



**HAL**  
open science

# **Art, architecture, université des années 1940 aux années 1960 : d'un monde l'autre**

Christian Hottin

## ► **To cite this version:**

Christian Hottin. Art, architecture, université des années 1940 aux années 1960 : d'un monde l'autre. Christian Hottin; Clothilde Roullier. Un art d'Etat ? Commandes publiques aux artistes plasticiens (1945-1965), Presses universitaires de Rennes, pp.134-149, 2017, 9782753553712. <hal-05192403>

**HAL Id: hal-05192403**

**<https://hal.science/hal-05192403v1>**

Submitted on 30 Jul 2025

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

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



HAL Authorization

# Art, Architecture, Université

Des années 1940 aux années 1960

## *D'un monde l'autre*

Christian Hottin

Direction générale des patrimoines et de l'architecture  
Comité des travaux historiques et scientifiques (ENC – PSL)  
UMR Héritages (CYU CNRS MC)

Sur toute la durée d'un long XIX<sup>e</sup> siècle, La décoration des établissements d'enseignement supérieur peut être analysée à partir de trois grands principes de fonctionnement, également valables, du reste, pour l'essentiel de la commande publique de la période, quelle que soit sa destination. En premier, cette décoration repose sur un système de commande publique, articulé autour du rôle central de la direction des Beaux-arts, qui met en relation des institutions (le plus souvent en capacité de décider des sujets à représenter) et des artistes (jouissant d'une liberté d'interprétation de la commande variable selon leur notoriété). En outre, les œuvres d'art produites dans cette organisation, nécessairement figuratives, entretiennent presque toujours une relation très forte avec l'établissement d'accueil, en ce sens qu'elles participent à l'élaboration du discours que l'institution académique construit sur elle-même : l'Histoire comme l'allégorie sont sollicitées, les œuvres sérielles (bustes, portraits, médaillons) servent à représenter des généalogies intellectuelles ou à matérialiser l'existence d'une communauté animée par un esprit de corps, les œuvres présentées dans l'espace d'enseignement ont une valeur illustrative forte, leur caractère pédagogique est parfois revendiqué. Enfin, sur les façades comme dans l'organisation des espaces intérieurs, peintures et sculptures sont très étroitement associées à l'architecture et s'inscrivent dans les détails les plus précis de la composition d'ensemble, la perfection étant proche lorsque peinture d'histoire et architecture nourrie de références classiques prestigieuses se trouvent réunies pour donner à l'institution bien plus qu'un cadre, et insuffler au lieu qu'elle habite un véritable esprit de grandeur. Plus que tout autre, le projet d'Henri-Paul Nénot pour la Sorbonne relevait de cette ambition, servie par les Puvis, Dagnan-Bouveret, Besnard, Chartran et tant d'autres.

En regard de cette figure hiératique de la Sorbonne, il faudrait placer le campus de Saint-Martin d'Hères et son parc de sculptures (principalement composé entre 1970 et 1974<sup>1</sup>), afin de saisir d'emblée toute l'importance d'un retour vers ces décennies que sont les années 1940, 1950 et 1960 et comprendre la reconfiguration des relations entre art, architecture et université qui se joue durant cette période. Avec François Morellet et sa *Sphère enterrée* (1972) ou encore Pierre Szekély et *Front-Point de vue-Parole* (1974), sur le campus dauphinois, la relation de l'œuvre à l'édifice se définit par l'autonomie complète de l'une par rapport à l'autre, de même que l'œuvre est devenue très largement autonome par rapport au contexte institutionnel, l'affirmation de sa valeur propre passant par le refus d'une dimension illustrative. Le 1% et les procédures qui le sous-tendent sont désormais au cœur de l'élaboration administrative de ces réalisations<sup>2</sup>.

Cette période de transition, nous nous proposons de l'étudier ici à travers trois moments. L'un est bref, mais chargé d'une très forte dimension politique ; il combine architectures éphémères, monuments commémoratifs et inscription dans l'espace universitaire le plus chargé d'histoire qui soit : c'est le temps de l'exaltation de la Résistance. Plus longue est la séquence qui, de l'achèvement de la nouvelle de Faculté de Médecine, œuvre de Louis Madeline et Jean Walter, nous conduit, via l'Institut pédagogique national, aux premières réalisations de la Faculté des sciences sur le quai Saint-Bernard, conçues par Urbain Cassan et le même Madeline : entre survivances et permanences, c'est l'obsolescence du modèle de relation entre architecture, art et université qui est frappant. André Malraux, Marc Zamansky et Édouard Albert – respectivement, inspirateur, concepteur et maître d'œuvre de la faculté des sciences de Paris-centre - proposent peu après une reformulation radicale de cette relation : renaissance de la décoration universitaire ?

### **Résistance (Années 1940)**

Dans le monde académique, le second conflit mondial n'a pas donné lieu, de manière générale, à la création d'un grand nombre de monuments aux morts, contrairement à ce que

---

<sup>1</sup> Danielle Moger, « Les œuvres d'art du domaine universitaire de Saint-Martin-D'Hères (1970-1974) », (Danielle Moger et Thierry Dufrêne dir.), *Art architecture université. Le 1% culturel à travers les constructions universitaires. Actes des journées d'études nationales, 16 et 17 juin 1994*, Grenoble, Les Presses du réel, 1995, 17p., p. 54-63.

<sup>2</sup> Voir à ce propos les contributions de Clothilde Roullier et Marie-Laure Vialle dans le présent recueil.

l'on avait pu observer après la Grande Guerre<sup>3</sup>. De fait, les monuments particuliers aux différentes écoles et facultés existaient déjà, tout au plus furent-ils complétés par de nouvelles plaques. En revanche, les circonstances particulières du conflit, qui frappa aussi bien des civils que des militaires et prit la forme, en France, d'une quasi-guerre civile opposant différentes factions politiques, appelaient également un traitement particulier, une démonstration faisant appel aux ressources de la scénographie autant que des Beaux-arts. Dans la crypte de la chapelle de la Sorbonne, quatre bas-reliefs exécutés par Lucien Brasseur<sup>4</sup> rendent hommage aux morts du monde universitaire<sup>5</sup>. A travers le récit qu'ils développent se matérialise, dès 1945, une représentation de la Nation et du monde académique unis dans leur diversité.

Cette année-là, la cérémonie du 10 novembre met en présence, autour de l'architecture éphémère d'un catafalque dressé dans la partie supérieure de la cour d'honneur, devant le péristyle de la chapelle, les trois ordres de l'Université (enseignement primaire, secondaire et supérieur), chacun se trouvant représenté sur une tribune distincte<sup>6</sup>. La succession des discours, les mouvements collectifs, les séquences chantées, dosent savamment diversité des statuts ou des situations professionnelles et unité de la communauté universitaire, tandis qu'un modeste monument est inauguré, bien qu'encore inachevé à cette date : une simple dalle placée au centre de la cour, illuminée par une flamme apportée le jour-même de l'Arc de Triomphe. Le monument épigraphique célèbre lui-aussi l'unité du corps académique : « A la mémoire des maîtres et élèves de l'Académie de Paris morts pour la France et pour la liberté. 1939-1945 ».

Deux ans plus tard, est aménagée la crypte qui abrite les bas-reliefs de Brasseur. Cette salle voutée du 17<sup>e</sup> siècle, située sous le bas-côté nord de la nef, se voit dotée d'une entrée nouvelle, la rendant accessible depuis la cour d'honneur. Le 11 novembre 1945, elle devient

---

<sup>3</sup> Sur ce sujet, les études classiques demeurent : Antoine Prost. « Les monuments aux morts ». Dans *Les Lieux de mémoire* (Pierre Nora dir.), t. 1 *La République*. Paris, 1984, p. 195-225. Voir aussi : Annette Becker. *Les monuments aux morts. Patrimoine mémoire de la Grande Guerre*. Paris, 1988. Il a été notablement renouvelé par une récente livraison de la revue *In situ* : Jean-Charles Capronnier, Elsa Marguin-Hamon et Paul Smith, « Le Patrimoine de la Grande Guerre », *In Situ* [En ligne], 25 | 2014, mis en ligne le 22 décembre 2014, consulté le 25 novembre 2016. URL : <http://insitu.revues.org/11683>

<sup>4</sup> Le sculpteur Lucien Brasseur (1878-1960), premier grand prix de Rome en 1905, est l'auteur de nombreux monuments aux morts, dont celui de la ville de Tourcoing.

<sup>5</sup> Arch. nat, 2003 0410 17. Aménagement de la crypte de la Sorbonne en vue d'assurer une sépulture définitive aux héros choisis pour représenter les universitaires morts pour la France. Le montant de la commande est de 1 141 000 Fr.

<sup>6</sup> Arch. nat. AJ 16 7155. Le devis de la manifestation est approuvé par l'architecte Louis Madeline, pour un montant de 239 000 Fr.

le lieu de repos de douze universitaires, hommes et femmes, maîtres ou étudiants, issus de tous les ordres d'enseignement, représentant différentes tendances politiques et tombés au front, en déportation, en prison ou lors des combats de la résistance<sup>7</sup>. La dépouille de Jean Zay y séjournera une nuit en mai 1948. L'œuvre de Brasseur (quatre bas-reliefs insérés dans les deux piliers occupant le centre de l'espace, autour desquels sont alignées les tombes), remplit quant à elle une fonction éminemment unificatrice. Une suite de différents personnages anonymes montrent les phases de la vie et de la mort de l'universitaire combattant : d'abord pédagogue en temps de paix, puis engagé dans le combat une fois la guerre venue, il meurt sous les balles de l'ennemi. Le plus remarquable des bas-reliefs nous montre le héros debout, les mains liées, tel que vu depuis le peloton d'exécution. Enfin, le dernier bas-relief insiste sur la valeur exemplaire du sacrifice, en nous donnant à voir l'hommage rendu aux morts et à leur courage : ainsi, au travail pédagogique des vivants répond la valeur d'exemple des défunts. Si les sculptures de Brasseur participent du travail d'unification de la communauté universitaire, selon une intention récurrente dans les discours qui est propre au contexte de l'art de la Libération, elles renferment en outre une thématique fréquente dans les hommages rendus aux membres de ces communautés : celle de l'unité de comportement des personnes, en tant de paix comme en temps de guerre. Dévouement aux autres et engagement au service d'un collectif – dans la vie quotidienne, comme au combat et jusqu'à la mort – sont autant d'invariants constitutifs d'un éthos professionnel qui étaient déjà présent sur le monument aux morts de l'École normale supérieure, œuvre de Paul Landowski, dès 1923<sup>8</sup>.

### **Survivances, permanences, obsolescence (années 1950)**

Le temps de la libération reste néanmoins une séquence brève, et très rapidement, il faut faire face à d'autres urgences : l'adaptation du paysage universitaire à la croissance continue et toujours plus rapide des effectifs étudiants, la reprise de chantiers interrompus par la guerre, le lancement de nouveaux...

S'il est une réalisation d'architecture universitaire qui, par-delà la guerre, rend bien compte tant de la permanence des formes que de la persistance des thèmes et des styles dans leur décoration, c'est sans doute la « nouvelle » faculté de médecine de la rue des Saints-Pères. Le

---

<sup>7</sup> Une urne renfermant les cendres des martyrs du Lycée Buffon les rejoindra en 1951. Arch. Nat. 2003 0410 17.

<sup>8</sup> Christian Hottin, « 80 ans de la vie d'un monument aux morts », *Labyrinthe* [En ligne], 5 | 2000, mis en ligne le 17 février 2005, consulté le 25 novembre 2016. URL : <http://labyrinthe.revues.org/262>

même Paul Landowski s’y retrouve, en chef d’orchestre d’un programme décoratif traité par des sculpteurs habitués de la commande publique, et qu’il connut, pour certains, lors de son directorat de l’Académie de France à Rome. L’exécution des œuvres souffre des mêmes retards et errances que la construction du bâtiment, lancée en 1936, interrompue pendant l’Occupation, avant que l’édifice ne soit menacé de destruction, et finalement reprise laborieusement en 1953. Obsolète et exigüe dès son inauguration, la faculté n’a rien de la modernité radicale que lui prête la presse<sup>9</sup> : la linéarité de son interminable façade n’est rompue que par les retraits des étages supérieurs, d’où émergent les fortes saillies des pavillons de dissection, partiellement arasés, mais toujours bien représentatifs du style « paquebot ». La peinture est absente du décor, réduit à quarante-cinq médaillons représentant dédiés à l’histoire de la médecine à travers les âges. Outre Lucien Brasseur déjà rencontré, Félix Joffre, Carlo Sarrabezoles, Ulysse Geminiani, Paul François Niclausse, Évariste Jonchère ou encore Henri Lagriffoul traitent de nombreuses commandes<sup>10</sup>. De cet ensemble émerge la porte en bronze monumentale de Landowski, son tympan dédié à Asklépios, ses vantaux narrant les mythes qui illustrent la lutte du bien et du mal, les mystères de la vie et de la mort : Pandore, Héraclès, Jason, Prométhée. A la commande initiale de 1938, d’un montant de 308 550 Fr., fait suite en janvier 1950 l’allocation d’une nouvelle somme, d’un montant de 5 300 000 Fr., pour la reprise et l’achèvement du projet<sup>11</sup>. Le programme initial demeure, et avec lui l’orientation thématique (tourné vers la représentation des enjeux qui sous-tendent l’engagement médical) et l’insertion étroite du dispositif décoratif dans l’architecture. Une attention soutenue est apportée à la réalisation de cette porte, d’autant plus que l’entrée principale de la faculté n’est pour finir pas construite, et que l’entrée sur la rue des Saints-Pères, de secondaire qu’elle était dans les premiers projets, devient principale après la guerre. Le même groupe de sculpteurs, sans leur maître toutefois, se retrouve largement représenté pour une commande de la collection de vingt-huit bustes destinés à l’escalier de l’Institut pédagogique national. Il n’est pas inintéressant de voir cette institution relativement récente, puisqu’issue de du musée pédagogique (créé en 1879), et dédiée à des sciences nouvelles et

---

<sup>9</sup> Sur l’histoire du lieu : Daniel Catan et Rodophe Trouilleux, « La Faculté de médecine aux Saints-Pères », *Universités et grandes écoles à Paris. Les palais de la Science*, Paris, AAVP, 1999, 222 p., p.110-115.

<sup>10</sup> Patrice Le Floch-Prigent, *Les quarante-cinq médaillons de la Faculté de médecine des Saints-Pères*, ateliers de la reprographie de l’U.F.R. biomédicale des Saints-Pères, 1991, n. p.

<sup>11</sup> Michèle Lefrançois, *Paul Landowski. L’œuvre sculpté*, Paris, Créaphis, 2009, 527 p., p. 401-407.

encore peu légitimes dans le monde académique, choisir pour décorer son nouveau siège<sup>12</sup> d'établissement d'une collection de bustes de grands pédagogues<sup>13</sup>. Outil privilégié de la constitution des généalogies intellectuelles et institutionnelles, véritable « portrait de groupe éclaté », la série de buste a été très largement employée au XIX<sup>e</sup> siècle pour la décoration des établissements d'enseignement supérieur, de l'École normale à celles des Ponts et chaussées, en passant par L'École Centrale des Arts et Manufactures et la Faculté de droit. Destinée à des piédestaux disposés dans l'escalier et sur les paliers, la série de bustes de l'IPN est progressivement constituée grâce à des commandes s'échelonnant entre 1953 et 1961. Le prix payé pour les bustes reste le même : 10 000 anciens francs, puis 2000 nouveaux. Aux figures de sculpteurs bien établis dans le paysage de la commande publique (Gemignani, Joffre, Jonchère, Niclausse, Lagriffoul) répondent des figures de sculptés bien représentés dans les manuels d'histoire, véritable « filiation inversée »<sup>14</sup> strictement masculine, qui débute avec Alcuin<sup>15</sup>, se poursuit avec Abélard, Rabelais, et Montaigne, avant d'arriver à Diderot, Paul et Victor Duruy. Comme par le passé, la recherche de la vraisemblance historique – souvent limitée au costume – reste la règle. Seul Lagriffoul s'autorise, pour son buste de Calvin, une recherche et symétrie et de stylisation qui imprime un caractère géométrique saisissant à son œuvre<sup>16</sup>. Les femmes sont rares parmi les artistes, et il faut attendre plusieurs années pour trouver un buste de femme réalisé par une femme : celui de la pédagogue italienne Maria Montessori, commandé à l'artiste chinoise installée en France Pan Yuliang<sup>17</sup>...

Si l'attachement aux formes les plus traditionnelles de décoration des édifices académiques trouve encore moyen de s'exprimer avec un certain succès dans le cadre restreint d'un institut de recherche et de documentation, d'autres exemples montrent combien ces procédés apparaissent inappropriés au temps de la massification de l'enseignement supérieur. A la fin des années 1950, le lancement du grand chantier de la faculté des sciences de Paris-Centre se

---

<sup>12</sup> L'institution prend place en 1932 dans les vestiges de l'École Sainte-Geneviève. En 1950 et 1951 de grands travaux sont lancés, conduit par Feuillastre, architecte de l'établissement. Arch. nat. 1989 0313/16.

<sup>13</sup> Je remercie Clothilde Roullier pour les informations communiquées en vue de la présentation de notre intervention commune : « D'Alcuin à Maria Montessori, de Lagriffoul à Pan Yuliang, la collection des bustes du CNDP. Inventaire d'un panthéon pédagogique désormais occulté, communication aux journées d'études « Objet/École. Regards sur le patrimoine mobilier de l'enseignement scolaire et universitaire », organisée par l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art, Cahors, 29 septembre -1<sup>er</sup> octobre 2016. Actes à paraître en 2017 aux éditions Actes sud.

<sup>14</sup> Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *Terrain* [En ligne], 9 | octobre 1987, mis en ligne le 19 juillet 2007, consulté le 25 novembre 2016. URL : <http://terrain.revues.org/3195>

<sup>15</sup> Le buste d'Alcuin est commandé à Pierre Traverse. Arch. nat., F 21 6967.

<sup>16</sup> Le buste de Jean Calvin par Henri Lagriffoul est commandé en 1953. Arch. nat., F 21 6960.

<sup>17</sup> Le buste de Maria Montessori par Pan Yuliang est commandé en 1958. Arch. nat. F21 6963.

fait dans un contexte d'urgence absolue, entre croissance continue des effectifs d'étudiants, pénurie immobilières et vieillissement accéléré des équipements disponibles. Les premières salles de travaux pratiques élevées le site de la Halle aux Vins le sont sur pilotis, au-dessus des chais de la maison de spiritueux Dubonnet. Typification et standardisation des éléments de constructions, liées à l'industrialisation des procédés de construction, sont les outils élaborés pour construire rapidement des édifices colossaux : les barres imaginées en 1958 par Urbain Cassan, Louis Madeline, Roger Séassal et René Coulon sur le quai Saint-Bernard et la rue Cuvier en sont une manifestation exemplaire, ou se retrouve, simplifié à l'extrême (retrait des étages supérieurs, pavillons en saillie) la silhouette de la faculté de la rue des Saints-Pères. Dans ces barres immenses le décor disparaît presque, ou semble réduit à l'invisibilité. Il en est ainsi des portes pourtant monumentales de Raymond Subes<sup>18</sup> et, surtout, des trois toiles marouflées commandées à André Planson, Jean Souverbie et Jacques Despierre pour les vestibules de ces barres<sup>19</sup> : *La vue et les éléments*<sup>20</sup>, *L'Étude devant l'Univers*<sup>21</sup> et *Rythmes d'eau*<sup>22</sup>. D'une œuvre à l'autre, la relation au contexte et la dimension illustrative, ces données essentielles de la commande publique traditionnelle, semblent se déliter pour devenir de plus en plus ténues : avec son allégorie de l'Étude méditant devant les constellations Jean Souverbie inscrit encore sa recherche dans un des poncifs les plus fameux de la décoration universitaire (la représentation de l'étude, objet de multiples variations à la Sorbonne et ailleurs), tandis que les jeux de couleurs et les vibrations de la lumière retiennent toute l'attention de Planson pour la composition de son paysage... Tardifs remords ? L'artiste plante néanmoins au bas de sa composition un très anecdotique et minuscule Isaac Newton/ Enfin, l'abstraction s'impose presque dans la réalisation de Despierre, hormis quelques éclairs et volutes nuageuses. Tout autant que l'effacement du sujet, c'est la difficulté d'insérer ces œuvres de grandes dimensions (environ 5 m. x 3 m.) dans un espace intérieur réduit, assez bas de plafond, sans possibilité de recul qui est frappante : la toile marouflée, après avoir si longtemps fait le bonheur décoratif de l'architecture publique semble désormais écrasée par elle.

### **Renaissance ? (années 1960)**

---

<sup>18</sup> Les portes sont commandées en 1960 pour la somme de 75 000 Fr. Arch. nat 1988 0466 /39.

<sup>19</sup> Les œuvres sont commandées en 1961 pour 30 000 fr. Arch. nat. 1988 0466/39.

<sup>20</sup> Dossier de l'artiste : Arch. nat. 1996 0510/43.

<sup>21</sup> Dossier de l'artiste : Arch. nat. 1996 0510/47.

<sup>22</sup> Dossier de l'artiste : Arch. nat. 2002 0101/33.

C'est déjà dans le cadre du 1% que s'inscrivent les travaux de Souverbie, Planson ou Despierre, décidés par la commission artistique nationale le 21 juin 1961, avant de donner lieu à un arrêté ministériel d'agrément le 17 juillet de la même année<sup>23</sup>. C'est cependant dans un tout autre contexte architectural et surtout politique – mais géographiquement très proche – que cette procédure contribue au profond renouvellement de la place de l'art dans l'architecture universitaire. Le programme de la faculté des sciences de Paris-centre – dénomination qui se substitue bientôt à la « Halle aux vins », comme un signal clair de prise en compte de l'aménagement du territoire – connaît une inflexion majeure avec l'arrivée du doyen Marc Zamansky, l'intervention d'André Malraux et la venue d'Edouard Albert comme architecte principal. Leur dessein marquera les esprits<sup>24</sup>. La venue de Zamansky donne à la Faculté une vision de son avenir : devenir le plus grand centre de formation des cadres scientifiques de la nation. Celle d'Albert donne forme à ce dessein : un architecte issu du monde libéral, extérieur à la caste des Bâtiments civils et palais nationaux, auteur rue Croulebarbe du premier gratte-ciel parisien, et qui va faire entrer l'architecture universitaire dans l'ère du métal, de la tour de bureaux et des dalles piétonnes. Celle de Malraux, enfin, conditionne l'arrivée d'Albert et assigne à son projet architectural une dimension artistique inédite : « Monsieur le ministre rappelle tout d'abord l'importance que le gouvernement attache à la construction de la nouvelle faculté des sciences [...] et tient à souligner l'attention qu'il porte à cette réalisation qui constituera une tentative assez exceptionnelle d'architecture linéaire devant permettre [...] de confier la décoration de l'édifice à quelques-uns des plus grands artistes contemporains »<sup>25</sup>

On sait ce qui advint par la suite : prévue pour durer trente ans mais être achevée en trois seulement<sup>26</sup>, la faculté ne fut édifiée qu'aux deux tiers, et le programme artistique voulu par André Malraux resta lui aussi largement en retrait des espérances formulées lors du Conseil général des bâtiments de France. Restent l'ambition initiale et les difficultés de sa concrétisation<sup>27</sup> : d'une culture architecturale différente de celle d'Albert, les architectes des

---

<sup>23</sup> Arch. nat. 1988 0466/39.

<sup>24</sup> De Bernard Marrey (« Un grand projet inachevé : la Faculté des sciences de Paris », *Revue de l'art*, n°29, 1975, p. 100-107)... à Gérard Monnier (« Ne brûlez pas Jussieu ? », *Libération*, 23 août 1996).

<sup>25</sup> Extrait du procès-verbal de la séance du 25 avril 1963 du Conseil général des Bâtiments de France. Cité dans : *Campus universitaire de Jussieu. Naissance d'une grande bibliothèque*, Paris, Sens et Tonka, 1993, 251 p., p. 13.

<sup>26</sup> Marc Zamansky, « Une faculté des sciences se construit en trois ans pour trente ans », *Education nationale*, n°34, 30 novembre 1961, p. 5-7.

<sup>27</sup> L'histoire de ce programme a été largement renouvelée par les travaux d'Annette Roche : « Le 1 %, de la faculté des sciences de Paris à l'Université Pierre et Marie Curie : inventaire, restauration,

bâtiments civils en charge du programme avant sa venue voient dans l'intégration d'un vaste programme décoratif une contrainte supplémentaire. Ils sont en outre peu favorables à l'art non figuratif. Si le doyen Zamansky, Gaétan Picon à la direction générale des arts et lettres et Bernard Anthonioz à la création artistique sont favorables au projet, les mauvaises relations d'Albert avec les autres architectes le conduisent à solliciter Jean Lescure, poète et ami de Malraux, comme conseiller artistique pour la décoration au titre du 1% sur le site de la Faculté. Le rapport remis par Jean Lescure en 1963 prévoit trois grandes catégories de décorations : intégrée (sols, façades, toits), appliquée (décoration des cours, en faisant appel aux grands noms de l'Ecole de Paris) et "illustrante" (ensemble d'images conçues à très grande échelle et réalisées par les plus grands noms de l'art : céramiques de Léger, oiseaux de Braques, mur de Matisse dans la piscine, ceinture de la faculté par Picasso). Las, ce parti est rapidement simplifié par les architectes, qui ne retiennent que deux catégories : les décorations courantes (dallages, cours...) ou exceptionnelles (mise en valeur des éléments nobles du programme, telle que la cour d'entrée<sup>28</sup>.

C'est ce programme qui est partiellement réalisé. Ces grandes caractéristiques tranchent fortement avec les réalisations antérieures. Ni les oiseaux de Georges Braque sur les parois de la tour<sup>29</sup>, ni l'œuvre monumentale de Fernand Léger sur le pignon ouest de la barre de Cassan<sup>30</sup> ne voient le jour en définitive, mais les commandes effectivement attribuées témoignent de la volonté de s'attacher des artistes de renom : François Stahly et son *Labyrinthe* (1966)<sup>31</sup>, Jean Arp avec le *Petit théâtre* (agrandissement en 1968 d'un bronze conçu en 1959)<sup>32</sup> ou encore *Para vista* de Victor Vasarely (1966)<sup>33</sup>. Si les artistes choisis sont, au milieu des années 1960, des valeurs désormais très solides de l'art du XX<sup>e</sup>, la volonté de renouvellement n'en demeure pas moins évidente. Dans un même mouvement, avec Paris-centre, l'architecture universitaire abandonne ses dernières références classiques, bien épuisées au reste, et ne conserve de la tradition française en ce domaine qu'une recherche de

---

valorisation d'un patrimoine artistique méconnu », *In Situ* [En ligne], 17 | 2011, mis en ligne le 19 janvier 2012, consulté le 25 novembre 2016. URL : <http://insitu.revues.org/889>

<sup>28</sup> Arch. nat. 1991 0237/29. Procès-verbal de la séance du Conseil général des bâtiments de France du 6 juillet 1965.

<sup>29</sup> Arch. nat. 1991 037/29.

<sup>30</sup> Arch. nat. 1991 037/29. La maquette du projet des « Tournesol » est cependant exécutée. Elle est aujourd'hui conservée au musée Fernand Léger de Biot.

<sup>31</sup> Œuvre commandée le 6 avril 1967 pour 260 000 Fr. Arch. nat. 1991 0237/29 et Arch. nat. 2002 0101/113.

<sup>32</sup> Le marché de commande est toutefois passé seulement le 2 février 1971 pour 125 000 F. Arch. nat. 1991 0237/29

<sup>33</sup> Après la commission nationale du 9 juin 1966, le marché de commande est passé le 6 avril 1967 pour 80 000 Fr. Arch. nat. 1991 0237/29 et Arch. nat. 2002 0101/113.

monumentalité forte, expressive, de nature à pleinement souligner la dimension politique du projet. Telle apparaît l'œuvre d'Albert, un édifice gigantesque de 400 000 m<sup>2</sup>, susceptible d'accueillir dans nombre ses cours intérieures des œuvres parfaitement autonomes par rapport au bâti, véritable musée de sculpture en plein air, mais aussi des réalisations d'une ampleur inédite, pleinement incorporées à l'architecture : c'est le cas, par exemple de l'immense dallage de Jaques Lagrange, prévu pour recouvrir la plus grande partie de la dalle et réalisé entre 1965 et 1972<sup>34</sup>, ou encore des panneaux de pierre de lave de Volvic de Léon Gischia, conçus pour les pignons des ailes encadrant l'entrée principale. Enfin, s'opère – bien tardivement sans doute – la rupture avec l'art figuratif, grâce à laquelle l'œuvre d'art en contexte universitaire cesse de se voir affecter une valeur illustrative, que celle-ci soit explicitement soulignée par le caractère historique du sujet ou implicitement suggérée par son caractère allégorique ou symbolique.

Si les procédures administratives changent, en même temps que se transforme radicalement l'architecture universitaire, désormais vouée à représenter la modernité plutôt qu'à incarner l'intemporel ou la grande histoire de France, le désaveu demeure pour l'art à l'université. Moins de dix ans après le lancement des grandes commandes d'œuvres pour la Faculté de Paris Centre, celles-ci sont emportées, avec l'architecture de l'ensemble du site, dans le flot des critiques qui se déversent sur ce qui n'est déjà plus que « Jussieu », expressions géographiques qui qualifient bien l'absence de projet et le flou institutionnels qui caractérisent le site « Avouons-le franchement, c'est un fiasco. [...] Je crois que les œuvres d'art auraient été bienvenues dans ce cadre architectural et d'abord elles l'auraient humanisé. Regardez ces couloirs, ces boyaux, ces petites allées, ces cellules, chaque étudiant travaille dans la sienne. La Faculté, ce n'est pas une œuvre d'art ; l'art y est totalement absent, c'est une usine, c'est d'ailleurs assez sinistre. Le Sarcelles de l'Éducation nationale, en mieux tout de même ».<sup>35</sup> Sur le site de Jussieu, plus de trente ans de désamour et de critiques passeront avant que le décor réalisé au titre du 1 % ne connaisse un début de reconnaissance, d'inventaire, de restauration et enfin de mise en valeur patrimoniale.

---

<sup>34</sup> Le projet est évoqué pour la première fois en commission artistique nationale le 21 juin 1961, mais le premier marché de commande est passé seulement le 19 octobre 1965. Arch. nat. 1991 0237/29 et Arch. nat. 2002 0101/64.

<sup>35</sup> Entretien avec un chercheur au laboratoire de zoologie, cité dans : *Art et architectures. Bilan et problèmes du 1 %*, ministère d'État aux affaires culturelles – centre national d'art contemporain, Paris, 1970, n. p.