



HAL
open science

Le décor sculpté des établissements d'enseignement supérieur

Christian Hottin

► **To cite this version:**

Christian Hottin. Le décor sculpté des établissements d'enseignement supérieur : Les collections de bustes. Universités et grandes écoles à Paris, Les palais de la Science, 222 p., Action artistique de la Ville de Paris, p. 69-75., 1999, Paris et son patrimoine. halshs-00088137

HAL Id: halshs-00088137

<https://shs.hal.science/halshs-00088137>

Submitted on 31 Jul 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE DECOR SCULPTE DES ETABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR : LES COLLECTIONS DE BUSTES

Christian HOTTIN

Chef de la Mission ethnologie

DAPA – Ministère de la culture

Christian.hottin@culture.gouv.fr

Introduction : le buste parmi les sculptures

Tout autant que les peintures, les sculptures abondent dans le paysage monumental des universités parisiennes. A la Faculté de Médecine, le visiteur est accueilli par une galerie de bustes disposés entre les arcades du vestibule. Dans le fond de la pièce, il rencontre le monument à la mémoire de Félix Terrier, une statue de Paul Landowski. S'il continue sa marche, se sont les formes généreuses de *La Nature se dévoilant devant la Science*, une œuvre de Barrias, qu'il découvre. Puis, sous le grand escalier, le bas-relief du monument aux morts de la Faculté, sculpté par Raoul Bénard. Encore quelques pas et voici d'autres bustes, nichés dans les recoins du vestibule donnant sur le boulevard Saint-Germain. Enfin, s'il choisit de sortir sur cette artère, il franchit une porte qu'encadrent deux statues colossales (Médecine et la Chirurgie). Une promenade en d'autres lieux offrirait au curieux autant de découvertes. Cependant, toutes ces œuvres ne remplissent pas les mêmes fonctions par rapport à l'enveloppe architecturale qui les abrite, de même qu'elles n'ont pas la même signification pour les membres de l'institution affectataire des locaux. Les allégories monumentales du boulevard saint-Germain sont intimement liées à l'architecture de l'édifice, elles ont été conçues en même temps que la façade et exécutées selon les désirs de l'architecte ; en dépit de leurs attributs médicaux, elles ne signifient rien pour les carabins ou les professeurs. Tout au contraire, la statue de Felix Terrier, commandée par des médecins pour honorer l'un des leurs, n'entretient qu'un lien fort ténu avec le cadre du vestibule : elle pourrait être ailleurs, partout ou l'expression de ce désir communautaire trouverait sa justification ; son emplacement relève du hasard. Quant aux bustes, leur statut est plus complexe : considéré isolément, chaque buste, qu'il résulte d'une commande officielle,

d'un don, d'un legs ou d'une souscription entre membres du groupe, est l'expression collective d'une commémoration individuelle. En revanche, la série de bustes entretient un lien évident avec l'architecture : lors de la construction du vestibule, l'architecte a aménagé, entre chaque arcade, un piédestal destiné à recevoir cet élément qui contribue à la scansion de l'espace intérieur.

Cette dichotomie est un aspect du statut du buste dans les institutions d'enseignement supérieur. Cette analyse fonctionnelle doit être recoupée par un autre mode d'examen du fonds de sculpture : les bustes s'inscrivent dans un processus historique, tant sur le plan stylistique qu'à travers l'étude des procédés de fabrication. C'est ce phénomène chronologique qui mérite en premier lieu l'attention. Enfin, la double opposition (valeur commémorative et fonction architecturale, signification individuelle et rôle collectif) s'estompe lorsqu'on progresse dans l'analyse des formes d'expression de la communauté : un buste évoque une personne, mais une série de bustes représente tout le groupe et assure la continuité entre ses membres actuels et ses disparus illustres. Dans des locaux qui ne sont pas, en général, conçus ou possédés par l'institution, ils favorisent l'appropriation des lieux et s'adressent au visiteur ou au novice.

La constitution d'un fonds de sculptures : du don à la commande publique

Les plus anciens bustes conservés dans les établissements d'enseignement supérieur parisiens remontent au XVIII^e siècle. Parmi les quelques pièces qui témoignent de l'existence de cette pratique dans les écoles d'Ancien Régime, trois méritent l'attention car leur examen permet de comprendre la signification d'un tel hommage à cette époque. Tous honorent les pères fondateurs des plus anciennes écoles spéciales : le buste de Rodolphe Perronet par François Masson à l'Ecole des Ponts et Chaussées, celui de Jean-Baptiste Sage par Ricourt à l'Ecole des Mines, celui de Claude Bourgelat par Boziot à l'Ecole Vétérinaire de Maisons-Alfort. Il s'agit à chaque fois d'œuvres d'une facture très soignée, posées sur des stèles en marbre polychrome ou ornées de bas-reliefs et accompagnées d'inscriptions (*Artis Veterinariae Magister* pour Bourgelat et *Patri Carissimo Familia* pour Perronet). Comme cette deuxième mention le laisse deviner, ces œuvres ont été commandées par les élèves

pour honorer leur maître, il s'agit dans chaque cas d'un hommage au fondateur¹. Il est à noter que, en dépit de leurs dimensions parfois importantes, aucun de ces bustes ne paraît avoir été conçu pour entrer dans un cadre précis ; au contraire, au cours de leurs pérégrinations parisiennes, les écoles des Mines et des Ponts conserveront ces effigies. Enfin, ces bustes anciens paraissent avoir eu une signification différente de celle des bustes du siècle dernier. Les bustes de Perronet et Sage ont été réalisés alors que tous deux étaient encore vivants : ils ne s'agissait pas de rappeler le souvenir d'un défunt illustre mais de célébrer de manière éclatante l'attachement et l'admiration portés à un contemporain. De même, au début du XIXe siècle, le buste paraît avoir toujours ce statut d'hommage à un être vivant, comme en témoigne le récit émouvant de l'offre de son effigie au professeur Sabatier². Dans la mesure où il est en général destiné à un vivant, le buste demeure un hommage exceptionnel.

Au cours du siècle la production de bustes destinés aux édifices publics augmente considérablement. Désormais, il n'est plus question de statufier un personnage vivant, seuls les défunts ont le droit à l'image. C'est en général par le biais de la commande publique que sont exécutées les œuvres, selon un schéma qui ne varie guère. Les membres éminents de l'institution ou de la communauté (doyen, directeur, conseil d'administration) établissent la liste des personnes à représenter, la demande est transmise à la direction des Beaux-Arts (bureau des travaux d'art)³. L'administration confie le travail à un sculpteur : il s'agit bien souvent d'un artiste obscur, nécessairement, qui a écrit maintes fois pour obtenir une commande de l'Etat. Une fois le modèle achevé et examiné par un inspecteur des Beaux-Arts, on commande la traduction en marbre. Ce dernier travail est confié à un praticien. Entre

¹Pour le buste de Rodolphe Perronet, chaque ingénieur des Ponts et Chaussées devait verser 3 louis. Lettre de L'ingénieur Chézy, 29 octobre 1777, Bibliothèque de l'Ecole nationale des Ponts et Chaussées, Ms. 2630b.

²«On pourrait dire de monsieur 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 quelque temps (...)», propos rapporté par le chirurgien Percy. Legrand (Noé), *Les Collections Artistiques de la Faculté de Médecine, inventaire raisonné publié par P. Landouzy*, Paris, 1911, XVI-338 p., p. 171-172.

³A l'Ecole des Ponts et Chaussées, la liste établie en 1852 sert de référence jusqu'en 1882. Arch. ENPC, p.-v. conseil d'administration, 19 octobre 1852.

1850 et 1914 le prix d'une telle commande se situe presque toujours entre 2400 et 2600 francs⁴. Cette procédure presque invariable ne laisse guère de liberté à l'artiste. Ce n'est du reste pas ce qu'on lui demande. L'analyse des dossiers de commande renseigne sur les attentes de l'administration et des destinataires.

Si la ressemblance n'est pas un critère unique et suffisant pour définir la catégorie du portrait, elle a historiquement une grande importance. Avant 1914, directeurs d'écoles, inspecteurs des Beaux-arts, proches du statufiés veulent avant tout des bustes ressemblants. Le sculpteur est guidé dans son travail : on lui fournit photographies, gravures, et références à d'autres bustes. Julien Dubois, chargé de faire le buste de La Fontaine destiné à l'Ecole Normale Supérieure est vivement critiqué : «*Il s'est renseigné d'une médiocre reproduction du tableau de Rigaud. Que n'a-t-il consulté directement la gravure d'Edelinck, et, mieux encore, la charmante répétition de Fiquet, placée en tête de l'édition des fermiers généraux ?*»⁵. Henry Havard adresse à Jacques Ternois d'autres critiques au sujet de son buste de Carrière destiné à l'Ecole des Langues Orientales. Havard a connu personnellement cet orientaliste, il qualifie le buste de simple «*bommage*» et le juge très éloigné de la réalité, mais admet que le sculpteur n'avait à sa disposition que deux médiocres photographies⁶. L'hommage est la raison d'être du buste, la ressemblance sa qualité principale. Quant à l'originalité et la personnalité de l'œuvre, elles sont appréciées, l'inspecteur les salue, mais elles ne sont pas obligatoires : sur les quarante bustes destinés à l'Ecole Normale Supérieure, trois ou quatre seulement font l'objet d'un rapport dithyrambique d'Anatole Gruyer⁷. En matière de bustes, la direction des Beaux-Arts est une usine à produire de la mémoire. Le résultat artistique est seulement passable et, au hasard des dossiers, on trouve parfois une plainte de l'inspecteur contre la médiocrité : «*Le Buste de l'ingénieur Dupuit 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*

⁴Si le costume est plus compliqué à exécuter que d'ordinaire (vêtement historique, cape, etc.) un supplément est accordé à l'artiste. Une copie de buste existant est payée entre 1500 et 1800 francs. Après 1918, le prix moyen d'une commande se situe autour de 3000 francs.

⁵Arch. nat., F 21 212. Rapport de l'inspecteur Gruyer, 10 octobre 1872.

⁶Arch. nat., F 21 4276. Rapport de l'inspecteur Havard, 13 septembre 1906.

⁷Par exemple le buste de Biot par Thirion. Arch. nat., F 21 256.

*envahissant, de constater que ce dernier quart de siècle (...) laissera au peuple des bustes d'une banalité pénible, et il serait peut-être temps de porter remède au mal*⁸.

Tous les bustes ne proviennent pas de la commande publique. Dans certains établissements (Faculté de Médecine) cette catégorie est même fort minoritaire. Il n'est pas rare que les proches du défunt offrent son effigie à l'institution qu'il illustra. Parfois, mise au courant de la constitution d'une galerie de bustes, la famille propose d'en offrir un⁹. L'histoire particulière de chacun de ces petits fonds de sculptures donne des renseignements sur la richesse du sentiment communautaire au sein de chaque groupe. Cependant, par essence, le buste est avant tout une commémoration individuelle.

Qui représente-t-on ? signification individuelle et rôle collectif des bustes

Chronologiquement, l'image des fondateurs fut la première à trouver place dans les écoles spéciales de l'Ancien Régime. Plus tard, alors que le buste était une pratique commémorative courante, la question de la personne à représenter devint essentielle : qui était digne d'avoir son image en marbre ? L'examen de quelques fonds particuliers révèle les choix des institutions. Un premier groupe de bustes se dégage nettement : celui des personnages anciens, qui n'entretiennent pas d'autre lien avec l'institution que la discipline dans laquelle ils s'illustrèrent. Les quarante bustes de la cour de l'Ecole Normale Supérieure appartiennent à cette catégorie : la pluridisciplinarité de l'institution y est mise en scène, puisque les littéraires font face aux scientifiques¹⁰. Néanmoins, ce type d'œuvre, qui se rencontre dans de nombreux lieux (par exemple le vestibule de la Bibliothèque Sainte Geneviève) offre moins d'intérêt pour nous que les effigies des membres du groupe : l'hommage est lointain, il ne s'agit guère que d'une discrète invocation. Au contraire, dans la liste établie en 1852 à l'Ecole des Ponts et chaussées, le désir de l'administration était manifestement de célébrer le corps des ingénieurs issus de l'établissement, tout en maintenant un équilibre entre les représentants de l'Ecole

⁸Arch. nat, F 21 2073. Rapport de l'inspecteur Yriatre, 14 juillet 1887.

⁹C'est le cas du buste de Vicat à l'Ecole des Ponts et Chaussées. Arch. ENPC, p-v. des séances du conseil d'administration, 21 décembre 1882.

¹⁰Voir : Rebuffat (René), «Les bustes de la cour aux Ernests», *Ernest, le courrier*, n°6, avril-mai 1994, n. p.

fondée sous Louis XV et ceux de l'Ecole d'application issue de la Révolution. Dans ce dernier cas, ce ne sont pas toujours les directeurs de l'Ecole qui furent privilégiés, mais les personnalités qui manifestèrent leur valeur tant dans le domaine administratif que dans la recherche scientifique : professeurs et inspecteurs généraux du corps des Ponts et Chaussées. Léonce Reynaud (Inspecteur général de première classe et directeur de l'Ecole)¹¹, François Eugène Belgrand (inspecteur général), Jean Résal (inspecteur général, auteur du pont Mirabeau et du pont Alexandre III)¹², Victor Legrand (inspecteur général et sous-secrétaire d'Etat au ministère des travaux publics)¹³ ou Joseph Vicat (spécialiste des ciments) illustrent parfaitement la nécessité de cumuler des mérites variés pour obtenir son effigie *post mortem*. On pourrait faire la même remarque pour les bustes de l'Ecole des Mines¹⁴. Dans certaines écoles, les catégories de personnes représentées sont moins strictement définies. Ainsi, le musée des centraux, conçu à l'occasion du centenaire de l'établissement, offre les effigies des fondateurs historiques, celles de distingués professeurs et les bustes des centraliens qui marquèrent leur temps dans les domaines les plus divers : Gustave Eiffel, Louis Blériot, mais aussi l'homme de lettres et académicien François de Curel¹⁵. Au sein de l'Université, le buste demeure un hommage réservé au corps professoral : dans le vestibule de la Faculté de Pharmacie sont rassemblés les bustes d'Adolphe Chatin (professeur de chimie)¹⁶, Alphonse Milne-Edwards (zoologie)¹⁷, Joseph Caventou (chimie et toxicologie)¹⁸, Gaston Guibourt (matière médicale)¹⁹, Joseph

¹¹Arch. nat., F 21 2080.

¹²Arch. nat., F 21 4850.

¹³Arch. nat., F 21 181.

¹⁴Le fonds de bustes est beaucoup plus réduit qu'à l'Ecole des Ponts et Chaussées.. Il est vrai que le corps des Mines est une élite encore plus restreinte. On peut voir Elie de Beaumont, Gabriel Auguste Daubrée, Charles Combes, et Dufrénoy. Tous furent inspecteurs généraux des mines et attachés à l'école (professeurs ou directeurs).

¹⁵Aujourd'hui un peu oublié, ce représentant des Wendel est l'auteur de *L'amour brodé* et *L'envers d'une sainte...*

¹⁶Arch. nat., F 21 4167.

¹⁷Arch. nat., F 21 4167.

¹⁸Arch. nat., F 21 4182.

¹⁹Arch. nat., F 21 4222.

Pelletier²⁰ et Henri Moissan (Chimie)²¹. Dans cette présentation, la chimie occupe une place prépondérante, et les personnalités sélectionnées se distinguent par l'importance de leur rôle administratif (Chatin dirigea l'école au temps de son installation dans les nouveaux locaux) ou scientifique (Pelletier et Caventou découvrirent la quinine, Milne-Edwards enseigna en Sorbonne et au Muséum) : comme à l'École des Ponts et Chaussées, la réussite de toutes les étapes du cursus honorum est la condition nécessaire mais non suffisante de l'accès à l'image, il convient de satisfaire à d'autres critères pour connaître l'éternité marmoréenne.

C'est à partir de critères sociologiques et professionnels que l'on peut répondre à la question : qui représente-t-on ? Logiquement, l'analyse des composantes formelles du buste (comment représente-t-on?) met en évidence une hypertrophie du *moi social* des statufiés. Certes, le début du XIX^e siècle (le temps du buste en hermès) et la période contemporaine (le temps du médaillon en bronze) sont marqués par le souci de restituer la psychologie des individus. A cet égard, le buste de Sabatier est exemplaire : en l'absence de tout costume, le sculpteur a concentré son attention sur l'intensité du regard, la tension des muscles de la face, tous éléments qui dénotent une grande réflexion intellectuelle. Mais le XIX^e siècle est avant tout l'époque du buste en costume, qui, en littérature comme en art, traduit alors fidèlement la position du personnage. Le buste est bien une *image de la personne*, mais non de toute celle-ci : seule sa dimension sociale est exaltée. Il ne suffit pas de faire faire le buste d'un inspecteur général des Ponts et Chaussées : encore faut-il que ce dernier figure dans l'uniforme de son corps. Un professeur d'université sera en toge, un membre de l'Institut de France en habit. Pour les personnages moins considérables, le costume bourgeois est de rigueur. Des trois éléments qui composent le buste (tête, torse et plaque d'identification), le moins important n'est pas le second : c'est lui qui porte le costume, ce véritable *curriculum vitae*, et les décorations (légion d'honneur, palmes académiques). Au visage il suffit d'être digne et sévère. Tel n'est pas, cependant, ce professeur de médecine sculpté par Victor Ségoffin : l'œil pétille et le sourire pointe sous la lourde moustache, l'équilibre semble atteint entre les deux facettes du personnage, puisqu'on voit cependant les plis de la toge, et, en partie masquée par l'un d'eux, la Légion d'honneur...

Considéré individuellement, le buste est donc l'image d'un personnage. Vu en composition avec d'autres œuvres, son rôle apparaît plus complexe. Du fait de l'origine commune à des nombreux marbres, tous ont les mêmes dimensions et les mêmes supports. Placés sur des colonnes ou des

²⁰Arch. nat., F 21 4241.

²¹Arch. nat., F 21 4255.

piédestaux identiques, ils constituent, de par leur similitude, un élément important de la décoration des édifices universitaires. Le buste apparaît comme un signe de ponctuation de l'espace intérieur ou extérieur, indépendamment de sa signification commémorative. Il en va de même pour les médaillons des pharmaciens illustres qui décorent la façade principale de cette école : placés en hauteur, dépourvus de plaque d'identification, ils sont en fait réduits à un rôle de pure ornementation.. Du reste, les inspecteurs des beaux-arts sont sensibles à cette insertion de l'œuvre dans son cadre architectural, comme le montrent certaines remarques d'Anatole Gruyer. Ainsi, il loue Barthélémy Frison d'avoir conçu son Molière en tenant compte de sa situation future : *«C'est donc à l'aide de grandes lignes (...) qu'il a généralisé les traits si connus de Molière, en les agrandissant, en les simplifiant, en soulignant les parties essentielles (...) J'ai la confiance que ce marbre, placé à la hauteur qu'il doit occuper, sera une œuvre éminemment sculpturale et décorative»*²².

C'est par le biais de la mise en scène architecturale que la fonction commémorative individuelle du buste se mue en une représentation collective de l'institution. En effet, au-delà de l'accumulation des marbres, c'est bien une assemblée de personnes que découvre le visiteur où le jeune étudiant lorsqu'il pénètre pour la première fois dans le lieu de son apprentissage. Il existe donc une articulation entre ce mode de représentation et le discours développé dans les édifices universitaires. Au demeurant, cette articulation est dialectique : si les œuvres contribuent à augmenter la splendeur de l'architecture, une architecture opulente, rendue plus admirable encore, ne peut que magnifier l'institution elle-même. Cependant, cet aspect formel n'est pas le plus important pour comprendre la signification de ces représentations : ces galeries de bustes concernent avant tout 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. Mis en présence de leurs aînés, les uns accèdent à l'intemporalité, voir à l'immortalité, et se trouvent sur un pied d'égalité avec les plus grands représentants de leur discipline, tandis qu'au contact de leurs successeurs, les autres reprennent vie et son doublement présents : physiquement par leurs effigies et spirituellement par la continuité du corps qu'assurent les vivants. *In fine*, tous sont unis dans la célébration du groupe. Dès lors cette image de la communauté prend un relief tout particulier lorsqu'une personne, encore extérieure au groupe mais désirent y entrer, se trouve face à cette double assemblée : c'est le cas lors d'une soutenance de thèse en salle des actes.

²²Arch. nat., F 21 218. Rapport de l'inspecteur Gruyer , 12 novembre 1872.

Hildebrand en donne une belle représentation avec son croquis reproduit dans l'ouvrage de Rousselet : un candidat soutient devant quatre professeurs, tandis que, tout autour, bustes et portraits des anciens maîtres, pareils aux nouveaux par leur vêtue, semblent procéder avec ces derniers à l'examen du travail produit par le doctorant²³. La présence des effigies de 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. Ce processus de double représentation du groupe, au vif et au figuré, ne concerne pas que les collections de bustes : bien que techniquement différentes, les galeries de portraits des salles des actes remplissent les mêmes fonctions²⁴. En outre, pour le candidat, ces nombreuses effigies assemblées en un lieu sont comme une image de sa nouvelle famille : les images des anciens renforcent le désir d'intégration au groupe et rendent le processus plus efficace²⁵.

Conclusion : Galeries de bustes et portraits collectifs

Au delà de la forme particulière du buste, c'est le portrait de la communauté qui permet de rapprocher et de définir un certain nombre de procédés décoratifs mis en œuvre dans les établissements d'enseignement supérieur ou dans d'autres institutions rassemblant en un lieu unique les membres d'une communauté humaine. La galerie de portraits peints constitue une autre forme de développement analytique de l'image du groupe. Elle diffère de la série de bustes avant tout par des caractères purement techniques : plus léger, plus maniable, plus coloré, le portrait se prête mieux que le buste à des mises en scène souples, à des manifestations éphémères. Historiquement, bustes et

²³Rousselet (J.), *Nos grandes écoles*, Paris, 1892, 525 p., p. 439.

²⁴La description d'une soutenance de thèse dans la salle des actes de la Faculté de médecine de Montpellier, toute surchargée de bustes et de portraits en est un témoignage parfaitement illustratif. Bonnet (H.), *La Faculté de Médecine de Montpellier, huit siècles d'art et d'histoire*, Montpellier, 1992, 375 p., p. 163.

²⁵Le rôle des galeries de bustes et de portraits des palais et châteaux est assez semblable. Eric Mension-Rigau fait état du rôle joué par ces collections dans la formation des jeunes aristocrates : elles donnent une idée 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 (...) qui représentent mes ancêtres et qu'a sculpté mon père*» (femme, 1914). voir : Mension-Rigau (E.), *Aristocrates et grands bourgeois*, Paris, Plon, 1994, 514 p., p. 131-132.

portraits sont les premières manifestations de cette volonté de donner une image du groupe ; les grandes commandes de peintures qui caractérisent la deuxième moitié du siècle dernier et le commencement du nôtre vont favoriser une évolution des procédés de figuration. Les compositions de Paul-Albert Laurens à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures ou de Georges Leroux pour l'Université de Paris en sont une illustration : dans une forme unique c'est toute la communauté qui trouve place, son image se synthétise, elle gagne en cohérence et ne s'adresse plus seulement aux membres du groupe mais permet à celui-ci de se poser face à l'ensemble de la société.

Christian HOTTIN

Chef de la Mission ethnologie

DAPA – Ministère de la culture

Christian.hottin@culture.gouv.fr

Une version remaniée et illustrée de ce texte a été publiée dans :

“ Les collections de bustes ”, *Universités et grandes écoles à Paris, Les palais de la Science*, Paris, AAVP, 1999, 222 p., p. 69-75.

La réflexion sur la place des sculptures dans le décor des établissements d'enseignement supérieur a été reprise dans :

“ La chouette et le bélier, construire l'identité architecturale des établissements d'enseignement supérieur parisiens ”, *Institutions, services publics et architecture, XVIII^e-XX^e siècle*, actes du colloque organisé par l'EPHE (IV^e section) et la TU-Dresden, Palais du Luxembourg, 13 et 14 juin 2002, (études et rencontres du collège doctoral européen EPHE-TU Dresden, 1), 2003, 172 p., p. 119-129.

Ce texte est également disponible sur HAL-SHS (notice halshs-00087928).