

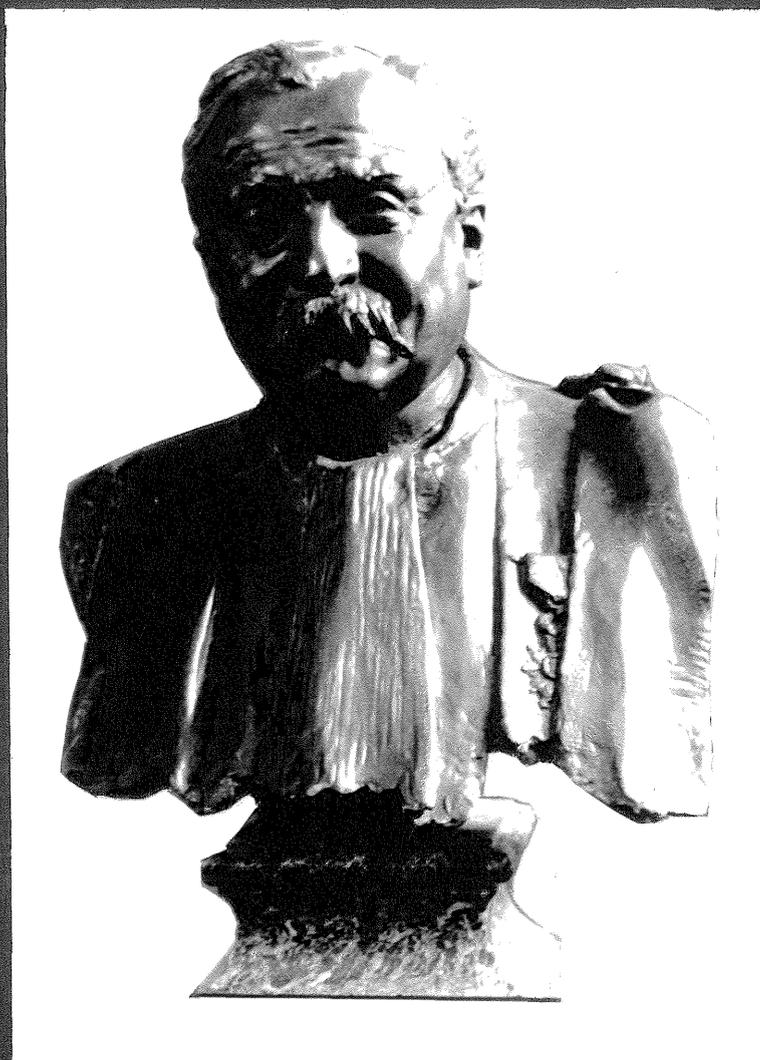
ECOLE NATIONALE DES CHARTES

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 III
TROISIEME PARTIE ET QUATRIEME 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 III
TROISIEME PARTIE ET QUATRIEME PARTIE
CONCLUSION

THESE POUR LE DIPLOME D'ARCHIVISTE PALEOGRAPHE

1997

SOMMAIRE

SOMMAIRE

TROISIEME PARTIE..... P. 306

QUATRIEME PARTIE P. 366

CONCLUSION..... P. 420

TROISIEME PARTIE
IMAGES DE LA SPECIFICITE

TROISIEME PARTIE L’AFFIRMATION DE SOI : L’IDEE DE SPECIFICITE

CHAPITRE I LES SYSTEMES DE REPRESENTATION

I. UNE DEFINITION

1. De la communauté et de la spécificité

En nous proposant d’étudier, après l’affirmation de l’idée de communauté, la manière dont universités et grandes écoles traduisent dans le discours artistique le sentiment de leur spécificité, nous entrons dans un domaine singulièrement complexe. En effet, l’idée de communauté était une et, si elle s’exprimait de façons variées, ces différentes représentations n’en renvoyaient pas moins à une notion commune à toutes les institutions : au-delà des structures administratives et de leur mission éducative, les établissements d’enseignement supérieur se perçoivent et se représentent comme de véritables communautés humaines, dont tous les membres sont liés entre eux par le sentiment d’appartenir à une famille. Cette idée de famille, là encore, bien que représentée par des moyens différents, est toujours peu ou prou identique.

S’agissant de l’idée de spécificité, il en va tout autrement : dans la mesure où cette notion renvoie, par essence, à la diversité et à la pluralité, il est logique que chaque établissement ait sa propre idée de ce qui fait sa spécificité, conception souvent sans rapport avec celle développée par un autre groupe humain. L’affirmation

de la spécificité d'une institution passe donc par des modes de représentation très divers (peinture, sculpture, architecture, affirmation d'une conception esthétique, et même, refus de l'oeuvre d'art) mais elle repose avant tout sur une conception originale de cette notion.

2. De l'affirmation de la communauté à l'affirmation de la spécificité

L'Université de France sculptée par Allard (1) nous donne une certaine image de la communauté universitaire nationale, synthétisée en une figure allégorique féminine chargée de symboles (armes, masse, globe terrestre). *L'Apothéose de l'Ecole Polytechnique* de Dupain (2), tout comme d'autres toiles de très grandes dimensions, nous transmet l'idée d'une école semblable à une grande famille, au sein de laquelle chacun trouve sa place, depuis les fondateurs jusqu'aux élèves, en passant par les professeurs et les anciens élèves illustres. A travers ces oeuvres, l'institution se pense en tant que communauté, elle n'affirme pas délibérément son originalité. Inversement, lorsque Marcel Gaumont et Pierre Leprince-Ringuet décident de faire figurer sur *le Monument aux morts de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures* (3) deux grands bas-reliefs représentant un artilleur et un aviateur postés devant un canon lourd et un avion, ils donnent de la guerre une image particulière, qui coïncide avec l'expérience vécue par nombre de centraliens qui furent officiers d'artillerie ou attachés à la construction du matériel ; ils affirment par la même occasion un des traits essentiels de l'originalité de l'Ecole Centrale, un aspect de sa spécificité qui n'est partagé avec aucune autre école. De même, la présence à l'Institut National Agronomique de grandes toiles marouflées montrant des scènes champêtres (*Les moissons* de Roland Oudot (4), *Les Vendanges* de Chapelain-Midy (5)) est une manière de renvoyer à la spécificité des études accomplies dans la maison de la rue

1. Voir : (n. 544 ; pl. 381).

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

3. Voir : (n. 49 ; pl. 15 à pl. 19).

4. Voir : (n. 232 ; pl. 330).

5. Voir : (n. 224 ; pl. 322).

Claude-Bernard, et ne pourrait se retrouver dans aucune autre grande école, tant les activités évoquées sur ces toiles sont peu en accord avec les occupations habituelles du monde universitaire.

L'affirmation de la spécificité, de l'originalité de chaque établissement, en soi et par rapport aux autres, constitue selon nous le second versant du problème de la représentation des institutions universitaires à travers leurs décors peints et sculptés. La méthode la plus commode pour se livrer à l'étude de ce phénomène est l'analyse des systèmes de représentations développés par chaque école.

3. Définition

Eléments de représentation

Les éléments d'un discours, pictural ou sculptural, oratoire ou littéraire, lorsqu'ils sont affectés d'une signification particulière contribuant à définir un caractère spécifique de la communauté qui secrète ce discours, sont autant de figures de représentation de cette communauté. Par exemple, la répétition de la figure du bicorne dans les publications ou sur les oeuvres d'art de l'Ecole Polytechnique (6) constitue la représentation d'un élément particulièrement emblématique de la spécificité polytechnicienne : il évoque la tradition (en raison de l'ancienneté de sa présence dans la costume) et le prestige (puisqu'il fait partie du grand uniforme revêtu lors des manifestations officielles telles que le bal ou le défilé de la Fête Nationale), son caractère martial renvoie au statut original de l'établissement, et, de façon métonymique, il représente la polytechnicien (7).

6. Voir : (n. 271 ; pl. 189).

7. Les plus récentes oeuvres d'art de l'Ecole Polytechnique laissent encore une large place à la représentation de cet objet : le vitrail composé par Hervé Loillier montre un polytechnicien en grand uniforme (*Vitrail du bicentenaire*, Ecole Polytechnique, 1994, n. p., ill. Phot.). La dernière mouture du dictionnaire d'argot de l'X montre sur la couverture un élève en grand uniforme (Fabrice Mattiata, *Dictionnaire d'argot de l'X*, Ecole Polytechnique, Sabix, 1994, 141 p., ill.). Par extension, le bicorne renvoie au mythe de l'Ecole Polytechnique : "*Mythal : qui a trait au mythe de l'Ecole. Le bicorne est un objet mythal*" (Fabrice Mattiata, *Dictionnaire d'argot de l'X*, Ecole Polytechnique, Sabix, 1994, 141 p., ill., p. 90.)

Axes de représentation

La réunion de différents éléments affectés de la même signification permet de connaître quels sont les grands domaines de représentation de chaque institution, ou, en d'autres termes, de définir quels sont les grands axes de représentation élaborés au fil du temps par les représentants de la communauté. Par exemple, le nombre très important de peintures et de sculptures évoquant la bipolarité des enseignements délivrés par la Sorbonne (lettres et sciences) fait de cette bipolarité un des traits majeurs de la représentation de l'institution.

Systèmes de représentation

Enfin, l'organisation de ces différents axes de représentation, les passerelles naturellement établies entre eux en raison du caractère volontiers polysémique des oeuvres d'art, permettent de reconnaître quels sont les véritables systèmes de représentation des institutions étudiées.

II. ELABORATION DES SYSTEMES DE REPRESENTATION

Ces modes d'organisation des représentations des institutions, dont la complexité est du reste variable en fonction de l'établissement considéré, ne se présentent certes pas comme des phénomènes définis une fois pour toutes et contemporains de la naissance de l'école ou de la création de la faculté : leur élaboration suit un processus particulièrement lent, car il ne peut y avoir construction de figures de représentation sans travail de la mémoire sur l'histoire de ces dernières. L'écoulement d'un important laps de temps est la condition *sine qua non* de l'apparition de thèmes récurrents.

1. Systèmes de représentation et mémoire

Les anniversaires (centenaire, bicentenaire, etc.) et les inaugurations (monuments commémoratifs, monuments aux morts) sont les moments privilégiés de la construction du système de représentation et de l'affirmation de la spécificité. En effet, ces temps forts de la vie de l'établissement permettent, comme nous l'avons déjà dit plus haut, de faire des bilans, d'établir une comptabilité (nécessairement valorisante) de l'oeuvre accomplie depuis le précédent anniversaire. De ce fait, ils sont l'occasion de très nombreuses commandes d'oeuvres artistiques ou littéraires, qui sont autant d'occasions de mettre en scène ces images de la communauté. Lors du centenaire de l'Ecole Polytechnique, en 1894, outre la célèbre toile de Dupain déjà souvent citée, des discours sont prononcés, des pièces de musique et des poèmes sont composés, dont la *Cantate du Centenaire de l'Ecole*, oeuvre d'Armand Sylvestre (8). Pour les jeunes institutions, ces cérémonies d'anniversaire sont bien souvent les premières occasions donnant la possibilité d'écrire sur l'école, de la penser et de la représenter. On le voit bien à l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud : les vingt-cinq ans de l'Ecole sont marqués par la publication d'un *Livre du souvenir* (9). Un poème y figurant en bonne place porte le titre évocateur de *Où nous en sommes* (10) : premier bilan et premières représentations sont donc ici intimement liées. En 1932, nous retrouvons le même phénomène dans l'ouvrage publié à l'occasion du premier demi-siècle de l'Ecole Normale Supérieure de Jeune Filles (11). Un temps d'une ou deux générations semble donc devoir s'écouler entre la création administrative de l'institution et la naissance d'éléments d'un système de

8. *Centenaire de l'Ecole Polytechnique, L'Épopée, 1794-1894*, Paris, 1894, VIII-67 p., p. V-VIII. La cantate écrite par Armand Sylvestre fut mise en musique par Louis Saruz. Les premières paroles, assez représentatives du style de l'ensemble sont :

"Cent ans déjà qu'au ciel de la Patrie
 "Se sont levés tes rayons éclatants.
 "Mère auguste, école chérie,
 "O toi pour qui la gloire a mesuré le temps."

9. *Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud, Livre du souvenir, 1881-1906*, Paris, 1906, 372 p.

10. *Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud, Livre du souvenir, 1881-1906*, Paris, 1906, 372 p., p. 308-311. Poème de Maurice Bouchor.

11. *Le cinquantenaire de l'Ecole de Sèvres, 1881-1931*, Paris, 1932, 457 p.

représentation, dont l'existence d'une forme de mémoire collective paraît être un des fondements les plus solides.

Sans cette *mémoire*, c'est à dire non seulement la somme des expériences vécues (*id est* l'histoire de l'institution), mais encore le travail accompli par les esprits sur ces événements, il ne peut y avoir de mise à distance par rapport à son propre vécu, il ne peut y avoir construction de figures de représentation complexes.

2. *Systèmes de représentation et financement des oeuvres d'art*

Laissons de côté pour le moment les oeuvres littéraires et portons notre attention sur les oeuvres d'art les plus riches en représentations de l'institution : monuments aux morts, tels que ceux de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures (12), de l'Ecole Polytechnique (13), de l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm (14) ou autres sculptures. On peut également joindre à cette liste les décorations murales du réfectoire de l'Ecole Centrale (15) et les peintures de Vauthier ornant les murs de l'administration de cette même institution (16). Il s'agit, dans la plupart des cas, d'oeuvres de dimensions importantes, fort coûteuses, dont l'érection ou l'exécution n'a été rendue possible que grâce au concours de l'ensemble des membres de la communauté (financement par souscription) ou l'intervention d'un généreux mécène (c'est le cas pour le réfectoire des centraliens). Ce problème du financement a deux conséquences majeures.

La première, nous aurons l'occasion d'y revenir, est que la richesse des représentations artistiques d'une institution sera en partie conditionnée par les moyens financiers dont disposent ses membres : tous les établissements n'auront pas les moyens matériels de se doter de compositions peintes ou de groupes sculptés traduisant l'image qu'ils souhaitent donner d'eux-mêmes. Les plus modestes se limiteront à des représentations purement écrites. L'image reste un luxe.

12. Voir : (n. 49 ; pl. 15-19).

13. Voir : (n. 299 ; pl. 205).

14. Voir : (n. 215 ; pl. 155-157).

15. Voir : (n. 50 ; pl. 22-31).

16. Voir : (n. 55 ; pl. 35-36).

La seconde est que, décidément, le temps reste un facteur déterminant de l'apparition de formes de représentation complexes. Sans l'existence d'un groupe important d'anciens élèves nantis de situations financières satisfaisantes, aucun programme de grande envergure n'est possible. L'Ecole Centrale des Arts et Manufactures est fondée en 1829. L'Association Amicale des Anciens Elèves de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures ne voit le jour qu'en 1862 (17), et ce n'est qu'en 1900 qu'elle finance le *Monument aux anciens Elèves de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures morts pour la France ou victimes du devoir professionnel* (18), première manifestation majeure du système de représentation de cette grande école d'ingénieurs. Cet exemple permet de comprendre, encore une fois, que l'émergence d'une image de la communauté suppose une importante sédimentation humaine, génératrice de mémoire (pour donner un contenu à ces représentations) et génératrice de moyens (pour leur donner un contenant).

3. Les systèmes de représentation et la Très Grande Guerre (19)

Puisque nous évoquons la construction dans le temps des systèmes de représentation, nous ne pouvons manquer de mentionner un phénomène qui tint une place capitale dans leur processus d'élaboration : la première guerre mondiale. Le nombre effrayant des victimes humaines (en particuliers chez les jeunes, y compris parmi les étudiants appartenant aux institutions que nous étudions ici) et le traumatisme durable causé par leur disparition ont été à la source d'un très grand nombre de textes commémoratifs (discours (20), livres d'or (21), compte-rendus

17. Sur cette association particulièrement représentative de la puissance des réseaux d'anciens élèves, voir : *Cinquantenaire de l'Association Amicale des Anciens Elèves de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures*, Paris, 1912, 100 p.

18. Voir : (n. 54 ; pl. 34).

19. Nous empruntons cette formulation au titre d'un recueil d'articles publiés dans le journal *Le Monde* en 1994. 14-18 : La Très Grande Guerre, *Le Monde*, numéro spécial, 1994, 39 p.

20. Parmi les plus célèbres et les plus intéressants, on peut lire ceux prononcés par le Président de la République Raymond Poincaré lors des séances de rentrée de l'Ecole Polytechnique et de l'Ecole Normale. Poincaré(R.), *Discours prononcé à l'Ecole Polytechnique lors de la réception des élèves de retour du front, 4 mai 1919*, Paris, 1919, 22 p. et Poincaré(R.), *Discours prononcé à la séance de rentrée de l'Ecole Normale Supérieure, 23 mars 1919*, Paris, 1919, 20 p.

d'inaugurations des plaques portant les noms des disparus, etc.) et de l'érection de beaucoup de monuments (22). A travers ces textes et ces oeuvres d'art, la représentation des institutions et la complexité de l'image qu'elles avaient d'elles-mêmes se sont démesurément accrues : l'apparition de systèmes véritablement complexes, riches en thèmes récurrents, s'appuyant sur l'image autant que sur l'écrit est contemporaine de ce cataclysme.

Les écoles qui n'avaient encore jamais beaucoup réfléchi sur leur histoire ou sur leur originalité par rapport aux autres ont été forcées de le faire. Celles qui possédaient déjà un corpus de figures de représentation ont pu à cette occasion rassembler ces fragments pour construire un discours cohérent et continu. La construction de monuments aux morts au coeur des établissements supposait, dès le départ, une entreprise de justification de leur érection passant par la valorisation de la spécificité de l'institution. Pourquoi inscrire en ces lieux les noms des morts, lorsqu'ils étaient gravés devant les mairies ou sur les plaques apposées aux murs des églises ? Simplement parce que, entre le souvenir entretenu par la famille génétique et celui magnifié par la famille nationale, il fallait construire le souvenir que nourrirait la communauté (faculté, école), et donc donner un visage, une personnalité propre, originale et inimitable à cette dernière.

21. Un des plus remarquables : *Livre d'or de l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud*, Nancy, 1921, XXV-465 p. Voir aussi : *L'Ecole des Chartes et la guerre, Livre d'or orné de cinquante-et-un portraits*, Paris, 1921, VIII-169 p.

22. Nous avons consacré une partie de notre mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies à l'étude de ces monuments. Voir : Hottin(C.), *Le flambeau du savoir et la flamme du souvenir, mémoire en vue de l'obtention du Diplôme d'Etudes Approfondies, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Historiques et philologiques*, Octobre 1995, vol. II, 96 p. On en retrouvera l'essentiel dans : Hottin(C.), "Le culte des morts dans les institutions d'enseignement supérieur", *Architecture et pouvoirs publics au XIXe siècle, études réunies sous la direction de Jean-Michel Leniaud*, Bibliothèque de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, ouvrage en préparation (publication prévue en 1997).

TROISIEME PARTIE L’AFFIRMATION DE SOI : L’IDEE DE SPECIFICITE

CHAPITRE II LA DIVERSITE DES SYSTEMES DE REPRESENTATIONS

I. SYSTEMES DE REPRESENTATIONS ANICONIQUES

1. Significations possibles de l’absence d’oeuvres d’art : Saint-Cloud

Pauvreté de l’Ecole en oeuvres d’art

En évoquant le poids des questions financières dans l’élaboration des représentations de la spécificité des communautés universitaires, nous avons remarqué que l’absence de moyens financiers importants ne permet pas l’exécution d’oeuvres d’art de grandes dimensions riches en significations. Une des causes de cette absence de moyens est manifestement la condition modeste des anciens élèves de l’établissement, laquelle ne leur permet pas de faire des dons importants lors des campagnes de souscription. De semblable manière, la très grande sobriété d’une oeuvre commémorative peut également être expliquée par la faiblesse des moyens consentis par les souscripteurs pour son érection : nous pensons à certains monuments aux morts, tels que ceux de l’Ecole Normale Supérieure d’Enseignement Primaire de Saint-Cloud (1) ou de l’Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (2).

1. Voir : (n. 251).

2. Voir : (n. 144).

Le monument aux morts et la représentation de l'institution

Le monument des cloutiers semble offrir le meilleur exemple de l'affirmation de la spécificité de la communauté à travers le refus de l'oeuvre d'art, au point de faire de cette recherche du dépouillement une des figures majeures du système de représentation de l'établissement. En effet, si la discrétion du monument (une plaque en céramique de Sèvres) peut effectivement s'expliquer par la modicité de la somme recueillie, la modestie de la souscription trouve son origine dans la volonté du comité organisateur de restreindre la collecte des fonds à l'entourage immédiat de l'école, sans accepter les nombreuses bonnes volontés extérieures à la communauté qui s'étaient manifestées au départ. Ce choix constitue déjà en soi une figure de représentation, puisque l'humble monument qui résultera du produit de la souscription exprimera, par sa simplicité, l'action fervente d'une famille, certes petite, mais très unie, comme le montre le discours de monsieur Bonnaric, déjà mentionné plus haut et dont nous donnons ici une plus large citation :

"Dès le moment où il a été possible de songer à l'accomplissement de ce devoir, l'association en a assumé la charge comme un privilège, si l'on avait voulu ouvrir à travers l'enseignement primaire une souscription pour l'érection d'un monument aux morts de l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud, de toutes parts les offrandes auraient affluées : combien d'instituteurs aux cheveux gris se souviennent affectueusement des écoliers d'élite dont ils ont reconnu la vocation pour l'étude et pour l'enseignement et qu'ils ont acheminés vers cette école ! Combien parmi les instituteurs des générations moins avancées en âge se souviennent avec gratitude des professeurs de l'Ecole Normale, anciens élèves de Saint-cloud dont ils ont reçu l'enseignement !" (3)

Et, de fait, le monument eût pu être somptueux :

3. Discours de Monsieur Bonnaric, *Livre d'or de l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud, 1914-1918*, Paris, 1921, XXV-465 p., p. X.

"Honorée et aimée comme elle l'est dans l'enseignement primaire, l'école pouvait recueillir, pour glorifier ses morts de la guerre, de quoi ériger devant sa façade un monument public de pierre et de marbre." (4)

Cependant, les membres du comité ont voulu qu'il en soit autrement : le monument est sobre, dépouillé à l'extrême, et sa nudité, sa rudesse, doivent être interprétées comme une représentation de l'honnêteté, de la probité et de la simplicité des anciens élèves de Saint-Cloud, peu soucieux du paraître mais attentifs à l'être. Bonnaric lui-même le dit dans un extrait de son discours que nous avons déjà cité :

"Mais les camarades de nos morts ont pensé, et nous avons pensé avec eux, qu'un hommage fraternel et plus intime était mieux en accord avec l'esprit de cette école, qui est considérée comme une famille et qui a toujours mené sans bruit son utile labeur." (5)

Le monument, précisément à cause de son absence de caractère artistique, est donc la traduction des vertus fondamentales que l'on prête aux "cloutards" (dont l'expression "utile labeur" est un condensé saisissant). Ce peu d'intérêt pour la représentation de soi à travers l'art trouve d'ailleurs son écho dans l'absence presque complète de peintures et de sculptures à l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud, tandis que l'on trouve de très nombreux indices montrant que les valeurs exprimées par le monument sont véritablement au coeur du système de représentation de la communauté. Il suffit, pour tout exemple, de citer un passage du poème *Où nous en sommes* :

*"Ouvriers d'un labeur sans relâche et sans terme
"Bons semeurs de la graine invisible qui germe
"Dans les cerveaux et dans les coeurs
"Salut ! (...)"*

4. Discours de Monsieur Bonnaric, *Livre d'or de l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud, 1914-1918*, Paris, 1921, XXV-65 p., p. X.

5. Discours de Monsieur Bonnaric, *Livre d'or de l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud, 1914-1918*, Paris, 1921, XXV-65 p., p. X.

On retrouve exprimé, de manière individuelle, cet attachement pour le sérieux, ce goût du labeur acharné et austère, dans de très nombreuses notices nécrologiques d'anciens élèves de l'école tombés au front en 1914-1918 :

"Ils étaient tous deux [les normaliens Vialon et Deforges], comme moi, fils de cette Auvergne un peu rude, dont Vialon ramassait en lui les qualités robustes, la bonne carrure, l'énergie, la solidité de l'esprit, la bonne humeur et la sûreté d'affection." (6)

Comme on peut le constater, le système de représentations développé par l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud ne s'exprime qu'accidentellement à travers le monument commémoratif dédié au souvenir des anciens élèves morts en 1914-1918 : les modes d'expression de la spécificité de l'institution sont essentiellement des textes écrits et des discours, ce qui n'empêche pas les figures de représentations d'être nombreuses et assez riches.

Richesse du système de représentations de l'Ecole de Saint-Cloud : le terroir

Il n'est pas dans notre propos de nous arrêter trop longtemps sur cette particularité, puisque nous avons choisi de nous en tenir principalement au discours élaboré à travers les images. Disons-en cependant quelques mots : cela rendra plus visible le fait que, si les images restent un observatoire privilégié pour l'étude des représentations, elles ne peuvent donner un panorama complet de ces phénomènes. Comme la dernière citation peut le laisser entrevoir, les représentants de l'institution se plaisent à évoquer non seulement le caractère populaire des origines cloutières, mais encore l'attachement des élèves à leur terroir de naissance, et tout particulièrement au monde rural dont sont issus bien des normaliens supérieurs de Saint-Cloud. Ainsi, dans les notices nécrologiques :

"E. Cathala est né dans le département du Tarn. (...) Le pays d'élection de notre ami est Saint-Genest, près de Lautrec, entre Albi et Castres, dans le gras terroir de vignobles, de maïs et de blé qui s'étend du Dadou à l'Agout."

6. Notice nécrologique des normaliens Vialon et Desforges, *Livre d'or de l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud, 1914-1918*, Paris, 1921, XXV-465 p., p. 441.

Là était cette petite patrie tarnaise que Cathala aimait et qu'il évoquait parfois dans ses conversations." (7)

Ou encore :

"Antoine Cavioni était né à Lyon le 14 septembre 1883, mais sa famille était originaire de Corse et la Très Belle était sa vraie patrie." (8)

A ces évocations charmantes du terroir perdu, semblent répondre les accents bucoliques de la première strophe du poème composé par Maurice Bouchor et rappelant les premières années des lois scolaires :

"C'est hier, cependant, les premières semailles

"C'est hier, remuant le sol jusqu'aux entrailles

"Les premiers et rudes labours (...)" (9)

Tandis que les maîtres disent, en parlant de leurs chers normaliens supérieurs de Saint-Cloud :

"Quelle bonne terre, comme on peut y labourer profond !" (10)

Richesse du système de représentations de l'école de Saint-Cloud : l'enseignement

A côté de ces représentations de la terre, et étroitement liées à elles, on retrouve les figures de représentations de l'enseignement : le lien entre les deux est offert par la personnalité même des élèves de Saint-Cloud qui, étant issus d'un milieu souvent rural, agissent indirectement sur celui-ci après leur passage à l'E.N.S., notamment à travers la formation des instituteurs qui vont répandre le message laïque

7. Notice nécrologique du normalien Ernest Cathala, *Livre d'or de l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud, 1914-1918*, Paris, 1921, XXV-465 p., p. 83.

8. Notice nécrologique du normalien Antoine Cavioni, *Livre d'or de l'Ecole Normale Supérieure d'Enseignement Primaire de Saint-Cloud, 1914-1918*, Paris, 1921, XXV-65 p., p. 70.

9. Bouchor(M.), "Où nous en sommes", *Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud, Livre du Souvenir, 1881-1906*, Paris, 1906, 372 p., p. 308-311, p. 308.

10. *Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud, Livre du Souvenir, 1881-1906*, Paris, 1906, 372 p., p. 23.

et républicain jusque dans les campagnes les plus lointaines. On trouve un exemple (extrême, sans aucun doute) de cette relation avec la *France profonde* dans l'oeuvre de Geoffroy commandée pour Saint-Cloud : *L'Ecole franco-arabe de Tlemcen* (11). Le discours portant sur l'expansion coloniale y a également sa place.

La représentation de l'institution peut donc être presque parfaitement indépendante de l'oeuvre d'art. Néanmoins, cette dernière, en raison du prestige qu'elle revêt et de sa publicité (bien supérieure à celle d'un texte écrit, permanent mais d'accès parfois difficile, ou d'un discours, public, mais éphémère) reste le mode privilégié d'affirmation de la personnalité de la communauté.

2. La représentation de l'institution à travers l'affirmation d'une esthétique : l'Ecole des Arts Décoratifs et l'Ecole des Beaux-Arts

Lorsqu'on se trouve en présence d'écoles destinées à former des artistes et des créateurs, il ne faut pas s'étonner de constater que l'affirmation de l'originalité de l'établissement se manifeste à travers l'exécution d'oeuvres qui apparaissent comme des témoignages, ou même comme des manifestes des conceptions artistiques prônées par les maîtres qui professent dans ces établissements. Comprenons-nous : en pareil cas, la manière dont l'oeuvre est traitée, son style, sa forme, l'esthétique à laquelle elle est rattachée, comptent autant dans le discours que le sujet lui-même, lequel peut être du reste beaucoup plus anecdotique. Il peut également arriver que le sujet même de l'oeuvre vienne renforcer le message contenu dans la forme de cette dernière, mais ce n'est cependant pas toujours le cas. De ce point de vue, l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts et l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs sont représentatives de deux démarches opposées.

Les monuments de l'Ecole des Beaux-Arts entre académisme et éclectisme

Au sein de la collection, considérable, des oeuvres d'art conservées à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, se détache un petit groupe de monuments, relativement groupés dans le temps et dotés d'une apparence extérieure très homogène

11. Voir : (n. 253 ; pl. 182).

: *Monument à la mémoire de Julien Gadet* (12), *Monument à la mémoire d'Eugène Guillaume* (13), *Monument à la mémoire d'Henri Regnault* (14), *Monument à la mémoire de Félix Duban* (15), *Colonne dédiée à Auguste Rougevin* (16), *Monument à la mémoire d'Ernest Coquart* (17).

Tous ces monuments, en effet, ont été érigés à la mémoire d'anciens membres de l'institution, peintres, sculpteurs, architectes, par des artistes eux-mêmes issus de l'Ecole des Beaux-Arts, souvent passés par le concours du Prix de Rome et ayant triomphé de cette redoutable épreuve. Précisons enfin que les fonds récoltés pour l'érection de ces divers monuments semblent trouver leur origine dans une série de souscriptions, éventuellement assorties d'une petite subvention de la direction des Beaux-Arts, la maison de la rue de Valois étant traditionnellement très liée à celle de la rue Bonaparte. Il s'agit donc d'oeuvres qui sont le plus pur produit de la communauté humaine formée par les élèves, anciens élèves et professeurs de l'école. On ne sera donc guère surpris de constater que ces oeuvres, par leur esthétique bien plus que par leur discours (il s'agit toujours de monuments commémoratifs), sont également la transcription des conceptions esthétiques professées à l'Ecole des Beaux-Arts à la fin du siècle dernier. Le classicisme reste à l'honneur, avec un grand nombre de frontons triangulaires (monuments à Henri Regnault et à Félix Duban), des colonnes ioniques (monuments à Henri Regnault), et des personnages secondaires drapés ou dénudés, vêtus à l'antique (comme la figure de pleureuse qui accompagne le buste de Regnault). En revanche, signe de l'évolution des temps en sculpture, la polychromie est désormais admise, de même que l'alliance du bronze et du marbre, pour composer de discrets effets d'alternance chromatique (monument à Julien Gadet, monument à Ernest Coquart). De même, la mosaïque trouve dans ces monuments un champ d'expression, sous forme de mosaïques dorées ou simplement colorées (monument à Henri Regnault, monument à Félix Duban, colonne dédiée à Auguste Rougevin).

Il ne s'agit sans doute pas ici de l'expression d'un système de représentations complexe et multiforme, comme nous venons de le voir à Saint-Cloud : notons simplement que les oeuvres d'art de l'école sont l'occasion pour les artistes membres

12. Voir : (n. 157 ; pl. 103).

13. Voir : (n. 159 ; pl. 105).

14. Voir : (n. 160 ; pl. 106 et 107).

15. Voir : (n. 162 ; pl. 112 à 114).

16. Voir : (n. 163 ; pl. 115).

17. Voir : (n. 164 ; pl. 116).

de l'institution de mettre en évidence la spécificité de l'enseignement et des idées professées dans l'établissement.

Les arts décoratifs en leur école

Une esthétique dépouillée caractérise le monument aux morts de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (18). Cette tendance résulte d'un choix délibéré et ne paraît pas motivée par des difficultés financières, puisque l'institution a reçu une subvention de 1 000 francs de la direction des Beaux-Arts (19). S'il fallait encore justifier par quelque moyen le caractère volontaire de ce parti-pris esthétique, il suffirait de mettre en regard le monument actuel et celui de l'ancienne Ecole des Arts Décoratifs : cette petite plaque de marbre est demeurée dans les locaux de la rue de l'Ecole de Médecine, aujourd'hui occupés par l'Institut d'Anglais de l'Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle. De dimensions médiocres, elle souffre visiblement de la pauvreté des moyens mis en oeuvre pour son érection. Elle fut installée en 1921, et sans doute faut-il voir dans le déménagement prochain de l'école la raison de ce dénuement. Le contraste entre l'indigence du premier monument et la sobre grandeur du second dit assez les différences de vues qui ont présidé à leurs érections respectives. Dans le monument le plus récent, des dossierets lisses délimitent trois ouvertures dans le mur ; celle du milieu, plus profonde, abrite une plaque de marbre dont la tonalité sombre crée un heureux effet de contraste avec la coloration blanc cassé de la paroi ; le grand entablement nu porte l'inscription "A NOS MORTS" rédigée en très grandes capitales. Comme on le voit, ce monument a été manifestement conçu par les membres de l'établissement et selon l'esthétique propre à l'Ecole des Arts Décoratifs. Sa conception originale, qui contraste fort avec les pesantes allégories de nombre de monuments aux morts communaux ou particuliers, en fait un véritable manifeste des théories artistiques professées à l'école : le mur tout entier est traité de manière à faire corps avec le monument proprement dit, à se fondre avec lui. Le marbre commémoratif ne se limite plus à une simple plaque fixée sur le mur, il s'unit intimement à l'architecture et prend de ce fait une ampleur exceptionnelle.

Le discours sur l'esthétique prônée par l'institution qui sous-tend toute la conception du monument se retrouve dans la plupart des autres oeuvres présentées à

18. Voir : (n. 144).

19. Arch. nat., F 21 4850. Dossier de l'E.N.S.A.D.

l'école : cette continuité est logique dans la mesure où elles furent presque toutes réalisées par des membres de l'institution. Charles Despiau donna à son ancienne école un buste de son professeur Léon Deshairs (20), et une statue : *Assia* (21). Les deux bas-reliefs de Marius Petit (22), élève diplômé de l'école, sont également représentatifs du souci de simplicité, de pureté des lignes qui paraît être une constante préoccupation des maîtres et des étudiants de la maison. Quant aux ferronneries de la porte principale donnant sur la rue d'Ulm, traditionnellement attribuées au talent de Subes (23), elles s'harmonisent parfaitement avec le reste de la décoration.

Contrairement à ce que nous avons observé dans les monuments commémoratifs de l'Ecole des Beaux-Arts, le discours sur la spécificité de l'institution ne se limite pas à l'apparence extérieure des oeuvres : les thèmes abordés par les artistes contribuent largement à expliciter les conceptions artistiques de l'Ecole des Arts Décoratifs. Le second bas-relief de Marius Petit, intitulé *Les Arts s'unissent pour orner la vie* (24), évoque bien l'esprit des enseignements dispensés au sein de l'école : pluridisciplinarité (l'artiste a associé des représentations de la peinture, de la sculpture et de l'architecture) et finalité décorative (comme le suggère le titre). Ce rappel des différentes spécialités du programme se retrouve dans les motifs en fer forgé apposés sur les grilles de la porte d'entrée : architecture, peinture, sculpture, décoration. Chacun de ces arts est du reste associé à un élément de la Nature (une rose épanouie accompagne la sculpture), sans doute afin de bien montrer que la source d'inspiration première doit être recherchée dans la contemplation de la nature. C'est précisément la signification du premier bas-relief de Marius Petit, intitulé *La Nature inspiratrice* (25). Donner en images un abrégé des théories et des enseignements de l'école, tel était bien le projet du directeur lorsqu'il pria la direction des Beaux-Arts de bien vouloir commander à Marius Petit ces deux oeuvres :

"J'ai donc demandé à un élève de Monsieur Niclausse, Marius Petit, âgé de vingt-deux ans, titulaire d'une médaille d'argent au Salon des Artistes Français et

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

21. Voir : (n. 148 ; pl. 93).

22. Voir : (n. 153 ; pl. 95 et 96).

23. Voir (n. 156 ; pl. 99 à 102).

24. Voir : (n. 153 ; pl. 96)

25. Voir : (n. 153 ; pl. 95).

d'une bourse de la Fondation Blumenthal, de modeler deux compositions dont les thèmes résument le programme de l'école." (26)

A l'Ecole des Arts Décoratifs, la représentation de la spécificité de l'institution repose donc non seulement sur la forme des oeuvres présentées dans les espaces publics de l'institution, mais encore sur leur signification, sur leur thématique. Ce dernier point nous amène à envisager les cas, fort nombreux, où la représentation des activités de l'établissement est l'axe principal du système de représentations.

II. AFFIRMER SA SPECIFICITE EN MONTRANT SES ACTIVITES

1. Pourquoi représenter les activités de l'institution ?

Lorsqu'ils prient les artistes d'ornez les murs de leur école de peintures représentant les activités les plus en rapport avec les enseignements dispensés dans leur établissement, professeurs et dirigeants des écoles et des universités désirent magnifier l'objet de leur savoir, tout en annonçant haut et fort au visiteur qu'il se trouve bien dans le sanctuaire des études agronomiques, vétérinaires, coloniales, minéralogiques ou médicales. Donner à voir le secteur de l'activité humaine qui est l'objet de l'attention des jeunes chercheurs de la maison : est-il un moyen plus simple et plus clair d'affirmer quelle est la spécificité, l'originalité de l'institution ? De fait, cette solution a été abondamment utilisée, et il est vrai que tout le monde y trouvait matière à avantages. Les artistes se voyaient offrir le sujet de leur composition sans avoir à rechercher de compliquées allégories. Tandis que les membres de l'institution y trouvaient l'occasion de compléter la mise en adéquation de leur cadre de vie avec leurs préoccupations scientifiques.

26. Arch. nat., AJ 53, Archives de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Dossier de la décoration de l'établissement.

Un espace intérieur largement conditionné

En effet, si l'enveloppe extérieure de nos facultés et de nos grandes écoles offre fréquemment au passant une impression de similitude (façades classiques, frontons orgueilleux, murailles en pierres de taille), il n'en va pas de même à l'intérieur. L'espace, cela est vrai principalement pour les écoles scientifiques, est largement conditionné par les activités pratiquées dans l'enceinte de l'établissement : mobilier particulier des laboratoires, amphithéâtres munis de paillasse, etc. Il n'est pas rare qu'une collection d'objets vienne parachever l'immersion du visiteur dans un univers singulier, tout entier orienté vers un unique objet d'étude : c'est, par exemple, le magnifique musée minéralogique de l'Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris, avec ses vitrines en bois massif ; ce peut être également le petit musée d'outils agricoles (en modèles réduits) de l'Institut National Agronomique ; ce peut être, enfin, la simple vitrine qui présente assez pauvrement l'histoire de l'Ecole des Ponts et Chaussées dans le vestibule de l'hôtel de Fleury.

Prestige de l'oeuvre d'art

A cet espace déjà largement conditionné par la spécificité des études qui y sont menées, l'adjonction d'oeuvres d'art présentant une thématique identique vient conférer un prestige singulier : en recevant la consécration de la représentation picturale ou sculpturale, l'objet de l'étude est, en quelque sorte, magnifié et sacralisé ; l'oeuvre d'art lui assure un prestige intemporel et définitif, irrévocable et permanent.

Ce phénomène n'est cependant pas d'une très grande originalité : représenter en un lieu donné des scènes ou des paysages en rapport avec la fonction de ce lieu est un *topos* de représentation qui se manifeste bien en dehors de la sphère étroite des communautés universitaires : n'en avons nous pas un magnifique exemple avec les peintures du hall de la Gare de Lyon, qui représentent des vues célèbres de villes desservies par la compagnie P.L.M., et un exemple encore plus prestigieux avec les toiles marouflées qui ornent les deux salles du restaurant de cette même gare, le fameux Train bleu (27)? N'en avons nous pas un autre exemple dans les décors des

27. Voir à ce sujet : Walter(E.), "Le décor [des gares]", *L'espace du voyage : les gares*, *Revue des Monuments Historiques*, n° 6, 1978, p. 36-44. Voir aussi, du même auteur et sur un sujet assez proche : Walter(E.), "1850-1970 : Le décor dans les établissements thermaux et les casinos", *Revue des Monuments Historiques*, n° 1, 1978, p. 65-74.

mairies d'arrondissement de Paris, où sont volontiers représentées les activités des quartiers avoisinants : bouchers à la Villette, commerçants aux Halles (28) ?

Au sein de ces représentations des activités de l'institution, nous pouvons distinguer deux catégories : celles qui ont pour thème la représentation de l'objet des études, et celles qui mettent en scène les membres de la communauté dans l'exercice de leur activité professionnelle ou estudiantine. Les secondes offrent sans doute une plus grande richesse d'interprétation, dans la mesure où elles nous ouvrent le chemin en direction de systèmes de représentation plus complexes.

2. Représenter l'objet des études

Images de l'objet d'étude

La décoration peinte de l'I.N.A est entièrement tournée vers la figuration de la vie champêtre : Roland Oudot y a peint *Les Moissons* (29), Chapelain-Midy *Les Vendanges* (30), Destrille *Les travaux de la Ferme* (31) et Planson *Les quatre saisons* (32). Les monuments commémoratifs sculptés, moins concernés *a priori* par ce type de représentations, sont également colonisés par des objets ou des personnages évoquant le monde rural : le Grand Prix de Rome Auguste Cordonnier a placé auprès du buste d'Eugène Risler un semeur en bronze de haute taille (33), Tandis que Lanson, autre Grand Prix de Rome, mettait un soc de charrue aux pieds de la statue de Léonce de Lavergne (34). Enfin, à la Cité Internationale Universitaire, sur le perron de la maison des étudiants de l'I.N.A., un couple de paysans en pierre grisâtre pousse une lourde brouette remplie de foin : pas un élément de la décoration

28. Voir : *Le Triomphe des mairies, grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, catalogue de l'exposition organisée au Petit Palais, 8 novembre 1986-18 janvier 1987, Paris, 1987, 463 p. Voir aussi : Ferault(M.A.), "Style et iconographie des grands décors peints de la troisième République dans les mairies et hôtels de ville du département du Val-de-Marne", *Paris et Ile-de-France*, t. XXXVII, 1987, p. 379-389.

29. Voir : (n. 330 ; pl. 232).

30. Voir : (n. 322 ; pl. 224).

31. Voir : (n. 327 ; pl. 228 et 229).

32. Voir : (n. 331 ; pl. 233 à 235).

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

34. Voir : (n. 329 ; pl. 231).

n'échappe à l'évocation de ce monde rural, de cette terre, qui doivent être l'objet des études des ingénieurs agronomes. On se contentera de remarquer, pour nuancer notre propos, que c'est l'agriculture, plus que l'agronomie, qui est ici magnifiée, et que les artistes ne se mettent guère en peine de représenter engrais et potasses ou tracteurs et moissonneuses modernes, préférant valoriser la musculature des vigneron et *la force tranquille du semeur au geste auguste* : un choix privilégiant les symboles traditionnels au détriment de la représentation de la modernité, ce qui ne paraît pas avoir déplu aux dirigeants de l'établissement.

Autre forme de représentation des activités de l'institution : les fameuses peintures exécutées par François Bonhommé pour l'Ecole des Mines de Paris. En ce cas, selon le goût propre à cet artiste, c'est au contraire la modernité qui est magnifiée, et l'ensemble peut être lu comme un poème tout entier composé à la gloire de l'ère industrielle et de ses serviteurs, mineurs et métallurgistes. De la même manière, les possessions françaises, objets des études et futurs terrains d'activité des élèves de "Colo", sont représentées dans les couloirs de l'école par une frise de petits panneaux de Gustave Fraipont (35) : pagodes indochinoises, cases africaines, oueds, marigots, brousse, savanes et mangroves... Enfin, bien que ces figures animalières soient plus rares que nous le pensions en abordant leur étude, l'Ecole Vétérinaire de Maisons-Alfort offre, en plusieurs endroits, des représentations du cheval, animal qui fut à l'origine de l'art vétérinaire (Bourgelat était spécialiste en hippatrique) et qui occupait encore, au tournant du siècle, une place centrale dans ces études en raison de son importance économique.

On pourrait aisément donner d'autres exemples de ces figurations de la spécificité de l'institution à travers ses activités. Cependant, il peut également être intéressant de montrer dans quelle mesure ces activités ne conditionnent pas uniquement le versant pictural des représentations de la communauté, mais se retrouvent également sous la plume des auteurs de discours ou de textes commémoratifs.

L'objet des études dans les textes

Le rappel incessant de l'objet principal des études accomplies par les élèves de l'établissement peut finir par apparaître comme une figure majeure du système de

35. Voir : (n. 110 ; pl. 68).

représentation de l'institution : à l'Institut National Agronomique, la pleureuse du monument aux morts se change en Cérès, tandis que, dans les discours, les auteurs donnent libre cours à un goût certain pour les métaphores agraires (que nous avons mentionnées en caractères romains dans cet extrait) :

"Hélas ! depuis neuf ans que les premiers sont morts

"La terre fut déjà maintes fois labourée

"Et les printemps, passant comme un raz-de-marée

"ont balayé la glèbe ou reposaient leurs corps"

"Mais ces braves, que tant de racines profondes

"Rattachaient à leur sol natal, en arrosant

"Le pays des aïeux du meilleur de leur sang

"Savaient qu'ils préparaient des semailles fécondes"

"Mais, plus vivants encore que beaucoup de vivants,

"S'ils s'offrirent pour tous à la mort volontaire,

"Ils furent le bon grain qui périt dans la terre

"Pour renaître en épis qui frémissent aux vents" (36)

On pourrait, à l'occasion, retrouver cette répétition d'un même thème dans le domaine pictural et dans le domaine littéraire en étudiant les textes rédigés par les membres de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes à la gloire de l'érudition et de la science positiviste et en les mettant en relation avec la composition, fort érudite dans l'ensemble bien que le Parthénon n'y ait pas le nombre de colonnes réglementaire, de Paul Buffet intitulée *Fête Antique, La Procession des Panathénées* (37).

Quant aux grandes toiles de Geoffroy destinées aux Ecoles Normales Supérieures d'Enseignement Primaire de Fontenay-aux-Roses et de Saint-Cloud, elles montrent quelles sont les activités de futurs instituteurs et institutrices formés par les normaliens supérieurs dans les Ecoles Normales des départements : en montrant quels peuvent être les prolongements de la mission civilisatrice de l'éducation républicaine

36. 1914-1918, *A la mémoire des anciens de l'I.N.A. morts pour la défense du sol français*, [Paris], [1921], 185 p., p. 135.

37. Voir : (n. 302 ; pl. 207 et 208).

jusqu'au cœur du pays, elles font écho à certains passages déjà cités du poème de Maurice Bouchor.

Retenons simplement qu'il est assez fréquent que le champ sémantique propre à l'activité principale des membres de l'institution se retrouve, sous forme de métonymies ou de métaphores, dans les différents textes produits par les membres de l'établissement.

3. Représentations de l'activité des membres de l'institution

Une forme de représentation plus vivante

La figuration dans les oeuvres d'art de membres de l'institution s'adonnant à des activités en rapport avec la spécialité enseignée dans leur établissement ouvre la voie à des représentations beaucoup plus riches de significations : ces figures humaines peuvent agir beaucoup plus librement que des allégories féminines censées représenter l'institution. Il devient possible, à travers ces types de figuration, de montrer réellement et de manière concrète en quoi réside la spécificité de l'enseignement. En outre, pour les jeunes élèves qui contempleront quotidiennement ces oeuvres l'identification, à leur aînés devient beaucoup plus aisée.

Tant que les artistes se limitaient à la représentation des objets d'étude des différents établissements, ils ne permettaient pas à leurs oeuvres d'entrer de plain-pied dans le système de valeurs de la communauté : les visions bucoliques de l'I.N.A. restent de simples illustrations de la vie rurale, des sortes de cartes postales à l'usage d'étudiants parisiens (38). L'introduction d'un membre de l'institution dans ces oeuvres abolit les distances, remplace la *vitre* qui les séparait de la vie de communauté par un *miroir* dans lequel elle pourra désormais chercher son reflet. Miroir parfois déformant, puisque nous verrons que cette irruption du membre du groupe est un des chemins qui mènent à systèmes de représentations complexes reposant sur l'imaginaire et sur une image idéalisée du membre de l'institution.

38. Le fait qu'elles n'offrent qu'un intérêt assez mince dans le cadre de notre propos ne leur enlève aucunement leurs qualités esthétiques intrinsèques : avec ces toiles, l'I.N.A. possède une fort estimable collection artistique, très représentative des talents de l'Entre-deux-Guerres.

Notons d'emblée que ces apparitions des représentants de la communauté peuvent être fugaces et ne servir en rien à l'affirmation de sa spécificité : le sculpteur limousin Coutheilas a représenté sur le *Monument aux morts de l'Ecole Supérieure de Pharmacie* (39) un jeune auxiliaire en pharmacie (reconnaissable à ses insignes et à son brassard) qui gît, mortellement blessé, tandis qu'une figure allégorique, probablement la Science, interrompt sa lecture pour méditer sur le sort de l'infortuné. Le soldat mort ne montre en rien quelles furent les missions spécifiques des pharmaciens durant le conflit : il n'est qu'un soldat inconnu, doté d'un visage de pierre, qui donne une existence visible aux nombreux noms qui composent la liste.

Médecins au combat

Il va sans dire que la représentation d'individus vivants nous éclaire bien mieux sur ce qui, selon les artistes et les dirigeants des établissements, fait l'originalité de la communauté. Les deux monuments aux morts érigés dans l'enceinte de la Faculté de Médecine (rue de l'Ecole de Médecine) constituent, par exemple, un témoignage intéressant sur la perception de la guerre par le corps médical et l'idée qu'il s'est fait de sa mission en temps de guerre. Le plus important se trouve dans le vestibule du bâtiment principal et est l'oeuvre du sculpteur Bénard (40), tandis que le second, beaucoup plus modeste, est dû à L.L. Blanchot et est fixé sur le nord de façade de l'ancienne école pratique de médecine (41). Tous deux représentent des médecins sur les champs de bataille : on reconnaît, représentés de manière stylisée mais évocatrice, les principaux repères visuels associés aux paysages des tranchées : terrains ravinés, arbres réduits à l'état de moignons, monticules, etc. Les deux médecins se trouvent sur le terrain, manière de rappeler, d'une façon plus visuelle et plus frappante que la liste des morts ne peut le faire, que le corps médical s'est exposé au danger pendant la Grande Guerre, tout autant que les autres composantes de la Nation. En outre, la spécificité de leur mission est indiquée dans les deux cas : sur le monument de Blanchot le médecin soigne un blessé derrière un muret de pierres effondrées, il cherche un instrument dans sa trousse de secours. Dans le monument de Bénard, nous voyons des brancardiers chargés d'un blessé pénétrer dans l'abri d'un hôpital de campagne ; le jeune médecin des armées, identifiable grâce à son brassard

39. Voir : (n. 483 ; pl. 359).

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

41. Voir : (n. 400 ; pl. 288).

(qui est pour l'artiste un moyen commode de montrer qu'il représente bien un docteur en médecine et non un simple soldat de la Grande Guerre), se tient à proximité. Les deux monuments parviennent donc à montrer l'engagement des médecins français dans la lutte menée par le pays tout entier, mais ils insistent également sur la particularité de la mission qu'ils remplirent à cette occasion, sans pour autant être moins exposés que les autres au danger.

Le médecin et la mort

Le jeune médecin sculpté par Bénard sur le monument aux morts de la Faculté de Médecine est assis dans une posture rêveuse et mélancolique : cette tristesse semble lui être inspirée autant par le sinistre paysage qu'il découvre à ses pieds que par l'énumération des défunts, judicieusement placée par l'artiste entre la figure du médecin et l'entrée du poste de campagne. Sa réflexion semble porter sur les morts plus encore que sur la guerre, et, à travers la calme gravité qui l'anime, on croit pouvoir retrouver l'attitude pensive que David d'Angers a donné aux deux statues de Bichat qui décorent la Faculté : *Bichat et enfant* (42) et *Bichat* (43). Dans les deux cas, la maître a pris soin de placer auprès de l'éminent médecin un cadavre lamentable, propre à inspirer à Bichat, et à tout autre spectateur, des réflexions désabusées sur la vanité des choses de ce monde. Bénard a procédé de semblable manière pour son médecin des armées, à ce détail près qu'une longue liste de morts bien réels vient remplacer la dépouille symbolique : manière de montrer le rapport particulier, spécifique que les médecins entretiennent avec la *Faucheuse* (44) et les pensées que la compagnie des morts peut leur inspirer.

Hommes de science au travail

Nous aurions pu insérer dans cette partie la question de la représentation des hommes de science et de l'apparition de figures archétypales du scientifique au tournant du siècle. Cependant, pensant que ces images n'avaient, la plupart du temps, qu'un rapport limité avec la question bien précise de la représentation de l'institution, nous avons préféré réserver cette étude pour notre quatrième partie.

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

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

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

L'affirmation de la spécificité d'une institution peut donc s'opérer à travers la représentation des objets ou des lieux qui se rapportent directement à ses enseignements ; elle peut également se traduire par la figuration de l'activité principale de ses membres : jusqu'ici peintres, sculpteurs et membres de la communauté ne font que puiser dans le monde réel pour construire l'image de l'école. Qu'en est-il lorsque ces représentations sont élaborées autour d'un concept, lorsqu'elles nous font pénétrer dans l'imaginaire des institutions ?

III. AFFIRMER SA SPECIFICITE EN CONSTRUISANT L'ECOLE IDEALE

Certaines grandes écoles (l'Ecole Polytechnique, l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures, l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm) ont développé, au cours de leur longue histoire, des systèmes de représentations complexes, offrant de multiples thèmes et ayant subi de profondes évolutions depuis la création des établissements. Le caractère commun à tous ces systèmes est qu'ils ne sont pas simplement l'illustration des activités des membres de la communauté : ces activités sont constamment mises en perspective de manière à donner non pas le simple reflet de l'école, mais celui de l'idéal qui anime l'institution. Par exemple, le thème de la guerre n'est que rarement traité pour lui-même dans la décoration de l'Ecole Polytechnique, dont le statut militaire remonte pourtant au premier Empire : seule une toile d'Armand Demaistre peut être rangée dans la catégorie des peintures à sujets militaires (45). Lorsque l'activité militaire des polytechniciens est montrée, c'est toujours sous une forme magnifiée, transfigurée par l'exaltation de la gloire : *La Victoire* de Ségoffin (46) et *Le Conscrit* de Theunissen (47) semblent tous deux aspirés vers le haut, emportés par un même élan vers le sublime. La toile de Moreau de Tours montrant la mort de Vaneau est bien moins une scène militaire que la représentation d'une mort glorieuse au nom de la liberté (48). De même, on ne trouve pas à l'Ecole Centrale de représentations du monde industriel semblables à celles

45. Voir : (n. 282).

46. Voir : (n. 299 ; pl. 205).

47. Voir : (n. 300 ; pl. 206 et 207).

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

exécutées par Bonhommé à l'Ecole des Mines : canons et automobiles, viaducs et centrales électriques ne sont évoqués que pour servir à l'exaltation de la modernité que souhaite incarner l'école.

De ce fait, en construisant, par eux-mêmes ou par l'intermédiaire des artistes, ces représentations de leur établissement, les membres de l'institution ne se contentent pas de fournir une illustration du particularisme de leur école : ils cherchent, plus ou moins consciemment, à construire une image de l'école idéale qui réaliserait parfaitement, au plus haut degré, les qualités propres à l'école existante ; il y aurait ainsi, à côté de l'école terrestre réelle une sorte d'école idéale, d'école céleste...

1. Naissance et développement de deux systèmes de représentations : Centrale et Polytechnique

"Pour la Patrie , Les Sciences et la Gloire"

Les éléments essentiels du système de représentation de l'Ecole Polytechnique sont en place pratiquement dès l'époque de la création de l'école, lorsque le sergent des élèves, Monge, reçoit des mains de l'Empereur le premier drapeau portant la devise de l'école. Il faudra attendre quelques décennies pour que ces trois idées de Patrie, de Science et de Gloire deviennent de manière active des éléments constants de représentation de l'école et des thèmes récurrents de sa décoration. Très vite, cependant, une articulation se dessine entre les trois termes de la devise : la Patrie (c'est à dire les armes) et les Sciences ne seront que deux versants complémentaires de la Gloire de l'école. Aussi nombre de représentations de l'école vont-elles reposer sur cette complémentarité du monde militaire et du monde scientifique.

Dès 1838 le sculpteur Romagnési choisit de faire figurer dans les bas-reliefs placés de part et d'autre de la porte d'entrée des symboles guerriers et des objets emblématiques des sciences physiques, tandis que la symbolique animale (l'aigle guerrier et la chouette savante) reprend sur le mode synthétique le balancement développé sur le mode analytique dans les sculptures. Au centre, une statuette d'Athéna, déesse aussi courageuse qu'intelligente, réunit en une seule figure les deux

visages de l'institution (49). Au moment du centenaire, la toile de Dupain reprend et développe ces images, tandis que le thème trouve ses premières illustrations littéraires dans les poèmes composés à cette occasion :

"Ecole aux glorieux enfants

"Où s'enseigne l'honneur, où s'apprend la victoire

"Dont la devise est lutter et savoir

"Ecole auguste dont l'histoire

"Est celle du progrès et celle du devoir" (50)

Plus loin, dans la même oeuvre, les polytechniciens sont qualifiés de "*Citoyens du devoir et soldats du progrès*" (51).

Les deux guerres mondiales vont donner plus d'ampleur au thème de la défense de la Patrie, déjà évoqué au siècle dernier par le monument de Theunissen : Victor Ségoffin et Gustave Umbdenstock conçoivent pour le monument aux morts une vaste muraille, encadrée de bas-reliefs représentant des glaives, et une Victoire coiffée d'un casque de poilu (52).

Depuis 1945, le thème de l'activité scientifique semble l'emporter sur celui de l'illustration militaire, qui ne subsiste plus guère que dans quelques objets emblématiques dotés d'une signification qui dépasse de beaucoup le monde de l'armée : l'uniforme, le bicorne, l'épée ou "*tangente*"... Néanmoins, lorsqu'il fut décidé de remettre en place les bustes des polytechniciens illustres dans le grand vestibule de la nouvelle école, un côté fut réservé aux militaires et un autre aux scientifiques, indice de la persistance d'une perception bipolaire de l'école.

Unité et modernité à l'Ecole Centrale

Les fondateurs de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures, soucieux avant tout de pragmatisme, ne se soucièrent guère de construire *a priori* une représentation idéale de l'établissement qu'ils avaient fondé : leur objectif était simplement d'établir

49. Voir : (n. 293 ; pl. 198 à 201).

50. Sylvestre(A.) et Seruz(L.) (mus.), "Cantate du Centenaire de l'école, 1794-1894", *Centenaire de l'Ecole Polytechnique, l'Epopée, 1794-1894*, Paris, 1894, VIII-67 p., p. V-VIII, p. V.

51. Sylvestre(A.) et Seruz(L.) (mus.), "Cantate du Centenaire de l'école, 1794-1894", *Centenaire de l'Ecole Polytechnique, l'Epopée, 1794-1894*, Paris, 1894, VIII-67 p., p. V-VIII, p. VIII.

52. Voir : (n. 299 ; pl. 205).

une école d'ingénieurs civils d'un type nouveau en France. Aucune devise, aucun concept ne vint donc au départ s'ajouter à la création matérielle de l'école. Bien plus qu'à Polytechnique, l'élaboration du système de représentations allait être le fruit d'un long travail de sédimentation.

On en distingue les premiers signes dans l'éphémère adoption d'un uniforme spécifique à l'école : comme pour les polytechniciens, le choix d'une tenue particulière rend possible une affirmation visuelle de l'originalité de l'établissement. L'uniforme de 1848 comportait "*Chapeau tricorne avec cocarde, habit bleu à revers, deux abeilles brodées en or au collet et aux basques, basques doublées en drap bleu ciel garni d'un liseré rouge, boutons en or mat avec l'inscription Ecole Centrale entourant une abeille, gilet blanc à revers, pantalon bleu, bandes bleu de ciel divisées par un liseré rouge, épée civile*" (53). Dès ce moment l'uniforme inclut deux éléments permettant l'identification de celui qui le porte à l'école : le nom, mais surtout l'abeille, dont c'est ici la première apparition. Un second uniforme est conçu en 1852, sans plus de succès (54). Bien avant que n'apparaissent les grands décors, l'abeille, élément capital du système de représentations de l'école est déjà présente. Sa symbolique est double : elle signifie ordre et rigueur, et de ce fait elle est conforme à l'esprit scientifique de l'établissement (55). Mais elle est également symbole d'égalité et de solidarité : les abeilles, toutes semblables, oeuvrent toujours en commun et se soutiennent mutuellement. Ainsi naît la première grande figure de représentation de l'école, dont on trouve une illustration dans plusieurs textes, et en particulier dans le livre de souvenirs que l'académicien Maurice Donnay, ingénieur des arts et manufactures, consacra à son école :

"*J'étais fier de porter la coiffure qui distinguait alors les élèves de l'Ecole Centrale : casquette à trois galons et à l'abeille d'or.*" (56)

53. De Laage de Meux(F.), "Histoire de l'école", *L'Ecole Centrale, 1829-1979*, Paris, 1979, 156 p., p. 7-47, p. 29.

54. On en trouve une reproduction faite d'après une peinture disparue dans : De Laage de Meux(F.), "Histoire de l'école", *L'Ecole Centrale, 1829-1979*, Paris, 1979, 156 p., p. 7-47, p. 29.

55. Les deux volumes édités en 1979 (*L'Ecole Centrale, 1829-1979*, Paris, 1979, 156 p. et *Chronique de l'Ecole Centrale, 1829-1979*, Paris, 1979, 156 p.) insistent sur cette rigueur de l'abeille, puisque leurs couvertures toilées montrent des alvéoles de ruche parfaitement rectilignes, avec une abeille d'or dans l'alvéole centrale.

56. Donnay(M.), *Centrale*, Paris, 1930, 137 p., p. 50.

Le même auteur évoque plus loin l'idée d'égalité entre les élèves, qui était renforcée par le port d'une blouse commune, obligatoire pour les travaux de laboratoire ou d'atelier, mais également propre à gommer les différences de condition sociale pouvant exister entre eux.

Avec l'installation dans les locaux de la rue Montgolfier, le thème de l'abeille trouve ses premières traductions dans la pierre : au fronton de l'entrée d'honneur, au-dessus des portes de l'administration, sur la cheminée de la salle à manger d'apparat.

Simultanément, et sans doute à la faveur de l'essor industriel que connaît alors la France, le thème de la représentation des objets symbolisant ce progrès industriel fait son apparition dans la décoration de l'école. Il ne s'agit parfois que d'outils, comme sur le monument aux morts sculpté par Denys Puech (57), mais on commence à trouver des signes de représentation de plus grande envergure : Vautier représente, dans ses peintures décrivant les excursions des élèves de l'école, la tour de 300 mètres de hauteur érigée en 1889 par l'ingénieur des arts et manufactures Gustave Eiffel à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889 (58).

Néanmoins, jusqu'à la Grande Gerre, les thèmes principaux de la représentation de l'école évoluent de façon séparée et semblent s'ignorer. Ils sont rapprochés pour la première fois dans l'imposant monument aux morts conçu par le centralien Leprince-Ringuet et sculpté par le Gand Prix de Rome Marcel Gaumont : la nature même de l'oeuvre lui confère une valeur unificatrice et solidaire, valeur discrètement rappelée par la petite ruche sculptée à la clef de l'arche, tandis que les réalisations les plus modernes de l'industrie d'armement (avions et canons lourds) figurent sur les bas-reliefs (59).

Néanmoins, il faut attendre les fêtes du centenaire pour que la solidarité et la modernité soient véritablement unies au sein d'une même oeuvre. Sur le programme de la séance solennelle du 26 mai 1929, Pierre Leprince-Ringuet multiplie les images de hauts-fourneaux, de grues, de raffineries, d'engrenages et d'alambics, tandis qu'au centre de la page trône une énorme ruche éclairée par les rayons de la gloire. Des abeilles sont éparpillées sur la composition et la silhouette du monument aux morts (coquetterie de l'architecte qui n'a pas résisté au plaisir de représenter sa propre oeuvre ou hommage de l'institution à ses disparus ?) vient compléter ce programme, cet inventaire, pourrait-on écrire, des représentations centraliennes. La fusion est alors

57. Voir : (n. 54 ; pl. 34).

58. Voir : (n. 55 ; pl. 35 et 36).

59. Voir : (n. 49 ; pl. 15 à 19).

totale : la ruche et les abeilles sont bien l'image de l'école idéale, entourée de ses réalisations, *baignant* littéralement dans son élément, à savoir la modernité industrielle (60). C'est véritablement l'*Apothéose* de l'Ecole Centrale.

Par la suite, Pierre Leprince-Ringuet eut l'occasion de développer le thème de la modernité à travers les fresques du réfectoire des élèves qui lui furent commandées en 1932-1934 (61). Si les représentations picturales de grandes dimensions semblent de nos jours quelque peu délaissées par les centraliens, ces deux thèmes continuent de hanter leur imaginaire, puisque les esquisses des compositions de Leprince-Ringuet voisinent dans les ouvrages édités à l'occasion du cent-cinquantième avec les abeilles stylisées qui servent à délimiter les différents paragraphes du texte. On pourra cependant remarquer que cette réutilisation s'accompagne d'un appauvrissement de la signification de ces symboles : l'abeille, de figure de la solidarité, est devenue simple signe typographique et les esquisses de Leprince-Ringuet ne sont plus considérées comme des images de la modernité, mais séduisent parce que délicieusement kitsch...

2. *Similitudes des deux systèmes de représentations*

Deux bestiaires

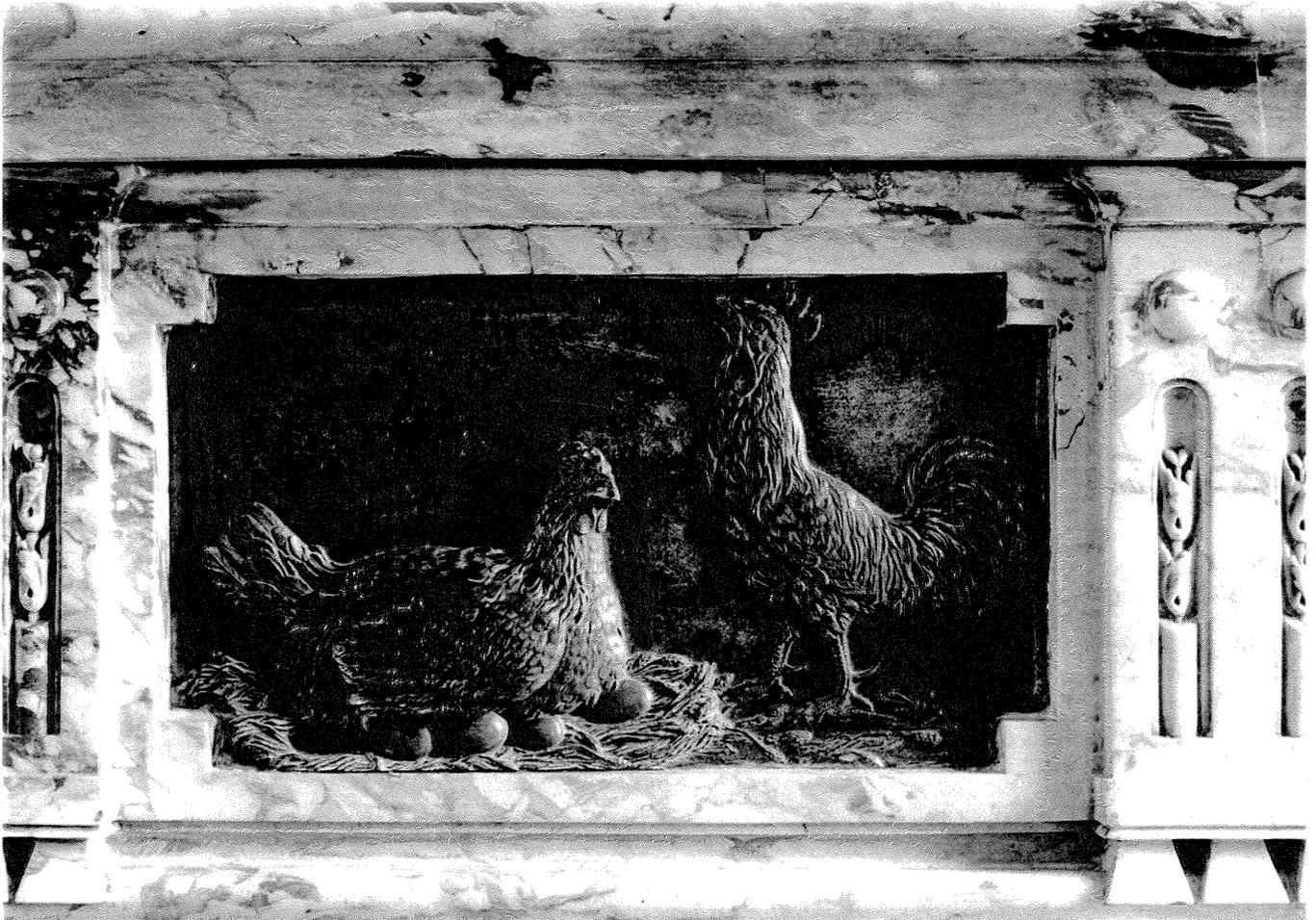
A Centrale comme à Polytechnique, les animaux occupent une place non négligeable dans le système de représentation de l'institution : l'abeille d'un côté, de l'autre la chouette et l'aigle (représentés sur les bas reliefs de Romagnési) (62). La figuration d'une des vertus principales de l'école à travers un oiseau ou un insecte, êtres simples et aisément réductibles à quelques caractères essentiels, convient particulièrement bien au but recherché par les membres de l'institution : donner une image de l'école qui soit aussi un symbole et qui pour finir se confonde avec lui. En outre, la réduction à la figure animalière permet de multiplier les stylisations, les simplifications et les mises en situation de ce symbole imagé de l'établissement : l'abeille devient, en quelque sorte, l'ancêtre du *logo* de l'école.

60. *Ecole Centrale des Arts et Manufactures, Compte-rendu des fêtes du Centenaire de l'école, 26, 27, 28 et 29 mai 1929, Paris, 1929, p. 29.*

61. Voir : (n. 51 ; pl. 22 à 31).

62. Voir : (n. 193 ; pl. 198 à 201).

La poule aux oeufs d'or. Photographie : Etablissement Cinématographique et Photographique des Armées.



On retrouve cette grande adaptabilité de la figure animalière dans une représentation de l'Ecole Polytechnique que nous avons déjà évoquée, dans la mesure où elle se rapporte à un autre aspect du système de représentation de cette institution : la poule aux oeufs d'or (63). Cette représentation de l'école, dont l'origine se trouve dans une phrase prononcée par Napoléon au cours de la Campagne de France, se rencontre à de multiples reprises sur les murs de l'ancienne école (64), sous les formes les plus variées (peintures, sculptures en haut et bas-reliefs, etc.). En outre, la poule aux oeufs d'or pouvait être associée au coq gaulois et symboliser ainsi l'alliance de l'Ecole et de la Nation (65).

Une très grande variété de manifestations du système de représentations

Nous avons vu, en évoquant la constitution de ces deux systèmes de représentations particulièrement complexes, que leur richesse résidait, entre autres, dans le grand nombre de manifestations de ces représentations, autant que dans la complexité de leur interprétation. Il est un trait qu'il convient de souligner : ces formes de représentations sont modulables à l'infini, il peut arriver que tout le système soit contenu dans la figuration d'un seul objet emblématique, tandis que, parfois, l'artiste (en particulier lorsqu'il est lui même membre de la communauté qu'il représente) prend plaisir à détailler, à nuancer de mille manières, les différentes facettes du concept qu'il cherche à traduire : il les décline alors à travers un grand nombre d'exemples.

Ainsi, lorsque Pierre Leprince-Ringuet traite le thème de la modernité propre à l'Ecole Centrale à travers les fresques du réfectoire des élèves (66), il adopte un schéma de base, qui sera la mise en parallèle des activités industrielles ou scientifiques des centraliens avec les différents dieux de l'Olympe. Par la suite, le nombre important des divinité lui permet de donner une vaste palette d'exemples : Zeus et les turbines électriques, Arès et les canons, Déméter et les machines agricoles, etc., etc.

63. Voir : (n. 272 ; pl. 190). La fameuse poule se retrouve dans la salle des conseils, sur le plafond de la bibliothèque, sur la verrière de l'amphithéâtre Arago, sur la porte du vestibule qui joint les pavillons Foch et Joffre. Voir : Truffau(P.), *Livre d'or de l'Ecole Polytechnique*, Paris-Casablanca, 1962, 187 p., p. 31.

64. Truffau(P.), *Livre d'or de l'Ecole Polytechnique*, Paris-Casablanca, 1962, 187 p., p. 31.

65. Voir infra, *troisième partie, chapitre III, Les représentations de l'institution face à la société.*

66. Voir : (n. 51 ; pl. 22 à 31).

De même, lorsque Romagnési évoque la gloire militaire de l'Ecole Polytechnique, il déploie tout un *arsenal* de symboles : ancres de marine, affûts de canons, hallebardes, drapeaux, obus et cuirasses se serrent sur son bas-relief.

Inversement, il est parfois possible de synthétiser radicalement ces longs développements en un objet unique. C'est le cas, par exemple, du grand uniforme des polytechniciens, figure privilégiée de l'affirmation de l'originalité de l'institution, mais aussi creuset dans lequel se fondent tous les mythes de l'école (passé prestigieux, gloire militaire, traditions, etc.) et pour finir emblème par excellence de la Gloire polytechnicienne (67).

La Tour Eiffel offre presque autant de richesses d'interprétations que les abeilles de l'Ecole Centrale, tant elle est représentative du succès de la communauté et de la recherche de modernité qui anime les représentants de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures : si Leprince-ringuet ne la représente pas dans son programme de la séance solennelle du 26 mai 1929, son collègue Furiet lui fait une large place sur le menu du déjeuner du 27 mai 1929 (68), en la mettant en parallèle avec un steamer qui symbolise l'année 1829, celle de la fondation de l'école. Furiet fait ainsi écho à Vautier qui a figuré la tour Eiffel à l'arrière-plan de sa peinture montrant les excursions des élèves de l'école (69). Quant à Pierre Leprince-Ringuet, il fera figurer dans les fresques du réfectoire des élèves la fameuse tour et le viaduc du Garabit, autre réalisation du central Eiffel, porteuse des mêmes valeurs et de la même symbolique (70).

67. En dehors des oeuvres d'art déjà mentionnées qui font apparaître cet élément du système de représentations de l'école, il faut signaler les très nombreuses apparitions de l'uniforme dans des oeuvres mineures (programmes, revues, etc.) : ici encore, plus que jamais, il est le symbole par excellence de l'école : *Affiche du Point Gamma 1962*, réalisée par le dessinateur Kiraz (Paul Truffau, *Livre d'or de l'Ecole Polytechnique*, Paris-Casablanca, 1962, 167 p., p. 80) ; *Affiche de la Sainte-Barbe*, date inconnue, auteur non identifié (Paul Truffau, *Livre d'or de l'Ecole Polytechnique*, Paris-Casablanca, 1962, 167 p., p. 90).

68. "Menu du déjeuner du lundi 27 mai 1929", *Ecole centrale des Arts et Manufactures, Compte-rendu des fêtes du Centenaire, 26, 27, 28 et 29 mai mai 1929*, Paris, 1929, p. 52. Voir : (pl. 31 ; n. 51).

69. Voir : (n. 55 ; pl. 36).

70. Voir : (n. 51. pl. 28). La tour Eiffel et le viaduc du Garabit sont représentés aux pieds de Vulcain, dieu du feu, associé à la métallurgie.

3. A la recherche de l'école parfaite...

Gardons-nous de voir dans ces figures de représentations de pures constructions mentales ne reposant sur aucune réalité objective : avant d'être un thème essentiel de la décoration de l'Ecole Polytechnique, des oeuvres de Romagnési à celles de Dupain en passant par les bas-reliefs qui encadrent l'entrée de l'amphithéâtre Poincaré (71), le monde des armes est d'abord un des aspects importants de la vie de l'institution. De même, le culte voué au drapeau, dont on trouve une illustration dans le triptyque composé par Marius Roy (72), s'explique par le rôle joué par cet objet au sein de toute communauté militaire. De la même manière, l'idée de la solidarité qui unit les centraliens n'est pas uniquement un mythe ou un idéal dont l'abeille serait la traduction en images : l'Association des Anciens Elèves de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures, relayée par la tout aussi puissante Société des Ingénieurs Civils de France (très souvent dirigée par d'anciens élèves de Centrale) est là pour montrer que cette union n'est pas qu'une figure de représentations, qu'elle existe dans les faits et qu'elle peut revêtir des formes multiples, objets d'études pour les sociologues (73).

Mais le fait que ces représentations reposent sur des données historiques positives n'enlève rien à leur richesse propre et à leur autonomie par rapport à la réalité. Cette autonomie se manifeste fort bien dans le contexte qui environne souvent ces images : Leprince-Ringuet s'appuie sur la Grèce antique, Furiet et Leprince-Ringuet, dans les programmes conçus pour les différentes cérémonies du centenaire, insistent sur le parallèle entre l'année de fondation et l'année 1929, en comparant les costumes et les réalisations techniques : manière d'insister sur la continuité et la permanence de l'institution tout en mettant en valeur les progrès scientifiques accomplis, manière aussi de se placer hors du temps, d'abolir la durée (74). Dupain situe son *Apothéose de l'Ecole Polytechnique* dans un cadre vapoureux dont les

71. Voir : (n. 259 ; pl. 185).

72. Voir : (n. 294 ; pl. 202).

73. On peut avoir une petite idée de la puissance (et de la richesse) de cette association en parcourant l'article qui lui est consacré dans l'ouvrage du cent-cinquantenaire : *L'Ecole Centrale, 1829-1979*, Paris, 1979, 156 p., p. 42-47.

74. Outre le programme de Paul Furiet déjà cité, il convient de mentionner ici le programme dessiné par Furiet pour la soirée de gala du 28 mai 1929 (Ecole centrale des Arts et Manufactures, *Compte-rendu des fêtes du Centenaire, 26, 27, 28 et 29 mai 1929*, Paris, 1929, p. 72) et pour la soirée théâtrale du 26 mai 1929 (Ecole centrale des Arts et Manufactures, *Compte-rendu des fêtes du Centenaire, 26, 27, 28 et 29 mai 1929*, Paris, 1929, p. 51). Voir : (n. 30 ; pl. 30 et 32).

multiples nuages ajoutent encore à la confusion de la composition. Toutes ces oeuvres expriment une forme d'aspiration à un idéal, celui d'une école parfaite, c'est à dire conforme en tous points à la mission qui est la sienne. Et qu'est-ce qu'une école parfaite sinon une école dont les élèves sont complètement façonnés par leur institution, apparaissent comme de purs produits de cette dernière et agissent en permanence en conformité avec les valeurs de l'institution qui les a élevés ? Dans le monde réel, quoi qu'on répète à l'envie sur l'esprit de corps des grandes écoles et sur l'uniformité de comportement des cadres qui en sont issus, de telles idées ne sont pas réalistes. Dans l'imaginaire des membres de l'institution, elles peuvent en revanche se développer et être ensuite traduites en représentations peintes, sculptées et littéraires...

IV. FAÇONNER ET REPRESENTER LE MEMBRE IDEAL DE L'INSTITUTION

1. Le passage de l'élève exemplaire à l'élève idéal : La Mort de Vaneau (75) et Le conscrit de 1814 (76)

Une mort exemplaire

La mort du polytechnicien Vaneau, tombé lors de l'assaut de la caserne de Babylone pendant les Trois Glorieuses, a fait l'objet d'un assez grand nombre d'hommages, tant sur le plan national qu'au sein de l'Ecole Polytechnique : une rue et une station du métropolitain portent son nom, un tableau peint par Moreau de Tours et de nombreuses gravures populaires représentent sa mort. Dès les années qui suivirent la révolution de juillet 1830, les polytechniciens érigèrent un monument à la mémoire de leur camarade au cimetière du Montparnasse et, chaque année, à l'anniversaire de sa mort, une délégation d'élèves venait saluer sa mémoire. Le fait que Vaneau soit tombé au combat, chose fréquente pour un militaire, ne suffit pas à expliquer cet attachement particulier à son souvenir.

En fait, ce sont la personnalité même du défunt et le contexte de son décès qui indiquent les causes de cette gloire posthume. Vaneau était issu d'une modeste famille parisienne et son père était un employé des contributions. Ce fait fut souligné par les

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

76. Voir : (n. 300 ; pl. 206).

polytechniciens eux-mêmes dans la réponse qu'ils adressèrent au ministre de la guerre après l'attribution de la Croix d'Honneur à l'école :

"Il est maintenant une grâce que nous vous demandons : un de nos camarades, Vaneau, a succombé dans la journée du 29. Nous recommandons à votre bienveillance son père, employé du gouvernement dans les contributions indirectes."
(77)

Vaneau était donc issu d'un milieu modeste, et de ce fait il était parfaitement représentatif des nouvelles élites dont les écoles spéciales commençaient d'assurer la promotion dans la société. En outre, mort en plein combat révolutionnaire, pour la défense de la liberté et de la patrie, Vaneau incarne parfaitement l'attachement des polytechniciens à cette valeur, comme le dit le général Borgnis Desbordes :

"Il est une tradition léguée par les anciens (...), qui consiste à garder pieusement le souvenir des élèves qui ont succombé en défendant la patrie ou la liberté. C'est ainsi que, tous les ans, nos jeunes camarades vont visiter la tombe de Vaneau, tué en 1830. Ils veulent ainsi rendre hommage à un élève mort en combattant pour une idée. Bien que je n'ai plus tous les enthousiasmes de la jeunesse, je me découvre respectueusement devant la tombe de tout homme qui a donné sa vie pour la réalisation d'une idée, alors même que celle-ci est tout-à-fait contraire à ma manière de voir." (78)

On retrouve dans le poème composé par Armand Sylvestre l'écho des valeurs (justice, liberté, dévouement) qu'exalte le sacrifice de Vaneau :

*"Ayez foi dans la destinée
"L'oeuvre n'est jamais terminée,
"D'approfondir la vérité,
"D'aimer et défendre le juste.
"Poursuivez votre tâche auguste
"Pour le monde et l'humanité*

77. Claris(G.), *Notre Ecole Polytechnique*, Paris, 1895, 410 p., p. 288.

78. Claris(G.), *Notre Ecole Polytechnique*, Paris, 1895, 410 p., p. 289.

"(...)" (79)

En somme, à travers Vaneau, ce sont tous les idéaux, toutes les valeurs de l'école qui vivent et vibrent : il apparaît comme une figure exemplaire entre toutes, hautement représentative de la spécificité de l'école, puisque, conforme à son esprit d'égalité par sa naissance, il a été fidèle à ses valeurs par sa mort. Dès lors sa figure devient emblématique et échappe quelque peu au contexte précis de sa disparition : lorsque Moreau de Tours représente la mort du polytechnicien, il lui donne (défaut dans la documentation de l'artiste ou désir de montrer combien les valeurs illustrées par Vaneau sont celles de tous les X) un uniforme qui n'est pas en conformité avec l'époque où se déroulent les faits, comme le montre le rapprochement avec des gravures contemporaines de l'événement. Vaneau devient donc une figure idéale des valeurs de l'école (80). Néanmoins, c'est dans l'oeuvre de Theunissen que ces valeurs polytechniciennes seront exprimées de la manière la plus grandiose et la plus générale.

Comment faire d'une escarmouche un symbole

C'est un événement encore plus anecdotique, appartenant véritablement à la narration minutieuse des guerres de l'Empire, qui sert de fondement historique à la grande figure de bronze conçue par Theunissen pour orner le centre de la cour d'honneur du pavillon Boncourt et aujourd'hui postée au bord du lac artificiel de Palaiseau. Lors de la défense des barrières de Paris, en avril 1814, alors que la campagne de France est manifestement perdue par les Français, une batterie de

79. Sylvestre(A.) et Seruz(L.) (mus.), "Cantate du Centenaire de l'école, 1794-1894", *Centenaire de l'Ecole Polytechnique, l'Épopée, 1794-1894*, Paris, 1894, VIII-67 p., p. V-VIII, p. VII.

80. Vaneau est devenu pour les polytechniciens une figure idéale, celle de l'élève qui meurt pour la liberté. Il est intéressant de voir que la participation des polytechniciens aux mouvements révolutionnaires du siècle dernier a également frappé les esprits dans toute la société, puisque Flaubert évoque cette situation dans son *Dictionnaire des idées reçues* :

"Ecoles - Polytechnique : (...) *Terreur du bourgeois dans les émeutes quand il apprend que l'Ecole Polytechnique sympathise avec les ouvriers (...)*"

Flaubert(G.), *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, Vol. II, 1991, 1054 p., p. 1008.

polytechniciens oppose une vive résistance aux coalisés (des Russes du général Barclay) (81).

A partir de cette escarmouche, le sculpteur a composé l'image d'un jeune homme, dressé de toute sa hauteur devant l'affût de son canon, tenant d'une main le drapeau de l'école et de l'autre son sabre qu'il pointe vers le ciel en poussant un cri suprême : comme chez Vaneau, on retrouve la fougue, la jeunesse, la lutte, la résistance, et, peut-être, la mort. Seule la référence à la liberté apparaît moins explicite que dans le cas de Vaneau, bien que le contexte historique puisse renvoyer à l'idée de défense de la Patrie contre l'opresseur étranger. Avec *Le conscrit de 1814*, c'est le polytechnicien éternel et définitif qui est représenté, celui qui rassemble en lui toutes les vertus, tous les idéaux de l'école et qui, par sa personne, répercute ces qualités sur tous les membres de la communauté.

Les vertus que symbolise le conscrit de Theunissen, nous les retrouvons chez tous ses semblables, quelle que soit l'époque, comme le dit le président Poincaré aux polytechniciens de 1919 :

"Lorsque vous passerez devant le monument de Theunissen et que vous jetterez les yeux sur la figure du jeune héros (...), vous pourrez vous répéter qu'au milieu des épreuves les plus rudes, des périls les plus redoutables, vous êtes restés dignes de vos ancêtres." (82)

Ce que la personnalité et les conditions particulières de la mort de Vaneau rendaient possible de manière exceptionnelle avec un représentant réel de la communauté, des figures semblables au conscrit de Theunissen vont le rendre possible dans de nombreuses représentations. On se trouve dès lors en face d'un phénomène datable avec une relative précision : à partir du début de ce siècle, certaines communautés humaines des grandes écoles françaises, parviennent à représenter, à travers des figures de membres de l'institution, les valeurs fondamentales du groupe. Les monuments aux morts érigés à la suite de la Grande Guerre seront l'occasion (si l'on peut dire) de développer ce type de représentations.

81. Pour plus de détails, voir : Fourcy(A.), *Histoire de l'Ecole Polytechnique*, Paris, 1887, 2 vol., 198 et 516 p.

82. Poincaré(R.), *Discours du Président de la République à l'Ecole Polytechnique lors de la réception des élèves de retour du front, 4 mai 1919*, Paris, 1919, n. p.

2. Des êtres pensant et agissant en conformité avec les valeurs de la communauté

La représentation de membres de la communauté permet à l'institution, à travers le travail des artistes, de donner à voir aux élèves des figures idéales parfaitement représentatives des valeurs du groupe : ne nous y trompons pas, ils ne s'agit pas tant de les proposer comme modèles à suivre aveuglément, de vouloir rendre les individus réels semblables à ces figures imaginaires, que de donner des illustrations des concepts qui fondent la cohésion des membres de la communauté.

Textes...

Des êtres pensant et agissant en parfaite harmonie avec les valeurs de leur école, entièrement conditionnés par la formation qu'ils ont reçue, nous en avons des exemples dans les textes. Ainsi, le poète de l'Institut National Agronomique, amateur de références terriennes, nous explique les raisons du sacrifice des jeunes Agros sur la terre de France :

*"Et peut-être aimant mieux la glèbe maternelle
 "Se trouvaient-ils mieux prêts que d'autres, ces "Agros"
 "A lui donner non pas en détail mais en gros,
 "Cette existence qu'ils ne vivaient que pour elle." (83)*

Tandis que Monsieur Cosnier, ingénieur agronome et président de la commission d'agriculture à la chambre des députés, dit d'une manière encore plus explicite :

"C'est avec passion que tous ces agros se sont élancés à la défense de ce sol qu'ils avaient d'autant plus de raisons d'aimer qu'ils le connaissaient jusque dans ses

83. 1914-1918, *A la mémoire des anciens de l'I.N.A. morts pour la défense du sol français*, [Paris], [1921], 185 p., p. 135.

parties constituantes et qu'ils l'avaient analysé, fouillé, retourné, et enrichi par leur travail quotidien depuis leur sortie de notre chère école." (84)

Le goût pour la terre et la passion pour les études agronomiques viennent donc s'ajouter à l'amour que tout homme nourrit pour sa patrie ; les enseignements reçus conditionnent les personnalités et impriment aux membres de la communauté une tournure d'esprit particulière, reflet de la spécificité de leur école.

... *Et images*

De même qu'il porte en lui, comme nous l'avons vu précédemment, l'exaltation de ces deux thèmes majeurs de l'imaginaire centralien que sont la modernité et l'unité de la communauté, le monument aux morts de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures (85) renferme également la représentation du centralien idéal, construite à partir de la réalité historique, mais transcendant cette dernière pour ne plus exprimer, *in fine*, que les valeurs de son groupe.

A la différence de très nombreux autres monuments aux morts, celui de l'Ecole Centrale ne comporte aucune image des défunts. Le monument de l'Ecole de Médecine montre des blessés soignés par des médecins, ceux de la Faculté des Sciences et de la Faculté de Pharmacie offrent au spectateur de jeunes poilus pantelants et les figures sculptées par Paul Landowski pour l'Ecole Normale Supérieure ou pour la Faculté mixte de Médecine et de Pharmacie de Bordeaux dégagent une impression de douleur et de tristesse difficilement supportables ; ici, rien de tel : l'aviateur et l'artilleur apparaissent bien vivants, ils se tiennent au garde-à-vous devant leurs armes respectives, tandis qu'une figure ailée guerrière et victorieuse prend son envol dans le fronton de l'arche triomphale. Ce monument ne montre pas les morts, il ne donne même pas à voir leurs noms, puisque ceux-ci sont inscrits dans la galerie qui s'ouvre derrière l'arcade. C'est finalement moins un monument aux morts qu'un monument (un arc de triomphe) à la gloire de l'école et des centraliens.

84. On n'ose poursuivre jusque dans ses ultimes implications le raisonnement tenu par Monsieur Cosnier... "Discours de Monsieur Cosnier, ingénieur agronome, président de la commission d'agriculture à la chambre des députés", *Compte-rendu des cérémonies commémoratives en mémoire des anciens élèves et élèves de l'I.N.A. morts pour la France*, Supplément aux *Annales de la société agronomique française et étrangère*, Paris, [1917], 56 p., p. 1.

85. Voir : (n. 49 ; pl. 15 à 19).

Mais quels centraliens ? Ceux que nous voyons sur les bas-reliefs sculptés par Marcel Gaumont d'après le projet de Pierre Leprince-Ringuet apparaissent comme assez représentatifs, au regard de la vérité historique, du rôle tenu par l'école durant le conflit. Il est exact que nombre de centraux ont servi dans l'artillerie ou dans d'autres armes modernes et savantes. Au demeurant, ils y étaient préparés, puisqu'une préparation au service dans l'artillerie leur était donnée à l'école pendant la scolarité. Il est également vrai qu'à la fin de la Grande Guerre la plupart des batteries d'artilleries étaient conduites par d'anciens élèves de la rue Montgolfier. Cette représentation repose donc sur des bases objectives.

En revanche, l'association de ces soldats à la représentation de leurs armes, dans la mesure où elle rattache le monument aux morts aux autres représentations de la modernité présentes à l'Ecole Centrale, introduit une nouvelle dimension dans l'oeuvre et lui donne, en quelque sorte, une plus grande capacité de résonance : le centralien n'est plus seulement l'utilisateur de ces armes, il en est également le concepteur et il domine de ce fait la totalité du processus de fabrication et d'utilisation. Il est celui qui domestique la machine moderne, car il la connaît et la comprend de l'intérieur.

A travers le prisme de l'univers militaire, Marcel Gaumont délivre un message identique à celui que développe Pierre Leprince-Ringuet dans les fresques du réfectoire des élèves. Le parallèle entre les dieux de l'Olympe qui dominent chacun une force naturelle différente et les ingénieurs qui canalisent ces forces naturelles et en tirent profit par l'intermédiaire des machines est de toute évidence à l'avantage des seconds, qui se trouvent ainsi placés sur un pied d'égalité avec les divinités : eux aussi sont présentés comme des créateurs, des maîtres du monde. C'est encore cette idée que l'on trouve exprimée, sur le mode mineur, dans le programme de la soirée théâtrale du 26 mai 1929 dessiné par Paul Furiat (86) : entourés des découvertes techniques de leurs époques respectives, l'ingénieur des arts et manufactures de 1829 et son successeur de 1929 expriment tous deux la domination de l'école sur les choses de la science et des techniques. Ils réalisent parfaitement l'idéal contenu dans le programme des enseignements de l'école : pragmatiques, polyvalents, toujours à la pointe du progrès.

86. Voir : (n. 51 ; pl. 30).

3. *On ne devient pas normalien...*

"On ne devient pas normalien, on naît normalien, comme on naissait Prince du Sang. Cela ne se voit pas, mais cela se sait, bien qu'il soit poli, et même humain de ne pas le faire sentir aux autres."

Ces mots attribués à Georges Pompidou, président de la République et ancien élève de la rue d'Ulm, constituent à eux seuls tout un programme de représentation : on y retrouve l'affirmation d'une élite, nécessairement très restreinte parce que très prestigieuse, une élite reconnaissable à certains signes et qui tient à se garder de toute assimilation avec le *vulgum pecus*. De fait, l'affirmation de l'originalité normalienne à travers la construction d'une figure du normalien idéal, possédant toutes les qualités attribuées aux élèves de l'école et les portant à leur paroxysme, est sans aucun doute la manifestation la plus achevée d'un système de représentations d'une très grande richesse.

Conscience d'appartenir à une élite sans mélange

Avant d'être une élite, l'Ecole Normale Supérieure apparaît comme un groupe à part, composé de personnes ressemblantes entre elles. Ces ressemblances peuvent être avantageuses ou désavantageuses, l'idée d'un groupe original n'en est pas moins affirmée avec force par beaucoup, qu'ils soient *de la maison* ou non :

"Malgré leurs dissemblances extérieures, ces individus se ressemblent tous foncièrement ; leurs cerveaux ont la même odeur fade et moisie (sic). Ils se reconnaissent à leur besoin de fêrule, à leurs sourdes envies impuissantes de vieux garçons qui ont raté la femme... Des pions, tous des pions, rien que des pions." (87)

87. Emile Zola, cité par Edouard Herriot. Herriot(E.), "L'Esprit Normalien, Utere Felix", *L'Ecole Normale Supérieure* (Gustave Lanson, dir.), Paris, 1926, 153 p., p. 86-89, p. 87. Le texte de Zola est à rapprocher d'une oeuvre dont le titre constitue à lui seul tout un programme : Raganasse(Z.), *Fabrique de pions : L'Ecole Normale Supérieure, le pédantisme dans l'enseignement et la littérature*, Paris, 1893, XVI-245 p.

De la notion de groupe, on passe aisément à celle d'élite, et à l'idée d'une élite fort restreinte. Cette élite est perçue par ceux qui en sont comme devant être plus restreinte encore que les autres :

"Il est dans la nature de l'école d'être peu nombreuse. Elle ne ressemble pas à l'Ecole Polytechnique qui, étant seule chargée de recruter pour de grands services publics, doit élargir ses cadres suivant les besoins de ces services, ni aux écoles professionnelles, comme l'Ecole de Saint-Cyr ou l'Ecole Centrale, qui peuvent admettre sans danger des esprits d'inégale valeur. Elle n'est faite que pour une élite... Si nos portes s'ouvraient trop largement, nous ne serions plus l'Ecole Normale et nous deviendrions une école professionnelle ou une école préparatoire. Nous faisons des conférences et non pas des cours. Le maître s'adresse à quelques jeunes gens que son regard voit tous, qu'il connaît tous personnellement." (88)

Et, de l'affirmation de cette élite, on passe à sa représentation : elle apparaît déjà comme un groupe soudé par des caractères communs (ce que donnait à entendre de manière peu flatteuse le texte de Zola), et ces caractères communs sont en fait des valeurs éminemment positives que les membres de la communauté cultivent tous au plus haut degré (nous retrouvons la conception de l'élite affirmée par Fustel de Coulanges). Enfin, ce groupe s'affirme par ses qualités propres comme fondamentalement différent et essentiellement supérieur aux autres (ce que peuvent également donner à penser les propos de l'historien de la cité grecque).

Cette triple affirmation de la spécificité, nous la trouvons brillamment mise en scène dans une oeuvre d'autant plus intéressante qu'elle a été conçue et exécutée au sein même de l'école par des élèves : c'est la fresque de la turne François-Poncet, ainsi nommée d'après le nom d'un de ses auteurs (89). Sur la fresque, les normaliens qui se préparent à l'agrégation sont soigneusement séparés des étudiants de la Sorbonne, leurs concurrents directs dans cette compétition, puisque ces derniers figurent sur l'autre mur (affirmation d'un groupe distinct des autres). Nos normaliens agissent avec ordre et méthode, se rendent à l'oral du concours en défilant comme à la parade (affirmation et adoption des valeurs d'excellence de l'institution). Enfin, leur

88. Numas Denis Fustel de Coulanges, cité par Edouard Herriot. Herriot(H.), *Normale*, Paris, 1932, 199 p., p. 144.

89. Voir : (n. 234 ; pl. 171 à 174).

succès au concours et la débandade des sorbonnards sont la preuve de leur supériorité intellectuelle.

Idéalisation de cette élite

Il n'en reste pas moins que la peinture composée par André François-Poncet et ses condisciples est une oeuvre satirique, proche de la caricature, dans laquelle les jeunes normaliens se moquent gentiment d'eux-mêmes. Marchant en rangs serrés, ils s'identifient à leurs études au point d'être représentés dans des costumes qui reflètent leurs spécialités : historiens en révolutionnaires ou en lansquenets, germanistes en ulhans, littéraires drapés dans des toges antiques, etc. Nous retrouvons ici, sur le mode de la dérision (90), l'assimilation totale de l'étudiant à ses études, telle qu'elle était gravement développée dans les discours évoquant les morts au champ d'honneur : tout ceci n'est-il pas que moquerie ?

En fait, il semble bien que cette ironie, cette distanciation à son propre égard, ne soit qu'un prétexte couvrant l'affirmation de l'excellence bien réelle et de la supériorité des élèves de la rue d'Ulm. *In extremis*, et toute moquerie mise de côté, ne sont-ce pas les normaliens qui sont *adoubés* agrégés par les membres du jury et sortent vainqueurs du *jeu* des études universitaires ? Se moquer, un peu, de soi, n'empêche pas d'exalter son excellence, cela rend simplement l'affirmation de cette dernière moins voyante... et donc plus raffinée. En fait, les représentations de la communauté construites par ses plus jeunes membres apparaissent parfaitement solidaires de celles développées par leurs aînés : sur des modes différents, l'humour restant un privilège de la jeunesse, c'est le même thème qui est décliné. Il s'agit toujours d'agir en conformité, jusqu'à l'idéal, avec l'image de l'institution.

Ainsi, au nombre des traits distinctifs volontiers prêtés aux normaliens et pleinement assumés par ces derniers, on trouve le goût pour les discussions et pour les débats : Jules Romains, dans *Les Hommes de bonne volonté*, montre Jallez et Jerphanion occupés dans leur turne et les rues de Paris à d'interminables conversations (91), Paul Dimoff, dans ses souvenirs, évoque lui aussi cette passion pour les palabres

90. La dérision est du reste une des figures essentielles de l'humour normalien, qu'il s'agisse de rire de soi-même ou des autres. La tradition du canular, évoquée par l'archicube Jules romains dans *Les Copains*, en est la manifestation la plus éclatante... Il est à noter que *canular* est avec *laïus* (mot de l'argot polytechnicien) un des rares mots de l'argot des grandes écoles à être passé dans le langage courant.

91. Romains(J.), *Les Hommes de bonne volonté*, t. III (*Les Amours enfantines*) et t. IV (*Eros de Paris*).

(92). Un article de *L'Encyclopédie*, daté de 1895, reproduit cet extrait du *Livre du Centenaire de l'Ecole Normale Supérieure* :

"La discussion s'engage, et, une fois lancée, Dieu sait quand elle s'arrête. Le dîner sonne ; on discute en allant au réfectoire, on discute en mangeant, on discute encore après le dîner ; et, le soir, lorsque le caïman bienveillant vient vous avertir qu'il serait d'une sage hygiène d'aller vous coucher, il se trouve en face d'interlocuteurs enflammés qui ne veulent rien entendre et continuent à se quereller jusque dans le dortoir, au grand désespoir des dormeurs.

"On parle donc beaucoup à l'école, et, bien que les conversations ne soient pas toujours doctes ni même sérieuses, ce n'est pas un paradoxe que de soutenir qu'elles sont pour le normalien d'aussi grand profit que les cours les plus savants de ses maîtres de conférences." (93)

Ce trait de comportement, si souvent décrit, finit par devenir un des éléments de la construction de la figure du normalien idéal, celui qui agit toujours conformément au modèle de l'école : de ce fait, on n'est presque pas surpris de voir que les normaliens représentés sur le bas-relief supérieur du monument aux morts de l'école, couchés dans les Champs Elysées qui semblent devoir être leur dernier séjour, continuent de converser, de s'instruire les uns les autres, ou profitent de l'éternité pour engager la discussion avec les philosophes grecs qui les ont précédés en ces lieux. Du réel, on passe à l'idéal, et ce dernier vient augmenter la valeur du réel.

Dans les tranchées comme dans les laboratoires

C'est une fois encore dans le monument aux morts que nous trouvons l'affirmation la plus complète et la plus parfaite de la construction du représentant idéal de l'institution, celui qui porte en lui toutes les qualités du groupe et les applique en toutes circonstances. Les bas-reliefs composés par Paul Landowski montrent en effet des soldats occupés à diverses activités propres à la guerre des tranchées ; ils

92. Dimoff(P.), *La rue d'Ulm à la Belle Epoque (1898-1903), souvenirs d'un normalien supérieur*, Nancy, 1970, II-148 p.

93. Francisque Vial, cité dans : Deschamps(G.), "L'Ecole Normale Supérieure (à l'occasion du Centenaire)", *L'Encyclopédie*, 15 avril 1895, p. 145-159, p. 158.

sont graves, appliqués (94). Dans son discours d'inauguration, Gustave Lanson reprend et développe l'idée exprimée par l'artiste :

"Regardez ces bas-reliefs dont l'artiste a encadré la liste de nos morts. Voyez-les : artilleurs à leurs pièces, mitrailleurs ajustant leurs engins, aviateurs dans leur appareil, téléphonistes à leur poste, infanterie prête à l'attaque, dont le chef a l'oeil fixé à la montre attachée à son poignet dans l'attente de l'heure "H". Quelle application, quelle gravité, quel calme dans toutes les opérations dont le produit sera la victoire ! Rien de tapageur ni de théâtral : chacun s'oublie dans sa besogne. Ils sont tels que nous les avons connus à la bibliothèque et dans les laboratoires." (95)

Cette dernière image porte peut-être à son paroxysme l'assimilation de l'individu à l'institution à laquelle il appartient. On retrouve toujours la même idée, mais ici rendue dans un contexte tragique, d'un représentant de la communauté qui agirait en toutes circonstances, à la paix comme à la guerre, sur cette terre et dans l'au delà, en se conformant aux caractères du groupe humain auquel il appartient.

Nous avons parcouru un long chemin dans l'étude des modes de représentations, des plus simples jusqu'aux plus complexes. Il convient peut-être de s'interroger sur les raisons de cette grande variété de systèmes.

94. Voir : (n. 215 ; pl. 155 à 157).

95. Arch. nat., 61 AJ 163, Discours de Gustave Lanson, directeur de l'Ecole Normale Supérieure, p. 8.

TROISIEME PARTIE L’AFFIRMATION DE SOI : L’IDEE DE SPECIFICITE

CHAPITRE III COMPRENDRE LES SYSTEMES DE REPRESENTATION DES INSTITUTIONS UNIVERSITAIRES

Après avoir étudié les différents types de systèmes de représentations, il n’est pas inutile d’essayer de comprendre leur fonctionnement de manière plus synthétique. Cette question nous entraîne quelque peu en dehors du cadre de notre étude, mais les décors peints et sculptés y apparaissent sous un jour différent.

I. UN MONDE EN CONSTANTE EVOLUTION

Au cours des pages qui précèdent, nous sommes restés bien souvent dans l’imprécision quant à la chronologie, donnant peu de dates et nous contentant d’envisager les problèmes d’une manière globale dans le cadre des limites de notre sujet : s’il est possible de dater une oeuvre d’art avec précision, il est bien moins facile de déterminer l’époque où se manifeste pour la première fois l’idée de représentation qu’elle recèle. De plus, comme nous l’avons dit dans notre présentation chronologique de l’histoire des décors, l’éveil du système de représentations d’une communauté ne se produit qu’après un temps de maturation assez lent, qui est celui de l’accumulation des données objectives qui vont nourrir les représentations et les constructions imaginaires : le système de représentations dépend de l’horloge

biologique interne de la communauté. Dès lors, il existe autant de chronologies possibles qu'il existe d'établissements.

Néanmoins, on peut tenter, en regroupant les écoles par tranches d'âge et en établissant des liens entre leur histoire interne et l'histoire nationale (ruptures opérées par les guerres génératrices de discours écrits ou imagés), d'esquisser un découpage en grandes périodes

1. Les grandes ères de l'histoire des représentations universitaires

1800-1850

Pour les écoles les plus anciennes, ce temps est précisément celui de la sédimentation, de l'accumulation de faits historiques et sociologiques qui constitueront le matériau de base des représentations futures. Nous trouvons dans ce groupe l'Ecole Polytechnique, l'Ecole Normale Supérieure, l'Ecole des Chartes, l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures.

1850-1890

Les institutions les plus anciennes continuent à engranger les matériaux, tout en développant les premières manifestations picturales et surtout écrites de leurs représentations. L'intérêt pour l'histoire de l'institution et de la communauté est un des signes de l'éveil des représentations : Dès 1879, Charles de Comberousse publie une monumentale histoire de l'Ecole Centrale (1), suivi en 1887 par François Potier, tout aussi prolixe sur le sujet (2).

Après la défaite de 1871 naissent plusieurs écoles, tandis que l'Université de Paris prépare son renouveau. Pour toutes ces jeunes institutions, c'est le temps de la sédimentation. Néanmoins, cette période paraît beaucoup plus courte que chez leurs aînées : l'existence d'écoles plus anciennes n'invite-t-elle pas les nouvelles venues à

1. Comberousse(Ch. de), *Histoire de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures*, Paris, 1879, 2 vol., 331 et 147 p.

2. Pothier(F.), *Histoire de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures*, Paris, 1887, 544 p.

opérer dès le départ une réflexion sur leur mission et à se livrer à un exercice de distanciation toujours fructueux pour l'élaboration d'une image de soi ?

1890-1940

Cette période est celle de la plus grande expansion des systèmes de représentations des communautés universitaires. Elle est caractérisée par l'abondance des discours et des images, l'interpénétration des thématiques et des axes de représentations, et la surenchère permanente entre les différents groupes humains (3). Pourtant, ces floraisons de représentations revêtent des visages bien différents.

Jusqu'en 1914, c'est le temps des grandes commémorations pour les écoles les plus anciennes (centenaire de Polytechnique, centenaire de Normale...) et des premiers anniversaires pour les autres. Mais ce besoin de jeter, dès le premier quart de siècle parcouru, un regard rétrospectif sur l'oeuvre accomplie, témoigne bien de la rapide maturation des jeunes écoles (4).

Après 1918 et jusque vers 1925, la période d'inauguration des monuments aux morts permet aux institutions durement frappées de porter à son paroxysme le désir de représentation : tous les systèmes atteignent alors leur plus haut degré de perfection, ils ne seront plus guère modifiés par la suite.

Enfin, après 1925, commence une deuxième période d'anniversaires, toujours marqués par la publication d'un ouvrage, la tenue de manifestations mondaines et la mise en place d'oeuvres d'art éphémères ou définitives. Le souvenir des morts occupe toujours une bonne place dans ces cérémonies et offre la possibilité de prolonger les représentations liées à la Grande Guerre : *La Remise de la Croix de la Légion d'Honneur à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures* en est un bon exemple. Entre 1928 et 1932 des manifestations se tiennent à l'Ecole Centrale (5), à l'Institut

3. Il n'est que de comparer les discours d'inauguration des monuments aux morts pour constater à quels excès conduit parfois ce souci de la représentation de soi : trois ou quatre écoles se flattent d'avoir le plus grand nombre de victimes du monde de l'enseignement supérieur. Celles qui ne peuvent prétendre au titre répliquent en mettant en avant leur jeune âge, et donc le nombre peu important des anciens élèves...

4. *Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud, Livre souvenir, 1881-1906*, Paris, 1907, 327 p. Voir aussi : Wery(G.), *L'Institut National Agronomique (1848-1900), administration, enseignement, recherche*, Paris, s. d., 62 p.

5. *Ecole Centrale des Arts et Manufactures, Compte-rendu des fêtes du Centenaire, 26, 27, 28 et 29 mai 1929*, Paris, 1929.

National Agronomique (6), à l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles (7), à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (8), et à l'Ecole de Physique et de Chimie Industrielles (9)

Après 1945

La deuxième guerre mondiale ouvre la voie à une période de crise dans les représentations, sur laquelle il nous faudra nous pencher en temps voulu.

2. Evolution des institutions et transformation des modes de représentations

Les écoles changent...

Les écoles changent, et, en modifiant leurs structures, leur recrutement, leur enseignement, elles causent d'elles-mêmes les mutations de leurs formes de représentations. Ainsi, le désintérêt progressif des polytechniciens pour les carrières militaires provoque une forme fossilisation de cet aspect de leur univers de représentations : le concept de gloire militaire est progressivement intégré dans le champ des traditions, qui sont une forme de représentation morte de l'institution. Nous y reviendrons.

De même, les changements intervenus dans les possibilités de carrières offertes aux anciens élèves de l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud (cette remarque vaut également pour les fontenaisiennes) et les conséquences de ces modifications sur la palette d'origine sociologique de ces normaliens (10) ont rendu progressivement désuet et finalement caduc le système de représentations des ces deux écoles, qui était

6. *Compte-rendu des fêtes du cinquantenaire de l'Institut National Agronomique, 27-29 juin et 1er juillet 1929*, Paris, 1929, 158 p.

7. *Le cinquantenaire de l'Ecole de Sèvres, 1881-1931*, Paris, 1931, XXXII-461 p.

8. *Célébration du cinquantenaire de la section des sciences religieuses de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes*, Paris, 1937, 68 p.

9. *Cinquantième anniversaire de la Fondation de l'Ecole de Physique et de Chimie Industrielles de la Ville de Paris*, Paris, 1933, 32 p.

10. A ce sujet voir : Luc(J.N.), *Des normaliens, Histoire de l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud*, Paris, 1982, 325 p.

fortement lié à l'enseignement primaire. Comme le dit fort justement Jean-Michel Gaillard, lui-même *cloutier* :

"Ainsi était arrivé à son terme l'irrésistible ascension de ces primaires d'élite [Roger Cans, Le Monde, 24 novembre 1982]. Elle valait, je crois, la peine d'être contée car, de toutes nos grandes écoles, Saint-Cloud et Fontenay ont eu l'histoire la plus originale. En un siècle, leurs missions se sont transformées et leur recrutement social modifié : les primaires sont devenus supérieurs, les enfants de la bourgeoisie ont chassé les fils du peuple. Un symbole a disparu, une grande école est née." (11)

...Les représentations aussi

Après 1945, on n'édifie plus de grandioses monuments aux morts, occasions pour les institutions de fixer dans la pierre l'image qu'elles souhaitent livrer d'elles. Le discours sur les morts se transforme, se fait plus discret, et les représentations connaissent une évolution identique. A l'I.N.A., on ne trouve point, comme après 1918, un grand monument en pierre sur lequel sont mis en parallèle l'attachement des agros à la terre (ruches et oiseaux) et l'affection que leur rend cette dernière dans la mort (avec une Cérès personnifiant l'école qui vient fleurir une tombe d'une gerbe de blés murs) (12). La modeste plaquette publiée pour évoquer le souvenir des disparus s'ouvre sur un frontispice représentant la descente de Perséphone aux Enfers. Cette image est accompagnée d'un passage d'hymne homérique : refus d'imposer son propre discours et dédain pour la grandiloquence qui accompagne trop souvent l'affirmation de soi, on s'abrite derrière des images d'une pureté toute classique. Le discours du poète grec dispense la communauté d'en écrire un autre (13).

Ce phénomène, particulièrement observable dans le domaine des monuments aux morts (la comparaison avec la Grande Guerre rend la crise encore plus visible), se manifeste après 1945 à tous les niveaux dans les représentations des institutions universitaires : affirmation de l'idée de communauté, affirmation de la spécificité et rapport au monde. Cette crise identitaire (quelle idée le groupe se fait de lui-même ?) induit une rupture dans les représentations (comment représenter cette nouvelle

11. Gaillard(J.M.), *Tu seras président mon fils, anatomie des grandes écoles et malformation des élites*, Paris, éd. Ramsay, 1987, 248 p., p. 40.

12. Voir : (n. 321 ; pl. 222 et 223).

13. *In memoriam, Institut National Agronomique, 1939-1945*, Paris, 1950, 56 p.

perception de soi ?). La crise sera résolue quand, ayant défini une nouvelle identité, les institutions adopteront d'autres modes de figuration.

II. SYSTEMES RICHES ET SYSTEMES PAUVRES

Comment analyser, comment expliquer et comment justifier les grandes disparités qui existent entre les systèmes de représentations que nous venons d'étudier ? Pourquoi trouve-t-on ici des textes et des images développant une thématique riche de multiples facettes, là des textes moins nombreux et quelques indices iconographiques attestant d'une ébauche de figuration de soi, et ailleurs encore presque rien ?

1. Le facteur historique

Nous avons déjà évoqué ce facteur plus haut, et le fait que les institutions les plus jeunes aient partiellement rattrapé leur retard ne change pas grand chose à l'affaire. Les écoles les plus anciennes jouissent du privilège inestimable d'une plus grande quantité d'expériences et d'une profusion de faits qui sont autant de causes de richesses. Par exemple, la mort de Vaneau lors des Trois Glorieuses tient, comme nous l'avons vu, une place capitale dans l'élaboration de l'image du polytechnicien idéal ; or, avant 1914, peu d'écoles peuvent tirer parti du singulier prestige qu'occasionne le sang versé pour une juste cause...

2. Le Facteur financier et le facteur numérique

Le facteur financier a été mentionné lorsque nous avons voulu expliquer le temps de maturation qui précédait l'éclosion du système de représentations. Nous le retrouvons ici comme phénomène jouant un rôle clef dans la mise en place des représentations figurées de l'école : ce n'est qu'en mobilisant des capitaux importants

qu'une représentation prestigieuse et souvent coûteuse peut voir le jour. On trouve là une des raisons de la richesse (à tous les sens du mot) des systèmes polytechniciens et centraliens, ou encore de l'importance du monument aux morts de l'Institut National Agronomique, pour lequel nous possédons la liste des souscripteurs.

Croisé avec le facteur financier, le facteur numérique permet de nuancer ces explications sur la richesse des systèmes : quel est le nombre de personnes intéressées par la vie de l'institution, conscientes de lui être liées au point de se poser la question de sa représentation, et qui se sentent en communion avec elle au point de la soutenir financièrement dans une entreprise commémorative de grande ampleur ? Le prestige intellectuel considérable de l'Ecole Normale Supérieure, ainsi que l'hécatombe bien réelle des normaliens en 1914, expliquent le mouvement de solidarité qui permet aux souscripteurs de réunir une somme très importante en vue de l'érection du monument. Voilà qui explique la grande qualité de l'oeuvre et de la représentation qui en découle, quand bien même nombre de normaliens, pour mener une existence aisée, ne seraient cependant pas en mesure de donner une forte somme dans le seul but de magnifier l'image de leur école.

3. Le facteur humain : représentations et Esprit de Corps

On aurait tort de vouloir étudier les systèmes de représentations des grandes écoles comme de simples manifestations annexes de l'esprit de corps qui caractérise ces institutions françaises, phénomène dont on se plaît à remarquer, pour le louer, ou, plus souvent, pour le fustiger, la singularité sur notre continent, bien que des manifestations identiques soient aisément observables dans les filières les plus élitistes des universités allemandes ou dans les *colleges* britanniques d'Oxford et de Cambridge. Dans la mesure où ils ne concernent pas uniquement le réel, mais aussi l'imaginaire, et dans la mesure où ils s'insèrent dans la longue durée, les systèmes de représentations dépassent de beaucoup l'observation du phénomène "*esprit de corps*", qui est plutôt un objet de l'analyse sociologique (14).

14. Cela n'enlève bien entendu rien à la complexité intrinsèque de ce phénomène, objet de nombreuses études. Voir : Bourdieu(P.), *La Noblesse d'Etat, Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, éd. de Minuit, 569 p.

Il n'en reste pas moins que la conscience d'appartenir à une même communauté, le sentiment d'appartenir à un même corps, crée les conditions nécessaires au désir de représentation de cette communauté. L'esprit de corps propre à chaque école est donc un des facteurs expliquant les disparités des systèmes de représentations.

L'Ecole des Mines et l'Ecole des Ponts et Chaussées

Il peut ainsi expliquer en partie pourquoi les Ecoles des Mines et des Ponts et Chaussées, bien que très anciennes et offrant de belles carrières à leurs anciens élèves, sont singulièrement absentes de ce tableau : recrutant d'abord leurs élèves parmi les polytechniciens sortis dans la "*Fine Botte*" et la "*Grande Botte*" (15), elles reçoivent des individus déjà en grande partie façonnés par une autre école, au sein de laquelle ils ont été immergés pendant deux ans dans des conditions particulièrement propres au développement d'un fort sentiment communautaire. De plus, cette origine particulière des "*corpsards*" crée entre eux et les simples élèves de l'école une sorte de fossé qui rend plus délicat le développement d'un sentiment d'appartenance commune (16) au sein de ces écoles.

Ces deux écoles fournissent un bon exemple de la différence qui peut exister entre esprit de corps et système de représentations. Les corpsards des Mines et des Ponts se rattachent au système de représentations de leur école mère, l'Ecole Polytechnique. Ils ne développent pas, en tant que corpsards, un système de représentations autonome au sein de leurs écoles d'applications. En revanche, les affinités entre individus créés au cours de la scolarité sont les fondements d'un esprit de corps (au sens administratif du mot) qui se manifeste ensuite tout au long de leurs carrières, au sein du service public et dans les entreprises privées.

15. Ces expressions ne sont plus guère employées de nos jours. La "*Fine botte*", c'est à dire les premiers au classement de sortie de Polytechnique, intégrait le corps des Mines. La "*Grande botte*", composée des élèves sortis avec un rang tout juste inférieur, entrait dans le corps des Ponts et Chaussées.

16. Cette séparation se manifeste d'une certaine manière au niveau des représentations, puisque le monument de l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées, qui porte également les noms des "*mineurs*" morts en 1870-1871, respecte la distinction entre les élèves ingénieurs (corpsards des Mines et corpsards des Ponts) et les autres étudiants.

Importance des relais de solidarité extra-scolaire

Là où de semblables structures existent, le sentiment communautaire est mieux entretenu et, le cas échéant, l'irrigation des capitaux est plus facile. En l'absence d'association des anciens élèves dynamique, il est difficile d'espérer créer de puissants réseaux de représentations.

Le phénomène est très net à l'Ecole Centrale, où l'Association des Anciens Elèves de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures est à l'origine du financement des deux monuments aux morts de l'institution. De même, à Polytechnique, au delà du patronage exercé par l'A.X. (Association des Anciens Elèves de l'Ecole Polytechnique), la solidarité que manifestent les dirigeants polytechniciens des grandes entreprises favorise le mécénat, on s'en est encore aperçu lors des cérémonies du bicentenaire.

La diversité des parcours nourrit le désir d'unité

Un des traits essentiels de l'esprit de corps est qu'il permet à des personnes liées par une expérience de départ identique mais ayant ensuite connu des destins différents de maintenir entre eux la fiction de cette unité perdue : celle-ci se manifeste alors à travers le soutien et la préférence apportés aux autres membres du groupe, manière de perpétuer l'expérience initiale commune. Les représentations, et en particulier la construction d'un élève idéal dans lequel se reconnaissent tous les membres de la communauté, agissent sur le plan historique comme l'esprit de corps dans le domaine sociologique ; elles permettent d'entretenir le culte de l'unité originelle, expérience intense vécue au sein de l'école, mais ensuite perdue parce que cette unité s'est effacée devant la pluralité des parcours individuels.

Cela permet peut-être d'expliquer l'absence de construction d'un *chartiste idéal* : les destinées réelles des anciens élèves de l'école, bien longtemps limitées dans la pratique (pour la plus grande majorité des individus) à l'exercice des deux professions de conservateur d'archives et de conservateur des bibliothèques rendent inutile l'élaboration d'un modèle perpétuant l'expérience unitaire de la scolarité, puisque cette unité du groupe demeure un phénomène objectif au cours de la carrière.

4. Et l'Université ?

Absence de sentiment communautaire

Nous n'avons presque pas évoqué l'Université de Paris dans ce chapitre consacré à l'affirmation de l'idée de spécificité des institutions universitaires. Quelle en est la raison ?

La question de l'esprit de corps nous en livre une base d'explication : en ce qui concerne les Facultés de Droit, des Lettres et des Sciences, le peu de cohésion de ces institutions (jusque vers 1880) explique dans une large mesure l'extrême pauvreté, la totale absence même, de représentations les concernant. La Faculté de Droit regorge d'étudiants, mais ceux-ci n'assistent pour ainsi dire pas aux cours et se contentent de passer les examens. En Lettres, les étudiants sont noyés dans la masse des curieux, amateurs de cours publics dans la grande tradition française, et ils ne font guère acte de communauté que pour passer la licence. Enfin, en Sciences, les effectifs restent longtemps très faibles.

La situation de la Faculté de Médecine et de l'Ecole Supérieure de Pharmacie est différente et, de fait, nous avons vu que quelques représentations étaient perceptibles, en particulier dans les monuments aux morts.

La construction artificielle d'un système

Pourtant, lorsque vient le temps de la reconstruction par Nénot, la nouvelle Sorbonne se couvre de peintures exaltant l'histoire et le prestige de l'Université de Paris.

Il faut bien voir, cependant, ce que ce vaste programme a d'artificiel : il est entièrement financé par l'Etat et confié à des artistes choisis par l'architecte d'après les amitiés nouées jadis à l'Ecole des Beaux-Arts (manifestation de solidarité, mais qui ne concerne en rien la Sorbonne), tandis que les sujets sont sélectionnés principalement par un seul homme, en dépit de quelques consultations de professeurs (en particulier, semble-t-il, pour la décoration de l'Ecole des Chartes ou pour les peintures à caractère scientifique), à savoir le vice-recteur Octave Gréard. On ne trouve dans cette construction aucune des manifestations spontanées qui font la richesse d'un vrai système de représentations (artistes choisis dans la sphère d'amitié

de l'institution et si possible parmi ses membres, financement assuré par la communauté, naissance d'oeuvres spontanées comme dans la turne François-Poncet, etc.).

Du reste, si les représentations de la communauté abondent à la Sorbonne (elles sont relativement faciles à mettre en scène : il suffit de représenter un groupe), on serait bien en peine de trouver l'affirmation d'une quelconque spécificité Sorbonienne : à la Faculté des Lettres (17) comme à celle de Droit (18), les monuments aux morts sont de simples plaques de marbres portant des listes de noms.

S'il fallait rechercher l'affirmation d'une spécificité sorbonienne, on la trouverait exprimée, sur le mode nostalgique, par *Le Lendit* de Weerts : la figure de l'étudiant idéal, malin, un tantinet frondeur mais sachant néanmoins plaisanter en latin, cousin de Villon pour tout dire, s'y trouve bien mise en scène. La figure de l'étudiant en Faculté des Lettres de la fin du siècle dernier, qui pourrait être le sorbonnard idéal, on la cherche en vain.

L'Etat

En revanche, ce qui est visible en Sorbonne à travers le décor, c'est une forme de représentation et de mise en scène de l'Etat et de son rôle de mécène républicain. Cette remarque qui vaut pour la Sorbonne vaut également pour une autre institution, née à la fin du siècle dernier et qui doit pratiquement tout à la jeune république : l'Ecole Coloniale. Là encore, aucune représentation de la communauté n'est possible : l'école vient à peine d'être fondée et elle ne compte donc que très peu d'anciens élèves. En revanche, le discours officiel de la France en tant que grande puissance coloniale est exprimé avec force dans l'oeuvre peinte par Bourgonnier au plafond de la bibliothèque (19).

17. Voir : (n. 542).

18. Voir : (n. 351).

19. Voir : (n. 104 ; pl. 65 et 66).

III. LES SYSTEMES DE REPRESENTATION ET LA SOCIETE

L'affirmation de la spécificité des grandes écoles ne s'est jamais faite en vase clos. Nombreux ont été les emprunts aux formes de représentations développées dans l'ensemble de la société.

1. Questions d'esthétique

Le monument aux morts de l'Ecole des Arts Décoratifs, s'il est parfaitement représentatif des théories professées à l'école, s'inscrit pleinement dans le courant esthétique du même nom qui dépasse de beaucoup cette institutions. De la même manière, on retrouve dans le monument aux morts de l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud un matériau et une forme caractéristiques des monuments installés dans les Ecoles Normales des départements ou dans les groupes scolaires.

2. Questions de formes de représentation

Nous avons vu que le système de représentations de l'Ecole Polytechnique était différent, par les valeurs qu'il véhiculait (les sciences), de celui des institutions militaires traditionnelles. Il s'en distingue également par les sujets des oeuvres qui le composent (peu de scènes de batailles...). En revanche, il en est très proche par les moyens utilisés pour mettre en oeuvre ces représentations : cérémonies autour du drapeau, présentation des oeuvres dans un musée polytechnicien fort semblable aux salles d'honneur des régiments ou aux musées des unités les plus prestigieuses (musée des troupes de Marine, musée de la Légion Etrangère). De ce fait, le système de représentations de l'Ecole Polytechnique apparaît comme un système mixte, présentant des caractères communs avec les modes de représentations de la société civile comme de l'univers militaire (20).

20. Une comparaison avec les systèmes de représentations des autres grandes écoles militaires (Ecole Spéciale Militaire de Saint-Cyr, Ecole Navale, Ecole de L'air, Ecole de Santé Navale, Ecole de Santé

Une autre manière de conserver le souvenir des "antiques" : le musée polytechnicien.
Photographies : Etablissement Cinématographique et Photographique des Armées.



3. Questions de thèmes

Nous avons suggéré ce phénomène lorsque nous avons abordé la question de la représentation du travail scientifique : il s'agit d'un thème présent dans la décoration des grandes écoles mais qui se retrouve aussi dans bien d'autres lieux.

De même, si le thème de la modernité est une des figures majeures de l'imaginaire centralien, il est également un sujet presque fétiche pour les peintres décorateurs pendant toute l'Entre-deux-Guerre : on le retrouve au Collège de France avec les peintures de Bompard (21), dans les salles de cinéma parisiennes, et même dans les églises (22).

Ces quelques exemples montrent assez combien les systèmes ont été construits en profonde communion avec le monde qui entourait les institutions.

Militaire), institutions qui sont en contact beaucoup plus étroit avec le monde de l'armée que l'Ecole Polytechnique, serait de ce fait très intéressante.

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

22. C'est en particulier le cas à l'église Saint-Christophe de Javel, élevée entre 1926 et 1934 par Besnard près des usines automobiles Citroën, dont l'abside est ornée de curieuses peintures dues au talent de Henri-Marcel Magne et consacrées au thème des moyens de transport modernes : avions, automobiles, paquebots, etc. Sur cette église, voir : Texier(S.) (dir.), *Les églises parisiennes du XXe siècle*, catalogue de l'exposition organisée par la Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, Paris, 1996.

QUATRIEME PARTIE

IMAGES DU SAVOIR

QUATRIEME PARTIE

IMAGES DU SAVOIR

CHAPITRE I

LA SCIENCE ET LES SCIENCES

Les décors des établissements d'enseignement supérieur offrent un double visage. A travers eux, nous avons vu comment s'élaboraient les représentations du *sujet*, ou, plus exactement, la définition que proposaient d'elles-mêmes les institutions : des groupes humains réunis par le sentiment de l'appartenance à une même communauté et par l'affirmation d'une spécificité, plus ou moins poussée, mais propre à chacun des établissements considérés. Nous nous trouvions alors, en quelque sorte, sur le versant intérieur de ces figures de représentations, nous nous intéressions alors le regard porté sur soi.

Qu'en est-il des représentations de ce qui fait l'*objet* de ces institutions ? En effet, dans tout établissement public ou privé qui reçoit une décoration peinte ou sculptée, la figuration de ce qui fait l'objet de l'institution considérée occupe une très large place, et ce depuis toujours. Ainsi, dans le chœur de l'église de Cluny, abbaye réputée dans tout l'occident pour la splendeur de sa liturgie et de ses messes chantées, les sculpteurs du XII^e siècle ont représenté les différents tons de la musique. Quelques sept siècles plus tard, Albert Maignan décore le plafond du nouvel Opéra Comique d'une *Ronde des notes*. Vers la même époque, Gervex et Blanchon conçoivent pour la salle des mariages de la mairie du XIX^e arrondissement une grande composition ayant pour titre *Le mariage civil*. Dans le cas qui nous intéresse, s'agissant de structures administratives et humaines orientées vers l'acquisition, la transmission et l'approfondissement d'un savoir, quel qu'il soit, il nous faudra nous pencher sur les

représentations de la connaissance, qu'il s'agisse de la science en tant que concept, des sciences en tant que disciplines scolaires et universitaires au sens le plus large du terme (sciences exactes, mais aussi ces sciences que nous qualifions d'humaines et qui étaient alors rangées dans la catégorie des lettres), ou des sciences exactes, dont le spectaculaire développement dans la recherche et l'enseignement au siècle dernier favorise la multiplication des représentations. La science n'est donc pas une, c'est une cohorte de disciplines, anciennes et nouvelles, dont nous étudierons les représentations. En outre, les représentations des rapports entre l'homme et la sciences, qu'il s'agisse de la recherche scientifique ou de la transmission des connaissances, reflètent cette complexité et cette diversité. Enfin, le goût de l'irrationnel, de l'irréel, vient contrebalancer cette glorification du savoir objectif : cette donnée est présente dès le siècle dernier, mais elle prend une importance plus grande après 1918.

En effet, si les figures de représentation de l'institution (communauté et spécificité) obéissaient volontiers, dans leur évolution, à la chronologie interne de chaque institution, il n'en va pas de même, à l'évidence, pour ces images du savoir : elles sont au contraire soumises à la chronologie générale de l'époque que nous considérons, puisqu'elles naissent avec l'essor des disciplines scientifiques, connaissent leur plus belle floraison au temps du positivisme triomphant, puis traduisent les doutes et les remises en question qui accompagnent les bouleversements de notre siècle : à ce titre, elles s'inscrivent en parallèle avec de multiples représentations de la science présentes dans d'autres édifices, du plus somptueux au plus humble, tant il est vrai qu'à l'époque que nous étudions, la glorification de la science est un thème qui parcourt toutes les formes de l'art. Arago, grand homme de science s'il en fut jamais, est présent à la Sorbonne, à l'Ecole Polytechnique, à l'Ecole Normale et à l'Observatoire, mais aussi sur la voie publique (avec le boulevard qui porte son nom et la statue du savant sise sur la chaussée (1)) et jusque dans un café du voisinage qui porte son nom... C'est pourquoi nous nous attacherons, dans la mesure du possible, à restituer ces communications, ces passerelles, qui relient sans cesse les représentations du savoir visibles dans les établissements d'enseignement supérieur à celles qui apparaissent en dehors de ces enceintes privilégiées du savoir.

1. Il ne subsiste que le socle du monument à Arago.

I. UNE TRADITION ANCIENNE

1. L'iconographie classique de la science

Représenter la science, c'est à dire le concept de connaissance rationnelle, ou les sciences, c'est à dire les différentes disciplines qui sont autant d'applications possibles de cette idée : le phénomène n'est pas neuf, il est pour ainsi dire aussi ancien que les classifications du savoir élaborées dans l'antiquité (*trivium*, *quadrivium*), et, dans l'ensemble, l'iconologie classique donne aux artistes d'abondants moyens pour figurer, de manière à ce qu'elle soit aisément identifiable, une discipline à l'aide d'une allégorie. Ainsi, lors de la reconstruction de l'école de chirurgie par Gondoin, nous avons vu que *la Théorie* et *la Pratique*, concepts derrière lesquels on devine *la Médecine* et *la Chirurgie*, étaient représentées par deux allégories féminines accompagnées de groupes d'enfants s'adonnant à des activités en rapport avec la discipline figurée (2). Ces formes de représentations ne seront pas totalement abandonnées au siècle suivant, puisque, cent ans après Berruer, Crauck conçoit deux statues colossales représentant *la Médecine* et *la Chirurgie* pour la morne façade construite par Ginain sur le boulevard Saint-Germain (3) : ici encore, l'identification est rendue aisée par les objets qui accompagnent les figures, puisque la Médecine tient un caducée, et la chirurgie une scie.

Ce qui est vrai des représentations des disciplines scientifiques l'est également des figures symbolisant l'idée de connaissance : depuis longtemps déjà, il existait des moyens de traduire cette idée en images, et ces méthodes seront volontiers employées par les artistes chargés de décorer universités et grandes écoles, au moins pendant les deux premiers tiers du siècle dernier. Il faut souligner combien ces formes de représentations apparaissent simples et dénuées d'inventivité en regard de celles qui les suivront. A l'Ecole des Mines, Abel de Pujol représente *La Science instruisant et éclairant la jeunesse* : assise sur un trône, la Science apparaît sous les traits d'une

2. Voir : (n. 399 ; pl. 287).

3. Notons cependant que ces deux figures, Médecine et Chirurgie, Théorie et Pratique, ne sont pas de pures allégories renvoyant seulement aux disciplines scientifiques en question : leur confrontation est toujours une manière de rappeler la dualité institutionnelle d'origine, génératrice de conflits pluriséculaires, entre l'Ecole de Chirurgie et la Faculté de Médecine...

femme un peu épaisse de visage et de corps, sobrement drapée, couronnée de lauriers et tenant dans sa main droite un flambeau (4). Du reste, la figure la plus couramment choisie pour représenter l'idée de science reste Minerve ou Athéna : c'est elle que nous retrouvons sur le portail d'entrée de l'Ecole Polytechnique, sculptée par Romagnési entre les symboles scientifiques et militaires qui traduisent la double vocation de l'institution (5).

2. *Le déclin de la tradition*

Avec le développement des nouvelles représentations de l'idée de science, ces anciennes figurations ne vont pas totalement disparaître ; elles tendront néanmoins à devenir de plus en plus résiduelles à mesure qu'on avance dans le siècle. S'agissant, par exemple, de représentations du droit et de la justice à la Faculté de Droit, on installe encore, en 1874, une grande toile de Lehmann intitulée *Le droit prime la force*, oeuvre au titre fort représentatif de la tradition iconographique (6). Cependant, les fonctionnaires de l'administration des Beaux-Arts et les dirigeants des institutions sont sensibles à cette évolution du goût, et ils invitent, bien souvent, les artistes à oeuvrer dans un esprit de nouveauté en délaissant ces représentations trop conventionnelles. Lorsque Paul Steck est chargé, quelques vingt ans après Lehmann, de décorer la salle de distribution des prix de la Faculté de Droit (7), l'inspecteur des Beaux-Arts Roger-Ballu félicite le jeune artiste d'avoir "*dispensé [le public] de la banale allégorie tenant l'éternelle balance et l'ordinaire glaive de la loi*" (8). Quelques années passent encore et la toile de Lehmann est purement et simplement déposée à la demande des instances dirigeantes de la Faculté : elle n'est pas du tout en harmonie avec le style des compositions de René Ménard qui décorent désormais la salle des actes (9). L'oeuvre de Lehmann est remplacée par un septième panneau de Ménard... Ainsi, comme on vient de le voir, l'évolution du goût esthétique a amené

4. Voir : (n. 88 ; pl. 58).

5. Voir : (n. 293 ; pl. 198 à 201).

6. Voir : (n. 376).

7. Voir : (n. 385 ; pl. 275).

8. Arch. nat., F 21 2150. Dossier de commande, rapport de l'inspecteur des Beaux-Arts Roger-Ballu adressé au ministre de l'Instruction Publique, daté du 29 juin 1899.

9. Voir : (n. 379 ; pl. 265 à 270).

l'ensemble des parties concernées par la décoration des édifices à favoriser, dans un premier temps, de nouvelles formes de représentations, puis à remplacer les oeuvres relevant de conceptions trop anciennes et jugées dépassées.

Après 1918, ces formes anciennes de figurations de la science ou des disciplines intellectuelles disparaissent presque totalement des institutions d'enseignement supérieur.

II. LA SCIENCE ET LES SCIENCES

1. Représenter la Science

Des figures peu nombreuses

Les représentations figurées de la science dans les établissements d'enseignement supérieur sont moins nombreuses qu'on aurait pu le penser *a priori*. En effet, il est fréquent que les figures féminines susceptibles de symboliser ce concept soient en fait ambivalentes et renvoient à une interprétation plus restreinte (elles sont alors, par exemple, des images de l'institution qui les abritent). Le cas de la Sorbonne du *Bois sacré* est assez représentatif (10) : la figure tutélaire de la Sorbonne apparaît bien comme une incarnation de l'idée de science, puisqu'elle figure au coeur d'une composition qui rassemble les différentes disciplines, mais elle est également, et peut-être avant tout, l'image de cette institution qu'est la Sorbonne, représentée alors en mère des sciences et des lettres. Cette seconde interprétation est appuyée par le fait que ni le droit, ni la médecine, ni la pharmacie ne trouvent place dans le *Bois sacré* : la composition se limite à l'évocation des matières enseignées dans le cadre institutionnel de deux des facultés de l'Université de Paris (Lettres et Sciences). De la même manière, la porte principale de l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs, probablement due au ferronnier Subes (11), est dominée par une Miverne tenant une rose à la main : cette dernière devient de cette manière moins une figure de la Science qu'une divinité tutélaire de l'institution...

10. Voir : (n. 625 ; pl. 451 et 452).

11. Voir : (n. 156 ; pl. 99 à 102).

D'autres figures féminines renvoient à des notions qui sont proches de celle de science, mais ne la recouvrent pas totalement, ou, au contraire, symbolisent un concept plus étendu. Si *La Pensée* (12) de Michel n'est pas une oeuvre puissamment et véritablement caractérisée, *La Pensée sorbonienne* (13) de Denys Puech, outre la référence à l'institution universitaire, a une position songeuse, délicatement rêveuse, qui donne à penser que son champ de réflexion s'étend bien au delà de la simple connaissance rationnelle...

La Science est femme

Il y a là, sans doute, un héritage de la tradition iconographique classique : la Science est toujours représentée par une figure féminine. Cette caractéristique s'observe aussi bien dans la *Science* de Rochemagrosse (14) que dans la *Scientia* sculptée par Cavalier pour le parvis de la Faculté mixte de Médecine et de Pharmacie de Bordeaux.

Une figure souvent austère, valorisée par la présence d'autres figures

Rochemagrosse et Cavalier se sont tous deux attachés à donner de la science une image plus originale que celle léguée par la tradition iconographique classique. Ouvrant pour la décoration d'une faculté de médecine, Cavalier n'a pas hésité à doter sa *Scientia* d'un caducée, ce qui en fait une figure ambivalente, porteuse d'une signification générale (science) et d'un sens plus particulier (médecine). En revanche, le peintre et le sculpteur ont tous deux mis l'accent sur la gravité des traits de la Science : également sérieuses de visages, toutes deux penchent légèrement la tête vers l'avant, soit qu'elles ploient sous le poids du savoir accumulé, soit que les secrets de la connaissance les aient rendues toutes deux mélancoliques. Rochemagrosse accentue encore cette sévérité en plaçant sa figure dans une triste forêt de conifères, près d'un ruisseau qui emporte avec lui les illusions et symbolise peut-être la permanente mutabilité de l'univers. Décidément, le savoir semble une chose bien lourde à porter !

12. Voir : (n. 619 ; pl. 445).

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

14. Il s'agit en fait de l'un des panneaux latéraux de la grande composition de Rochemagrosse pour l'escalier de la bibliothèque de la Sorbonne. Voir : (n. 627 ; pl. 454 et 455).

Ceci paraît d'autant plus exact que, dans l'escalier de la bibliothèque de la Sorbonne comme sur le parvis de la faculté bordelaise, ces vierges austères sont accompagnées de figures plaisantes et souriantes, toutes d'insouciance et de jeunesse, aussi dévêtues que leurs compagnes sont lourdement drapées, : *Natura* et *le Rêve*. Dans les deux cas, la gravité qui accompagne la représentation de l'idée de science est accentuée par la présence de figures antithétiques. Si l'opposition entre science et nature est une constante que nous aurons l'occasion d'analyser beaucoup plus longuement, tant elle est fréquente à cette époque, le balancement entre science et rêve nous semble très révélateur de l'image qu'on se fait alors de la science. Tandis que le couple *Scientia/Natura* renvoie à l'opposition entre le sujet et l'objet, le couple *Science/Rêve* symbolise une opposition beaucoup plus profonde et éminemment révélatrice d'une conception austère de la connaissance scientifique. L'opposition est accentuée par le décor dans lequel évoluent les deux figures, puisqu'à la forêt de la Science répond la plage du Rêve, toute dorée par les rayons de l'aube et bordée de rochers aux contours fantastiques.

La figure de la Science, vierge d'une nouvelle religion

L'opposition entre une Science chastement drapée et un Rêve à peine voilé signifie plus, à l'évidence, que la confrontation entre savoir rationnel et irrationnel : elle est révélatrice d'une conception toute religieuse de la science. Le vêtement signifie ici chasteté et virginité. Il symbolise également la difficulté d'accès à cette connaissance, à la différence du rêve, dont la nudité laisse entendre qu'il est partagé par tous. La *Science* de Rochegrosse est aussi correctement vêtue que la *Sorbonne* de Puvis de Chavannes (15), explicitement qualifiée par son auteur de "*Vierge laïque*" (16), ou *La Pensée Sorbonnienne* de Denys Puech (17), dont la toge professorale, si elle est bien taillée, n'a cependant rien d'affriolant... Néanmoins, Rochegrosse va plus loin que les autres artistes dans la perception de la science comme religion, puisqu'il ressuscite pour elle la confrontation de la Vierge sage et la Vierge folle, donnant à ses figures des attitudes et des physionomies qui peuvent faire penser, par exemple, aux sculptures de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg. On

15. Voir : (n. 625 ; pl. 451 et 452).

16. Propos de Pierre Puvis de Chavannes cité par Jean Bonnerot. Bonnerot(J.), *La Sorbonne, sa vie, son rôle, son oeuvre à travers les siècles*, Paris, 1927, 232 p., p. 98.

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

pourrait également rapprocher le couple *Scientia* et *Natura*, en tant que variation sur le thème de l'opposition entre la vérité et l'erreur, du couple formé par l'Eglise et la Synagogue (dont les yeux sont voilés par l'erreur) sur le portail méridional de cet édifice.

La signification des représentations de la science dépasse donc de beaucoup celle de la simple allégorie. Mais, comme nous l'avons dit en commençant, les images de la science sont assez rares dans les établissements que nous étudions. Bien plus nombreuses sont les représentations des disciplines scientifiques, qu'elles soient scientifiques (au sens strict du terme) ou littéraires.

2. *Le grand homme*

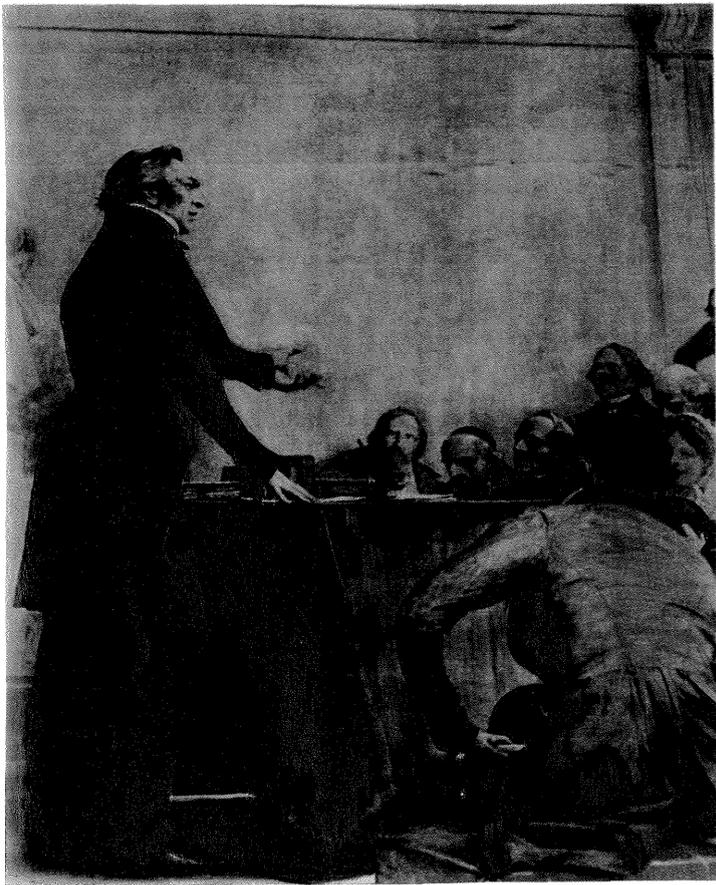
Le grand homme à l'Université et dans les écoles

Le principe de science peut être symbolisé par une allégorie féminine, chargée ou non de signes distinctifs, mais il peut également être représenté par la figure emblématique d'un savant qui a incarné au plus haut point l'idéal de connaissance positive, utile au monde. L'allégorie de la science et la personnification de celle-ci par ses illustres représentants forment dès lors un couple semblable à celui constitué au sein des représentations des institutions par la figure maternelle de l'école et par l'image paternelle du fondateur.

Pour un disparu fameux, incarner l'idée de savoir est un privilège rare. Toute représentation de professeur ou de chercheur, comme nous en verrons au prochain chapitre, n'est pas forcément une illustration synthétique du principe de connaissance scientifique. Au sein des institutions que nous avons étudiées, un petit groupe seulement de grands hommes paraissent suffisamment illustres pour que leur image en sculpture ou en peinture soit plus qu'une simple commémoration de leur mérite personnel ou de leur appartenance à une communauté : Lavoisier, Laplace, Arago, Michelet appartiennent sans doute à cette catégorie. Pasteur est évidemment la figure la plus exemplaire de ce type de représentations.

Un élément permettant de savoir si un simple individu est célébré en tant qu'image de la science est le nombre de ses représentations et leur dissémination dans différentes institutions. Pasteur apparaît comme le meilleur exemple de cette règle :

Les commémorations multiples d'un personnage en des lieux différents sont un indice de sa valeur emblématique. L'exemple d'Arago : *Arago donnant son cours dans le grand amphithéâtre de l'Observatoire* (François Flameng, Sorbonne), *Arago* (buste en plâtre anonyme, Observatoire national), *Apothéose d'Arago* (peinture anonyme, café-brasserie "Arago", boulevard Arago), *Monument à Arago* (Jan Dibbets). Photographies : Sonia Richasse et Christian Hottin.



célébré à plusieurs reprises au sein de l'École Normale Supérieure (18), il l'est également à l'École Vétérinaire (19), à l'Institut National Agronomique (20), à la Sorbonne (21), et à l'Institut de Chimie (22). Arago est quant à lui présent à l'École Polytechnique, à l'Observatoire National et à la Sorbonne (23). Ces multiples figures indiquent parfois l'appartenance de la personne à plusieurs institutions, elles sont également révélatrices de la part d'universalité qui est associée à cette figure (24).

Les cas de représentations multiples

Mais de tels hommes ne sont pas seulement célébrés dans ces temples du savoir que sont les universités et les grandes écoles : leurs images sont présentes partout, au cœur de la ville, dans les rues et sur les places, jusqu'à l'intérieur des maisons. La véritable preuve de leur valeur symbolique est qu'ils échappent totalement au cadre des représentations de l'école dont ils sont issus, et qu'ils finissent par appartenir à la Nation tout entière.

Par exemple, la statue de Laplace exposée dans le grand hall de l'École Polytechnique se retrouve devant la maison natale du savant, en Normandie. Autour du grand homme de science se développe tout un panel de représentations allant des plus grandioses et des plus officielles aux plus humbles et inattendues.

Ces dernières sont, selon nous, les indices les plus révélateurs de l'association de ces personnalités à l'idée de science. Le café "*Arago*", situé sur le boulevard du même nom, est décoré d'une grande peinture sur laquelle on voit Arago se dresser fièrement devant le char du soleil. Cette image d'inspiration populaire garde le souvenir de son visage à quelques pas de sa statue déboulonnée pendant l'occupation. Le monument de Jan Dibbets qui a remplacé ce grand bronze place le souvenir

18. Cette multiplication des commémorations s'explique aisément par la place que cette institution occupa dans la vie du savant : il y fut élève, puis enseignant et administrateur, et c'est en ces lieux qu'il fit ses plus grandes découvertes. Voir : (n. 199 ; pl. 141), (n. 201 ; pl. 146 et 147), (n. 229 ; pl. 165 et 166) et (n. 180 ; pl. 128).

19. Voir : (n. 174).

20. Voir : (n. 319).

21. Il s'agit ici de représentations peintes et sculptées. Voir : (n. 586), (n. 626 ; pl. 453) et (n. 599 ; pl. 431).

22. Voir : (n. 524).

23. Voir : (n. 570 ; pl. 401 à 403).

24. Cette universalité peut ne pas être reconnue par tous. Ainsi, il n'y a pas d'effigie de Pasteur à la Faculté de Médecine.

Les commémorations multiples d'un personnage en des lieux différents sont un indice de sa valeur emblématique. L'exemple de Michelet. *Michelet et Edgard Quinet* (André Brouillet, autrefois à la Sorbonne), *monument évoquant le lieu de naissance de Michelet* (M. Fonquergne, immeuble faisant l'angle des rues Saint-Denis et de Tracy). Photographies : Jean-Loup Charmet et Christian Hottin.



Une leçon de Michelet. — Au Collège de France, Michelet, grand professeur et grand historien, parle des Jésuites (1846). Il enthousiasme les jeunes gens qui l'écoutent et contribue à réveiller l'esprit de liberté.



Représentations multiples : l'exemple de Pasteur. La composition de L.E. Fournier inspirée du tableau d'Edelfelt (Ecole Normale Supérieure), et Pasteur divinisé (le monument à Pasteur, avenue de Breteuil, oeuvre du sculpteur Falguière). Photographies : Philippe Reix et Christian Hottin.



Représentations multiples : l'exemple de Pasteur. Pasteur, homme de science au service de l'humanité. Ces reproductions de gravures tirées de manuels scolaires sont à mettre en relation avec le traitement du même thème, mais de manière symbolique, par L.E. Fournier. Gravure tirées de : Amalvi (C.), *Les héros de l'Histoire de France, recherche iconographique sur le panthéon scolaire de la troisième République*, Paris, 1979, 315 p., p. 92 et 221.



N° 163
Pasteur,
le « Bienfaiteur
de l'Humanité »
(1822-1895).
Photo B.N.



3. **Une découverte de Pasteur.** — L'illustre Pasteur poursuivant ses recherches sur les microbes a trouvé le vaccin préservateur de la rage. Les personnes menacées de la terrible maladie accourent se faire vacciner à Paris. C'est le triomphe de la science bienfaisante.

Pasteur (1822-1895). Tout le monde a entendu parler de ses études sur les **microbes**. Tout le monde sait qu'il a trouvé le moyen de combattre cette redoutable maladie, la **rage**, et qu'avec ses **vaccins**, il s'est attaqué avec succès à d'autres maladies non moins effrayantes : la diphtérie, la peste, le choléra. Tout le monde sait, enfin, qu'avec ses disciples réunis auour de lui à l'**Institut Pasteur**, il a révolutionné la chimie et la médecine, pour le plus grand bien de l'humanité.

d'Arago en plus étroite communion avec la ville, puisque les 135 médaillons de bronze portant le nom du scientifique sont répartis le long du méridien de Paris entre le nord et le sud de la capitale (25). De même, si l'on n'est pas surpris de voir Michelet sur les murs de la Sorbonne, on est dès l'abord étonné par le bas-relief en pierre le représentant au coin d'une maison de la rue Saint-Denis (26).

Quant au "*bienfaiteur de l'humanité*", Louis Pasteur, les sculptures et les peintures le représentant sont bien plus nombreuses et spectaculaires à l'extérieur du monde universitaire qu'en son sein, à commencer par le monument élevé à sa gloire avenue de Breteuil (27)... Pasteur est l'un des rares savants à être présent sur toute l'échelle des représentations, depuis les manuels scolaires jusqu'aux oeuvres monumentales.

Un grand homme peut donc bien être une forme de représentation de la science, mais la condition *sine qua non* de cette gloire suprême est que son image échappe aux routines des commémorations universitaires.

3. Représenter les sciences

Les représentations des différentes formes de la connaissance dans les établissements d'enseignement supérieur sont innombrables. Qu'il s'agisse de la juxtaposition d'oeuvres nettement individualisées ou du regroupement de figures dans une composition unique, les principes de décoration des édifices publics qui font des peintures et des sculptures autant de ponctuations du discours architectural ont conduit architectes et décorateurs à multiplier, le plus souvent dans un esprit de stricte symétrie, les éléments évoquant les disciplines enseignées dans ces établissements. Cette profusion dans la mise en scène des branches de la connaissance s'observe avec un éclat tout particulier à la Sorbonne, où le thème des Sciences et des Lettres structure toute la décoration de l'édifice.

25. Au sujet de cette forme de commémoration presque immatérielle, voir : *Jan Dibbets, Hommage à Arago*, plaquette éditée par la Ville de Paris.

26. Cette demeure fut édifiée à l'emplacement de la maison natale de l'illustre historien, ainsi que nous l'apprend l'inscription qui accompagne cette curieuse oeuvre.

27. On rapprochera ce Pasteur divinisé de *La sérothérapie* de Charles Maurin, qui montre Roux, vainqueur de la diphtérie, en dieu de l'Olympe. Musée des hospices, Lyon.

Les différents modes de représentation

De même que la commémoration des grands noms d'une institution pouvait se décliner selon toute une gamme de représentations allant de la simple liste de noms à la grande composition peinte regroupant idéalement tous les membres de la communauté, de même la mise en scène des différentes branches du savoir peut prendre plusieurs visages.

* Le mot

Donner le nom des principaux représentants d'une branche de la connaissance en un lieu spécialement conçu pour la transmission de ce savoir est une première et élémentaire forme de représentation : le "*ciel chimique*" de la Sorbonne en est un bon exemple (27). Le plafond de l'amphithéâtre de chimie de la nouvelle Sorbonne (aujourd'hui amphithéâtre de gestion) porte les noms de tous les grands chimistes de l'histoire. La réunion de ces personnalités prestigieuses contribue à définir la chimie d'une manière à la fois historique (ordre chronologique) et analytique (juxtaposition d'éléments simples). Cette définition nominale s'oppose à la définition, à la représentation conceptuelle qu'Albert Besnard donne de la chimie dans *La vie renaissant de la mort*, oeuvre destinée à la décoration de l'amphithéâtre (28). Les deux approches se répondent et s'enrichissent mutuellement. On observe exactement le même type de construction d'une définition des sciences dans le vestibule des nouveaux laboratoires du Collège de France, où les noms des grands savants qui entourent la pièce répondent aux compositions de Bompard illustrant le thème de la modernité scientifique (29).

Lorsque le mot désigne non plus le représentant d'une discipline scientifique mais la discipline elle-même, c'est de la juxtaposition de ces noms que naît le représentation de la diversité des branches du savoir. Ici encore, c'est à la Sorbonne que nous trouvons le meilleur exemple de cette pratique : les frontons curvilignes des fenêtres passantes du troisième étage de l'édifice portent les noms des différentes

27. Au sujet de cette décoration, voir : Duclos(A.), "Le ciel chimique à la nouvelle Sorbonne", *La Science française*, n° 190, 16 septembre 1898, p. 97-99.

28. Voir : (n. 555 ; pl. 392).

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

disciplines de la Faculté des Lettres (histoire, géographie, littérature) ou de celle des Sciences (zoologie, chimie, physique...) qui sont enseignées en Sorbonne.

* La série de bustes

Ces séries de bustes ou de médaillons sont fort différentes, dans leur mode de constitution, dans leur apparence extérieure et dans leur signification, des agrégats de bustes et de portraits que nous avons étudiés comme des images de la communauté formée par les membres d'une institution d'enseignement supérieur. En effet, il ne s'agit plus ici de fournir une image du groupe, dans la diversité des destinées individuelles, mais de donner à voir, à travers la figure de ses principaux maîtres, une représentation de la discipline que l'on souhaite magnifier. De ce point de vue, il n'y a entre ces collections de bustes et les listes de noms que nous venons d'évoquer qu'une différence de prix (exécution, mise en place) et nullement une différence de signification, compte non tenu, bien entendu, de la valeur esthétique des ces oeuvres.

Toutes ces séries résultent d'une commande groupée, la liste des personnages à représenter ayant été fournie par les instances dirigeantes de l'institution et le financement étant généralement assuré par l'administration des Beaux-Arts. Les médaillons destinés à décorer la façade de la nouvelle Ecole Supérieure de Pharmacie (30) et les quarante bustes de la cour de l'Ecole Normale Supérieure (31) appartiennent à cette catégorie. Sur le plan formel, toutes les oeuvres de ces séries, ayant été commandées en même temps et pour le même prix, offrent le même aspect.

Comme dans le cas des listes de noms, il s'agit de définir une discipline, un groupe de disciplines (les sciences enseignées dans les études de pharmacie), ou une des grandes divisions du savoir (les lettres et les sciences à l'Ecole Normale) à travers la figuration des principaux représentants de ces savoirs.

30. Voir à ce sujet notre introduction dans le chapitre du catalogue consacré à l'Ecole Supérieure de Pharmacie. Voir aussi le document original permettant de connaître la genèse de l'ensemble de ce programme décoratif : arch. nat., F 21 224, dossier de commande du médaillon de Laugier par le sculpteur Hébert. Pour une raison qui nous échappe, la correspondance générale relative à cette affaire est conservée dans ce simple dossier de commande et non dans le dossier de l'établissement (Arch. nat., F 21 4867, Université de Paris, dossier de l'Ecole Supérieure de Pharmacie et de la Faculté de Pharmacie).

31. Voir à ce sujet l'introduction du chapitre de notre catalogue consacré à l'Ecole Normale Supérieure. Voir également l'article de René Rebuffat, indispensable pour avoir une bonne vision spatiale de la décoration de la cour de l'E.N.S. : Rebuffat(R.), "Les bustes de la cour aux Ernests", *Ernest, le courrier*, n° 6, avril-mai 1994, n. p.

* L'allégorie

Cette forme demeure d'un emploi courant à la Sorbonne et dans d'autres institutions, principalement dans le cadre de l'Université. La façade nord du palais construit par Nénot donne un très bon exemple de la persistance et du renouvellement de ce mode de représentation fort ancien. Les Lettres (32) et les Sciences (33) sont symbolisées par des sculptures en haut-relief s'inscrivant dans les frontons curvilignes, tandis que chaque discipline est figurée par une allégorie explicitée par un objet emblématique de la matière concernée. Ainsi, la Géographie tient un globe terrestre (34) et l'Histoire un grand livre ouvert, dans lequel elle inscrit les faits mémorables (35). Les allégories qui décorent la façade nord de la chapelle de la Sorbonne, plus anciennes, offrent des sujets fort proches, à ce détail près que la Théologie a alors encore sa place parmi les disciplines universitaires. Les allégories peintes sont également particulièrement nombreuses à la Sorbonne, puisque nous les retrouvons dans la décoration de la salle du conseil académique, par Benjamin-Constant (36), dans les médaillons de la coupole du grand amphithéâtre, par Pierre-Victor Galland (37), ou encore sur les murs de l'appartement du recteur (peintures de Luc-Olivier Merson (38)).

* La personnification

L'usage de ce mode de représentation des disciplines littéraires ou scientifiques se développe à la fin du siècle : un personnage particulièrement illustre est présenté comme le symbole de la branche de la connaissance à laquelle il s'est adonné. C'est à la Sorbonne que l'on rencontre le plus fréquemment ce type de représentation : Victor Hugo et Homère sont les Lettres, Pasteur et Archimède, les Sciences.

32. Voir : (n. 569 ; pl. 400).

33. Voir : (n. 617).

34. Voir : (n. 614 ; pl. 441).

35. Voir : (n. 574 ; pl. 405).

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

37. Voir : (n. 592 ; pl. 424 b à 424 e).

38. Voir : (n. 618 ; pl. 444).

* L'allégorie réelle

En dépit de son nom, ce mode de représentation est, sans aucun doute, le plus éloigné qui soit de l'allégorie telle qu'elle était traditionnellement traitée en peinture et en sculpture. Comme la personnification, elle apparaît à la fin du siècle dernier et est le propre d'artistes tels qu'Albert Besnard, Ernest Laurent ou Henri Martin. La branche du savoir n'est plus représentée par une seule figure pourvue des attributs caractéristiques de cette science, mais par toute une scène, tirée de la vie réelle, faisant intervenir des personnages contemporains, et dont l'action symbolise la discipline en question. Ainsi, Ernest Laurent, chargé de figurer sur les murs de la salle des autorités de la Sorbonne les Lettres, choisit, pour symboliser l'éloquence, de peindre un orateur s'exprimant devant une foule rassemblée dans un jardin (39). De même, Henri Martin, pour sa représentation de *L'Etude*, mettra en scène Anatole France discutant avec ses disciples dans un parc (40).

Tous les artistes n'ont pas la puissance évocatrice d'Albert Besnard, qui, pour traduire la maladie et la convalescence (il ne s'agit plus ici de concepts scientifiques) a peint des scènes parfaitement réalistes, et néanmoins tout à fait symboliques (41). Bien souvent, les allégories réelles composées par les peintres de la Sorbonne ont encore un parfum assez entêtant d'idéal classique : si les costumes des auditeurs de *L'Eloquence* sont modernes, l'orateur, lui, porte une toge (42). Quant au jardin de *L'Etude*, baigné d'une lumière irréaliste, il fait plus penser aux jardins d'académus qu'à un square de nos villes (43)... Il n'en reste pas moins que l'allégorie réelle ouvre la voie à toute une série de représentations des sciences, représentations infiniment plus complexes que les précédentes, et dont l'usage se révélera salutaire lorsque les artistes voudront figurer les nouvelles disciplines scientifiques.

Dans le panneau d'Ernest Laurent intitulé *Historia* (44), une femme, vêtue de blanc, montre à un groupe d'étudiants les ruines du Forum romain. Cette figure féminine peut être l'Histoire ; cependant, ce n'est pas elle qui symbolise cette discipline : la scène représentée permet de livrer une approche de l'histoire beaucoup plus fine que ne pourrait le faire une figure isolée, puisqu'Ernest Laurent parvient à

39. Voir : (n. 608 ; pl. 437 et 438).

40. Voir : (n. 616 ; pl. 443).

41. Voir : (n. 465 ; pl. 332).

42. Voir : (n. 608 ; pl. 437 et 438).

43. Voir : (n. 616 ; pl. 443).

44. Voir : (n. 608 ; pl. 437 et 438).

traduire picturalement les deux sens du mot "*histoire*" : la suite des événements qui se sont produits (l'histoire-durée) et l'étude du passé, c'est à dire la construction d'un discours sur ces événements (l'histoire-discipline).

III. STRUCTURES ET REPRESENTATIONS DE LA CONNAISSANCE

Une représentation des formes de la connaissance renseigne toujours sur la conception que l'on se fait de ces savoirs. Les peintures et les sculptures des universités et des grandes écoles, par leur contenu ou par leur organisation dans l'espace, reflètent l'idée que l'on se faisait des différentes branches de la science.

1. L'élaboration des panthéons : construire la généalogie d'une discipline

Plusieurs artistes ont poursuivi la voie ouverte par Paul Delaroche à l'hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts, en faisant figurer sur une même toile les principaux représentants d'une science (45). C'est le cas d'Abel de Pujol à l'Ecole des Mines, avec *L'Apothéose des grands hommes qui se sont distingués dans la minéralogie et la géologie*. Abel de Pujol montre ces illustres savants assis sur un nuage, tandis qu'une allégorie de la renommée tient une couronne au-dessus de leurs têtes. Plus directement inspirée de la peinture de Delaroche est la composition de Bourgeois pour le grand amphithéâtre de la Faculté de Médecine : tous les grands médecins de l'histoire de l'humanité se retrouvent devant une colonnade, Hippocrate et Gallien président l'assemblée, exactement à la manière de Phidias, Ictinus et Apelle. Une composition telle que celle de Bourgeois est marquée par le poids de la tradition dans la perception de l'histoire de la médecine : les grands maîtres des mondes grecs et romains occupent nettement le devant de la scène.

45. Sur la peinture de Paul Delaroche, voir : Bonnet(A.), "Une histoire de l'art illustrée : l'hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts par Paul Delaroche", *Histoire de l'Art*, n°33-34, mai 1996, p. 17-30. Voir : (n. 161 ; pl. 108 à 111).

2. Des représentations révélatrices des progrès de la science

Il convient en outre de remarquer que les représentations des nouvelles disciplines enseignées à l'Université de Paris n'ont pas tardé à apparaître : Hélène Dufau se situe même plus près de la recherche fondamentale dans le panneau qu'elle consacre au magnétisme et à la radioactivité dans sa décoration de la salle des actes.

QUATRIEME PARTIE IMAGES DU SAVOIR

CHAPITRE II L'HOMME ET LE SAVOIR

Les décors des palais universitaires et des grandes écoles du siècle dernier ne nous offrent pas seulement une palette très diversifiée de représentations de la science, du savoir et des différentes disciplines scientifiques. Leur originalité profonde réside ailleurs : à travers ces peintures et ces sculptures, nous voyons à chaque instant l'homme confronté à la puissance du savoir. Et la force de ces figures de représentations vient moins, en définitive, de l'exaltation solitaire de la Science, déesse d'une nouvelle ère, que de la confrontation permanente de l'être humain avec celle-ci. L'homme, de primitif et inculte qu'il était, devient, après la réception du savoir, producteur de savoir à son tour, constructeur de science, et, pour finir, dispensateur de science. Il s'agit donc d'une sorte de ballet en trois mouvements qui mêle l'homme et le savoir, de la révélation de la connaissance à la transmission des connaissances, en passant par cette étape fondamentale, point d'orgue de la représentation des rapports de l'homme au savoir, qu'est la naissance du chercheur, de l'homme de science, avec l'élaboration de son environnement spécifique (le laboratoire).

Ici, comme précédemment, il n'est pas possible de dissocier les sciences exactes, sciences pures ou sciences appliquées, des lettres. Les premières occupent le devant de la scène, cela est indiscutable, mais la représentation de l'être humain face à la science est une représentation de la découverte par l'homme de tous les savoirs, qu'ils soient littéraires ou proprement scientifiques.

I. L'HOMME ET LA SCIENCE

1. De "l'homme primitif" à "l'homme moderne" : la révélation du savoir*Albert Besnard et son Histoire de l'évolution*

De toutes les toiles exécutées par Albert Besnard pour l'Ecole Supérieure de Pharmacie (1), celles qui ont le plus retenu l'attention de leurs contemporains sont les huit petits panneaux rectangulaires disposés sur les murs de la partie centrale de cette pièce. L'artiste en personne n'hésitait pas à dire que ces oeuvres lui semblaient par leur conception les plus importantes de la série (2). Quant aux critiques d'art, ils se plurent à commenter cette frise qui nous donne à voir toute l'histoire de la création, depuis l'immense étendue aqueuse des origines jusqu'aux merveilles de la civilisation contemporaine, en passant par les plésiosaures, les éléphants préhistoriques et les chevaux sauvages. Mais ce sont les deux derniers panneaux, intitulés *L'homme primitif* et *L'homme moderne* qui ont le plus exalté l'imagination des chroniqueurs (3). Il est vrai que le contraste est saisissant entre "*le petit faune de mine simiesque (...) accroupi au bord d'un lac*" et "*le vainqueur, le dernier descendant du vieil ancêtre, le Faust contemporain*" (4). La force de l'oeuvre tient en effet à l'incommensurable distance qui sépare l'homme primitif, tout de force brute, presque animal encore, inculte mais riche de possibilités, des contemporains de Besnard : l'artiste a admirablement mis en évidence cet abîme. Entre eux semble s'être opéré le miracle plusieurs fois millénaire d'une très lente oeuvre de création, d'un apprentissage patient et obstiné que Besnard n'a pas représenté, mais qui donne sa pleine signification à l'oeuvre : la découverte du savoir, l'éveil de la conscience et la production de savoirs.

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

2. Voir : (n. 466 ; pl. 335 à 338).

3. Voir : (pl. 338).

4. Gillet(L.), "L'oeuvre décorative d'Albert Besnard", *Revue des deux mondes*, 1910, p. 100-119.

Le moment capital : l'irruption du savoir dans l'histoire de l'espèce humaine

Ce que nous devinons *en creux* à travers les petites toiles de Besnard, Georges-Antoine Rochegrosse nous le donne à voir dans toute sa splendeur avec sa grande composition de la Sorbonne, *Le Chant des muses éveille l'âme humaine* (5).

Rochegrosse ne se place sans doute pas, comme Besnard, dans une perspective historique très large embrassant toutes les phases de l'évolution de la vie terrestre : les êtres humains qu'il nous donne à contempler sont tout simplement définis comme primitifs, sans recherche de datation, même approximative. Du reste, Rochegrosse s'attache moins à décrire ce qui caractérise cette condition de primitif (vêtements, habitat : autant de données que suggérait Besnard), qu'à évoquer les implications de cette ignorance totale. Son homme primitif n'est pas présenté à un stade de son évolution, il est, dans l'absolu, la victime des forces mauvaises, déchaînées du fait de l'absence de connaissance : c'est le vieillard qui meurt dans un coin, ce sont les sauvages qui luttent à mort au premier plan, c'est enfin tout ce troupeau, ce magma humain que l'on imagine hurlant et gémissant, et qui paraît se soulever comme une houle.

Au cœur de ce déchaînement de forces mauvaises, les muses, qui ne sont pas les neuf muses de la mythologie, mais un cortège d'esprits symbolisant la conscience et la connaissance, apparaissent et rejettent dans l'ombre l'ignorance. Ce geste fondamental de l'être humain s'ouvrant à la connaissance et devenant pleinement homme, Rochegrosse le synthétise dans la figure féminine du premier plan qui se lève pour écouter le chant des muses, et, ce faisant, ouvre les bras et redresse la tête (6).

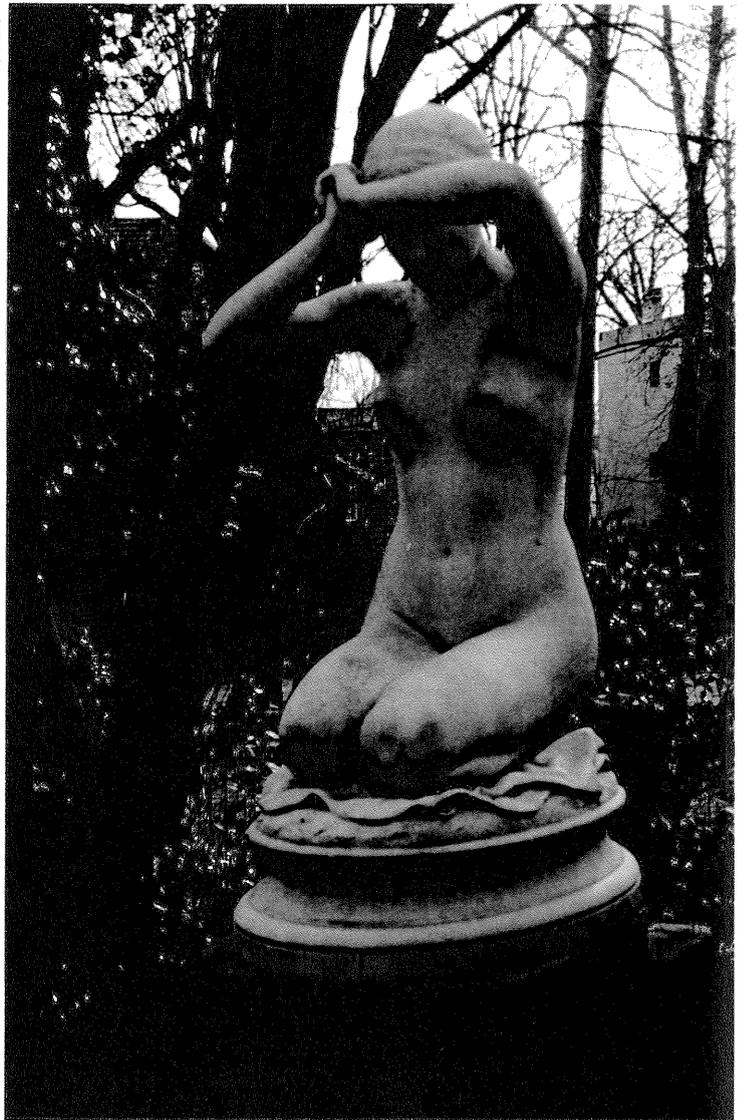
Un thème répandu dans l'art de la fin du siècle dernier

Ce geste de la naissance au monde par l'éveil de la conscience, premier pas vers la connaissance, nous le retrouvons dans d'autres oeuvres contemporaines de la peinture de Rochegrosse. L'idée de progrès chez l'être humain est volontiers

5. Voir : (n. 627 ; pl. 454 et 455).

6. Cette opposition fondamentale entre savoir et barbarie, la seconde étant annihilée par la conquête de la connaissance, nous la retrouvons quelques trente ans plus tard, mais sans que soit exprimé le geste du dévoilement, dans le complexe agencement des différentes parties de la porte conçue par Paul Landowski pour la nouvelle Faculté de Médecine (n. 434 ; pl. 309 à 312). On assiste au progressif triomphe du Bien sur le Mal par le savoir : à la "*petite frise des malédictions*", succède la frise de "*la lutte du Bien contre le mal*" et, enfin, "*la conquête de la connaissance*".

Variations sur le thème de la découverte : *Aurore* (Denys Puech, musée d'Orsay), Sorbonne), *Baigneuse* (S. Lamy, Ecole Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses). Photographies : Sonia Richasse, Christian Hottin.



représentée à travers ce geste de dévoilement, d'ouverture, de *dépliage* de l'individu. Cette idée de progrès peut être exprimée à l'échelle d'une vie humaine : il s'agit alors d'une image de la jeunesse, aurore de la vie. Denys Puech a exécuté sur ce thème une statue précisément intitulée *Aurore* (7) : une toute jeune fille soulève sa lourde chevelure et découvre le monde de ses yeux émerveillés ; l'idée d'acquisition de la connaissance s'éclipse quelque peu, bien que l'apprentissage soit un des aspects de la jeunesse, mais le geste d'ouverture, synonyme de croissance et d'enrichissement, reste le même (8). Dans un contexte plus en rapport avec notre sujet, il est permis de penser que la sculpture qui décore aujourd'hui le jardin de l'École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, oeuvre de Stéphane Lamy intitulée *Baigneuse*, possède une signification semblable. Elle se trouvait en effet à l'origine, non dans le parc de l'établissement, mais dans le vestibule principal, en face du buste de Félix Pécaud, premier directeur des études et véritable fondateur de Fontenay. Cette variation sur le thème de l'ouverture de l'être humain au monde serait organisée autour de l'idée d'acquisition du savoir par la femme, ce dernier étant, en quelque sorte, l'instrument de sa libération (9).

2. *La Nature se dévoile à la Science*

Le savoir a fait passer l'être humain de l'état de nature, condition primitive marquée par l'ignorance et la violence, à l'état d'être civilisé exploitant pleinement les

7. Sur cette oeuvre voir : *Denys Puech (1854-1942)*, Paris, 1993, 253 p., p. 101, n. 48. Un exemplaire en marbre de cette oeuvre est conservé au Musée d'Orsay.

8. L'idée d'un rattachement de cette oeuvre au thème de l'acquisition du savoir n'est du reste pas à exclure, l'oeuvre de Denys Puech ne présentant aucun trait anecdotique qui l'enferme dans une catégorie précise d'allégories : un exemplaire en marbre de l'oeuvre se trouve dans le jardin du collège technique du Raincy. Autre exemple du caractère réellement polysémique de cette oeuvre, cette lettre adressée par Hild à Puech en 1915 :

"*Cette jeune fille d'une plastique superbe qui s'éveille en soulevant le lourd manteau de ses cheveux (...), comme le symbole vivant de notre France qui s'éveille à l'aube de la Victoire et ramasse ses forces pour se dresser dans le prochain et complet accomplissement de sa gloire.*"

Lettre de Hild à Denys Puech citée dans *Denys Puech (1854-1942)*, Paris, 1993, 253 p., p. 101, n. 48.

9. Voir : (n. 246 ; pl. 181).

Variations sur le thème du dévoilement : *Natura* (Faculté mixte de Médecine et Pharmacie de Bordeaux), *La Nature se dévoilant devant la Science* (musée d'Orsay). Oeuvres de L.E. Barrias.



possibilités qui étaient latentes en lui. L'homme est désormais producteur et utilisateur de savoir, il se sert de la science pour hâter les progrès du genre humain et finit par se confondre avec elle. La nature, dont il a été extrait par la connaissance, est désormais son champ de travail : il la découvre, elle le fascine, il la façonne.

Les statues de Barrias

La Nature se dévoilant devant la Science, de Louis Ernest Barrias (10), s'impose comme une oeuvre exceptionnelle, tant par sa forme que par son histoire et sa signification. Commandée au statuaire pour décorer le grand escalier du Conservatoire National des Arts et Métiers, elle fut exécutée en marbres polychromes et onyx d'Algérie, sélectionnés à grands frais. Une fois achevée, l'oeuvre passa directement dans les collections du Musée du Luxembourg... (11) Reproduite à plusieurs exemplaires, elle fut également éditée en série, en bronze, en marbre et en pierres semi-précieuses. Un exemplaire en marbre blanc se trouve dans le grand vestibule de la Faculté de Médecine. C'est assez montrer l'importance de son succès.

Barrias avait déjà abordé le sujet avec sa *Natura* exécutée pour la Faculté mixte de Médecine et de Pharmacie de Bordeaux. Mais il eut cette fois l'occasion d'exprimer d'une manière beaucoup plus synthétique le lien entre Nature et Science. Cette dernière n'apparaît pas, elle n'est matérialisée par aucune figure rivale, elle est en fait exprimée par le contexte qui environne l'oeuvre. Contexte étroit : ce sont alors les bâtiments de l'école ou de l'Université où la statue se trouve placée, les regards des savants et des étudiants qui se posent sur elle... Mais aussi un contexte infiniment plus large, celui d'une époque qui fait sienne l'idée de science et cherche à l'incarner

1).

10. Voir : (n. 395, pl. 282 et 283).

11. Sur cette oeuvre, voir : *Musée d'Orsay, catalogue sommaire illustré des sculptures*, Paris, 1986, 300 p., p. 38. Pour connaître les détails de l'histoire de cette commande, il faut consulter le dossier conservé aux Archives nationales : Arch. nat., F 21 2157. Dossier de commande de *La Nature se Dévoilant devant la Science* de L. E. Barrias. A l'origine de ce projet, on trouve le don par le Conservatoire des Arts et Métiers d'un buste du sculpteur Houdon. C'est Henry Havard qui, dans son rapport au ministre de l'Instruction Publique du 13 décembre 1894, suggéra la commande d'une allégorie pour remercier le C.N.A.M. de ce présent. L'oeuvre commandée à Barrias fut à la mesure du cadeau offert, puisque la commande se monta à 24 000 francs. Les cinq rapports rédigés par Henry Havard permettent de suivre toutes les étapes de la naissance de l'oeuvre, depuis le choix de Barrias comme statuaire et la genèse du sujet, jusqu'à son achèvement, en passant par la sélection des marbres.

dans toutes ses dimensions (rigueur, précision, etc.). Pour cette Nature, la Science est le monde qui l'entoure.

La nature au service de la science

De même que l'être humain s'ouvrait au monde *par* le savoir, la Nature se découvre à l'homme *pour* la Science : la Nature fascine, captive l'attention, et le geste qu'elle fait pour déplier son voile est celui de l'*Aurore* de Puech ou de la *Baigneuse* de Lamy. Désormais, l'homme va en faire l'objet de sa science, elle va servir de matériau de base pour la construction d'un monde organisé par l'être l'humain. Mais l'oeuvre de Barrias, avec son incroyable profusion de marbres et de pierres, exprime précisément le foisonnement de cette nature diverse et multiple, d'où l'homme est issu : de là vient la fascination exercée par son geste, qui est comme le dévoilement des origines.

3. Le savoir et l'objet du savoir

L'idée que l'oeuvre de Barrias met en scène pour le concept de science et pour les sciences exactes, on la retrouve dans la représentation des autres domaines de la connaissance : c'est l'opposition entre l'objet d'un savoir et ce savoir. Les bas-reliefs exécutés par Marius Petit pour la décoration des amphithéâtres de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs : *La Nature inspiratrice* et *Les Arts s'unissent pour orner la Vie* (12). La Nature de Marius Petit, pleinement dévoilée à la différence de celle de Barrias, offre sa nudité, symbole des origines, à l'inspiration des artistes. Sur le bas-relief qui lui fait face, les Arts utilisent l'inspiration qu'ils ont puisée dans la Nature pour embellir la Vie.

A la Sorbonne, nous retrouvons sur la toile de Léon Comerre *La Grèce antique se dévoilant à l'archéologue* (13) le mouvement dialectique qu'exprimait de manière synthétique la Nature de Barrias, mais appliqué au domaine précis de l'archéologie et développé en trois figures. La Grèce antique, c'est à dire l'objet de la science, se tient au centre de la composition et soulève le voile qui la recouvrait, d'un

12. Voir : (n. 153 ; pl. 95 et 96).

13. Voir : (n. 573 ; pl. 404).

geste qui nous est désormais familier. Elle se dévoile à l'archéologue, être humain qui personnifie la science, tandis que l'Archéologie, allégorie de cette science, se tient assise dans un coin du tableau. Cette dernière figure est à la fois protectrice et médiatrice.

4. Une forme de représentation sexuée

Comme l'a justement fait remarquer Ludmila Jordanova (14) à propos de *La Nature se dévoilant devant la Science*, la nature et la science forment depuis la fin du XVIII^e siècle un couple du type sujet-objet au sein duquel la nature est toujours un principe féminin essentiellement passif, tandis que la science est un principe par définition masculin et actif. Ce qui est suggéré par l'oeuvre de Barrias exposée à la Faculté de Médecine, la Nature se trouvant plongée dans un contexte essentiellement masculin, l'est également, dans une moindre mesure, par la *Natura* de Bordeaux, aux formes bien féminines, tandis que la *Scientia* qui lui fait pendant est toute sécheresse et sévérité (15). Mais, plus généralement, la figure de représentation décrite par Ludmila Jordanova se rencontre dans toutes les compositions qui mettent en scène le sujet d'un savoir et l'objet de ce savoir : nudité de la Nature face aux Arts revêtus de tuniques, voile diaphane de la Grèce antique devant le costume bourgeois de l'archéologue et la riche tunique de l'Archéologie, etc.

La quête du savoir est assimilable à une forme de désir auquel on donne un aspect sexuel, tandis que le dévoilement de l'objet du savoir n'est pas sans rappeler les effeuillages de nos modernes strip-tease...

Les rapports entretenus par l'homme et le savoir sont donc complexes, entre l'action bénéfique de la science sur l'être humain et l'utilisation que ce dernier fait du savoir pour comprendre le monde dont il est issu. Cette confrontation symbolique entre l'homme, la science et l'objet de cette dernière, n'est cependant pas la forme de

14. Jordanova(L.), *Sexual visions : images of gender in sciences and medicine between the 18th and the 20th century*, Hemel Hempstead, Harvester Wheattsheaf, 1983. Voir aussi le compte-rendu de ce livre publié par Helaine Sloater, T.L.S., en novembre 1989 et publié dans *L'Ane* en 1990 (traduction de Jacqueline Carnaud).

15. Remarquons au passage que la *Scientia*, par son allure revêche et son absence totale de féminité, combine l'idée de chasteté et celle de masculinité...

représentation la plus répandue. A côté de ces face-à-faces spectaculaires, il existe une autre manière de construire le rapport de l'homme au savoir, beaucoup plus solidement ancrée dans la spécificité de l'époque : comment est née la figure de l'homme de science, celui qui du fond de son laboratoire consacre sa vie à l'étude de la compréhension du monde ?

II. L'HOMME A LA RECHERCHE DU SAVOIR : LA NAISSANCE DE L'HOMME DE SCIENCE

Le développement de la représentation de l'homme de science n'est pas un phénomène qui peut être compris en dehors du cadre chronologique de l'évolution scientifique : pour qu'apparaisse une image archétypale du savant, il a fallu, d'abord, que la recherche scientifique se développe à l'université et dans les écoles. Les peintures montrant laboratoires et blouses blanches traduisent avant tout les progrès quantitatifs et qualitatifs de la recherche scientifique en France dans la seconde moitié du siècle dernier. Sans ces avancées objectives et décisives, sans la naissance dans le pays d'une véritable recherche scientifique, bien pourvue en matériel et en hommes, à l'école du modèle germanique, aucune représentation picturale ou sculpturale n'est possible. En la matière, il n'y a pas d'anticipation, pas de *science fiction*...

Si le champ des représentations de la science ne précède pas mais suit les avancées de cette dernière, il n'en possède pas moins sa logique interne et toute son originalité : c'est à partir du savant réel que s'élabore l'image de l'homme de science, ancêtre du savant de notre époque, messie annonciateur du paradis terrestre ou mauvais génie inventeur de tous les malheurs modernes.

1. Timides débuts : du professeur à l'homme de science

La toge professorale

Au sein du monde universitaire, le mode privilégié de représentation des membres est resté, pendant très longtemps, la robe de professeur, pourvu de son col

et de ses trois rangs d'hermine sur l'épitoge, insigne du grade de docteur. Si l'on excepte les bustes en hermès de l'époque néo-classique et ceux, plus nombreux à la fin du siècle, qui donnent à voir un personnage revêtu du costume bourgeois de ville (gilet, redingote et faux-col), le modèle de la toge est omniprésent à l'Université, qu'il s'agisse des disciplines littéraires ou scientifiques. Dans le domaine des portraits, la robe est encore plus universellement présente, tant semble élégante, sans aucun doute, cette tache rouge mouchetée de blanc et surmontée d'un visage sévère...

En tout cas, le prestige lié au savoir acquis et patenté, le savoir que l'on transmet ensuite à ses étudiants, est infiniment plus considérable que celui du savoir conquis chaque jour au prix de pénibles efforts. En d'autres termes, les professeurs de l'Université sont toujours représentés dans le costume qui reflète le prestige social de leur activité d'enseignants, jamais dans une tenue qui laisse entrevoir leurs possibles activités de recherche.

En dehors de l'Université

C'est au sein des écoles spéciales que l'on trouve les premières images d'hommes de science évoluant dans un environnement spécifique et se définissant sur la toile en tant que savants. Plusieurs tableaux de l'Ecole des Mines exécutés au milieu du siècle dernier nous montrent des géologues et des minéralogistes du siècle des Lumières. Bien que nettement plus récents que les personnages qu'ils représentent, ils donnent une bonne image de ce que pouvait être un savant au XVIII^e siècle.

Les portraits de Donatien Gratet de Dolomieu par Gossé (16), de Romé de Lisle par Louise Guyot (17) et de Sage par Constant Sellens (18), nous présentent plusieurs étapes de la naissance d'un homme de science qui n'est pas encore le chercheur emblématique du tournant de notre siècle, mais qui affirme déjà sa spécificité.

Romé de Lisle est, des trois personnages, celui dont l'attitude reste la plus marquée par la tradition du portrait d'Ancien Régime. Élégamment vêtu, confortablement assis dans un fauteuil de son cabinet, ayant derrière lui une imposante bibliothèque (le savoir reste symbolisé par l'objet livresque), il examine un fragment

16. Voir : (n. 66).

17. Voir : (n. 67 ; pl. 67).

18. Voir : (n. 91).

Savants du siècle des Lumières : Romé de Lisle et B.J. Sage (Ecole des Mines de Paris).
Photographies : Philippe Reix.



de cristal en prenant des notes. Derrière lui, placé dans la pénombre, on ne fait qu'entrevoir le matériel qui sert à ses expériences. Son image est encore celle d'un robin qui s'adonne par distraction aux sciences et paraît collectionner les *curiosités*.

B. J. Sage, tout aussi bien habillé et installé, est représenté dans un cadre déjà sensiblement différent : le bureau à pieds torsadés, les lourdes tentures et la bibliothèque ont disparu, l'homme est représenté sur un fond noir. Son matériel, plus complexe que celui de Romé de Lisle, est placé juste à côté de lui, bien en évidence, sur un bureau encombré de papiers et de minéraux. Le cadre bourgeois traditionnel a été éliminé sans que rien le remplace, mais l'accent a été mis sur ce qui fait la particularité de ce savant minéralogiste : son matériau de travail et son matériel d'expériences sont bien visibles et contribuent à circonscrire dans un cadre bien précis la personnalité représentée.

Enfin, Gratet de Dolomieu n'est pas représenté dans son bureau, mais sur les pentes d'une montagne, en pleine nature. Dans ce tableau, pour la première fois, l'accent est mis sur l'approche concrète des phénomènes scientifiques. En d'autres termes, il s'agit de l'observation sur le terrain : Saussure tient à la main un petit calepin et examine une pierre. Son costume ne trahit encore aucunement son activité, mais son attitude est déjà celle du chercheur à la recherche des faits et de données. Le portrait de Dolomieu par Gossé est comme la lointaine préfiguration de *L'Excursion de Géologie* peinte par Besnard à l'Ecole de Pharmacie (19).

Ces innovations paraissent encore timides, car ces oeuvres restent marquées par une manière encore très traditionnelle, voire volontairement archaïsante, qui ne permet guère de mettre en évidence leur originalité.

Du côté des médecins...

Nous avons déjà eu l'occasion de constater, en étudiant la spécificité des institutions, que le système de représentations de la Faculté de Médecine laissait une large place à la figuration de l'exercice de la profession. Jusqu'au siècle dernier, on ne peut pas dire que ces représentations dévoilent une image du médecin en tant que scientifique. La grande toile d'André Brouillet, *L'Ambulance de la comédie française*, montre des médecins actifs pendant le siège de Paris (20), mais ce sont les aspects héroïques de leur profession qui sont montrés, et non l'étude des causes des maladies

19. Voir : (n. 467 ; pl. 339 à 342).

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

: ici encore, la figuration de l'exercice de la profession l'emporte sur celle de la recherche.

2. Naissance du laboratoire

De l'administrateur au savant

Dans les années 1870 et 1880, les formes de représentations des membres des institutions commencent à évoluer. La monumentale statue représentant le directeur de l'Ecole Nationale Vétérinaire Henri Bouley illustre parfaitement les tentatives faites à cette époque pour concilier dans une même oeuvre le prestige lié à la fonction sociale et celui attaché à l'oeuvre scientifique. Henri Bouley est représenté debout, vêtu d'une ample redingote. Derrière lui, sur une petite table chargée de livres, repose son tablier (sa blouse ?), le vêtement qu'il devait porter lors de ses expériences ou lors de l'examen des animaux. Pour la première fois, l'attribut spécifique de l'homme de science entre en conflit avec le costume bourgeois : Bouley est à la fois scientifique et administrateur, et si la tenue de ville finit par l'emporter, elle doit quand même partager le socle avec la tenue de travail. Cette dernière est donc devenue le symbole d'une activité valorisante et digne d'être évoquée quand on fait, à travers cet éloge funèbre de marbre qu'est une statue, le bilan d'une vie...

Le premier laboratoire

Mais le costume n'est pas tout. Si l'homme de science est en train de naître, il faut aussi définir le lieu de la science. Ce lieu spécifique, qui sera le sanctuaire où s'élaboreront ses miracles, c'est le laboratoire. Nous connaissons la date de son apparition sur les murs de nos facultés : 1884. Albert Besnard est le premier à représenter un laboratoire dans un de ses panneaux destiné au vestibule de l'Ecole Supérieure de Pharmacie. L'artiste a composé un triptyque évoquant la fabrication des médicaments à partir des simples. Sur la première toile, nous assistons à la cueillette des simples, sur la deuxième, à leur tri en vue de la préparation des remèdes, sur la troisième, enfin, un pharmacien s'active devant des fourneaux, entouré des bocaux.

Un critique d'art de l'époque n'a pas manqué de remarquer cette composition originale :

"D'une pensée plus moderne encore et meilleure annonciatrice de l'avenir nous semble le troisième panneau, Le Laboratoire, puisque, pour la première fois, un peintre de ce temps concevait et osait une toile décorative d'après la science et son austère décor, sentait la poésie de ces créations humaines." (21)

Sans doute le laboratoire de Besnard ne possède-t-il pas encore toutes les caractéristiques qui définiront celui de l'"*âge classique*" : le pharmacien ne porte qu'un simple tablier, la pièce est largement ouverte sur l'extérieur, de plain-pied sur un jardin de simples, une riante bourgade sert de toile de fond au panorama qu'on découvre depuis la porte... Néanmoins, un pas décisif a été franchi. Comme le fait remarquer Georges Leconte, la science accède à la représentation dans les arts, ce qui est un signe évident de son prestige. L'oeuvre de Besnard est la première d'une longue série de représentations qui insisteront toujours plus sur l'exceptionnalité des lieux de la science, sur la fondamentale différence qui existe entre le monde extérieur et l'univers clos et aseptisé des laboratoires.

3. les caractères de l'univers scientifique

Entre 1890 et 1930, le laboratoire et les hommes de science qui l'occupent deviennent un des thèmes privilégiés de la décoration des édifices universitaires. Cette période correspond également, pour la France, à une phase d'abondantes constructions de ce type de locaux. C'est tout d'abord à la Sorbonne que se manifeste ce désir de locaux neufs, hygiéniques et clairs. Vers la même époque, ces "*laboratoires*" de la Faculté de Médecine que sont les salles de dissection de l'école pratique de médecine sont reconstruits : plus grands, plus clairs, plus propres... Lorsque la Sorbonne devient trop petite, c'est sur le campus Ulm-Curie, rue saint-Jacques et rue d'Ulm que s'édifient les nouveaux laboratoires de l'Université. Après la Grande Guerre, les frères Guilbert édifient en plusieurs endroits du Quartier latin

21. Leconte(G.), "Albert Besnard", *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 154.

de nouvelles salles de travail, constructions de briques démesurément hautes et d'une modernité souvent agressive : laboratoires de physique, chimie et biologie de l'E.N.S., nouvelles salles du Collège de France...

Le thème du laboratoire est un morceau de choix pour les peintres décorateurs, il est aussi un sujet privilégié de la littérature de cette époque. Il n'est pas une peinture de la société moderne qui puisse faire l'économie de la description de ces lieux étranges et fascinants, aussi emblématiques de la modernité savante que le cinéma et les voitures le sont de la Belle Epoque frivole. Les maîtres du roman fleuve français ne peuvent manquer de l'évoquer dans leurs grandes sagas. Dans *Les Thibault*, le docteur Antoine Thibault manifeste une évidente fierté à la vue de ses nouvelles installations... en juin 1914 (22). *La Chronique des Pasquier* (23), qui fait une large place à la peinture des milieux médicaux et scientifiques, entraîne souvent le lecteur dans les salles peuplées de paillasses. Enfin, Jules Romains nous donne dans *Les Créateurs* une belle figure de savant en la personne du docteur Viaur, pendant scientifique du poète Strigelius (24).

Quel fut, dans ce contexte, le traitement du thème de l'homme de science dans la décoration des universités et des grandes écoles ?

L'image du scientifique

A la fin du siècle dernier, l'homme de science a trouvé son image définitive dans les représentations du monde universitaire. La fameuse blouse blanche a obtenu droit de cité à côté des toges professorales. Viendra bientôt le temps où on la préférera même à ces dernières. Certains artistes, tels Paul Landowski, n'hésitent plus à représenter le savant saisi en plein travail, donnant à leurs statues de faux airs d'instantanés photographiques. C'est le cas de la statue du professeur Farabeuf (25), dont Landowski connaissait bien l'allure et les attitudes, puisqu'il avait suivi ses cours d'anatomie en qualité d'auditeur libre. Le médecin porte une blouse, un grand tablier, des chaussures épaisses, il a retroussé ses manches pour pouvoir travailler tout à son aise : rien de moins solennel, rien de moins conventionnel que cette image d'un

22. Martin du Gard(R.), *Les Thibault*, vol. VII, *L'Été 1914*, Paris, Gallimard, collection. "La Pléiade", 1958, chap. XIV, p. 115-119.

23. Duhamel(G.), *La Chronique des Pasquier*, Paris, Mercure de France, 1933-1945, 10 vol.

24. Romains(J.), *Les Hommes de bonne volonté*, t. XII, *Les Créateurs*.

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

homme en plein labeur qui paraît distraire son attention un instant seulement pour offrir son image à l'artiste.

En fait, la question du vêtement, si importante pour étudier les étapes de la naissance de l'homme de science, est désormais dépassée : il est acquis que cette activité scientifique astreignante qu'est la recherche exige le port d'un costume spécifique. Ce qui caractérise désormais pleinement le savant, c'est son attitude laborieuse, concentrée ; la représentation du savoir devient une représentation de la recherche patiente et opiniâtre, faite de veilles et de silence. Petit à petit, l'idée de glorifier le savoir qui s'acquiert et se construit sans cesse s'impose à côté de la célébration du savoir définitivement reconnu par les diplômes et le professorat : la première ne parviendra jamais à supplanter la seconde par le nombre de ses représentations (les bustes restent toujours les plus nombreux), mais les figures qui illustrent ce thème sont toujours d'une grande qualité.

Nul n'incarne mieux cet idéal scientifique fait d'ascétisme et de solitude que Louis Pasteur. Les oeuvres des établissements d'enseignement supérieur représentant ce savant insistent toutes sur la construction de son oeuvre scientifique, montrant Pasteur à sa table de travail, mais aucune ne l'exalte sous les traits d'un demi-dieu se reposant dans le séjour des élus, drapé dans une toge antique, à la manière du monument de l'avenue de Breteuil. Le tableau de Gustave Edelfelt, peint pour la Sorbonne et actuellement conservé au Musée d'Orsay (26) est la plus célèbre image du chimiste qui nous soit parvenue : il travaille seul, devant une fenêtre, tenant une éprouvette dans les mains. La toile exécutée par Louis Edouard Fournier pour le bureau de Pasteur à l'Ecole Normale Supérieure (27) nous introduit dans le même contexte : Pasteur est assis à sa table, entouré de ses instruments d'expériences. Le bienfaiteur de l'humanité paraît véritablement humble et laborieux, et l'image qu'on donne de lui est aussi éloignée que cela est possible des statues de directeurs d'écoles campés à la manière des souverains de l'Ancien Régime... Cependant, les scènes qui figurent à l'arrière-plan montrent la portée universelle de l'oeuvre pastoriennne.

A ses savants austères, il faut un cadre adapté : le laboratoire sera ce lieu de la propreté, de la blancheur, de l'hygiène érigée en dogme.

26. Voir : (n. 586).

27. Voir : (n. 201 ; pl. 146 et 147).

L'image du laboratoire

Le laboratoire est le lieu de la science par excellence. A partir du laboratoire des simples peint par Albert Besnard, les images de ce type d'équipements vont se multiplier.

La pièce est avant tout caractérisée par son mobilier et par les nombreux accessoires qui s'y trouvent. Cela encore Besnard l'avait saisi, puisqu'il avait joint à toutes ses peintures du vestibule de l'École Supérieure de Pharmacie une petite frise, courant au bas des panneaux et créant une continuité entre eux, entièrement décorée d'objets caractéristiques de la recherche scientifique : éprouvettes, récipients de tous genres, etc. Dans leurs représentations du laboratoire, les artistes insisteront toujours sur ces objets, n'hésitant pas à en remplir la pièce. C'est ce que montre Despierre dans sa composition de la Faculté de Pharmacie intitulée *Mesure du métabolisme de base* (28) : sur les murs de la pièce remplis d'étagères s'accumulent les pots les plus divers, les instruments de mesure, les bocaux, etc. La même tendance s'observe dans le panneau de Marcel Gromaire intitulé *Le Chimiste*, mais cette impression est encore accentuée par la stylisation des formes, qui contribue à accentuer l'étrangeté de cet environnement (29).

La configuration de l'espace est également une des préoccupations des artistes ayant à évoquer ce lieu. Les panneaux de Despierre en offrent un bon exemple. Le panneau de gauche montre Lavoisier et ses assistants dans son laboratoire. Bien que surchargée d'objets servant aux expériences, la pièce représentée par Despierre a encore la forme d'un élégant salon d'hôtel particulier : elle est joliment ornée de corniches, de pilastres ioniques, et s'ouvre sur l'extérieur par une petite rotonde à colonnes. Aucune de ces formes rondes ne se retrouve dans le panneau voisin, celui de la mesure du métabolisme de base. L'artiste semble avoir délibérément accentué la sécheresse des lignes : le laboratoire est un local reposant entièrement sur une série d'angles droits, sans aucune courbe, sans aucune fantaisie, sans la moindre décoration. Cette tyrannie de la ligne droite est vraisemblablement une représentation symbolique de la pensée rationnelle qui guide le chercheur dans son travail.

28. Voir : (n. 485 ; pl. 360).

29. La multiplication de ces instruments emblématiques de l'activité scientifique s'accompagne de la disparition progressive d'un autre objet, qui était auparavant synonyme de savoir : le livre. Celui-ci devient exclusivement le compagnon des représentations d'hommes de lettres.

Enfin, le laboratoire apparaît de plus en plus comme un univers clos, totalement fermé aux influences extérieures. Le chercheur qui s'y barricade semble vouloir se protéger du reste du monde, éviter la communication avec un univers porteur de miasmes... Le triptyque exécuté en 1936-1938 par Marcel Gromaire pour les amphithéâtres de la Faculté de Pharmacie témoigne bien de cette évolution de l'image du laboratoire (30). *L'alchimiste* de Gromaire apparaît effectivement isolé du reste du monde, mais il vit dans un univers qui est différent de la réalité, entièrement fait de symboles (le vitrail placé derrière lui évoque le monde du merveilleux et de l'irrationnel). *L'apothicaire* des temps modernes est en revanche en communication directe avec le reste de la société : on voit à travers la fenêtre (si différente du vitrail, puisqu'elle donne à voir le monde réel et non un univers fictif...) un château et son parc, tandis qu'un croquant se tient devant le pharmacien, sans doute pour obtenir de lui un baume ou une potion. Quant au *Chimiste* de notre époque, il paraît enfermé dans son laboratoire. La grande ville dont on aperçoit les toits à travers la baie le laisse indifférent, il s'abîme dans la contemplation d'un bocal, dont la forme ronde semble symboliser son univers propre, univers parallèle et hermétique, devenu extérieur à la réalité. Les signes de l'étrangeté et de l'extériorité l'emportent désormais sur ceux de l'ouverture. On mesure encore mieux le chemin parcouru quand on compare ce laboratoire à celui de Besnard (31), dont la porte grande ouverte laissait voir des champs et une bourgade...

La symbolique de l'univers scientifique

Le laboratoire peint par Gromaire en est la plus parfaite illustration : entre cette image de la science et celles des époques précédentes, les éléments de rupture l'emportent nettement sur les éléments de continuité. Quelle est la signification de ce monde particulier, qui semble voué à travailler pour la salut de l'humanité, mais s'en détache de plus en plus ?

L'univers du laboratoire est dominé par les teintes claires et par la couleur blanche. La représentation peinte accentue encore cette donnée objective de l'architecture de ces lieux de travail. Blancs sont les murs, blancs les vêtements des hommes et des femmes qui y travaillent, blanche enfin l'atmosphère de ces pièces baignées de lumière grâce aux larges fenêtres qui captent souvent le jour de deux

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

31. Voir : (n. 465 ; pl. 334).

La Science en action : les médecins et le laboratoire, lieu emblématique du déploiement de l'activité scientifique. *Séance de vaccination à Saint-Lazare* (J.R. Story, autrefois à la Sorbonne). Photographie : Pierrain.



côtés en même temps. C'est donc le monde de l'hygiène et, si possible, de l'asepsie complète : or, en cette fin de siècle, la lumière est synonyme d'hygiène, dans la réalité comme dans les représentations (32). Ces conditions doivent en effet être réunies pour permettre aux expériences de se dérouler dans les meilleures conditions. Dès lors, le laboratoire apparaît comme la citadelle immaculée de la science, et la pureté de son ambiance s'ajoute à la sainteté de la mission que remplissent les hommes qui y travaillent. Le monde extérieur, par comparaison, apparaît comme l'espace impur par définition : il est en effet le lieu non aseptisé, le monde où l'ombre dispute sa place à la lumière. Bien que la mission du laboratoire et de ses membres soit d'oeuvrer pour le bienfait de l'humanité, il faut également se prémunir en permanence contre celle-ci et contre les dangers qu'on y rencontre. Là se trouve sans doute l'explication de cette fermeture face au monde extérieur.

Aucune oeuvre n'exprime aussi bien le fossé qui sépare le monde de la science du monde extérieur que la toile de Julian Russel Story, intitulée *Un laboratoire à Saint-Lazare* (33). L'oeuvre représente la vaccination d'une patiente. La jeune femme, manifestement inquiète, regarde d'un air apeuré les médecins et les infirmières qui l'entourent, tous vêtus de tabliers blancs ou de blouses. Ils semblent massés autour d'elle pour la protéger, mais aussi pour la surveiller et pour se protéger, tant elle paraît être l'intruse, l'élément allogène venu d'un monde extérieur qui inspire méfiance (34). Le tableau de Story semble synthétiser avec force cette opposition entre l'univers scientifique et le monde extérieur.

32. Cela est particulièrement vrai dans le domaine des constructions sanitaires (sanatoriums) et scolaires. Anatole de Baudot n'hésite pas à étirer démesurément en longueur les corps de bâtiment du lycée Lakanal de Sceaux, ceci afin de pouvoir réduire l'épaisseur des ailes et d'assurer une plus grande luminosité. Dans le domaine des représentations, le soleil est synonyme de vie et de guérison : un énorme soleil éclaire la composition de Besnard intitulée *La Vie renaissant de la mort* (n. 555 ; pl. 392) et la malade de son panneau intitulé *La Convalescence* est baignée par le frais soleil du premier printemps. Cette seconde toile peut faire penser à une composition d'Edvard Munch précisément intitulée *Printemps* (1889) et représentant une tuberculeuse rechauffée par le soleil.

33. Voir : (n. 632 ; pl. 459).

34. Au sujet de ces représentations de la peur des maladies et des miasmes, voir : Larson(B.), "Microbes et maladies. La bactériologie et la santé à la fin du dix-neuvième siècle", *Paradis perdu, l'Europe symboliste*, catalogue de l'exposition organisée par le musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal, 8 juin-15 octobre 1995, Montréal et Paris, éd. Flammarion, 1995, 552 p., phot., ill., p. 385-393.

4. *La science séparée de la vie*

A partir des années trente, les artistes qui traitent le thème de l'homme de science insistent de plus en plus sur le signes d'étrangeté, d'altérité pourrait-on dire, qui différencient ce personnage du reste des vivants. De fait, à mesure que le laboratoire, lieu de l'élaboration du travail scientifique, devient un milieu hermétique, coupé du monde extérieur, celui qui le hante s'éloigne de plus en plus du commun des mortels. On en arrive peu à peu à une forme de représentation de l'homme de science et du lieu de la science totalement étrangère à la vie, inquiétante et oppressante.

Etranges savants

Le chimiste imaginé par Marcel Gromaire (35) a le visage jaune, les traits anguleux et l'air singulièrement absent. Nous avons dit combien la contemplation de son bocal, qui est comme l'image de son univers, parfaitement lisse, totalement clos, et d'une perfection troublante, paraissait l'absorber au point de le soustraire au monde réel. Il est cependant bien moins inquiétant que le biologiste qui s'apprête à mesurer le métabolisme de base sur un patient dans le panneau exécuté par Despierre pour le vestibule des étudiants de la Faculté de Pharmacie. Son regard n'exprime plus rien mais ses traits sont durs, tendus à l'extrême, tandis que ses gestes sont empreints d'une raideur automatique presque inhumaine... sombre savant à la merci duquel se trouve l'homme endormi (36)!

Un laboratoire de Vivisection

Le divorce entre la science et la vie semble consommé dans le projet de panneaux présenté par Lucien Coulaud en 1942 pour l'escalier de la Faculté de Pharmacie (37). Les trois premiers panneaux envisagés par l'artiste sont consacrés à la récolte des plantes exotiques et du varech, et ces scènes agrémentées de détails

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

36. Ces inquiétants savants sont à rapprocher des dangereux touche-à-tout inventés au siècle dernier, du Dr. Jekyll au Dr. Frankenstein, mais aussi des figures de savants fous qui commencent à apparaître sur les écrans des salles obscures.

37. Voir : (n. 482 ; pl. 352 à 357).

folkloriques renouvellent dans le style régionaliste ou exotique les *topoi* du monde pharmacien sur la récolte des plantes médicinales. Le dernier panneau, en revanche, nous plonge dans un univers tout différent, puisqu'il s'agit de l'inspection d'un chien dans un laboratoire (38). Autour de l'animal crucifié sur la table de dissection, ce ne sont que blouses blanches, instruments de mesure et étagères chargées de produits. La lumière semble pénétrer largement dans la pièce, mais le monde extérieur, bien visible pour une fois, n'est guère plus engageant que l'intérieur du laboratoire : on découvre une grande ville déserte, faite d'immeubles percés de fenêtres toutes semblables... Il se dégage de la scène une atmosphère lourde, presque pénible.

De l'exaltation de la science à la défiance

Cette dernière oeuvre n'est qu'un projet. Néanmoins, il est frappant de voir combien l'image de la science et du scientifique a évolué entre la fin du siècle dernier et le milieu du nôtre. La célébration de la science dans ce qu'elle avait de plus typique (ses acteurs et le lieu de son développement) a conduit les artistes à souligner combien ce monde était différent de celui que connaît l'homme de la rue. La science était d'abord apparue comme un moyen d'appréhender la nature, de l'améliorer et d'accroître le bien-être de l'humanité ; elle est finalement présentée comme une cause d'oppression de la nature (c'est ce que montre, involontairement, l'esquisse de Lucien Coutaud) et comme un univers pour ainsi dire inhumain. Ce renversement de perspective annonce et traduit la remise en cause des certitudes positivistes.

III. LA TRANSMISSION DU SAVOIR

Représenter la transmission du savoir et les relations entre maîtres et élèves fut un des thèmes de prédilection des artistes chargés de décorer les universités et les grandes écoles. Il y a cependant loin de *La Science instruisant et éclairant la jeunesse*, d'Abel de Pujol (39), à *L'Ecole primaire en Bretagne* (40) de Geoffroy...

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

39. Voir : (n. 88 ; pl. 58).

40. Voir : (n. 245 ; pl. 180).

1. Une conception idéaliste de la transmission du savoir

Les représentations les plus traditionnelles des relations entre élèves et enseignants ne sont pas liées à une période particulière de l'histoire des décors universitaires. Elles étaient au départ la seule vision de l'enseignement proposée ; lorsque, par la suite, une manière plus novatrice de mettre en scène l'action d'enseigner se fit jour, ces images idéalistes continuèrent à prospérer. Toutes sont marquées par un sens strict de la hiérarchie, qui implique d'éviter toute fusion, toute conjonction entre le maître et ses étudiants ou disciples. C'est pour cette raison que les peintres donnent fréquemment à leur composition une forme de structure frontale, en plaçant le spectateur en face de la scène : ce dernier distingue ainsi clairement les deux groupes, et aucune confusion n'est possible.

Bien naturellement, l'enseignant, celui qui détient les clefs du savoir, occupe dans l'oeuvre une position centrale. Cette règle se vérifie dans *Sainte-Claire-Deville faisant son cours dans le grand amphithéâtre commun à la Physique et à la Chimie de l'ancienne Sorbonne* (41), comme dans l'étrange tableau de Jean Delville intitulé *L'Ecole de Platon* (42). Cette position est fréquemment renforcée par la place dominante qu'il occupe : dans la composition allégorique d'Abel de Pujol, la Science tenant le flambeau est assise sur le même nuage que la jeunesse, mais elle domine très nettement tous les éphèbes qui l'entourent. L'opposition entre maître et élèves est exprimée de la même manière dans le très classique tableau de René Ménard exécuté pour l'amphithéâtre Jean Perrin, *Les Atomes* (43) : le philosophe, assis, est à quelques pas de ses disciples, dont certains sont allongés sur le sol.

L'époque historique et le lieu de ces scènes importent peu : elles véhiculent toutes la même vision traditionnelle des rapports au sein de la classe, elles découlent toutes d'une commune représentation de l'acte d'enseigner. Le parcours commencé dans un univers idéal avec René Ménard et Abel de Pujol peut se poursuivre dans la Grèce antique de Delville, peuplée d'inquiétants éphèbes, dans les siècles médiévaux avec la peinture de Gustave Toudouze exécutée pour l'amphithéâtre Turgot de la

41. Voir : (n. 611 ; pl. 440).

42. Voir : (n. 581 ; pl. 414).

43. Voir : (n. 537 ; pl. 377).

Sorbonne (44), et s'achever aux temps modernes et contemporains avec les compositions de Chartran pour l'*Histoire des Sciences : Bernard Palissy ouvre à Paris son cours public de minéralogie* et *Arago fait son cours d'astronomie populaire dans l'amphithéâtre de l'observatoire* (45). Avec *L'Etude* d'Henri Martin, les costumes contemporains et les personnages historiques sont plongés dans un bain d'idéal : les élèves écoutent sagement la leçon du maître qui évolue au milieu d'eux... (46)

Les deux panneaux de Chartran pour la Sorbonne évoquent une forme d'enseignement magistral qui fut volontiers décrite comme une spécificité française, longtemps objet de fierté avant d'être beaucoup décriée : le grand cours public. Cette tradition de la Sorbonne est d'ailleurs plaisamment brocardée par André François-Poncet et ses camarades, qui montrent un amphithéâtre envahi par les chapeaux des élégantes (remplacées par des têtes postiches), tandis que les étudiants peinent pour apercevoir le lointain professeur, invisible derrière toutes ces plumes... Peut-être s'agit-il d'une caricature du cours de littérature de Faguet (47), très prisé du Tout-Paris à cette époque.

2. Une image plus moderne de l'enseignement

Une fois encore, c'est à Albert Besnard que l'on doit l'évolution la plus significative en matière de représentation de la transmission du savoir. Les panneaux composés par cet artiste pour le vestibule de l'Ecole de Pharmacie composent, dans la diversité de leurs sujets, un hymne à la science, qui est glorifiée non seulement en elle-même (avec l'étonnante frise qui décrit les différents stades de l'évolution de la vie), mais encore à travers toutes ses manifestations humaines, du laboratoire de pharmacien à l'amphithéâtre de faculté. En représentant *Le Cours de chimie* et *Le Cours de Physiologie* (48), Albert Besnard modifie doublement la représentation traditionnelle de l'enseignement universitaire. Le maître cesse d'être le point de mire

44. *Un cours de théologie au Moyen-Age*, ou *Les étudiants de la rue de Foulard*. Voir : (n. 637 ; pl. 462).

45. Voir : (n. 570 ; pl. 401 à 403).

46. Voir : (n. 616 ; pl. 443 et 443 b).

47. Sur Emile Faguet, voir : Charle(C.), *Les professeurs de la Faculté des Lettres de Paris, dictionnaire biographique (1809-1908)*, Paris, 1985, 179 p., p. 73-74.

48. Voir : (n. 467 ; pl. 340 à 342)

de la composition : dans *Le Cours de chimie* il n'est qu'une silhouette perdue dans les profondeurs des gradins, tandis que dans *Le Cours de physiologie*, il apparaît de dos et ne peut donc être identifié, pas plus que son collègue. Ce qui retient avant tout l'attention de l'artiste, c'est le lieu, cet amphithéâtre clair et spacieux, d'autant plus *vrai* qu'il existe en trois dimensions derrière la cloison qui porte les toiles... Tout autant que le lieu, c'est le matériel utilisé, semblable à celui des plus modernes laboratoires, qui est ici digne d'intérêt. Enfin, les étudiants ne sont plus montrés abîmés dans la contemplation du maître : certains tournent la tête en direction du spectateur, en proie qu'ils sont à une évidente distraction... Besnard a donc voulu restituer une ambiance, un climat particulier, qui devait offrir quelque nouveauté à son époque : son amphithéâtre rempli de "*potards*" n'a rien de commun avec les grands cours de vulgarisation où se presse une foule de curieux et d'oisifs. Même si certains détournent momentanément leur attention de la chaire, rien ne manque pour donner l'impression du labeur et de l'activité intellectuelle studieuse : matériel compliqué, travées bondées... L'artiste montre les aspects techniques de la modernité de cet enseignement, mais il s'attache également à rendre perceptible le climat particulier qui accompagne cette transformation des méthodes d'enseignement.

3. *L'apprentissage sur le terrain*

Pour faire pendant à son *Cours de chimie* et à son *Cours de physiologie*, Besnard conçoit deux autres panneaux ayant pour titre *L'Excursion de géologie* et *L'Excursion de botanique* (49). L'artiste se place alors aux avant-postes des progrès de l'enseignement : le cours magistral, la leçon *ex cathedra*, est remplacé par la découverte des phénomènes *in situ*. Ces deux derniers panneaux semblent répondre au *Laboratoire* peint quelques années plus tôt, puisqu'ils évoquent dans le domaine de l'enseignement des progrès comparables à ceux que connaît au même moment la recherche.

Besnard n'est pas le seul peintre à avoir évoqué les vertus de l'excursion pédagogique : Vauthier a fait de même à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures avec son tableau montrant des centraliens venus étudier un pont en construction sur la

49. Voir : (n. 467 ; pl. 339).

La science sur le terrain : *L'excursion géologique* et *L'Excursion botanique* d'Albert Besnard. Musée du Louvre. Photographies : M. le Madec.



Seine (50). Le professeur est totalement absent du tableau, et nos futurs ingénieurs semblent réaliser pleinement le bel idéal d'apprendre en s'amusant, occupés qu'ils sont à sauter dans leurs barques...

50. Voir : (n. 55 ; pl. 35-36).

QUATRIEME PARTIE

IMAGES DU SAVOIR

CHAPITRE III

L'IRRATIONNEL

Le thème de la connaissance et la foi en un savoir rationnel ont été abondamment célébrés dans les décors des édifices universitaires : plus que tout autre édifice public, une université se prête admirablement à la glorification de la science et des sciences. Ces formes de représentations sont à mettre en relation avec beaucoup d'autres, textes et images, léguées par l'ère de la révolution industrielle et du positivisme, et qui exaltent l'ordre et le progrès. L'ambivalence du XIX^e siècle et sa particularité essentielle, résident dans l'opposition entre cette croissance inouïe des forces de raison et le développement tout aussi considérable des aspirations à s'évader hors de cet univers rationnel. L'Angleterre victorienne, modèle de toutes les sociétés européennes de cette époque, a illustré jusqu'au paroxysme la tension entre ces deux pôles.

Les peintures et les sculptures des universités parisiennes, exemplaires par la place qu'elles donnent à la représentation du savoir rationnel, n'en furent pas moins conçues et exécutées par et pour des hommes qui vivaient pleinement dans leur siècle. Ces oeuvres portent donc en elles l'ambigüité de leur temps. Et les murmures des nymphes ne se taisent jamais quand retentissent les trompettes de la Renommée. Jusqu'en 1914, la présence de l'irrationnel resta discrète ; ensuite, la fracture créée par la Grande Guerre, qui fut d'abord la défaite de la raison dans un monde qui l'avait divinisée, favorisa le progrès de ce thème jusque sur les murs des universités. Enfin, on verra s'élaborer un nouveau concept de connaissance, dont les assises seront bien plus larges que celles de la pensée rationnelle.

I. UN MONDE DE NYMPHES...

1. La décoration des salles à manger

Dans son ouvrage consacré "*aux figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*", Bram Dijkstra analyse, dans la peinture de la seconde moitié du siècle dernier, toutes les images de la femme, perçue dans ce qu'elle a d'inférieur à l'homme ou de dangereux pour lui : son périple iconographique le mène des simples nymphes dépourvues de raison qui batifolent dans les prés aux figures redoutables de sirènes, de vampires et de coupeuses de têtes que sont Salômé et Judith (1). Si ces dernières ne trouvent assurément pas leur place sur les murs de nos établissements d'enseignement supérieur, il n'en va pas de même de leur cousines écervelées. On trouvait sur les murs de la Sorbonne des toiles telles que *Nausicaa* d'Abel Boyé (2) ou *Fin d'été* de Raphaël Collin (3), qui n'avaient rien à envier aux nymphes des Salons étudiées par Bram Dijkstra. Dans ces deux tableaux, dont un seul repose sur un prétexte mythologique, la femme est représentée oisive, s'adonnant dans les prés et les champs à des jeux infantilissants ou à des danses effrénées. Bram Dijkstra a souligné à ce propos combien cette figure de la danse des femmes autour d'un cercle était symbolique d'une image de l'être féminin prisonnier d'un univers clos et cyclique, sans espoir d'ouverture sur l'extérieur... (4) Toute référence à la raison est

1. Dijkstra(B.), *Les idoles de la perversité, figures de la femme fatale dans la culture fin de Siècle*, Paris, éd. du Seuil, 1992, 475 p. Cet ouvrage, avec ses qualités mais aussi ses excès, aborde d'une manière très ample le problème de la représentation de la femme au siècle dernier : représentations peintes et sculptées sont en permanence confrontées aux textes littéraires. En analysant toutes les figures de la perversité féminine, il livre un tableau séduisant mais finalement très incomplet de l'image de la femme à cette époque : comme nous l'avons vu précédemment, la femme, quand elle est présentée sous les traits sévères de la Science, associe raison et vertu. Et que dire des innombrables allégories de la Justice ou du Droit, qu'on aurait tort de juger sans contenu ? Que dire enfin des transformations de la peinture religieuse et de la multiplication des images de la Vierge consécutive au renouveau du culte marial ?

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

3. Voir : (n. 572 ; pl. 403 b).

4. Dijkstra(B.), *Les idoles de la perversité, figures de la femme fatale dans la culture fin de Siècle*, Paris, éd. du Seuil, 1992, 475 p., Chapitre V, "Femmes de cires et de lune, le miroir de Vénus et celui

évacuée dans ces oeuvres qui sous couvert de peindre un sujet mythologique ou une saison de l'année et de la vie, offrent des figures de nus et présentent une image de la femme précisément en proie à l'irrationnel et à la passivité.

On peut cependant objecter que ces oeuvres sont réservées à des espaces semi-publics (5), tout comme les panneaux de Jean-François Auburtin destinés à la grande salle à manger du rectorat (6). De ce fait, elles ne trouvent place dans notre sujet que par accident, et auraient très bien pu orner d'autres murs : rien dans les sujets ne renvoie à la spécificité du monde universitaire.

2. *Autres images de la passivité féminine*

En analysant précédemment les rapports complexes qui s'établissent entre l'homme, la nature et la science, nous avons eu l'occasion d'évoquer des oeuvres telles que *La Nature se dévoilant devant la Science*, de L.E. Barrias (7) et *La Nature inspiratrice*, de Marius Petit (8). Comme dans les tableaux mentionnés ci-dessus, le principe féminin, passif et dénudé, est synonyme d'absence de raison, ou, plus exactement, d'inaptitude à la réflexion. Cette même image de la femme vouée à l'irrationnel se retrouve dans l'oeuvre de Rochegrosse exécutée pour l'escalier de la bibliothèque de la Sorbonne : ici encore, le Rêve apparaît sous les traits d'une jeune fille au regard un peu absent, qui marche au hasard sur une plage dominée par des rochers aux contours fantastiques (9). La femme se retrouve au bord de la mer, en proie, une fois encore, à la proximité de l'élément aqueux, inconsistant, rythmé par le cycle des marées.

C'est jusque dans les représentations de la science que se retrouvent ces images de la femme attachée à la terre et alourdie par son corps : Hélène Dufau, en illustrant

de Sapho", p. 135-176. On pourrait mettre *Fin d'été* en relation avec *La Danse des heures* de Gaetano Previati (repr. Bram Disjkstra, *op. cit.*, p. 147). L'auteur souligne, ce qui peut être intéressant, que ces thèmes de l'emprisonnement de la femme et du cercle se retrouvent, transposés dans la quotidienneté, dans des oeuvres de Degas (*Le Tub*, pastel, vers 1885) ou Rodin (*La Source*, marbre, 1890).

5. *Fin d'été* se trouvait dans la salle à manger du recteur et *Nausicaa* dans la petite salle des commissions.

6. *Un verger au bord de la mer*. Voir : (n. 549 ; pl 385).

7. Voir (n. 395 ; pl. 282 et 283). Cf. supra, Quatrième partie, I, 2.

8. Voir (n. 153 ; pl. 95). Cf. supra, Quatrième partie, I, 3.

9. Voir : (n. 627 ; pl. 454 et 455).

le thème de *La Géologie* (10) par une belle jeune fille nue assise sur le sol au pied d'un volcan, ne donne pas de la femme une image très différente de celle véhiculée par les autres peintres. En revanche, ce même peintre a choisi, pour son panneau intitulé *La Zoologie* (11), de montrer un jeune homme dont les airs de flûte attirent les animaux les plus divers : l'être masculin exprime le principe d'action et de domination de la nature.

On trouve donc dans la décoration des palais universitaires des figures qui ne sont pas des illustrations des principes rationnels et qui se rattachent à une toute autre veine de la peinture du siècle dernier... Il est cependant bien plus troublant, et intéressant, de constater que l'irrationnel est présent jusque dans les images de la raison et dans les illustrations des concepts positivistes.

II. LA REMISE EN CAUSE DE LA RAISON : LE DEGOUT DU MONDE ET LA PEUR DE LA MORT

1. Fuir le monde : la névrose fin de siècle

Paul Steck a décoré l'hémicycle de la salle de distribution des prix de la Faculté de Droit d'une grande toile intitulée *Est quidem Vera Lex Recta Ratio* (12). Le Droit est représenté sous un chêne, au milieu d'une assemblée de grands législateurs, tandis que le soleil se couche sereinement à l'horizon. Dans un rapport consacré à cette oeuvre, l'inspecteur des Beaux-Arts Roger-Ballu a écrit :

"C'est le soir d'un jour figurant le soir de l'humanité, c'est l'heure de la méditation où l'être instruit par l'expérience regarde derrière soi les âges révolus et médite sur les jugements rendus au cours des siècles." (13)

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

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

12. *La loi juste est la vraie raison*. Voir : (n. 385 ; pl. 274 et 275).

13. Arch. nat., F 21 2150. Dossier de commande du panneau décoratif de Paul Steck pour la salle de distribution des prix de la Faculté de Droit, rapport de l'inspecteur en chef des Beaux-Arts Roger-Ballu adressé au ministre de l'Instruction Publique, daté du 12 mars 1903.

L'Age d'or de l'humanité est donc présenté ici comme l'aboutissement de l'histoire, l'avènement d'une forme de conscience supérieure, nourrie de toutes les connaissances accumulées au cours des siècles. La fin de l'histoire est donc présentée comme le triomphe de l'homme et du savoir. Cette vision positive de l'Age d'or est à mettre en relation avec d'autres, beaucoup plus nuancées, qui dissocient l'achèvement de l'histoire et le triomphe de l'homme.

"Le Faust contemporain"

Cette expression est utilisée par L. Gillet pour restituer l'impression que donne au spectateur *L'Homme moderne* d'Albert Besnard (14). Elle dit bien combien paraît ambigu et amer le triomphe de l'homme moderne au terme de l'évolution des espèces. Besnard oppose en effet la réussite matérielle indiscutable de l'individu et de la société qui l'entoure (la maison dominant l'estuaire, le port, les cargos, les usines) et *le mal d'être* profond qui semble ronger cet être finalement si faible. Le dégoût du monde naît précisément de l'excès de pouvoir et de l'excès de savoir. Le livre fermé que l'homme tient dans ses mains symbolise cette attitude nouvelle : le refus de la connaissance et de la raison. Comme si parvenu au faite de sa gloire, l'homme, rassasié et dégoûté, se détournait de ces richesses extérieures. En contrepoint, on voit apparaître dans cette même oeuvre la possibilité d'un refuge : la famille est présentée comme un havre de paix et le repliement de l'individu sur le cercle le plus intime de la vie comme une manière possible d'oublier le monde. Amer triomphe !

La fin de l'homme et la fin du savoir

Avec Albert Besnard, l'idéal d'un Age d'or qui confondrait triomphe de l'homme, triomphe du savoir et fin de l'histoire, s'éloigne ; Avec René Ménéard, cet idéal s'effondre, et le peintre nous en donne à contempler les *vestiges*. Les deux premiers diptyques de la salle des actes de la Faculté de Droit s'intitulent *L'Age d'or* (15) et *La Vie pastorale* (16). En fait, ces sujets, apparemment différents, sont traités d'une manière tellement semblable que l'ensemble illustre plutôt l'Age d'or à travers

14. Voir : (n. 466 ; pl. 338).

15. Voir : (n. 379 ; pl. 267 et 268).

16. Voir : (n. 379 ; pl. 265 et 266).

la vie pastorale. L'idéal proposé par Ménard n'a plus rien à voir avec l'apothéose de la raison : ce ne sont que bouviers ramenant le troupeau avant l'orage et jeunes gens menant boire des cavales au crépuscule. On pourrait voir dans ces évocations bucoliques une réminiscence tardive de l'Age d'or des anciens, celui qui précède l'histoire. En fait, c'est le dernier diptyque qui nous livre la clef nécessaire à la compréhension de l'ensemble de l'oeuvre. Dans *Rêve antique* (17), des femmes se reposent auprès des ruines colossales de monuments effondrés. L'Age d'or imaginé par René Ménard se situe donc indubitablement à la fin de l'histoire, mais cette fin n'est nullement un triomphe, puisqu'il s'agit au contraire de la chute de l'homme et de sa civilisation. Ces ruines sont autant de symboles d'un savoir et d'un pouvoir également disparus, réduits en miettes. De même, la conscience des femmes peintes par Ménard ne semble plus guidée par la raison : tout dans leur attitude figée et méditative indique qu'elles se souviennent, et font donc usage d'un mode de connaissance qui ne doit plus rien à la raison mais fonctionne par approximations, en réunissant péniblement des lambeaux de savoir qui sont à la science ce que les ruines sont aux monuments.

Ce que René Ménard a su mettre en perspective à l'échelle de l'histoire de l'humanité entière, Henri-Martin l'a exposé plus simplement par l'opposition qui résulte de la confrontation de ses deux compositions exécutées pour la nouvelle Sorbonne : *Le Crépuscule* et *L'Etude* (18). A côté des jeunes gens qui étudient dans un parc sous la conduite de leur maître, le berger regarde le soir monter de la mer bleue et or. Il est totalement indifférent à toute idée de savoir et de progrès et vit en harmonie complète avec le monde qui l'entoure. Il fait partie de la nature, qui n'est plus ici considérée par opposition à la science et comme un simple objet de cette dernière, mais comme une fin en soi.

La fin de l'histoire est un problème préoccupant, mais bien moins inquiétant pour les esprits que la fin de l'homme. Avec l'image de la mort, nous abordons un des aspects les plus importants de la présence de l'irrationnel dans nos décors.

17. Voir : (n. 379 ; pl. 269 et 270).

18. Voir : (n. 616 ; pl. 443 et 443 b).

2. Images de la mort en temps de paix

Les sciences face aux fins dernières

Plusieurs artistes ont essayé de mettre en scène le thème de la mort dans leurs oeuvres en le confrontant à celui des sciences. Ces dernières apportent alors une ébauche de réponse aux angoissantes questions sur l'au-delà.

On ne peut parler que d'ébauche de réponse dans le cas des oeuvres d'Ernest Laurent ; ce peintre a utilisé l'idée de mort pour illustrer la philosophie dans un des panneaux de la salle des autorités de la Sorbonne (19) : le vieillard placé symboliquement entre une jeune mère et un groupe de fossoyeurs à l'ouvrage résume une des interrogations les plus importantes de la philosophie. L'artiste ne fait cependant que synthétiser ce questionnement à travers une situation symbolique, aucune réponse ne peut être donnée, et la mort conserve tout son pouvoir angoissant.

Aucun de nos décorateurs ne fut sans doute plus préoccupé par le problème de la mort qu'Albert Besnard. Cette dernière apparaît comme un thème qui traverse toute son oeuvre : déjà présente à l'Ecole de Pharmacie, où l'on sent planer son ombre menaçante dans *La Maladie* (20), Elle sera largement évoquée dans les décorations de la chapelle de l'hôpital de Berck-Plage. Entre ces deux ensembles, la toile marouflée de l'amphithéâtre de chimie est comme une tentative d'apaisement : la question de la mort de l'homme est résolue par la chimie. La mort n'existe pas véritablement, puisque chaque parcelle de vie ne fait que passer d'un état dans l'autre, et que de la mort renaît la vie en permanence... Néanmoins, quelque apaisement que procure la vision de l'enfant prenant le lait maternel ou celle du jardin situé à droite du tableau, les corps emportés par le fleuve de feu et le cadavre verdâtre pourrissant au centre de la composition en disent long sur la fragilité de ce réconfort (21)!

Puisque les sciences ne peuvent apporter de réponse satisfaisante à la question de la mort, l'acceptation de cette triste réalité passe par toutes les tentatives d'apaisement : à travers les monuments commémoratifs, on voit se tisser des liens

19. Voir : (n. 608 ; pl. 437 et 438).

20. Voir : (n. 465 ; pl. 332).

21. Sur le thème de la mort chez Albert Besnard, Voir : Beauvalot(C.), *Le Thème de la mort dans l'oeuvre d'Albert Besnard*, Mémoire de D.E.A., Université Paris X, 1994, pagination non communiquée.

troubles entre la mort et l'érotisme, à grands renforts d'allégories plus ou moins vêtues.

Les aimables pleureuses

Là encore, les monuments commémoratifs des universités et des grandes écoles ne se distinguent en rien de la statuaire funéraire du XIX^e siècle. A la Faculté de Médecine, à l'Ecole des Beaux-Arts, à l'Ecole Nationale Vétérinaire ou au cimetière du Père Lachaise, les mêmes pleureuses de marbre et de bronze tiennent des poses semblablement languides aux pieds des stèles et des statues de disparus (22).

De tels monuments ne se rencontrent que dans les trois établissements mentionnés ci-dessus, et, pour chacun d'eux, il semble bien que l'exemple donné par l'oeuvre la plus ancienne a incité l'artiste et les commanditaires à mettre en place une figure semblable. Si la signification attribuée à ces figures d'accompagnement est variable, elles possèdent également un certain nombre de traits communs qui donnent les clefs de leur interprétation.

En effet, la valeur de ces silhouettes féminines dépend de leurs attitudes et de leurs attributs éventuels : la jeune fille nue qui accompagne le monument dédié à Victor Cornil (23) semble être une figure de la vanité (vanité des choses humaines, puisqu'elle tient dans ses mains un miroir...). La fonction de l'adolescente qui se tient au pied du monument dédié au directeur Nocard (24) est manifestement différente, bien que difficile à déterminer avec précision, puisqu'elle tient un grand livre ouvert et s'apprête à inscrire les hauts faits du savant dans le chapitre des sciences. Il s'agit peut-être d'une figure du souvenir. Les jeunes filles placées aux pieds des monuments dédiés à Henri Regnault (25) et à Léopold Trasbot (26) sont en revanche très probablement des images du souvenir, comme en témoignent les rameaux qu'elles tendent vers les bustes des disparus. Quant aux deux fort belles pleureuses du monument à la mémoire de Paul Brouardel (27), elles paraissent représenter le regret

22. Sur la statuaire funéraire en France au siècle dernier, voir : Le Normand-Romain(A.), *Mémoires de marbre, la statuaire funéraire en France, 1804-1914*, Catalogue de l'exposition organisée à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Juillet-septembre 1995, 447 p., phot, ill.

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

24. Voir : (n. 171 ; pl. 120 et 121).

25. Voir : (n. 160 ; pl. 106 et 107).

26. Voir : (n. 170 ; pl. 119).

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

(figure drapée et accablée) et le souvenir (figure nue, le bras tendu vers Brouardel)... à moins qu'il ne s'agisse de la médecine légale et de l'hygiène (28)!

En revanche, leurs attitudes et leurs positions par rapport aux bustes qu'elles accompagnent sont les mêmes : assises, à genoux ou debout, elles sont toujours placées en situation d'infériorité et de soumission. Qu'elles évoquent le souvenir ou la douleur, elles sont manifestement là avant tout pour mettre en valeur le buste de celui qui est honoré (29). De même, la plupart de ces figures sont nues ou largement dévêtues. Certaines, telles que les figures des monuments à Edmond Nocard ou Victor Cornil sont des adolescentes à peine nubiles. La jeunesse et la beauté, placées au service de la vieillesse et de la mort semblent donc être un moyen de conjurer et de faire oublier ces dernières ; comme si le désir sexuel, que l'on sent latent dans le dévoilement de ces chairs de marbre fraîches et fermes, pouvait exorciser le pourrissement et la décomposition de l'être humain. Les liens tissés entre érotisme et mort ne sont jamais poussés aussi loin que dans le monument à la mémoire de Victor Cornil (30), puisque la jeune fille est placée devant un bas relief montrant une table de dissection sur laquelle repose un "sujet" d'étude (31)...

Mort et sexualité trouvent donc une forme d'association possible dans les oeuvres décoratives des universités et des grandes écoles. Il faut reconnaître que ces liens ne se manifestent généralement pas dans les oeuvres les plus spécifiques de ces

28. Cette interprétation est fournie par Noé Legrand, qui se garde cependant bien de la reprendre à son compte... Legrand(N.), *Les collections artistiques de la Faculté de Médecine, inventaire raisonné publié par P. Landouzy*, Paris, 1911, XVI-338 p. 196.

29. Il peut sembler inévitable qu'une figure d'accompagnement soit placée en situation d'infériorité par rapport à la figure principale. Ce n'est pourtant pas toujours le cas. Voir la tombe du fils du sculpteur H. Schmid, au cimetière de Grenelle (Paris, XVe arrdt) : un ange déployant ses ailes immenses emporte hors de la tombe le frère enfant, bien plus petit que lui et logé au creux de ses bras. Pour le sens de l'oeuvre, c'est pourtant l'enfant qui est la figure principale. Reproduction : Le Normand-Romain(A.), *Mémoires de marbre, la statuaire funéraire en France, 1804-1914*, Catalogue de l'exposition organisée à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Juillet-septembre 1995, 447 p., p. 171.

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

31. L'oeuvre élevée par Richer à la mémoire de Victor Cornil se situe du reste à l'exact point de rencontre du thème de la sexualité latente des monuments funéraires et de celui de l'image de la femme dans la médecine. Là encore, l'image du corps féminin, symbole de beauté et objet de désir est volontiers rapprochée, à travers une mise en scène sado-masochsiste, de la mutilation, de la souffrance et de la mort. Certaines figures d'écorchées en sont une illustration, au même titre que les peintures exécutées par J.W. Brodwax pour l'amphithéâtre d'anatomie de l'Université d'Harvard, puisque ces dernières montrent une belle jeune fille subissant les outrages du scalpel... A ce sujet, voir l'ouvrage déjà cité de Ludmila Jordanova : Jordanova(L.), *Sexual Visions : images of gender in Science and médecine between the 18th and 20th century*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1983.

établissements. Il en va différemment des figures douloureuses qui ornent les monuments aux morts érigés après 1918 : ces monuments ont en effet une originalité qui tient au groupe qu'ils sont destinés à honorer.

3. Images de la mort après la Grande Guerre

La première guerre mondiale est le moment crucial où le rythme lent et presque invisible à l'oeil nu de l'histoire des communautés universitaires rejoint celui de l'histoire nationale dans ce qu'elle a de plus haletant. C'est également le temps qui voit l'irrationnel guerrier (sous sa forme la plus paradoxale : la sauvagerie organisée à très grande échelle à travers la guerre industrielle) faire irruption en des lieux qui furent avant le conflit les havres les plus sacrés de la science et de la raison. Les monuments aux morts de nos universités sont le résultat de ce double phénomène : ils sont les seuls monuments des établissements qui se rattachent à la célébration d'un événement d'ampleur internationale, qui dépasse infiniment le cadre de vie habituel du groupe, et ils traduisent la fuite de la raison hors du champs des représentations. Celle-ci laisse place au déploiement des images de la douleur et à l'exaltation triste du sentiment. La spécificité des institutions ne disparaît pas dans ces monuments, elle est au contraire souvent exacerbée, comme nous l'avons vu précédemment. En outre, un trait jusqu'alors à peine évoqué, et pourtant essentiel, de la physionomie des communautés universitaires est désormais mis en avant : la jeunesse de leurs membres.

La jeunesse foudroyée

Le transi du monument aux morts de la Faculté des Sciences (32), le poilu pantelant du monument aux morts de la Faculté de Pharmacie (33) ou le jeune homme tordu de douleur de l'Ecole Normale Supérieure³⁴ symbolisent tous trois la tristesse qu'inspire la mort de ces êtres jeunes et promis à une vie brillante. En effet, au chagrin d'une vie perdue, on voit s'ajouter la douleur que cause le scandale d'une

32. Voir : (n. 554 ; pl. 391).

33. Voir : (n. 483 ; pl. 359).

34. Voir : (n. 215 ; pl. 155 à 157).

intelligence détruite. Plusieurs discours tentent d'ailleurs de concilier l'inconciliable, c'est à dire, précisément, la destruction irrationnelle d'un esprit élevé selon la raison et amoureux de celle-ci :

"Le capitaine Arnaud, de la promotion 1914, salua la mémoire de ses camarades, dont le sacrifice fut d'autant plus magnifique qu'ils avaient horreur de la guerre." (35)

Le Président de la République Raymond Poincaré tente lui aussi de jeter une passerelle entre la valeur prometteuse de ces normaliens et leur mort prématurée :

"Si quelque chose peut nous consoler de leur départ, c'est la certitude que, tombés en pleine jeunesse, ils ont rempli leur tâche humaine. Ils ont versé dans une vie courte et sublime une force capable d'animer une longue existence, ils ont condensé dans une brève série d'actions fécondes l'essence de leur âme (...)" (36)

Etrange alchimie...

Reste que toute image de raison est bannie de ces monuments, en particulier celui de Paul Landowski (37), dans lequel l'abandon à la douleur est total. Paul Landowski donne de la mort une vision plus apaisante dans le monument aux morts de la Faculté Mixte de Médecine et de Pharmacie de Bordeaux, où deux soldats portent le corps d'un troisième. La scène est empreinte de religiosité, inspirée de figures chrétiennes, et cherche avant tout à traduire la solidarité qui unit les hommes dans l'épreuve.

La science abattue

Le sculpteur Coutheilas (38) a placé au pieds de son poilu mort une figure de la Science : celle-ci détourne les yeux de son livre pour réfléchir sur le sens de cette mort. La science n'apporte plus de réponse, elle devient à son tour une simple

35. "Le monument aux morts de l'Ecole Normale", *L'Illustration*, 1923, II, 15 février 1923, p. 630.

36. Poincaré(R.), *Discours du Président de la République à la séance de rentrée de l'Ecole Normale Supérieure*, 23 mars 1919, Paris, 1919, n. p.

37. Voir : (n. 215 ; pl. 155 à 157).

38. Voir : (n. 483 ; pl. 359).

interrogation. Les certitudes sont définitivement remises en causes. A travers l'oeuvre de Coutheilas, la guerre signe la défaite de la science.

C'est sans aucun doute en grande partie aux conséquences de la guerre qu'il faut attribuer la rupture constatée dans les représentations de la science au sein de nos décors. Encore ne s'agit-il là que d'un aspect particulier d'un phénomène de très grande ampleur, puisqu'il affecte tous les secteurs de la production littéraire artistique.

III. DISSOCIER SCIENCE ET CONNAISSANCE

Les médaillons de la nouvelle Faculté de Médecine

La décoration de la nouvelle Faculté de Médecine, bâtie sur les plans de l'architecte Madeline, est le dernier grand programme d'embellissement d'un édifice universitaire lancé avant 1939, puisque le centre de la rue des Saints-Pères, commencé en 1938, ne fut achevé que dans les années cinquante. Les médaillons de la façade furent exécutés par des artistes qui étaient presque tous de proches collaborateurs de Paul Landowski, ce dernier se réservant la porte principale. Il est intéressant de constater que ces oeuvres conçues entre 1938 et 1950 marquent un aboutissement des formes de représentations de la science dans le monde universitaire.

Chacun de ces quarante-cinq médaillons traite un sujet en rapport avec la médecine. Plusieurs thèmes abordés se rencontraient déjà dans l'ancienne Faculté de Médecine : l'Ecole d'Alexandrie (39) et ses plus illustres représentants, dont Hérophile (40), qui étaient présents sur la grande composition d'Urbain Bourgeois, ou encore Ambroise Paré (41) qui a fait l'objet de deux peintures commémorant la première opération de ligature des artères (42). De telles figures se placent donc dans une longue tradition de mise en scène des progrès de la médecine. En revanche,

39. Voir : (n. 444).

40. Voir : (n. 445).

41. Voir : (n. 455).

42. Voir : (n. 570 ; pl. 401 à 403) et (n. 410 ; pl. 298).

nombre de sujets traités dans ces médaillons se rattachent à une conception beaucoup plus large de l'art de guérir : un médaillon très expressif de Muller figure un exorcisme (43), un autre, non moins impressionnant, oeuvre de Carlo Sarabozzoli, s'intitule *Incantations* (44). La médecine est donc présentée, non pas comme une lutte conduisant de l'ignorance à la maîtrise rationnelle des méthodes de guérison, mais comme un éventail largement ouvert de moyens curatifs, certains étant fondés sur la raison et d'autres non. La large place qui est faite, au sein de cet ensemble, aux divinités et aux médecins issus des cultures non européennes procède de la même intention. En outre, aucune organisation spatiale ne vient donner un sens de lecture (par exemple, une orientation qui irait du moins rationnel vers le plus rationnel) : les médaillons sont tous sur le même plan, rangés par artiste et non par ordre chronologique.

Le programme complet des quarante-cinq médaillons se présente donc comme une triple remise en cause des principes affirmés avec force dans les décors du siècle précédent : doute sur l'idée de progrès, redéfinition du champ de la connaissance par intégration de l'irrationnel en son sein et enfin acceptation de formes de savoir autres que celles développées par la civilisation occidentale.

L'oeuvre la plus emblématique de la série est cependant, sans aucun doute possible, le médaillon de Terroir consacré à Paracelse (45) : le médecin de la Renaissance créateur de l'hermétisme est représenté en train de déchirer rageusement les écrits d'Hippocrate et de Gallien avant de les brûler... Depuis près d'un siècle, toutes les formes de l'écrit, et plus particulièrement le livre imprimé, occupaient une place considérable dans les images du savoir. Le livre était l'attribut normal du savant, comme en témoignent les statues de Descartes (46) et de Rollin (47) dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, ainsi que la statue de Cujas exposée à la Faculté de Droit (48). François Flameng avait consacré un des panneaux de son *Histoire des Lettres* à l'installation de la première presse en France (49), et Jean-Paul Laurens avait montré François I^{er} rendant visite à Robert Estienne (50). Quant à Hippocrate et

43. Voir : (n. 442 ; pl. 314).

44. Voir : (n. 452).

45. Voir : (n. 459 ; pl. 319).

46. Voir : (n. 575 ; pl. 406).

47. Voir : (n. 568 ; pl. 398 et 399).

48. Voir : (n. 350 ; pl. 255).

49. Voir : (n. 591 ; pl. 422 à 424).

50. Voir : (n. 607 ; pl. 436).

Gallien, ils avaient depuis toujours les honneurs de la Faculté de Médecine et figuraient en bonne place sur la composition d'Urbain Bourgeois (51). En reproduisant le geste de Paracelse, Terroir fait entrer dans le domaine des représentations du savoir l'idée de destruction de la connaissance et de refus des autorités...

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

CONCLUSION

CONCLUSION

DECLIN ET RENOUVEAU DES DECORS DANS LES ETABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR

Comme nous l'avions dit en commençant cette étude, la deuxième guerre mondiale marque un arrêt total de la décoration des institutions universitaires. A la Libération, contrairement au phénomène observé en 1918, on n'assiste à aucune floraison de monuments commémoratifs : de simples plaques sont posées, généralement établies sur le même modèle que celles de la Grande Guerre (1). Aucun grand projet de décoration n'est lancé durant la décennie qui suit le conflit, puisque la nouvelle Faculté de Médecine de la rue des Saints-Pères, inaugurée en 1953, avait été commencée en 1938. Pourtant, dans les années soixante, sous l'effet de l'augmentation de la population étudiante, la construction d'édifices universitaires et, dans une certaine mesure, la décoration des édifices universitaires, vont reprendre.

Néanmoins, il ne s'agit plus du même type d'édifices ni des mêmes formes de décorations. Parallèlement, les manifestations de vandalisme, qu'il s'agisse de négligence, d'ignorance, ou de malveillance, se multiplient : le lien privilégié qui existait entre art et savoir semble donc rompu, et, au sein même des institutions qui les avaient souhaités, les décors semblent ne plus trouver grâce.

1. Nous avons étudié les formes et les causes de cette absence de nouveaux monuments aux morts dans notre mémoire de D.E.A. Un certain nombre des arguments avancés sont susceptibles d'être repris dans cette partie traitant plus généralement du déclin de l'ensemble des décors dans les édifices universitaires. Voir : Hottin(C.), *Le Flambeau du savoir et la flamme du souvenir : les monuments aux morts des facultés et des grandes écoles parisiennes*, mémoire en vue de l'obtention du Diplôme d'Etudes Approfondies, sous la direction de M. Jean-Michel Leniaud, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Historiques et Philologiques, septembre 1995, 93 pp. dact.

Le discrédit qui frappe alors les décors des édifices universitaires est une manifestation du rejet de l'ensemble de la production artistique officielle antérieure à 1940 : il n'est pas un type d'édifice ou une forme de décoration qui ne souffre pendant cette période. Ainsi, les théâtres, détruits ou rénovés, sont également très atteints.

Il faut néanmoins approfondir les causes de ce déclin, et en étudier plus précisément les formes. Dans la mesure où nous avons choisi de prolonger dans cette conclusion l'étude des décors au-delà des années cinquante de ce siècle, comment ne pas évoquer non seulement l'actuel regain d'intérêt pour les anciens décors, mais encore le renouveau du genre, dont l'Ecole Polytechnique, avec ses très nombreuses peintures murales, offre une belle illustration ?

I. CAUSES DU DECLIN DES GRANDS DECORS

Pour l'essentiel, les formes de décors que nous avons étudiées (exception faite de la galerie de portraits) étaient apparues pour la première fois à la fin du siècle des Lumières. Ces décors étaient le fruit d'une double évolution : celle de l'architecture et celle des institutions (naissance des écoles spéciales, chute des anciennes structures universitaires et naissance de l'Université impériale). Ces peintures et sculptures étaient le reflet d'un certain type d'institutions, et leurs formes tiraient leur originalité de la spécificité architecturale des édifices qui les accueillait. On retrouve au moment de leur déclin les facteurs qui avaient concouru à leur naissance : les mutations architecturales et institutionnelles. Quant à la science, thème majeur de l'iconographie des oeuvres, elle n'est plus objet de glorification, mais objet de doute : il faut joindre la cassure épistémologique aux phénomènes cités précédemment pour comprendre le déclin de ces décors dans toute son ampleur.

Enfin, les décors des universités et des grandes écoles, comme nous espérons l'avoir montré, étaient des formes de représentations de ces institutions. Or, les transformations sociales de l'Après-guerre débouchent sur une crise des valeurs traditionnelles, et cette crise remet en cause les fondements même de cet univers (fierté de soi, culte de l'élitisme) : lorsque les institutions doutent d'elles-mêmes et cherchent à développer une nouvelle image, les décors de l'ancien temps n'ont plus leur place. La rupture est donc également sociologique.

1. La fin des palais universitaires

Dans les années qui suivent la fin de la guerre, en l'absence de construction de nouvelles universités, la question du manque croissant de place est provisoirement résolue par l'aménagement des édifices existants : c'est ce qui se produit à la Sorbonne dans les années cinquante. Les amphithéâtres construits au début du siècle voient leur capacité sensiblement augmentée par la transformation du mobilier et l'adjonction de balcons lorsqu'il n'en existait pas encore. Le même phénomène se produit ensuite à la Faculté de Droit. Dans les deux cas, les décors font bien souvent les frais de ces aménagements : nous aurons à revenir sur ces questions. Néanmoins, c'est en dehors du Quartier latin que se produisent les transformations les plus radicales.

En raison de l'augmentation du nombre des étudiants et de l'impossibilité de s'étendre à l'intérieur de Paris (2), la construction d'édifices destinés à l'enseignement supérieur se développa à l'extérieur de la capitale, dans des banlieues d'autant plus lointaines qu'elles n'étaient pas toujours suffisamment desservies par les transports en commun ; Orsay, Nanterre (ouverte en 1964). Sur ces sites, la place ne manquait pas : ainsi, la Faculté des Sciences d'Orsay s'implanta dans le parc du château du même nom. Dans les grandes villes universitaires françaises, il se produisait un mouvement identique : fuyant le manque de place et les prix des terrains souvent prohibitifs, les universités quittaient, totalement ou partiellement, le centre des villes pour émigrer à la périphérie des capitales régionales (3).

2. L'idée d'implanter la Faculté des Sciences sur le site de la halle aux vins était ancienne, mais, jusque dans les années soixante, le pouvoir politique se heurta aux très vives résistances des marchands de vins et ne put disposer du terrain. Ceci explique en partie pourquoi le centre de Jussieu, si longtemps désiré, ne fut achevé que pendant les années soixante-dix. Voir : Oboussier(D.), *Le centre universitaire Jussieu : étude architecturale et urbanistique, ou la recherche de l'architecture de la Faculté des Sciences de l'Université de Paris de la Monarchie de Juillet à nos jours*, thèse de 3e cycle (Histoire de l'art), Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, 1988, 288 ff. dact.

3. L'exemple de Bordeaux est très représentatif de ce déplacement du centre de gravité des espaces universitaires. Sur les anciennes facultés de l'Université de Bordeaux, voir : Dussol(D.) et Laroche(C.), "Un exemple provincial, les facultés de Bordeaux", *La Sorbonne et sa reconstruction* (Philippe Rivé dir.), Paris, 1987, 231 p., p. 199-222. La Faculté mixte des Lettres et des Sciences disparaît totalement, puisque son bâtiment est transformé en musée (musée d'Aquitaine), tous les

Les campus

Dans la mesure où l'espace n'était plus compté, il n'était plus nécessaire d'élever des corps de bâtiments massifs, dotés de plusieurs étages et ne comportant que de petites cours intérieures. Le modèle des campus anglo-saxons (il s'agit en l'occurrence essentiellement des universités américaines) convenait parfaitement à cette nouvelle situation. Puisque venant d'Outre-Atlantique, ce modèle était en outre porteur d'une image extrêmement positive et valorisante, celle de l'*American way of life*, synonyme en ces années de progrès et de modernité.

Ce mode d'organisation des espaces universitaires était jusqu'à cette époque très rare dans notre pays. Pendant l'Entre-deux-Guerres, le grand et noble projet de la Cité Internationale Universitaire avait volontiers donné lieu, une fois les premiers pavillons construits, à des comparaisons avec le modèle anglo-saxon : ses différents édifices étaient disposés au milieu d'un vaste jardin, la part des espaces verts et des équipements sportifs l'emportait de beaucoup sur la superficie bâtie... Nonobstant le caractère exceptionnel de l'entreprise, il convient de rappeler que la Cité Internationale était avant tout un lieu de résidence et non un lieu d'enseignement, tandis que les universités américaines combinent depuis toujours ces deux aspects avec bonheur (4). Un des rares ensembles de constructions élevés dans le style des campus américains (mais à une très petite échelle) et combinant les fonctions d'habitation et d'enseignement (selon une tradition qui est aussi celle des collèges de l'Ancien Régime et des écoles spéciales) est l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, plus connue sous le nom de "Sèvres" en raison de son implantation primitive dans cette ville, mais installée depuis 1950 boulevard Jourdan, en face de la Cité Internationale

enseignements sont déplacés à Talence. La Faculté de Droit maintient quelques services dans ses anciens locaux du quartier de la cathédrale, mais la plupart des unités d'enseignement déménagent également à Talence. Enfin, la Faculté mixte de Médecine et de Pharmacie se maintient en tant que pôle d'enseignement supérieur dans un quartier traditionnellement étudiant (proximité des lycées Gustave Eiffel et Michel Montaigne, ainsi que de l'Ecole de Santé Navale). Néanmoins, le champ des matières enseignées dans l'édifice se restreint considérablement.

4. Un des meilleurs exemples de cette ambivalence nous est donné par l'Université de Virginie, entièrement édifiée dans le style néoclassique : qu'il s'agisse des bâtiments dévolus à l'enseignement ou des logements des professeurs et des étudiants, tous les pavillons présentent une architecture identique, faite de briques et de colonnes doriques immaculées... Julien Green, ancien étudiant de cette université, a évoqué ces lieux et le climat très particulier qui leur est attaché dans son roman *Moïra*. Voir, pour toutes ces descriptions : Green(J.), *Moïra*, Paris, éd. du Seuil, 1989, 317 p.

Les campus

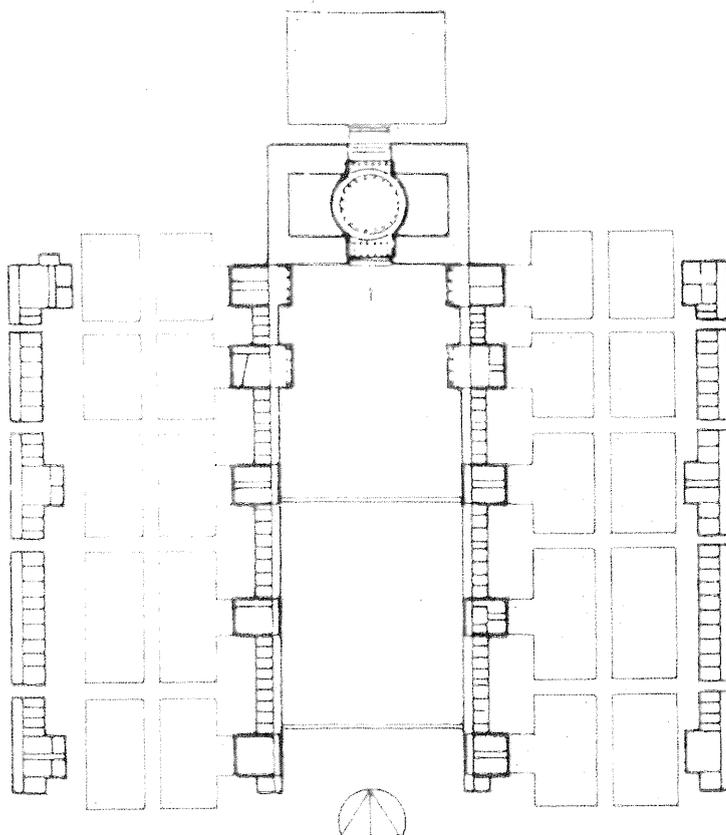
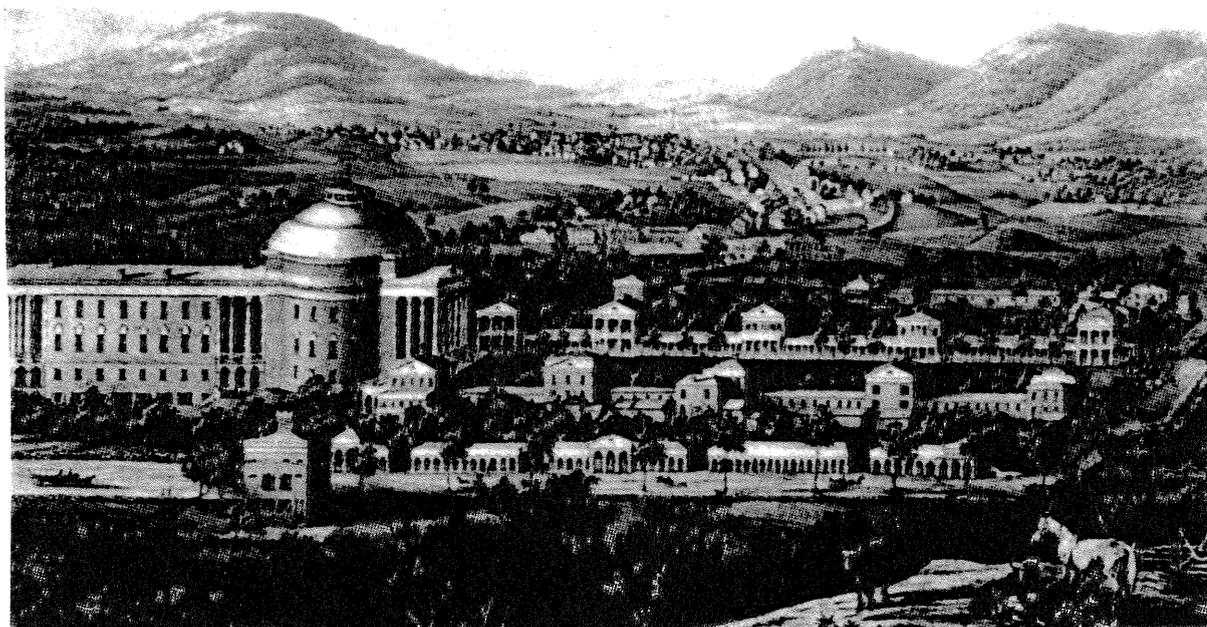
Dans la mesure où l'espace n'était plus compté, il n'était plus nécessaire d'élever des corps de bâtiments massifs, dotés de plusieurs étages et ne comportant que de petites cours intérieures. Le modèle des campus anglo-saxons (il s'agit en l'occurrence essentiellement des universités américaines) convenait parfaitement à cette nouvelle situation. Puisque venant d'Outre-Atlantique, ce modèle était en outre porteur d'une image extrêmement positive et valorisante, celle de l'*American way of life*, synonyme en ces années de progrès et de modernité.

Ce mode d'organisation des espaces universitaires était jusqu'à cette époque très rare dans notre pays. Pendant l'Entre-deux-Guerres, le grand et noble projet de la Cité Internationale Universitaire avait volontiers donné lieu, une fois les premiers pavillons construits, à des comparaisons avec le modèle anglo-saxon : ses différents édifices étaient disposés au milieu d'un vaste jardin, la part des espaces verts et des équipements sportifs l'emportait de beaucoup sur la superficie bâtie... Nonobstant le caractère exceptionnel de l'entreprise, il convient de rappeler que la Cité Internationale était avant tout un lieu de résidence et non un lieu d'enseignement, tandis que les universités américaines combinent depuis toujours ces deux aspects avec bonheur (4). Un des rares ensembles de constructions élevés dans le style des campus américains (mais à une très petite échelle) et combinant les fonctions d'habitation et d'enseignement (selon une tradition qui est aussi celle des collèges de l'Ancien Régime et des écoles spéciales) est l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, plus connue sous le nom de "Sèvres" en raison de son implantation primitive dans cette ville, mais installée depuis 1950 boulevard Jourdan, en face de la Cité Internationale

enseignements sont déplacés à Talence. La Faculté de Droit maintient quelques services dans ses anciens locaux du quartier de la cathédrale, mais la plupart des unités d'enseignement déménagent également à Talence. Enfin, la Faculté mixte de Médecine et de Pharmacie se maintient en tant que pôle d'enseignement supérieur dans un quartier traditionnellement étudiant (proximité des lycées Gustave Eiffel et Michel Montaigne, ainsi que de l'Ecole de Santé Navale). Néanmoins, le champ des matières enseignées dans l'édifice se restreint considérablement.

4. Un des meilleurs exemples de cette ambivalence nous est donné par l'Université de Virginie, entièrement édifiée dans le style néoclassique : qu'il s'agisse des bâtiments dévolus à l'enseignement ou des logements des professeurs et des étudiants, tous les pavillons présentent une architecture identique, faite de briques et de colonnes doriques immaculées... Julien Green, ancien étudiant de cette université, a évoqué ces lieux et le climat très particulier qui leur est attaché dans son roman *Moïra*. Voir, pour toutes ces descriptions : Green(J.), *Moïra*, Paris, éd. du Seuil, 1989, 317 p.

Un des premiers campus américains : l'Université de Virginie, dont les plans furent dessinés par Jefferson de 1801 à 1809.



Universitaire (5). L'École Vétérinaire de Maisons-Alfort présente également une structure architecturale éclatée dans l'espace ; néanmoins, il n'est pas à exclure que le modèle architectural soit dans ce cas l'hôpital et non le campus anglo-saxon.

Dans les années soixante, les centres universitaires construits à la périphérie de l'agglomération parisienne n'ont au mieux que l'apparence des campus à l'américaine, sans pour autant offrir le confort matériel et l'élégance architecturale qui caractérisaient la C.I.U.P. : ils sont des lieux d'enseignement mais rarement des lieux de vie, les cités universitaires en étant bien souvent fort éloignées (6)...

Le campus repose sur une organisation de l'espace qui est exactement l'inverse de celle régissant les édifices conçus suivant le modèle du palais universitaire : jadis, les *pleins* l'emportaient sur les *vides*, désormais, les *vides* sont beaucoup plus importants que les *pleins*. Dans ces ensembles, l'architecture est presque marginalisée, tandis que les espaces verts et les voies de communications sont particulièrement développés. L'architecture des édifices est bien entendu affectée par cette transformation : le pavillon de modestes dimensions, pratique car adaptable et extensible, remplace la construction massive et imposante (7). Il est évident que ce type d'édifices présente de très grands avantages, puisqu'il permet en particulier un accroissement considérable de la superficie bâtie lorsque le besoin s'en fait sentir : il suffit alors d'édifier un nouveau pavillon près de celui qui existe déjà (8).

5. Sur les raisons du déplacement de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles à Paris et la construction des locaux du boulevard Jourdan, voir : *Pour le soixante-quinzième anniversaire de l'E.N.S.J.F.*, [Cahors], [1959], 100 p. Dans un discours prononcé lors des cérémonies d'anniversaire, une élève de l'école fait explicitement référence au modèle anglo-américain pour évoquer son cadre de vie.

6. En dépit de cette différence fondamentale entre le modèle anglo-américain et son adaptation française, les comparaisons avec Oxford et Harvard vont bon train pour vanter les mérites de nos jeunes universités. Voir, par exemple, les articles, assez nombreux, qui furent publiés lors de l'aménagement du campus de La Source à Olivet, près d'Orléans. Sur la construction de ces nouveaux campus, voir : Lenglardt(D.) et Vince(A.), "La Formation de l'université moderne", *Universités et écoles supérieures*, Paris, 1992, éd. du Moniteur, 120 p., p. 8-11.

7. Il peut également arriver que des édifices universitaires inspirés du modèle palatial soient construits à la périphérie des agglomérations. C'est par exemple le cas de la nouvelle Faculté des Sciences Naturelles de l'Université de Salzbourg. Voir : Lenglardt(D.) et Vince(A.), "Faculté des Sciences Naturelles, Salzbourg, 1986 (Wilhelm Holzbauer, archaïque.)", *Universités et écoles supérieures*, Paris, éd. du Moniteur, 1992, 120 p., p. 98-103.

8. Dès 1909, Louis Liard appelait de ses vœux le développement de ce type de constructions et stigmatisait les défauts des structures trop imposantes. Voir l'introduction de notre chapitre consacré à la Faculté de Médecine et, pour lire la totalité du propos de Louis Liard : Liard(L.), *L'Université de Paris*, Paris, 1909, t. II, p. 9.

S'agissant des universités françaises construites durant les Trente Glorieuses, il est évident que l'aspect financier occupe une place déterminante dans la conception des programmes : on construit dans l'urgence, pour faire à l'afflux d'étudiants toujours plus nombreux ; il faut donc construire rapidement et au moindre coût.

La conjonction de l'adoption du campus anglo-saxon et de la recherche d'une architecture aussi économique que possible va être très lourde de conséquences pour la place de la décoration dans ce nouveau paysage universitaire.

Inadaptation de ces nouveaux espaces universitaires à la décoration traditionnelle

Les peintures ornaient les vestibules et les salons, les sculptures peuplaient les galeries et les couloirs, les unes comme les autres ornaient les préaux des cours. Dans cette nouvelle organisation architecturale, les espaces de représentations et de circulations n'occupent plus la fonction déterminante qu'ils avaient dans l'ancien système : une galerie n'est que le couloir d'un pavillon, un escalier ne peut avoir qu'une fonction utilitaire au sein d'une même unité institutionnelle, et non mettre en relation différentes structures administratives superposées, un salon (espace inspiré du modèle palatial s'il en est...) n'a plus de raison d'être, puisque les bâtisses sont généralement petites et que toute la place doit être aménagée de manière rationnelle et utilitaire. Comme nous l'avons observé à l'Ecole Nationale Vétérinaire de Maisons-Alfort, les oeuvres d'art peuvent orner les espaces extérieurs, mais cela suppose qu'elles soient en des matériaux suffisamment résistants (les peintures sont donc difficilement envisageables...).

En outre, les impératifs économiques obligent à réduire les dépenses : dans ces campus édifiés en quelques années, l'essentiel manque parfois (il n'est que de voir les plaintes fréquemment émises par les étudiants alors logés en cité universitaire) : comment souhaiter dans ces conditions donner une place importante à des oeuvres d'art, qui, pour être décoratives, ne sont pas forcément nécessaires ?

Le cas de Jussieu

Etabli sur le site de l'ancienne halle aux vins (9), le complexe universitaire de Jussieu est très différent des campus inspirés du modèle anglo-saxon qui se multiplient

9. Cf. *supra*, note 2.

Le centre universitaire Jussieu (Edouard Albert, arch.). Paris, 1996. Photographie :
Christian Hottin.



Décoration murale du centre universitaire Jussieu. Paris, 1996. Photographie : Christian Hottin.



dans les années soixante. Cet ensemble de qualité entretient des liens incontestables avec la tradition des palais universitaires, dont il constitue peut-être le dernier exemple significatif dans notre pays : un plan rigoureux, présentant, selon André Malraux, des similitudes avec celui de l'Escorial, une composition ordonnancée autour d'une cour principale et de plusieurs cours secondaires, un rapport entre l'horizontalité des corps de bâtiment et la verticalité de la tour centrale qui n'est pas sans évoquer celui existant entre la Sorbonne et son dôme (10) : Jussieu est un ensemble puissant et cohérent. Les innovations sont à rechercher dans les formes et dans la "souplesse" de la conception d'ensemble, pour reprendre le terme employé par Gérard Monnier (11) : ce souci d'adaptabilité montre que les architectes ont tiré les leçons des difficultés presque insurmontables rencontrées lors de la modernisation d'édifices conçus comme des palais parfaits mais destinés à être habités *ne varietur*. En outre, comme le fait remarquer Gérard Monnier, Jussieu intègre en son sein nombre d'oeuvres de qualité : Gischia, Beaudin, Vasarély, etc. Si ces oeuvres s'adaptent bien à l'espace architectural qui les abrite, il n'est pas sûr qu'elles soient en communion avec la fonction des locaux et l'esprit de la communauté : le problème est autre, et nous aurons à revenir sur ce point.

2. Transformations institutionnelles

Les conséquences de la réforme de l'enseignement supérieur

Cette seconde série de mutations affecte principalement l'Université, les grandes écoles ne sont pas touchées.

A la suite des événements de mai 1968, une profonde réforme de l'enseignement supérieur est engagée : elle aboutit, entre autres décisions, à l'éclatement de l'Université de Paris en plusieurs universités distinctes. On compte aujourd'hui (en 1996) treize universités en Ile-de-France, réparties entre trois

10. On pourrait également esquisser une comparaison entre la tour de Jussieu et la tour d'astronomie de la Sorbonne de Nénot : ces deux constructions font aujourd'hui partie des signaux qui rythment le panorama de la capitale. Le dôme était l'emblème de la Sorbonne religieuse de Richelieu, la tour d'astronomie le fanal de la Sorbonne positiviste de Nénot et Gréard, faut-il voir dans la tour de Jussieu un symbole de l'importance acquise par les services administratifs au sein de la vie universitaire ?

11. Monnier(G.), "Ne brûlez pas Jussieu ?", *Libération*, 23 août 1996, p. 4.

académies (Paris, Créteil et Versailles). Toutes ces universités, même lorsqu'elles n'offrent pas un éventail complet de formations et ont une discipline dominante (Paris-V en Médecine, Paris-II en Droit, Paris-IV en Lettres, etc.), et tendent à la pluridisciplinarité. La communauté plusieurs fois séculaire de l'Université de Paris a donc été remplacée par un ensemble d'institutions, qui, bien qu'issues d'un même tronc, sont en fait fort jeunes et cherchent à affirmer leur spécificité en développant une gamme originale d'enseignements. Il n'en reste pas moins que, si l'on considère l'élaboration des représentations de ces institutions, elles sont encore bien jeunes pour avoir une image susceptible d'être traduite dans des décors peints ou sculptés.

La partition des locaux

Au cours des décennies qui suivirent la seconde guerre mondiale, la Faculté des Sciences quitta progressivement ses locaux de la Sorbonne.

Après 1968, le *palais Nénot* fut de nouveau divisé entre plusieurs institutions, tout comme les anciennes Facultés de Droit, de Médecine et de Pharmacie. En dépit de actes de vandalisme (accidentels) perpétrés en certains endroits et du délabrement d'une partie des locaux, les communautés universitaires restaient donc profondément attachées à leurs anciens bâtiments : chacune des nouvelles universités voulut avoir sa part des locaux appartenant aux anciennes facultés. Il n'est que de regarder un plan actuel de la Sorbonne (où sont solidement implantées Paris-I et Paris IV, mais où Paris-III et Paris-V possèdent quelques locaux) pour comprendre que ce *Capitoli immobile saxum* a représenté lors de la partition un enjeu considérable. A la Faculté de Droit, Paris-I et Paris-II se sont partagés l'édifice élevé par Soufflot. Quant à la Faculté de Médecine, elle était implantée des deux côtés de la rue de l'Ecole de Médecine, ce qui simplifia quelque peu la partition : Paris-VI obtint l'ancienne école pratique de médecine, tandis que Paris-V conservait le *Saint des Saints*, l'ancienne Ecole de Chirurgie bâtie par Gondoin.

La place des décors

La Sorbonne n'est donc plus qu'une expression géographique, dépourvue de toute consistance institutionnelle. Les décors qui s'y trouvent sont dans des salles qui ont depuis bien longtemps perdu leur affectation d'origine. Or, ces oeuvres avaient été conçues non seulement en fonction du lieu qui devait les abriter mais encore d'après

l'institution qui devait occuper ces locaux : la chaîne sémantique qui liait l'oeuvre à l'architecture et l'architecture à l'établissement a donc été rompue (12). Placés dans des espaces où se déroulent des activités sans rapport avec les phénomènes qu'ils décrivent ou les situations qu'ils évoquent, les grands décors peints sont forcément marginalisés : leur public ne peut ressentir vis-à-vis d'eux aucune forme de sympathie ou de compréhension. Cette marginalisation et cette incompréhension des décors par un public nouveau, qui en ignore l'origine et en méconnaît souvent la signification, peuvent être les premiers pas vers la destruction de l'oeuvre.

Dans quelques cas de partitions seulement les décors sont apparus comme des enjeux, indépendamment des architectures qui les portent : lorsque la Faculté de Médecine fut divisée entre Paris-V et Paris-VI, certaines oeuvres, telles la *Faucheuse* d'Allouard (13) et le monument à Brouardel de Denys Puech (14) furent attribués à cette dernière institution, bien que se trouvant dans l'ancienne faculté. Les oeuvres traversèrent la rue et trouvèrent place dans le cloître de l'école pratique.

3. *La crise identitaire*

Les fondements du groupe

Si les grandes écoles, en tant qu'institutions, ont traversé sans trop d'encombres les années soixante, elles ont en revanche été aussi profondément ébranlées que l'Université de Paris en tant que communautés humaines. Cet aspect de leur évolution est capital pour comprendre l'absence de nouveaux décors et la disparition de certaines oeuvres au sein de ces écoles.

Nous avons vu précédemment que l'oeuvre d'art était pour ces institutions un moyen privilégié et particulièrement prestigieux de représentation. Ces représentations

12. En outre, la partition des édifices entre plusieurs établissements rend très difficile, en l'absence d'un classement au titre des Monuments Historiques, la conduite d'une politique cohérente de protection du patrimoine architectural et artistique. Tout dépend de la manière dont l'université gère les espaces qui lui sont confiés. Il n'est que de voir la disparité des couloirs de la Sorbonne, dont l'état varie du flambant neuf au gravement vétuste, pour comprendre qu'il n'y a eu pendant longtemps aucune volonté d'harmonisation en la matière.

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

14. Voir : (n. 413 ; pl. 303 à 304 b.)

étaient toujours organisées selon quelques grands thèmes, presque toujours les mêmes, qui étaient les composantes de base de l'affirmation de la communauté : unité du groupe, préférence réservée aux membres de la communauté par rapport aux éléments extérieurs, culte des traditions et des ancêtres (les garants de l'excellence de la maison). Sur cette base commune, chaque institution greffait l'affirmation de sa spécificité : un système de représentations utilisant un vecteur particulier et développant un thème propre à l'illustration de la communauté. Il ne s'agit plus seulement de se penser en tant que groupe, mais aussi de s'affirmer comme un groupe différent des autres. Ces systèmes, nous l'avons vu, étaient plus ou moins complexes, les plus raffinés pouvant déboucher sur une véritable vision du monde et sur une conception de l'être humain prenant en compte son appartenance ou sa non-appartenance à la famille définie par l'école.

La remise en cause des fondements

D'autres formes de sociabilités ont toujours eu cours au sein des communautés universitaires : les groupements religieux ou politiques, ces derniers étant particulièrement actifs pendant l'Entre-deux-Guerres, en sont deux exemples. Néanmoins, jusqu'en 1939, ces formes de sociabilité transcendaient celles engendrées par l'appartenance à une communauté sans les affaiblir, ou, mieux encore, se confondaient avec elles : c'était le cas des groupements d'étudiants nationalistes, particulièrement bien implantés à la Faculté de Droit.

Au temps de la République Gaullienne, les formes de sociabilité politique qui se développent au sein du monde universitaire sont volontiers de gauche ou d'extrême gauche : ce sont les "*années de fièvre*" évoquées non sans lyrisme et nostalgie dans *Génération* par Hervé Hamon et Patrick Rotman (15). Ces idéologies reposent sur des fondements qui invitent justement à critiquer les valeurs prônées par le système universitaire en général et par le monde des grandes écoles en particulier : excellence, tradition, respect des aînés baptisés "*antiques*" ou "*archicubes*"... Peu importe dès lors que les personnes adhérant à ces conceptions politiques appartiennent aux institutions administrativement du fait de leur succès aux examens ou aux concours ; ils n'en sont pas moins hostiles à la communauté dans laquelle ils se trouvent, en

15. Sur le contexte politique de cette époque, voir cet ouvrage, bien qu'il n'explore qu'un versant de l'univers politique estudiantin : Hamon(H.) et Rotman(P.), *Génération*, Paris, éd. du Seuil, collection. Points Actuels, 1987, 2 vol (vol. I : *Les Années de fièvre*, vol. II : *Les Années de poudre*).

raison de ce qu'elle représente à leurs yeux. En outre, les objectifs politiques qu'ils poursuivent s'écartent des chemins de la réussite universitaire traditionnelle (16). De ce fait, la manière dont cette communauté se représente devient naturellement une de leurs cibles privilégiées : telle sera la démarche du comité "Damoclès" lors du centenaire de la Commune de Paris à l'Ecole Normale Supérieure.

Ces démarches politiques allant à l'encontre des valeurs traditionnelles des communautés ne sont bien entendu que les manifestations les plus exacerbées du malaise identitaire que connaissent alors toutes les grandes écoles : la crise est partout sensible et, même lorsqu'ils ne suscitent pas l'hostilité, les décors n'inspirent plus aux élèves et à nombre de maîtres que de l'indifférence (17).

Manifestations de cette crise identitaire

Sans nous appesantir sur le cas des décors, qui seront l'objet de tous nos soins lorsque nous décrirons les modalités de leur déclin, il suffit de constater, par exemple, la décadence ou la disparition au sein des grandes écoles parisiennes de ces autres formes de représentations privilégiées de la communauté que sont les bizutages et autres rites d'intégration. Robert Flacelière, lorsqu'il analyse dans *Normale en péril* (18) la genèse de la catastrophe de mars 1971, voit dans l'abandon de la pratique du canular normalien un des premiers indices de la modification du comportement des élèves et de la dégradation du climat au sein de la communauté, et ce dès le milieu des années 1960.

De même, après 1968, les proviseurs des lycées ayant des classes préparatoires ont assisté à une disparition presque complète des rites d'intégrations dans les classes d'hypokhâgne : ici encore, on peut parler de crise identitaire et, sinon de refus de

16. Cela est particulièrement vrai dans les cercles gauchistes de l'Ecole Normale Supérieure. L'adhésion au groupe politique paraît importer beaucoup plus que la situation universitaire. Voir à ce sujet le chapitre consacré par Hervé Hamon et Patrick Rotman à la rue d'Ulm ; quand Jacques Broyelle présente Benny Levy à Robert Linhardt en disant à ce dernier : "il sera des nôtres" (*Génération*, vol. I, p. 271), il est permis de penser que le pronom possessif renvoie à l'identité politique plus qu'à l'appartenance à la communauté normalienne.

17. L'Ecole Polytechnique n'est pas épargnée par ce phénomène, et mai 68 amène le développement d'une abondante réflexion sur la place de l'X dans la société. Voir : Billoux(C.), "L'X en mai 68", *Le Paris des polytechniciens, des ingénieurs dans la ville*, catalogue de l'exposition organisée par la Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1994, Paris, 1994, 299 p.

18. Flacelière(R.), *Normale en péril*, Paris, 1971, 121 p.

l'idée de communauté, du moins de refus de penser celle-ci en des termes et selon des formes traditionnelles (19).

D'une manière plus générale, on assiste entre 1965 et 1975 à une remise en cause des certitudes traditionnellement véhiculées par l'appartenance à ces communautés : leur image se brouille. La mauvaise conscience qui assaille certains membres de ces élites en est un des traits les plus saillants. Les expériences ouvrières vécues par plusieurs normaliens supérieurs en sont un exemple : au sein du refus des valeurs de la société dont ils sont issus, ils manifestent également le refus de suivre le chemin tracé, en principe, par l'appartenance au groupe...

4. La crise de l'image de la science

Nous avons déjà analysé cet aspect dans notre chapitre consacré à la représentation de ce thème : le phénomène était déjà observable avant 1940, il n'en devient que plus patent après 1945 avec la raréfaction des décors...

II. LES FORMES DU DECLIN

1. La marginalisation des oeuvres dans la vie des établissements

19. Nous y avons fait quelques fois allusion, sans pouvoir hélas rentrer dans les détails (cela aurait nécessité l'acquisition d'un savoir et d'une méthode sociologique que nous ne possédons pas), mais il aurait été probablement très intéressant de mettre en relation ces formes de représentations *savantes* de l'institution que sont les décors peints et sculptés et ces formes traditionnelles que sont les bizutages et autres rites d'intégration. Les décors sont des formes de représentations issues le plus souvent des instances dirigeantes de la communauté, et, en tout cas, toujours mises en place par des membres adultes issus de celle-ci mais qui ont définitivement franchi le passage crucial des années d'école, celles qui sont fondatrices en chaque individu de son appartenance au groupe. Au contraire, en étudiant les formes de représentations présentes dans les bizutages, on se trouve au coeur de cette expérience essentielle. Des convergences existent : nous avons, par exemple, signalé l'existence, dans les deux cas, d'un rapport particulier au temps (Voir Vol. II, partie II, chapitre I). Il ne fait pas de doute que l'inventaire et l'analyse des divergences se révéleraient féconds.

Ce phénomène est une des conséquences des transformations décrites ci-dessus. Pour le comprendre dans toute son ampleur, il faut étudier les différents destins possibles pour une oeuvre d'art insérée dans un contexte autre que celui d'un musée.

Destins d'oeuvres

La vie de l'oeuvre d'art débute réellement lorsque, ayant été enlevée à son créateur, elle est mise en place au sein de l'institution qui en a fait la demande : tout ce qui précède relève de sa naissance. Elle est alors l'expression du désir d'image de la communauté et une forme de représentation de l'institution. Cette valeur de représentation est distincte de sa qualité artistique et de sa valeur esthétique intrinsèques. Lorsqu'intervient une évolution dans la représentation de la communauté, en d'autres termes lorsque l'image qu'elle souhaite donner d'elle-même se modifie, le message transmis par l'oeuvre peut ne plus être en adéquation avec le souci de représentation de l'institution. Ainsi, s'agissant d'un buste de professeur, le décalage peut intervenir lorsque la mémoire des mérites de ce savant est perdue, lorsqu'il cesse de s'imposer à la collectivité comme une de ses figures prestigieuses et dignes d'être honorées. S'agissant d'une peinture, la rupture se produit quand le thème développé cesse d'apparaître comme un des axes majeurs du système de représentations.

C'est alors que réapparaît l'importance du crédit esthétique attribué à l'oeuvre, étant bien entendu admis que ce facteur est purement subjectif et variable selon les époques ou les communautés considérées : ce qui paraît *laid* à certains peut continuer de sembler *beau* à d'autres, etc. Lorsque la valeur de représentation cesse d'être opérante pour justifier l'exposition de l'oeuvre d'art, la valeur esthétique s'impose naturellement comme un des principaux critères de tri des oeuvres. Nous sommes alors à la croisée des chemins.

Si l'oeuvre détient toujours une capacité de séduction auprès des contemporains, elle peut être conservée, quand bien même le sens symbolique n'en est plus perçu. Elle reste alors en place, ou, mieux encore, change de contexte : elle entre alors dans le musée de l'institution (musée d'Histoire de la Médecine, par exemple) ou, pour les oeuvres les plus prestigieuses, dans un musée appartenant à l'Etat. *Le nec plus ultra* étant l'entrée dans un musée appartenant à la Réunion des Musées Nationaux.

Si l'oeuvre ne présente plus aux yeux des contemporains un intérêt esthétique suffisant, elle peut également changer de situation. Il est alors fréquent qu'elle passe d'un lieu largement ouvert au public à un lieu moins exposé et moins prestigieux. C'est ce qui est observable à la Faculté de Médecine quand on compare les bustes du grand vestibule donnant sur la rue de l'Ecole de Médecine avec les oeuvres installées dans le vestibule du boulevard Saint-Germain, qui n'est presque jamais utilisé en dehors des expositions de l'association des peintres médecins. Dans ce cas comme dans d'autres, la forme de l'oeuvre joue un rôle clef. Lorsqu'elle semble pouvoir s'intégrer à un ensemble et constituer avec d'autres une série homogène, elle est plus facilement conservée : elle pourra alors encore servir à embellir l'architecture. Ainsi, les bustes du grand vestibule sont des bustes habillés, tandis que ceux du vestibule du boulevard Saint-Germain sont souvent des bustes en hermès, d'un type plus ancien et moins courant (en outre, l'une des oeuvres exposées dans cette pièce a le nez cassé). Au cours de ces tris, les bronzes sont souvent marginalisés au profit des marbres.

L'étape suivante, par ordre de gravité mais aussi parfois par ordre chronologique, est la relégation du buste dans un espace non accessible au public, d'où il n'est plus extrait qu'en de rares occasions, par exemple pour servir d'ornement temporaire à une manifestation ludique. Certains bustes de la Faculté de Médecine, de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs ou de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures ont été exposés lors de manifestations étudiantes. En temps normal, les oeuvres peuvent être, par exemple, remisées dans les salles affectées aux appariteurs : il y a entre cinquante et cent bustes dans la salle des appariteurs de l'ancienne Faculté de Médecine, certains étant même entreposés dans la cuisine jouxtant ce local. L'oeuvre a alors perdu toute signification en tant qu'objet de représentation, elle est également privée de toute considération esthétique.

L'avant-dernière station de ce périple nous paraît être la *clochardisation* de l'oeuvre, confinée dans une cave ou dans les fondations mêmes de l'édifice. Ce phénomène se produit plus facilement lorsque l'oeuvre a été dégradée.

C'est alors que devient possible, sans trop de remords, la destruction de l'oeuvre d'art.

L'existence des oeuvres remise en cause par les déménagements

L'Ecole Centrale des Arts et Manufactures a quitté en 1969 ses locaux de la rue Montgolfier pour s'établir à Châtenay-Malabry. Quelques années plus tard, ce fut

l'Ecole Polytechnique qui abandonna le 5 de la rue Descartes pour le *platal* de Palaiseau. Ces deux institutions possédaient de belles collections d'oeuvres d'art et il est intéressant de voir comment ces ensembles artistiques furent traités lors des déménagements.

Dans le cas de l'Ecole Polytechnique, toutes les oeuvres, à l'exception de celles qui adhéraient directement aux murs (20), furent transportées à Palaiseau. Le monument aux morts (21) resta également sur le site primitif, car il était sans doute trop volumineux pour être transporté. Il faut cependant remarquer que les oeuvres ne trouvèrent pas à Palaiseau un bon accueil : elles furent probablement jugées peu appropriées à l'architecture futuriste des lieux. On les entreposa dans les caves, tandis que la toile de Dupain, *Apothéose de l'Ecole Polytechnique* (22), se retrouvait à la lingerie. Cette situation allait durer plus de dix ans. Un nouveau monument aux morts fut érigé au bout de l'esplanade qui domine le lac artificiel. Les oeuvres d'art furent donc conservées, mais elles ne retrouvèrent pas dans la nouvelle école un emplacement en rapport avec leur valeur de signes représentatifs de la spécificité polytechnicienne.

Les centraliens ne transportèrent pas toutes leurs oeuvres d'art à Châtenay-Malabry. Les décors du réfectoire des élèves (23), des peintures sur enduit dues au talent de Pierre Leprince-Ringuet, avaient vraisemblablement été recouverts quelques années auparavant lors d'une campagne de modernisation de la salle. Ils auraient de toute manière été condamnés à rester sur place. Le monument élevé à la mémoire des anciens élèves de l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures par Denys Puech (24) demeura dans le vestibule de l'escalier d'honneur. Quant à la plus imposante de toutes les oeuvres d'art de l'école, le monument aux morts de la Grande Guerre (25), son importance interdisait toute tentative de déplacement : outre le coût fort considérable de la démolition et de la reconstruction de cette arche de pierre, il eût fallu trouver sur le nouveau site un emplacement approprié, capable de recevoir cet ensemble très massif. Ces oeuvres sont donc restées rue Montgolfier dans les locaux désormais occupés par le Conservatoire National des Arts et Métiers : elles sont totalement coupées de leur contexte institutionnel d'origine, paraissent bien oubliées des

20. C'est le cas des bas-reliefs encadrant l'entrée de l'amphithéâtre Poincaré. voir : (n. 259 ; pl. 185).

21. Voir : (n. 299 ; pl. 205).

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

23. Voir : (n. 51 ; pl. 22 à 31).

24. Voir : (n. 54 ; pl. 34).

25. Voir : (n. 49 ; pl. 15 à 19).

centraliens et ne peuvent être comprises par les nouveaux occupants du lieu que d'un point de vue strictement esthétique. Leur fonction de représentation a totalement disparu. Quant aux oeuvres transportées à Châtenay-Malabry (bustes, portraits, peinture de Paul-Albert Laurens (26)), seules certaines ont retrouvé un emplacement public : tous les bustes ont été entreposés en un local spécialement aménagé dans ce but.

On peut tirer quelques conclusions de ces deux exemples. Des oeuvres qui seraient sans doute demeurées en place, plus en raison de leur inscription dans un cadre familial que grâce à leur symbolique émoussée, ont été gravement fragilisées par les déplacements d'institutions. Outre l'abandon d'une part notable du patrimoine artistique (les pièces les plus volumineuses), les oeuvres sont apparues peu en accord avec l'architecture des nouveaux édifices. Le souci de nouveauté s'est, en pareil cas, confondu avec le désir de modification de l'image de l'institution pour favoriser la politique de la *tabula rasa* : les anciens décors sont soustraits à la vue du public, tandis que d'autres sont mis en place, plus en rapport avec les tendances esthétiques et le désir d'image des communautés.

Marginaliser l'oeuvre est une chose, mais nous avons vu plus haut que cette attitude pouvait conduire à la destruction pure et simple des monuments.

2. *Du vandalisme universitaire*

La destruction des oeuvres d'art qui se trouvaient dans l'enceinte des édifices universitaires est assurément la manifestation la plus spectaculaire du discrédit qui frappe ces ensembles artistiques au cours des années cinquante et soixante. Notre intention n'est pas de dresser dans cette conclusion un inventaire des pertes subies (on peut en avoir une idée, très incomplète, en parcourant notre inventaire), mais de distinguer les différentes formes de vandalisme.

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

Un phénomène ancien

Qu'il s'agisse d'un simple accident, d'une méconnaissance de la qualité de l'oeuvre ou d'un acte de malveillance, le phénomène est très ancien, et l'on en trouve des exemples bien antérieurs aux bouleversements sociaux et architecturaux des années cinquante et soixante.

Sous sa forme la plus bénigne, le vandalisme ne se manifeste que par des atteintes minimales à l'intégrité des oeuvres : le but recherché n'est pas la destruction de ces dernières, mais simplement un détournement de sens. D'une certaine manière, on se trouve en présence d'une forme d'intégration de l'oeuvre à la vie de la communauté, intégration cependant iconoclaste, puisqu'elle ne tient aucun compte de la spécificité artistique de l'objet : les peintures d'Emmanuel Cavallé-Coll (27) dans la galerie Gerson de la Sorbonne, les petits panneaux d'Albert Besnard (28) à l'Ecole de Pharmacie ont fait l'objet, dans les années qui suivirent leur mise en place, de ce type de détournements : inscriptions, dessins apocryphes, commentaires d'un goût douteux accompagnant les oeuvres (29).

Les exemples de destructions d'oeuvres avant la période que nous évoquons sont également nombreux : les peintures exécutées par François Bonhommé à l'Ecole des Mines de Paris furent détruites sur ordre d'un directeur de l'institution au commencement de ce siècle (30).

La relégation ou la destruction d'une oeuvre pour des raisons idéologiques ou politiques étaient en revanche assez rares. Au siècle dernier, les portraits de Napoléon III et de l'Impératrice Eugénie furent enlevés de tous les édifices publics après la chute de l'Empire, et les établissements d'enseignement supérieur n'échappèrent pas à la règle. La partie centrale de la décoration exécutée par Georges Leroux pour la salle

27. Voir : (n. 565).

28. Voir : (n. 466 ; pl. 335 à 338).

29. Il existe bien d'autres formes d'intégration des oeuvres à la vie de la communauté. Certaines ne sont nullement iconoclastes : lorsque les normaliens coiffent le buste de Pasteur (n. 229 ; pl. 165 et 166) d'un calot de soldat pour protester contre leur préparation militaire, quand ces mêmes normaliens donnent un nom irrévérencieux aux *Baigneuses* (n. 237 ; pl. 175) d'Yvonne Serruys, lorsque polytechniciens et normaliens entrent en lutte en dérobant qui le buste susnommé, qui la statue de Foch (n. 273 ; pl. 191), on peut dans tous ces cas parler d'intégration de l'oeuvre à la vie du groupe, et en déduire que l'oeuvre d'art est un élément du cadre de vie qui ne laisse pas les usagers indifférents. La fonction symbolique de l'oeuvre d'art demeure alors parfaitement perçue : elle est détournée et utilisée à des fins précises en raison de sa spécificité et de son originalité.

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

des fêtes de l'Institut de Chimie, son 1918 (31), fut cachée pendant l'occupation allemande et ne revit plus la lumière du jour. En revanche, les années deux l'Après-guerre fournissent des exemples assez nombreux de tous les types de vandalisme.

L'aménagement des locaux existants

Les peintures qui décoraient les amphithéâtres ont été les plus touchées par les transformations des années cinquante et soixante. La nécessité de gagner de la place en créant des tribunes et des mezzanines là où il n'en existait pas se combine avec la modernisation des méthodes d'enseignement (transformation des tableaux, tableaux dotés de panneaux multiples, écrans destinés à la projection) pour accélérer le processus de destruction des anciens aménagements intérieurs. C'est à cette époque que sont transformés les anciens amphithéâtres de la Faculté des Sciences, ce qui cause la disparition d'un certain nombre de décors peints encore mentionnés dans l'inventaire des oeuvres d'art de la Sorbonne rédigé en 1951 (32). Un phénomène comparable se produit à la Faculté de Droit, avec la modernisation des deux grands amphithéâtres du rez-de-chaussée (33). Il est permis de penser que les panneaux qui ornaient ces salles existent toujours, mais sont masqués par les structures en bois qui encadrent les chaires.

Lorsque les transformations se produisent non plus à l'échelle d'une salle mais de tout un bâtiment, elles peuvent mettre en danger des ensembles d'oeuvres considérables par leur nombre et leur qualité : à la Faculté de Droit, la démolition de l'ancienne bibliothèque et de la salle des actes cause le déplacement de nombreux bustes et met en péril les panneaux de René Ménard (34).

Les actes de vandalisme causés par la signification des oeuvres

Dans les situations que nous venons d'évoquer rapidement, la signification de l'oeuvre importe peu : ceux qui ont décidé sa destruction ne voient généralement en elle que la manifestation d'une forme artistique dépassée et de peu d'intérêt. Le sens profond de l'oeuvre, c'est à dire, par exemple, la représentation qu'elle donne de

31. Voir : (n. 532).

32. Voir : (n. 548 ; pl. 384), (n. 590 ; pl. 421).

33. Voir : (n. 357 ; pl. 260) et (n. 358).

34. Voir : (n. 379 ; pl. 265 à 270).

l'institution ou les rapports qu'elle évoque entre cette dernière et la Nation, ou encore son esthétique et sa symbolique, n'est pas perçu. Même lorsqu'ils sont entrevus par les démolisseurs, ces thèmes ne constituent nullement un facteur aggravant justifiant la destruction de l'objet : à leurs yeux, ils sont, tout au plus, un signe supplémentaire de l'obsolescence de l'oeuvre.

il est en revanche parfaitement possible que la relégation ou la destruction des oeuvres soient motivées par la symbolique qu'elles contiennent. L'action perpétrée contre la peinture ou le monument n'est plus un simple acte de vandalisme, il a une portée réellement iconoclaste, puisque c'est le symbole qui est alors visé. Dans le cas de la relégation des bustes de l'Ecole Nationale de la France d'Outre-Mer, l'intention affichée est de faire disparaître des oeuvres qui glorifient un passé colonial devenu encombrant, et ce d'autant plus que les bâtiments de l'Ecole Coloniale accueillent désormais des hauts fonctionnaires issus des anciennes colonies françaises. Dans le cas du monument aux morts de l'Ecole Normale Supérieure (35), c'est le message patriotique de l'oeuvre qui est visé : lorsqu'en mars 1971 des jeunes mutilent la statue et souillent le monument de graffitis, ils souhaitent dénoncer l'idéal patriotique qui sous-tend la thématique de l'oeuvre.

A ce propos, il faut remarquer que ces actes iconoclastes dénotent le plus souvent une perception appauvrie de la signification de l'oeuvre. Dans le cas du monument aux morts de l'Ecole Normale Supérieure (36), tous les éléments du décor (et plus particulièrement les bas-reliefs) qui insistent sur la spécificité des normaliens au cours de la guerre ne semblent pas pris en compte par les vandales, seule leur importe la valeur de commémoration patriotique.

Cet appauvrissement du sens des oeuvres pour les membres des institutions est du reste un phénomène qui dépasse de beaucoup le cadre somme toute assez limité des actes de vandalisme : c'est l'ensemble du message vantant la gloire des institutions qui cesse d'être perçu de manière positive par les élèves et les enseignants, puis qui cesse totalement d'être compris...

La situation est quelque peu différente à l'Ecole Nationale de la France d'Outre-Mer, devenue Institut International d'Administration Publique, puisque le directeur de cet établissement, en enlevant les monuments aux morts de l'E.N.F.O.M., cherche à atteindre directement les membres de la communauté, et non à critiquer le message patriotique qui est contenu dans ces plaques. Il souhaite

35. Voir : (n. 215 ; pl. 155 à 157).

36. Voir : (n. 215 ; pl. 155 à 157).

contraindre les anciens élèves de "Colo" à abandonner définitivement leur ancienne école, et, plus particulièrement, les priver d'une commémoration annuelle dans les bâtiments de l'avenue de l'Observatoire. Il s'agit donc bien ici d'une forme de rivalité entre deux écoles, l'une, anéantie sur le plan administratif, mais toujours vivante en tant que groupe humain, et l'autre, détentrice d'une existence institutionnelle récente, mais n'ayant pas encore eu l'occasion de s'affirmer en tant que communauté. On retrouve une attitude identique, toujours auprès du directeur de l'I.I.A.P., dans les réticences qu'il manifeste lorsque les anciens élèves de l'E.N.F.O.M. souhaitent voir apposer sur le mur de l'avenue de l'Observatoire une plaque rappelant le souvenir de leur défunte école (37).

3. Nouveaux décors, nouvelles représentations

Il serait cependant faux de croire que, depuis la dernière guerre, plus aucune oeuvre d'art n'a été installée dans les universités et les grandes écoles de Paris. De même, les problèmes de représentations des institutions, par-delà la crise de société qu'ont connue ces dernières à la fin des années 1960, continuent de se poser pour tous les membres de ces communautés, qu'ils soient élèves, enseignants ou dirigeants : les institutions manifestent toujours des interrogations sur leur spécificité et résolvent ces problèmes à travers des formes de représentations très variées. On constate simplement que le lien plusieurs fois séculaire entre ces deux phénomènes (les oeuvres d'art et les problèmes de représentations) ne se manifeste plus à partir des années cinquante et soixante. Tous deux continuent en revanche d'exister de manière indépendante.

Ni commémoration, ni enseignement : une nouvelle génération d'oeuvres

Les oeuvres d'art installées depuis la dernière guerre au sein des écoles reconstruites, agrandies ou nouvellement établies n'assurent plus aucune fonction commémorative ou pédagogique, contrairement à leurs aînées. En revanche, elles s'affirment encore plus fortement en tant qu'objets décoratifs. On le constate assez

37. Les anciens élèves obtinrent finalement gain de cause, et la plaque est aujourd'hui bien en évidence sur la façade du palais mauresque bâti par Yvon...

Oeuvres d'art commandées par l'Etat pour le grand hall de l'Ecole Polytechnique : *La Froide amante* d'Antoine Poncet et une composition non figurative d'Olivier Debré. Palaiseau, 1995. Photographies : Christian Hottin.



bien au centre universitaire de Jussieu, qui a reçu des oeuvres de qualité d'artistes reconnus (dont Vasarely et Gischia). "Reçu" est bien le mot qui convient, puisque nombre des oeuvres installées au centre Jussieu ont été élaborées indépendamment du cadre architectural et trouvent place dans les cours et jardins délimités par les différents corps de bâtiments. Il convient de souligner la différence existant entre ce mode d'intégration des oeuvres à l'architecture et les principes en vigueur au début du siècle, qui supposaient généralement une plus grande subordination de la peinture et de la sculpture à l'architecture.

De même, en vertu du 1,5 % réservé à la décoration et aux oeuvres d'art dans la construction des édifices publics, des oeuvres furent commandées pour décorer le grand hall de la nouvelle Ecole Polytechnique : *La Froide amante*, un élégant monolithe de marbre noir dû à Antoine Poncet et une composition non figurative, oeuvre d'Olivier Debré.

Dans les deux cas, on ne saurait contester la valeur artistique de ces oeuvres, qui sont en outre de parfaits témoignages de leur époque. Cependant, force est de constater que, si leur insertion esthétique dans l'espace architectural ne pose guère de problèmes, leur insertion symbolique au sein de la communauté qui occupe les lieux est beaucoup plus délicate : l'art non figuratif délivre un message qui est, probablement, moins aisément accessible de manière immédiate que l'art figuratif. Du reste, même si l'interprétation de ces oeuvres ne pose pas de véritables difficultés, leur signification apparaît sans aucun rapport avec la vie de la communauté. Belles sans aucun doute, ces oeuvres ne peuvent cependant guère intéresser les membres du groupe en tant que parcelles d'eux-mêmes. Elles ont été commandées dans le but de décorer une architecture de qualité, mais leur origine totalement étrangère au monde des institutions fait qu'elles ne peuvent s'intégrer à elles.

Si l'on ajoute à cela les difficultés que peut avoir l'institution à se définir en tant que communauté humaine (le centre de Jussieu accueille 40 000 étudiants répartis en deux universités, Paris-VI Pierre-et-Marie-Curie et Paris-VII Denis-Diderot...), on comprendra que l'oeuvre laisse le public largement indifférent...

Evolution des modes de représentations : les manifestations éphémères

Les difficultés d'insertion de ces oeuvres dans la vie des communautés apparaissent encore plus nettement quand on constate que, entre temps, les systèmes de représentations des institutions ont continué à évoluer.

On ne saurait en effet manquer d'évoquer cette mutation : les systèmes de représentations entretenaient des liens très forts avec les oeuvres d'art. Une fois les oeuvres disparues ou tombées en disgrâce, les systèmes ont poursuivi leur existence, car le système de représentations, bien que généralement nettement postérieur à la date de fondation de l'institution, est devenu par la suite consubstantiel à celle-ci. La plupart des grandes écoles que nous avons étudiées ont connu une violente crise identitaire autour de mai 1968. Le phénomène a pu se révéler très prononcé dans certains établissements, en particulier à l'École Normale Supérieure. En 1971, Robert Flacelière écrivait que la section littéraire de son école lui semblait très profondément atteinte et pour ainsi dire *gangrenée* ; il espérait que le renouveau de l'ensemble de l'institution viendrait de la branche scientifique, jusque là beaucoup plus discrète, mais restée selon lui bien plus saine et solide... (38)

Le déclin de l'intérêt pour les formes figurées de représentations s'était déjà manifesté avant cette crise de société : il s'accrut encore après elle, tandis que les universités et les grandes écoles développaient d'autres modes de mise en scène de leur personnalité. Parmi ces formes récentes de représentations, on peut noter l'importance toute particulière prise par les galas, bals et autres soirées des élèves, qui sont également un moyen de mettre en scène le prestige de la communauté, tout en faisant valoir avec éclat son implantation au sein de la société (par le choix d'un site prestigieux ou *en vogue*), l'étendue de son réseau de sympathies (sponsors et soutiens) et l'imagination des ses plus jeunes membres (39). Le phénomène observé par Thierry Gasnier dans l'étude des commémorations nationales semble pouvoir s'appliquer aux

38. Flacelière(R.), *Normale en péril*, Paris, 1971, 121 p.

39. Nous ne prétendons pas que ces galas et autres bals sont une invention récente. Les programmes des *Revues de l'Agro* conservés à la bibliothèque de l'I.N.A. sont une preuve, parmi bien d'autres, de l'antiquité de ces pratiques. Ce qui semble plus original et qui tend à montrer l'importance nouvelle du phénomène, c'est la grande publicité qui est faite autour de ces manifestations et les sommes considérables investies dans leur préparation (en 1994, le Boom H.E.C. avait été lancé sur des supports appartenant à des annonceurs qui ne travaillent d'ordinaire que pour de très importantes sociétés de services). De ce point de vue, il serait très intéressant de mener une étude sur les formes de représentations véhiculées par ces soirées, tout en y intégrant l'étude des modes de financement et en réservant une place de choix aux écoles de commerce et de gestion. A titre d'exemple, le dédoublement des soirées festives (Bal de l'École Polytechnique organisé par l'A.X. et Point Gamma organisé par l'association des élèves) nous paraît être non seulement une manifestation de la multiplicité des visages qu'offrent ces institutions, mais encore une figure de représentations montrant le souci d'associer respect des traditions (le mythe de l'école) et insertion dans la société contemporaine (où la jeunesse est érigée en mythe).

représentations des universités et des grandes écoles (40) : les manifestations ponctuelles, les spectacles, les formes de représentations éphémères semblent recueillir les faveurs des organisateurs, bien plus que l'inscription de l'image de la communauté dans le marbre, forme de célébration de soi qui apparaît somme toute dépassée.

Evolution des représentations : permanence des thématiques

Au demeurant, les représentations se manifestent aujourd'hui en des lieux et sur des objets où on ne les aurait pas rencontrées il y a cinquante ou cent ans. Ainsi, les en-tête de papier à lettres et les logos font l'objet d'un soin qu'on n'aurait pas soupçonné jadis, en un temps où la présentation du courrier et la typographie ne devaient tendre qu'à la rigueur et à la lisibilité, ce qui entraînait une grande uniformité. Présents sur chaque document émanant de la communauté, ces signes graphiques (lettres et dessins) sont de nos jours une image des institutions largement diffusée. Si leur impact symbolique paraît dans l'ensemble limité, on ne saurait nier que certains sont de véritables réussites, et qu'ils transmettent une forme d'image symbolique de l'institution. Celui de l'I.N.A.L.C.O., qui montre un planisphère, reprend l'idée de diversité des enseignements qui était déjà présente dans les bas-reliefs de Marqueste (41) et dans la girouette de l'E.N.L.O.V. (42). Celui de l'Ecole Normale Supérieure, qui reprend les deux figures allégoriques des Lettres et des Sciences présentes sur la façade principale du 45 de la rue d'Ulm (43), joue sur la double spécificité de l'institution, comme on pouvait déjà le constater dans l'oeuvre originale dont il s'inspire ou dans la série de bustes de la cour principale. Sur les bostons de l'Université Paris-I Panthéon-Sorbonne ont été reproduits le dôme bâti par Lemercier et la façade élevée par Soufflot. Entre les deux édifices, une carte de l'Europe rappelle, après bien des textes et des oeuvres d'art, la vocation internationale de la Sorbonne, volontiers présentée depuis le XIII^e siècle comme la mère de la pensée sur le vieux continent.

40. Gasnier(T.), "La France commémorante. Les célébrations nationales (1986-1993)", *Le Débat*, n° 78, janvier-février 1995, p. 89-99.

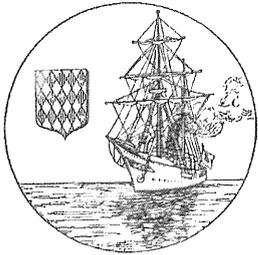
41. Voir : (n. 343 ; pl. 247 à 251).

42. Voir : (n. 335 ; pl. 239).

43. Voir : (n. 179 ; pl. 127).

Une forme de représentation de l'institution : logos et en-têtes...

Université de Paris-Sorbonne
Paris IV

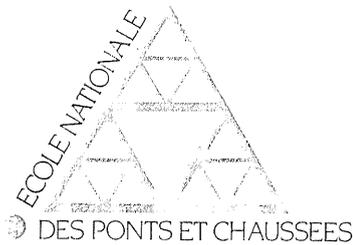


INSTITUT OCÉANOGRAPHIQUE
Fondation ALBERT 1^{er}, Prince de Monaco

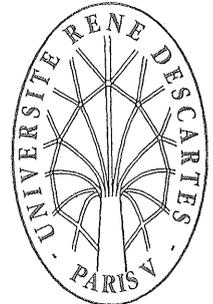
Reconnu d'utilité publique

ESPCI

(énsb-a)



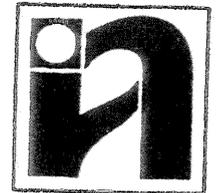
ÉCOLE PRATIQUE
DES
HAUTES ÉTUDES
IV^e SECTION
SCIENCES HISTORIQUES
ET PHILOLOGIQUES



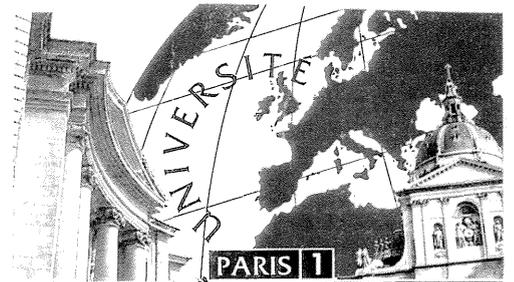
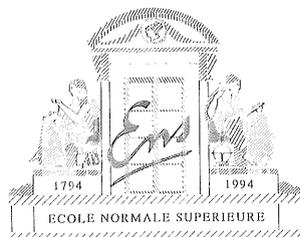
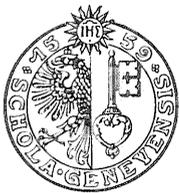
**CHIMIE
PARIS**

COLLEGE DE FRANCE

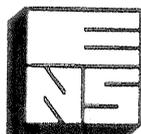
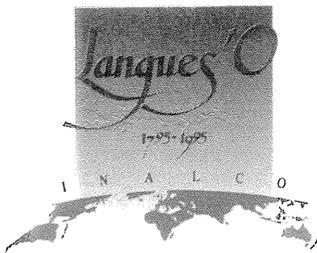
école
nationale
supérieure
des
beaux-arts



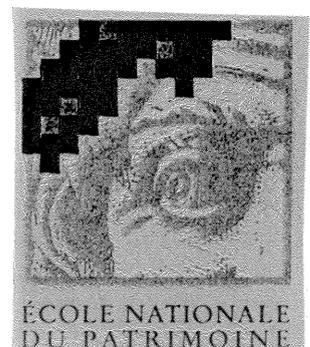
UNIVERSITÉ DE GENÈVE



École Nationale des Chartes



ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
DE FONTENAY - SAINT - CLOUD



ÉCOLE NATIONALE
DU PATRIMOINE

Comme on le voit, ces petits symboles ne sont pas sans liens avec les formes de représentations rencontrées au cours de notre étude ; ils n'en sont pas moins très différents par leur forme, et par nature beaucoup plus souples et adaptables que leurs ancêtres. Ce sont les objets du monde contemporain, périssables et changeants, qui servent de support aux représentations de nos institutions (44), et non plus les oeuvres d'art porteuses d'une aspiration à l'intemporalité...

Le désir de représentation est donc un besoin réellement consubstantiel à l'existence des communautés universitaires. Un des traits marquants de l'évolution récente de ces figures de représentations est, selon nous, le rôle nouveau joué par les anciens décors au sein de ces systèmes.

Ce phénomène est à mettre en relation avec l'apparition, depuis quelques années, de nouvelles oeuvres d'art dans les institutions : bien que cette évolution ne soit pleinement observable que dans un seul cas, celui de l'Ecole Polytechnique, elle a pris dernièrement de telles proportions qu'il convient de l'évoquer en achevant cette promenade à travers presque deux siècles de décorations et quelques trente établissements.

III. LE RENOUVEAU DES DECORS DANS LES EDIFICES UNIVERSITAIRES

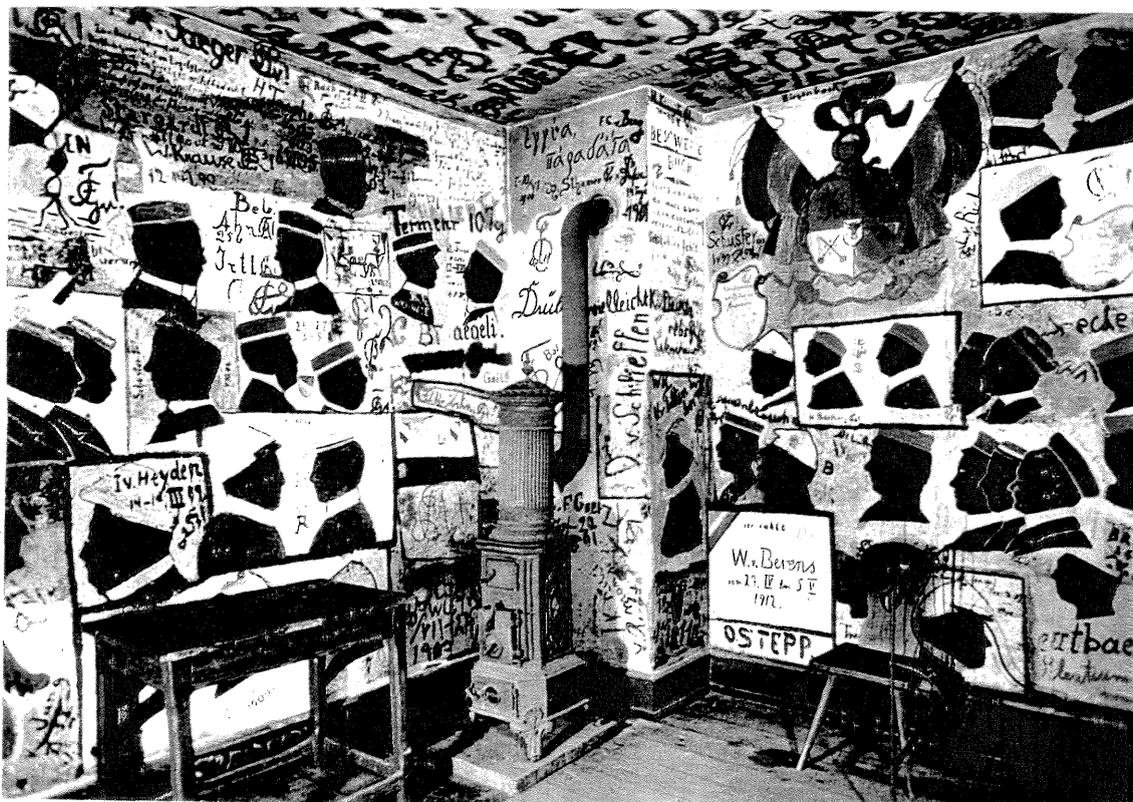
1. La redécouverte des décors du siècle dernier

Ce phénomène s'inscrit bien entendu dans le cadre beaucoup plus large du regain de faveur dont jouit l'ensemble de la production artistique "*officielle*" du siècle dernier. Les raisons et les principales manifestations de cette réévaluation d'une grande partie de cette production artistique ont été étudiées par Pierre Vaisse, c'est pourquoi ne nous appesantirons pas sur ce sujet (45). Il convient cependant de

44. Nous avons choisi de développer ici l'exemple des logos, mais il aurait été possible d'étudier bien d'autres formes de représentations. Citons les noms donnés aux Universités : Paris-VII n'a reçu que dernièrement le parrainage de Denis Diderot. Quant à l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg (Strasbourg-II) elle a eu quelques difficultés à trouver un nom...

45. Voir : Vaisse(P.), *La troisième République et les peintres*, Paris, 1995, 476 p.

Un élément du patrimoine universitaire d'Heidelberg mis en valeur : la prison des étudiants.



mentionner les facteurs particuliers qui ont pu contribuer à ce regain d'intérêt au sein des communautés universitaires.

La valeur patrimoniale des oeuvres

La prise en compte de la valeur patrimoniale de certaines oeuvres s'est manifestée dans nombre d'institutions. Les décors du siècle dernier et du début du nôtre sont alors exhumés des réserves et restaurés. Les membres de la communauté prennent pleinement conscience du fait que ces peintures et ces sculptures représentent une part de leur histoire et une parcelle de leur mémoire. C'est ce qui c'est passé à l'Ecole Polytechnique lors de la restauration de l'*Apothéose de l'Ecole Polytechnique* de Dupain (46). Ce désir de mettre en valeur le patrimoine de la communauté et de faire revivre sa mémoire apparaît de manière encore plus éclatante dans la restauration du bureau de Pasteur à l'Ecole Normale Supérieure. Les fresques de Louis-Edouard Fournier (47) ne sont pas oubliées dans l'opération, et l'E.N.S. manifeste le souhait de transformer ce local en un "*lieu de mémoire*" de l'institution et de Pasteur.

Parallèlement, on voit s'affirmer la fierté de posséder un patrimoine artistique de qualité, comme en témoignent les visites organisées de temps à autre dans la partie de la Sorbonne la moins accessible aux regards, celle du rectorat (48).

Les mesures de protection engagées par l'Etat et les institutions

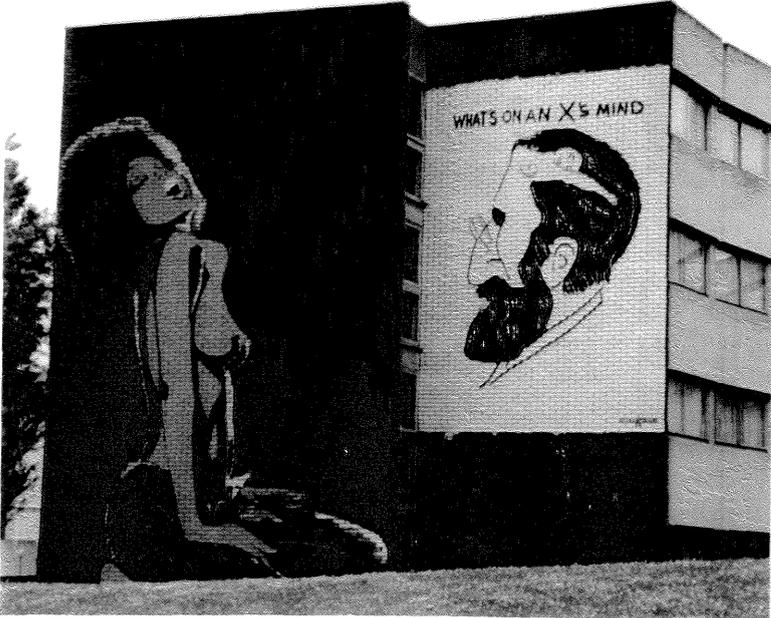
Le désir de protéger le patrimoine architectural et artistique de l'Université de Paris s'est développé dans les années soixante-dix, lorsque fut entamée la procédure de classement au titre des Monuments Historiques de la partie la plus richement décorée de la Sorbonne (grand amphithéâtre, salons académiques, grand escalier). Depuis cette époque, ce désir n'a fait que croître et nombre d'institutions bénéficient aujourd'hui d'une forme de protection, qu'il s'agisse du classement en tant que monument historique ou de la simple inscription à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques. Dans de nombreux cas, il convient d'observer que les

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

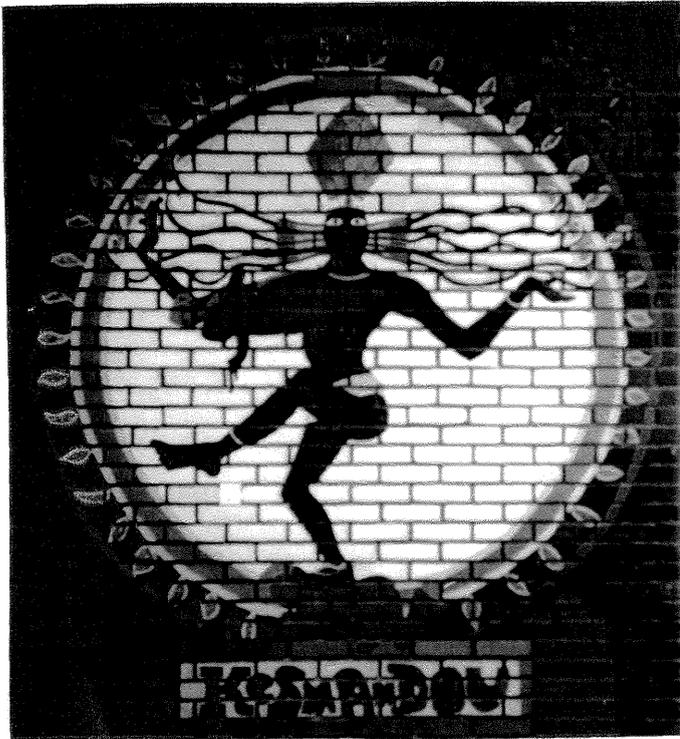
47. Voir : (n. 201 ; pl. 146).

48. Il convient néanmoins de préciser que, sur ce point, notre pays accuse un certain retard par rapport aux possibilités de visites offertes aux touristes dans les universités étrangères : voir, par exemple, le cachot des étudiants de l'Université d'Heidelberg, qui fait l'objet de visites régulières et tarifées.

Une sélection des plus belles peintures exécutées par les élèves de l'Ecole Polytechnique sur les murs des caserts. Palaiseau, 1995. Photographies : Christian Hottin.



Quelques exemples de peintures réalisées par les élèves de l'Ecole Polytechnique à l'occasion des Campagnes-Kès... Palaiseau 1995. Photographies : Christian Hottin.



institutions concernées et les services de l'administration centrale ont apparemment oeuvré dans un esprit de compréhension mutuelle et de fructueuse collaboration (49). Il est à noter que ce mouvement s'est accéléré ces derniers temps du fait de l'inscription à l'I.S.M.H. de plusieurs anciens B.C.P.N.

2. Vers une renaissance des décors ?

Depuis l'installation sur le plateau de Palaiseau, les "*campagnes kès*" qui préparent l'élection des représentants des élèves donnent lieu à des concours de peintures murales dans les nouveaux bâtiments de l'Ecole Polytechnique. Les sujets sont généralement puisés dans la bande dessinée contemporaine. Par leur variété et par leur humour, ces oeuvres contribuent à égayer une architecture aux lignes désespérément austères. Mais l'importance de ces oeuvres ne réside pas dans leur valeur esthétique ou dans leur utilité décorative : elles sont l'expression de la vitalité de la vie associative au sein de l'Ecole et, d'une certaine manière, elles traduisent le jeu démocratique que constituent, à une échelle réduite, ces campagnes. En outre, elles sont exécutées avec la bénédiction de l'administration : ce phénomène, déjà observé à propos des peintures de la turne François-Poncet (50) nous paraît être le signe d'une bonne entente et d'un climat de confiance entre les différentes composantes de la communauté.

Il y a mieux encore : le bicentenaire de l'Ecole Polytechnique a donné lieu, grâce à un abondant mécénat, à l'exécution de plusieurs oeuvres d'art, au nombre desquelles il faut citer le magnifique *Vitrail du bicentenaire* conçu par Hervé Loilier (51). *Le monument aux deux cents promotions*, oeuvre de Jean-Marc Steyaert et Gilles

49. On trouvera dans les chapitres d'introduction de notre inventaire des informations plus détaillées sur la plupart de ces procédures de classement.

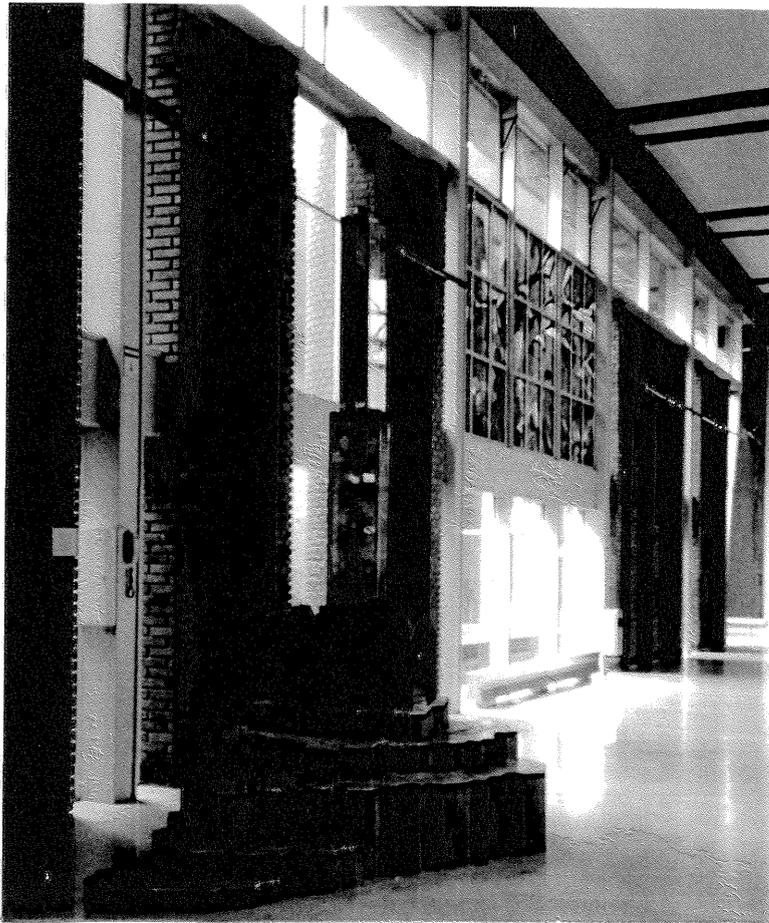
50. Voir : (n. 234 ; pl. 171 à 174).

51. Sur cette belle oeuvre, voir : *Vitrail du bicentenaire*, Ecole Polytechnique, 1994, n. p. Plaquette disponible à l'Ecole Polytechnique. Voir aussi : Loilier(H.), "De l'intention à l'oeuvre. Le vitrail du bicentenaire", *La Jaune et la Rouge*, n° 498, octobre 1994, p. 58-60. On peut noter que le goût manifesté à cette occasion pour la redécouverte des principaux thèmes de l'identité polytechnicienne s'est accompagné de mise à l'honneur de formes artistiques anciennes et quelques peu délaissées à une époque : en plus du vitrail d'Hervé Loilier, ont été exécutés un triptyque et une tapisserie d'Aubusson.

Oeuvres d'art exécutées à l'occasion du Bicentenaire de l'Ecole Polytechnique. *Triptyque des deux cent premières années*, *Vitrail du Bicentenaire* (Hervé Loilier) et *Tapiserie du Bicentenaire* (Michel Tourlière). Palaiseau, 1995. Photographies : Jean-Luc Deniel et Christian Hottin.



Les deux cents promotions, Monument du Bicentenaire de l'Ecole Polytechnique (Jean-Marc Steyaert, Gilles Roussi). Photographie : Christian Hottin.



Roussi (52), est la concrétisation, grâce à l'informatique, de l'idéal poursuivi depuis des siècles par tous ceux qui ont oeuvré pour la décoration des universités et des écoles, qu'ils soient élèves, enseignants, administrateurs ou artistes. En interrogeant cet énorme cristal d'acier et de silicium dont les parois vitrées laissent voir les innombrables circuits informatiques, on peut obtenir le nom et l'année de promotion de n'importe quel polytechnicien, de 1794 à nos jours... L'oeuvre d'art devient l'image exhaustive de l'institution, elle illustre à travers des matériaux et une technique d'avenir un concept de communauté plusieurs fois séculaire... *Le monument aux deux cents promotions* est une forme d'aboutissement, mais il est aussi le signe d'un renouveau, l'espoir de la renaissance d'un lien privilégié entre l'art, la technique et le monde des universités et des grandes écoles. Un tel renouveau ne peut qu'être profitable : tout en embellissant le cadre de vie de tous il donnera à chacun une part de la mémoire du groupe et l'aidera à penser les projets collectifs de demain. Nous voulons croire qu'il y aura encore beaucoup à écrire sur le sujet.

52. 1794-1994. *Les deux cents promotions*, Ecole Polytechnique, 1994, n. p. Plaquette disponible à l'Ecole Polytechnique.