

Christian HOTTIN – Le décor peint des établissements d'enseignement supérieur - 1998

## LE DECORATION PICTURALE DES ETABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR

### DE LA CONCEPTION A LA RECEPTION

CHRISTIAN HOTTIN

CHEF DE LA MISSION ETHNOLOGIE

DAPA-MINISTERE DE LA CULTURE

Christian.hottin@culture.gouv.fr

#### *Samedi 22 mars 1892, à la Faculté de médecine de Paris<sup>1</sup>*

Présidée par le directeur des beaux-arts, la sous-commission des travaux d'art<sup>2</sup> est réunie au grand complet pour débattre du projet de décoration picturale de l'amphithéâtre. M. Bigeard-Fabre, secrétaire<sup>3</sup>, est entouré des inspecteurs des beaux-arts.<sup>4</sup> Ginain et Guérart, architectes de cet édifice sont présents, de même que le doyen Brouardel<sup>5</sup>. Ne manque que le peintre Urbain Bourgeois<sup>6</sup>.

L'enjeu de la réunion est de taille : pour la troisième fois en un siècle, la pièce va recevoir une décoration peinte ; aux grisailles de Gibelin<sup>7</sup>, (détruites pendant la Révolution<sup>8</sup> ?), avaient

---

<sup>1</sup> Arch. nat., F 21 2124, dossier de commande de la peinture murale à Urbain Bourgeois. Procès-verbal de la séance de travail de la sous-commission des travaux d'art, document daté du 22 mars 1892.

<sup>2</sup> Sur les institutions artistiques de la troisième République, voir : P. Vaisse, *La troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, M.-C. Genet-Delacroix, *Art et Etat sous la troisième République. Le système des Beaux-Arts (1870-1914)* et G. Monnier, *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, 1995.

<sup>3</sup> Arch. nat., F 21 2124.

<sup>4</sup> Sur les inspecteurs des beaux-arts, leur profil et leur carrière, voir : P. Vaisse, *La troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 47-48.

<sup>5</sup> Sur Paul Brouardel, voir : F. Huguot, *Les professeurs de la Faculté de médecine, dictionnaire biographique (1794-1939)*, INRP-CNRS, p. 78-79.

<sup>6</sup> Les artistes chargés des commandes ne sont en principe pas présents lors de l'examen de leurs esquisses ou projets par les différents comités de l'administration des beaux-arts.

<sup>7</sup> Voir, pour une description très précise et une reproduction gravée : N. Legrand, *Les collections artistiques de la Faculté de médecine, inventaire raisonné publié par P. Landouzy*, Paris, 1911, pl. 69.

succédé de vives compositions de Matout<sup>9</sup>, incendiées en 1889. Nombreuse et éminente, l'assemblée qui examine le dossier est représentative de la multiplicité des acteurs qui participent à la définition, à la commande, à l'exécution, à l'analyse critique et à la réception des œuvres destinées à l'université, depuis l'administration des arts jusqu'aux institutions intellectuelles.

Cet amphithéâtre et ces décors sont les jalons d'une route qui conduit de la naissance du décor peint universitaire, vers 1780, à son épanouissement sous la troisième République. Quels sont les espaces à décorer ? Comment fonctionne la commande lorsqu'elle est confrontée aux attentes des architectes et des universitaires ? Quels sont les styles et les thèmes ? Comment sont reçues les peintures, sachant que la réception n'est que la première étape de leur vie en situation, long chemin qui, de l'indifférence au sarcasme en passant par la parodie, conduit à la patrimonialisation caractéristique de ces dernières années ?

### ***Gondoin, Gibelin et l'amphithéâtre de l'École de chirurgie***

C'est pour les médecins et les chirurgiens que furent édifiés les premiers amphithéâtres<sup>10</sup> parisiens. Leur structure en gradins et leur forme circulaire permettaient aux étudiants de suivre les dissections. La Faculté de médecine connut les amphithéâtres de Riolan et de Winslow. En 1690, Joubert éleva pour les chirurgiens celui de Saint-Cosme<sup>11</sup>. Ces deux derniers édifices, encore visibles, ne se prêtaient pas à l'installation d'un décor pictural : depuis les gradins, les regards convergeaient vers le centre de la salle. La décoration se limitait à une frise, à quelques bustes ou à des bas-reliefs extérieurs<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Cette hypothèse a plusieurs fois été avancée : leur destruction aurait été motivée par les références à la royauté qu'elles présentaient. En revanche, selon Noé Legrand, elles étaient toujours en situation lorsque furent commandées à Matout de nouvelles compositions.

<sup>9</sup> Sur cette œuvre détruite, voir : Arch. nat., F 21 54, dossier de commande. Voir aussi, pour une description détaillée et une reproduction gravée : N. Legrand, *op. cit.*, p. 316-317 et *L'Illustration*, 28 mai 1853, p. 344.

<sup>10</sup> Sur les amphithéâtres, voir : D. Lengart, et A. Vince, «Problèmes spécifiques : Amphithéâtres», *Universités - Ecoles supérieures*, Paris, Le moniteur, coll. «Architecture thématique», 1992, p. 104 -109.

<sup>11</sup> Sur cet édifice restauré entre 1995 et 1997, voir : P. Vitry, *L'amphithéâtre des chirurgiens et l'École des arts décoratifs*, Paris, 1920. Dès 1776 Jean-Jacques Bachelier installa son École gratuite de dessin dans les locaux abandonnés par les chirurgiens.

<sup>12</sup> L'amphithéâtre des chirurgiens renfermait quelques portraits et un buste de Lapeyronie, tandis que le fronton de l'amphithéâtre de Winslow présente toujours une frise de motifs animaliers symbolisant l'art médical (coq, dragon, pélican et salamandre).

De 1769 à 1786, avec l'aide du roi, Gondoin construit une nouvelle Ecole de chirurgie<sup>13</sup>. Tout autant que la disposition d'ensemble et le style, le plan de l'amphithéâtre en est novateur. Gondoin rompt avec le plan centré et s'inspire des théâtres romains : la salle est un hémicycle dont on gagne les gradins par les côtés ou par des escaliers situés à l'arrière. Face aux bancs, la chaire est adossée à un *mur de scène* visible de tous. Gondoin tire parti de ce vaste plan mural pour y installer une composition peinte, œuvre d'Esprit-Antoine Gibelin. Ainsi s'établit une nouvelle relation entre l'architecture du savoir et sa représentation picturale. Le choix de la grisaille convient au style néo-classique et dépouillé de l'édifice ; quant aux sujets ils traduisent un nouveau rapport entre les institutions et la représentation imagière de leur personnalité, lien plus complexe que dans les éléments commémoratifs simples (bustes et portraits) ou les symboles hérités de l'iconographie médiévale (le pélican). Etant donné sa longueur (12 mètres), Gibelin divise le mur en trois scènes qui montrent les relations de l'institution avec son histoire, l'Etat et la société. A gauche, des chirurgiens opèrent un blessé en plein combat de guerriers antiques ; à droite, un élève étudie des textes tandis qu'Esculape pratique une dissection devant un aréopage de maîtres ; enfin, au centre, le souverain accueille la communauté chirurgienne. Une sentence gravée explicite l'action : «*La bienfaisance du monarque hâte leurs progrès et récompense leur zèle*»<sup>14</sup>.

Dès 1786, la double relation qui lie le décor peint<sup>15</sup> à l'architecture et aux institutions universitaires<sup>16</sup> est posée : nous la retrouvons au XIX<sup>e</sup> siècle dans l'étude des lieux à décorer et dans l'examen des thèmes choisis par les artistes. Cependant, cette formule ne s'impose que lentement, du fait de l'inertie de la construction avant 1850, mais aussi en raison du choix de formules décoratives obsolètes et peu adaptées à l'architecture universitaire (les plafonds peints). Après 1870, lorsque les différents espaces d'un établissement d'enseignement supérieur sont

---

<sup>13</sup> Sur cet édifice, qui existe toujours mais est noyé dans les constructions postérieures de Ginain (agrandissement de la Faculté de médecine entre 1878 et 1900), voir : Ch. Kraft et N. Ransonnette, *Plans, coupes, des plus belles maisons et hôtels de Paris*, Paris, 1771-1802.

<sup>14</sup> Ce monument épigraphique, tout comme ceux qui accompagnent les scènes latérales («*Ils étanchent le sang consacré à la défense de la Patrie*» et «*Ils tiennent des dieux les principes qu'ils nous ont transmis*») existent toujours en 1998, mais seule la connaissance du décor primitif permet de comprendre leur entière signification.

<sup>15</sup> Notre propos se limite aux formes et aux fonctions des décors peints, mais les décors sculptés, plus intimement liés à l'enveloppe extérieure de l'architecture peuvent également illustrer ces relations. Ainsi, le bas-relief figurant au fronton de l'Ecole de chirurgie (*La Théorie et la Pratique se jurent une éternelle union*, P.F. Berruer, 1780) inscrit dans l'architecture l'ambivalence de l'enseignement médical, tout en plaidant pour la réconciliation des médecins (théoriciens) et des chirurgiens (praticiens). Reproduction : N. Legrand, *op. cit.*, pl. 3.

<sup>16</sup> Le mot «*Institution*» est d'un usage commode, mais son sens est réducteur. En fait, au-delà de la notion administrative, il faut considérer l'ensemble de la communauté humaine formée au sein de l'établissement et ensuite répandue dans tout le corps social. Le concept est ethnologique et non

clairement définis, les décors peints sont enfin disposés de manière cohérente en fonction des lieux. Les amphithéâtres et leurs peintures, tel *Le Bois sacré* à la Sorbonne, occupent une position centrale dans ce dispositif.

### ***La localisation des décors : une lente évolution***

L'Empire a fondé l'Université et réformé les grandes écoles de la Convention, mais le temps lui a manqué pour les doter de locaux. Sous le second Empire, un projet de reconstruction de la Sorbonne par Vaudoyer ne fut pas suivi d'exécution<sup>17</sup>. De fait, pendant longtemps, la plupart des écoles et facultés occupèrent des bâtiments scolaires hérités de l'Ancien Régime (la Faculté des lettres à la Sorbonne<sup>18</sup>, l'Ecole polytechnique au Collège de Navarre<sup>19</sup>) ou des hôtels particuliers (l'Ecole centrale dans l'hôtel Salé<sup>20</sup>, celle des mines à l'hôtel de Vendôme<sup>21</sup>, celle des ponts à l'hôtel de Fleury<sup>22</sup>).

Dans ce contexte, la décoration peinte reste un phénomène marginal. Les œuvres sont rares : selon la tradition, on exécute des portraits de professeurs afin de constituer des galeries des anciens dans les salles des actes. Ce procédé est avant tout commémoratif, et incidemment décoratif : la multiplication des effigies masque totalement les murs et transforme la salle en un *portrait de famille* géant<sup>23</sup>. Dans la mesure où les locaux ont rarement été construits dans le but d'enseigner, ils ne possèdent pas de grands amphithéâtres et la décoration monumentale est localisée dans les espaces de représentation qui existaient avant l'installation des écoles. Le cas de l'Ecole des mines est significatif : c'est pour les murs et les plafonds du grand escalier que sont

---

institutionnel ; l'institution (son administration et ses locaux) constitue en fait le creuset et la mémoire de la communauté.

<sup>17</sup> Voir : B. Bergdoll, «Les projets de Léon Vaudoyer pour une reconstruction sous le second Empire», Ph. Rivé (dir.), *op. cit.*, p. 55-65.

<sup>18</sup> Voir : Cl. Mignot, «La nouvelle Sorbonne de Richelieu», Ph. Rivé (dir.), *op. cit.*, p. 47-55.

<sup>19</sup> Voir : B. Belhoste, «L'Ecole polytechnique au Palais Bourbon» et W. Szambien, «Les Bâtiments de la montagne Sainte-Geneviève au XIX<sup>e</sup> siècle», B. Belhoste, Fr. Masson et A. Picon (dir.), *Le Paris des Polytechniciens, des ingénieurs dans la ville, 1794-1994*, Paris, 1994, p. 19-27 et p. 27-39.

<sup>20</sup> Voir : Fr. Pothier, *Histoire de l'Ecole centrale des arts et manufactures*, Paris, 1887, et Ch. de Comberousse, *Histoire de l'Ecole centrale des arts et manufactures*, Paris, 1879, 2 vol.

<sup>21</sup> Voir : L. Guillon, *L'Ecole des mines de Paris, Notice historique*, Paris, 1889.

<sup>22</sup> Voir : R. Sébille, *Histoire de l'hôtel de Fleury*, projet de fin d'études, Ecole nationale des ponts et chaussées, Paris, n. p. Mémoire inédit.

<sup>23</sup> La salle des actes des l'ancienne Faculté de pharmacie, reconstituée à l'identique dans les locaux de l'avenue de l'observatoire illustre parfaitement la valeur décorative de la juxtaposition répétitive des objets commémoratifs. Voir : S. Valette, «Les richesses artistiques de la Faculté de pharmacie», *La Faculté de pharmacie*, Paris, Comarco, 1982, p. 64-77.

commandées les peintures de Hugard de la Tour<sup>24</sup> et d'Abel de Pujol<sup>25</sup>. De même, lorsque des amphithéâtres sont aménagés vaille que vaille, il n'y pas toujours d'emplacement disponible pour une peinture au-dessus de la chaire. Au grand amphithéâtre de l'ancienne Sorbonne, une salle plus large que profonde, la lumière pénètre par des fenêtres situées derrière la chaire<sup>26</sup>. Un décor assez maladroit de Nicolas-Louis-François Gonse orne le plafond : en l'occurrence, sa fonction ne s'accorde pas avec sa localisation et, bien loin d'attirer les regards vers la chaire, il paraît inviter l'auditeur à se détourner du conférencier pour lever les yeux au ciel !

En vérité, un seul décor maintient alors le rapport entre l'architecture et la fonction du lieu : celui de la Faculté de médecine, pour laquelle Louis Matout est chargé en 1849 d'une nouvelle composition<sup>27</sup>. Matout évoque quelques grands moments de l'histoire de la médecine<sup>28</sup> et à l'intemporalité néo-classique des grisailles succèdent les couleurs vives de l'histoire et du romantisme. Si les thèmes et le style changent, le double lien demeure : la forme de l'œuvre est en harmonie avec le lieu, son thème en adéquation avec l'institution<sup>29</sup>.

Sous la troisième République, la quantité, la qualité et la localisation des grands décors peints évoluent sensiblement ; nombreux et soigneusement choisis, ils investissent tous les espaces disponibles. Cette mutation est liée aux transformations de l'architecture universitaire, elles-mêmes liées à la multiplication des chantiers. Il est délicat d'affirmer qu'il existe désormais

---

<sup>24</sup> Ces panneaux furent exécutés de 1850 à 1857. Hugard de la Tour a représenté une série de paysages pittoresques présentant un intérêt géologique. Dossier de commande : Arch. nat., F 21 87.

<sup>25</sup> Abel de Pujol composa pour l'escalier de l'École des mines plusieurs plafonds aux sujets allégoriques : *Apothéose des grands hommes qui se sont illustrés dans la minéralogie et la géologie, Cybèle montrant à Vulcain les trésors de la terre, La Science instruisant et éclairant la jeunesse...* Dossier de commande : Arch. nat., F 21 65.

<sup>26</sup> Sous la Monarchie de Juillet, la fenêtre située juste au-dessus de la chaire était masquée par un portrait de Louis-Philippe... Ainsi, la célébration de l'autorité politique obscurcissait la transmission du savoir ! Au-delà du symbole on constate simplement que cet amphithéâtre, aménagé dans un espace inadéquat, n'était pas adapté pour recevoir une grande décoration picturale.

<sup>27</sup> Dossier de Commande : Arch. nat., F 21 54.

<sup>28</sup> Matout reprend la division de l'espace en trois scènes distinctes : *Lanfranc ou l'enseignement de la Médecine au XIII<sup>e</sup> siècle, Ambroise Paré appliquant pour la première fois la ligature des artères, Dessault et l'enseignement clinique au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Reproduction : N. Legrand, *op. cit.*, pl. 69.

<sup>29</sup> Il faut réserver une mention spéciale pour les peintures de l'hémicycle de l'École des beaux-arts, exécutées par Paul Delaroche en 1841. Cette œuvre importante a fait l'objet de plusieurs études (H. Lemonnier, «La peinture de Paul Delaroche à l'École des beaux-arts», *Gazette des Beaux-Arts*, 1917, p. 173-182). Dans un récent article, Alain Bonnet a fort bien montré tout l'intérêt de l'iconographie de l'œuvre (A. Bonnet, «Une histoire de l'art illustrée : l'hémicycle de l'École des beaux-arts de Paul Delaroche», *Histoire de l'Art*, n°33-34, mai 1996, p. 17-30). Dans cette salle, toujours qualifiée d'hémicycle et non d'amphithéâtre, la décoration murale, pour importante et signifiante qu'elle soit, est adossée aux gradins : elle ne s'adresse pas particulièrement aux assistants, mais les associe plutôt au cortège des artistes antiques et modernes. De ce fait, elle procède d'une démarche distincte de celle menée par Gibelin, Matout et leurs successeurs.

un plan type pour la construction d'une université<sup>30</sup>, à l'image de ceux proposés pour les écoles primaires. Néanmoins, de manière empirique, la réflexion sur les différents espaces nécessaires à un établissement d'enseignement supérieur a beaucoup progressé : on sait qu'il faut prévoir des lieux d'enseignement (et éventuellement de recherche), de réception et de représentation (salle des actes et des conseils, salons académiques), des bibliothèques, des locaux administratifs et, bien entendu, des galeries de circulation vastes et nombreuses pour les déplacements d'une population étudiante en forte augmentation.

A l'extérieur, l'architecture universitaire devient palatiale ; à l'intérieur, la majesté des lieux est rehaussée par la profusion du décor. Si le système de la commande permet de mettre en œuvre de vastes programmes, tous les acteurs du processus ne semblent pas avoir été d'accord sur la localisation des œuvres. Nénot, l'architecte de la Sorbonne, veut des peintures partout, dans les amphithéâtres aussi bien que dans les salons et les couloirs. Il n'hésite pas, pour plaider cette cause, à faire état de la pauvreté en œuvres d'art des facultés françaises en comparaison de leurs voisines allemandes<sup>31</sup>. Jules Ferry, au contraire, aurait formulé le souhait qu'on limitât la décoration picturale aux espaces publics de circulation, en excluant les peintures des amphithéâtres et des salles de cours, ceci pour ne pas distraire les élèves<sup>32</sup>. Quoi qu'il en soit, les architectes et les artistes semblent avoir pu donner libre cours à leur *désir d'image*, puisqu'il n'est guère d'espace sans sa peinture.

Le thème de l'œuvre et sa localisation sont souvent liés. A la Sorbonne, l'entrée de la galerie des Sciences est bordée par un *Arbre des Sciences*, sa voisine par un *Arbre des Lettres*. Dans les parties communes aux deux facultés, telles que le péristyle du grand escalier, l'*Histoire des Lettres* de François Flameng fait face à l'*Histoire des Sciences* de Théobald Chartran. Ailleurs, c'est encore un thème en rapport avec l'institution qui s'impose : la voûte en cul de four de la salle de distribution des prix de la nouvelle Faculté de droit est ornée d'une composition

---

<sup>30</sup> Sur ce point, on peut suivre les conclusions avancées par Claude Laroche : Cl. Laroche, « *Pro Scientia, Urbe et patria*, L'Architecture de la Faculté de médecine et de pharmacie de Bordeaux, 1876-1888 et 1902-1922 », *Revue archéologique de Bordeaux*, tome LXXXIII, 1992, p. 137-173, p. 173.

<sup>31</sup> Arch. du Rectorat, Sorbonne, décoration intérieure, première partie, dossier 33. Lettre de Nénot à Gréard, 5 mai 1901.

<sup>32</sup> C'est l'inspecteur général des beaux-arts Henri Havard qui fait allusion à ce propos du ministre lors de l'examen du projet d'Urbain Bourgeois pour l'amphithéâtre de la Faculté de médecine (Arch. nat. F 21 2124) : « *Il rappelle que M. Jules Ferry, alors ministre, avait décidé que dans les endroits réservés aux élèves on éviterait toute décoration destinée à distraire leur attention des études* ». Les allusions faites ensuite aux « *préaux* » peuvent laisser penser que cette remarque de Jules Ferry concernait plus spécialement la décoration des écoles primaires et des lycées.

allégorique de Paul Steck intitulée *Est Quidem Vera Lex Recta Ratio*<sup>33</sup>. Mais aucune œuvre n'exprime aussi bien le rapport entre la peinture monumentale et l'espace décoré que la composition de Léon Comerre pour l'amphithéâtre Guizot (*La Grèce antique se dévoilant devant l'Archéologie*)<sup>34</sup> : le soir tombe sur un chantier de fouilles, la Grèce antique, toute de blanc vêtue, lève son voile devant l'Archéologie (une femme au costume composite) et l'archéologue (un savant en complet sombre, portrait du titulaire de la chaire d'Archéologie). En fait, plus qu'à ce couple mal assorti, c'est à tout l'auditoire que se dévoile la Grèce antique, puisque le décor est ici la transposition imagière du processus de transmission des savoirs qui se déroule dans l'amphithéâtre.

A la Faculté de médecine, la peinture d'Urbain Bourgeois montre l'assemblée des grands médecins depuis l'antiquité jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle : encore une fois, le décor lie le lieu et l'institution. Ce dossier complexe constitue un exemple précieux pour étudier la commande et de la place des différents acteurs dans l'élaboration des œuvres.

### ***Les acteurs de la décoration***

La commande des décors peints pose des problèmes spécifiques, différents de ceux des sculptures. En effet, les sculptures monumentales sont relativement rares dans les universités, puisque la majorité des commandes concerne des bustes : en ce cas, la Direction des beaux-arts ne fait que répondre aux attentes du groupe désirant honorer un membre disparu. En outre, nombreuses sont les sculptures provenant de dons<sup>35</sup> ou de souscriptions : l'Etat est donc étranger à leur naissance, tout se passe entre les artistes et les membres du groupe<sup>36</sup>. Au contraire, les peintures résultent en général d'une commande publique. La Direction des beaux-arts joue un rôle essentiel, ne serait-ce qu'en raison de sa

---

<sup>33</sup> Arch. nat., F 21 2150, dossier de commande. Les inspecteurs des beaux-arts et les critiques félicitèrent l'artiste pour l'originalité de son projet, en rupture avec les représentations traditionnelles du concept de Justice.

<sup>34</sup> A la Sorbonne, en Faculté des lettres.

<sup>35</sup> Un exemple parmi d'autres : en 1882, la famille du corpsard des ponts Louis-Joseph Vicat, spécialiste des ciments, offre un buste de l'ingénieur pour compléter la galerie. Archives de l'Ecole nationale des ponts et chaussées, document non coté, procès verbal de la séance du conseil d'administration du 21 décembre 1882.

<sup>36</sup> C'est le cas des monuments aux morts. Voir : Ch. Hottin, «Le Flambeau du savoir et la flamme du souvenir, Les monuments aux morts des établissements d'enseignement supérieur parisiens», *Architecture et pouvoirs publics au XIX<sup>e</sup> siècle* (J-M Leniaud dir.), volume à paraître dans la bibliothèque de l'Ecole pratique des hautes études (IV<sup>e</sup> section). Ce texte est demeuré inédit, le volume prévu n'ayant pas été réalisé. Le texte a été déposé sur HAL-SHS (notice halshs-0001066).

responsabilité financière<sup>37</sup>. Mais cette unité administrative recouvre différentes réalités humaines : le directeur, les inspecteurs des beaux-arts, le comité et la sous-commission des travaux d'art. Face à l'administration se trouvent les artistes, les architectes et les membres des institutions. Chaque dossier est unique et aucune commande importante ne réalise parfaitement le modèle administratif. Néanmoins, on peut connaître la part des différents acteurs dans la naissance de l'œuvre en étudiant leurs rôles respectifs au cours de trois étapes successives : le choix de l'artiste, le choix du sujet par examen des esquisses, et le suivi du travail.

Si la commande est la règle en matière de décoration picturale, il existe quelques exceptions. Certaines œuvres de grandes dimensions sont cependant des dons : l'idéaliste belge Constant Montald offrit *La France et la Belgique nourrissent leurs enfants aux sources du Droit et de la Justice*, toile qui fut attribuée à la Faculté de droit<sup>38</sup>. De même, *L'ambulance de la Comédie Française*, de Brouillet, est un don du docteur Charles Richet<sup>39</sup> à la Faculté de médecine. Il existe également des cas de commandes privées. Le plus célèbre est celui des « fresques » du réfectoire de l'Ecole centrale, financées par un ancien directeur du conseil d'administration, le sénateur Meunier<sup>40</sup>, et exécutées par le centralien Pierre Leprince-Ringuet<sup>41</sup>. Cependant, le plus souvent, l'administration des beaux-arts confie une commande précise à un artiste qui a fait la demande d'un travail. Parfois, le peintre sollicite expressément une commande : Albert Besnard, en voyant

---

<sup>37</sup> Les œuvres d'art (peintures et sculptures) commandées aux artistes par la Direction des beaux-arts sont payées sur les crédits annuels du bureau des travaux d'art. C'est la règle générale. Il existe quelques exceptions importantes : pour la Sorbonne, les commandes de peintures sont à la charge de l'Etat, tandis que les sculptures monumentales sont payées par la Ville de Paris. Il en va de même à la Faculté de droit : les dépenses totales pour la décoration s'élèvent à 80 000 francs, soit 40 000 pour chaque administration. Mais la mise en œuvre des commandes fut plus complexe, puisque l'Etat s'engagea à rembourser à la Ville la moitié des dépenses engagées pour les sculptures, et réciproquement pour les peintures (Arch. nat., F 21 4867, dossier de la nouvelle Faculté de droit). Enfin, quelques œuvres furent financées, à titre exceptionnel, par la direction des Bâtiments civils et des palais nationaux (bustes de la cour Saint-Jacques du Collège de France, bas-reliefs du grand escalier de l'Ecole des langues orientales vivantes).

<sup>38</sup> Arch. Nat., F 21 4867, dossier de l'établissement, arrêté du 22 décembre 1925. La toile fut accrochée dans le grand escalier édifié par Lheureux en 1897. A la suite d'une visite à la faculté Constant Montald se déclara très satisfait de l'emplacement choisi.

<sup>39</sup> Arch. nat., F 21 4867, dossier de l'établissement. Dès 1871 Charles Richet avait offert à la faculté cette toile qui venait de figurer au Salon. Elle représentait, entre autres personnages, le docteur Alfred Richet, père de l'acheteur et donateur.

<sup>40</sup> Gaston Meunier souhaitait laisser un souvenir de son passage à la tête du conseil d'administration. C'est Léon Guillet, le directeur de l'établissement, qui lui aurait suggéré cette idée.

<sup>41</sup> Ingénieur des arts et manufactures, Pierre Leprince-Ringuet était second Grand Prix de Rome d'architecture. Il conçut également le monument aux morts de l'institution et dessina plusieurs affiches et illustrations pour les fêtes du centenaire de 1929. Sur ce bel ensemble de *fresques* aujourd'hui disparu, voir : St. Gille-Delafon, «Les fresques du réfectoire de l'Ecole centrale», *La construction moderne*, 14 janvier 1934, p. 242-247.

les murs du vestibule de la nouvelle Ecole de pharmacie, manifeste son enthousiasme<sup>42</sup>, réclame presque la commande, et l'obtient ! Parfois, au contraire, c'est l'administration qui choisit d'autorité les élus : ce fut le cas sous le Front Populaire, lorsque l'Etat lança une campagne de décoration pour aider les artistes touchés par la crise. Ainsi Georges Huisman confia en 1937 à Dufrène et Gromaire l'exécution de neuf panneaux pour la Faculté de pharmacie<sup>43</sup>. Ce ne sont cependant pas les cas de figure les plus fréquents. En fait, le choix de l'artiste devient singulièrement plus difficile lorsque, dans un chantier de grande ampleur, l'administration doit composer avec l'architecte (qui souhaite parfois placer des commandes pour ses amis) épaulé par le directeur de l'école. Les travaux de Pierre Vaisse<sup>44</sup> et Philippe Rivé ont bien montré comment, à la Sorbonne, la Direction des beaux-arts avait été progressivement marginalisée, aussi bien dans le choix des artistes que dans le suivi des commandes<sup>45</sup>. Mais il n'en fut pas toujours ainsi. Lors de la décoration du vestibule de l'Ecole de pharmacie, le comité des travaux d'art fit preuve d'une grande fermeté. L'architecte souhaitait compléter la décoration par des vitraux. Il proposa le maître verrier Hirsch, auteur des verrières des escaliers, et paraissait sûr de lui, puisque Hirsch avait déjà élaboré avec le directeur un projet détaillé des scènes à représenter (des sujets historiques). Le comité rejeta ce programme<sup>46</sup>. Peu après, l'administration confia à Besnard la commande des cartons de vitraux<sup>47</sup>. En même temps, le comité refusa le projet présenté par

---

<sup>42</sup> Besnard écrit : «*Mes goûts, mes études me portent vers la peinture décorative et je suis impatient de les mettre à l'épreuve (...) j'eus l'occasion de visiter l'Ecole de pharmacie et je vis qu'il y avait un travail très intéressant à faire*» (Arch. nat., F 21 2055 B, dossier de commande, lettre d'Albert Besnard au Ministre de l'instruction publique, 17 mai 1882). En janvier 1883 l'artiste obtint la commande de cinq panneaux pour la somme de 12 000 francs. Cette «*occasione*» dont il parle laisse penser qu'il a peut-être été encouragé dans sa démarche par Laisné, l'architecte de l'Ecole, et qu'il bénéficia de son soutien auprès de l'administration.

<sup>43</sup> Voir : S. Valette, «Les richesses artistiques de la Faculté de pharmacie», *op. cit.*, p. 64-77.

<sup>44</sup> P. Vaisse, «Les peintres et la commande officielle», *La Sorbonne et sa reconstruction* (Ph. Rivé dir.), Paris, La manufacture, 1987, p. 165-175.

<sup>45</sup> L'examen des archives de l'agence de reconstruction (Archives du Rectorat, par la suite déposées aux Archives nationales à Fontainebleau) et des dossiers de commande (Archives nationales), traduit la détérioration de ces rapports : Aux longs procès-verbaux du comité des travaux d'art (qui n'avaient que peu d'influence sur les désirs de Nénot et Gréard) s'opposent les brefs rapports des inspecteurs, beaucoup moins détaillés que pour les commandes d'œuvres destinées à d'autres édifices, qui se bornent à constater l'avancement des travaux en vue d'un acompte pour l'artiste. La Direction des beaux-arts fut si ouvertement laissée en marge des affaires de la Sorbonne que l'inspecteur des beaux-arts Havard manifesta vivement sa colère dans deux rapports au ministre (30 septembre et 23 novembre 11897) (Arch. nat., F 21 2135).

<sup>46</sup> Arch. nat., F 21 4867, dossier de l'établissement. Procès-verbal de la séance du comité des travaux d'art du 19 janvier 1889.

<sup>47</sup> Arch. nat., F 21 2055 B, dossier de commande. Arrêté du 8 mai 1889.

Besnard pour le plafond du vestibule<sup>48</sup>. Ainsi, l'administration sut imposer sa volonté face aux autres acteurs de la décoration : parfois contré par celui de l'architecte, le pouvoir de l'administration peut donc également être déterminant dans le choix de l'artiste. Qu'en est-il, enfin, du rôle des institutions ? Il peut parfois être très important. Ainsi, lorsque l'École polytechnique désire pour son centenaire une grande toile commémorative destinée au salon d'honneur, elle n'a aucune peine à imposer Dupain, maître de dessin à l'X.<sup>49</sup> Sans bourse délier l'École allait faire exécuter par un de ses membres une œuvre que le comité d'organisation du centenaire pourrait rendre conforme à ses attentes. Mais quelle est la responsabilité des différents acteurs dans le choix du sujet ?

On vient de voir que l'établissement, allié à l'architecte, pouvait tenir une place importante dans le choix de l'artiste ; mais son poids est encore plus considérable dans la détermination du sujet. A la Sorbonne, comme l'a remarqué Pierre Vaisse, les artistes ont été choisis par Nénot et Gréard, tandis que doyens et professeurs ont orienté les peintres dans le choix du sujet. Ainsi Munier-Chamas, Bonnier et Giard indiquèrent à Cavaillé-Coll les thèmes des peintures *scientifiques* de la galerie Gerson<sup>50</sup>. Aux Mines, on peut penser que Hugard, originaire de Savoie, avait déjà en tête des motifs de paysages pittoresques tirés de ses souvenirs personnels. En revanche, d'autres sujets (*Le geysir islandais* ou *L'Etna*) lui furent proposés par les professeurs de l'école. Sans plus d'exemples, notons que l'intervention des institutions peut être discrète et se borner à infléchir sur un point l'idée générale de l'artiste : ainsi, la composition d'Urbain Bourgeois pour l'amphithéâtre de médecine présente les grands médecins de l'histoire, dont Claude Bernard, mais pas Pasteur. Aujourd'hui, on imagine mal de l'exclure de cette liste, mais il n'en allait pas de même au siècle dernier : Pasteur n'était pas médecin mais normalien et agrégé ; ses relations avec la faculté furent souvent délicates et l'exclusion du «bienfaiteur de l'humanité» résulte peut-être d'un souhait formulé par les médecins<sup>51</sup>. A partir de ces exemples, faut-il généraliser et admettre que le choix du sujet dépend exclusivement de l'institution et que l'artiste

---

<sup>48</sup> Arch. nat., F 21 4867, dossier de l'établissement. Procès-verbal de la séance du comité des travaux d'art du 19 janvier 1889 et rapport de l'inspecteur des beaux-arts Charles Yriatre, daté du 25 février 1889, relatant la séance du comité des travaux d'art du 21 février 1889.

<sup>49</sup> Arch. nat., F 21 2131, dossier de commande. Arrêté du 2 juin 1892.

<sup>50</sup> La liste complète des sujets traités est donnée dans le guide de Jean Bonnerot : J. Bonnerot, *op. cit.*, p. 49-50. En fait, il s'agissait d'un pot-pourri assez maladroit de sujets ayant trait aux sciences naturelles : évolution de la terre, faune des différents continents, etc. Ces peintures ont été déposées, elles sont aujourd'hui ruinées.

<sup>51</sup> Il ne s'agit bien entendu que d'une hypothèse. Cependant, nos visites dans les universités et les grandes écoles nous ont amené à la conclusion que la Faculté de médecine était le seul établissement scientifique à ne pas posséder d'effigie peinte ou sculptée de Pasteur : il est présent à la Faculté des

n'y a que peu de part ? Non point. En fait, tout dépend de sa notoriété : les moins connus, les moins brillants et les plus jeunes n'ont pas toujours leur mot à dire, mais les fortes personnalités arrivent à s'imposer et personne ne songerait à dicter aux maîtres le sujet à traiter... Pour la salle des conseils de la Faculté de droit, on pense commander des œuvres à René Ménard. Tout naturellement, l'administration et le doyen envisagent des thèmes juridiques... Ménard accepte la commande, mais entend rester libre du choix du sujet<sup>52</sup>. Sans tenir compte des concepts de Droit ou de Justice, il se lance dans un programme considérable<sup>53</sup>. Amoureux de l'antiquité en ruines, Ménard revient toujours à elle<sup>54</sup> : quelques années plus tard il exécute pour la Faculté un septième panneau (*Crépuscule*<sup>55</sup>). En l'occurrence, le nom de l'artiste importe plus que le sujet traité, et la Faculté peut s'enorgueillir de posséder ses «Ménard» même si les thèmes ne correspondent pas à ceux initialement prévus. Plus encore que Ménard, Puvis de Chavannes compose à sa guise : l'inspecteur chargé de suivre la commande remercie même le ministre de l'honneur qui lui est fait d'assister à la naissance du *Bois Sacré*<sup>56</sup> ! Quant aux jeunes artistes dont la réputation est déjà assise et la personnalité affirmée, tel Besnard, ils peuvent aussi passer outre les vœux des institutions et des inspecteurs. Le style de Besnard a beaucoup évolué depuis ses premières toiles de l'École de pharmacie ; quand on lui confie la décoration de l'amphithéâtre de chimie de la Sorbonne, il imagine *La vie renaissant de la Mort*, une œuvre aux coloris vifs dont le motif central est un cadavre de femme verdâtre que tête goulûment un bébé ! Havard examine l'œuvre, la juge «curieuse» mais fait confiance à l'artiste et ne doute pas de l'effet décoratif que produira le travail achevé<sup>57</sup>.

Intervenant peu lors du choix des sujets, la Direction est plus active sur les questions de style. En matière de peinture monumentale, les inspecteurs manifestent leur attachement aux coloris clairs et effacés, qui semblent les plus indiqués pour fondre la peinture dans la muraille voisine. C'est surtout par ses couleurs violentes que la composition de Besnard choque Havard.

---

sciences, à l'Institut de chimie, à l'Institut agronomique, à l'École vétérinaire, à l'École normale supérieure, mais on le cherche en vain dans l'impressionnante collection de bustes de la Faculté de médecine.

<sup>52</sup> Arch. nat., F 21 4867, dossier de l'établissement. Cette volonté de l'artiste est transmise par le vice-recteur au Directeur des beaux-arts dans une lettre datée du 29 décembre 1906.

<sup>53</sup> Arch. nat., F 21 4246, dossiers d'achat et de commande. Les six panneaux (*Rêve antique*, *L'Age d'or* et *La Vie pastorale*) sont aujourd'hui au musée d'Orsay.

<sup>54</sup> Voir : J.H. Robinson, «La représentation de l'Age d'Or», *Jean-François Auburtin, le Symboliste de la mer*, Paris, 1991, p. 65-81. Une partie de l'article est consacrée à Ménard, qui mériterait beaucoup plus.

<sup>55</sup> Arch. nat., F 21 4246, dossier de commande. Ce dernier panneau est perdu.

<sup>56</sup> Arch. Nat, F 21 2106, dossier de commande. Rapport de l'inspecteur des beaux-arts Roger-Ballu, 8 Août 1888.

<sup>57</sup> Arch. nat., F 21 2122, dossier de commande. Rapport de l'inspecteur des beaux-arts Havard au Ministre de l'instruction publique, daté du 1 décembre 1894.

De même, la question de la couleur est au coeur de la réunion déjà évoquée du 22 mars 1892<sup>58</sup>: Lafenestre, Lefort et Yriatre veulent que la nouvelle peinture de l'amphithéâtre de médecine ait une couleur *«très douce, avec rappel de ces colorations dans l'architecture elle-même»*. Face à eux, le doyen Brouardel prend fait et cause pour l'artiste absent et réclame *«que les peintures à exécuter soient aussi poussées que possible et d'une coloration franche»*. Contre cet avis, la commission se prononce pour les grisailles... Le résultat final est proche de leurs désirs, et l'artiste a visiblement fait des efforts pour adoucir les coloris. Si le choix du sujet et avant tout l'affaire des artistes et des institutions, l'administration des beaux-arts sait faire valoir ses compétences dans les questions de style.

La dernière étape de la commande est le suivi du travail accompli par l'artiste. Dans cette phase finale, l'architecte ne joue plus aucun rôle<sup>59</sup>, l'artiste est en revanche confronté à plusieurs reprises aux visites des inspecteurs des beaux-arts. En constatant l'état d'avancement des travaux, ces fonctionnaires peuvent accorder ou refuser le versement d'un acompte à l'artiste. Ce mode de contrôle explique que certains artistes sollicitent de nombreuses inspections, afin de s'assurer une source de revenus modestes mais réguliers ou de faire face à des dépenses imprévues<sup>60</sup>. Rien ne distingue le suivi des commandes de peintures universitaires des autres dossiers traités par la Direction. Les rapports des inspecteurs des beaux-arts sont souvent de beaux morceaux de prose. L'irritation de Roger-Ballu devant la médiocrité des panneaux de Bin s'exprime en des termes élégants : *«Vous ne me demandez pas, monsieur le ministre d'apprécier le mérite de ces peintures... permettez-moi de vous remercier de m'avoir fait cette grâce»*<sup>61</sup>. Egalement chargé du dossier de l'amphithéâtre de médecine il résume le thème traité, tout en jugeant assez sévèrement Bourgeois : *«L'artiste s'est manifestement inspiré de la composition de l'hémicycle des Beaux-Arts. Hippocrate remplace Phidias et les grands savants de la médecine ancienne devisent entre eux, sans joie, dans l'immortalité. L'artiste a fait de son mieux. Il a donné tout ce que pouvait son talents»*<sup>62</sup>. Au cours de l'exécution des œuvres, les institutions ne sont pas toujours inactives. Lorsqu'elles avaient pris part au choix du sujet, elles continuent à exercer un conseil technique : Hugard doit faire face aux remarques des professeurs des Mines qui

---

<sup>58</sup> Arch. nat., F 21 2124, dossier de commande. Procès-Verbal de la séance de travail de la sous-commission des travaux d'art, daté du 22 mars 1892.

<sup>59</sup> En revanche, il se manifeste de nouveau lors de la mise en place des œuvres. Cette dernière opération est du ressort de l'administration des Bâtiments civils et palais nationaux, sauf si l'institution n'appartient pas à la catégorie des BCPN (c'est le cas de la Sorbonne).

<sup>60</sup> La fortune des artistes est variable, mais les plus connus ne sont pas à l'abri des déboires. C'est le cas d'Albert Besnard lorsque la maladie d'un de ses enfants l'oblige à un séjour coûteux à Berck-Plage. L'acompte versé par la Direction permet au peintre d'affronter cette situation difficile.

<sup>61</sup> Arch. nat., F 21 2056, dossier de commande. Rapport de l'inspecteur des beaux-arts Roger Ballu au ministre de l'Instruction publique, daté du 28 janvier 1885.

<sup>62</sup> Arch. nat., F 21 2124, dossier de commande. Rapport de l'inspecteur des beaux-arts Roger-Ballu au ministre de l'Instruction publique, daté du 27 octobre 1895.

souhaitent des vues pittoresques et scientifiquement exactes des divers phénomènes géologiques<sup>63</sup>. De même, si l'œuvre présente un enjeu symbolique pour la communauté, cette dernière exerce un contrôle pressant sur l'artiste. C'est le cas de *L'Apothéose de L'Ecole Polytechnique*, pour laquelle Dupain doit se plier aux désirs tyranniques du comité du centenaire<sup>64</sup> !

Cette analyse de la commande montre la complexité du processus. Qu'en est-il de la diversité des thèmes traités par les artistes ?

### ***Les grands thèmes de la décoration peinte des établissements d'enseignement supérieur***

Trois grands types de programmes se dégagent <sup>65</sup>. Le portrait collectif tout d'abord, mais décliné en plusieurs sous-catégories : le panthéon, l'arbre généalogique et le portrait de famille. C'est encore la communauté qui est représentée, sous une autre forme, dans les scènes historiques, l'exaltation du passé n'étant souvent qu'un déguisement de l'idéalisation du présent. Enfin, le Savoir (la Science, les sciences, les savants) apparaît comme le troisième thème majeur. Contrairement à une idée souvent avancée, aucun de ces thèmes ne renvoie plus particulièrement à un *idéal républicain* ou à une *science républicaine.*, même si l'œuvre date de la période 1875-1940. La République a construit beaucoup de locaux universitaires et commandé beaucoup de peintures ; cependant, il n'est pas un thème de ces œuvres qui ne se rencontre déjà dans des toiles ou des panneaux antérieurs.

Un certain nombre de compositions monumentales sont des portraits de groupe, mais il est réducteur d'aborder un thème si riche à travers une unique technique (la peinture murale). Tout autant que les toiles marouflées, les galeries de bustes et de portraits ou les monuments épigraphiques commémoratifs sont des portraits collectifs et participent à la définition de la communauté. Ceci posé, on peut distinguer trois grandes catégories de portraits de groupe, chacune entretenant avec l'image de la communauté des rapports particuliers. Dans la peinture de Paul Delaroche à l'hémicycle de l'Ecole des beaux-arts<sup>66</sup>, on ne trouve aucun artiste postérieur

---

<sup>63</sup> Tous les professeurs des grands établissements ne manifestèrent pas autant d'intérêt pour les œuvres destinées à leurs locaux. le résultat fut parfois fort médiocre : *L'Arc-en-ciel*, peinture de Gervex destinée à l'amphithéâtre de physique de la Sorbonne, grouille d'inexactitudes.

<sup>64</sup> Arch. Nat, F 21 2131.

<sup>65</sup> Certaines œuvres sont des passerelles entre ces différents groupes : *Lanfranc et l'enseignement oral de la médecine au XIII<sup>e</sup> siècle*, œuvre de Matout, représente la Faculté de médecine, est une scène historique et illustre la transmission du savoir.

<sup>66</sup> Cf. supra pour la bibliographie.

au Grand Siècle. Dans La composition de Paul Steck pour la salle de distribution des prix de la Faculté de droit<sup>67</sup>, aucun législateur de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ces deux cas, comme dans l'*Ecole d'Athènes* copiée par les frères Balze à la bibliothèque Sainte-Geneviève, il y a rupture chronologique entre les époques des personnages représentés et le moment d'exécution de l'œuvre : ces compositions sont des *panthéons*. Assemblée sous les effigies de ces grands ancêtres, la communauté universitaire contemporaine se place, en quelque sorte, sous leur protection et bénéficie de leur inspiration. En dépit des rapports déjà mentionnés entre les œuvres de Delaroche aux Beaux-arts et de Bourgeois à l'amphithéâtre de médecine, il semble que cette dernière relève d'un autre esprit : celui de l'*arbre généalogique*. Si Hippocrate et Gallien président l'assemblée, toutes les familles de médecins de l'histoire sont figurées depuis les Grecs jusqu'à Claude Bernard. La continuité chronologique ajoute à l'idée de protection celle de filiation. De même, dès 1850, Abel de Pujol représentait au plafond des Mines une *Apothéose des grands hommes qui se sont illustrés dans la Minéralogie et la Géologie*, autre variation de l'*arbre généalogique*. Un projet non abouti qui lie ces deux types de portraits collectifs permet d'illustrer leurs différences. En 1887, Louis Matout, fort âgé, adresse au Directeur des beaux-arts un projet de décor pour la bibliothèque de médecine. Il envisage deux ensembles distincts *Athènes* et *Paris*<sup>68</sup>. A *Athènes* les médecins de l'Antiquité ; à *Paris* les médecins occidentaux jusqu'à Claude Bernard<sup>69</sup>. Le *panthéon* et l'*arbre généalogique* sont distincts, et le balancement entre les deux cités exprime autant l'équivalence que la filiation : Paris est l'Athènes contemporaine. *Panthéons* et *arbres généalogiques* construisent l'image du groupe en la légitimant par la mise en scène de ses ascendants et de ses *divinités*. Quant au *portrait de famille*, son étude systématique nécessiterait la prise en compte de chaque corpus de bustes ou de portraits de salle des actes. Une œuvre montre l'importance de ce type d'œuvre comme image de communauté. En 1930, Georges Leroux a décoré le mur sud de la salle des fêtes de l'Institut de chimie d'une grande toile consacrée à l'Université de Paris : dans un jardin, tous les professeurs sont groupés autour du Recteur, dont la robe noire tranche avec l'or

---

<sup>67</sup> Il s'agit de la peinture déjà évoquée *Est Quidem Vera Lex Recta Ratio*. Sous un chêne de justice se tient le Droit «*figure immobile que rien n'altère*». Il est accompagné de deux génies vaporeux (Raison et Jurisprudence). Autour d'eux sont assemblés «*dans un paysage élyséen les grands hommes qui ont fait acte de législateurs*» (Arch. nat., F 21 2150, dossier de commande. Rapport de l'inspecteur des beaux-arts Roger-Ballu au Ministre de l'instruction publique, daté du 29 juin 1899). On reconnaît : Portalis, d'Argentré, Pothier, Louis IX, Justinien, Charlemagne, Louis XIV...

<sup>68</sup> Arch. nat., F 21 2098, dossier de commande des peintures de la salle des conseils de la Faculté de médecine. Ce projet de Matout (daté du 25 mai 1887) est présenté dans la correspondance de l'artiste avec la direction des beaux-arts au sujet de ces peintures. Ces dernières œuvres ayant été jugées très faibles, aucune suite ne fut donnée à la proposition du vieillard.

<sup>69</sup> Après Claude Bernard, Matout a ajouté à sa liste «*Pasteur (si l'on veut)*». Ce petit détail, comme une manière de ménager la Faculté, contribue à expliquer l'absence du savant dans les représentations imagières du monde médical.

des littéraires et la pourpre des juristes ou des scientifiques. Est alors rendu possible ce que la photographie n'aurait pas permis : toute la puissance humaine et architecturale de l'Université de Paris apparaît en imagination, puisqu'on voit derrière l'assemblée les principaux bâtiments universitaires... Enfin le *portrait de famille* n'est pas la réunion des *seuls individus vivants*, il permet la figuration des *grands absents* puisque dans l'ombre d'un chêne on distingue les silhouettes de Pasteur, Berthelot et Marie Curie<sup>70</sup>.

La représentation de l'histoire est une autre image du groupe à travers la peinture monumentale. La peinture d'histoire universitaire offre volontiers, sous le déguisement du costume d'époque, une vision idéalisée du présent. *La fête du Lendit* de Weerts<sup>71</sup> est considérée comme une des plus remarquables peintures de la nouvelle Sorbonne. C'est d'abord une magnifique évocation du Moyen-âge. Weerts nous montre l'Université de Paris forte, unie, hiérarchisée : les étudiants avancent en rangs serrés, massés derrière les bannières de leur Nation. L'institution s'inscrit dans le paysage urbain puisque la ville figure à l'arrière-plan. En nous donnant à voir une université médiévale puissante et nombreuse, Weerts nous introduit dans l'imaginaire et dans les aspirations de la Sorbonne de son temps : l'université française souffre alors de n'être qu'une structure administrative et une communauté dont la conscience collective est limitée aux sphères dirigeantes, elle envie les riches collèges anglais et leurs *fellows*, les universités allemandes et leurs puissantes *Burschenschaften*... Le *Lendit* montre que pour la Sorbonne de Gréard l'idéal à réaliser trouve sa source dans le passé magnifié.

Paradoxalement, la représentation du Savoir, fréquente dans la peinture universitaire, est moins porteuse d'idéal que celles du groupe ou de son histoire. De 1850 à 1940 l'image de la connaissance se décline en quatre temps : la Science, les sciences, les savants et l'acte de Science. A l'origine, dans les plafonds d'Abel de Pujol, *La Science instruisant et éclairant la jeunesse* est une personnification vêtue à l'antique, couronnée et portant flambeau : sa valeur est très générale, elle ne désigne aucune discipline en particulier. Dès cette époque, cependant, apparaissent les personnifications des différentes disciplines, telles la Géologie et la Minéralogie<sup>72</sup>. Elles vont se multiplier au cours du siècle et ce sont leurs attributs ou leur mise en situation qui permettent de

---

<sup>70</sup> On voit par-là combien le rapport est sensible entre cette figuration synthétique de la communauté et les images analytiques que sont les galeries de bustes : là aussi, le portrait distingue les plus éminents et mêle les vivants et les morts.

<sup>71</sup> Sur Weerts, voir : D. H. Ponchon, «Jean-Joseph Weerts, peintre roubaisien», *Bulletin de la Société d'émulation de Roubaix*, 1961, t. 35, série G, vol. 1, p. 44-48.

<sup>72</sup> Dès la fin du siècle précédent, à la Faculté de médecine, Gibelin avait représenté les différentes disciplines de l'art médical de son temps : l'ostéologie, la pharmacie, la botanique, la myologie, la pathologie, l'angiologie. Ses grisailles ont disparu, elles ornaient l'escalier de l'Ecole. Dans la représentation du savoir comme dans l'articulation entre architecture décor et institution l'édifice de Gondoin apparaît décidément bien novateur.

les identifier. Quand se développent de nouveaux champs de recherche, de nouvelles personnifications font leur apparition : Hélène Dufau, dans la salle des autorités de la Sorbonne, donne les premières représentations picturales allégoriques de la Radioactivité et du Magnétisme<sup>73</sup>. Dans ce dernier cas, comme dans les peintures voisines d'Ernest Laurent, la discipline scientifique ou littéraire n'est plus représentée par une figure unique mais par une scène. Ainsi, Laurent figure l'*Eloquence* par un orateur face à une foule en habits contemporains ; ce procédé, qualifié d'*allégorie réelle*, avait été mis en œuvre dès les années 1880 par Besnard à l'Ecole de pharmacie. A la fin du siècle c'est la représentation de l'homme de Science qui atteint son apogée. Le savant en action, c'est par excellence le portrait de Pasteur peint par Edelfelt<sup>74</sup> : cette image, maintes fois reproduite<sup>75</sup>, devient une véritable icône de la Science. A la Sorbonne, Lhermitte réalise deux compositions montrant les savants dans l'exercice de leur art : *Claude Bernard dans son laboratoire* et *Sainte-Claire Deville faisant son cours dans le grand amphithéâtre de l'ancienne Sorbonne*<sup>76</sup>. En l'occurrence, la vision du scientifique au travail se double de l'illustration de son importance sociale, celle du maître assisté de ses disciples<sup>77</sup>. Cependant, de plus en plus, c'est le savant anonyme qui attire les artistes : l'acte de science et le lieu de la science (le laboratoire) importent plus que la personne à représenter. Dans ses panneaux de l'Ecole de pharmacie, Besnard est le premier à représenter un laboratoire, encore très rudimentaire<sup>78</sup>. Mais, en 1938, Gromaire nous montre son chimiste dans une grande pièce claire, remplie de fioles et de cornues. Le savant a le teint sulfureux, derrière les fenêtres on distingue les immeubles d'une ville grise et géométrique. Si l'homme de science fascine les artistes, il apparaît de moins en moins comme le sauveur de l'humanité. Un dernier panneau, œuvre de Despierre marouflée en 1947 dans une salle de la Faculté de pharmacie, représente *La mesure du métabolisme de base* : on croirait plutôt le cabinet d'un savant fou !

---

<sup>73</sup> Voir : J. Doin, «Hélène Dufau», *Gazette des beaux-arts*, 1917, juillet-septembre, p. 466-482.

<sup>74</sup> Ce portrait fut remplacé en 1924 par une copie, œuvre de Henri Etienne (Arch. nat., F 21 4867, dossier de l'établissement). L'original est aujourd'hui au musée d'Orsay

<sup>75</sup> Par exemple, le portrait de Pasteur par Edelfeldt a servi de modèle à la composition commémorative exécutée par Louis Edouard Fournier dans le bureau de Pasteur à l'Ecole normale supérieure (dossier de commande : Arch. nat., F 21 2133).

<sup>76</sup> Sur ces œuvres, voir : M. Le Pelley-Fonteny, *Léon Lhermitte, catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, 1991, p. 51 et 106-107.

<sup>77</sup> On retrouve bien entendu cette dimension dans la *Leçon de Charcot à la Salpêtrière*. Ce dernier exemple montre que la figure du savant mérite d'être envisagée en dehors du cadre étroit de la peinture universitaire.

<sup>78</sup> Cette nouveauté fut saluée par la critique : G. Leconte, «Albert Besnard», *Gazette des beaux-arts*, 1905, t. II, p. 154.

En fait, loin de tendre vers l'idéal, l'image de la Science, un temps incarnée dans la figure rassurante du savant illustre, devient de plus en plus anonyme, jusqu'à inspirer l'angoisse. Mais quel regard pouvaient jeter sur ces œuvres les carabins et les potards ? Plus généralement, quelle furent la réception, l'influence et le devenir toutes ces œuvres ?

### ***Conclusion : Réception, influence et devenir des œuvres***

La réception par la critique ou par les amateurs d'art des œuvres installées dans les universités ou les grandes écoles ne pose pas de problèmes spécifiques<sup>79</sup>. En revanche, qu'en est-il de la perception de ces peintures dans la vie quotidienne des établissements ? Jusqu'à une date très récente, ces locaux ont été considérés d'un point de vue essentiellement utilitaire : les œuvres ont pu en souffrir. En outre, on a dit que les grands décors des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, objets de tant de soin lors de la commande, ne rencontraient ensuite qu'indifférence, voire ironie. Il faut nuancer cette affirmation. Placées en permanence sous les yeux des étudiants et des professeurs, ces œuvres ont suscité critiques savantes et commentaires farceurs. Des critiques : on sait par Jean Bonnerot<sup>80</sup> que les professeurs de physique en Sorbonne ne manquaient pas de relever les erreurs de *L'Arc-en-ciel*<sup>81</sup> de Gervex. Des Commentaires (moins doctes...) : les ajouts et remarques dessinés par les étudiants sur les œuvres de Besnard<sup>82</sup> et de Cavallé-Coll<sup>83</sup>. «Commentaires» encore, mais d'un genre particulier, les attentats perpétrés contre certaines œuvres en mai 1968 (*La Prière de Renan sur l'acropole*, œuvre de Brouillet à la Sorbonne fut couverte de graffitis obscènes)<sup>84</sup> ou mars 1971 (mutilation du monument aux morts des Normaliens lors

---

<sup>79</sup> Les critiques faites par les journalistes ou les critiques d'art au sujet de la décoration de la Sorbonne ne diffèrent guère de celles faites lors de l'inauguration de l'Hôtel de Ville. L'émiettement des commandes entre de trop nombreux artistes a donné naissance en certains lieux à une véritable cacophonie picturale. C'est par exemple le cas des compositions d'Hélène Dufau pour la salle des autorités, exécutées dans des tons très vifs, à la manière d'Albert Besnard dans sa maturité ; elles ne se marient guère avec les peintures voisines d'Ernest Laurent, beaucoup plus douces.

<sup>80</sup> J. Bonnerot, *op. cit.*, p. 171.

<sup>81</sup> On en compte pas moins de dix-sept. Parmi les plus célèbres : le mauvais ordre des couleurs de l'arc-en-ciel, l'ombre de la vache mal placée par rapport au soleil, etc.

<sup>82</sup> Les toiles furent marouflées en 1888. Dès 1894, Albert Besnard proposait de restaurer ses œuvres pour effacer les traces des injures subies. Arch., nat., F 21 4867, dossier de l'établissement. Lettre d'Albert Besnard au Ministre de l'instruction publique, 1<sup>er</sup> avril 1894.

<sup>83</sup> Ces dégradations provoquèrent le retrait des œuvres, le vice-recteur n'ayant guère prisé l'humour des dessins apocryphes. Arch. du Rectorat, Sorbonne, décoration intérieure, partie II, dossier 64.

<sup>84</sup> L'œuvre, totalement ruinée, repose aujourd'hui au dépôt d'Ivry.

de l'anniversaire de la Commune)<sup>85</sup>. Dans l'énumération des actes de vandalisme universitaire, il faudrait distinguer les actes accidentels, causés par l'indifférence ou l'ignorance, et les actions malveillantes, nullement indifférentes à l'œuvre mais au contraire motivées par une perception aiguë de sa valeur symbolique.

L'exécution par les élèves et les étudiants d'œuvres qui parodient les décors monumentaux témoigne de l'intérêt et de l'influence qu'on a pu leur porter. C'est le cas des peintures murales exécutées en 1909 par André François-Poncet et ses camarades dans leur tour de Normale, avec l'aide du peintre Robiquet. Deux frises présentent la préparation de l'agrégation par les normaliens et les sorbonnards : gavage intellectuel orchestré par Lavis et défilé impeccable des troupes chez les uns, perte de temps, rixes politiques et bachotage hasardeux pour les autres. *In fine*, le jury reconnaît et récompense ceux qui maîtrisent le *jeu* universitaire, mais renvoie sèchement les autres<sup>86</sup>. Si le thème peut passer pour une parodie de décor monumental, le style de l'œuvre évoque nettement celui des peintures murales des salles de garde des hôpitaux. Le processus de naissance et de développement de ces œuvres diffère de celui des décors universitaires, et les premières *fresques*, à l'hôpital de Bicêtre ou à la Charité, ne furent pas exécutées dans le but de parodier les décors peints monumentaux<sup>87</sup>. Ils en constituent plus vraisemblablement le versant familial et intime. En revanche, la thématique des œuvres est parfois proche : dans les deux cas, le portrait de groupe occupe une place essentielle, qu'il s'agisse de vignettes indépendantes juxtaposées (comparables aux portraits des salles des actes) ou de scènes collectives<sup>88</sup>. Cette pratique demeure aujourd'hui vivace<sup>89</sup>. La célébration de soi par la peinture apparaît donc comme un phénomène transcendant les différences d'âge et de statut dans les communautés universitaires, puisqu'elle est pratiquée aussi bien par les étudiants (normaliens ou internes en médecine faisant appel aux étudiants des beaux-arts) que par les instances dirigeantes (à travers la commande de peintures à l'Etat).

---

<sup>85</sup> On recouvrit le monument de graffitis et on amputa la figure principale d'un bras. Voir : R. Flacelière, *Normale en péril*, Paris, 1971.

<sup>86</sup> Sur cette œuvre peu connue mais intéressante, voir : Fr. Chapoutier, «Un monument historique : le problème de l'agrégation de 1909», *programme de Garden-party*, 1956, n. p.

<sup>87</sup> Il semble que les plus anciennes peintures de salle de garde, en particulier celles de la vieille Charité, aujourd'hui déposées au musée de l'Assistance publique, aient été exécutées par des artistes en paiement du gîte et du couvert offerts par les internes.

<sup>88</sup> Sur les fresques des salles de garde, voir : J. Le Pesteur, *Fresques des salles de garde*, Paris, Ramsay, 1980. Voir aussi : Christian Hottin, «Fresques des salles de garde des hôpitaux parisiens - artistes et médecins, médecins artistes», *Labyrinthe*, n°14, hiver 2002-2003, p. 75-100. Ce texte a été déposé sur HAL-SHS (notice halshs-00010579).

<sup>89</sup> Sur les rites des salles de garde, voir : P. Josset, *Les Salles de garde*, Paris, Le léopard d'or, 1997. Nous remercions le docteur Patrice Josset et le docteur Eve Kollar pour les renseignements qu'ils ont bien voulu nous fournir sur les conditions d'exécution de ces peintures.

Si l'on considère la réception d'une œuvre sur la longue durée (celle d'une vie humaine...), le rapport de cette dernière à l'architecture mérite l'attention. Quand vient le temps des souvenirs, l'œuvre peut devenir le point de cristallisation de la mémoire, elle sert à caractériser un espace architectural dont les contours sont devenus flous, elle rend l'évocation plus vivante : ainsi, la fresque d'une salle de l'Ecole pratique des hautes études anime les souvenirs de Charles Samaran<sup>90</sup>.

Mais le destin des œuvres ne se déroule pas uniquement dans les souvenirs des maîtres et des élèves. De manière générale, il est possible d'esquisser un tableau des devenir possibles pour un décor universitaire. Nous avons évoqué les mutilations et les trop nombreuses relégations de peintures dans des dépôts. La palette des situations est très variée : elle va de l'abandon pur et simple dans un dépôt public ou un grenier à la transformation du décor public en objet muséal, cette dernière possibilité étant la conséquence de la reconnaissance d'une valeur esthétique intrinsèque à l'objet. Dans tous ces cas, le lien entre le décor, l'architecture et l'institution est rompu, et l'œuvre cesse d'être un décor. Cette fonction reste au contraire essentielle lorsque l'œuvre d'art, admirée pour sa valeur patrimoniale et ses liens avec l'histoire communautaire, est restaurée et mise en valeur sur place : c'est d'une manière exemplaire que l'Ecole normale supérieure a en 1995 su donner une nouvelle jeunesse aux toiles marouflées du bureau de Pasteur.

Placées au cœur des bâtiments universitaires, ces peintures sont aujourd'hui plus que des décors : leur valeur patrimoniale transcende leur rapport à l'architecture.

CHRISTIAN HOTTIN

CHEF DE LA MISSION ETHNOLOGIE

DAPA-MINISTERE DE LA CULTURE

Christian.hottin@culture.gouv.fr

Ce texte a été publié sous une forme remaniée et illustrée dans :

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

---

<sup>90</sup> Il s'agit de *La procession des panathénées*, œuvre de Paul Buffet datant de 1896. Voir : Ch. Samaran, *Enfance et jeunesse d'un centenaire*, Paris, 1980, p. 73.