le visiteur mais qui ne renvoie à aucune mémoire vive : tel est le cas, par exemple, du monument à Gustave Larroumet érigé à l'entrée du Palais Royal.

De fait, il est rare que des monuments (peints ou sculptés) possèdent une force d'évocation aussi grande que dans les institutions d'enseignement : cela est dû à l'exceptionnelle continuité de ces communautés.

### *1. De l'hommage à la commémoration*

Percy, chirurgien des armées sous l'Empire, raconte en ces termes comment le chirurgien Raphaël-Bienvenu Sabatier découvrit son propre buste à la Faculté de Médecine :

*"On pourrait dire de M. Sabatier ce qu'on a dit de l'orateur Thomas, qu'il travailla toute sa vie à sa statue. Le jour où il vint nous faire don de la nouvelle édition de son traité de chirurgie, il vit son buste placé dans notre salle principale, vis-à-vis de son portrait en grand costume qui y était exposé depuis quelques temps et que lui seul avait été étonné d'y trouver. C'était en quelque façon assister à son apothéose ; c'était être le témoin, au déclin de ses jours, de l'espèce de culte qui l'attendait après sa mort."* (3)

---

2. Il serait hasardeux de penser, par exemple, que le monument à la mémoire de Michel Servet qui se dresse devant le square de l'aspirant Dunand (Paris XIV<sup>e</sup> arrdt.) éveille quelque écho dans la mémoire collective des passants.

3. Percy, cité par Noé Legrand. Legrand(N.), *Les collections artistiques de la Faculté de Médecine de Paris, inventaire raisonné publié par P. Landouzy*, Paris, 1911, XVI-338 p., p. 171-172.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il arrivait encore qu'on décidât de statuer des personnages vivants, l'hommage rendu au savant illustre avait cependant une valeur commémorative par anticipation. Le texte de Percy en donne une assez bonne illustration, puisque l'honneur fait à Sabatier semble être, aux yeux de ce dernier, la simple préfiguration du culte de sa mémoire et qu'à la joie d'être célébré de son vivant s'ajoute le contentement de savoir qu'il ne sera pas oublié après sa mort.

## *2. la commémoration de l'individu*

Conserver le souvenir des membres disparus de la communauté que forme une institution d'enseignement supérieur sera la motivation principale des très nombreuses commandes de bustes faites par la direction des Beaux-Arts à la demande des instances dirigeantes des établissements. Il ne s'agit plus désormais que de célébrer le souvenir des morts, et la scène vécue par Sabatier en 1810 est difficilement imaginable pour un professeur de la Faculté de Médecine des années 1890... En revanche, le souvenir des défunts est désormais entretenu de multiples manières, puisque les monuments commémoratifs de grandes dimensions, telles que les statues et les groupes comportant plusieurs personnages sont venus s'ajouter aux simples bustes. Il devient dès lors possible de définir toute une typologie, toute une hiérarchie des commémorations individuelles.

A l'échelon inférieur, on trouve le simple buste en marbre demandé par l'institution à la direction des Beaux-Arts, qui a ensuite confié ce travail, souvent purement alimentaire, à un sculpteur dans la gêne recommandé par le sénateur de son pays d'origine : le buste de Joseph-Bienaimé Caventou exécuté par Capelaro pour le nouveau vestibule de l'Ecole de Pharmacie en est un exemple (4).

Le buste placé sur un piédestal spécialement conçu pour l'occasion, exécuté par un artiste talentueux, parfois un ami du défunt, et mis en valeur par un environnement prestigieux forme de le deuxième échelon de cette pyramide de la mémoire : le buste de Gaston Paris par Denys Puech à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (5), celui de Paul Schutzenberger à l'Ecole Supérieure de Physique et Chimie

---

4. Voir : (n. 473 ; pl. 345).

5. Voir : (n. 310 ; pl. 210).

industrielles (6), le buste de Jules Quicherat à l'École des Chartes (7) et le buste de Fustel de Coulanges à l'École Normale Supérieure (8) appartiennent à cette catégorie.

On trouve ensuite les statues érigées sur un piédestal : celle de Bichat par David d'Angers à la Faculté de Médecine (9), celle de Sylvestre de Sacy par Louis Rochet à l'École des Langues Orientales Vivantes (10), celles de Farabeuf (11) et de Félix Terrier (12) par Paul Landowski.

Viennent enfin les monuments de grande taille, comportant, outre le buste ou la statue du personnage honoré, des figures d'accompagnement. Ces ensembles complexes s'organisent autour d'un élément architectural (arc de triomphe, stèle, colonnade, etc.). De tels groupes sont caractéristiques de la décoration de certaines institutions : École Nationale Vétérinaire, École Nationale des Beaux-Arts, Faculté de Médecine...

### *3. La commémoration du groupe*

Nombreux sont également les décors qui ont été mis en place pour commémorer un événement important de la vie de la communauté que forment les membres d'une institution d'enseignement supérieur. Jusqu'en 1918, il ne s'agit que de commémorations d'événements lointain : on peut parler, à ce titre de célébration du passé, celle-ci servant à magnifier le présent à exalter la gloire de l'institution. D'où le souci de commémorer dans le marbre ou sur la toile la fondation des établissements, qu'il s'agisse de la Sorbonne (13) ou de l'École Polytechnique (14).

Lorsque la Grande Guerre eut emporté tant de jeunes gens issus des universités et des grandes écoles, c'est à travers les monuments aux morts que se fit la commémoration du groupe. Il ne s'agissait plus, désormais, du rappel d'un passé

6. Voir : (n. 314 ; pl. 219).

7. Voir : (n. 99 ; pl. 64).

8. Voir : (n. 228 ; pl. 164).

9. Voir : (n. 403 ; pl. 292).

10. Voir : (n. 346 ; pl. 253).

11. Voir : (n. 407 ; pl. 296).

12. Voir : (n. 408 ; pl. 297).

13. François Flameng, *Saint Louis remettant à Robert de Sorbon la charte de fondation du collège de Sorbonne*. Voir : (n. 591 ; pl. 422 à 424).

14. Edouard Dupain, *Apothéose de l'École Polytechnique*. Voir : (n. 283 ; pl. 194).

lointain qui concernait la vie de l'institution sur le plan matériel ou administratif, sans atteindre directement ses membres : l'objet de la commémoration était la chair même de la communauté, en même temps que la douleur causée par tant de promesses perdues...

Le principe de commémoration s'est donc trouvé à l'origine d'un très grand nombre de décors des palais universitaires et des grandes écoles. Les formes de la commémoration et son objet ont évolué avec le temps, tandis que l'idée même de commémoration se dégageait peu à peu de l'ancienne notion d'hommage, gagnait en autonomie et affirmait sa force, son omniprésence dans tous le discours pictural et sculptural. L'évolution du principe commémoratif devait se poursuivre : il ne suffisait plus de conserver le souvenir d'un disparu illustre, son image n'était pas seulement digne de mémoire, elle était, par essence, exemplaire.

#### *4. De la commémoration à l'enseignement*

Celui qui est déclaré *dignus memoriae* concentre en son effigie peinte ou sculptée les vertus de son caractère et les succès de son existence, et cette effigie devient une leçon pour les jeunes générations qui contemplent les figures de leurs maîtres... Cette idée sous-tend le discours prononcé par Ernest Lavisce lors de l'érection du monument dédié à Pasteur dans les jardins de l'Ecole Normale Supérieure :

*"L'image de Pasteur sera ainsi présente à nos cérémonies, à nos réunions amicales, à nos fêtes, et son souvenir sera plus vivant pour ceux de nos jeunes camarades qui n'ont pu le connaître."* (15)

Si le souvenir d'un illustre disparu est toujours riche d'enseignements, que dire de la leçon donnée aux jeunes générations par les sacrifiés sur l'autel de la Patrie ? Avec les monuments aux morts érigés dans les années qui suivent la Grande Guerre, les fonctions de commémoration et d'enseignement apparaissent plus liées que jamais. Nombreux sont les textes qui mettent en valeur la leçon exemplaire que constituent les

15. Arch. nat., 61 AJ 163. Erection du monument dédié à Louis Pasteur, discours d'Ernest Lavisce, directeur de l'Ecole Normale Supérieure, p. 8.

monuments pour les élèves qui n'ont pas connu la guerre. A l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud (16), par exemple :

*"Nous avons voulu qu'il [le monument] fût placé dans l'école même afin que les générations d'élèves qui passeront devant lui aient toujours présent à l'esprit le sacrifice de leurs aînés. Si la France était de nouveau en danger, il dicterait leur devoir aux jeunes élèves en rappelant comment leurs aînés ont compris et accompli le leur."* (17)

Cette idée se retrouve dans les discours prononcés lors de l'inauguration de la plaque commémorative de l'Ecole des Chartes (18), et dans les paroles prononcées par Gustave Lanson lors de l'inauguration du monument aux morts des normaliens (19).

Le message livré par les monuments aux morts ne constitue pas uniquement une leçon pour les membres de la communauté, il est aussi un enseignement, et presque un avertissement, pour les personnes extérieures à celle-ci :

*"Ainsi la plus petite et la plus modeste sans doute des grandes écoles se place au premier rang par le tribut qu'elle a payé à la victoire du droit. Si jamais elle était menacée, elle n'aurait qu'à montrer la liste funèbre. Le foyer où tant d'éducateurs ont puisé la flamme d'idéal qui les a consumés ne sera pas dispersé."* (20)

Il apparaît donc que le principe d'enseignement est étroitement lié à celui de commémoration dans un grand nombre de décors des institutions universitaires. En outre, la valeur pédagogique de ces décors se manifeste en maintes occasions, et ce en dehors de tout contexte commémoratif : cela est particulièrement vrai des grands ensembles de peintures commandés à la fin du siècle dernier, comme si même la décoration des édifices devait avoir sa place dans l'éducation de la jeunesse de la

---

16. Voir : (n. 251).

17. *Livre d'or de l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud*, Paris, 1921, 465 p., p. 3. Discours de H. Gourdon, président de l'Association Amicale des Elèves.

18. Voir : (n. 94).

19. Voir : (n. 215 ; pl. 155 à 157).

20. *Livre d'or de l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud*, Paris, 1921, 465 p., p. 3. Discours de H. Gourdon, président de l'Association Amicale des Elèves.



République et offrir un complément imagé à l'enseignement dispensé par les professeurs...

## II. ENSEIGNER

Dans un article consacré à la décoration de la Sorbonne, Pascal Ory a, avec bonheur, qualifié cette dernière de "*cathédrale de la science républicaine*" (21). En poussant plus avant la comparaison, il est tentant de voir dans les décors peints et sculptés de nos universités et de nos écoles les nouvelles "*bibles imagées*" du credo positiviste de la fin du siècle dernier, et d'attribuer à toutes ces oeuvres une fonction pédagogique et une valeur éducative. Pour séduisante qu'elle soit, l'idée n'en mérite pas moins un examen attentif de divers facteurs, avec, comme but, le désir de répondre à cette question : les décors des palais universitaires ont-ils été composés dans le but de transmettre un savoir ? La localisation des oeuvres nous fournit les bases d'une réponse.

### *1. Dans les espaces de circulation et de représentation*

En ces lieux largement ouverts sur le monde extérieur à l'institution, dans les lesquels passent des visiteurs, des curieux, des invités, et toutes sortes de personnes qui ne connaissent pas la vie intime de la communauté, les décors offrent un enseignement indiscutable : ils présentent en effet, bien souvent, une évocation de l'histoire de l'institution, un rappel de ses figures les plus illustres et une présentation de ses activités. En outre, la magnificence, la richesse de ces décors doit être pour le visiteur comme le reflet de la puissance de l'institution qui habite ces lieux. Henri-Paul Nénot attire l'attention du vice-recteur Gréard sur cet aspect lorsqu'il lui propose de faire décorer les galeries des lettres et des sciences par Théophile Poilpot (22):

---

21. Ory(P.), "La Sorbonne, cathédrale de la science républicaine", *L'Histoire*, 1979, n° 12, p. 50-59.

22. Voir : (n. 623 ; pl. 448 et 449).

*"Je suis persuadé que la succession de ces [oeuvres] sera d'un très bon effet pour l'aspect d'ensemble de ces galeries où passe un nombreux public et qui sont actuellement un peu pauvrettes étant donné le luxe des universités étrangères." (23)*

De la même manière, le visiteur qui parcourt la cour d'honneur de la Sorbonne et le péristyle du grand escalier de cet édifice finit par posséder un abrégé conséquent des grandes étapes de l'histoire de cette institution.

Ce qui est vrai pour les personnes extérieures à la communauté l'est également, *a fortiori*, pour les membres de cette dernière. Néanmoins, comme on le voit, il ne s'agit là que d'un enseignement fort vague, tout mêlé de l'affirmation du prestige de l'institution et du désir de représentation de cette dernière. Qu'en est-il des décors installés dans les espaces réservés à l'enseignement ?

## ***2. Dans les amphithéâtres et les salles de cours***

### *Un espace conçu pour mettre en valeur la décoration*

Nous avons vu précédemment (24) que l'amphithéâtre de l'École de Chirurgie construit par Gondoin était une étape importante dans l'histoire de la décoration des édifices universitaires, puisque, pour la première fois, une vaste surface placée au dessus de la chaire était réservée pour recevoir une fresque en grisaille. De fait, ce phénomène va s'amplifier au cours du siècle suivant et la plus grande partie des amphithéâtres construits sous la troisième République seront pourvus de décorations peintes. L'espace de l'amphithéâtre semble désormais idéalement conçu pour être décoré de toiles marouflées et pour que ces dernières soient bien vues des étudiants : l'inclinaison des gradins et l'emplacement assigné aux oeuvres sont manifestement calculés pour que tous les assistants puissent jouir du spectacle qui leur est offert. Les amphithéâtres pourvus de travées droites et affranchis de la structure traditionnelle en hémicycle se multiplient à la fin du siècle : amphithéâtres Turgot, Guizot et Descartes à la Sorbonne, nouveaux amphithéâtres de la Faculté de Droit. Cette nouvelle

---

23. Arch. du rectorat, Sorbonne, décoration intérieure, partie I. Dossier n° 33, lettre d'Henri-Paul Nénot au vice-recteur de l'Académie, datée du 7 mai 1901.

24. Voir notre introduction.

structure permet aux étudiants de mieux voir le professeur (ainsi que la chaire et le tableau noir, équipements de la salle dont l'importance s'accroît avec le développement des expériences), tout en supprimant les angles morts ; elle rend également les oeuvres pleinement visibles par tous et supprime les déformations (25). Ainsi, l'oeuvre d'art occupe dans l'amphithéâtre une place privilégiée : installée au dessus de la chaire, elle est visible par tous. Elle peut donc parfaitement jouer un rôle pédagogique.

*Une décoration exécutée en harmonie avec la destination des locaux*

Dans notre Sorbonne de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les peintures qui décorent les amphithéâtres construits par Nénot semblent parfois bien incongrues : pourquoi ce *Paysage méditerranéen* (26) dans l'amphithéâtre Gaston Bachelard ? Pourquoi cet extraordinaire *Vie renaissant de la mort* (27) dans un amphithéâtre de gestion ? Ces oeuvres trouvent leur pleine justification quand on restitue à ces salles leurs destinations primitives d'amphithéâtre de géologie et d'amphithéâtre de chimie. Il apparaît donc que les artistes avaient à traiter un sujet en rapport avec la destination des locaux à décorer, élément qui est de nature à renforcer la valeur pédagogique de ces oeuvres.

*Des artistes attentifs à l'exactitude historique ou scientifique des phénomènes évoqués dans leurs oeuvres*

En outre, nombreux sont les artistes qui, prenant leur tâche fort au sérieux, se documentèrent consciencieusement afin de donner à leur travail une authentique valeur scientifique. Il suffit pour s'en convaincre de citer l'exemple de Hugard, chargé de décorer en 1850 l'escalier du musée de l'Ecole des Mines de peintures montrant des sites géologiques :

---

25. L'histoire de la forme des amphithéâtres universitaires mériterait d'être rapprochée de celle de ces autres amphithéâtres que sont les salles de théâtres. Il est intéressant de constater que c'est également au tournant du siècle que la salle à l'italienne commence à se raréfier au profit des salles droites (telles que la Comédie des Champs Elysées), en attendant que le développement du cinéma ne vienne accélérer ce processus.

26. Oeuvre de Frédéric Montenard. Voir : (n. 620 ; pl. 446).

27. Oeuvre d'Albert Besnard. Voir : (n. 555 ; pl. 392).

"*La peinture de l'Ecole des Mines ne doit pas être une simple décoration. Elle doit avoir sa part dans l'instruction en mettant sous les yeux des nombreuses personnes qui suivent les cours les phénomènes devenus classiques par les travaux de Saussure et Pramond (...). Cette peinture ne devait pas seulement être exécutée à la manière pittoresque des paysages : chaque tableau devait être un fidèle portrait du groupe de montagnes qu'il représente (...)*" (28)

Hugard n'est pas le seul à travailler dans cet esprit, et d'autres artistes n'hésitent pas à faire appel aux professeurs des institutions concernées pour élaborer le sujet de leur composition future et obtenir des détails d'une grande précision. Ainsi, pour déterminer les sujets de ses peintures destinées à la galerie Gerson, le peintre décorateur Emmanuel Cavaillé-Coll consulta plusieurs professeurs de la Faculté des Sciences, MM. Munier-Chamas, Bonnier et Giard (29).

Parmi les peintres d'histoire, nombreux sont ceux qui s'appliquent à représenter les personnages dans les costumes et les attitudes de leur époque : il faut louer, de ce point de vue, le travail accompli par Toudouze dans son *Cours de Théologie sur une place publique* (30). Certaines compositions demandent plusieurs années de préparation et nécessitent l'accumulation d'une documentation érudite, mais l'artiste peut faire état de ce surcroît de travail pour obtenir les faveurs de l'administration : Jean-Joseph Weerts parvint ainsi à doubler le prix de son *Lendit* (31)! D'autres encore, tels Jean-Paul Laurens, spécialiste incontesté du genre, excellent dans la reproduction des détails historiques et archéologiques, sans pour autant négliger de traduire leurs idées : le peuple apparaît toujours en bonne place dans ses compositions.

Conçues en fonction du lieu qui devait les recevoir et exécutées d'après les meilleurs sources, les oeuvres décorant les amphithéâtres pouvaient donc jouer un authentique rôle pédagogique. Fut-ce le cas ?

---

28. Arch. nat., F 21 87. Dossier de commande de *La cascade d'Arpenaz près de Sallanches*, lettre de Hugard au ministre d'Etat, datée du 15 juillet 1856.

29. Voir : (n. 565).

30. Voir : (n. 637 ; pl. 462).

31. Voir : (n. 638 ; pl. 463 à 465);

*Les réticences de l'administration*

Lors d'une réunion de la sous-commission des travaux d'art chargée d'étudier le projet de décoration du grand amphithéâtre de la Faculté de Médecine proposé par le peintre Urbain Bourgeois, l'inspecteur des Beaux-Arts Henry Havard tint ces propos qui ne peuvent manquer d'étonner les habitués des amphithéâtres richement décorés de la Sorbonne :

*"M. Havard voudrait qu'on enlevât [sic] à la peinture qui sera exécutée toute apparence de caractère réel. Il rappelle à ce propos que M. Jules Ferry, alors ministre, avait décidé que, dans les endroits réservés aux élèves, on éviterait toute décoration appelée à distraire leur attention de leurs études. Les emplacements à décorer devraient être surtout ceux des préaux, escaliers, vestibules, mais pas les salles de travail mêmes."* (32)

Idée surprenante, en vérité, et qui apparaît en contradiction, non seulement avec ce qu'on aurait pu penser des idées de Jules Ferry en la matière, mais encore avec les réalisations architecturales et décoratives de cette époque. Il n'en reste pas moins que les décors des amphithéâtres ont été également perçus comme une possibilité de distraction pour les étudiants, et ce au détriment de l'étude proprement dite...

*Les erreurs des artistes*

Quelque soin qu'aient pu apporter les peintres à l'exactitude des phénomènes qu'ils reproduisaient sur les toiles destinées aux amphithéâtres, il n'en reste pas moins qu'ils n'étaient pas, sauf exception, des savants eux-mêmes, et que leurs oeuvres sont entachées de nombreuses erreurs, ce qui suffit à réduire considérablement leur portée documentaire et éducative. Sans parler de la composition de J.F. Auburtin pour l'amphithéâtre de zoologie, oeuvre de pure fantaisie (33), il suffit de rappeler que les

32. Arch. nat., F 21 2124, dossier de commande de la peinture décorative du grand amphithéâtre de la Faculté de Médecine à Urbain Bourgeois. Procès-verbal de la séance de travail de la sous-commission des travaux d'art, daté du 15 mars 1892. Le texte intégral de ce procès verbal est édité en annexe du chapitre de notre catalogue consacré à la décoration de l'ancienne Faculté de Médecine (Faculté de Médecine I), p. 496-497.

33. *Paysage au fond de la mer*. Voir : (n. 548 ; pl. 384).

oeuvres de Monténard (34) et de Gervex furent sévèrement critiquées par les professeurs de la Faculté de Sciences en raison des nombreuses aberrations qu'elles contenaient. Si *L'arc en ciel* de Gervex (35) a pu servir à illustrer un cours de physique, ce ne fut que pour faire rechercher aux élèves des bévues commises par l'artiste...

On ne saurait donc admettre, *in fine*, l'idée d'une valeur pédagogique directe des oeuvres d'art exposées dans les amphithéâtres. Quelques cas apparaissent plus problématiques : les peintures exécutées par François Bonhommé pour l'Ecole des Mines, si elles ne sont pas toujours scrupuleusement exactes du point de vue de la représentation des machines et des techniques propres à la métallurgie et aux mines, n'en sont pas moins conçues selon un procédé qui leur confère une réelle dimension documentaire et pédagogique (36). En effet, l'artiste a toujours pris soin de représenter différents aspects du sujet qu'il se proposait de traiter : vues générales, détails des ateliers, représentations des types humains employés dans les entreprises. Il y a dans cette démarche un véritable désir d'explication et de restitution de la réalité scientifique et technique par la peinture, mais aussi une dimension ethnologique fort moderne.

#### *L'exaltation de la science*

Si les oeuvres peintes et sculptées des universités et des grandes écoles présentent une valeur éducative, ce n'est pas, en définitive, par les détails des situations ou des phénomènes qu'elles décrivent. En revanche, par les thèmes qui y sont abordés, elles participent de la glorification du savoir, de l'exaltation du progrès scientifique sous toutes ses formes : des oeuvres telles que *Vers la nature pour l'humanité* de Roll (37) ou la frise de l'évolution peinte par Besnard à l'Ecole de Pharmacie (38) sont (pour qui est à même de les décrypter) de véritables hymnes à la science. Ces oeuvres contiennent donc bien un enseignement : celui du culte du savoir. Il nous faudra étudier précisément les modalités et les formes de ce discours portant sur la science.

---

34. Voir : (n. 620 ; pl. 446).

35. Voir : (n. 594 ; pl. 426).

36. Voir : (n. 59) et (n. 60 ; pl. 37 à 42).

37. Voir : (n. 628 ; pl. 455 b).

38. Voir : (n. 466 ; pl. 335 à 338).

### III EMBELLIR

Si la valeur pédagogique des décors implantés dans nos universités est ambiguë, il ne fait en revanche aucun doute que ces oeuvres, grandes ou petites, peintes ou sculptées, ont été placées en ces lieux pour les embellir. Cette intrusion, massive, cette omniprésence, en certains lieux, de l'oeuvre d'art dans le milieu universitaire ne peut manquer de troubler le visiteur de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, habitué à une présence très discrète des oeuvres d'art en dehors d'un contexte purement muséal (39). Rien de tel à la Sorbonne, dont les couloirs sont ornés de nombreuses peintures, ni à la Faculté de Médecine, avec ses innombrables bustes, ni à la Faculté de Pharmacie, dont le vestibule est entièrement décoré par Besnard. Ce qu'il faut donc tenter d'expliquer, c'est la raison de cette profusion d'oeuvres d'art en des lieux qui ne sont pas destinés, par leur nature, à devenir de véritables galeries de peinture et de sculpture. Cette question résolue, il faut se pencher sur le mode de mise en valeur de ces collections et leur nature.

#### *1. De l'Université conçue comme un palais*

##### *Le modèle palatial*

L'évolution de l'architecture des édifices universitaires nous renseigne sur les raisons de cette abondance d'oeuvres d'art. Lorsque le modèle du collège traditionnel fut progressivement abandonné, dans le courant du Siècle des Lumières, la construction des établissements voués à l'enseignement ne s'élabora que partiellement sur des principes résolument novateurs. L'importance nouvelle accordée à l'amphithéâtre est un de ceux-ci. En revanche, certains principes de construction de ces établissements ont été empruntés à d'autres types d'édifices. Le modèle fourni par le grand hôtel particulier, par la demeure princière, semble s'être rapidement imposé

---

39. Le phénomène est lié, en partie, au 1 % réservé à la décoration artistique dans les projets de construction d'édifices publics.

comme source d'inspiration privilégiée pour les architectes confrontés à la construction d'édifices voués à l'enseignement. Ils ont emprunté à l'architecture de ces vastes palais urbains leurs larges cours tournées vers la rue et leur plan traditionnel fait d'un corps de bâtiment principal encadré de deux ailes en retour. Ils ont également reproduit dans leurs constructions universitaires le traitement traditionnel des larges circulations intérieures et des espaces de représentation. Enfin, ils ont apporté tout leur soin au traitement de la cour, du vestibule et de l'escalier.

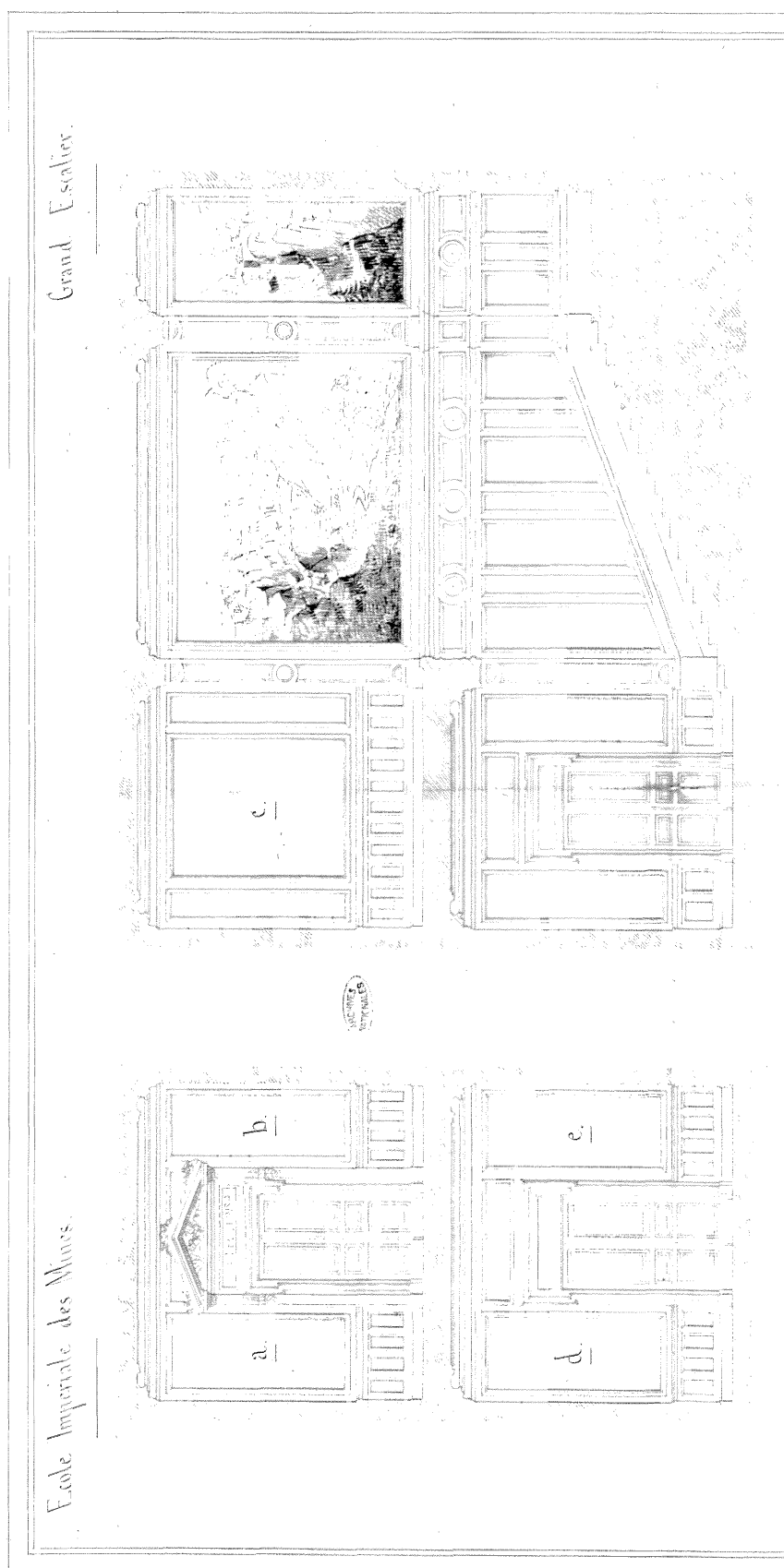
En outre, tout au long du siècle dernier, nombreux sont les établissements d'enseignement supérieur qui se sont installés, parfois de manière provisoire, mais souvent à titre définitif, dans d'anciens hôtels particuliers : l'Ecole des Langues Orientales Vivantes (hôtel du marquis de Bacqueville, rue de Lille), l'Ecole des Mines (hôtel de Vendôme) et l'Ecole des Ponts et Chaussées (hôtel de Fleury, rue des Saints-Pères) sont les exemples les plus représentatifs de cette pratique. Tous ces bâtiments possédaient de magnifiques aménagements intérieurs qui ont parfois été fort endommagés en raison de leur nouvelle affectation.

#### *La place de la décoration dans les édifices inspirés du modèle palatial*

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse de constructions nouvelles ou d'édifices détournés de leur fonction initiale, les bâtiments qui, au siècle dernier, abritent les plus prestigieux établissements d'enseignement supérieur sont souvent caractérisés par une forte influence du modèle architectural que constitue le palais ou la demeure seigneuriale urbaine. Une des caractéristiques essentielles de cette architecture palatiale étant son faste et, précisément, l'importance accordée à la décoration, il n'est pas surprenant que le goût de la décoration se soit rapidement développé dans l'architecture universitaire. Signe, parmi d'autres, de cette influence du modèle palatial, lorsque sont lancées les premières grandes campagnes de décoration des grandes écoles, les espaces qui reçoivent peintures et sculptures ne sont pas les salles de cours ou les salles réservées à l'administration, mais les vestibules et les escaliers, lieux qui retenaient toujours tout particulièrement l'attention des architectes et décorateurs dans les hôtels particuliers. Par exemple, la décoration du grand escalier de l'Ecole des Mines de Paris, confiée à Hugard et Abel de Pujol, est conçue exactement comme la décoration d'un palais, avec ses faux marbres et ses nombreux plafonds peints. A la même époque, vers 1850, c'est dans le grand vestibule de l'hôtel



Exemple de décoration d'un espace architectural intérieur hérité du modèle palatial : le grand escalier des collections de l'Ecole des Mines de Paris. Arch. nat., F 21 87. Photographie : Archives nationales, service photographique du C.A.R.A.N.



de Fleury, ouvert sur la cour et sur le jardin, que sont installés les premiers bustes des membres du corps des Ponts et Chaussées.

*Permanence de ce modèle et permanence de l'importance de la décoration*

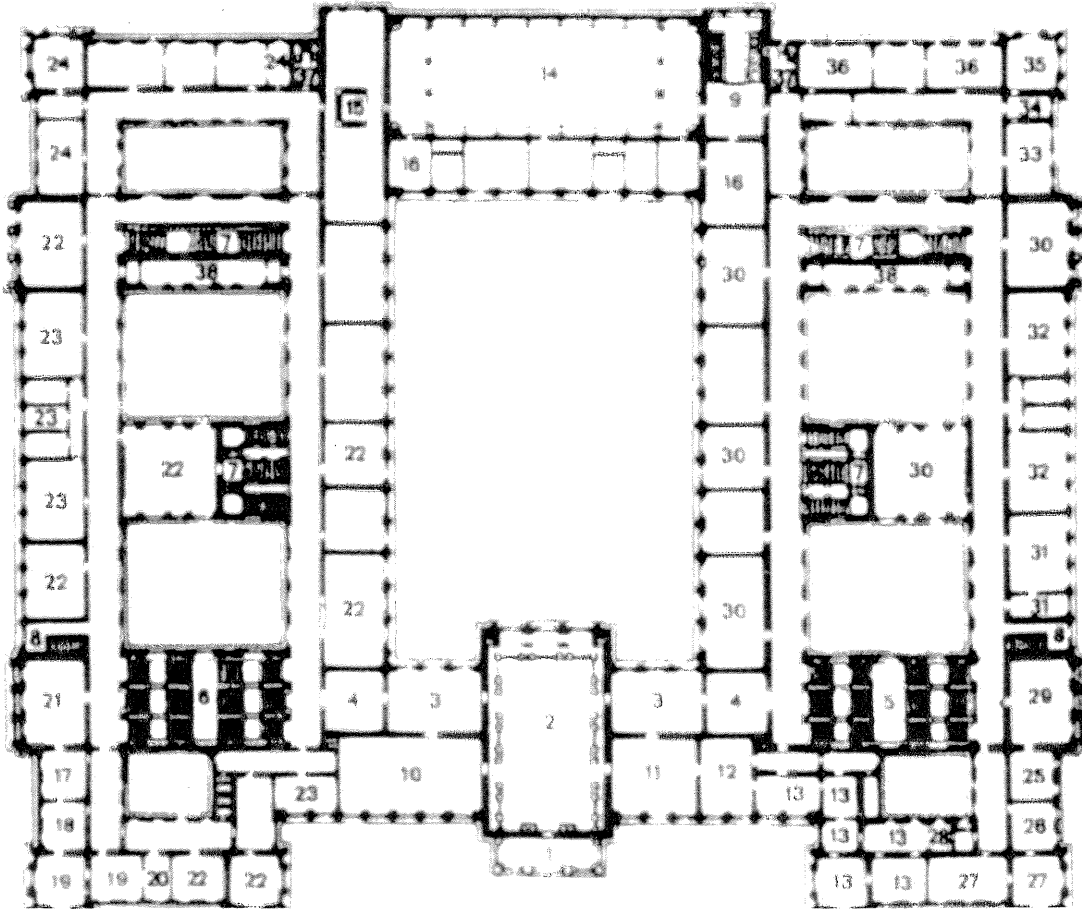
Par la suite, le modèle palatial restera toujours le modèle dominant de la construction des édifices universitaires, au moins jusqu'à la Grande Guerre. Ce modèle finit par n'en être plus un, puisque le programme type de l'édifice universitaire s'élabore peu à peu : l'amphithéâtre prend toujours plus de place, tant par le nombre de salles construites que par leur volume ; simultanément, une hiérarchie des salles apparaît peu à peu (grands amphithéâtres courbes, amphithéâtres droits, petits amphithéâtres, salles de conférences et de séminaires, simples salles de cours). A la fin du siècle, l'extraordinaire développement de l'enseignement des sciences impose aux architectes d'inventer de nouveaux types de constructions, en insistant sur la luminosité des espaces de travail, sur l'aspect rationnel et utilitaire et en délaissant les symboles de prestige. Néanmoins, l'architecte, qu'il s'agisse de Laisné ou de Nénot, continue de réserver tous ses soins à la façade principale, la concevant encore comme celle d'un palais : à la Sorbonne, comme à l'Ecole de Pharmacie, les salles réservées aux travaux pratiques, qui sont les plus modernes par leur conception, sont placées en arrière des autres constructions, tandis que parties de l'édifice donnant sur la rue restent très traditionnelles (40) et subissent toujours l'influence du modèle palatial, jusque dans ses traits les plus archaïques (les énormes meneaux de la façade de la Sorbonne en témoignent).

Tant que le palais restera le modèle, lointain mais tenace, des constructions universitaires, la décoration conservera une place déterminante dans l'élaboration des projets. Les espaces qui étaient les plus ornés dans les hôtels particuliers resteront pour nos architectes et nos décorateurs des morceaux de bravoure incontestés. Mais les salles de cours reçoivent désormais elles aussi des peintures : tous les

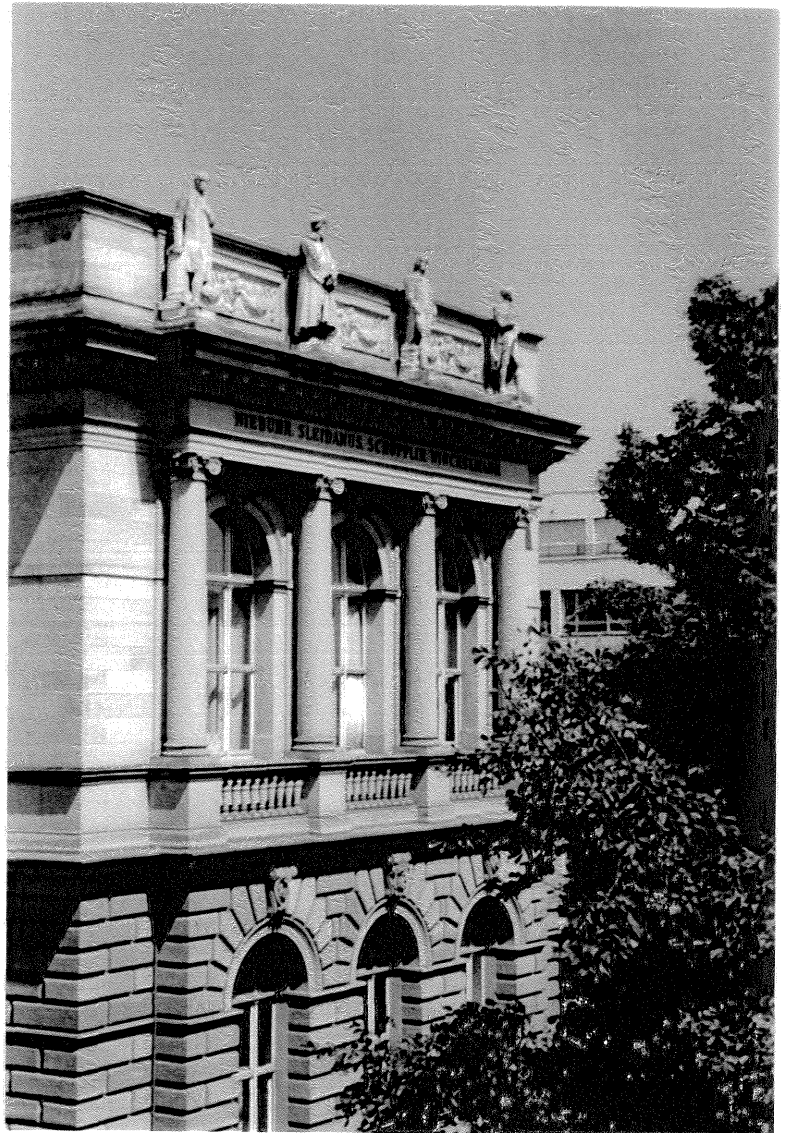
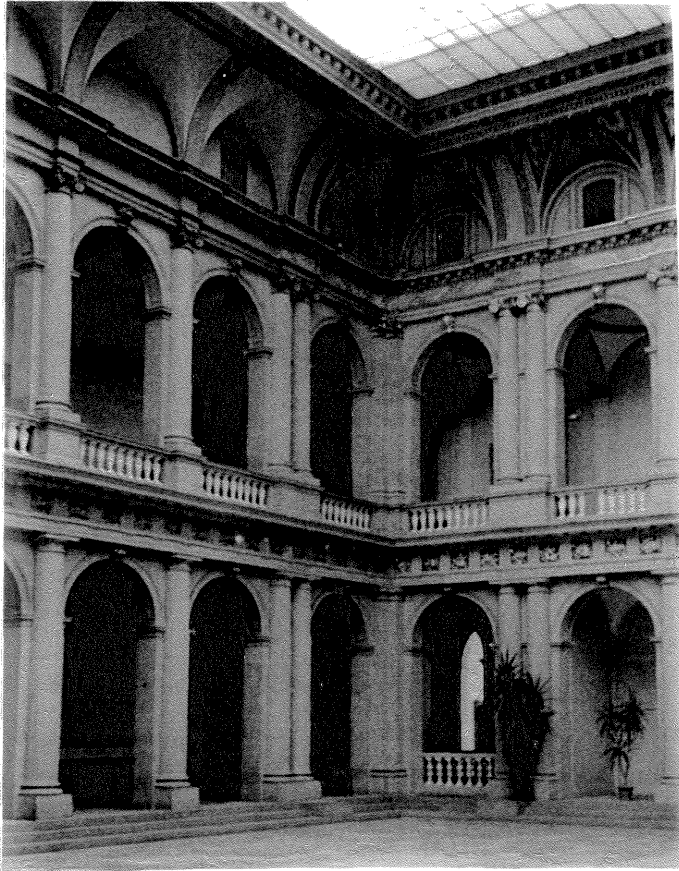
---

40. La Sorbonne est un édifice manifestement influencé par le modèle palatial, mais c'est à l'étranger ou à la périphérie de l'espace architectural français que cette influence est la plus visible. Le Palais Universitaire de Strasbourg (le "*Palais U*") en est un très bon exemple, tant par ses dimensions imposantes que par le traitement de ses espaces intérieurs (en particulier la très grande *Aula* qui occupe le centre de la construction). Voir : Loyer(F.), "Le Palais Universitaire de Strasbourg, culture et politique en Alsace au XIXe siècle", *Revue de l'Art*, 1991, n° 91, p. 9-25, et Loyer(F.), "Le souffle de Raphaël à l'Université impériale de Strasbourg", *Revue des Monuments Historiques*, 1990, n° 168, p. 41-44.

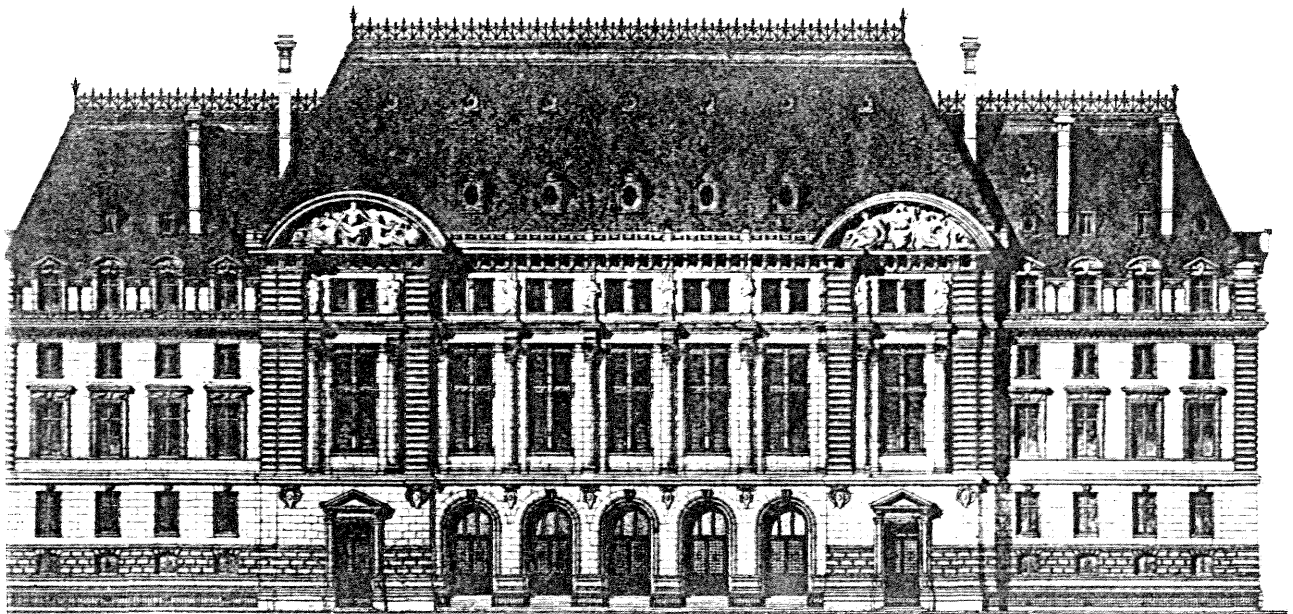
Le type achevé de du palais du savoir : l'Université de Vienne.



Un exemple d'architecture universitaire typiquement inspirée du modèle palatial : le Palais Universitaire (Otto Warth, arch.). Strasbourg, 1995. Photographies : Christian Hottin.

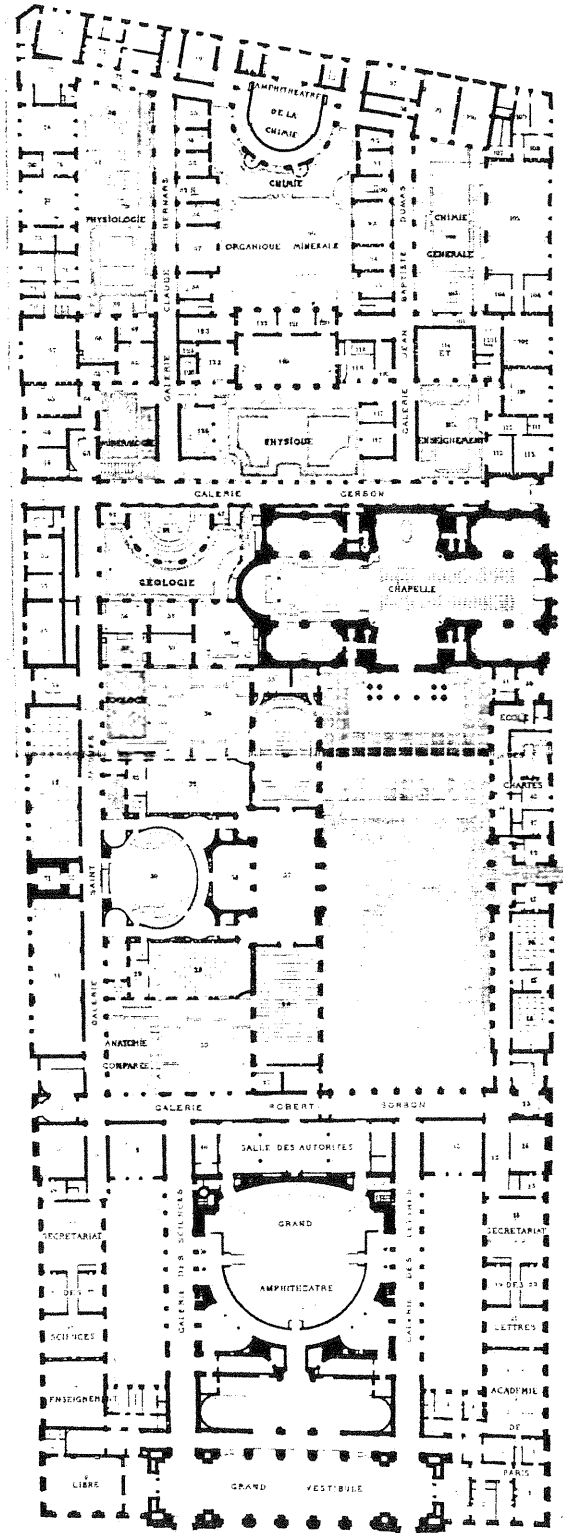


Architecture palatiale : la façade septentrionale de la Sorbonne (H.P. Nénot, arch.).  
Remarquer les hautes cheminées et les très grands meneaux.



La Sorbonne d'Henri-Paul Nénot : On remarquera la place centrale occupée par les amphithéâtres dans la structuration de l'édifice, qu'il s'agisse du rectorat (grand amphithéâtre), de la Faculté des Lettres (amphithéâtre Richelieu), ou de la Faculté des Sciences (amphithéâtre de Chimie).

PLAN DU REZ-DE-CHAUSSEE



amphithéâtres de la nouvelle Sorbonne seront décorés de toiles marouflées, généralement placées au dessus de la chaire. Il peut arriver que les peintures ornent le mur du fond, ce qui les rend plus difficilement visibles (41) et limite considérablement leur éventuelle portée pédagogique. Quant aux sculptures, elles remplissent pleinement leur rôle décoratif dans les vestibules et les cours.

## *2. L'embellissement des édifices : l'insertion de l'oeuvre dans son contexte*

Les oeuvres d'art ont toujours joué un rôle important dans le processus d'embellissement des bâtiments universitaires, chaque type d'oeuvre concourant à la mise en valeur de l'espace particulier dans lequel il s'insère.

### *L'accumulation des monuments*

Il ne s'agit pas, en l'occurrence, d'une mise en valeur concertée et programmée de l'espace. Les cours, les galeries et les vestibules, livrés nus par l'architecte, ont été progressivement peuplés de groupes, de statues et de bustes. Ces diverses pièces étant, au départ, parfaitement hétérogènes (taille et matériau différents), la beauté naît de l'accumulation et de la confrontation des oeuvres.

Le cloître de l'école pratique de la Faculté de Médecine offre un bon exemple de ce type d'embellissement : les monuments funéraires se répondent les uns les autres, mêlant marbre et bronze, tandis que les arcades et les galeries offrent au promeneur des perspectives inattendues sur les monuments de Farabeuf (42), Cornil (43) ou Brouardel (44)...

Une impression de beauté naissant du mélange des styles et de la fantaisie de l'architecture s'impose pareillement à celui qui pénètre dans le vestibule de la Faculté de Médecine, vaste pièce en hémicycle dont les arcades sont décorées de bustes d'allure différente, et gagne ensuite l'escalier de la bibliothèque : il découvre alors sur

---

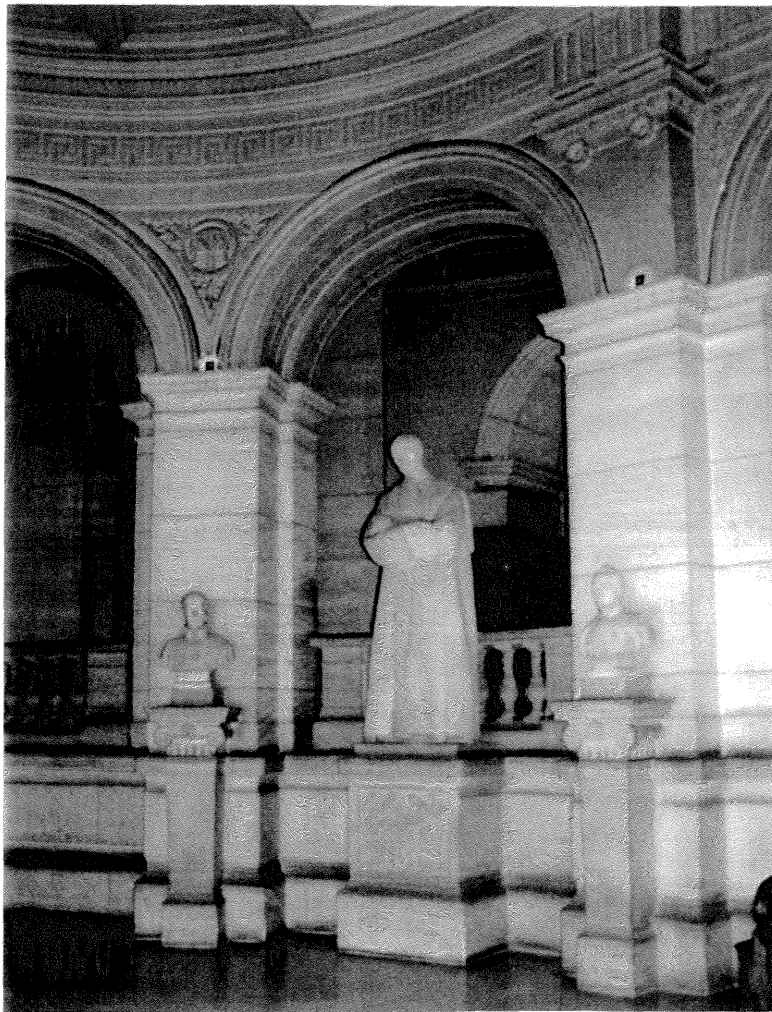
41. C'est le cas de la grand toile de Dumoulin à l'Ecole Nationale des Chartes (n. 96 ; pl. 62) et de la peinture de René Ménard exécutée spécialement pour l'amphithéâtre Jean Perrin (n. 537 ; pl. 377).

42. Voir : (n. 407 ; pl. 296).

43. Voir : (n. 414 ; pl. 305 et 306).

44. Voir : (n. 413 ; pl. 303 et 304).

Exemple d'insertion des oeuvres d'art dans un espace architectural intérieur de type palatial : le grand vestibule de la Faculté de Médecine (Ginain, arch.). Paris, 1996. Photographies : Christian Hottin.





sa droite la grande statue de Félix Terrier par Paul Landowski (45), tandis qu'il aperçoit déjà, au pied de l'escalier, la frémissante oeuvre de Barrias (46), *La Nature se dévoilant devant la Science*. En montant les premières marches, il voit le monument aux morts sur sa gauche (47), et au tournant de l'escalier, c'est la toile de Brouillet intitulée *L'ambulance de la comédie française* (48) qui attire son regard par son cadre doré. A chaque pas, le promeneur découvre une oeuvre ; les styles, les sujets, les époques et les matières varient, mais l'unité architecturale du lieu met admirablement en valeur toutes ces pièces, et réciproquement.

Ces rapprochements d'oeuvres peuvent parfois acquérir une portée symbolique et l'ensemble ainsi constitué possède alors une unité particulière : naguère, en franchissant la porte de l'école pratique de médecine, on se trouvait dans un sombre vestibule donnant accès au cloître. Le fond de la pièce, entre deux arcades, était occupé par une colossale statue d'Esculape (49) ; sur la gauche, un autre groupe : Xavier Bichat, par David d'Angers, examinant un enfant (50) ; enfin, dans un recoin, comme tapie dans l'ombre, une grande faucheuse de marbre, oeuvre du sculpteur Allouard (51). Une fois la surprise passée, comment ne pas voir dans cette triple confrontation un duel opposant le médecin à la Mort, sous l'arbitrage du Dieu guérisseur ?

On pourrait multiplier les exemples, car il n'est pas un établissement d'enseignement supérieur qui n'offre quelque exemple de ces heureuses rencontres d'oeuvres dans un cadre architectural de qualité. Citons encore les bustes et monuments en bronze placés dans le jardin de l'Institut National Agronomique : ils sont reliés par une petite allée courbe, tandis que d'autres allées, partant des oeuvres, convergent vers le monument aux morts placé au centre du jardin.

Ce que nous écrivons à propos des universités et des grandes écoles serait d'ailleurs vérifiable dans un grand nombre d'autres édifices : la Comédie Française, dont le hall est tout encombré de monuments commémoratifs et les galeries habitées par des bustes fort dissemblables, offre un autre exemple de cette utilisation des oeuvres. En l'occurrence, le charme des bustes de la Comédie Française naît autant de

---

45. Voir : (n. 408 ; pl. 297).

46. Voir : (n. 395 ; pl. 282 et 283).

47. Voir : (n. 397 ; pl. 285).

48. Voir : (n. 402 ; pl. 291).

49. Voir : (n. 409).

50. Voir : (n. 404 ; pl. 293).

51. Voir : (n. 394 ; pl. 281).

leurs différences (taille et matériau) que de l'accumulation dans un même espace d'un grand nombre d'objets de même type : il se produit alors un effet de répétition, les différences étant atténuées par l'éloignement et la perspective, et les oeuvres mettent en valeur les qualités de l'architecture. Ce phénomène s'observe également dans les édifices que nous avons étudiés.

### *La répétition d'un même élément*

L'oeuvre (en particulier quant il s'agit d'un buste ou d'un médaillon), devient alors la ponctuation du discours architectural, et, dans une large mesure, elle cesse d'être appréciée pour sa valeur propre. Cette utilisation de l'oeuvre d'art à des fins d'embellissement de l'architecture est fréquente lorsqu'une importante commande de bustes ou de médaillons est décidée en même temps qu'est achevée la construction de l'édifice proprement dit. Cela aurait du être le cas en 1848 à l'Ecole Normale Supérieure, dont les quarante bustes ne furent commandés que vingt ans plus tard ; cela fut le cas à l'Ecole Supérieure de Pharmacie, avec les trente six médaillons de la façade donnant sur l'avenue de l'Observatoire.

L'importance individuelle de l'oeuvre diminue alors sensiblement : il faut avant tout qu'elle s'insère harmonieusement dans la série et donne une bonne impression une fois mise en place (c'est à dire généralement en hauteur). La ressemblance avec le modèle n'est plus un critère déterminant de jugement et d'appréciation de sa qualité. Voici, par exemple, ce que l'inspecteur des Beaux-Arts Anatole Gruyer écrit au sujet du buste exécuté par Cougny pour la cour de l'Ecole Normale Supérieure :

*"Somme toute, le marbre de monsieur Cougny est traité dans un bon esprit de décoration. De près, sans doute, on sent trop l'outil. Mais j'augure bien de l'effet que produira ce buste, une fois élevé à un véritable point de vue et regardé à la hauteur de six mètres où il doit être placé." (52)*

---

52. Arch. nat., F 21 206. Dossier de commande du buste de Montesquieu par E. Cougny, rapport de l'inspecteur des Beaux-Arts Anatole Gruyer au ministre de l'Instruction Publique. Sur cette oeuvre, voir : (n. 194 ; pl. 137).

Les médaillons insérés dans la façade de l'École Supérieure de Pharmacie ont encore moins de valeur individuelle : ils sont placés au niveau du premier étage et les noms des personnages permettant de les identifier n'ont jamais été gravés !

Cette utilisation du principe de répétition se retrouve dans la décoration des salles des actes, avec l'accumulation des portraits et des bustes des anciens professeurs. Mais, en pareil cas, les oeuvres ne sont plus seulement au service de l'embellissement d'un espace intérieur : elles sont une forme de représentation de la communauté humaine qu'est une institution. Nous aurons à revenir sur la signification de ces ensembles.

Comme les séries de bustes et de médaillons, les toiles marouflées qui décorent les amphithéâtres et les galeries ont été commandées pour prendre place dans un espace particulier : la beauté qu'elles apportent aux lieux ne doit donc rien à l'imprévu et à l'accumulation d'objets disparates. Néanmoins, étant donné leur place sur les murailles, ces oeuvres ont fait l'objet de débats passionnés au sein de l'administration des Beaux-Arts.

#### *La décoration peinte : l'artiste et le mur*

Les questions posées par l'inscription des oeuvres picturales de grandes dimensions sur les murailles des édifices publics dépassent de beaucoup le cadre de la décoration des palais universitaires. Ces questions ne présentent du reste aucune originalité, aucune complexité supplémentaire, dans ce type d'édifice. Aussi nous nous contenterons d'évoquer ce débat de manière très générale.

Rares sont les artistes qui ont exécuté de véritables fresques pour la décoration des bâtiments élevés à la fin du siècle dernier. En 1934, Pierre Leprince-Ringuet conçut et exécuta pour le réfectoire de l'École Centrale une série de peintures sur enduit (53). Encore ne s'agissait-il pas de véritables peintures *a fresco*, mais de décorations sur un enduit blanc sans huile, les blancs étant laissés en réserve. En dehors de ce bel ensemble, aujourd'hui disparu, les grands décors peints des constructions universitaires sont des toiles marouflées.

L'artiste exécutait son oeuvre en atelier, après avoir produit un nombre considérable d'esquisses, puis la toile était transportée dans la salle qui devait l'accueillir et collée sur le mur. Les panneaux de très grandes dimensions étaient

---

53. Voir : (n. 51 ; pl. 22 à 31).

peints dans l'atelier en plusieurs morceaux, collés les uns à côté des autres, selon le principe de nos modernes affiches publicitaires. Le peintre réalisait sur place les retouches nécessaires pour rendre les raccords entre les différentes parties invisibles (54). L'oeuvre se présentait donc comme une pièce de décoration conçue spécialement pour une pièce et ayant une forme adaptée à la partie de muraille qu'elle devait couvrir (55). Néanmoins, ayant été pensée et réalisée en dehors de la salle, elle ne faisait pas véritablement corps avec cette dernière.

Afin de faciliter l'insertion de l'oeuvre dans son local d'adoption, on veillait à donner aux murs avoisinants une coloration en rapport avec les tonalités de la toile. En outre, pour permettre à cette dernière de se fondre harmonieusement dans le mur, une bordure décorative (feuilles, guirlandes, macarons), appartenant à l'oeuvre mais conçue à la manière d'un motif architectural, entourait la peinture et assurait la transition entre celle-ci et le reste du mur. La peinture exécutée par Louis Dumoulin pour la grande salle de l'Ecole des Chartes (56) est un bon exemple d'harmonie parfaitement réussie entre l'oeuvre et son contexte architectural. Lorsque ces éléments de transition font défaut, comme dans les peintures de Besnard pour le vestibule de l'Ecole de Pharmacie, il en résulte une impression de rudesse et d'inachèvement dommageable pour l'oeuvre comme pour la pièce.

En matière de décoration murale, l'administration a généralement privilégié les artistes ayant une palette douce, dont les nuances étaient susceptibles de créer une impression de continuité entre le mur et l'oeuvre, afin de préserver l'unité de la salle : les procès-verbaux des séances du comité des travaux d'art et de la sous-commission des travaux d'art consacrées à l'étude de la décoration de la nouvelle Sorbonne et du grand amphithéâtre de la Faculté de Médecine conservent la trace de ces choix (57). Cette attitude explique le succès rencontré par Pierre Puvis de Chavannes, qui, mieux que tout autre, excellait dans les teintes pâles. Nombreux sont les artistes qui se conformèrent à cet usage au moins jusqu'à la fin du siècle dernier : on retrouve dans les premières oeuvres de Besnard cette douceur, cette volonté de se couler dans le mur

---

54. Les divisions des oeuvres sont néanmoins parfois perceptibles. C'est le cas, en particulier, de l'oeuvre d'Albert Besnard installée dans l'amphithéâtre de chimie de la Sorbonne, *La vie renaissant de la mort*. voir : (n. 555 ; pl. 392).

55. Dans certains cas, l'oeuvre, étant de forme rectangulaire, devait être adaptée à son cadre architectural : il fallait alors enlever quelques pièces de toile.

56. Voir : (n. 96 ; pl. 62).

57. Voir les annexes des chapitres de notre catalogue consacrés à la Faculté de Médecine, à la Faculté de Pharmacie et à la Sorbonne.

sans se confondre avec lui. Par la suite, Besnard n'hésitera pas à user de tons beaucoup plus vifs, en particulier dans sa décoration de la Sorbonne. Dans les premières années de ce siècle, les jeunes artistes abandonnent ces principes décoratifs et livrent des oeuvres qui affirment nettement leur individualité et s'opposent au contraire aux murs qui les portent : les panneaux d'Hélène Dufau, aux coloris particulièrement vifs, illustrent bien cette tendance (58).

Lorsque la peinture n'est pas marouflée, mais simplement présentée dans un cadre, elle embellit la pièce qui l'accueille, mais n'est aucunement asservie aux principes décoratifs qui lient peinture et architecture ; elle ne tire sa beauté que d'elle-même et non de son contexte. Il arrive donc que les oeuvres d'art s'affranchissent totalement de l'architecture qui les environne, au point de faire passer celle-ci au second plan.

### *3. L'oeuvre d'art s'affranchit de l'architecture*

Dans l'environnement créé par les palais universitaires, monuments massifs, compacts et imposants, il est bien rare que les oeuvres d'art en rapport avec les édifices soient totalement autonomes et ne servent pas l'architecture qui les porte. Cela peut cependant arriver.

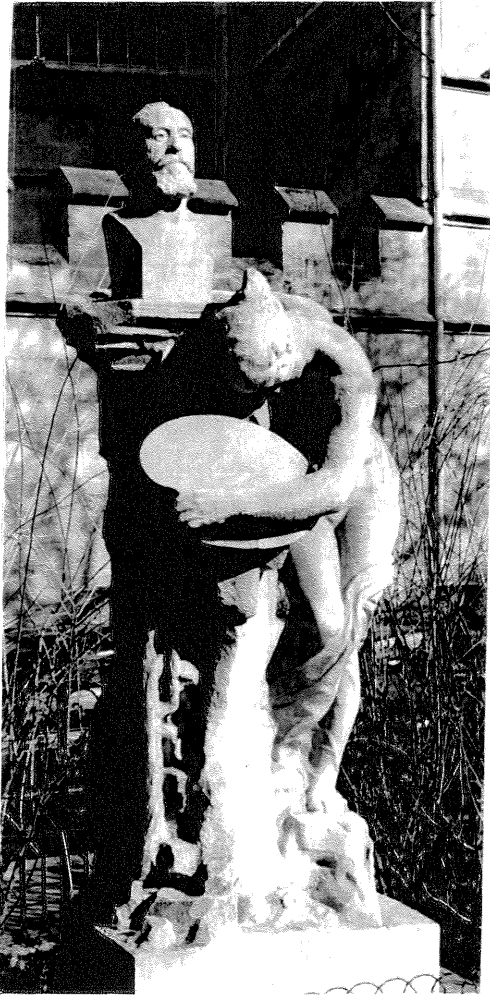
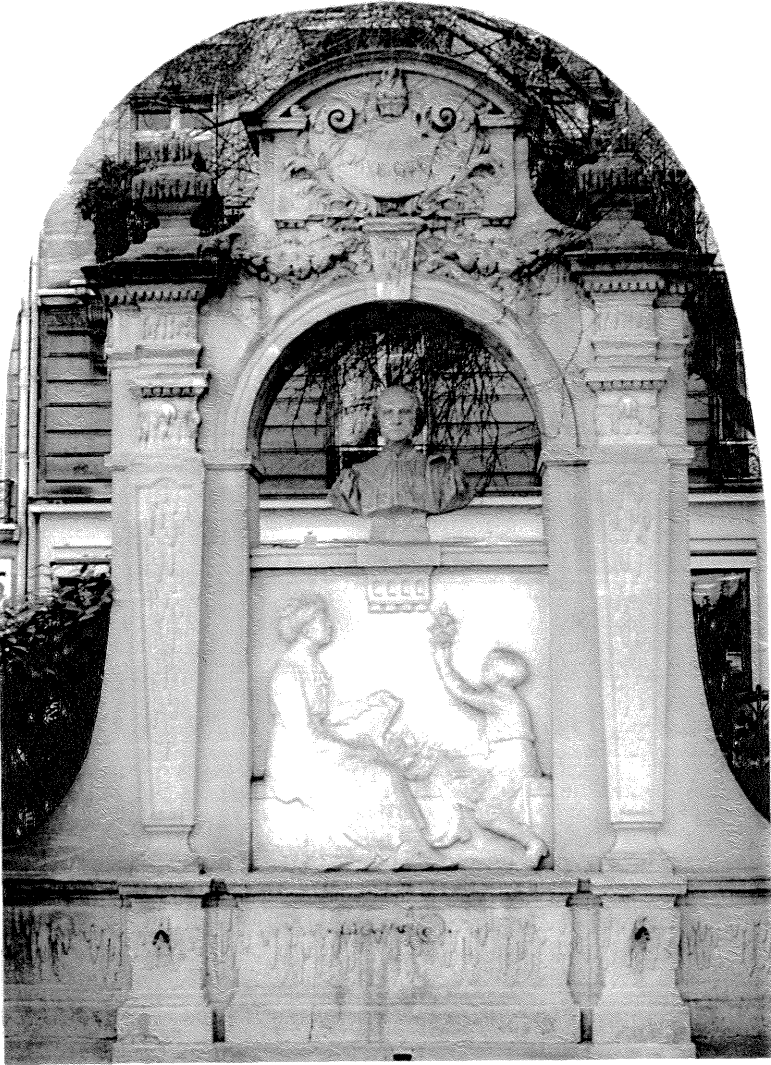
#### *Les monuments situés à la périphérie des établissements d'enseignement supérieur*

Autour de chaque édifice, il existe une zone de l'espace qui se trouve hors de son emprise architecturale proprement dite, mais qui en subit l'influence : cette *banlieue* de l'édifice peut à l'occasion recevoir des oeuvres d'art (il ne saurait être ici question que de sculptures) dont les sujets sont en rapport avec le bâtiment voisin, mais qui lui échappent néanmoins. Paradoxalement, c'est dans cette zone d'influence diffuse de l'université ou de l'école que l'oeuvre peut retrouver son autonomie et être considérée pour elle-même et non plus en fonction de l'architecture : le monument entretient avec l'édifice un lien de parenté intellectuelle, mais il est libéré de tout lien de subordination esthétique. Les monuments implantés à proximité de la Sorbonne

---

58. Voir : (n. 585 ; pl. 416 et 417).

Monuments en liberté à la périphérie de la Sorbonne : monuments à la mémoire de Pierre Puvis de Chavannes et Octave Gréard. Paris, 1995. Photographies : Pierre Hagard.



appartiennent à cette catégorie. Dans le square Paul Painlevé, qui abrite également une statue de Montaigne exécutée par Paul Landowski, se trouve le monument élevé à la mémoire d'Octave Gréard, vice-recteur de l'Université au temps de la reconstruction de la Sorbonne. Tout à côté, on découvre la petite stèle qui porte le buste de Pierre Puvis de Chavannes, à un jet de pierre de son *Bois sacré*... Sur la place de la Sorbonne, le monument à Auguste Comte, père du positivisme, entretient avec l'édifice voisin un lien du même type.

Cette libération peut également s'observer à l'intérieur des établissements.

#### *Les monuments de l'Ecole Nationale Vétérinaire*

Dans cette grande école de la banlieue parisienne, composée d'une succession de petits pavillons autonomes disséminés sur un vaste terrain, de grandes allées parfois bordées d'arbres assurent les liaisons entre les différents services de l'établissement, recréant ainsi le cadre d'une petite entité urbaine, avec ses rues et ses places. Dans ce contexte résolument différent de celui des autres établissements d'enseignement supérieur, les monuments (il s'agit de statues de très grandes dimensions) occupent la place qu'ils pourraient avoir s'ils étaient installés au milieu d'un important carrefour : ils deviennent des points de repère, des signaux dans l'espace, et n'entretiennent plus aucun lien avec les médiocres architectures qui les environnent. Au lieu de s'insérer dans un espace fermé préalablement structuré, ils structurent un espace ouvert.

## PREMIERE PARTIE

### CLEFS POUR COMPRENDRE LA DECORATION DES ETABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR

#### CHAPITRE III

#### LE FINANCEMENT DES OEUVRES D'ART DANS LES ETABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR

Après avoir tenté de cerner le mouvement général de la décoration des édifices universitaires et avoir envisagé les raisons qui ont pu conduire les membres des communautés et les architectes à décorer ces bâtiments, il est important de savoir dans quelles conditions ces décorations ont été installées. En effet, étudier la genèse de l'oeuvre est une étape nécessaire pour la compréhension de l'objet lui-même : celui-ci n'est pas apparu *ex nihilo*, il a été souhaité par les membres de la communauté et l'artiste en a reçu la commande par l'administration des Beaux-Arts, puis l'oeuvre achevée a été livrée et mise en place par les soins de l'architecte attaché à l'établissement. Ce cheminement, celui de la commande publique, est peut-être le plus fréquent, mais il en existe bien d'autres, dont la souscription, mode de financement qui revêt une importance toute particulière, dans la mesure où l'ensemble du groupe participe alors à la naissance de l'oeuvre.

Envisager les différents modes d'acquisition des oeuvres permet de mettre en évidence les différentes volontés qui se sont manifestées autour du travail de l'artiste, tant et si bien que, si la paternité de la forme de l'oeuvre d'art revient



indiscutablement au seul artiste (1), son sens apparaît indubitablement comme une construction collective, dans laquelle interviennent administrateurs, inspecteurs des Beaux-Arts, dirigeants des institutions, et membres de la communauté étrangers à l'administration de l'établissement.

## I. LA COMMANDE PUBLIQUE

La commande d'oeuvres destinées à des édifices publics par l'administration des Beaux-Arts est un phénomène qui prend après 1850 une ampleur considérable et dont les fonds conservés dans la sous-série F 21 des Archives nationales conservent la trace (2). Des peintures et des sculptures ont été commandées pour des églises, des mairies, des préfectures et des palais de justice. Ce processus s'inscrit donc dans un contexte beaucoup plus vaste que celui de la décoration des édifices universitaires, et, par bien des aspects, les commandes passées pour ces institutions ne se distinguent en rien des autres. Pour cette raison, nous ne retiendrons dans notre propos que les aspects de la question qui sont en rapport avec la spécificité des institutions étudiées (3).

### *1. A l'origine de la commande*

#### *La commande souhaitée par l'administration de l'établissement*

---

1. Encore faut-il préciser que cela n'est pas toujours le cas. Lorsque l'oeuvre, à l'état d'ébauche ou de modèle, se révèle particulièrement médiocre, l'inspecteur des Beaux-Arts dispense à l'artiste des conseils pour améliorer, autant que faire ce peut, cette apparence. Voir, par exemple, le buste de Gay-Lussac commandé au sculpteur Brouillet pour la décoration de l'Ecole Normale Supérieure (n. 188 ; pl. 133).

2. Arch. nat, F 21 1-189, F 21 190-261, F 21 2050-2118, F 21 2119-2195, F 21 4163-4285. Il s'agit donc d'ensembles considérables, comportant plusieurs centaines de cartons. Chaque carton peut contenir jusqu'à cinquante dossiers de commande.

3. Les commandes de peintures pour des édifices publics ont été étudiées par Pierre Vaisse dans sa thèse consacrée aux peintres sous la troisième République. Vaisse(P.), *La troisième République et les peintres*, Paris, éd. Flammarion, 1995, 476 p., p. 175-217.

Cette situation est particulièrement répandue. Les membres de la communauté (généralement réduite en l'occurrence à ses instances dirigeantes assemblées en conseil d'administration) manifestent le désir de posséder un buste ou un portrait d'ancien professeur ou d'ancien élève. Le directeur de l'établissement écrit à l'administration des Beaux-Arts (direction des Beaux-Arts, bureau des travaux d'art) pour solliciter la commande de l'oeuvre. En pareil cas, l'administration des Beaux-Arts n'a aucune part dans le choix du sujet à représenter : elle est utilisée par l'établissement comme un simple relais, permettant de mettre en contact un groupe humain désirant une oeuvre d'art et un artiste, souvent plongé dans la nécessité et désireux d'obtenir de l'Etat une petite commande qui lui permette de subvenir quelques temps à ses besoins. La décoration de l'Ecole des Ponts et Chaussées offre un bon exemple de ce recours presque systématique à l'Etat pour embellir les espaces intérieurs et conserver le souvenir des membres du corps. Une suite de lettres, adressées à la rue de Valois par l'intermédiaire du ministère des Travaux Publics, et échelonnées de 1882 à 1885, contiennent des demandes de bustes pour le vestibule de l'école : tous les ans, le conseil de l'école adresse la liste des personnes qu'elle souhaite voir statuer, chaque demande étant assortie d'une courte biographie présentant la carrière de l'ingénieur et ses principaux ouvrages d'art (4).

Parfois, c'est un seul personnage, le directeur de l'établissement alors en exercice, qui élabore tout le programme de commande d'oeuvres. Le professeur Chatin, directeur de l'Ecole Supérieure de Pharmacie, le contre-amiral Mouchez, directeur de l'Observatoire de Paris, le doyen Paul Brouardel, de la Faculté de Médecine et le doyen de Rozière, de la Faculté de Droit, écrivirent un grand nombre de lettres au bureau des travaux d'art pour demander des bustes ou des portraits d'anciens professeurs (5).

S'il est rare que, dans une commande publique, l'ensemble de la communauté humaine formant une institution universitaire intervienne, il est en revanche fréquent que les instances dirigeantes élaborent les projets de décoration avec les architectes des établissements. Dans ce cas, si l'architecte conserve la haute main sur l'aspect

---

4. Arch. nat., F 21 4850. Dossier de l'Ecole des Ponts et Chaussées, lettres datées du 11 juillet 1882, du 28 mai 1884 et du 27 février 1886, et concernant les demandes de bustes de Brémontier, Sganzin, Navier, Dupuit, Jullien et Reynaud.

5. Voir, par exemple, la correspondance du contre-amiral Mouchez et de la direction des Beaux-Arts. Arch. nat., F 21 4402, Observatoire de Paris, dossier de l'établissement.

esthétique et décoratif (choix de l'artiste, décoration du reste de la pièce), le sujet est déterminé par la direction de l'école ou de la Faculté. L'exemple le plus célèbre de cette collaboration est donné par le tandem que formèrent Octave Gréard et Henri-Paul Nénot dans la décoration de la nouvelle Sorbonne, association qui fut efficace au point de ne plus laisser à l'administration qu'une marge de manoeuvre extrêmement étroite (6). De même, Laisné, architecte de la nouvelle Ecole de Pharmacie et le professeur Chatin, directeur de l'école, ont collaboré pour élaborer la liste des personnalités dont les médaillons devaient être commandés en vue de la décoration de la façade principale.

Enfin, si une commande par l'Etat peut trouver son origine dans la décision commune d'un architecte et d'un directeur d'établissement, il est bien rare que la réunion d'un artiste et d'un directeur autour d'un projet artistique aboutisse à une commande de l'Etat. Le cas peut toutefois se produire, lorsque l'artiste connaît personnellement le membre de l'institution qui est à l'origine de la demande de commande, où lorsque l'artiste était un proche du personnage représenté. Par exemple, la commande du buste de Quicherat pour l'Ecole des Chartes fut confiée au sculpteur Petit, natif de Besançon, comme l'illustre érudit, et proche ami de ce dernier. Ce furent des chartistes qui formèrent le projet de faire exécuter un buste de Quicherat, eurent l'idée de faire appel à Jean Petit, obtinrent son accord, et proposèrent le sculpteur lorsqu'ils demandèrent à la direction des Beaux-Arts de commander le buste (7).

De même, lorsque l'artiste appartient à l'institution, cette dernière appuie vigoureusement son projet de peinture ou de sculpture et fait en sorte que l'administration des Beaux-Arts lui confie l'exécution de l'oeuvre définitive. Les membres de la communauté sont alors certains de pouvoir faire oeuvrer le peintre de la manière qu'ils souhaitent et obtenir, *in fine*, une oeuvre en tout point conforme à leurs désirs : Dupain obtint, avec l'appui de l'administration de l'Ecole et du comité

---

6. L'inspecteur des Beaux-Arts Henry Havard a remarqué combien l'administration des Beaux-Arts se voyait cantonnée dans des tâches purement administratives lors de la décoration de la Sorbonne. Il s'en est plaint à son ministre de tutelle dans un rapport fort copieux, rédigé au sujet de la peinture de Glaize destinée à la salle des commissions de l'Ecole des Chartes. Voir : (n. 98). Ce rapport est intégralement reproduit en annexe de la thèse de Pierre Vaisse. Voir : Vaisse(P.), *La troisième République et les peintres*, Paris, éd. Flammarion, 1995, 476 p., p.448-450.

7. Arch. nat., F 21 2104. Dossier de Commande du Buste de Jules Quicherat à Jean Petit. Sur l'oeuvre, voir : (n. 99 ; pl. 64).

Polytechnicien chargé de la préparation du centenaire de l'Ecole, la commande de *L'Apothéose de l'Ecole Polytechnique* (8).

En conclusion, lorsque l'institution prend l'initiative d'une commande auprès de la direction des Beaux-Arts, elle s'assure une totale liberté dans le choix du sujet. En revanche, sauf exception, l'artiste est désigné par la direction des Beaux-Arts ou par l'architecte de l'institution lorsque cette dernière appartient à la catégorie des Bâtiments civils et des Palais nationaux.

#### *La commande recherchée par l'Architecte*

Comme nous venons de le voir, il est rare que l'architecte d'un établissement agisse totalement seul et prenne de lui-même la décision de faire décorer un espace intérieur ou extérieur. Il doit, le plus souvent, élaborer son projet en commun avec les membres de l'institution. Néanmoins, dans certains cas, l'architecte des Bâtiments civils et des Palais nationaux peut prendre personnellement en charge la conception de l'intégralité de la décoration. Par exemple, l'architecte Yvon, auteur du palais mauresque destiné à abriter la jeune Ecole Coloniale, n'a pas à composer avec un conseil d'administration formé de membres estimés de l'établissement : l'école ne fonctionne que depuis dix ans à peine et les membres de son conseil d'administration sont des hauts fonctionnaires issus d'autres corps (Paul Dislère, président de cette assemblée, est polytechnicien et conseiller d'Etat). Yvon est donc libre de concevoir la décoration de l'édifice et de faire appel à qui il veut pour l'exécuter. Cette liberté a ses inconvénients : Yvon cautionnera la malheureuse tentative de décoration de la façade au moyen d'une frise à l'encaustique, oeuvre de Gabriel Deneux (9).

Il peut également arriver que l'administration de l'école ne manifeste tout simplement pas beaucoup de goût pour la décoration de ses bâtiments et laisse l'architecte agir à sa guise. Le dossier d'établissement de l'Institut National Agronomique est un des plus mince du fonds de l'administration des Beaux-Arts (10). En outre, la majorité des pièces qu'il renferme émane de l'architecte de l'Etablissement, René Patouillard-Demoriane, Grand Prix de Rome en 1895 et architecte des Bâtiments civils et des Palais nationaux. Ce dernier, en particulier, essaya vainement d'obtenir de l'administration la commande d'une décoration pour les

---

8. Arch. nat., F 21 2131. Sur l'oeuvre, voir : (n. 283 ; pl. 194).

9. Voir : (n. 108).

10. Arch. nat., F 21 4852. Dossier de l'Institut National Agronomique.

amphithéâtres qu'il avait construits à l'I.N.A. Il écrivit en 1913 une première lettre, dans laquelle il précisa la nature de la décoration souhaitée (des panneaux de mosaïque capables de résister aux émanations gazeuses provoquées par les expériences) et le nom des artistes (Harry Benner et Louis Lavalley), autant de questions qui font partie des compétences des architectes, mais aussi, ce qui est beaucoup moins fréquent, les sujets possibles pour ces oeuvres. Patouillard indiqua qu'il avait consulté le directeur de l'I.N.A., mais il semble bien avoir eu le premier l'idée de ces décorations :

*"(...) Une décoration dont le caractère serait approprié aux études faites dans cet établissement. D'accord avec monsieur le directeur de l'I.N.A., j'estime qu'on pourrait traiter deux sujets rappelant l'agriculture, tels que Les semailles, Le labour, Les moissons, Les vendanges, etc."* (11)

En avril 1914, Patouillard-Demoriane adressa une nouvelle lettre à la direction des Beaux-Arts, en précisant les dimensions des surfaces à décorer. En 1917, l'architecte fit une dernière tentative, mais les circonstances ne permirent pas de réaliser son projet... (12).

Il est donc relativement rare que l'architecte occupe une place importante dans la commande des oeuvres. Lorsque cela se produit, il est exceptionnel qu'il donne son avis sur le sujet à traiter. A la Sorbonne, où Nénot a joué un rôle essentiel dans l'élaboration du programme décoratif, puisque c'est lui qui a défini les différents emplacements à décorer, l'architecte n'est que rarement intervenu sur la question du sujet des oeuvres, laissant ce soin aux membres de l'institution.

Un cas particulier doit être précisé : en cas de travaux importants conduits par la Direction des Bâtiments civils et des Palais nationaux, des commandes d'oeuvres ont pu être suscitées directement par les architectes des Bâtiments civils, ceci afin d'assurer une plus grande cohérence au travail entrepris et d'éviter le morcellement des tâches entre plusieurs administrations. En pareille situation, les commandes d'oeuvres d'art furent passées directement par la direction des Bâtiments civils et des

---

11. Arch. nat., F 21 4852. Dossier de l'Institut National Agronomique, lettre de l'architecte René Patouillard-Demoriane.

12. Arch. nat, F 21 4852. Dossier de l'Institut National Agronomique, lettre de l'architecte René Patouillard Demoriane au sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, datée du 6 janvier 1917. Les peintures de ces amphithéâtres ne furent exécutées et mises en place que dans les années trente.

Palais nationaux, sans intervention de la direction des Beaux-Arts, mais aussi, apparemment, sans intervention de l'administration de l'institution concernée par les travaux. Nous avons relevé deux exemples de ce type de commande : les bustes du Collège de France destinés à la décoration des cours Saint-Jacques et Letarouilly (13) et les bas-reliefs de Marqueste destinés au grand escalier de l'École des Langues Orientales (14). C'est dans cette seconde réalisation que le désir d'unité est le plus sensible et explique le mieux cette volonté de commander les oeuvres sans l'aide de la direction des Beaux-Arts (15).

### *La direction des Beaux-Arts et les artistes*

Que la demande de commande provienne de l'architecte ou des membres de l'institution, c'est à la direction des Beaux-Arts qu'il appartient généralement de donner ou non une suite à l'affaire engagée. Lorsque cette dernière décide de rendre la commande effective, elle s'efforce de trouver un artiste pour exécuter le travail.

La direction des Beaux-Arts recevait annuellement un très grand nombre de lettres émanant d'artistes. Presque toutes contenaient une prière : soit celle d'une commande, soit celle d'un achat d'oeuvre exposée au Salon. Ces courriers étaient bien souvent accompagnés de lettres de recommandation rédigées d'une plume distraite par le député ou le sénateur de la région d'origine de l'artiste. La principale conséquence de la multiplication de ces recommandations était qu'elles finissaient par n'avoir plus aucune valeur individuelle, chaque artiste pouvant se prévaloir d'un soutien... (16)

Il était en revanche plus rare qu'un artiste se manifestât spontanément pour demander un travail précis. C'est pourtant ce que fit le jeune Albert Besnard pour obtenir la commande des premiers panneaux destinés au vestibule de l'École de Pharmacie :

---

13. Voir : (n. 4), (n. 5), (n. 17), (n. 18), (n. 20), (n. 21).

14. Voir : (n. 343 ; pl. 247 à 251).

15. C'est par la direction des Beaux-Arts que devaient en principe passer toutes les commandes d'oeuvres d'art pour les édifices publics. Néanmoins, en vertu du décret du 18 novembre 1882, art. 18, premier paragraphe, la direction des Bâtiments civils et des Palais nationaux était habilitée à traiter directement avec les artistes pour les commandes n'excédant pas un montant de 20 000 francs.

16. On trouve de très nombreux exemples de ces lettres dans le fonds de la direction des Beaux-Arts contenant les dossiers des artistes. Voir : Arch. nat., F 21 4287 à F 21 4346 (pour la période postérieure à 1900).

*"Mes goûts, mes études, me portent vers la peinture décorative, et je suis impatient de les mettre à l'oeuvre (...), j'eus l'occasion de visiter l'Ecole de Pharmacie et je vis qu'il y avait dans son vestibule un travail très intéressant à faire."*  
(17)

Il était également fort rare qu'un artiste parvînt à imposer ses vues et à traiter un sujet différent de celui qui lui avait été proposé. Quelques grands maîtres, tel René Ménard, y sont toutefois arrivés. Ménard, ayant à décorer la salle des actes de la Faculté de Droit de compositions illustrant quelques grands principes du Droit, accepta le travail tout en se réservant la liberté d'exécuter des panneaux en rapport avec ses thèmes favoris (l'Antiquité ou l'Age d'or). L'administration des Beaux-Arts et la direction de la Faculté de Droit acceptèrent ce parti : le talent et le style de l'artiste importaient alors bien plus que le sujet à traiter.

En fait, dans la grande majorité des cas, la fonction de l'administration des Beaux-Arts, et plus particulièrement de cette cheville ouvrière de la décoration des édifices publics qu'était le bureau des travaux d'art, était de mettre en rapport les membres d'une institution ou un architecte ayant le désir d'une oeuvre pour leurs locaux avec un artiste n'ayant pas toujours une idée précise du travail à exécuter, mais disposé à s'adapter au sujet qu'on lui proposerait.

## *2. Le suivi de la commande jusqu'à la livraison de l'oeuvre*

### *L'artiste au travail*

Une fois reçu l'avis officiel lui notifiant qu'une commande lui a été attribuée, l'artiste se met au travail. En dépit de la place considérable que tient cette étape dans la naissance de l'oeuvre (sans ce travail de l'artiste, l'oeuvre, restée à l'état de projet ou de désir, n'existerait tout simplement pas !) nous n'insisterons pas beaucoup sur cette activité personnelle de l'artiste, car elle n'offre aucune spécificité dans le cadre

---

17. Arch. nat., F 21 2055 B. Dossier de commande des panneaux du vestibule de l'Ecole de Pharmacie, lettre d'Albert Besnard adressée au ministre de l'Instruction Publique, datée du 17 mai 1882. Sur l'oeuvre, voir : (n. 465 ; pl. 332 à 334).

même, qu'il s'agisse d'une décoration prévue pour une église, une gare ou une faculté. L'acte de création ne dépend que de la valeur personnelle de celui qui crée.

Si les grandes peintures marouflées des amphithéâtres de la Sorbonne sont le plus souvent des oeuvres très personnelles, révélatrices du talent de chaque artiste, il faut bien reconnaître que la majorité des oeuvres exécutées pour les universités et les grandes écoles, et en particulier les bustes en marbre commandés pour la somme de 2 400 francs, sont des travaux souvent purement alimentaires, exécutés par des artistes qui ne connaissaient pas le personnage qu'ils devaient représenter, n'avaient aucune idée de sa vie ou de son rôle historique et n'étaient en aucune façon inspirés par leur sujet. Périodiquement, les inspecteurs des Beaux-Arts s'inquiètent de la médiocre qualité des bustes commandés par l'administration. Charles Yriatre écrit dans son rapport du 14 juillet 1887 :

*"[Le buste de l'ingénieur Dupuit par Destrééz] ne présente point un aspect meilleur ni pire que tous ceux que je suis appelé à voir depuis des années. Je ne puis m'empêcher, en face du flot qui sans cesse va nous envahissant, de constater que le dernier quart de ce siècle, si riche en sculpteurs, laissera au peuple des bustes d'une banalité pénible, et il serait peut-être temps de porter remède au mal.*

*Il est urgent de constater le fait que je signale, c'est un cas de conscience, la responsabilité de l'inspecteur est engagée, et je ne doute point que mes collègues aient déjà eu l'occasion de signaler un état des choses très compromettant pour cette belle école française dont la supériorité est incontestable."* (18)

Tout au long de l'élaboration de l'oeuvre dans son atelier, l'artiste reçoit la visite de représentants de l'administration qui le guident dans son travail. Parfois, des proches du personnage représenté (membres de sa famille et représentant de l'institution qui doit accueillir l'oeuvre achevée) viennent examiner le modèle pour donner leur avis sur la ressemblance. Néanmoins, ce sont principalement les inspecteurs des Beaux-Arts qui apprécient la qualité des oeuvres.

---

18. Arch. nat., F 21 2073. Dossier de commande du buste de l'ingénieur Dupuit par Destrééz, Rapport de l'inspecteur des Beaux-Arts Charles Yriatre adressé au ministre de l'Instruction Publique, daté du 14 juillet 1887. Sur l'oeuvre, voir : (n. 126).



*Le suivi du travail par l'administration : les inspecteurs des Beaux-Arts*

Ces hauts fonctionnaires du ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts n'ont jamais formé un corps à proprement parler, car leur recrutement ne reposait pas sur une procédure homogène (examen ou concours). Du reste, ils étaient fort peu nombreux. Particulièrement actifs au début de la troisième République, ils apparaissent ensuite de plus en plus rarement dans les dossiers de commande : de huit en 1882, leur nombre passe à deux en 1904, (Henry Havard et Armand Dayot) (19).

Les inspecteurs des Beaux-Arts étaient chargés de rendre visite aux artistes, d'évaluer l'état d'avancement de la commande que ces derniers avaient à traiter, et d'autoriser le versement d'un acompte par l'administration. Les rapports qu'ils adressaient au ministre de l'Instruction Publique après leurs visites contenaient, outre un avis sur le versement d'un acompte et éventuellement le montant de la somme à accorder, des descriptions très complètes des oeuvres, souvent assorties de véritables commentaires stylistiques (20). Les jugements portés par les inspecteurs sur les oeuvres ne concernent en général que les aspects techniques du travail accompli par l'artiste. Lorsqu'ils formulent des critiques, elles portent sur la ressemblance du buste avec son modèle ou sur les proportions d'une peinture.

L'inspecteur modère du reste la hardiesse de ses appréciations en fonction de la notoriété de l'artiste. On ne saurait parler de complaisance vis-à-vis des artistes les plus en vue, mais force est de reconnaître que les maîtres n'ont jamais droit à la moindre critique, si minime qu'elle puisse être. Un peintre tel que Besnard, jeune, talentueux et déjà reconnu, mais qui n'est pas encore parvenu au sommet de la gloire

---

19. Sur le personnel de la direction des Beaux-Arts sous la troisième République, et plus particulièrement sur les inspecteurs des Beaux-arts, Voir : Vaisse(P.), *La troisième République et les peintres*, Paris, éd. Flammarion, 1995, 476 p., chapitre I, "Les instances politiques et administratives", p. 33-51 (particulièrement p. 47-48).

20. Certains de ces rapports sont éblouissants par la qualité de leur style et l'élégance des descriptions d'oeuvres qu'ils renferment. Ceux d'Anatole Gruyer, inspecteur actif pendant les années qui suivirent la guerre franco-prussienne, et d'Henry Havard, qui devint à la fin de sa carrière inspecteur général des Beaux-Arts, sont parmi les plus remarquables. Nous avons reproduit de larges extraits de certains rapports d'Anatole Gruyer dans les notices des bustes destinées à l'Ecole Normale Supérieure. Voir le buste de Montesquieu par Cougny (n. 194 ; pl. 137), le buste de Jean de la Fontaine par Dubois (n. 198 ; pl. 140) et le buste de Molière par Frison (n. 203 ; pl. 149). Les rapports des inspecteurs des Beaux-Arts sont des sources fort précieuses pour connaître des oeuvres disparues dont il n'existe pas de reproduction. Ils sont également un témoignage intéressant pour comprendre la personnalité et apprécier la vaste culture de ces hauts fonctionnaires des Beaux-Arts.

reçoit d'Henry Havard un jugement réservé lors de l'examen de l'esquisse de *La Vie renaissant de la Mort* :

*"Cette composition fulgurante et dans le goût des dernières oeuvres du peintre m'a paru curieuse et produira, je l'espère, un bel effet décoratif."* (21)

En revanche, quelques années auparavant, l'inspecteur des Beaux-Arts Roger-Ballu, chargé d'examiner le travail de Puvis de Chavannes pour le grand amphithéâtre de la Sorbonne, ne se contentait pas d'être justement élogieux, puisqu'il n'hésitait pas à remercier le ministre de lui avoir fait suivre la commande confiée à Puvis (22)!

Généralement mesurés dans leurs critiques, les inspecteurs ne portent que très rarement un jugement entièrement négatif sur les oeuvres. Cela fut cependant le cas devant les esquisses présentées par Matout pour la décoration de la Faculté de Médecine (23) et par Bin pour l'Ecole de Pharmacie (24).

*Le suivi du travail par l'administration : le comité des travaux d'art et la sous-commission des travaux d'art*

Ces deux instances consultatives sont des émanations du Conseil Supérieur des Beaux-Arts, organisme créé le 22 mai 1875 et chargé d'étudier toutes les questions importantes relatives à la politique artistique (25). Le trop grand nombre de ses membres lui ayant ôté toute utilité et tout rôle pratique, un comité des travaux d'art, comportant un nombre de membres plus réduit, fut institué en 1884. Lorsqu'il

---

21. Arch. nat., F 21 2122. Dossier de Commande de *La vie renaissant de la mort* à Albert Besnard, rapport de l'inspecteur des Beaux-Arts Henry Havard adressé au ministre de l'Instruction Publique, daté du 1.12.1894. Sur l'oeuvre, voir : (n. 555 ; pl. 392).

22. Arch. nat., F 21 2106. Dossier de commande du *Bois sacré* à Pierre Puvis de Chavannes, rapport de l'inspecteur des Beaux-Arts Roger-Ballu au ministre de l'Instruction Publique, daté du 8 août 1888. Sur l'oeuvre, voir : (n. 625 ; pl. 451 et 452).

23. Voir : (n. 411 ; pl. 299 à 301).

24. Voir : (n. 469).

25. Sur le conseil supérieur de Beaux-Arts, voir : Genet-Delacroix(M.C.), *Le système des Beaux-Arts, Art et Etat sous la troisième République*, Paris, 1992, p. 52-62.

atteignit lui-même une taille nuisible à son efficacité, Kaempfen créa en 1888 une sous-commission des travaux d'art ayant les mêmes attributions (26).

Le comité des travaux d'art et la sous-commission des travaux d'art ne se réunirent que rarement pour examiner des projets de décors universitaires, mais il s'agissait toujours de commandes importantes. Le comité des travaux d'art fut très actif au début de la campagne de décoration de la Sorbonne, en particulier pour répartir les commandes des peintures destinées aux salons et galeries du rectorat. Par la suite, son influence décrivit considérablement, à mesure que l'emprise de Nénot et Gréard augmentait. Quant à la sous-commission des travaux d'art, elle intervint lors de la commande d'une nouvelle peinture décorative pour le grand amphithéâtre de la Faculté de Médecine. Cette petite assemblée devait également se réunir lorsqu'il fut question de compléter la décoration du vestibule de l'Ecole Supérieure de Pharmacie. Elle étudia alors les projets de cartons de vitraux présentés par Albert Besnard.

Les artistes et les représentants des institutions (architectes et directeurs des institutions) étaient parfois conviés aux séances et pouvaient donner leur avis. C'est donc au cours de ces réunions que pouvaient s'exprimer, simultanément, tous les points de vue propres aux différents acteurs de la décoration des édifices universitaires (27).

Les questions les plus souvent abordées au cours de ces réunions étaient celles, déjà évoquées plus haut, de l'inscription de l'oeuvre peinte dans le mur qui la porte et des qualités essentielles d'une bonne peinture décorative (tonalités douces, fusion de l'oeuvre dans la muraille grâce à l'adjonction d'une bande décorative). Les profanes, tel le doyen Paul Brouardel, ne partageaient pas toujours les avis de la commission en la matière, et l'universitaire n'hésitait pas à réclamer pour l'amphithéâtre de sa faculté une peinture aux couleurs vigoureuses...

Les avis rendus par ces commissions n'étaient du reste que consultatifs, et l'on peut s'interroger sur la portée réelle de leurs décisions lorsque, comme ce fut le cas pour l'amphithéâtre de l'Ecole de Médecine, ces messieurs se réunissaient pour

---

26. Sur l'histoire et le rôle de ces différentes instances consultatives, voir : Vaisse(P.), *La troisième République et les peintres*, Paris, éd. Flammarion, 1995, 476 p., chapitre I, "Les instances politiques et administratives", p. 33-51 (particulièrement p. 46-47).

27. Quelques procès-verbaux de séances du comité des travaux d'art et de la sous-commission des travaux d'art ont été conservés dans les dossiers des établissements : Sorbonne (F 21 4867), Faculté de Médecine (F 21 4867) et Faculté de Pharmacie (F 21 4867). Nous les avons édités en annexe des chapitres de notre catalogue consacrés à ces différentes facultés.

débatte de la forme et de la couleur d'une peinture déjà commandée à un artiste qui avait entièrement élaboré son projet de décoration : n'était-ce pas venir un peu tard ?

### *La livraison*

Contrairement à ce que nous verrons en nous penchant sur la genèse des monuments élevés par souscription, une oeuvre commandée par l'Etat ne faisait pas l'objet d'une fastueuse cérémonie d'inauguration lors de son installation : une fois achevé le travail de l'artiste, la commande était soldée et l'oeuvre livrée au dépôt des oeuvres d'art appartenant à l'Etat. Peu après, elle était transportée au sein de l'établissement pour lequel elle avait été commandée et mise en place par les soins des services d'architecture : elle ne dépendait plus désormais de la direction des Beaux-Arts, mais de celle des Bâtiments civils et des Palais nationaux, qui était chargée d'ériger les socles réservés aux statues. Sans bruit, presque en cachette, elle prenait alors sa place définitive.

### *3. D'autres formes de commandes*

#### *Les commandes de la direction des Bâtiments civils et des Palais nationaux*

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer les conditions de ces commandes. Nous sommes en revanche assez mal renseigné sur le déroulement de ces opérations. Il est permis de penser que l'avancement du travail de l'artiste était contrôlé par l'architecte chargé de conduire toute la campagne de travaux.

#### *Les commandes de la Ville de Paris*

Qu'ils fussent implantés à Paris ou en proche banlieue, les établissements d'enseignement supérieur dépendaient du ministère de l'Instruction Publique : la Ville de Paris n'avait donc pas à intervenir dans leur décoration, puisque telle était la tâche de la direction des Beaux-Arts (28).

28. Un seul des établissements que nous avons étudié appartient à la Ville de Paris : il s'agit de l'Ecole Supérieure de Physique et Chimie Industrielles de la Ville de Paris. L'appartenance de cet établissement

Néanmoins, lorsque de très importantes campagnes de travaux étaient conduites sur des terrains appartenant à la Ville de Paris, les frais de construction et de décoration furent supportés à part égale par l'Etat et par l'administration de la capitale. Ce fut le cas lors de la reconstruction de la Sorbonne et de l'agrandissement de la Faculté de Droit. Une convention, passée en 1886 entre la Ville et l'Etat, stipulait que les peintures seraient commandées par la direction des Beaux-Arts et les sculptures par les services des Beaux-Arts de Paris. Cette règle souffrit d'ailleurs quelques exceptions : à la Sorbonne les trois statues de l'amphithéâtre Richelieu, oeuvres des sculpteurs Allar, d'Astanières et Saulo, furent commandées par les services de la rue de Valois (29). En outre, cette convention aurait dû être appliquée après l'agrandissement de la Faculté de Médecine et la reconstruction de l'école pratique de médecine, ce qui ne fut jamais le cas puisque tous les bustes de cet établissement (en dehors de ceux, très nombreux, qui proviennent de dons ou de souscriptions) furent commandés par l'Etat.

Le programme de décoration sculptée de la Sorbonne est certes un chantier d'une grande ampleur, mais on ne compte en revanche que douze bustes commandés par les services des Beaux-Arts de la Ville de Paris dans le vestibule de la Faculté de Droit : c'est dire combien la part des sculptures provenant de la municipalité est réduite et finalement peu significative au sein de notre corpus d'oeuvres.

Au demeurant, une commande passée par la Ville se déroulait dans des conditions assez proches de celles de l'Etat. Le travail de l'artiste était examiné par un inspecteur après l'achèvement du modèle ou de l'esquisse, et ce fonctionnaire décidait de l'éventuelle attribution d'un acompte. L'oeuvre achevée était livrée au dépôt des oeuvres d'art appartenant à la Ville de Paris. Une commission des Beaux-Arts se réunissait pour examiner les projets les plus importants ou les plus délicats. C'est ainsi que Denys Puech eut maille à partir avec cette instance consultative lors de la présentation de sa première *Pensée sorbonienne* (30).

---

à la municipalité est un des thèmes majeurs de sa décoration et de son système de représentation, comme en témoignent les discours d'anciens élèves ou de directeurs de l'Ecole. Voir : (n. 311 ; pl. 217).

29. Il s'agit des statues de Richelieu (n. 545 ; pl. 382), Platon (n. 546) et Virgile (n. 629 ; pl. 456).

30. Voir : (n. 624 ; pl. 450).

*Conclusion*

Que l'oeuvre fût commandée par les soins des services de la municipalité ou par ceux de l'administration centrale des Beaux-Arts, elle avait le plus souvent été au préalable désirée par l'architecte ou par les instances dirigeantes de l'institution universitaire concernée (conseil d'administration, directeur de l'établissement, doyen de la faculté). C'est à ces derniers que revenait, presque toujours, la paternité du sujet à représenter, tandis que l'architecte, suivant en cela le programme qu'il avait conçu pour l'ensemble de l'édifice, fixait les emplacements et proposait (en fonction de la nature de la décoration et de ses amitiés) les artistes susceptibles d'exécuter le travail. Les bureaux des Beaux-Arts assuraient le relai entre ces demandes et les artistes. Ces derniers concevaient l'oeuvre en fonction de leur inspiration, d'après le sujet qui leur avait été proposé. Ils disposaient, en fonction de leur notoriété, d'une plus ou moins grande liberté par rapport aux avis rendus par les inspecteurs des Beaux-Arts.

Comme on le voit, le principe de la commande fait intervenir, entre l'institution et l'artiste, un grand nombre d'intermédiaires. En outre, seule une partie de la communauté, c'est-à-dire les membres de son administration, participe à l'élaboration du projet. Au contraire, dans le cas des oeuvres élevées par souscription, c'est la communauté tout entière qui manifeste son adhésion au projet et le finance.

## II. LES SOUSCRIPTIONS

*1. La souscription est l'expression de la solidarité au sein de la communauté*

Bien plus que l'oeuvre commandée par l'administration, l'oeuvre élevée par souscription témoigne de la solidarité au sein de l'institution et s'affirme comme une figure majeure de représentation de cette dernière. A travers la souscription ouverte pour élever un monument à la mémoire d'un membre disparu de la communauté, on voit se manifester tout le groupe, et même toutes ses ramifications : membres des familles, personnalités de la société entretenant des rapports privilégiés avec

l'institution, etc. La souscription instaure entre les membres du groupe un lien financier qui met en évidence les formes de solidarité actives en son sein.

### *Naissance de la souscription*

Une fois prise au sein de l'institution la décision d'élever un monument, on assure la publicité de l'opération en éditant une plaquette destinée à sensibiliser les personnes susceptibles de participer : ce fut le cas lors de la campagne menée en vue de l'érection d'un monument à Eugène Risler par l'Institut National Agronomique (31).

En d'autres cas, lorsque la souscription n'est pas publique mais réservée aux seuls membres de la communauté, c'est par une série de correspondances manuscrites que se fait la collecte des fonds. Dans chaque ville de France, une personne se charge de collecter les fonds réunis par les membres du groupe présents dans cette ville. Ainsi, lors de la souscription ouverte parmi les normaliens en vue de l'érection d'un monument à la mémoire de Fustel de Coulanges, ce fut Paul Fabre qui se chargea de faire parvenir à l'école la somme réunie par les normaliens bordelais (32).

### *Naissance de l'oeuvre*

En pareil cas, l'artiste est choisi directement par les membres de la communauté. Il peut très bien arriver que celle-ci manifeste une prédilection pour un sculpteur ou un graveur de médaille particulier : à l'Institut National Agronomique, les médaillons d'Eugène Risler (33), d'Eugène Tisserand (34) et le Monument à Eugène Risler (35) sont tous les trois dûs au sculpteur Auguste Cordonnier. Une fois le travail achevé, l'oeuvre est inaugurée avec une certaine solennité, et l'événement est parfois couvert par la presse (36).

---

31. Arch. nat., F 21 4852. Dossier de l'Institut National Agronomique, livret accompagnant la demande de subvention adressée à la direction des Beaux-Arts. Sur l'oeuvre, voir : (n. 323 ; pl. 225).

32. Arch. nat., 61 AJ 163. Dossier des commémorations à l'École Normale Supérieure, lettre de Paul Fabre adressé à Dupuy le 27 novembre 1889. Sur l'oeuvre, voir : (n. 228 ; pl. 164).

33. Voir : (n. 324 ; pl. 226).

34. Voir : (n. 325 ; pl. 227).

35. Voir : (n. 323 ; pl. 225).

36. Voir, par exemple, dans 61 AJ 163, le copieux dossier de presse qui accompagne la souscription du monument à la mémoire de Fustel de Coulanges.

Cependant, ce sont les souscriptions ouvertes en vue de l'érection des monuments aux morts qui apparaissent comme les plus représentatives de l'importance symbolique de cette démarche collective : les circonstances dramatiques qui les accompagnent, tout comme l'ampleur du nombre des défunts à honorer, leurs donnent une importance inédite. Elles sont parfaitement représentatives de la démarche profonde et consciente qui caractérise la souscription, mais, en raison de la nature collective de ces commémorations, elles amplifient à l'extrême tous les caractères propres aux autres souscriptions.

## *2. L'exemple des souscriptions pour l'érection des monuments aux morts*

### *Genèse des monuments*

Dès 1918, l'idée de rendre hommage aux élèves et anciens élèves disparus dans la tourmente se développe. A l'Ecole Normale de la rue d'Ulm, les nouvelles promotions présentent un caractère disparate. De fait, elles se composent de jeunes normaliens et d'anciens, prématurément vieillis par les épreuves, qui reviennent achever leur scolarité : combien de leurs camarades de 1914 manquent à l'appel en 1919 ? De toutes les grandes écoles, "Normale sup'" est celle qui a payé le plus lourd tribut : dans certaines promotions, 40% des hommes sont morts au combat, au nombre desquels des personnalités marquantes de la vie intellectuelle d'avant guerre, comme Charles Péguy, disparu dans l'hécatombe de l'été 1914 (37). Chez les survivants, on trouve des mutilés qui garderont toute leur vie le souvenir douloureux de ces années passées au front et y puiseront la matière de leur réflexion littéraire ou philosophique, à l'image de Maurice Genevoix (38) . Pour conserver le souvenir des disparus et ériger leur sacrifice en exemple, une fois accomplies les premières commémorations, immatérielles et orales, on décide d'inscrire la liste des morts dans

---

37. Au sujet de la guerre et de l'Ecole Normale, voir Masson(N.), *L'Ecole Normale Supérieure ou les chemins de la liberté*, Paris, 1994, p. 48-49.

38. Sur Maurice Genevoix et la Grande Guerre, voir Franque-Bourgeois(E.), *Correspondances de militaires pendant la première guerre mondiale*, thèse de l'Ecole des Chartes, 1995. Nous remercions Mme Franque-Bourgeois d'avoir bien voulu nous communiquer des extraits de sa thèse.



la pierre, de leur consacrer un monument qui sera composé de cette liste et d'une oeuvre d'art sculptée, et d'insérer ce monument au coeur de l'école. Pour financer l'entreprise, on constitue un comité d'anciens élèves qui lance une souscription publique. Le processus observé dans le cas de l'Ecole Normale se retrouve dans la plupart des autres grandes écoles ou facultés de la capitale. Rue d'Ulm, la souscription est lancée le 13 décembre 1919 et close une première fois le 1<sup>er</sup> mars 1921 (39). Les travaux se révèlent plus considérables que prévu : l'artiste choisi pour exécuter les bas-reliefs et la sculpture en ronde-bosse, Paul Landowski, n'est pas un inconnu, loin s'en faut. Il faut ouvrir à nouveau la souscription en janvier 1922 avant de la clôturer définitivement au mois d'août de cette année (40). Le comité a ainsi réuni plus de 38.000 francs (41) en vue de l'érection du monument.

### *La question du financement*

Les monuments aux morts ne résultent pas, à l'exception des sculptures du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, de commandes passées par l'Etat (en l'occurrence la Direction des Beaux-Arts ou le Sous-Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts).

Le financement est en général assuré par une souscription publique qu'anime un comité d'anciens élèves. Quand les archives existent, elles nous détaillent l'histoire de ce comité ; dans d'autres cas, l'adresse de l'inscription mentionne le donateur (42). L'Ecole Normale et l'Ecole Centrale conservent la liste détaillée du financement de l'opération. L'habitude de constituer un comité d'anciens élèves chargé de collecter les fonds montre à quel point le désir de conserver le souvenir des défunts est le fait de la communauté toute entière, et pas seulement de l'administration du moment, même si elle est composée d'anciens de la "Maison". L'examen du contenu de la souscription vient confirmer cette impression : les anciens élèves, leurs familles, les

39. Arch. Nat. 61 AJ 163. Dossier de la souscription ouverte en vue de l'érection du monument aux morts.

40. Arch. Nat. 61 AJ1 63. Dossier de la souscription ouverte en vue de l'érection du monument aux morts. La première souscription rassemble 28 026 francs, la seconde 10 687 francs.

41. Voir Becker(A.), *Les monuments aux morts, Patrimoine et mémoire de la Grande Guerre*, Paris, 1988, 158 p., p. 10 : le monument aux morts de Compiègne a coûté 60 000 francs, celui de Beauvais 100 000 francs. Ces chiffres situent le monument des normaliens dans la catégorie de ceux des villes de moyenne importance.

42. C'est le cas de l'Institut National Agronomique : "*Hommage de l'Association des anciens élèves de l'Institut National Agronomique*".

familles des disparus sont les mieux représentés ; c'est la masse de leurs dons, souvent modestes, qui constitue une bonne part des sommes réunies. Ainsi, Ernest Lavisse donne en 1919 200 francs pour le monument des normaliens (43). Outre le comité, se manifestent des personnes physiques ou morales, associations et sociétés anonymes, qui entretiennent des liens privilégiés, voire quasi structurels, avec l'institution : Les librairies Armand-Colin et Berger-Levrault dans le cas de Normale, de grandes entreprises souvent dirigées par des centraliens pour l'Ecole Centrale (44). Les autres institutions universitaires participent parfois à l'effort : L'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Jeunes Filles de Fontenay-aux-Roses verse 1000 francs pour le monument des "ulmiens". En dehors de cette sphère d'influence des grandes écoles, d'autres bonnes volontés se manifestent : les mécènes. On retrouve ici la plupart des grands noms qui, par leurs dons, ont contribué à embellir et à enrichir l'Université de Paris au tournant du siècle : A. de Rothschild, Albert Kahn (45), financiers et philanthropes. Ces dons sont peu nombreux mais importants : 1000 francs pour Albert Kahn à l'Ecole Normale (46) ; il en va de même pour la marquise Arconati-Visconti à qui l'on doit le financement de l'institut de géographie de la rue Saint-Jacques.

Quelle est la contribution de l'Etat (en l'occurrence la Direction des Beaux-Arts) à ces opérations ? En fait, si la Direction ne finance pas directement les projets, elle intervient quand même pour faciliter leur réalisation au moyen de subventions. Quand Ernest Lavisse suggère au Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts de financer l'exécution du monument aux morts des "ulmiens", la direction répond que la modicité des crédits alloués à l'administration des Beaux-Arts ne lui permet pas de supporter une telle charge, mais que, une fois connu le montant de la souscription, l'Etat souhaite s'y associer par une subvention (47). Une subvention est également

---

43. Arch. Nat. 61 AJ 163. Dossier de la souscription ouverte en vue de l'érection du monument aux morts. La générosité de Lavisse ne se limitera pas à ce don puisqu'il léguera en 1922 une partie de ses droits d'auteur à l'Ecole. La liste des souscripteurs mériterait sans doute d'être étudiée de manière systématique. Ce travail nécessiterait de nombreuses identifications de personnes qui ne figurent pas dans les dictionnaires biographiques usuels.

44. Pour l'Ecole Normale Supérieure : Arch. Nat. 61 AJ 163. La librairie Armand-Colin verse 500 francs.

45. Albert Kahn finance également à l'E.N.S. la création d'un centre de documentation sociale (Nicole Masson, *op. cit.*, p. 49).

46. Arch. Nat. 61 AJ 163. Dossier de la souscription ouverte en vue de l'érection du monument aux morts.

47. Arch. Nat. F 21 4850. Dossier de l'Ecole Normale Supérieure.

accordée pour le monument aux morts de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, subvention plus modique (1000 francs), mais il est vrai que l'oeuvre projetée est moins spectaculaire (48). La Ville de Paris, souvent associée aux travaux d'embellissement des facultés et des grandes écoles, ne manque jamais d'apporter sa contribution : pour l'oeuvre de Landowski, elle participe à deux reprises, et le conseil municipal donne d'abord 2000 puis 3000 francs pour faciliter l'achèvement des travaux (49). Dans le cas des normaliens, le Président de la République a versé 300 francs au comité (50) ; en raison des liens privilégiés qu'entretiennent traditionnellement l'Ecole Normale et la Présidence de la République, on ne peut avancer avec certitude que le Président intervint de semblable manière pour les autres monuments.

A lui seul le financement des monuments aux morts des grandes écoles permet d'entrevoir quelle est la spécificité de ces ensembles : ils sont le fruit d'une volonté qui unit toute la communauté, leur paiement est pris en charge essentiellement par ce groupe, la part d'intervention de l'Etat y est moins importante encore que pour les autres décors de ces établissements. On comprend dès lors aisément que, si aucune oeuvre n'est semblable aux autres, c'est qu'elles sont le reflet d'écoles différentes.

#### *Du financement à la construction*

Quand la somme réunie permet d'envisager l'édification du monument, le comité recherche un artiste susceptible de traduire dans la pierre ou le marbre ces sentiments douloureux que sont la perte des camarades ou les souvenirs des heures terribles passées au front. L'importance du capital réuni conditionne la forme de l'oeuvre à venir ; il existe un vaste éventail de situations, depuis la simple plaque de pierre (51) jusqu'à l'arc de triomphe de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures (oeuvre monumentale, hors d'échelle, qui reprend explicitement une tradition

---

48. Arch. Nat. F 21 4850. Lettre de remerciements du comité du monument aux morts des élèves de l'Ecole des Arts Décoratifs au Directeur des Beaux-Arts, datée du 30 juin 1928.

49. Arch. Nat. 61 AJ 163. Dossier de la souscription ouverte en vue de l'érection du monument aux morts. Chacune de ces subventions correspond approximativement au prix d'un buste en marbre de dimensions moyennes.

50. Arch. Nat. 61 AJ 163. Dossier de la souscription ouverte en vue de l'érection du monument aux morts.

51. La plaque commémorative de l'Ecole des Chartes est en pierre de Comblanchien, originaire de Bourgogne, qui rend l'impression du marbre de couleur beige.

antique), en passant par la plaque de marbre, la statue en pierre, seule ou agrémentée de bas-reliefs décoratifs, les marbres, les bronzes, enfin les oeuvres de grandes dimensions qui participent à l'architecture des édifices. Cette énumération suffit pour comprendre que l'interprétation esthétique et les questions de représentation restent tributaires de problèmes financiers : la modicité des sommes collectées a pu borner l'ambition des artistes et des commanditaires de l'opération. Si une sobriété extrême peut traduire un goût prononcé pour les formes épurées alors très en vogue, elle cache parfois des difficultés rencontrées pour mener le travail à son terme. Un autre paramètre peut varier en fonction du montant de la souscription : le choix de l'artiste. Paul Landowski à l'Ecole Normale et à la Faculté mixte de médecine et de pharmacie de Bordeaux, Victor Ségoffin à l'Ecole Polytechnique, Marcel Gaumont à Centrale : Les écoles les plus prestigieuses, les plus riches, celles qui disposent des réseaux d'anciens élèves les plus denses et les plus fortunés obtiennent les services des artistes les plus en vue. A l'Ecole Polytechnique comme à la Faculté des Sciences, le fondeur est la maison Barbedienne, solidement implantée à Paris et habituée à travailler avec la Direction des Beaux-Arts. Ailleurs il faut se contenter de moins grands noms ou avoir recours à un marbrier. Le cas des centraliens est ici encore digne d'intérêt : non seulement leur monument, financé par la très puissante Association des Anciens Elèves de l'Ecole Centrale, prend la forme d'un colossal arc de triomphe, mais il est aussi entièrement conçu par un centralien qui contribua à maintes reprises à embellir les bâtiments de la rue Montgolfier : l'architecte Leprince-Ringuet (52). Dans les autres écoles, c'est l'architecte du monument, comme Patouillard à l'Institut Agronomique, qui est responsable de l'allure d'ensemble de la construction.

### *De la construction à l'inauguration*

Moment grave, cette cérémonie est l'occasion de nombreux discours. Outre ceux des représentants de l'Etat (le Ministre de l'Instruction Publique, le Président de la République pour les établissements les plus prestigieux), on observe dans presque tous les cas que l'école est représentée par deux discours différents, celui du directeur

---

52. Cet artiste talentueux et polyvalent décora les murs du réfectoire de remarquables fresques inspirées de peintures de vases grecs : les sujets mythologiques traités (le soleil et Apollon, Zeus et la foudre... ) étaient mis en rapport avec les activités professionnelles des centraliens par une frise évoquant les grandes réalisations de l'industrie moderne (tour Eiffel, viaduc du Garabit, électricité...). Cet ensemble de qualité a disparu en 1969.

et celui du président de l'association des anciens élèves chargé du comité de souscription. Cette dualité vient rappeler que le monument n'est pas l'émanation d'une froide volonté administrative, mais la concrétisation des désirs de toute une communauté (53). Le moment essentiel de la cérémonie est le don du monument par l'association des anciens élèves à leur école ; Maurice Donnay l'évoque dans son ouvrage sur Centrale :

*"Ce fut une heure bien émouvante lorsque, le 3 Novembre 1923, le directeur Léon Guillet prit possession du monument élevé par l'association amicale à la mémoire des anciens camarades morts pour la France."* (54)

Au demeurant, le "temps fort" que constitue l'inauguration ne se limite pas à ces discours : préparée de longue date, elle constitue un véritable événement public, ce qui suppose une organisation et une structuration des plus élaborées, ainsi qu'une bonne couverture de la manifestation par la presse. Les nombreux comptes-rendu publiés par *L'Illustration* sont assez représentatifs de ce dernier aspect des inaugurations. Le grand hebdomadaire illustré comportait dans chaque numéro une rubrique exclusivement réservée aux monuments aux morts, les notices évoquant la cérémonie s'accompagnaient fréquemment d'une photographie, représentant suivant les cas le monument ou son inauguration. La notice concernant l'inauguration du monument des centraliens montre bien la complexité des rites qui caractérisent ce type de manifestation :

*"Dimanche, sous la voûte d'entrée, des gerbes et des couronnes avaient été amoncelées par de pieuses mains. M. Henri Garnier, président de l'Association Amicale des Anciens Elèves, a remis au directeur de l'école, M. Léon Guillet, le monument. Tous deux, dans les émouvants discours qu'ils échangèrent, évoquèrent la gloire de l'école et ses deuils ; et M. Gaston Vidal, en de hautes paroles, dit le noble enseignement qui se dégageait de tant de sacrifices."* (55)

---

53. Arch. Nat. 61 AJ 163 et *livre d'or de l'Ecole normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud*, Paris, 1921, p. 6.

54. Donnay(M.), *Centrale*, Paris, 1927, p. 104.

55. *L'Illustration*, 2e semestre 1923, p. 465.

Habilement mise en scène, la cérémonie d'inauguration se présente comme le lieu privilégié de l'hommage rendu aux morts de l'institution par ses membres. Elle est aussi l'occasion de recevoir l'hommage de la société toute entière, dans la mesure où les représentants de cette dernière viennent témoigner, par leurs discours, des vertus militaires et intellectuelles des morts : les représentants du pouvoir exécutif, de l'administration, de la Ville de Paris s'expriment alors. Par le jeu subtil des discours, chaque cérémonie se décompose en fait en un double hommage. Le premier hommage est celui de l'institution à ses morts : cet acte fondamental, qui crée le monument, est tout entier concentré dans la remise du monument à l'administration de l'établissement. Cette passation s'exprime dans un premier échange de discours entre le directeur et le président de l'association ou du comité chargé de l'érection. Le deuxième hommage met en présence l'institution, représentée par sa structure bicéphale (continuité du corps administratif et communauté de ses membres), et la société qui présente son hommage aux morts. Rendu par diverses personnalités morales, cet autre versant de la cérémonie se décompose lui-même en un hommage rendu aux mérites constants, aux qualités essentielles de l'institution (On s'adresse alors au corps administratif de l'école, garant de cette continuité), et en un salut adressé à la communauté des membres de l'institution, en insistant sur la bravoure militaire et l'ampleur du sacrifice librement consenti. La dramatisation de la mise en scène est obtenue à bon compte par l'accompagnement musical qui vient souligner les moments importants : dépôts de gerbes, transitions entre les discours.

L'inauguration n'est cependant qu'une étape dans le processus de transmission et de conservation du souvenir. L'évocation des disparus a débuté dès la fin de la guerre. La rentrée des promotions de 1919, saluée à Normale et à Polytechnique par des discours du Président de la République, est la première de ces manifestations. C'est aussi le premier jalon sur la route qui conduira à l'érection du monument. Des cérémonies religieuses se déroulent simultanément : les prières pour les disparus sont une autre occasion de se souvenir. Par la suite, une fois l'inauguration accomplie, des cérémonies annuelles réunissent les anciens combattants et les nouveaux élèves devant le monument (56). Un livre d'or permet de garder l'image des morts dans chaque

---

56. Ces cérémonies ont lieu à l'occasion du 11 novembre, mais elles se tiennent également lors de toutes les manifestations de prestige qui rythment la vie de l'école : pendant les fêtes du cinquantenaire de l'I.N.A. des discours sont prononcés devant le monument (*Cinquantenaire de l'Institut National Agronomique...*, Paris, 1929, p. 27).

foyer, constituant ainsi une sorte de monument aux morts personnel et portatif (57) ; ce livre d'or revêt un caractère aussi essentiel que le monument en pierre pour l'entretien de la mémoire collective, il devient un objet digne de respect et de vénération au même titre que les élèves dont il contient les noms :

"[ce livre] *Laurier magnifique, dont toutes les fleurs sont semblables, sans qu'aucune ne soit tout à fait pareille, livre d'or empourpré de taches de sang, égalité dans l'exceptionnel, nivellement par les plus hautes vertus.*" (58)

Ces diverses manifestations, cérémonies qui précèdent ou suivent la naissance du monument, ces livres d'or, se rattachent à un culte des morts qu'il nous faudra évoquer plus loin. Au delà du monument, partie visible et matérialisation d'un phénomène humain bien plus vaste, ils forment les éléments d'une "*culture de la mort*" qui est un trait essentiel de la société française de l'entre-deux-guerre : grandes écoles et universités n'y échappent pas.

### III. LES ACHATS, LES DONNÉS, LE MECENAT, LA NAISSANCE SPONTANÉE DES OEUVRES

La majeure partie des oeuvres d'art qui se trouvent dans les établissements d'enseignement supérieur ont été commandées par la direction des Beaux-Arts ou élevées par souscription. Les oeuvres les plus considérables par leurs dimensions, les plus soignées dans leur exécution et les plus riches en signification appartiennent presque toujours à ces deux catégories. Il faut néanmoins préciser que certaines oeuvres sont le résultat d'autres processus de création.

---

57. Un des plus complets et des plus intéressants est sans nul doute celui des "cloutiers". Chaque disparu fait l'objet d'une notice détaillée, alternant les éléments biographiques et les portraits psychologiques ; les qualités intellectuelles sont savamment mises en rapport avec les vertus guerrières de chacun : le sérieux manifesté dans les études a pour corollaire systématique une abnégation sans faille et un sens édifiant du sacrifice.

58. Donnay(M.), *Centrale*, Paris, 1930, p. 103. Maurice Donnay, écrivain, membre de l'Académie française, était centralien.

## 1. Les achats

Rares sont les oeuvres achetées par l'Etat lors des Salons qui trouvèrent place dans les universités et les grandes écoles. Ce fut le cas de quelques oeuvres installées à la Sorbonne : *Nausicaa* d'Abel Boyé (59) et *Cité lacustre, le retour des hommes est signalé*, de P.J. Jamin (60). Il s'agit bien souvent de commandes déguisées : le diptyque de René Ménard intitulé *La Vie pastorale* fut acheté directement à l'artiste le 15 avril 1909, alors que deux autres diptyques (61) lui avaient déjà été commandés pour décorer la salle des actes de la Faculté de Droit. De même, on peut penser que la peinture de Moreau de Tours *La mort du polytechnicien Vaneau*, acheté par l'Etat au Salon de 1891, était destinée dès l'origine à l'Ecole Polytechnique (62).

## 2. Les dons et le mécénat

### *Les mécènes de l'Université et la décoration*

Il est bien rare également que le mécénat se manifeste sous sa forme la plus achevée dans le cadre de la décoration des édifices universitaires. Les peintures du réfectoire de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures constitue un cas bien isolé (63) : c'est le sénateur Gaston Meunier, désireux de laisser un souvenir de son passage à l'école en qualité de président du conseil d'administration, qui finança intégralement cette opération importante.

En revanche, la plupart des grands mécènes de la Belle Epoque (à commencer par la marquise Arconati-Visconti, qui contribua à maintes reprises à la prospérité de l'Université en organisant des donations, en fondant des prix et en donnant de l'argent pour la construction de bâtiments, tel l'Institut de Géographie) se manifestèrent ponctuellement en participant aux souscriptions ouvertes par les institutions : celle du

---

59. Voir : (n. 558 ; pl.394)

60. Voir : (n. 602).

61. Voir : (n. 379 ; pl. 265 à 270).

62. Voir : (n. 289 ; pl. 197).

63. Voir : (n. 51 pl. 22 à 31).



monument aux morts de l'École Normale Supérieure, étudiée ci-dessus, nous offre un bon exemple de cette pratique.

### *Les dons*

Les dons d'oeuvres sont en revanche très nombreux. Il s'agit la plupart du temps de bustes de membres de l'institution, qui sont offerts à cette dernière par la famille du personnage représenté. Par ce cadeau, la famille manifeste sa solidarité envers l'institution et la communauté à laquelle appartenait son défunt représentant. On est en revanche assez mal renseigné sur la manière dont se déroulaient ces dons, car les procès-verbaux des séances de conseil d'administration des institutions n'en conservent que rarement la trace ; en outre, lorsque l'offre d'une effigie est mentionnée, elle semble l'être presque toujours en des termes assez laconiques, ce qui donne à penser qu'aucune cérémonie ne s'est déroulée lors de la remise de l'oeuvre.

Ces phénomènes de dons sont parfois la cause de la présence de multiples effigies d'un même personnage au sein de l'établissement. Le cas du doyen Paul Brouardel est d'autant plus intéressant que les deux représentations de ce savant conservées à la Faculté de Médecine sont dues au même artiste. Denys Puech avait exécuté un buste de Paul Brouardel et le lui avait offert (64). Après la mort de Brouardel, une souscription ouverte au sein de la Faculté de Médecine permit l'érection du beau monument commémoratif qui orne les galeries de l'école pratique de médecine, monument couronné d'un buste également dû au ciseau de Puech (65). C'est vraisemblablement vers cette époque que fut donné à la faculté par la famille de Brouardel le buste dédié par Puech (66).

Enfin, certaines oeuvres sont probablement des dons d'artistes, mais cette pratique reste très marginale : telle peut être l'origine de l'oeuvre du symboliste belge Constant Montald, *La France et la Belgique nourrissent leurs enfants aux sources du droit et de la justice*, exposée à la Faculté de Droit (67).

---

64. Le buste portait la dédicace suivante : "*Hommage à mon ami Paul Brouardel / D. Puech*". Sur ce buste, qui ne comporte pas de notice dans notre catalogue, mais figure dans le volume de planches (pl. 304 b), voir : *Denys Puech (1854-1942)*, Paris, 1993, 257 p., p. 184, n. 343 (du livre).

65. Voir : (n. 413 ; pl. 303 et 304).

66. La localisation de cette oeuvre restait problématique jusqu'à ces dernières années, puisque le catalogue raisonné de l'oeuvre de Puech indique "*Localisation actuelle inconnue*". Il se trouve en fait à la faculté, rue de l'École de Médecine.

67. Voir : (n. 381 ; pl. 271 et 272).

### 3. *Les oeuvres nées au sein de la communauté*

Nous avons vu précédemment qu'une commande de l'Etat pouvait être attribuée à un artiste appartenant à une institution. De même, il était parfaitement possible que les oeuvres d'art élevées par souscription soient exécutées par des membres de la communauté : cela semble avoir été le cas de tous les monuments commémoratifs de l'Ecole des Beaux-Arts. En revanche, on ne trouve pas trace d'oeuvres exécutées spontanément et gratuitement par des représentants de l'institution, pour le seul bonheur d'embellir leur cadre de vie. Signalons pourtant l'extraordinaire peinture qui orne les murs de la turne François-Poncet à l'Ecole Normale Supérieure (68). Cet ensemble de fresques est unique pour son époque, et traduit, du fait même de son existence, un climat de confiance tout à fait particulier entre les différentes composantes de la communauté, administration, professeurs et élèves (69). Néanmoins, cette peinture reste une exception, et il ne faudrait pas imaginer que de telles pratiques étaient monnaie courante (70).

Etudier le mode de financement des décors universitaires nous a permis de clarifier les motivations et le rôle des différents acteurs (artistes, institutions, administration centrale). Ces données nous permettent d'aborder l'étude du discours contenu dans les oeuvres.

---

68. Voir : (n. 234 ; pl. 171 à 174).

69. Depuis 1909, les élèves ont acquis le droit de s'exprimer à travers la peinture sur les murs de leurs établissements. Le plus bel ensemble de peintures réalisées par de jeunes représentants des communautés universitaires est à ce jour, sans aucun doute possible, celui des peintures qui couvrent les bâtiments de la nouvelle Ecole Polytechnique.

70. On peut également citer, dans un genre assez proche, mais tenant plus du graffiti, les dessins exécutés par les logistes dans le bâtiment des Prix de Rome de l'Ecole des Beaux-Arts. A l'étranger, les peintures du cachot des étudiants de l'Université d'Heidelberg témoignent de la vitalité outre-Rhin de ce type d'art pariétal.

**DEUXIEME PARTIE**  
**IMAGES DE LA COMMUNAUTE**

## DEUXIEME PARTIE L’AFFIRMATION DE SOI : L’IDEE DE COMMUNAUTE

### CHAPITRE I FONDER LA COMMUNAUTE : LE CADRE DE VIE. L’EXPRESSION DE L’UNITE DE TEMPS ET DE L’UNITE DE LIEU

#### I. UN RAPPORT PARTICULIER AU TEMPS

Un des critères permettant d’identifier l’originalité d’une civilisation par rapport à une autre est sa perception du temps : le décalage existant entre les calendriers julien et grégorien est, par exemple, une des manifestations des différences historiques et culturelles existant entre le christianisme d’orient et le christianisme d’occident. Cette affirmation de l’identité à travers la mesure du temps se manifeste également dans des communautés humaines de taille plus réduite. Il n’est que de voir la hauteur et la splendeur des beffrois des cités flamandes ou brabançonnaises pour comprendre que ces tours de ville, pourvues d’horloges et de carillons, unifient toute la cité marchande autour de la mesure de la durée : comme construction, le beffroi est l’expression de la volonté commune et du pouvoir de la commune ; mais, en tant qu’horloge publique, il contribue à renforcer ce sentiment de communauté en donnant à tous les habitants une perception unique de l’écoulement des heures de la journée. La sonnerie caractéristique du carillon en est le signe le plus tangible : puisque chaque beffroi possède la sienne, l’heure n’a pas la même *sonorité* dans chaque ville du plat pays.

A une échelle plus modeste encore, nos facultés et nos grandes écoles offrent un bon exemple de cette valeur unificatrice du temps. Ce phénomène est observable à travers l'importance accordée aux instruments de mesure (1), il est également visible dans les différentes représentations picturales ou sculpturales (en particulier les monuments aux morts) qui contribuent à doter l'institution d'une chronologie autonome, voire d'un calendrier indépendant de celui des fêtes nationales ou religieuses.

### *1. Horloges et cadrans solaires*

Lors des différentes campagnes de reconstruction qui contribuèrent à transformer l'aspect extérieur des établissements d'enseignement supérieur, architectes et dirigeants furent maintes fois confrontés au problème du sort à réserver aux divers instruments de mesure du temps qui ornaient les frontons centraux des édifices. Dans presque tous les cas, il fut décidé de les conserver et de les insérer dans la nouvelle construction.

Ce fut le cas lorsque l'Ecole Supérieure de Pharmacie, quittant les locaux vétustes de la rue de l'Arbalète, s'installa dans le moderne édifice dessiné et construit par Laisné : l'horloge fut transportée d'un site sur l'autre et sa restauration confiée aux soins de l'horloger Lepaute, qui la répara pour 750 francs (2).

Nous rencontrons une situation analogue lors de la reconstruction de la Sorbonne par Nénot : la cour d'honneur du collège édifié par l'architecte Lemercier, architecte du cardinal de Richelieu, comportait non pas un, mais trois cadrans solaires. Le plus important des trois, dessiné en 1767 par Jean Picard, fut restauré dès 1883 par l'architecte Louis-Ernest Lheureux et le Sculpteur Aubert (3) (4). Il fut bien entendu conservé par Nénot : son importante taille et la richesse de sa décoration en

---

1. Il nous faut nous placer alors en marge de notre propos initial et nous intéresser quelque peu aux objets mobiliers.

2. Valette(S.), "Les richesses artistiques de la Faculté de Pharmacie", *La Faculté de Pharmacie, 1882-1982*, Paris, éd. Comarco, 1982, p. 62-77, p. 62.

3. Arch. nat., F 21 192, dossier de commande de la restauration du grand cadran solaire de la Sorbonne par le sculpteur Aubert.

4. Voir : (n. 543 ; pl. 383).

font un ornement splendide pour la façade septentrionale de la cour (5). Mais un autre de ces cadrans échappa également à la pioche des démolisseurs, puisqu'il fut démonté et reconstruit en 1900 dans la cour de l'observatoire de Nice (dépendance de la Faculté des Sciences de Paris), tandis qu'une plaque apposée à ses côtés porte la mention *don de la Ville de Paris* (6). Le temps apparaît ici comme un moyen permettant d'abolir la distance, puisque l'instrument de mesure représente sous d'autres cieux l'institution et est comme une parcelle de la maison mère insérée dans l'établissement qui lui est lié.

### *Le "Berzé"*

C'est l'Ecole Polytechnique qui nous offre le plus bel exemple de cet attachement tout particulier accordé aux instruments de mesure du temps : en effet, dans ce cas précis, l'horloge de l'école s'insère dans une légende qui compte parmi les plus intéressantes de la mythologie polytechnicienne. La façade principale de l'ancien collège de Navarre s'ornait d'une horloge dont les sonneries rythmaient les différentes activités quotidiennes des "X" et indiquait, entre autres, le début des cours ou la fin des permissions : malheur à celui qui ne regagnait les salles qu'après la sonnerie ! Lorsque le chimiste Berzélius (7) visita l'école en 1819, il souhaita montrer par une expérience l'influence de l'air sur la respiration des animaux et plaça à cet effet un moineau sous la cloche d'une machine pneumatique. Il entreprit de faire le vide à l'intérieur du globe de verre. Comme le pauvre volatile commençait à suffoquer, les élèves implorèrent sa grâce, et Berzélius, magnanime, rendit l'oiseau à la vie en le laissant s'échapper. De ce jour, le "*moineau de Berzélius*", volatile reconnaissant s'il en fut jamais, vint bloquer l'horloge de l'école une minute avant l'heure fatidique, évitant ainsi une punition aux retardataires ! Par métonymie, on en

---

5. Arch. du rectorat, Sorbonne, reconstruction, partie II. Dossier 21.

6. Bonnerot(J.), *La Sorbonne, sa vie, son rôle, son oeuvre à travers les siècles*, Paris, 1927, 232 p., p. 130.

7. Jöns Jacob, baron Berzélius, chimiste suédois, né Väversunda (1779-1848). Il institua la notation chimique par symboles, détermina les équivalents chimiques d'un grand nombre d'éléments, isola le sélénium et étudia la catalyse et l'isomérisation.

vint à désigner cette horloge sous le nom de "Berzé" (8). Lorsque le bâtiment fut reconstruit, on ne conserva de l'ancien pavillon que le fronton central et le cadran (9).

### *Rôle unificateur des instruments de mesure*

Ces instruments de mesure ont tous joué un rôle important dans la vie quotidienne de l'école qui les abritait. Comme le fait justement remarquer Simone Valette, de nos jours, "*professeurs et étudiants ne la [l'horloge de la Faculté de Pharmacie] regardent plus guère ; un coup d'oeil à leur poignet gauche leur donne l'heure exacte ; mais, il y a cent ans, l'horloge rythmait la vie de l'école et l'architecte pressait l'horloger en ces termes : L'Administration insiste ardemment pour que l'heure lui soit donnée*" (10). Mais, en 1893, il ne se trouvait sans aucun doute plus un étudiant de la Sorbonne pour lire l'heure d'après le cadran solaire. Nous comprenons dès lors que l'importance accordée à ces horloges et cadrans tient moins à leur valeur pratique qu'au symbole qui s'y attache : l'instrument comptable de la durée exprime, mieux que tout autre, et du fait même de sa fonction particulière, la continuité temporelle qui unit les membres actuels de l'institution à leurs prédécesseurs disparus : tous ont regardé la même heure, une heure bien particulière puisqu'il s'agit de celle donnée par la pendule de leur école. Des histoires telles que celles du *moineau Berzélius* témoignent encore mieux de ce rapport particulier au temps : que le temps soit source de punition ou signe de complicité, il n'est en tout cas jamais neutre, il s'affirme comme fondamentalement différent de celui que connaissent les personnes étrangères à l'école.

---

8. Rousselet(J.), *Nos grandes écoles civiles et militaires*, t. I, Paris, 1892, 525 p., p. 208.

9. Vigato(J.C.), "L'agrandissement de l'Ecole, rue Descartes", *Le Paris des polytechniciens, des ingénieurs dans la ville (1794-1994)*, catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du centenaire de l'Ecole Polytechnique, Paris, 1994, 299 p., p. 38-43. Sur la conservation du "Berzé", voir : Truffau(P.), *Livre d'or de l'Ecole Polytechnique*, Paris-Casablanca, 1962, 167 p., p. 67. :

*"Mais il fallait moderniser le "Joffre" pour le rehausser en dignité et en confort. La décision fut prise en 1945 et les bulldozers des démolisseurs attaquèrent le bâtiment vénérable (...) Mais on conserva, en le soutenant par des contreforts provisoires, la partie centrale de la façade. Ainsi, les jeunes lisent l'heure sur le cadran où l'ont lue les "antiques" : le vieux "Joffre" n'est plus, mais son coeur bat toujours à la même place. La tradition est sauvée et la monotonie de la façade quelque peu rompue."*

10. Valette(S.), "Les richesses artistiques de la Faculté de Pharmacie", *La Faculté de Pharmacie, 1882-1982*, Paris, éd. Comarco, 1982, p. 62-77, p. 62.

*La recherche des origines*

Le rappel des origines, si possible glorieuses, est la première phase du processus : l'origine, c'est à dire généralement la date de fondation, l'*année zéro* de l'histoire de l'établissement, est une donnée fondamentale puisque, si elle s'inscrit dans le temps de la communauté nationale, elle marque également le point de départ d'une chronologie particulière, propre à l'institution. On ne possède pas de représentation picturale de la création de l'Université de Paris : en effet, même si l'année 1215 marque un tournant décisif, d'autres dates pourraient être avancées. En revanche, François Flameng a peint dans le péristyle des lettres du grand escalier de la Sorbonne *Saint Louis remettant à Robert de Sorbon la charte de fondation de la Sorbonne (1253)* (13). Au Collège de France, nous retrouvons plusieurs représentations de la fondation du Collège des Lecteurs royaux : le tableau de Guillaume Guillon Lethière (*Fondation du Collège royal de France par François I<sup>er</sup>*) (14) et le groupe d'Eugène Guillaume (*François I<sup>er</sup> et sa soeur Marguerite de Navarre signant l'acte de fondation du Collège des Lecteurs Royaux*) (15).

Lorsque fait défaut l'événement solennel et prestigieux qui marque l'entrée de la nouvelle école dans le concert universitaire, c'est le rappel de la figure du fondateur qui joue ce rôle, d'une manière cependant moins grandiloquente et plus intime : en témoignent les bustes de Peronnet (16) (Ecole des Ponts et Chaussées), Sage (17) (Ecole des Mines), Bourgelat (18) (Ecole Vétérinaire de Maisons-Alfort), ou le projet de peinture de Lucien Coulaud représentant *Nicolas Houel plantant le premier jardin botanique* (19) (Faculté de Pharmacie).

Mais il peut arriver que la date des origines de l'institution reste incertaine : soit que cette dernière remonte à des temps fort anciens, soit qu'une succession de créations, de suppressions et de réformes ne rendent délicate la détermination de la naissance de l'école. Nous retrouvons alors dans les oeuvres d'art existantes et dans les projets avortés la trace de ces interrogations et de ces incertitudes. L'Ecole des Chartes en offre un bel exemple. En effet, la naissance officielle de l'Ecole

---

13. Voir : (n. 591 ; pl. 422 à 424).

14. Voir : (n. 15 ; pl. 11).

15. Voir : (n. 14 ; pl. 10).

16. Voir : (n. 133 ; pl. 82 et pl. 83).

17. Voir : (n. 88).

18. Voir : (n. 172 ; pl. 122)

19. Voir : (n. 482 ; pl. 352 à 358).



(ordonnance royale du 22 février 1821) n'est commémorée que fort discrètement par un buste de Louis XVIII (20) placé dans un recoin du bureau du directeur : à la personnalité peu populaire du souverain s'ajoute le fait que cette première fondation fut peu glorieuse et que l'école ferma ses portes, faute d'élèves et de professeurs, deux ans après sa création. Aucun monument, aucune peinture ne commémore la recréation de l'école par Charles X en 1829. Le second Bourbon restauré est-il décidément trop impopulaire et dédaigné par la mémoire nationale pour que ce mérite, au moins, lui soit rendu ? En revanche, un projet de décoration confié à Léon Glaize et destiné à la salle des commissions de l'école devait évoquer la réforme de 1846 et *La Séance d'inauguration de l'Ecole des Chartes présidée par Monsieur Salvandy, ministre de l'Instruction Publique le 5 mai 1847* (21). En effet, cette réforme, outre le fait qu'elle trouve son origine dans un régime libéral, a donné à l'institution son aspect presque définitif. Finalement, aucune de ces trois dates possibles de fondation ne fait l'objet d'une commémoration importante : l'origine de l'Ecole des Chartes est célébrée par une grande toile marouflée de Dumoulin intitulée *L'Ancienne abbaye Saint-Germain-des-Prés* (22) qui évoque les bénédictins de la congrégation de Saint-Maur, ancêtres réguliers des chartistes, qui furent eux-mêmes souvent qualifiés de bénédictins laïcs. Le problème douloureux de la représentation de la naissance de l'institution est ainsi résolu : cette dernière possède une légitimité fort ancienne, elle existe avant même sa naissance administrative et les mauristes sont moins les prédécesseurs des chartistes que leurs ancêtres directs (23).

### *La chronologie : les grandes étapes de l'histoire de l'institution*

Une fois établie l'origine de l'institution universitaire, il convient de représenter les grandes étapes de son histoire : il est ainsi prouvé, qu'à côté de l'histoire de la Nation, de laquelle elle participe, mais qui ne la contient pas tout

---

20. Voir : (n. 93 ; pl. 60)

21. Voir : (n. 98).

22. Voir : (n. 96 ; pl. 62).

23. Une anecdote fournit, *a contrario*, un autre exemple de la difficulté rencontrée par tous, artistes comme administrateurs, dans la recherche des origines de l'Ecole des Chartes. Lorsque le peintre Dumoulin conçut son triptyque pour la grande salle des cours, il envisagea un panneau latéral qui évoquait l'Empire, régime qui, selon lui, *avait fondé l'école* ! Pouvait-on rêver point de départ plus glorieux ? On montra au peintre son erreur, tandis que l'architecte abandonnait peu après le triptyque pour une composition centrée sur un sujet unique.

entière, l'école possède sa propre chronologie des faits et sa propre hiérarchie des événements. C'est dans cet esprit qu'avait été conçu à l'origine le programme de décoration des péristyles des lettres et des sciences du grand escalier de la Sorbonne : Selon Nénot, il s'agissait d'évoquer "*les fastes de chacune des facultés*" (24). Force nous est de constater que les artistes ne purent s'en tenir rigoureusement à ce programme, ce qui était d'autant plus difficile que les deux facultés en question étaient les plus récentes de l'université : François Flameng et Théobald Chartran ont donc moins traité l'histoire de la Faculté des Lettres et de celle des Sciences que celle des lettres et des sciences en France depuis le Moyen Age : ils y mêlent l'histoire de la médecine (*Laënnec, à l'hôpital Necker, ausculte un phtisique devant ses élèves* (25) ou *Ambroise Paré, au siège de Metz, pratique la ligature des artères sur un arquebusier blessé* (26)) et incluent dans leur frise des personnages qui n'eurent jamais de lien avec le monde universitaire (gens de lettres du Grand Siècle, Pascal et Descartes). Il n'en reste pas moins que l'idée de départ était bien la figuration de la chronologie particulière de chaque institution.

*A contrario*, la Sorbonne, en tant qu'institution aux missions multiples et âme de l'Université de Paris, présente une suite de peintures, indépendantes les unes des autres, qui offrent, lorsqu'elles sont réunies, un résumé de l'histoire du collège et de ses bâtiments : outre le *Saint Louis remettant à Robert de Sorbon la charte de fondation de la Sorbonne* (27), déjà cité, nous connaissons deux peintures symbolisant la renaissance de l'institution au Grand Siècle : *Le Cardinal de Richelieu examinant les plans de la Sorbonne* (28), peinture de Marcel Baschet, marouflée dans la grande salle de la bibliothèque, et *La pose de la première pierre de l'église de la Sorbonne par le cardinal de Richelieu en présence de l'architecte Lemercier* (29). Enfin, deux autres oeuvres évoquent des événements exactement semblables mais relatifs à la nouvelle reconstruction de la Sorbonne, celle de la troisième République : *Signature des plans de la nouvelle Sorbonne par Jules Ferry* (30), peinture d'André Brouillet, exposée dans la salle Octave Gréard, et *La Pose de la première pierre de la nouvelle*

---

24. Arch. nat., F 21 4867. Dossier de la Sorbonne. Rapport de l'architecte Henri-Paul Nénot adressé au sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, daté du 22 mars 1886.

25. Voir : (n. 570 ; pl. 401 à 403).

26. Voir : (n. 570 ; pl. 401 à 403).

27. Voir : (n. 591 ; pl. 422 à 424).

28. Voir : (n. 551 ; pl. 387).

29. Voir : (n. 591 ; pl. 422 à 424).

30. Voir : (n. 559 ; pl. 395).

*Sorbonne le 3 août 1885* (31), peinture de Joseph Wencker exposée dans l'ancien salon Carnot, actuelle salle des actes. Comme on le voit, il s'agit moins de détailler tous les événements de l'histoire de l'établissement, ce qui serait impossible à travers le discours pictural, que de mettre l'accent sur les principaux, en les chargeant si possible de symboles au moyen de parallèles habiles.

*Entre temps orienté continu et temps cyclique discontinu : cinquantenaires, centenaires et bicentennaires*

Cette affirmation d'une perception originale du temps prend encore une fois pour point de départ l'année de création de l'institution : nous nous éloignons encore un peu plus de la référence au temps courant, qu'il s'agisse de celui des célébrations religieuses ou de celui des célébrations nationales : il ne s'agit plus désormais que d'une comptabilité particulière à l'institution et qu'elle ne partage avec nul autre groupe humain. Cependant, il ne s'agit plus, comme c'était le cas dans l'évocation des grandes heures de l'histoire de la communauté, d'un temps qui se déroule à l'infini, rempli de temps forts mais sans moments de rupture. Au contraire, la célébration de ces anniversaires importants (25 ans, 50 ans, 75 ans, 100 ans et 200 ans) introduit, paradoxalement, une dimension cyclique dans l'histoire de l'institution : la célébration marque alors une étape sur le chemin, mais aussi, à travers les bilans qui l'accompagnent et les rétrospectives qu'elle suscite, l'achèvement d'un cycle et une véritable renaissance, une régénération et un renouveau. L'oeuvre joue un rôle particulier en ces circonstances, puisque, en fixant l'histoire du siècle écoulé dans le marbre ou sur la toile, elle en marque symboliquement l'achèvement définitif et offre une ouverture, une échappée vers une vision intemporelle de l'institution, parvenue au faite de sa gloire. Quelle meilleure illustration de cette conception que *L'Apothéose de l'Ecole Polytechnique* (32) de Dupain, exécutée précisément à l'occasion du premier centenaire de l'Ecole Polytechnique ? On y retrouve des éléments évoquant toutes les étapes de l'histoire de l'"X", mais, simultanément, la profusion des allégories nous place hors de la durée et consacre, en quelque sorte, l'entrée de l'institution dans un univers intemporel. Dans une moindre mesure, il en va de même pour *La remise de la croix de la Légion d'honneur à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures* (33),

---

31. Voir : (n. 639 ; pl. 466).

32. Voir : (n. 283 ; pl. 194).

33. Voir : (n. 50 ; pl. 20 et 21).

oeuvre de Paul-Albert Laurens exécutée à l'occasion du centenaire de l'établissement : en groupant toutes les sommités de la société française de l'époque dans la cour de l'Ecole Centrale, l'artiste présente, tout en suivant de près un événement authentique, une forme d'apothéose de Centrale et clôt un siècle de gloire...

L'oeuvre d'art rend plus visible le temps écoulé et plus nette la coupure entre l'époque précédente et l'époque suivante ; le triptyque exécuté à l'occasion du récent bicentenaire de Polytechnique reprend les idées déjà contenues dans l'immense toile de Dupain : les plus illustres polytechniciens des deux siècles écoulés depuis la fondation de l'école sont regroupés en un lieu idéal, l'oeuvre d'art présente un bilan des succès accomplis, elle contribue à *tirer un trait* en dessous des années écoulées et à dresser un bilan provisoire, en attendant qu'un nouvel anniversaire marque une nouvelle rupture et permette une remise à jour des comptes.

### *L'affirmation d'un temps parfaitement autonome*

Ici encore, nous ne saurions parler des oeuvres d'art sans évoquer d'abord quelques caractéristiques qui dépassent de beaucoup le cadre de notre modeste propos. Le temps universitaire est, en effet, essentiellement cyclique et apparaît en permanent décalage avec le calendrier officiel. Il est, de ce fait, parfaitement autonome. L'année commence à l'automne, pour s'achever au printemps, tandis que l'été, littéralement, n'existe pas dans ce calendrier, si ce n'est comme un interminable *jour de l'an*... Quant à la dimension cyclique de ce temps, elle se manifeste avec éclat dans la répétition, année après année, d'un rituel immuable, ponctué par quelques temps forts symboliques, aux premiers rangs desquels figurent la rentrée (34), les examens et les concours.

Cette affirmation extrême du sentiment de communauté à travers l'expression d'une perception autonome de la durée ne se rencontre pas dans toutes les institutions universitaires : elle semble être l'apanage des institutions les plus anciennes, possédant une personnalité déjà fort affirmée. Nous en trouvons des exemples assez significatifs dans les monuments aux morts de certaines grandes écoles : le monument aux morts de l'Ecole Normale Supérieure (35), par exemple, substitue à la

---

34. On développe à l'envie le rôle de *rite de passage* que jouent les bizutages. Pour peu qu'on veuille envisager le point de vue des communautés qui les pratiquent, la dimension temporelle et la valeur cyclique de ces cérémonies apparaît au moins aussi fondamentale que leur fonction d'intégration.

35. Voir : (n. 215 ; pl. 155 à 157).

présentation des défunts par ordre alphabétique un ordre, celui des années de promotion, qui ne possède de signification que pour les anciens élèves de l'école, seuls capables dès lors de retrouver un nom dans la liste (36). Nous nous trouvons alors en présence d'une forme de comptabilité du temps dont l'intelligence échappe au plus grand nombre. Il peut même arriver que le calendrier officiel soit asservi au calendrier propre à l'institution d'enseignement supérieur. Tel était le cas à l'Ecole Centrale :

*"Chaque année, le 3 novembre, le directeur et les élèves viennent déposer des fleurs et des palmes sur les grandes plaques de marbre où sont inscrits en lettres d'or les noms des cinq cents cinquante centraux tués à la guerre."* (37)

L'hommage rendu aux morts de la Grande Guerre, au lieu d'être célébré le 11 novembre comme partout ailleurs en France, avait lieu le 3 novembre, jour anniversaire du début des cours en 1829.

Cependant, comme nous venons de le voir, ces signes de l'affirmation d'un temps communautaire parfaitement autonome ne se manifestent guère à travers les décors peints ou sculptés, si ce n'est les monuments aux morts.

## II. LA REPRESENTATION DES LIEUX

Autant que la construction d'un rapport particulier au temps, la représentation récurrente de certains lieux nous apparaît comme un des signes essentiels de l'affirmation de l'idée de communauté : un bâtiment ou un lieu géographique, représentés de nombreuses fois, finissent par devenir comme les symboles de l'institution et de la communauté qui les abritent. L'évocation picturale de ces constructions se charge d'une valeur toute particulière lorsque destructions ou déménagements ont altéré la physionomie première des locaux d'enseignement.

---

36. A titre d'exemple, le profane cherchera longtemps le nom de Charles Péguy, tandis que l'"archicube" averti saura sans peine le retrouver dans la promotion de 1894.

37. Donnay(M.), *Centrale*, Paris, 1930, p. 105.

### *1. Le rappel des origines*

Le peintre Lucien Coutaud nous en offre un intéressant exemple à travers son projet de décoration de l'escalier de la Faculté de Pharmacie (en 1942) (38) : dans un paysage urbain encore très médiéval (maisons à pignons de formes irrégulières), Nicolas Houel et son assistant plantent le premier jardin botanique, établissement qui fut à l'origine de l'Ecole de Pharmacie. Comme on le voit, il ne s'agit que d'un rappel, d'une allusion dépourvue de toute exactitude architecturale ; cependant, il a semblé important de donner à voir aux étudiants, fût-ce symboliquement, les lieux où naquit l'institution qui les accueille.

### *2. Le dôme de la Sorbonne : naissance d'un symbole*

Si la représentation d'un lieu peut signifier le rappel des origines, elle peut également symboliser la continuité et la pérennité de l'institution. L'exemple qui illustre le mieux cette valeur est sans aucun doute le dôme de la Sorbonne, dont on retrouve de très nombreuses images dans la décoration picturale exécutée à la fin du siècle dernier. Dans la mesure où l'on ne dispose que de très maigres renseignements sur la configuration et l'élévation des bâtiments du collège médiéval de Sorbonne, c'est l'édifice élevé par Lemercier à la demande de Richelieu qui joue le rôle de lieu des origines. Le restaurateur de la grandeur sorbonnienne et son oeuvre sont d'ailleurs représentés l'un à côté de l'autre dans la grande peinture de Baschet destinée à la salle de lecture de la bibliothèque (39) : le Cardinal examine, en compagnie de deux autres cardinaux, les plans que lui présente son architecte attiré, tandis que le dôme se dresse déjà fièrement à l'arrière-plan de la composition, bien visible à travers une large baie. Par cette infraction à la cohérence chronologique, on a souhaité rapprocher plus étroitement le créateur et la chose créée, enraciner bien profondément dans les esprits le lien entre Richelieu et sa Sorbonne.

Lorsqu'on décida de reconstruire la Sorbonne, tout un courant de sympathie et de nostalgie se manifesta en faveur de l'ancienne Sorbonne, symbolisée par la cour

---

38. Voir : (n. 482 ; pl. 352 à pl. 358).

39. Voir : (n. 551 ; pl. 387)

d'honneur et la chapelle abritant le mausolée du Cardinal de Richelieu : professeurs et étudiants avaient pris conscience de la valeur symbolique de ce petit quadrilatère irrégulier, chargé d'histoire. Cette prise de conscience et le désir de préserver au mieux ce qui représentait l'âme de la communauté universitaire parisienne est sensible avant tout dans la volonté de l'architecte, non seulement de préserver la chapelle, mais encore d'édifier une cour dont l'élévation rappelle, sous une apparence plus régulière, celle du bâtiment primitif (40). Un autre signe de cet intérêt porté à la vieille Sorbonne fut, en 1887, le classement en tant que Monument Historique de sa chapelle (41).

Cela n'empêcha pas la nostalgie de l'ancienne Sorbonne de se faire toujours plus sentir. On retrouve ce thème dans certaines oeuvres littéraires contemporaines de la reconstruction, à commencer par le célèbre texte d'Octave Gréard, intitulé *Nos adieux à la vieille Sorbonne* :

*"C'est votre Capitole, Capitoli immobile saxum, me disait récemment un étranger visitant la Sorbonne moderne et non moins frappé par la persistance de ses destinées que par le renouvellement de son esprit. Hôtellerie de Robert, palais de Richelieu, musée des Arts, le Capitole, en effet, a changé d'affectation à travers les âges, sans perdre son caractère de centre d'études élevées (...)"* (42)

Mais ce désir de conserver un souvenir de l'ancien édifice s'est également manifesté dans la commande, à la demande du vice-recteur Gréard, au peintre Emmanuel Lansyer d'une toile représentant une *Vue de la cour de l'ancienne Sorbonne en 1886* (43). Là encore, l'accent est délibérément mis sur le dôme, puisque la vue représente la cour en direction du sud depuis l'angle nord-est du quadrilatère.

Enfin, indépendamment de toute référence à l'ancienne Sorbonne, le dôme de la chapelle finit par symboliser, dans les peintures de la fin du siècle dernier,

---

40. L'ouvrage dirigé par Philippe Rivé présente deux relevés photographiques montrant l'ancienne et la nouvelle cour d'honneur. Il est intéressant de les mettre en rapport. Rivé(P.) (dir.), *La Sorbonne et sa reconstruction*, Paris, 1987, 232 p., p. 38-39 et 52-53. Voir aussi l'article consacré au programme de reconstruction de l'édifice : Loyer(F.), "L'Architecture de la Sorbonne entre culture et modernité", *La Sorbonne et sa reconstruction*, Paris, 1987, 232 p., p. 85-96.

41. Ministère de la Culture, direction du Patrimoine, centre de documentation des Monuments Historiques. Dossier de la Sorbonne.

42. Gréard(O.), *Nos adieux à la vieille Sorbonne*, Paris, 1893, 406 p., p. 246-247.

43. Voir : (n. 606 ; pl. 435).

l'ensemble de l'institution et devient *synonyme* de la Sorbonne : Benjamin-Constant le montre à l'arrière plan de sa peinture marouflée représentant *Le Conseil académique* (44), tandis que François Flameng le place dans sa composition consacrée aux historiens du XIX<sup>e</sup> siècle (45). Avec la toile de Benjamin-Constant, le dôme de la Sorbonne achève de se dégager d'un contexte spatio-temporel précis (le conseil académique est environné d'allégories) pour devenir un véritable symbole. Symbole qui persiste jusqu'à notre époque, puisque l'université Paris-IV Sorbonne a fait représenter la célèbre façade latérale de la chapelle en filigrane de ses diplômes, tandis que sa voisine Paris-I Panthéon-Sorbonne a inscrit le dôme (vu en contre-plongée) en en-tête de certains de ses papiers officiels (46).

---

44. Voir : (n. 552 ; pl. 388 et 389).

45. Voir : (n. 591 ; pl. 422 à 424).

46. Combien d'exemples, étrangers au monde des oeuvres d'art, pourraient enrichir cette étude de l'attachement porté aux lieux ! Ce sont, bien entendu, les projets architecturaux et les débats concernant la reconstruction des édifices qui devraient, en premier lieu, faire l'objet de toute notre attention. Voir à ce sujet : Oboussier(D.), *Le centre universitaire Jussieu : étude architecturale et urbanistique, ou la recherche de l'architecture de la Faculté des Sciences de Paris de la Monarchie de Juillet à nos jours*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, 1982, 288 fol. dact.

En outre, l'étude des noms donnés aux édifices présente également un grand intérêt. Preuve d'attachement aux traditions, les nouveaux bâtiments de l'Ecole Polytechnique ont reçu les noms de *Joffre* (scolarité) et *Boncourt* (administration), car ces substantifs désignaient déjà les locaux parisiens de l'école. *Boncourt* est pourtant sans rapport, à l'origine, avec Polytechnique, puisque c'était le nom du collège médiéval implanté jadis à l'emplacement du pavillon de l'administration.



## DEUXIEME PARTIE L’AFFIRMATION DE SOI : L’IDEE DE COMMUNAUTE

### CHAPITRE II CONSTRUIRE L’IMAGE DE LA COMMUNAUTE

L’enracinement dans un lieu et la perception du temps apparaissent comme les fondements de la représentation de la communauté, mais ils n’en sont cependant pas, loin s’en faut, les manifestations principales. A travers quelles oeuvres et de quelle manière s’est élaborée cette image d’un groupe humain (en l’occurrence les membres des institutions d’enseignement supérieur) ? C’est ce que nous nous proposons d’étudier maintenant.

#### I. GALERIES DE PORTRAITS ET COLLECTIONS DE BUSTES

##### *1. Origines*

L’institution ou la communauté qui lui est attachée commencent par se représenter à travers la juxtaposition, l’accumulation des effigies de tous leurs membres. Cette manière de procéder n’est pas propre aux communautés universitaires : en témoignent les nombreuses galeries de portraits, intactes ou partiellement conservées, qui décorent les palais princiers comme les murs de certains modestes châteaux de campagne. Le monde de l’enseignement supérieur nous en offre

Un modèle de buste établi en vue de la constitution d'une série. Arch. nat., F 21 2113.  
 Photographie : Archives nationales, service photographique du C.A.R.A.N.



cependant quelques très beaux exemples, à Paris comme en province. La salle des actes de la Faculté de Médecine de Montpellier, installée au début du siècle dernier dans l'ancien oratoire privé des évêques, présente aux visiteurs une très belle collection de tableaux qui la recouvrent presque intégralement (1). A Paris même, la salle des actes de l'Ecole de Pharmacie, reconstituée par Laisné dans le nouvel édifice de l'avenue de l'Observatoire, a conservé sa galerie de portraits héritée des premiers siècles de l'histoire de l'institution (2). Dans ce dernier cas, la collection ne semble pas avoir été notablement enrichie à la suite de l'installation dans les nouveaux locaux. En revanche, et c'est là le coeur de notre propos, tout au long du siècle dernier, de nouvelles galeries de portraits ont été créées, toutes dans l'intention de constituer une image de l'institution à travers le rapprochement de l'effigie de ses membres les plus illustres.

## 2. *La forme*

### *Peintures, sculptures, et monuments épigraphiques*

La galerie de portraits peints était la forme la plus répandue sous l'Ancien Régime, sans doute en raison de son moindre coût, tandis que le buste restait attaché à l'hommage rendu à un personnage en particulier. A partir du siècle dernier, les commandes de toiles se font plus rares, tandis que celles de bustes se développent massivement. Inversement, le portrait semble devenir le mode privilégié d'expression d'un hommage rendu à un seul individu : c'est le cas, par exemple, avec le portrait de Jules Ferry par Bonnat commandé pour la nouvelle Sorbonne (3). En outre, la plupart des galeries de portraits peints n'ont jamais atteint le développement souhaité par leur initiateurs. Si la série des portraits des fondateurs de l'Ecole Centrale des Arts et

---

1. Au sujet de cette salle et du bel ensemble architectural qui abrite la Faculté de Médecine, voir : Bonnet(H.), *La Faculté de Médecine de Montpellier, huit siècles d'art et d'histoire*, Montpellier, 1992, 375 p. Pour la salle des actes, voir plus particulièrement : p. 161-164.

2. Sur ces portraits, voir : Valette(S.), "Les richesses artistiques de la Faculté de Pharmacie", *La Faculté de Pharmacie, 1882-1982*, Paris, éd. Comarco, p. 62-77. Voir également : Valette(S.), "La salle des actes de la Faculté de Pharmacie", *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, 1996.

3. Voir : (n. 557).

Un modèle de buste établi en vue de la constitution d'une série.



Manufactures paraissait correspondre à un objectif limité (4), il n'en allait pas de même pour la galerie de portraits de l'École Polytechnique, ambitieux projet du général Coffinières (5), ni, a fortiori, pour la série devant représenter les plus grands professeurs de la Faculté de Droit décidée par le doyen de Rozières (6).

La galerie de bustes a une signification identique à celle de portraits, mais, d'aspect extérieur plus noble, plus fastueux, elle se prête bien mieux à la mise en scène de la représentation de l'institution à son inscription dans un cadre architectural. Tandis que la peinture, en raison de sa fragilité, était confinée dans des espaces clos (salons de réception, salle des actes), le buste, plus résistant, s'accommodait à merveille des grands vestibules largement ouverts sur l'extérieur : nous en avons la preuve à l'École Nationale des Ponts et Chaussées (7), à la Faculté de Médecine et à l'École Pratique de Médecine (bustes décorant les galeries du péristyle). Ces galeries ont, à la différence des précédentes, prospéré tout au long du siècle, allant jusqu'à atteindre plus d'une centaine de pièces, comme à la Faculté de Médecine, ou présentant du moins, comme à l'École des Ponts et Chaussées, une très remarquable continuité dans le choix des personnages représentés comme dans la forme des oeuvres.

Les monuments épigraphiques reproduisant les noms des membres les plus illustres des communautés nous semblent devoir prendre place ici, bien qu'il ne s'agisse évidemment pas d'oeuvres d'art. Cependant, nous pensons que, du point de vue des représentations, il n'existe entre eux et les bustes ou portraits qu'une différence de degré dans l'hommage rendu, et non une différence qualitative. L'adoption du parti épigraphique peut en effet être le simple résultat de contraintes financières (budget limité), ou encore le choix d'une référence esthétique ou historique (perpétuer les traditions des monuments épigraphiques antiques). Ainsi, des plaques de marbre portant les noms des normaliens illustres sont apposées sur les murs de la salle des actes de la rue d'Ulm, et remplissent exactement la fonction des portraits de la salle des actes de la Faculté de Pharmacie : elles sont une image de l'institution à travers la réunion en un lieu particulièrement sacré de ses membres les plus notables (8).

---

4. Voir : (n. 31), (n. 32), (n. 34), (n. 38), (n. 40), (n. 53 ; pl. 33).

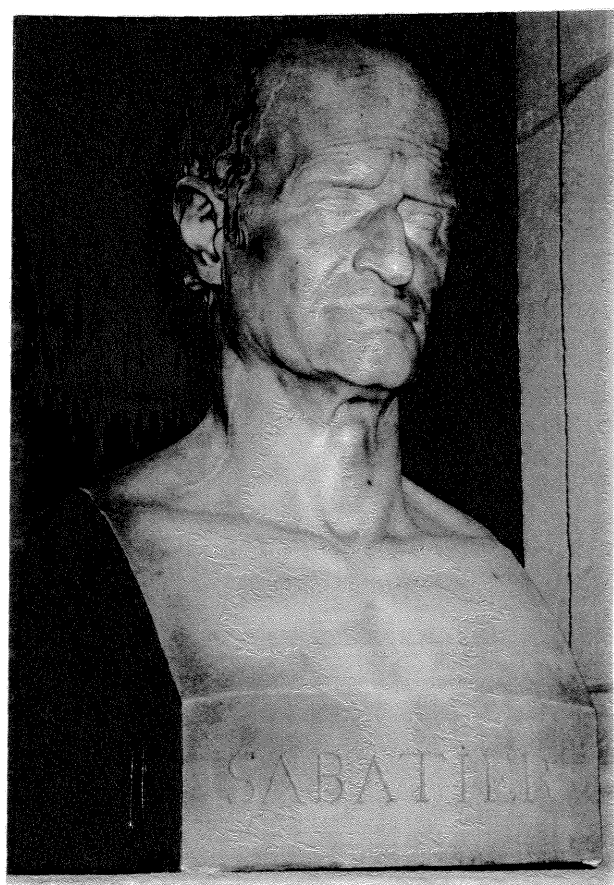
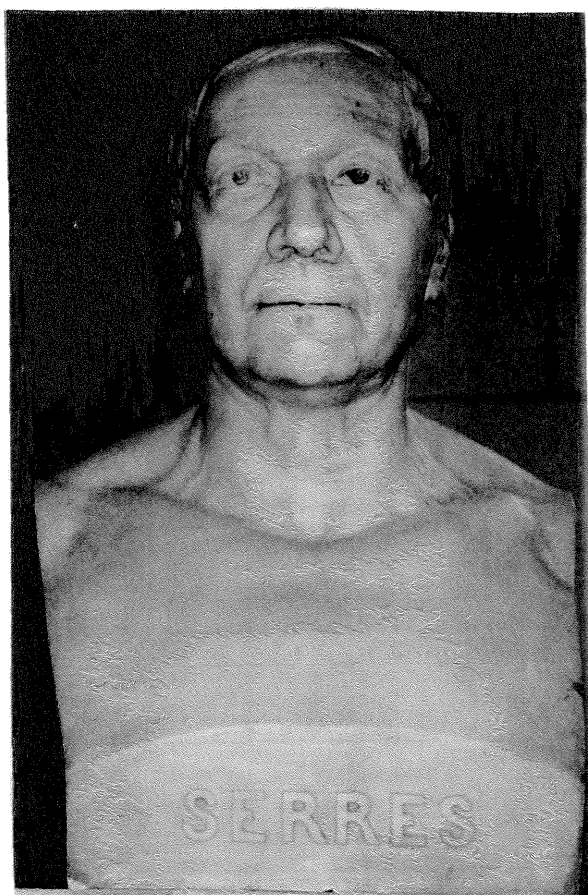
5. Voir : (n. 277).

6. Voir : (n. 352 ; pl. 256), (n. 366), (n. 367), (n. 368).

7. Voir : (n. 120) à (n. 143).

8. Sur la constitution de cette série de plaques, voir : Arch. nat., 61 AJ 122. Dossier relatif à la commande des plaques de marbre destinées à la salle des actes de l'école, 1873.

La diversité d'une collection de bustes : l'exemple de la Faculté de Médecine.



*Unité et diversité des représentations*

Il va sans dire que dans la plupart des cas les membres de l'institution aussi bien que les représentants de l'administration des Beaux-Arts (lorsqu'elle s'occupait de la commande) ont veillé à donner aux oeuvres une apparence uniforme : il en résultait une plus grande qualité esthétique pour l'ensemble, mais aussi une impression de cohésion et d'unité plus importante pour la communauté représentée.

Le recours à la commande par l'intermédiaire de l'Etat favorise l'élaboration de séries d'oeuvres identiques. La série des bustes de l'Ecole des Ponts et Chaussées constitue, à ce titre, le plus bel exemple d'une parfaite continuité des formes. Cette galerie de bustes fut en effet commencée dans les années 1850, peu de temps après l'installation dans les bâtiments de l'Hôtel de Fleury (9). Les dernières oeuvres furent exécutées dans les années qui précédèrent la dernière guerre (10). Pendant près de cent ans, les mêmes dimensions et la même forme de base en ont été conservées, tant et si bien que les dernières oeuvres ne se distinguent des premières que par un style différent. Les piédouches sont également identiques, à l'exception de ceux des bustes résultant de dons (11). Il en va de même pour les bustes commandés à la fin du siècle pour la Faculté de Droit (12), ou pour les quelques portraits de juristes commandés à la même époque. En ce dernier cas, l'attribution de toutes les commandes à une seule artiste (le peintre Marie Forget) favorise la constitution d'une série homogène.

Inversement, lorsque le don d'oeuvres semble avoir été le mode privilégié de constitution de la collection, il en résulte des séries extrêmement hétérogènes, fort représentatives de l'évolution stylistique au cours du siècle et de la diversité des manières, certains bustes présentant parfois des caractères extérieurs totalement atypiques. La Faculté de Médecine, à travers l'énorme collection de bustes disséminés un peu partout dans l'établissement (salle des actes, salles des professeurs, salle des appariteurs, vestibule, péristyle de l'Ecole Pratique, musée d'Histoire de la Médecine, pour ne citer que les principaux endroits) est l'institution la plus représentative de ce mode de constitution spontané d'une galerie de portraits.

---

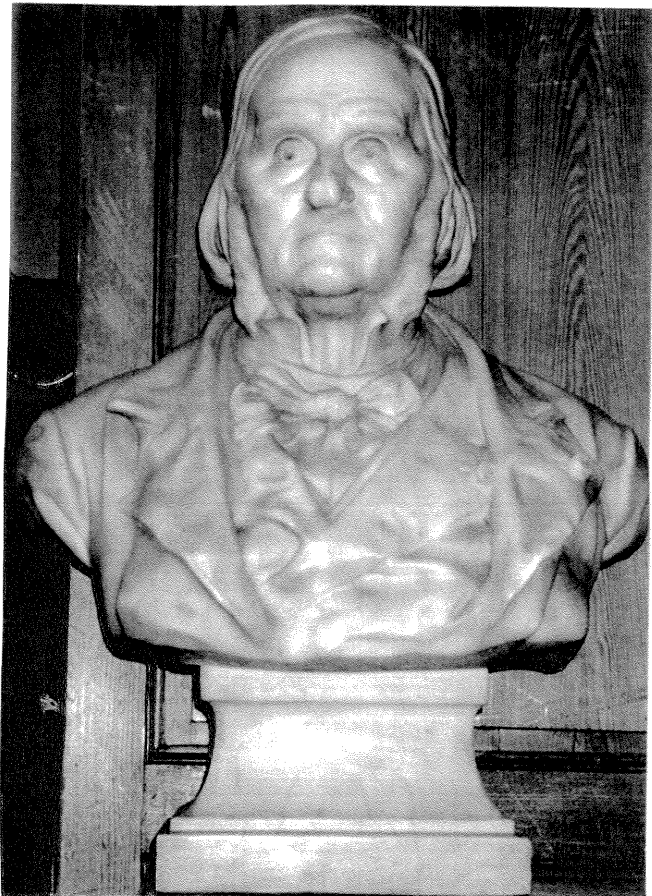
9. Une première liste fut établie en 1852, qui devait longtemps rester la référence pour les commandes de bustes. Voir : Archives de l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées, conservées à l'école, document non coté. Procès-verbaux des séances du conseil d'administration de l'école, année 1852, séance du 19 octobre 1852.

10. Voir : (n. 120 ; pl. 74), (n. 131 ; pl. 81), (n. 135 ; pl. 85), (n. 137 ; pl. 87), (n. 139 ; pl. 89).

11. C'est le cas, par exemple, du buste de l'ingénieur Vicat par A.C. Irvoy : (n. 132 ; pl. 81).

12. Voir : (n. 363), (n. 369), (n. 388), (n. 389).

La diversité d'une collection de bustes : l'exemple de la Faculté de Médecine (suite).





*Représentation de l'unité et de la diversité*

A travers la variété même des formes d'oeuvres présentées, et dans la mesure où cette variété est le produit d'un mode de constitution de la collection fondé sur la libre initiative de chacun des membres (enfants ou veuves donnant un buste de leur proche décédé, élèves se cotisant pour orner leur salle de l'effigie du maître), ces collections d'oeuvres parfaitement hétérogènes constituent une figure de représentation de l'institution : elle apparaît alors au visiteur dans sa diversité et semble être la somme d'un grand nombre de volontés particulières.

Inversement, lorsqu'ont été mises en oeuvre des formes plus organisées d'élaboration de la collection, généralement en usant de ce puissant instrument d'unification qu'est l'Etat, les membres de l'institution ont voulu donner une image de leur communauté reposant sur des principes d'unité, de cohésion et de stabilité.

Néanmoins, s'agissant des galeries de bustes ou de portraits, la question essentielle reste celle de la composition de ces ensembles : qui est représenté ?

**3. La composition des collections**

Il est assez difficile de donner une réponse globale à cette question, pour peu qu'on veuille ne pas s'en tenir aux généralités les plus évidentes : comme il se doit, les personnalités qui bénéficient, après leur décès ou de leur vivant, d'une effigie peinte ou sculptée appartiennent à l'élite de l'institution. Ils se distinguent des autres par leur exceptionnelle réussite matérielle ou scientifique, par leur carrière exemplaire, par leur riche postérité intellectuelle. Il est certain que, au fil des ans, le privilège accordé à quelques-uns a pu devenir un droit revendiqué par tous, d'où la multiplication des oeuvres à la suite de dons des familles. Néanmoins, le fait est que l'intention affichée au départ était clairement élitiste, comme en témoigne ce récit de P. Delmas pour la galerie de portraits du vestiaire des professeurs de la Faculté de Médecine de Montpellier :

"Dans la pensée de son promoteur, le chancelier F. Rachin, ce droit d'image, le portrait, était une sorte de privilège qui ne devait s'appliquer qu'à ceux, maîtres et élèves, qui avaient le plus illustré l'Ecole." (13)

Ces *happy few* peuvent prendre différents visages selon l'institution considérée.

*Le buste est révélateur de l'importance sociale du personnage*

Pour nous aider dans l'inventaire et la classification de ces différentes catégories, dictionnaires biographiques et notices nécrologiques sont d'un précieux secours, pour peu que le nom du statufié soit connu. Cependant, encore une fois, la clef du problème nous est le plus souvent donnée par les oeuvres elles-mêmes. En effet, un buste, ou un portrait, donnent la possibilité à l'artiste de représenter, en même temps que la physionomie d'une personne, les traits les plus saillants de son existence sociale. Le costume joue bien sûr un rôle de premier plan : la robe de professeur des universités (les trois rangs d'hermine sur l'épitoge signifiant que celui qui la porte a le grade de docteur), l'uniforme pour un militaire, l'habit de membre de l'Institut de France, ou encore le vêtement indiquant l'appartenance à un grand corps de l'Etat (Ponts et Chaussées, par exemple). Ainsi, un des caractères fondamentaux de la personnalité du statufié, celui que l'administration, par l'intermédiaire de l'artiste, a choisi de privilégier, se trouve indiqué de manière prioritaire. En outre, la forme généralement retenue pour le buste, au moins jusque dans les premières années du siècle, permet de faire figurer sur la poitrine de l'intéressé les différentes distinctions honorifiques dont il a été gratifié, et qui sont autant de signes de prestige social : Légion d'Honneur, Palmes Académiques, etc.

Cette règle souffre quelques exceptions : les personnages statufiés longtemps après leur mort sont rejetés dans l'histoire et portent un costume indiquant la période chronologique de leur existence plutôt que l'habit de leur profession (14). En outre, l'évolution de la mode en sculpture limite parfois l'usage du buste comme *carte*

---

13. Bonnet(H.), *La Faculté de Médecine de Montpellier, huit siècles d'art et d'histoire*, Montpellier, 1992, 375 p., p. 164.

14. La série des bustes de l'Ecole des Ponts et Chaussées, décidément exemplaire à plus d'un titre, en donne une pertinente illustration : tous les représentants de l'ancienne école (antérieure à la création de l'Ecole Polytechnique) sont en costume *d'époque*, y compris ceux qui ont vécu sous l'Empire et ont donc pu porter l'habit du corps, tandis que tous les corpsards de la nouvelle école sont en uniforme. Voir, par exemple : (n. 121, pl. 75).

*d'identité* : les bustes en hermès de la première moitié du siècle dernier, avec leurs torsos nus, ne se prêtent guère à ces subtilités. De même, après 1918, la mode évoluant, on rencontre de plus en plus de simples têtes de pierre (15), de médaillons en bronze (16), de bustes dans lesquels l'artiste privilégie la restitution de la psychologie du personnage sur la reproduction des indices d'appartenance sociale.

### *Professeurs et savants*

A l'Université et dans les écoles étroitement liées à cette dernière, telles que l'Ecole de Pharmacie, les galeries de bustes ou de portraits sont principalement composées de professeurs de l'établissement. Leur appartenance à la communauté est en effet double : ils furent d'abord élèves ou étudiants, puis passèrent de l'autre côté de la chaire en devenant enseignants. Dans le cas des facultés à vocation professionnelle plus affirmée, ils furent également praticiens dans l'art qu'ils avaient appris avant de l'enseigner : médecins, juristes et pharmaciens. Rarissimes sont ceux qui ont l'honneur d'être représentés dans le marbre sans avoir dispensé le savoir : la statue de Félix Terrier, éminent chirurgien, constitue de ce point de vue une exception (17). Lorsque l'activité scientifique de ces professeurs dépasse, de par l'étendue de leurs découvertes, le cadre de la faculté et intéresse l'ensemble de la société, il n'est pas rare de voir se multiplier les commémorations, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'établissement (18). En pareil cas, c'est donc la carrière professorale qui est présentée comme l'aboutissement d'un parcours sans faute au sein de l'établissement et qui est offerte comme modèle de représentation de l'institution.

---

15. Voir, par exemple : (n. 149 ; pl. 94).

16. L'Ecole des mines en offre une belle collection. Notons simplement que les inconvénients de cette représentation sont alors compensés par la légende qui accompagne l'oeuvre : dans certains cas, les décorations du personnage sont reproduites sur la plaque de marbre qui porte le bronze. Voir : (n. 62) ; (n. 63) ; (n. 68) ; (n. 80).

17. Voir : (n. 408, pl. 297).

18. Nous pensons bien évidemment à Louis Pasteur. Plus modestement, les pharmaciens Pelletier (n. 473, pl. 345) et Caventou (n. 508, pl. 368) sont honorés par des bustes, dans leur école, et par un monument élevé à la suite d'une souscription publique, sur le boulevard Saint-Michel.

*Directeurs et inspecteurs*

La situation est quelque peu différente dans les écoles spéciales dont la finalité n'est pas de former des chercheurs ou des professeurs, mais d'alimenter un grand corps de l'Etat. Le modèle proposé, l'élément qui sert de base à une représentation symbolique de l'institution à travers son élite, est alors le fonctionnaire exemplaire qui, ayant franchi toutes les étapes du *cursus honorum*, est parvenu à occuper les hautes fonctions d'inspecteur général, voir de directeur ou directeur général de l'administration : Charles Combes (19), Gabriel Auguste Daubrée (20) illustrent ce parcours sans faute chez les *mineurs*. Chez les *ponts*, en revanche, l'éventail des profils de carrière est plus ouvert.

Encore faut-il nuancer cette affirmation : une carrière modèle ne suffit pas. Un honnête mais laborieux Grégoire Gérard (21) n'aurait guère de chance d'avoir son buste à l'hôtel de Fleury. Au succès dans la carrière administrative, il faut encore joindre l'onction suprême que seuls peuvent donner le professorat ou la recherche. C'est pourquoi, à l'Ecole des Ponts et Chaussées comme à celle des Mines, nombreux sont les personnages statufiés qui occupèrent également une chaire dans l'établissement ou se distinguèrent par leurs travaux scientifiques. Rue des Saints-Pères, par exemple, se trouve un buste de l'ingénieur des Ponts et Chaussées Louis-Joseph Vicat, en qui est salué le fonctionnaire exemplaire, mais également le chercheur qui consacra sa vie au perfectionnement des ciments. L'image de l'institution qui est ainsi proposée est celle d'une communauté déployant son activité dans de multiples directions, vitale pour la bonne marche des affaires publiques et indispensable au progrès humain par les découvertes de ses membres.

*D'autres modèles*

L'image de l'institution développée par les collections de bustes est donc largement tributaire des carrières proposées par cette dernière. Ainsi, L'Ecole Centrale des Arts et Manufactures, dont la mission est de former non pas des

19. Voir : (n. 65).

20. Voir : (n. 64).

21. Ce personnage du *Curé de Village*, ingénieur des Ponts et Chaussées, illustre bien le naufrage humain qui peut se cacher derrière une carrière honorable. Sa longue lettre à Grosse-tête permet à Balzac de se lancer dans une virulente critique des écoles spéciales : Balzac(H. de), *Le Curé de Village*, Paris, Librairie générale française, Le livre de Poche, 1965, 382 p., p. 249-269.

chercheurs ou des administrateurs, mais des ingénieurs polyvalents rompus au monde des affaires et de l'entreprise, offre, dans son musée des Centraux inauguré en 1929, une grande variété de modèles : capitaines d'industries, administrateurs de société, mais aussi constructeurs pionniers dans leur domaine (Louis Blériot, Gustave Eiffel).

#### ***4. Interprétations : de la commémoration à la représentation***

##### *Commémorer*

Avant de constituer, sous la forme de galeries, une image symbolique de l'institution, bustes, médaillons ou portraits sont avant tout une forme d'hommage particulier rendu à un membre de la communauté par tous les autres : nous ne reviendrons pas sur cette valeur de l'oeuvre, déjà largement évoquée précédemment.

Cet hommage peut être exprimé de manière immédiate, lorsque la communauté affligée décide d'élever un monument que financera une souscription. Mais un ou plusieurs médiateurs peuvent également se manifester : les instances dirigeantes de l'établissement, réunies en conseil d'administration, décident d'honorer la mémoire du défunt au moyen d'un buste, et font appel à l'administration pour le choix de l'artiste et le financement du projet.

Cependant, le caractère mécanique et presque automatique de ces commémorations nous invite à penser qu'il ne s'agit pas là uniquement de témoignages d'affection voués à une seule personne, mais bien d'un désir d'enrichir une image de l'institution que l'on souhaite aussi complète que possible : pas un membre éminent ne doit manquer à l'appel.

##### *Symboliser*

Un des indices les plus frappants du peu de soin apporté à la personnalité propre des personnages statufiés est l'absence, parfois flagrante, de ressemblance entre le modèle et l'oeuvre. Henry Havard s'en plaint dans un rapport adressé au ministre de l'Instruction Publique à propos d'un buste de l'Ecole des Langues Orientales Vivantes :

*"Dans le discours qu'il prononça au dernier banquet de la Société Nationale, Monsieur le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts faisait remarquer, avec infiniment de raison, le danger qu'il y a de demander à des statuaires de reproduire en buste les effigies de personnages morts déjà depuis quelque temps et qu'ils n'ont pas connu.*

*C'est le cas de Monsieur Ternois, à qui l'Etat a commandé le buste de l'orientaliste Carrière, avec cette aggravation que les seuls documents que l'artiste ait pu se procurer, pour le guider dans sa tâche difficile, consistent en deux horribles photographies d'amateur, imprécises et dissemblables. J'ai pensé que, dans ces conditions, il convenait de ne pas se montrer très exigeant sur la ressemblance. Dans peu d'années, du reste, ceux qui, comme moi, ont connu Carrière intimement, ne seront plus de ce monde, et dès lors n'auront garde de contester l'exactitude de sa physionomie. Il convient donc de considérer ce buste à la mode antique, c'est à dire moins comme un portrait que comme un hommage.*

*Les grecs, en effet, se préoccupaient peu d'élever des statues iconiques à ceux qu'ils prétendaient honorer. Ils les personnifiaient dans de nobles et gracieuses figures, qui, le plus souvent, ne présentaient avec leurs grands hommes que des rapports très lointains. Ils dressaient aux vainqueurs des jeux olympiens des statues, comme ils leur eussent élevé un trophée, une pyramide, une colonne. Ces statues étaient des symboles, rien de plus." (22)*

Comme on le voit, l'oeuvre (buste ou portrait) est une commémoration individuelle, mais elle est aussi, elle est d'abord, un symbole de la personnalité disparue, une indication de son passage en ces lieux.

Par la répétition en grand nombre des images des défunts, qu'elles soient exactes dans leur figuration ou toujours plus approximatives, on passe de la commémoration individuelle et du symbole particulier, désormais occulté, à la célébration collective et au symbole de la communauté.

### *Représenter*

Le déploiement de grandes collections de bustes ou de portraits correspond donc à une forme de représentation de la communauté humaine que constitue une

---

22. Arch. nat., F 21 4276. Dossier de commande du buste de l'orientaliste Carrière au sculpteur Ternois, rapport de l'Inspecteur général des Beaux-Arts Henry Havard au ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, daté du 13 septembre 1906.

université ou une école spéciale. Cette représentation naît de la juxtaposition des images symboliques des membres les plus éminents de l'institution, ces images insistant plus particulièrement sur les signes d'appartenance sociale valorisants (décorations, habit de membre de l'Institut de France lorsque tel est le cas) ou sur les indices vestimentaires d'appartenance à un corps constitué (corps professoral, grands corps techniques de l'Etat). Il convient maintenant d'observer la fonction particulière assignée à ce type de représentation.

Notons d'emblée que cette représentation de l'institution repose avant tout sur le principe d'accumulation d'éléments identiques par leur apparence générale : plus le nombre d'éléments est important, plus la représentation est efficace et porteuse d'une image prestigieuse de l'établissement. Ce principe de répétition à grande échelle d'un élément de base est également un des fondement de l'esthétique des défilés militaires. Un des avantages majeurs de la série (qu'elle soit constituée de bustes ou de portraits) est sa très grande adaptabilité au cadre architectural, bien supérieure à celle d'une peinture marouflée ou d'un groupe sculpté de grandes dimensions, qui seront avant tout admirés pour eux-mêmes ; elle est susceptible d'embellir l'architecture, et, par ce moyen, d'augmenter la majesté de l'édifice autant que le prestige de l'institution.

Ainsi, le buste peut être utilisé de manière à rythmer fort heureusement un vaste espace en soulignant les colonnes, les arcades et, les passages, au point de constituer une véritable ponctuation du discours architectural. Nous n'insisterons pas sur cette question déjà développée plus haut, et nous contenterons de signaler un exemple particulièrement significatif : le grand vestibule de la Faculté de Médecine nous en offre un exemple de grande qualité : dans cette vaste salle rectangulaire terminée par un hémicycle, chaque pilier d'arcade est souligné par un buste de médecin illustre issu de la Faculté. Cette série d'oeuvres contribue fort à unifier le volume intérieur en gommant les irrégularités, au demeurant charmantes, de la pièce (existence d'un balcon sur le côté oriental de la salle, passages en direction des amphithéâtres légèrement désaxés, disparités dans l'éclairage).

Il en va de même pour les portraits qui, lorsqu'ils sont disposés avec art sur les murs d'une salle des actes, constituent un véritable mur peint au point de donner l'illusion d'une marqueterie de visages. Hubert Bonnet, médecin montpelliérain amoureux de sa faculté, ne manque pas de le faire remarquer au visiteur :

"*La particularité la plus frappante de la salle [des actes de la Faculté de Médecine de Montpellier] est sa collection de tableaux. Car elle est littéralement tapissée sur tous les côtés et de haut en bas par des toiles représentant nos professeurs en tenue de cérémonie. L'ensemble a grande et fière allure, même s'il ne manque pas de susciter quelques réflexions désabusées sur la vanité des choses de ce monde.*" (23)

Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de formes de représentation qui nécessitent un important volume intérieur pour se déployer : vestibules, halls, grandes salles (et en particulier les salles des actes) sont, on l'a compris, les principaux lieux où nous les rencontrons.

Il existe donc une articulation entre ce mode de représentation et le discours architectural développé dans les édifices universitaires. Au demeurant, cette articulation est dialectique : si les oeuvres contribuent à augmenter la splendeur de l'architecture, une belle architecture, rendue plus admirable encore, ne peut que magnifier l'image de l'institution.

Néanmoins, cet aspect formel ne nous semble pas le plus important pour l'étude de la signification de cette représentation. Le rôle essentiel de ces galeries concerne les rapports humains au sein des établissements.

Dans la mesure où ces séries regroupent toutes les gloires défuntes de la maison, lorsqu'elles sont installées en un lieu où se rassemblent les membres actuels du groupe, elles contribuent à conforter l'idée de la pérennité de l'institution et la solidité de son enracinement : vivants et morts sont réunis, les premiers sont dans la salle, les seconds sur ses murs. Mis en présence de leurs glorieux aînés, les uns accèdent à l'intemporalité, voire à l'immortalité, et se trouvent mis sur un pied d'égalité avec les plus grands de leur discipline, tandis qu'au contact de leurs successeurs, les autres reprennent vie et sont doublement présents : physiquement par leurs effigies et spirituellement par la continuité du corps qu'assurent les vivants. *In fine*, tous apparaissent unis et égaux dans la célébration du culte de l'institution.

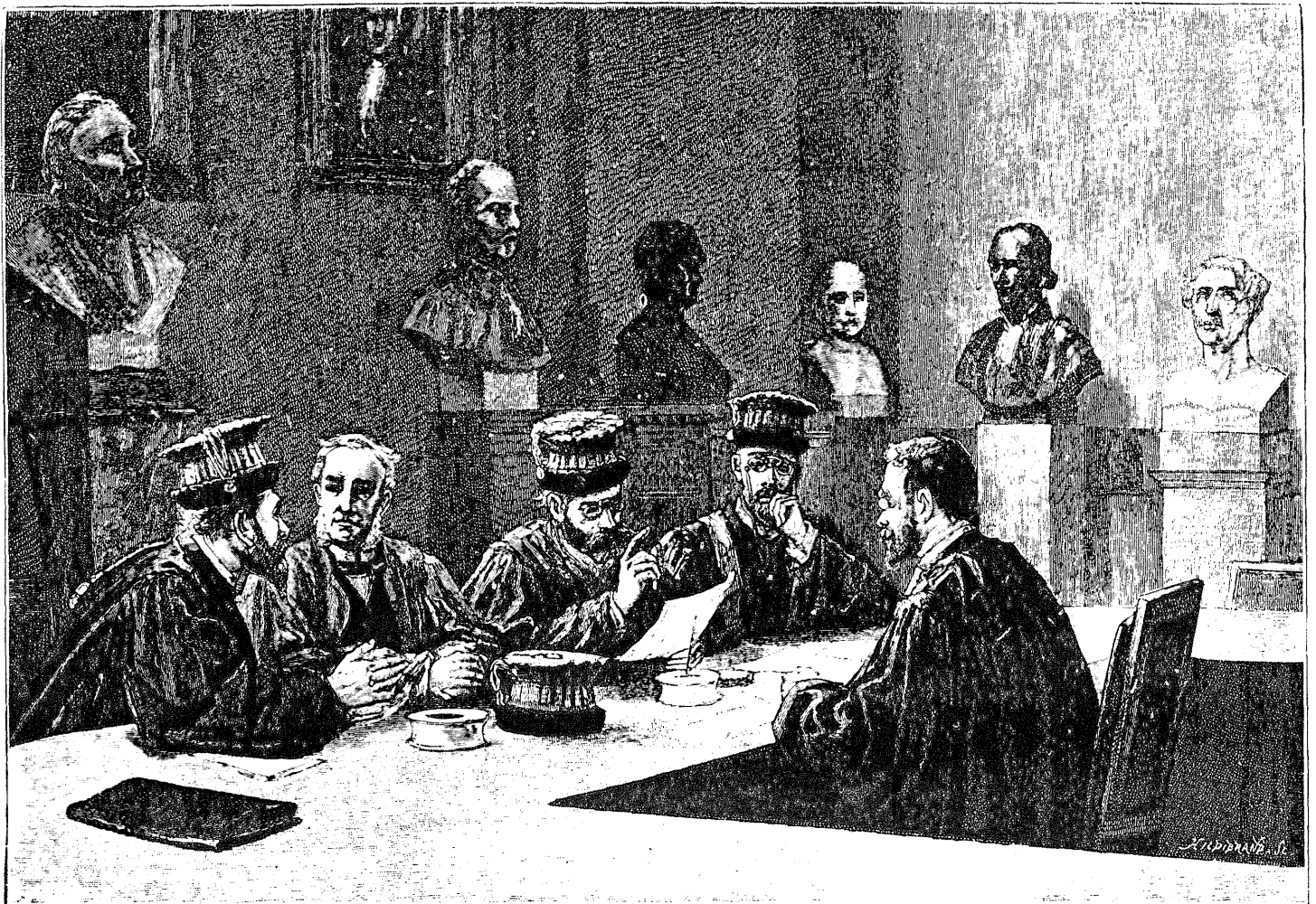
Dès lors, cette image de la communauté prend un relief tout particulier lorsqu'une personne, encore extérieure au groupe mais désirant y pénétrer, se trouve en présence de cette double assemblée : c'est le cas lors d'une soutenance de thèse dans la salle des actes. Le graveur Hilderbrand en a donné une parfaite illustration

---

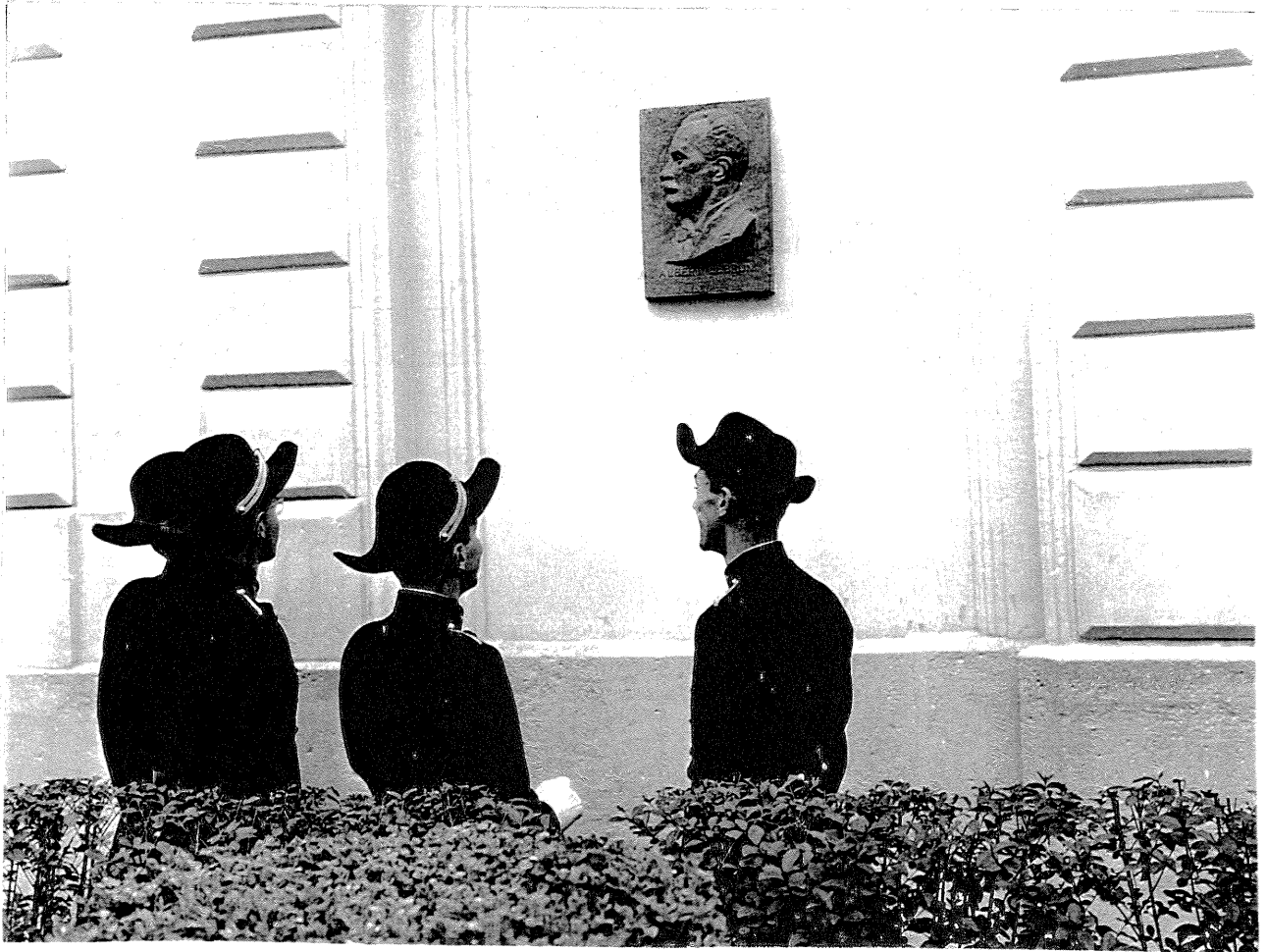
23. Bonnet(H.), *La Faculté de Médecine de Montpellier, huit siècles d'art et d'histoire*, Montpellier, 1992, 375 p., p. 163.



Soutenance de thèse à la Faculté de Médecine : le thésard devant ses maîtres... vivants et morts. Gravure de Hildebrand tirée de Rousselet (J.), *Nos grandes écoles*, Paris, 1892, 525 p., p. 439.



La figure d'un *antique* offerte en exemple : Albert Lebrun à l'Ecole Polytechnique.  
Photographie : Etablissement Cinématographique et Photographique des Armées.



dans l'ouvrage de Rousselet consacré aux grandes écoles (24) : un candidat soutient devant quatre professeurs revêtus de la toge et coiffés de la toque, tandis que, sur les murs de la salle et sur les piédestaux qui entourent la table, bustes et portraits des anciens maîtres, tous pareils aux nouveaux par leur costume, semblent procéder avec ces derniers à l'examen du travail produit par le doctorant (25). Pour ce dernier, la signification de la cérémonie en train de se dérouler ne doit faire aucun doute : il ne s'agit pas seulement d'obtenir un diplôme, mais bel et bien d'entrer dans une communauté, et, pour y parvenir, de subir le jugement de *tous* ses membres. La présence des effigies des défunts illustres confère une autorité encore plus grande aux membres du jury, tandis que, pour l'impétrant, elle constitue une barrière plus impressionnante encore : chaque buste devient une statue du commandeur. Le décor prestigieux, mais aussi la signification de ce décor, visent à sacraliser doublement la cérémonie qui se déroule. A en juger par ces souvenirs, l'efficacité semble complète :

*"Aux pieds d'Hippocrate s'élève une estrade, survivance de l'antique chaire ou cathedra, du haut de laquelle les maîtres lisaient et commentaient les textes de l'Antiquité. Elle est réservée au président du jury de thèse (...). De l'autre côté de celle-ci, face au jury, le candidat en robe traditionnelle présente son mémoire qui est argumenté par les professeurs assesseurs et le président de thèse. Après avoir été reconnu digne du grade de docteur en médecine, l'impétrant prête, debout, le serment d'Hippocrate. L'émotion des parents et de l'assistance conviés à se lever pour cet instant est à son comble. Des larmes apparaissent cependant que crépitent les appareils photographiques. Un nouveau docteur en médecine vient de naître !"* (26)

L'ancienneté de ce mode de représentation de l'institution explique sans aucun doute la richesse particulière de ce rituel et les nombreuses symboliques qui peuvent lui être rattachées.

En outre, pour l'impétrant, ces nombreuses effigies rassemblées en un même lieu sont comme une image de sa nouvelle famille : les figures prestigieuses des

---

24. On l'aura compris, ce mot prend ici le sens d'établissement d'études supérieures. Cette dénomination est encore usitée dans la partie méridionale de notre pays.

25. Rousselet(J.), *Nos grandes écoles*, Paris, 1892, 525 p., p. 439.

26. Bonnet(H.), *la Faculté de Médecine de Montpellier, huit siècles d'art et d'histoire*, Montpellier, 1992, 375 p., p. 163.

La salle des actes de la Faculté de Médecine de Montpellier.



anciens renforcent le désir d'intégration au groupe et rendent sans aucun doute ce processus plus efficace (27).

Tant en raison de la chronologie que de l'importance numérique des pièces concernées, il était logique de commencer cette étude des représentations de la communauté que forment les membres d'une institution d'enseignement supérieur par les galeries de bustes et de portraits. Cependant, la prospérité des universités et des grandes écoles à la fin du siècle, mais aussi les largesses de l'administration des Beaux-Arts, vont favoriser la constitution de programmes bien plus ambitieux, et bien plus coûteux, qui traduisent une nouvelle manière de penser et de représenter la *familia* universitaire : portraits collectifs, toiles marouflées de grandes dimensions, compositions allégoriques commandées à l'occasion de manifestations de prestige...

## II. LA REPRESENTATION DE L'INSTITUTION A TRAVERS LA GRANDE PEINTURE DECORATIVE : LE PORTRAIT COLLECTIF

### *1. Définition*

*Le Sacre de Napoléon*, de Jacques-Louis David, fournit un intéressant point de départ pour qui veut comprendre le but visé par une toile de très grand format représentant une multitude de portraits. Le tableau est construit autour de la scène centrale, celle du Sacre, et tous les autres personnages gravitent autour de cette action

---

27. Nous pouvons ici reprendre la comparaison, esquissée en commençant cette partie, avec les galeries de portraits ou de bustes des palais et des châteaux. Eric Mension-Rigau fait état du rôle joué par ces collections de portraits dans l'éducation des jeunes aristocrates ; elles donnent une image de la complexité et de la richesse du passé familial, tout en développant chez l'enfant la fierté d'appartenir à une lignée prestigieuse :

*"Le culte de la famille se propage comme vous le voyez par tous ces bustes -il y en a dans l'escalier, dans le salon, partout...- qui représentent mes ancêtres et qu'a sculptés mon père"* (femme, 1914)

Voir : Mension-Rigau(E.), *Aristocrates et grands bourgeois*, Paris, Plon, coll. Pluriel, 1994, 514 p., p. 131-133.

principale ; comme le dit François Furet : "*Autour de cette scène centrale, c'est le Tout Empire qui est représenté*" (28). C'est donc une formidable masse de richesse humaine qui est organisée autour du Sacre et de la personne impériale. L'oeuvre est une extraordinaire manifestation de la puissance de Napoléon, et cette puissance réside précisément dans l'accumulation de personnages illustres (dont le Souverain Pontife) qui assistent à la cérémonie. Parallèlement, l'inscription de tous ces visages sur une même surface, leur insertion dans un même cadre donne symboliquement corps à l'unité de l'Empire français et contribue à forger l'idée d'une communauté de destin entre tous ses membres : il ne s'agit pas exactement de la juxtaposition d'un grand nombre de portraits, puisque leur réunion dans un même tableau exprime au contraire de manière synthétique les idées d'unité et de communauté.

En résumé, une toile de ce type (c'est à dire présentant un très grand format et offrant au visiteur un grand nombre de portraits) peut être considérée comme une forme de *définition symbolique* de la communauté représentée (elle est définie par l'union de tous ses membres, symbolisée par leur présence sur la toile) et comme un manifeste de la puissance du groupe (puissance qui est proportionnelle au nombre et à la qualité des personnages qui y figurent).

Comme nous l'avons laissé entendre plus haut, ce type de représentation de la communauté ne se manifeste pas avant la fin du siècle dernier. Deux raisons expliquent selon nous cette apparition tardive.

En premier lieu, ce type d'oeuvre nécessite un long travail de préparation et d'exécution. La préparation : il faut exécuter chaque portrait individuellement, afin de ne reproduire sur la toile qu'une image aisément identifiable du personnage représenté. L'exécution : les dimensions requises pour conserver à l'oeuvre une lisibilité acceptable (le format "timbre-poste" ne saurait convenir) imposent un très long travail d'atelier, que la toile soit ensuite marouflée ou simplement montée dans un cadre. Il en résulte un prix souvent très élevé : 40 000 francs pour *La Fête du Lendit* de Jean-Joseph Weerts (29), une somme vraisemblablement identique pour *L'Université de Paris* de Georges Leroux (30), et 14 000 francs pour *L'Apothéose de*

---

28. Furet(F.), *La Révolution (1770-1880), Histoire de France*, t. IV, Paris, éd. Hachette, 1989, 525 p., p. 241 (repr. p. 242-243).

29. Voir : (n. 638 ; pl. 463 à 465).

30. Voir : (n. 534 ; pl. 375 et 376).

*l'Ecole Polytechnique* de Dupain (31). Des sommes aussi considérables supposent presque obligatoirement l'intervention de l'Etat et le recours au système de la commande par l'administration des Beaux-Arts, ce qui ne devint possible que sous la République, lorsque l'embellissement des bâtiments universitaires et une politique de grands travaux artistiques devinrent deux des préoccupations majeures de l'appareil étatique. Remarquons cependant que l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures semble avoir financé par ses propres moyens la très grande toile de Paul-Albert Laurens intitulée *Remise de la croix de la Légion d'Honneur à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures* (32).

En second lieu, une pareille forme de représentation de l'institution, sensiblement plus synthétique que la traditionnelle galerie de bustes ou de portraits, ne semble pas avoir pu se développer dans n'importe quelles conditions. Il a fallu, pour cela, soit l'intervention conjuguée d'un homme et de l'Etat (comme dans le cas des toiles de la Sorbonne représentant la communauté universitaire), soit un long temps de maturation qui permette à l'institution de développer une image globale de sa puissance.

En conclusion, il apparaît que de telles représentations sont relativement peu nombreuses. En dehors des oeuvres citées ci-dessus, et qui restent selon nous les plus importantes et les plus représentatives, il convient de citer les toiles de Wencker et de Devambeze intitulées respectivement *Pose de la première pierre de la nouvelle Sorbonne le 3 août 1885* (33) et *La réception de l'Ecole Normale par le conseil de l'Université de Paris* (dite plus simplement *Réunion de l'Ecole Normale et de l'Université de Paris*) (34).

## **2. Localisation et destination**

Comme nous l'avons vu précédemment, ces deux notions s'articulent l'une par rapport à l'autre. Tous les types de représentation n'ont pas le même usage, et, en

---

31. Voir : (n. 283 ; pl. 194).

32. Voir : (n. 50 ; pl. 20 et 21).

33. voir : (n. 639 ; pl. 466).

34. Voir : (n. 582 ; pl. 414).

fonction de cette destination, ils se manifestent en divers lieux. Dans le cas qui nous occupe, et dans la mesure où ces oeuvres apparaissent essentiellement comme une manifestation de puissance de l'institution, il est logique que nous les retrouvions dans les espaces de réception de l'institution, lieux de représentation largement tournés vers l'extérieur, où pénètrent de nombreuses personnes extérieures à la communauté. Ces espaces ne sont pas ceux, beaucoup plus intimes, où les membres de la communauté se retrouvent entre eux ou pour célébrer l'entrée d'un nouveau membre : ce sont les salles des fêtes, les salons académiques, mais aussi les musées (musée des centraux inauguré par Léon Guillet en 1929, musée des polytechniciens imité de ceux des unités militaires prestigieuses, comme le musée de troupes de marine à Fréjus ou le musée des hussards à Tarbes), destinés autant à l'édification des jeunes générations qu'à l'éblouissement de l'hôte illustre. *L'Université de Paris* (35), par exemple, se trouve aujourd'hui dans la salle de lecture de la bibliothèque de l'Ecole Nationale Supérieure de Chimie de Paris : il faut savoir que cette vaste salle était à l'origine la salle des fêtes de l'Institut de Chimie de la Faculté des Sciences. L'auteur de la toile, Georges Leroux, et Chabrié, directeur de l'Institut de Chimie, envisageaient du reste fort bien que cette oeuvre pût avoir une existence publique et être vue par de nombreux visiteurs :

*"M. Chabrié propose de donner des fêtes dans cette salle, qui n'est pas une bibliothèque ni un amphithéâtre, mais une salle des fêtes. On y fera aussi des conférences. Mais je pense qu'il serait également possible de la faire connaître comme curiosité de la Ville de Paris et d'avoir chaque semaine un ou deux jours de visite publique : l'Institut de Chimie est une annexe de la Sorbonne en plein quartier des écoles."* (36)

Nous pouvons faire une remarque identique au sujet de *La Fête du Lendit* de Weerts, marouflée sous les arcades de la cour d'honneur de la Sorbonne : c'est une vision majestueuse de l'Université médiévale, riche d'hommes et de traditions, qui est ainsi offerte à la méditation de tous les visiteurs de la Sorbonne.

En outre, il convient de signaler que ces toiles, destinées à être vues de nombreux visiteurs, traitent souvent de sujets qui mettent précisément en scène des

---

35. Voir : (n. 534 ; pl. 375 et 376).

36. Arch. nat., F 21 4236. Dossier de commande, lettre non datée [1924] de Georges Leroux au directeur des Beaux-Arts.



membres de l'institution et des personnages extérieurs. Le cas de la toile de Devambez, dans laquelle sorbonnards, normaliens et professeurs des deux établissements sont artificiellement réunis dans le grand escalier conduisant aux salons académiques en est un exemple. Bien entendu, le sujet évoque les rapports de l'établissement avec le monde extérieur et nous pouvons essayer d'analyser à travers l'oeuvre la manière dont la communauté se pense par rapport à la société : *La remise de la croix de la Légion d'Honneur à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures* (37) en offre une bonne illustration. C'est la raison pour laquelle, une fois étudiée la représentation de la communauté à travers ces oeuvres, nous aurons l'occasion de les analyser tout aussi longuement lorsque nous nous pencherons sur le problème de la représentation du groupe par rapport à la société.

### 3. Une image de la famille

Nous avons dit en commençant que ce type d'oeuvre était une manifestation de la puissance et de l'unité de la communauté face au monde extérieur. Il n'en reste pas moins qu'il est aussi une forme de définition de cette communauté, une définition par analogie, ce que n'était pas la galerie de portraits. Il nous semble qu'un des éléments clef de cette analogie est la référence à la famille.

La famille est un *topos* récurrent de l'univers des représentations universitaires. Citons un ou deux exemples. Raymond Poincaré évoquant lors de la rentrée de 1919 le souvenir des normaliens disparus dans la tourmente :

*"Comment leur souvenir périrait-il jamais ? (...) Il fera l'objet d'un culte particulier dans cette famille normalienne qui garde toujours avec tant de piété la mémoire de ses morts et qui, plus vaste que la famille naturelle, moins vaste que la famille nationale, participe de l'une et de l'autre et offre aux membres qui la composent un foyer supplémentaire d'affection et d'intimité."* (38)

---

37. Voir : (n. 50 ; pl. 20 et 21).

38. Poincaré(R.), *Discours du président de la république à la séance de rentrée de l'Ecole Normale Supérieure*, Paris, 1919, n. p.

Citons encore M. Bonnaric, président de l'association des anciens élèves de l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud, lorsqu'il évoque le financement du monument aux morts :

*"Mais les camarades de nos morts ont pensé, et nous avons pensé avec eux, qu'un hommage fraternel et plus intime était mieux en harmonie avec la tradition et l'esprit de cette école, qui est considérée comme une famille et qui a toujours mené sans bruit son utile labeur."* (39)

Une communauté humaine composée de personnes réunies par leur formation initiale ou par leur profession peut être amenée à se penser symboliquement comme une véritable famille, ceci de manière à rendre plus indestructibles encore les liens tissés par l'amitié ou l'intérêt du corps. Il est logique, de ce fait, que de telles manifestations aient connu un développement considérable à la suite de l'"ordalie" de 1914-1918.

Plus que la galerie de portraits, qui, contrairement aux apparences, n'offre que très rarement une véritable généalogie structurée de l'institution (40), le grand portrait collectif nous semble être une manifestation de cette figure majeure de représentation de la communauté qu'est la famille. La toile de Devambez, par exemple, illustre à merveille l'idée, ô combien embellie, d'une fusion de deux familles, déjà cousines entre elles, qui oublient leurs discordes anciennes pour se jeter dans les bras l'une de l'autre : la troupe des normaliens gravit joyeusement les escaliers, tandis que les sorbonnards leur adressent une ovation depuis le péristyle. De même, celle de Leroux reprend une image patriarcale très ancienne, puisque l'artiste a regroupé toute l'Université de Paris sous un chêne au pied duquel se tient le recteur. Enfin, dans l'oeuvre de Dupain, le polytechnicien de 1794 et celui de 1894, identifiables grâce à

---

39. Discours de M. Bonnaric, *Livre d'or de l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud*, Paris, 1921, 465 p., p. X.

40. Il faudrait pour cela que la disposition des oeuvres, suivant l'ordre chronologique, indique clairement cette perspective généalogique. Nous connaissons au moins un exemple de représentation de ce type, dans une institution qui eût pu, en raison de sa mission, figurer au sein de notre corpus d'établissements. L'I.N.R.P., installé rue d'Ulm dans un bâtiment voisin et contemporain de celui qui abrite l'Ecole Nationale Supérieure de Arts Décoratifs, présente une belle galerie de bustes montrant les grands pédagogues de l'histoire de l'humanité. La série débute avec Alcuin dans le vestibule et se poursuit dans l'escalier, les personnages les plus récents se trouvant aux étages supérieurs. Il s'agit en pareil cas d'exprimer dans la pierre la filiation intellectuelle qui rattache l'institution à ces penseurs.

leurs uniformes, se tiennent très proches l'un de l'autre, l'un ayant ses bras fraternellement posés sur les épaules de l'autre.

Néanmoins, bien que toutes ces peintures évoquent volontiers la communauté universitaire sous la forme d'une famille, il ne s'agit pas toujours du même type de famille et il nous a semblé intéressant de pousser plus avant l'analyse en modulant cette notion selon différents critères.

### *Famille étroite*

A la différence des galeries, qui ne contenaient que des images des membres les plus éminents de l'établissement, les grandes peintures décoratives montrent toutes les composantes de la communauté.

Nous ne serons pas étonnés de retrouver, lorsque le sujet s'y prête, les fondateurs : ils ont leur place dans une représentation globale de l'institution. Sur le tableau de Dupain, on reconnaît, dans le coin gauche, Carnot, Fourcroy, Berthollet, Guyton-Morveau, Monge et Lamblardie, apparemment représentés au cours d'une réunion préparatoire à la fondation de l'Ecole Centrale des Travaux Publics.

Gloires passées et présentes, les plus beaux fleurons de la *maison* sont également à leur place sur ces toiles : dans l'ombre du chêne de L'Université de Paris on distingue les époux Curie, Louis Pasteur et Marcelin Berthelot. *L'Apothéose de l'Ecole Polytechnique* offre un grandiose abrégé d'un siècle d'histoire polytechnicienne. Une autre oeuvre, contemporaine du bicentenaire de l'Ecole Polytechnique offre un spectacle semblable, puisque tous les polytechniciens célèbres des deux premiers siècles de la vie de l'école y sont représentés : il s'agit du triptyque des deux cents promotions, au centre duquel se trouve une énorme mésange, lointain rappel du moineau de Berzélius (41)!

Le corps professoral figure bien entendu dans ce premier cercle de la famille : nous le retrouvons chez Dupain, représenté par une sélection d'enseignants faisant la part belle aux membres de l'Institut de France (Mannheim, Moutard, Jordan, Guillaume, Potier, Sarau...). Il est également présent chez Devambeze comme chez Leroux : dans un cas comme dans l'autre, les couleurs vives des toges professorales

---

41. Cette oeuvre est exposée dans le grand hall de l'école, à Palaiseau. Elle fut financée grâce au mécénat du groupe Magdebourg. Archives de l'Ecole Polytechnique, conservées à l'établissement, Administration générale, section IV, carton n° 13, 1994, "bicentenaire, objets divers, vitrail, triptyque".

contribuent à égayer les figures austères des maîtres (amarante pour les sciences, orange pour les lettres, saumon pour la pharmacie, cramoisi pour la médecine, rouge pour le droit) (42). Outre leur heureux effet sur le plan pictural, ces colorations variées permettent de mettre l'accent sur la pluralité de la communauté universitaire, de même que, dans la toile de Weerts, les étudiants se rangent derrière les bannières de leur collège ou de leur nation.

### *Famille élargie*

Ce dernier exemple nous amène à étudier précisément un des aspects les plus originaux de ces oeuvres : elles montrent presque toujours les étudiants ou les élèves. Ces jeunes gens occupent très nettement la première place chez Weerts comme chez Devambez. S'ils semblent absents de la composition de Leroux, nous les retrouvons symboliquement dans la toile de Dupain avec l'accolade du polytechnicien de 1794 au polytechnicien de 1894 et dans la peinture de Paul-Albert Laurens avec les majors des trois années de l'Ecole Centrale (43).

Enfin, et ce n'est pas là la moindre nouveauté, les membres des familles réelles des principaux personnages ont également leur place dans ces compositions : madame Léon Guillet, épouse du directeur de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures, figure aux côtés de madame François-Poncet sur la toile de l'Ecole Centrale, tandis que d'autres membres des familles se retrouvent sur les toiles de Devambez ou de Leroux.

---

42. Une histoire du vêtement universitaire, de sa naissance et de la désaffection dont il souffre depuis quelques années, mériterait d'être conduite. Pour évoquer cet aspect fastueux de la vie universitaire du début du siècle, nous renvoyons à deux fonds photographiques intéressants : l'album de photographies de la nouvelle Sorbonne (bibliothèque de la Sorbonne, réserve, cote : Fol. R.B.A. 163) et un carton de l'agence photographique Roger-Viollet ("L'enseignement, l'Université de Paris, la Sorbonne : rétro jusqu'en 1945"). Voir aussi : Bonnerot(J.), *La Sorbonne, sa vie, son rôle, son oeuvre à travers les siècles*, Paris, 1927, 232 p., p. 100-104. La symbolique et l'iconographie des différentes masses sont également dignes d'intérêt.

43. Au sein toute institution, le major occupe une place particulière dans les relations entre le corps professoral, l'administration et les élèves : il est le représentant tout désigné de ces derniers. Comme le montre l'oeuvre de Paul-Albert Laurens, ce phénomène était particulièrement accusé à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures. En outre, on sait que dans cette même école les majors des trois années en cours de scolarité étaient conviés à un repas réunissant les membres de la direction et les représentants des grandes associations d'ingénieurs. Un des majors devait alors prononcer un discours au nom de tous les élèves. Ce point est évoqué dans : Rousselet(J.), *Nos grandes écoles*, Paris, 1892, 525 p., p. 319 [gravure de Hildebrand représentant la scène].

Reprenons : à quoi tend cette extension de la notion de communauté par rapport aux groupes traditionnellement statufiés ou peints ? Il convient de nuancer les réponses.

Dans le cas de la représentation des étudiants de l'Université de Paris, qu'il s'agisse de ceux de la fin du siècle dernier ou leurs lointains ancêtres médiévaux, le phénomène est à mettre en relation avec la réapparition de l'étudiant en tant que personnage entretenant un lien étroit avec l'institution universitaire. On sait en effet que, tout au long du siècle dernier, les facultés (à l'exception de celle de médecine) ne fonctionnent qu'en tant qu'*usines* à délivrer des diplômes, que l'étudiant assidu est une espèce rarissime, et que cette image est encore amplifiée par la formation du mythe de l'étudiant romantique, grand consommateur de punchs, amateur de grisettes et de lorettes (44). Cette situation se modifie peu à peu sous la troisième République, lorsque sont instaurés séminaires et travaux dirigés. Ernest Lavisse évoque cette naissance (qui nous apparaît plutôt comme une renaissance) de l'étudiant en lettres :

*"Alors naquit un personnage imprévu, l'étudiant en lettres. Rapidement, il se multiplia ; rapidement les maîtres qui s'intéressaient à lui devinrent plus nombreux. Chaque année croissait le nombre des étudiants (...)"* (45)

De même que, numériquement et matériellement, les étudiants recommencent à occuper les facultés, ils apparaissent dans les oeuvres d'art de cette époque : la *familia* universitaire cesse d'être détachée de sa base pour devenir un édifice plus complexe, mais aussi plus uni.

En ce qui concerne la représentation des personnages liés aux membres de l'institution par un lien de parenté, ce phénomène semble relever d'un processus plus large d'intégration *des familles* à *la famille* que constitue la communauté. Le fait que ces représentations soient souvent postérieures à la Grande Guerre n'est pas innocent et est à mettre en relation avec le mouvement de solidarité qui se dessina entre institutions et familles des victimes lors de l'érection des monuments aux morts :

---

44. Frédéric Moreau, le héros de *L'Education sentimentale*, est assez représentatif de cette catégorie d'étudiants, particulièrement nombreux en droit, qui n'assistent guère aux cours.

45. Lavisse(E.), Discours prononcé à l'Ecole Normale Supérieure, le 20 novembre 1904. Cité par : Liard(L.), *L'Université de Paris*, Paris, 1909, t. II, p. 122-123.

*"Les parents de nos enfants morts ont un sentiment profond de solidarité dans la douleur qui unit à eux cette maison, ils considèrent l'école comme une autre famille, qui avec eux et après eux doit se souvenir, honorer leurs fils, les donner en exemple. Quand ils ont pu entreprendre le voyage vers la sépulture de leur enfant, Saint-Cloud a été une étape de réconfort dans leur douloureux pèlerinage."* (46)

Quelles que soient les différences relevées, un fait se dégage et doit être retenu : au tournant du siècle, par le biais de grandes peintures décoratives, la communauté cesse de se penser et de se représenter comme un groupe étroit symbolisé par ses membres les plus éminents, pour apparaître comme une véritable famille, dotée d'une assise sociale beaucoup plus large et intégrant en son sein des éléments qui n'appartiennent pas encore aux couches dirigeantes du groupe (étudiants) ou ne s'y rattachent que par un lien de parenté.

#### **4. Communauté réelle et communauté rêvée**

De même que la grande peinture décorative constitue un moyen efficace de représentation de la famille universitaire, de même ce type d'oeuvre offre la possibilité de moduler les représentations de la communauté entre la réalité et l'imaginaire. Si nous considérons l'ensemble des oeuvres retenues, nous constatons qu'un certain nombre seulement évoquent des événements historiques indiscutables : *La pose de la première pierre de la nouvelle Sorbonne le 3 août 1885* (47), *La remise de la croix de la Légion d'Honneur à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures* (48) appartiennent à cette première catégorie. Même s'il s'agit, à travers la peinture, d'une forme de représentation de la puissance de l'institution, le cadre et les circonstances sont authentiques.

---

46. 1914-1918, *Livre d'or de l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud*, Paris, 1921, 465 p., p. XI.

47. Voir : (n. 639 ; pl. 466).

48. Voir : (n. 50 ; pl. 20 et 21).

Les autres peintures, dans la mesure où elles évoquent des cérémonies imaginaires ou qui se déroulèrent à une époque très ancienne, nous introduisent pleinement dans le processus de construction d'un imaginaire de l'institution.

Cette part d'imaginaire peut être très modeste : elle peut se limiter à la volonté de donner une présentation avantageuse d'un événement qui fut perçu d'une manière beaucoup plus contrastée que ne le laisse supposer l'oeuvre. C'est le cas de la toile de Devambez intitulée *Réception de l'Ecole Normale Supérieure par le Conseil académique de l'Université de Paris* (49). Bonnerot le dit clairement dans son ouvrage : cette peinture commémore "idéalement un des grands événements de la vie universitaire de la Sorbonne, la réunion de l'Ecole Normale Supérieure à l'Université de Paris par le décret du 10 novembre 1903" (50). "Idéalement" est incontestablement le terme idoine, tant il est vrai que cette réforme, voulue par Louis Liard et mise en oeuvre avec l'accord d'Ernest Lavis, directeur de l'Ecole Normale, fut loin de faire l'unanimité. Charles Péguy fustigea Lavis pour avoir accepté cette mesure administrative qui transformait l'école en simple internat, les normaliens étant désormais contraints de prendre leurs cours à la Sorbonne avec les autres étudiants. Quelques années plus tard, André François-Poncet et trois autres normaliens devaient exprimer leur mécontentement en couvrant les murs de leur turne de peintures montrant la lutte des normaliens et des sorbonnards pour la conquête de l'agrégation (51) ! Comme on le voit, on est ici bien loin de la vision idyllique développée par Devambez dans son grand rectangle de peinture *officielle*... Pour une fois, ce dernier adjectif, souvent chargé d'une signification péjorative en histoire de l'art contemporain, apparaît parfaitement approprié : il s'agit bel et bien d'une vision officielle de l'événement, qui ne tient aucun compte de la diversité des réactions suscitées.

En revanche, dans d'autres cas, la plongée dans l'imaginaire peut être totale. On assiste alors à la représentation d'une communauté rêvée, parfaite, complètement idéalisée. En dépit du grand souci d'exactitude historique dont fit preuve l'artiste, c'est dans cette perspective que nous étudierons *Le Cortège des étudiants se rendant à*

---

49. Voir : (n. 582 ; pl. 414).

50. Bonnerot(J.), *La Sorbonne, sa vie, son rôle, son oeuvre à travers les siècles*, Paris, 1927, 232 p., p. 91.

51. Voir : (n. 234 ; pl. 171 à 174). Voir aussi : Chapoutier(F.), "Un monument historique : le problème de l'agrégation de 1908", *Programme de garden-party*, 1956, n. p.

la foire du Lendit de Jean-Joseph Weerts (52). En effet, cette représentation historicisante de la vie universitaire à la fin des temps médiévaux apparaît comme une projection idéale (*dans le passé*) de ce que devrait être la Sorbonne de la fin du siècle dernier. On sent s'y mêler la nostalgie d'une époque où le renom international de la Sorbonne était immense et la fascination pour une université riche en hommes et riches d'hommes divers. Les nombreuses bannières qui accompagnent les étudiants symbolisent en effet la multiplicité de leurs origines géographiques. Cette idée d'une Sorbonne phare intellectuel de l'occident, nous la retrouvons sous la plume des nombreux auteurs qui évoquent l'université médiévale (53). Le passé idéalisé fournit donc un cadre à la construction de l'imaginaire du présent.

Quelques décennies plus tard, nous assistons à une nouvelle plongée dans l'imaginaire avec la toile de Georges Leroux intitulée *L'Université de Paris* (54). Il ne s'agit plus alors d'idéalisation du passé, ni de projection dans l'avenir. La scène évoquée semble bien se dérouler à l'époque contemporaine. Néanmoins, elle présente une vision idéalisée et, pour tout dire, intemporelle de l'institution. L'Institution universitaire est magnifiée par la représentation de sa richesse matérielle : ce sont les nombreux bâtiments universitaires édifiés ou agrandis par la République qui bornent le fond de la composition. Elle apparaît riche en hommes, comme le fut jadis l'université médiévale. Elle est enfin moderne par ses idées et ses activités, comme en témoignent les nombreux instruments d'expérience présentés sur les panneaux latéraux et les savants en blouse blanche disséminés dans l'assistance. Idéalisation encore, la

52. Voir : (n. 638 ; pl. 463 à 465).

53. Cette référence au modèle médiéval connut un développement tout particulier lorsque la Cité Internationale Universitaire vit le jour ; on prit alors plaisir à établir un parallèle entre les défunts collèges de la montagne Sainte-Geneviève et les modernes pavillons des fondations étrangères :

*"Eternel recommencement de l'histoire ! Au nouvel hôte de la cité universitaire, on présente, l'un après l'autre, les nombreux pavillons français ou étrangers : Voici la Maison des Provinces de France, la Fondation Belge, la Suédoise, celle du Danemark... Ainsi, il y a six ou sept siècles, à l'étudiant qui venait de mettre pied à terre et d'accrocher sa mule à l'anneau d'une auberge de la rue Saint-Jacques, un cicérone bénévole montrait les maisons des provinces et de l'étranger : Voici les collèges du Mans, de Tours, d'Arras, de Calvi, de Bourgogne, de Narbonne, Reims, Laon, Beauvais, Cambrai, Tournai, de Navarre, de Picardie, de Bretagne, de Clermont. Puis c'était le tour des fondations étrangères, la maison des écossais, celle de Dace, le collège des Allemands, des Lombards, celui de la Suède, de Constantinople (...)"*

Bourrelier(H.), *La vie du Quartier Latin, des origines à la Cité Universitaire*, Paris, 1936, 236 p., p. 13.

54. Voir : (n. 534 ; pl. 375 et 376).



rencontre des morts et des vivants autour de l'arbre qui symbolise la puissance et l'ancienneté de l'institution. Idéalisation toujours, la réunion en un lieu imaginaire de toutes les sommités universitaires de l'Entre-deux-Guerres. Idéalisation enfin, toute cette peinture, qui est comme un hymne à la gloire d'une Université de Paris parvenue définitivement au faite de sa puissance... La radieuse fin d'après-midi peinte par Leroux semble trouver un écho dans les propos lyriques du recteur Sébastien Charléty :

*"Mais que ce soit sur le sol parisien, sur le sol de France ou sur le terrain plus abstrait de la science universitaire, le ferment, la flamme, la source de vie qui animent tant d'hommes, qui groupent tant d'énergies, qui donnent tant d'espoir, c'est toujours, c'est encore, les pentes jadis couvertes de vignes, c'est le vieux, c'est l'éternel Quartier Latin." (55)*

Comme nous le voyons à travers la composition de Leroux, la communauté universitaire peut être pensée comme parfaitement, définitivement achevée et parvenue de ce fait à l'intemporalité : il s'agit ici encore d'une apothéose, tout à fait semblable à celle proposée par Dupain dans l'Apothéose de l'Ecole Polytechnique en 1894.

Depuis le début de ce chapitre, nous avons vu les représentations de la communauté se transformer et prendre des formes multiples, chacune de ces formes ayant une signification particulière. Avec les représentations imaginaires et idéalisées de la communauté, nous avons franchi une nouvelle étape, fait un pas de plus vers l'abstraction. Néanmoins, jusqu'ici, que ce soit à travers des collections de bustes ou par le biais d'une grande toile décorative, nous avons toujours vu la communauté être représentée par la réunion de ses membres, et l'idée de communauté naître toujours de la figuration du groupe. Nous allons maintenant voir que des représentations beaucoup plus synthétiques peuvent être envisagées, puisque l'institution peut, en dernier recours, être symbolisée par une seule figure, réelle ou imaginaire, humaine ou allégorique.

---

55. Préface de Sébastien Charléty, dans Bourrelier(H.), *La Vie du Quartier Latin, des origines à la Cité Universitaire*, Paris, 1936, 235 p., p. 6.

### III. DE LA REPRESENTATION DE LA COMMUNAUTE A TRAVERS UNE SEULE PERSONNE : LE PERE ET LA MERE

#### *1. Le père fondateur ou le dépositaire de l'esprit de l'institution*

Nous avons déjà rencontré à plusieurs reprises de ces vénérables figures de fondateurs : Bourgelat, Sage, et Peronnet comptent parmi les plus anciennes et les plus illustres. Nous savons que l'apparition de ces effigies marque une étape importante dans le processus de transformation de la communauté (56). Voyons maintenant de quelle manière l'hommage rendu à ces fondateurs contribue à faire d'eux des symboles de l'établissement qu'ils ont créé.

#### *Marques de piété filiale*

Dès leur conception, ces oeuvres censées représenter le fondateur de l'institution sont marquées par un soin particulier (57). Il est exceptionnel qu'elles soient le résultat d'une commande publique, et, dans presque tous les cas, c'est une souscription qui a permis l'érection du monument, si simple soit-il. Les normaliennes de Fontenay-aux-Roses, en dépit de la modestie de leur traitement, rassemblent 12 521 francs pour celui dédié à Félix Pécaud (58), tandis que les anciens élèves de l'E.S.C.P.I., malgré une subvention de la Ville de Paris, ne parviennent à réunir que 3 700 francs pour saluer la mémoire de Paul Schutzenberger (59). Pour les oeuvres plus anciennes, la collecte est de règle, l'administration n'intervenant jamais dans ce type de projet.

Tout aussi net est le désir manifesté par les souscripteurs de donner à ces oeuvres une physionomie particulière, de manière à établir une distinction entre ces dernières et les simples bustes d'anciens membres de l'institution. Nous l'avons vu

---

56. Voir : première partie, chapitre I, III : Les mutations institutionnelles.

57. Une remarque s'impose : ce fondateur n'est pas obligatoirement le créateur administratif de l'établissement. Ce peut être, comme nous le verrons à Fontenay-aux-Roses, un maître éminent, directeur des études. Il peut s'agir d'un professeur, ou du premier directeur nommé à la tête de l'école (comme Paul Schutzenberger à l'Ecole de Physique et Chimie industrielles de la Ville de Paris).

58. Voir : (n. 244 ; pl. 179).

59. Voir : (pl. 314 ; n. 219).

pour le XVIII<sup>e</sup> siècle : le buste de Bourgelat par Boziot (60) et celui de Perronet par Masson sont d'une taille peu courante, et présentent en outre des éléments décoratifs qui en augmentent le prix (marbre rouge du piédouche pour le buste de Bourgelat, bas-reliefs du piédestal pour celui de Perronet). Pour les normaliennes de Fontenay, il ne fait aucun doute que le buste de Félix Pécaud doive être mis en valeur d'une manière telle que tout visiteur comprenne qu'il se trouve en présence de l'effigie du véritable père spirituel de la maison et non d'un maître quelconque. De fait, rien ne sera négligé pour magnifier le souvenir de Pécaud : son buste est d'une taille imposante (il s'agit d'un buste à mi-corps, représentant également les bras et les mains du personnage), il est juché sur un haut et large piédestal, une arcade peinte en trompe-l'oeil lui confère une dignité plus grande encore.

Enfin, dernier élément digne d'être ici mis en relief : l'érection de ces monuments s'accompagne de cérémonies au cours desquelles les personnages statufiés sont parfois explicitement assimilés au personnage du père. Depuis l'inscription figurant sous l'effigie de Perronet ("*PATRI CARISSIMO FAMILIA*") jusqu'aux discours prononcés devant celle de Félix Pécaud, les exemples abondent.

#### *Le père fondateur incarne les valeurs de l'institution*

La mise en évidence de l'assimilation du fondateur à la figure paternelle suffit, à elle seule, à mettre en évidence le sentiment communautaire : si le créateur de l'institution joue le rôle du géniteur, les membres de cette dernière sont ses enfants, ils appartiennent donc à la même famille. Néanmoins, ces figures patriarcales recèlent une richesse plus subtile qu'il n'y paraît de prime abord. Ils sont en effet l'image la plus parfaite, la plus achevée, mais aussi la plus pure (et d'une pureté toute originelle) des valeurs propres à la communauté. De ce fait, leur figure signifie bien plus que le simple souvenir d'une personne chérie et admirée : elle devient l'image de l'institution, cette dernière étant alors ramenée à ses origines. Les oeuvres d'art offrent parfois une transcription quasi-littérale de ce sentiment.

Ainsi, Le buste de Félix Pécaud (61) est-il riche de résonances évoquant la mission éducative et les activités intellectuelles des normaliennes supérieures : ses

---

60. Voir : (n. 172 ; pl. 122).

61. Voir : (n. 244 ; pl. 179).

belles mains fines tiennent un livre ouvert (62), tandis qu'une inscription (citation tirée d'un propos de Pécaud) résume *l'esprit de Fontenay* :

*"Si vous avez éveillé une âme, formé une conscience, votre oeuvre n'aura pas été vaine" (63)*

Félix Pécaud, directeur des études de l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Jeunes Filles de Fontenay-aux-Roses, nous offre l'exemple le plus frappant d'assimilation de l'institution à son fondateur : peu après sa mort, tandis que les témoignages de sympathie et les récits de souvenirs émus affluaient à l'école, un groupe d'anciennes élèves proposa de débaptiser l'établissement et de lui donner désormais le nom d'"Ecole Félix Pécaud". De cette manière, la fusion eût été complète.

Que la fondation de l'institution soit une oeuvre collective ne modifie en rien les possibilités d'assimilation de cette dernière à ses créateurs. Il suffit pour s'en convaincre de considérer l'histoire de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures et les très nombreuses représentations peintes, sculptées, ou littéraires de ses "*quatre mousquetaires*". Dans les anciens locaux de la rue Montgolfier on ne comptait pas moins de trois séries de portraits des pères de l'école (64). Quant aux évocations littéraires, elles sont également abondantes, et mettent toujours l'accent sur le même phénomène : la complémentarité existant entre les quatre hommes, issus de milieux différents et ayant reçu des formations complémentaires : Jean-Baptiste Dumas (formé à Genève et à l'Université), Théodore Olivier (polytechnicien), Eugène Péclet (normalien) et Alphonse Lavallée (docteur en droit, économiste) (65). C'est précisément cette complémentarité qui séduit les auteurs autant que les

---

62. Le bas-relief qui surmonte l'entrée du bâtiment réservé aux salles de cours montre deux jeunes filles tenant un grand livre ouvert : la mission de Pécaud paraît ainsi totalement accomplie et, symboliquement, le livre est passé des mains du maître à celles des élèves. Voir : (n. 241 ; pl. 178).

63. *Association amicale des anciennes élèves de Fontenay-aux-Roses, Monument à la mémoire de Félix Pécaud, août 1900*, Pithiviers, 1900, 37 p., pl. ill.

64. Pour les portraits, voir : (n. 33), (n. 35), (n. 39), (n. 41 ; pl. 14)). Pour les bustes, voir : (n. 31), (n. 32), (n. 34), (n. 38), (n. 40), (n. 53 ; pl. 33).

65. Ces énumérations n'ont rien de surprenant en elles-mêmes, mais c'est leur caractère récurrent qui finit par leur conférer une dimension symbolique, qu'on consulte l'historique composé par François de Laage de Meux (*L'Ecole Centrale, origines et destinées de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures*, Paris, 1979, 156 p., p. 8-47 et surtout p. 8-16), ou celui rédigé par Patrice Noailles (*L'Ecole Centrale*, Paris, 1984, 158 p.)

commanditaires des oeuvres : en superposant les effigies des quatre personnages, on en obtient un cinquième doté de toutes les qualités propres à leurs formations respectives, et qui devient en quelque sorte une image de la spécificité de l'institution centralienne.

Il apparaît donc que la figure du fondateur, assimilée à celle du père, peut devenir une forme de représentation de l'institution, dans la mesure où le créateur condense en sa vénérable personne toutes les qualités cultivées par ses descendants. Nos institutions se comportent alors, d'une certaine façon, à la manière des monarchies européennes démocratiques de notre siècle, dans lesquelles la population cristallise sur les personnes de la famille régnante le modèle d'existence auquel aspire le plus grand nombre. Cette assimilation à une figure humaine est rare en France, pays dans lequel l'avènement précoce de la République a creusé, dans un premier temps, un déficit d'images emblématiques de la communauté. Nous savons que cette lacune a été comblée par le développement d'allégories aux significations variées, jusqu'à ce que la figure de Marianne s'impose de manière quasi-universelle, au point de représenter la France jusque dans les pays étrangers (66). Nos institutions universitaires sont françaises et républicaines : faut-il s'étonner d'apprendre qu'elles ont volontiers développé, à côté des représentations utilisant des personnages historiques, des images d'elles-mêmes fondées sur l'utilisation des allégories féminines ?

## *2. Les allégories féminines, images de la mère*

### *Surabondance des représentations féminines dans la décoration des édifices universitaires*

On trouve dans les établissements d'enseignement supérieur plus de représentations féminines que dans tous les autres édifices publics du siècle dernier. La tradition qui fait de l'allégorie un mode privilégié de figuration de telle ou telle discipline (la médecine, la chirurgie, l'histoire, mais aussi, pour une période plus

---

66. Nous simplifions beaucoup ! Voir : Agulhon(M.), *Marianne au combat, imagerie et symbolique républicaines, 1789-1880*, Paris, 1979, 251 p.

récente, la physique, la chimie ou l'archéologie) explique en partie cette profusion. Néanmoins, au sein de ces impressionnantes cohortes féminines, il n'est que peu d'oeuvres susceptibles de nous intéresser ici. Comme nous venons de le dire, nombre de ces peintures et sculptures se rattachent à la famille des représentations de la science, groupe que nous aurons l'occasion d'étudier en détail.

Quelques unes, mais elles sont bien moins nombreuses que nous ne le pensions à l'origine, appartiennent à la nébuleuse des représentations politiques et sont des images de la République Française : outre la grande statue assise sculptée par Léon Delhomme pour le péristyle de la Sorbonne (67), il nous faut évoquer ici brièvement la Cérès (aujourd'hui perdue) qui ornait le grand amphithéâtre de ce même édifice, et deux bustes en plâtre, éditions à bon marché de la populaire *Marianne* du sculpteur Injalbert (68). Cette faible occurrence des représentations de la République, si abondantes dans les édifices publics du siècle dernier, constitue, selon nous, un élément supplémentaire témoignant de la spécificité des décors universitaires par rapport à ceux des autres bâtiments officiels de la même époque (69).

Rares sont, en définitive, les représentations féminines qui peuvent être considérées comme des images de la communauté. En dehors de deux oeuvres majeures, la Sorbonne du *Bois sacré* cher à Puvis de Chavannes (70) et *La Pensée Sorbonnienne* de Denys Puech (71), les monuments aux morts semblent être le terrain d'élection de ces figures.

### *L'image de la mère*

La Sorbonne de Puvis domine l'ensemble de la composition du grand amphithéâtre, tout comme la *Pensée sorbonnienne* de Puech devait dominer la cour d'honneur : placées au dessus des autres, ces deux figures sont dotées d'un ascendant, d'un pouvoir particulier. De fait, ces représentations de l'institution sont également des représentations de la Science, dans la mesure où la Sorbonne est volontiers définie

---

67. Voir : (n. 580 ; pl. 412).

68. Une de ces sculptures se trouve à l'Institut International d'Administration Publique (anciennement Ecole Nationale de la France d'Outre-Mer), voir : (n. 113 ; pl. 69). L'autre orne la salle du conseil de l'Ecole Supérieure de Physique et Chimie Industrielles de la Ville de Paris (n. 312).

69. Sur ces figures de la République, voir : Agulhon(M.), *Marianne au pouvoir, imagerie et symbolique républicaines, 1880-1914*, Paris, 1989, 447 p.

70. Voir : (n. 625 ; pl. 451 et 452).

71. Voir : (n. 624 ; pl. 450).

comme la mère de la pensée occidentale. *L'Université de France* sculptée par Allar s'impose comme une représentation de la communauté universitaire, au sens le plus large du terme, par l'accumulation d'objets symboliques (72).

L'oeuvre qui semble s'identifier le plus complètement à une représentation maternelle de la communauté semble être la figure de l'Ecole Centrale sculptée par Denys Puech pour le *Monument à la mémoire des élèves et anciens élèves de l'Ecole centrale des Arts et Manufactures morts pour la France ou victimes du devoir professionnel* (73). L'Ecole Centrale, assise sur une enclume, est parfaitement identifiable par ses outils : tablier, marteau, etc. Simultanément, le livre d'or contenant les noms des défunts qu'elle presse sur sa poitrine fait d'elle une parfaite figure de la mère. A travers elle, l'institution apparaît comme la mère de la communauté que constituent tous les centraliens. Ce dernier point est important : une telle figure n'est plus une simple image de la communauté, il s'agit d'une figure symbolique placée au dessus de cette dernière. La belle femme sculptée par Puech personnifie l'idée d'Ecole Centrale et, à travers elle, le groupe se donne véritablement une mère, tandis que tous, dirigeants, enseignants et élèves apparaissent comme ses enfants. Ce type de représentation vient parfaire le processus de fusion engagé avec les grandes compositions peintes : toute la communauté y est représentée de manière égalitaire.

La même idée se retrouve dans la *Poule aux oeufs d'or* de l'Ecole Polytechnique, puisque, à travers la métaphore animalière, tous les "X" sont les enfants de leur école (74).

Enfin, les rapports mère-enfant sont une figure volontiers mise en scène dans les monuments aux morts : la Science étend les bras pour recouvrir le soldat mort du monument de la Faculté des Sciences (75).

---

72. Voir : (n. 544 ; pl. 381).

73. Voir : (n. 54 ; pl. 34).

74. Voir : (n. 272 ; pl. 190).

75. Voir : (n. 554 ; pl. 391).

## DEUXIEME PARTIE

### L’AFFIRMATION DE SOI : L’IDEE DE COMMUNAUTE

#### CHAPITRE III

##### AFFIRMER LA COMMUNAUTE : L’INSTITUTION ET LES AUTRES

Une communauté humaine, quelle qu’elle soit, ne se pense pas de manière abstraite, hors de tout contexte géographique et historique. Ses rapports avec le monde extérieur tiennent une place considérable dans la construction de son identité. Il n’est que de voir, à l’échelle des nations, combien le contact prolongé occasionné par la Guerre de Cent ans favorisa, des deux côtés de la Manche le développement du sentiment national, en d’autres termes la naissance d’une sensibilité particulière du peuple à lui même (Pierre Chaunu), ou la conscience de former une communauté. On pourrait aussi évoquer, dans le domaine des représentations, l’importance du rapport à l’Allemagne dans la construction du nationalisme français, et vice-versa (1).

De même, s’agissant de notre sujet, nous sommes en présence d’institutions profondément enracinées au coeur de la géographie et de l’histoire d’un pays. Etablies à Paris, puisque c’est le cadre que nous avons choisi pour cette étude, nos institutions sont en communion étroite avec la capitale politique et administrative de la France, donc au plus près de l’Etat. Elles se trouvent aussi dans une cité riche de plusieurs millions d’âmes, au contact d’un peuple dont les diversités constituent un abrégé de la Nation française, microcosme d’autant plus important que Paris est

---

1. Sur la construction de ces images réciproques, on pourra lire : Von Uthmann(J.), *Le diable est-il allemand ?*, 200 ans de préjugés franco-allemands, Paris, éd. Denoël, 1984, 346 p.



l'épicentre de tous les séismes politiques et sociaux qui secouent le pays. Enfin, se massant presque toutes sur la montagne Sainte-Geneviève, écoles et universités ne cessent de se côtoyer et de s'observer mutuellement. L'affirmation de l'idée de communauté passe donc par la définition et la représentation (dans les textes et les images) des rapports entretenus par les institutions avec ces trois interlocuteurs : l'Etat, la Nation et les autres établissements d'enseignement supérieur.

## I. L'UNIVERSITE ET L'ETAT

### *1. Discours de l'Etat et discours de l'Institution*

En ce qui concerne l'illustration des rapports existant entre l'Université de Paris, les écoles et l'Etat, il ne faut pas faire de méprise sur la signification des décors mis en place dans les édifices agrandis ou reconstruits par la Ville de Paris et l'Etat sous la troisième République.

Ainsi, il est incontestable que le chiffre de la République et les armes de la Ville, reproduits à plusieurs reprises sur les façades de la Sorbonne (2) expriment, d'une part l'appartenance de l'édifice à l'une de ces deux administrations (en l'occurrence la Ville de Paris, puisque la Sorbonne n'appartenait pas au groupe des Bâtiments civils et Palais nationaux), et d'autre part la part prise par les administrations communales et nationales dans le financement des travaux de reconstruction (ces emblèmes sont alors, en quelque sorte, les marques de fabrique de l'édifice). En revanche, s'agissant des décors intérieurs, moins visibles, s'il est exact que certaines peintures glorifient manifestement le rôle pris par le nouveau régime dans la reconstruction de la Sorbonne (*La Signature des plans de la Sorbonne par Jules Ferry* (3) et *La pose de la première pierre de la nouvelle Sorbonne le 3 août 1885* (4)), combien plus nombreux sont ceux qui insistent, du point de vue de l'institution cette fois-ci, sur les éléments de continuité dans les

---

2. Voir : Ottaviani(I.), "L'emblématique en Sorbonne", *La Sorbonne et sa reconstruction* (Philippe Rivé dir.), Paris, 1987, 231 p., p. 157-164.

3. Voir : (n. 559 ; pl. 395).

4. Voir : (n. 639 ; pl. 466).

rapports entre la Sorbonne et l'Etat, depuis le temps des capétiens directs jusqu'à la fin de l'ancien régime ! En outre, il faut bien se souvenir que, si les décors étaient effectivement payés par l'Etat, ce n'était pas pour mettre les artistes au service de son discours officiel, puisque les sujets étaient presque toujours choisis par les membres de l'institution (en l'occurrence Octave Gréard pour la Sorbonne). Si l'Etat républicain a pu peser dans la représentation des rapports entre institutions et Etat, ce n'est que d'une manière assez marginale, plus en favorisant l'occultation de certains aspects qu'en magnifiant son propre rôle.

## *2. Une représentation des rapports entre les institutions et l'Etat*

Comme nous l'avons vu en étudiant le problème de la représentation de la naissance de l'institution, la fondation de l'établissement est bien souvent la première occasion donnée de figurer les rapports entre la communauté et la puissance publique : on le voit au Collège de France où deux oeuvres, peinture et sculpture, illustrent cette question, en insistant sur la situation de dépendance de l'institution et sur la générosité du monarque. Ce thème est repris dans la peinture de Thévenin qui voisine avec celle de Lethière : *Réception des Lecteurs royaux par Henri IV* (5).

La Sorbonne possède elle aussi sa série de toiles illustrant les bons rapports entretenus par l'institution avec le pouvoir public, de Saint-Louis à Richelieu en passant par François I<sup>er</sup> et Henri IV. Tout ceci, nous en convenons, est aussi bien une représentation des rapports cordiaux entre l'Université et l'Etat, du point de vue de cette dernière, qu'une série à la gloire de l'Etat protecteur des arts et lettres, du point de vue de ce dernier. Le lien entre l'Université et la puissance publique est respecté au point de placer le panneau consacré à Abélard (qui vécut avant l'établissement de l'Université en 1215) après celui montrant la fondation du collège de Sorbonne par Louis IX. Comme nous l'avons vu avec les trois naissances de la Sorbonne, le souci est constant de montrer les bons rapports de l'Ecole et de l'Etat tout au long des siècles. Qu'en est-il de la représentation des périodes sombres de cette histoire des rapports entre l'Université et l'Etat ?

---

5. Voir : (n. 26 ; pl. 13).

### 3. Les zones d'ombres

Il peut arriver que soient représentées des moments de l'histoire qui virent la Sorbonne et les "écoles" s'opposer à la puissance publique, mais ces figurations sont rares, en dehors du tableau de Brouillet *Les étudiants acclament Quinet et Michelet le 6 mars 1848, lorsqu'ils reprennent possession de leur chaire* (6). Il est vrai que l'Université se trouve alors du côté libéral, et pour ainsi dire, dans le sens où souffle le vent de l'histoire.

En revanche, les autres périodes qui virent l'affirmation de l'Université de Paris et le développement de son indépendance sont exclues de toute forme de représentation : il est vrai qu'elles correspondaient toujours à des époques de collaboration avec un occupant (pendant l'occupation anglo-bourguignonne) ou à des phases de collusion entre l'université et des partis n'incarnant pas la continuité et la légitimité de l'Etat (ainsi à l'époque des guerres de religions, lorsque l'Université est ligueuse et pro-espagnole contre Henri IV).

Enfin, et c'est sans doute en ce point que le contexte laïque de la fin du siècle dernier pèse le plus sur l'histoire des représentations de l'Université, l'exaltation des bons rapports entretenus par la Sorbonne avec la puissance publique se fait au détriment d'un troisième interlocuteur, essentiel cependant dans l'histoire de l'Université de Paris : l'Eglise. Peu de choses à la Sorbonne pour évoquer la fonction essentielle de Paris, en tant que plus importante faculté de théologie, dans la formation des élites ecclésiastiques de la chrétienté (en dehors de la peinture de Toudouze intitulée *Un cours de théologie sur une place publique au Moyen-Age, Les étudiants de la rue de Fouarre* (7)). La création de l'Université en 1215 par intervention d'Innocent III est occultée au profit de la célébration par François Flameng de la fondation du collège de Sorbonne par Louis IX (8), les figures mises en valeurs sont celles d'Albert le Grand et d'Abélard, dont les rapports avec la hiérarchie ecclésiastique ne furent pas toujours excellents, loin s'en faut.

---

6. Voir : (n. 561 ; pl. 396).

7. Voir : (n. 637 ; pl. 462).

8. Voir : (n. 591 ; pl. 422 à 424).

Le discours en images sur les rapports existant entre l'Université (puisque c'est essentiellement d'elle qu'il s'agit ici) et l'Etat porte donc principalement sur l'exaltation de la bonne entente entre les deux parties, l'Université profitant des largesses de l'Etat, tout en restant relativement docile vis-à-vis de lui. Les forces montrant l'autonomie de la puissance universitaire, lorsque cette dernière s'affirme au détriment de l'Etat, sont exclues du discours.

## II. LES ECOLES ET LA NATION

A la différence du discours de l'Université, principalement fondé sur la représentation des rapports de cette dernière avec l'Etat, celui développé par les grandes écoles met l'accent sur les rapports entretenus par ces communautés avec la Nation. L'élaboration de ce discours au sein des institutions, par leurs dirigeants, et son développement pictural, par des maîtres appartenant souvent à la communauté, ne laisse aucun doute sur l'autonomie de ces dernières dans leur manière de penser leur place au sein de la Nation, même lorsque l'Etat finance matériellement le projet.

### 1. *La Poule aux oeufs d'or* (9)

Napoléon a-t-il vraiment répondu aux polytechniciens qui voulaient participer à la campagne de France qu'il n'en était pas encore "*réduit à tuer sa poule aux oeufs d'or*" ? Toujours est-il que l'image a connu une certaine fortune, au point de devenir une des figures privilégiées de représentation des rapports de Polytechnique avec la nation française. En effet, on est rapidement passé de la poule aux oeufs d'or de Napoléon à la poule aux oeufs d'or de la France, comparaison d'autant plus facile à établir que le coq gaulois permet d'associer dans les gravures la métaphore impériale et le symbole national. La poule couvant ses

---

9. Voir : (n. 272 ; pl. 190).

précieux oeufs, et plus encore le couple de gallinacés veillant conjointement sur leur progéniture : ces images évoquent par elles-mêmes, en raison de leurs accents maternels, la représentation de l'institution en mère. Mais il y a plus : c'est véritablement une idée des rapports entre l'école et le pays qui s'y trouve exprimée, idée fort différente de celle développée dans les peintures murales illustrant les rapports de la Sorbonne et de l'Etat. En effet, ici, nul signe de dépendance de l'institution par rapport à la puissance publique, mais, bien au contraire, l'égalité et la réciprocité, la présence d'un intérêt commun. L'Ecole est protégée par le pays (le coq) mais elle couve et élève les enfants les plus précieux de ce dernier (les fameux oeufs d'or, qui ne sont autres que les polytechniciens eux-mêmes). L'Ecole Polytechnique se pose donc face à l'Etat, face à la Nation toute entière, comme le réceptacle de l'élite de la France entière. Elle est au coeur de la Nation, mais elle a un rôle privilégié à jouer, un rôle à part, et, de ce fait, elle existe de manière distincte au sein du pays.

## *2. Affirmer sa liberté tout en proclamant sa fidélité*

La thème de l'autonomie au sein de la Nation, initié avec la poule aux oeufs d'or, se trouve développé dans d'autres oeuvres d'art de l'Ecole Polytechnique. Dans la toile de Dupain (10), par exemple, le président Carnot, premier personnage de l'Etat et représentant de la Nation *reçoit* des mains du directeur de l'Ecole le livre du Centenaire. C'est donc l'école qui fait présent au président, lui même ancien élève, d'un cadeau, comme une marque de bienvenue, mais l'établissement ne reçoit rien de l'Etat : il se pose, sans s'opposer, et affirme sa liberté. De même, le tableau peint par Marius Roy (11) reprend le thème du lien entre l'Ecole Polytechnique et la Nation : un panneau de ce triptyque montre le président remettant à l'école son nouveau drapeau ; c'est le lien entre cette dernière et le pays qui est renouvelé. Mais le deuxième montre le président reçu par l'administration de l'Ecole, tandis que le troisième le montre passant les élèves en revue : dans ces deux derniers cas, l'institution se pose en face du représentant de la Nation.

---

10. Voir : (n. 283 ; pl. 194).

11. Voir : (n. 294 ; pl. 202).

L'hommage de la Nation à l'Ecole : Vincent Auriol devant le monument aux morts de l'Ecole Polytechnique. Photographie : Etablissement Cinématographique et Photographique des Armées.



Cette figuration de l'affirmation de soi au sein de la Nation est, du reste, un phénomène qui se rencontre ailleurs qu'à l'Ecole Polytechnique, et qui semble bien être un thème de prédilection de la représentation des grandes écoles : nous retrouvons dans *La remise de la Croix de la Légion d'Honneur à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures* une situation presque identique à celle qu'évoque Marius Roy à propos de la remise du drapeau de l'X : les personnalités centraliennes sont massées sur l'estrade, Léon Guillet accueille le président de la République et reçoit de ses mains la croix de la Légion d'Honneur. Ici encore, la famille centralienne se pose en face de la Nation non pas dans un rapport de subordination mais dans un rapport d'intégration qui n'exclue pas l'autonomie de la communauté.

### 3. *Symbolique des cérémonies*

En dehors du champ des représentations picturales qui nous intéresse en priorité, c'est l'ensemble des cérémonies faisant intervenir un représentant de la Nation au sein des grandes écoles qui paraît obéir au schéma de représentation sur lequel on insisté les artistes : cela est en particulier vrai des inaugurations de monuments aux morts, comme nous l'avons vu en étudiant le processus qui va de la souscription à l'inauguration. Ici encore, il s'agit de se poser au sein de la Nation, mais en recevant un hommage particulier qui insiste sur le rôle original et unique de la communauté célébrée, et en marquant délibérément la distance qui existe entre les membres de l'institution et le reste de la société, donc en affirmant son autonomie.

## III. LES INSTITUTIONS UNIVERSITAIRES ENTRE ELLES

On n'a jamais vu les élèves de l'Ecole Polytechnique (au temps où l'X occupait encore tout un pan de la montagne Sainte-Geneviève) et leurs voisins de l'Ecole Normale Supérieure rivaliser en de spectaculaires compétitions d'aviron comme le font traditionnellement les universités d'Oxford et de Cambridge. Les étudiants se contentaient de dérober, qui le buste de Pasteur, qui la statue du

maréchal Joffre (12). Il n'en reste pas moins que la construction des rapports que les institutions entretiennent entre elles semble obéir à un cheminement complexe et que ces rapports accèdent rarement au stade de l'expression écrite (13) ou de la représentation figurée. Citons seulement, comme exemple d'oeuvre où les représentants d'autres institutions apparaissent, *La réunion de la Sorbonne et de l'Ecole Normale*, d'André Devambez (14), et la très intéressante suite des peintures de la turne François-Poncet (15).

En fait, ce rapport aux autres s'exprime le plus souvent de façon détournée : il vient se fondre dans un discours plus général, celui des systèmes de représentation, vecteurs privilégiés de l'affirmation de la spécificité au sein des établissements. Ce sont ces systèmes de représentation que nous allons maintenant étudier.

---

12. Voir : (n. 229 ; pl. 165 et 166) et (n. 295 ; pl. 203). Cette anecdote est racontée dans : Peyrefitte(A.), *Rue d'Ulm*, Paris, 1994, 651 p., p. 157-158.

13. Un exemple, pourtant, fort célèbre : dans *L'Assassinat de Paris* (Paris, 1977), Louis Chevalier, normalien de formation, règle son compte à la politique entreprise par les technocrates (polytechniciens) et bureaucrates (énarques). Au delà de la dénonciation des politiques de la ville, l'auteur va bien souvent jusqu'à la critique de la formation et des attitudes propres aux membres de ces deux catégories de l'élite scolaire et sociale.

14. Voir : (n. 582 ; pl. 414).

15. Voir : (n. 234 ; pl. 171 à 174).