Histoire de l'**Ens**eignement de l'**A**rchitecture au **20**e siècle

HEnsA20

NUMÉRO 02 | NOVEMBRE 2016

LE CONCOURS D'ART MONUMENTAL AUX BEAUX-ARTS DE PARIS : REFONTE D'UN ENSEIGNEMENT SIMULTANÉ ET COLLECTIF (1950-1967)

Marie-Laure Viale
Université de Rennes 2, EA 1279 Histoire et critique des arts

« Voici un programme de Concours d'Art monumental qui va être fort critiqué par mes collègues car il est sans doute trop précis pour une esquisse, mais c'est la seule façon d'espérer intéresser la Direction des Arts et Lettres[1]. » Ces lignes, adressées le 16 novembre 1964 par Édouard Albert (1910-1968), architecte et professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA) de Paris au directeur de l'établissement Nicolas Untersteller, accompagnaient le programme du prochain concours d'art monumental dont le sujet, « Une Maison de la culture », n'était pas neutre mais se voulait en phase avec le renouvellement prévu de la commande artistique publique.

En effet, dès 1949, l'ENSBA s'était préparée à une nouvelle mission : former des équipes mixtes d'élèves architectes, sculpteurs et peintres pour répondre aux nombreuses commandes qui s'annonçaient grâce au 1 % de décoration. Ce projet, élaboré par Jean Zay et Mario Roustan dès 1936, a été mis en place seulement en 1951. Cette stimulation de la commande artistique était adossée à l'essor de la construction scolaire après la guerre et visait, entre autres, à aider les artistes à vivre de leur production[2].

Mais en 1963, lors d'une déclaration à l'Assemblée nationale, le ministre chargé des Affaires culturelles, André Malraux (1901-1976), s'exprime en faveur d'un fléchage des crédits du 1 % vers des commandes ambitieuses au profit de « grands artistes[3] ». Les réactions sont immédiates, violentes, et le ministre revient sur ces propos quelques jours plus tard, annonçant finalement une réforme avec deux objectifs principaux : le soutien aux jeunes artistes et l'extension du dispositif à tous les bâtiments publics[4].

Cette hésitation politique, mettant en cause dans un premier temps la réalisation des 1 % par des jeunes artistes, a fragilisé l'enseignement de l'art monumental à l'ENSBA et explique l'orientation donnée au programme du concours de 1964-1965, dédié à la réalisation d'une Maison de la culture, la création de ce type d'établissement culturel ayant été lancée et étendue à tous les départements par André Malraux à partir de 1961. Quelques mois plus tard, Nicolas Untersteller réussit en effet à faire venir le ministre à l'exposition des maquettes du concours, insistant encore sur l'importance de cette formation.

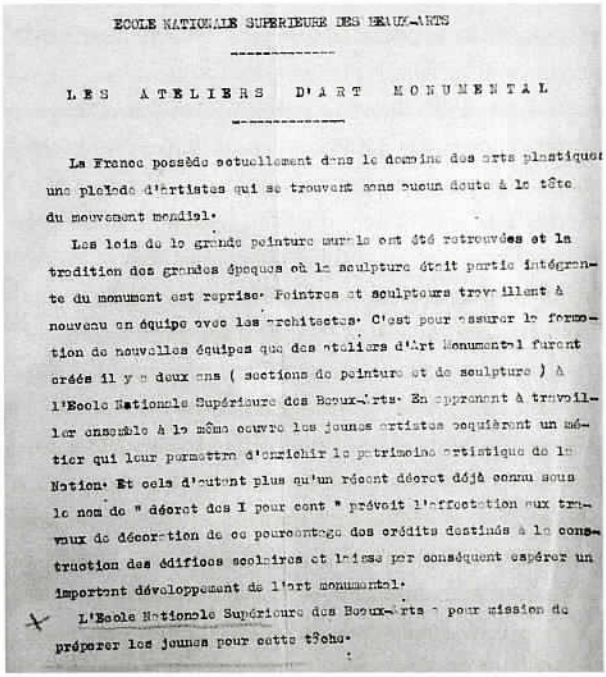
Aux Archives nationales, le rapprochement des fonds de l'École nationale supérieure des beaux-arts – et particulièrement le dossier consacré au concours d'art monumental et à l'enseignement des Trois Arts[5] – avec ceux du bureau de la commande publique et du 1 % de la délégation aux Arts plastiques de 1948 à 1983[6] nous a permis de mettre au jour les liens entretenus entre enseignement de l'architecture et des arts plastiques et politiques culturelle et architecturale. Ces recherches ont révélé également l'existence d'un enseignement croisé entre les arts dès la fin du XIXe siècle, méconnu dans l'histoire de cette école qui, fondée sur une origine double issue de la fusion de l'Académie royale de peinture et de sculpture et de l'Académie royale d'architecture, avait institué un enseignement parallèle des domaines. Or, l'apprentissage des Trois Arts dès 1879, le concours de composition décorative ensuite et enfin celui d'art monumental ont démontré l'expérience d'un enseignement simultané puis collectif de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Peu évoquée dans les publications malgré

son originalité, cette volonté de croiser les disciplines a pris sa source dans le contexte réformateur de l'enseignement de la fin du XIXe siècle. La première mention remonte à un rapport de 1860, suivi d'une commission pour créer un enseignement simultané et collectif des deux sections[7].
Comment l'expérience ténue mais tenace d'un enseignement en collaboration entre architectes et artistes s'est-elle installée à l'ENSBA et par quels acteurs a-t-elle été portée ? Quels ont été les objectifs et les répercussions professionnelles de cet enseignement pendant la Reconstruction et sous l'effet des nouvelles politiques de l'État ?

L'ENSEIGNEMENT CROISÉ DE L'ARCHITECTURE, DE LA SCULPTURE ET DE LA PEINTURE

De l'enseignement des Trois Arts au concours d'art monumental

La pédagogie croisée nommée « des Trois Arts » fut mise en place dès 1879 et s'appuyait sur une armature de cours existant dans chaque section : dessin et modelage ornemental, techniques industrielles, perspective, architecture élémentaire et composition décorative. La nouveauté résidait dans l'ouverture des cours aux élèves des autres disciplines. Si ces cours étaient complétés par des concours d'émulation, l'expérience restait néanmoins individuelle et l'est restée jusqu'à la mise en place d'un concours formant des équipes mixtes (première mention connue en 1930) où chaque élève concourait collectivement mais dans son métier. Dans son ouvrage *Peut-on enseigner les Beaux-Arts ?*[8], paru en 1943, Paul Landowski, sculpteur et directeur de l'ENSBA de 1937 à 1942, attribue l'initiative de cet enseignement croisé aux réformateurs qui cherchaient à insérer de la cohésion dans la dispersion des ateliers. D'après l'auteur, cette idée féconde revient au sculpteur Eugène Guillaume et à l'architecte Honoré Daumet, qui avaient incorporé le concept par touches successives afin de l'ajuster progressivement. Paul Landowski imaginait alors une grande section d'art collectif avec des applications réelles d'ensembles décoratifs extérieures à l'école.
Le concours d'art monumental s'est inscrit dans la perspective de cet enseignement des Trois Arts, rénové et amplifié avec l'arrivée de Nicolas Untersteller à la direction de l'école en 1948. Son apparition a coïncidé avec la reprise par Jacques Jaujard[9], directeur général des Arts et des Lettres, du dossier du « 1 % de décoration » qui avait été élaboré par Jean Zay dès 1936 mais était resté sans application. La signature du décret (le 18 mai 1951) et le contexte favorable offert par la Reconstruction ainsi que le Plan d'équipement scolaire[10] ont servi de levier à Nicolas Untersteller pour relancer cet enseignement collectif auquel il croyait profondément.
À l'occasion de la célébration du tricentenaire de la fondation de l'ENSBA en 1948, le tout nouveau directeur Nicolas Untersteller prononce un discours de neuf pages résumant l'historique de l'établissement tout en accordant plus d'une page au concours d'art monumental[11] (fig. 1). Cette disproportion d'attention en faveur d'un enseignement nouveau « apparaît comme l'idée fixe des cadres de la maison[12] », selon le commentaire de la presse sur la réforme. Quelques années plus tard, dans un autre discours, le directeur souligne : « En apprenant à travailler ensemble à la même œuvre, les jeunes artistes acquièrent un métier qui leur permettra d'enrichir la patrimoine artistique de la Nation. Et cela d'autant plus qu'un récent décret connu sous le nom de "décret des 1 pour cent" prévoit l'affectation aux travaux de décoration de ce pourcentage des crédits destinés à la construction des édifices scolaires et laisse par conséquent espérer un important développement de l'art monumental[13]. » En réalité, bien qu'an-


ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS

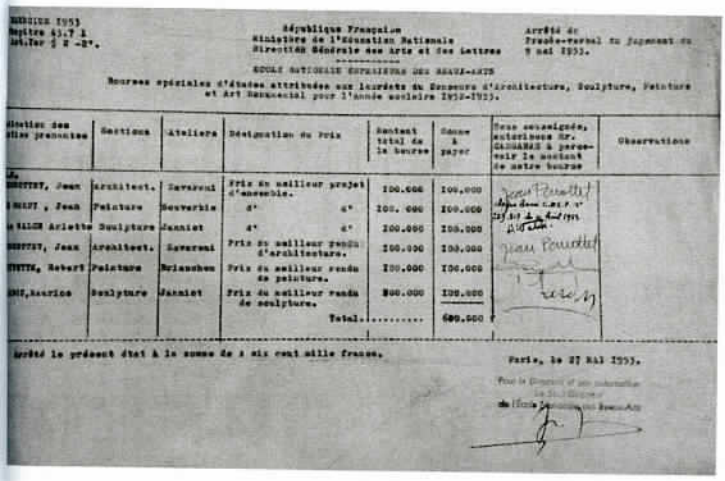
LES ATELIERS D'ART MONUMENTAL

La France possède actuellement dans le domaine des arts plastiques une pléiade d'artistes qui se trouvent sans aucun doute à la tête du mouvement mondial.

Les lois de la grande peinture murale ont été retrouvées et la tradition des grandes époques où la sculpture était partie intégrante du monument est reprise. Peintres et sculpteurs travaillent à nouveau en équipe avec les architectes. C'est pour assurer la formation de nouvelles équipes que des ateliers d'Art Monumental furent créés il y a deux ans (sections de peinture et de sculpture) à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. En apprenant à travailler ensemble à la même oeuvre les jeunes artistes acquièrent un métier qui leur permettra d'enrichir le patrimoine artistique de la Nation. Et cela d'autant plus qu'un récent décret déjà connu sous le nom de " décret des 1 pour cent " prévoit l'affectation aux travaux de décoration de ce pourcentage des crédits destinés à la construction des édifices scolaires et laisse par conséquent espérer un important développement de l'art monumental.

L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts a pour mission de préparer les jeunes pour cette tâche.

1. « Les ateliers d'art monumental ». Dossier des discours de Nicolas Untersteller, AN : AJ/52/808.



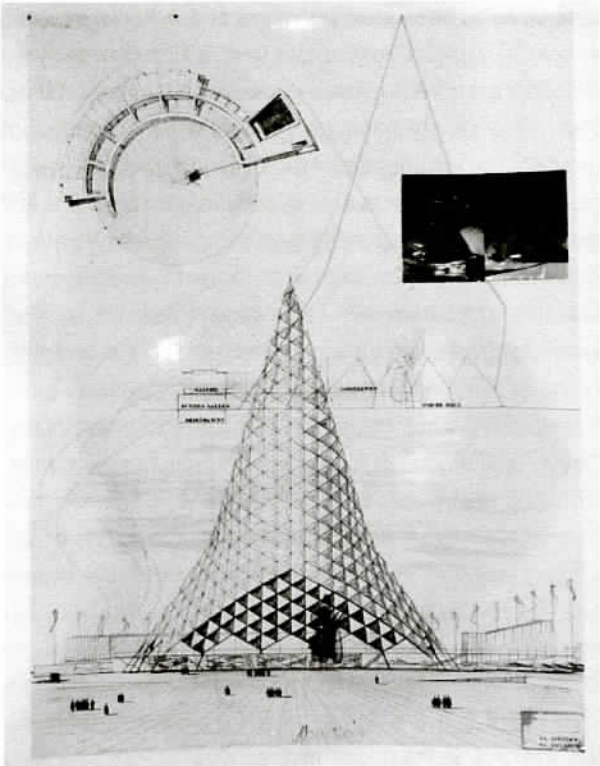
2. Procès-verbal, 9 mai 1953. Dossier des bourses, tableau d'attribution des bourses spéciales, AN : AJ/52/808.

noncé comme une création, Nicolas Untersteller a refondu l'enseignement des Trois Arts et le concours de composition décorative en un atelier d'art monumental ambitieux. Si, de 1879 à 1950, les équipes planchaient sur un détail architectural et livraient une esquisse ainsi qu'une maquette, elles travailleront désormais sur un projet d'ensemble avec la réalisation d'un prototype global qui prendra en compte, outre le volume, tous les aspects techniques et les matériaux y compris les plus récents. Ce faisant, Nicolas Untersteller a dû surmonter une difficulté de taille car, depuis la guerre, l'enseignement optionnel des Trois Arts était déserté et lors du concours, certaines sections n'avaient plus d'élève [14] ! Un courrier de la direction des Arts et des Lettres, daté du 21 mars 1950, nous éclaire sur la méthode d'incitation employée pour soutenir la refonte de cet enseignement et regonfler les effectifs. La lettre annonce en plus des cent vingt bourses dites « normales », trente et une bourses spéciales d'architecture, de peinture et de sculpture, d'un montant, en 1953, de 100 000 anciens francs (2 180 €), réglé en trois tiers [15] (fig. 2). Un procès-verbal fait état de l'attribution de vingt-quatre bourses aux concurrents, auxquelles s'ajoutent, pour six lauréats, un prix d'équipe pour le meilleur projet d'ensemble ainsi qu'un prix individuel pour les meilleurs rendus par discipline [16]. Il est à noter que d'après le tableau des bourses de 1953, l'élève architecte Jean Perrotet a cumulé cette année-là, outre la bourse de participation, le prix du meilleur projet d'ensemble et celui du meilleur rendu en architecture, soit 300 000 francs (6 540 €) [17]. À une période où la Grande Masse, association des élèves, signalait la pauvreté de nombreux étudiants [18], ces nouvelles bourses ont été bien accueillies et l'objectif commun de la direction des Arts et des Lettres et de l'ENSBA a été atteint : dès sa première année, le concours d'art monumental a affiché un tableau de participation complet ! Le concours s'adressait aux élèves de première classe de chaque section et se déroulait en deux parties avec une étape préparatoire à deux degrés (esquisse en loge et exécution d'une maquette) absorbant l'enseignement des Trois Arts. Les emplacements réservés à la peinture et à la sculpture étaient définis sur les esquisses et intégrés à l'architecture, en rouge pour la peinture et en bleu pour la sculpture (fig. 3). Le jury retenait seize candidats dans chaque section. Une exposition de trois jours permettait la formation des équipes qui présentaient alors une nouvelle maquette afin de sélectionner les huit équipes finalistes. La dernière épreuve retenait une seule équipe et récompensait trois élèves dans leur section respective.

LE CONCOURS D'ART MONUMENTAL : DES OBJECTIFS ANNONCÉS À LA RÉALITÉ PROFESSIONNELLE

Les acteurs : professeurs, chefs d'atelier et directeurs

Si la confrontation des discours de Nicolas Untersteller à l'histoire de l'enseignement des Trois Arts démontre donc que le concours d'art monumental s'est bien inséré dans un enseignement collectif existant qui tendait, outre le croisement des disciplines, à mutualiser et à faire circuler les méthodes pédagogiques [19], nous ne pouvons qualifier l'action du directeur d'opportuniste car son engagement en faveur des collaborations entre artistes et architectes n'était pas nouveau. Formé à l'École des arts décoratifs de Strasbourg de 1921 à 1923 puis à l'ENSBA, prix de Rome en 1928, il a répondu à de nombreuses commandes dans le domaine de l'art sacré comme fresquiste et vitrailliste. Il rencontre Jean Zay dès le milieu des années 1920 à Orléans, l'un et l'autre collaborant à la revue *Le Grenier* [20]. Est-ce à cette époque que les premières discussions autour d'une mesure d'État en faveur d'une stimulation de la commande artistique dans l'architecture ont commencé ? La question reste posée. Mais, en 1935, Jean Zay a introduit Nicolas Untersteller comme chef d'atelier de fresque à l'ENSBA alors qu'en 1936 et 1937, dans le cadre de ses fonctions ministé-



3. Photographie d'une esquisse du concours d'art monumental (reçue avec mention), signée Girodet-Leconte, année scolaire 1962-1963. AN : AJ/52/991.

rielles, il élaborait avec Mario Roustan le projet du 1 %. Par ailleurs, malgré sa formation académique, Nicolas Untersteller s'intéressait aux nouveaux matériaux et aux questions techniques issus de l'industrie et il n'a cessé de les expérimenter. À cet égard, le programme du premier concours d'art monumental (1950-1951) revêt une valeur symbolique et sentimentale pour lui avec la conception d'une église dédiée à sainte Barbe en pays minier [21]. Originaire de la Moselle, il a réalisé en 1937, avec Hélène Delaroche, son épouse, les décors et les vitraux de l'église Sainte-Barbe à Crusnes (Meurthe-et-Moselle), un bâtiment prototype en métal construit par Ferdinand Fillod, en vue de préfabriquer des lieux de cultes catholiques pour les colonies.

Alors que Nicolas Untersteller conduisait l'atelier de fresque à la période où Paul Landowski dirigeait l'établissement, d'autres chefs d'atelier se sont engagés dans l'enseignement des Trois Arts en faisant participer leurs élèves aux concours, certains d'entre eux prenant part au jury [22]. Les noms de quelques enseignants reviennent régulièrement, par exemple les élèves du concours de 1942 proviennent en majorité des ateliers d'Henri-Roger Expert (architecture), de Nicolas Untersteller (peinture) – dont trois élèves figurent parmi les dix premiers – et de Marcel Gaumont (sculpture). Dix ans plus tard, le concours d'art monumental de 1952-1953 réunit des élèves des ateliers d'architecture de Louis Arretche, d'Otello Zavaroni, de Marcel Lods et d'Eugène Beaudouin, les élèves sculpteurs étant issus majoritairement des ateliers d'Alfred Janniot et de Louis Leygue tandis que les élèves peintres sortent des ateliers de Maurice Brianchon, d'Eugène Narbonne, de Raymond Legueult et de Roger Chastel. Dernier exemple avec l'année 1964-1965, où on retrouve l'implication de Louis Leygue, de Roger Chastel mais aussi de nouveaux enseignants comme Édouard Albert, Georges Candilis et Émile Aillaud pour l'enseignement de l'architecture et Henri-Georges Adam pour la sculpture. Dans leur parcours de praticien, ces enseignants se sont impliqués dans les questions d'intégration de l'art dans l'architecture et ont bénéficié ou fait réaliser des commandes du 1 % en particulier. Citons quelques-unes de leurs réalisations : Alfred Janniot, auteur du tout premier 1 % en 1951 (un haut-relief) à l'École nationale professionnelle de Montluçon (Pol Abraham arch.) [23] ; Louis Arretche a conduit le programme du 1 % du campus universitaire de Rennes à la fin des années 1960 ; Louis Leygue et Henri-Georges Adam ont conçu de nombreuses sculptures dans le cadre de ce dispositif tandis qu'Émile Aillaud a fait travailler les artistes Fabio Rieti, son gendre, et Gilles Aillaud, son fils, sur ses chantiers.

Les acteurs : les élèves

Dans chaque discours prononcé, Nicolas Untersteller évoque le contexte « vrai » dans lequel les élèves pourraient s'exercer comme des professionnels. Mais la période de la Reconstruction n'a pas offert les occasions espérées et si la mesure du 1 % a permis le passage à l'acte et l'insertion massive de l'art dans les écoles sur tout le territoire national, y compris les communes les plus retirées, elle n'a pas donné lieu à une articulation concrète avec l'enseignement de l'art monumental à l'ENSBA. L'exemple de la cité scolaire à Saint-Nazaire en Loire-Atlantique est significatif. Il s'agit d'une ville reconstruite et l'architecte en chef, Noël Le Maresquier, en accord avec le maire, décide d'y implanter un nouveau modèle éducatif, une cité scolaire réunissant enseignement général et technique de la sixième à la terminale. Le dossier de l'architecte doit comporter un programme au titre du 1 %

4. Sculpture (1 % artistique) de Louis Leygue devant la cité scolaire de Saint-Nazaire, vers 1970.
© Archives municipales de Saint-Nazaire, fonds Louis Baizeau, ph. Philippe Lemasson.

de décoration et Noël Le Maresquier, par l'intermédiaire de son père, Charles Lemaresquier, patron d'un atelier d'architecture à l'ENSBA [24], approche Nicolas Untersteller avec l'objectif de faire réaliser des décors par de jeunes artistes issus de l'école. Le premier contact a lieu en 1953 mais en 1961 rien n'est commencé. Comme la cité scolaire est constituée d'établissements reconstruits et de nouveaux bâtiments d'enseignement, les financements proviennent de sources multiples et le pourcentage artistique ne se prélève que sur les subventions de l'État ! Pour éviter des budgets trop modestes et des réalisations au compte-gouttes, l'architecte attend de réunir une somme suffisante pour envisager un programme décoratif à l'échelle de la cité. Mais la lenteur des travaux consécutive au phasage de construction des bâtiments a raison du projet initial et Nicolas Untersteller forme en dernier recours une équipe composée d'artistes aguerris parmi ses anciens collaborateurs ou collègues – Marcel Chauvenet, Hélène Delaroche, Louis Leygue (fig. 4) – en y associant la jeune Esther Gorbato, la seule à être issue de l'atelier d'art monumental et à correspondre à l'objectif initial. Nicolas Untersteller réalise, quant à lui, la cinquième œuvre, sans toucher d'honoraire faute de budget suffisant ! Les dossiers des concours d'art monumental offrent de longues listes de noms d'élèves. Quelles ont été les carrières de ces artistes ? ont-elles bénéficié des commandes publiques au titre du 1 % artistique ? Le croisement du répertoire de ces élèves avec les noms des artistes qui ont fait de tels travaux reste à faire. 12 500 pièces au titre du 1 % ont été inventoriées en 2011 à partir de procès-verbaux des commissions d'agrément [25] mais rien ne prouve que toutes ces œuvres aient été réalisées ou qu'elles existent encore. Des carrières coupées du marché de l'art et l'absence d'une critique d'art de la commande publique expliquent en partie l'oubli de la majorité de ces artistes. Les exemples de trois élèves nous éclairent sur la disparité des parcours professionnels. Parmi les artistes reconnus et anciens élèves de l'atelier d'art monumental, on trouve César Baldaccini, dit César. S'il a peu travaillé dans le cadre du 1 %, considérant les budgets trop modestes, cet artiste est néanmoins l'auteur de nombreuses commandes publiques tout en développant une carrière artistique ambitieuse notamment avec son inscription dans le mouvement des Nouveaux Réalistes porté par le critique d'art Pierre Restany. Béatrice Casadesus, ancienne élève de Georges-Henry Adam, est arrivée première au concours d'art monumental de 1965. Elle a réalisé par la suite de nombreuses sculptures ainsi que des murs décoratifs au titre du 1 %, en métropole comme dans les territoires d'outre-mer. Quant à Joséphine Chevry, bien qu'elle ait obtenu le premier prix de Rome en sculpture en 1966, son œuvre reste méconnue. Pourtant, en équipe avec les artistes Michèle Goalard et Albert Marchais, elle a contribué à la réalisation des espaces publics sculptés de La Grande-Motte en collaboration étroite avec l'architecte Jean Balladur [26].

Au-delà du décor, l'engagement social et politique des acteurs

L'atelier d'art monumental a été balayé par Mai 68 entraînant la séparation des enseignements de l'architecture et des beaux-arts ainsi que des étudiants architectes et artistes. Son histoire et celle de la formation simultanée et collective de l'architecture et des arts plastiques qui lui a précédé méritent d'être mieux connues, car l'étude des documents fait réapparaître aujourd'hui une réflexion pédagogique profonde sur la transdisciplinarité des enseignements à l'ENSBA avant 1968. Pendant près d'un siècle, de 1879 à 1968, de nombreux acteurs se sont engagés pour former des équipes mixtes en vue de concevoir de nouveaux cadres de vie où seraient réunis art et architecture dans une œuvre commune. 12 500 commandes ont été engagées dans l'architecture publique à partir de 1951 avec le 1 %. L'utopie de l'intégration de l'art dans l'architecture née pendant l'entre-deux-guerres s'est-elle réalisée à grande échelle à la génération suivante avec le 1 % ? D'après

l'ouvrage *Un art de fonctionnaire : le 1 %* écrit par Yves Aguilar[27], ces œuvres, à quelques « rarissimes » exceptions près, sont désastreuses car élaborées sous la tutelle de l'État et la conduite des architectes, annulant de fait l'autonomie de l'art. Mais comme l'écrit Jacinto Lageira au sujet de l'ouvrage de Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique : écrits de circonstance*[28], ces détracteurs chaussent des lunettes anciennes pour lire les œuvres et ne prennent pas en compte l'engagement social et politique des artistes et des architectes car ils sont aveuglés par le cadre institutionnel de la commande d'État. Pourtant, à cette période, nombreux étaient ceux pour qui investir l'espace réel était aussi questionner la notion de l'habiter, voire la faire évoluer, quitte à s'infiltrer dans des dispositifs mis en place par l'État – militants d'un art en train de s'accomplir au sein du corps social et plus seulement d'un art conçu comme un décor ou un symbole !

Dans le cadre de l'enseignement en commun à l'ENSBA, l'étude des archives a permis d'observer dès 1879 nombre de ces acteurs parmi les professeurs, les élèves, les chefs d'atelier et les directeurs de l'établissement, œuvrant pour une formation commune pour architectes et artistes appliquée à l'intégration de l'art dans l'architecture. Le recoupement des noms des élèves avec ceux des artistes auteurs des 1 % reste à accomplir pour vérifier l'ampleur des applications professionnelles de cet enseignement. Mais surtout, une nouvelle analyse des œuvres sur site est à entreprendre afin de vérifier s'il y a eu engagement social et politique des architectes et des artistes sur la question de l'art public intégré à l'architecture et d'en observer la portée sur la réalité des œuvres. Cela provoquerait un renouvellement dans l'approche de ces productions artistiques, aujourd'hui délaissées et devenues dans de nombreux cas invisibles !

---

1 Archives nationales (AN) : AJ/52/991.

2 L'arrêté du 18 mai 1951, signé par le ministre de l'Éducation nationale Pierre-Olivier Lapie, affiche deux autres objectifs pour le 1 %, dont l'un est éducatif – mettre l'individu au contact de l'art dès son plus jeune âge – et l'autre relevant d'aspirations culturelles : renouer le dialogue entre art et architecture. La loi sera appliquée dans un premier temps à l'architecture scolaire et universitaire, sous l'autorité du ministre de l'Éducation.

3 Discussion à l'Assemblée nationale du budget des Affaires culturelles, 1963. Intervention de M. Malraux, au sujet du 1 %, *Journal officiel* du 19 janvier 1963, p. 1135. AN : AJ/52/808.

4 AN : AJ/52/808. André Parinaud, « Vive le 1 % », *Arts*, n° 905, du 27 février au 5 mars 1963, p. 1.

5 AN : AJ/52/978.

6 AN : 19880466/2.

7 AN : AJ/52/978.

8 *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts. Anthologie historique et littéraire établie* par Annie Jacques, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 512-513.

9 Jacques Jaujard est directeur des Musées nationaux de 1939 à 1944, puis devient directeur général des Arts et des Lettres. Il joue un rôle déterminant dans la mise en place du 1 % de décoration car, à partir de 1947, il réactive le projet endormi de Jean Zay, le reconfigure et le porte jusqu'à l'arrêté de 1951, avant d'accompagner son application. AN : 19880466/1.

10 Piloté par la direction de l'Équipement scolaire, universitaire et sportif (DESUS), créée en 1956.

11 Dossier des discours de Nicolas Untersteller. AN : AJ/52/808.

12 Article de presse non légendé, *ibid.*

13 *Ibid.*

14 Dossier cours Trois Arts : dessin, modelage, architecture. AN : AJ/52/978.

15 Dossier des bourses. AN : AJ/52/808.

16 Tableau d'attribution des bourses, procès-verbal, 9 mai 1953. *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts, op. cit.*

19 AN : AJ/52/978.

20 *Le Grenier* est une revue mensuelle d'art, de littérature et de critique, basée à Orléans, publiée en 1925 et 1926. Jean Zay en est un des principaux collaborateurs ; Nicolas Untersteller a participé aux numéros 14 et 17 en 1926 avec un dessin puis une gravure sur bois.

21 Programme du concours. AN : AJ/52/991.

22 Tableaux des participations des élèves et des ateliers. AN : AJ/52/808.

23 Dossier sur les 1 % du centre d'enseignement technique, Montluçon, Allier. AN : 19880466/21.

24 Charles Lemaresquier (1870-1972) rejoindra l'atelier d'enseignement de Victor Laloux en y associant son nom (1900-1938) puis reprend l'atelier en son nom (1938-1951 ?), son fils Noël le rejoint à partir de 1953.

25 Cet inventaire (1951-2011) a été conduit par Thierry Dufrêne, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris-Nanterre et missionné par la direction générale de la Création artistique (ministère de la Culture et de la Communication).

26 « La fin des interdits », dans Gilles Ragot, *La Grande Motte. Patrimoine du xxe siècle*, Paris, Somogy, 2016, p. 135-189.

27 Yves Aguilar, *Un art de fonctionnaires, le 1 % : introduction aux catégories esthétiques de l'État*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, 314 p.

28 Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique : écrits de circonstance*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000, 416 p. ; le compte rendu de Jacinto Lageira : *Critique d'art*, n° 17, printemps 2001, en ligne [critiquedart.revues.org/2319].