

MAI-68 : RÉVOLUTION SYMBOLIQUE
OU INERTIE INSTITUTIONNELLE ?

Cette édition se base sur le mémoire de Master 2, Arts & Langage
soutenu le 24 septembre 2015 (mention : très bien)
à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales
sous la direction de Gisèle Sapiro

Du même auteur

LE VOYAGE EN POLOGNE in *Études sur le collectif GRAPUS, 1970-1990... Entretiens et archives*, éditions B42, 2016

SUR LA CRISE DU MODÈLE DE MUSÉE CRÉÉ AU XIX^e SIÈCLE ET LES PROJETS DE WALTER BENJAMAIN, D'ABY WARBURG ET D'ANDRÉ MALRAUX POUR LA TRAVERSER (en polonais) in L. Mirocha & K. Nosarzewski (dir.), *Wizualizacje. Szkice z przeszłości i przeszłości i widzialnego*, 2015

À CONTRE-COURANT. MANDARIN ET L'ÉTAT DE LA NATURE in *Revue d'études française – Camus au XXI^e siècle*, juin 2014

UNITÉ DE LA PENSÉE ET DE LA VIE – ROUSSEAU OU CAMUS ? EST-CE QUE L'ON PEUT RETOURNER À L'ÉTAT DE LA NATURE ? (en polonais) in *Kronos*, n°3, 2012

Sur l'auteur

Ancienne élève de l'Université de Varsovie & de l'École du Louvre, Maria Tyl est actuellement doctorante à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales dans la section Arts & Langages. Sa thèse, sous la direction de Gisèle Sapiro, s'intitule Modes de circulation internationale de la production artistique – Relations entre la France et la Pologne (1950-1980).

Passionnée par la culture française, elle partage sa vie entre Katowice et Paris.

MAI-68 : RÉVOLUTION SYMBOLIQUE
OU INERTIE INSTITUTIONNELLE ?

*L'enseignement artistique à l'École Nationale
Supérieure des Beaux-arts dans la tourmente*

MARIA TYL

Éditions du Littéraire

70 rue de l'Amiral Mouchez – Paris XIV

© Maria Tyl
© Les éditions du Littéraire, janvier 2017, pour la présente édition
© Zao Wou-Ki – ProLitteris, Zurich, pour la reproduction de l'estampe
© Julius Baltazar, pour la photographie de l'estampe

ISBN 978-2-919318-38-4
ISSN 2261-1770

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.leseditionsdulitteraire.com

à mon père

*Arrêtez donc de faire joujou avec l'art, abandonnez au nom du ciel
cette habitude de le grossir et de le gonfler ;
au lieu de vous nourrir de légendes, tirez leçon des faits.*

Witold Gombrowicz¹

¹ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Gallimard, coll. « folio », 2013, p. 117.

Préface

EN 1979, Jean Musy, alors directeur de l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts, avait noté dans son rapport relatif à un projet de réforme que « l'École des Beaux-arts attendait son historien ». Depuis, un certain nombre de publications ont démontré que l'institution ne laissait plus les chercheurs indifférents. Abordant le problème sous l'angle des rapports de l'Art et de l'État, autrement dit, des *Arts et des pouvoirs de 1793 à 1981*² ; du *système des Beaux-arts sous la III^e République*³ , du *5^e pouvoir, La Culture et l'État de Malraux à Lang*⁴, entre autres, ces auteurs ont mis au jour le rôle capital de l'État républicain. Pendant près d'un siècle, il a encouragé les arts, financé des commandes publiques, veillé particulièrement à l'enseignement artistique et fait naître « une nouvelle esthétique officielle, susceptible de consolider et d'intégrer dans les consciences individuelles et collectives un nouvel idéal national et républicain à la fois⁵ ». Dans cette problématique, l'État avait besoin de créateurs pour exprimer la fierté nationale (façades instructives des bâtiments publics, fresques édifiantes, hommages aux grands hommes, etc.). Il revenait donc à l'École des Beaux-arts – sous la tutelle conjuguée du ministère et de l'Académie des Beaux-arts – de préparer les élèves à servir cet idéal.

Observer les facteurs du schisme opéré en Mai-68 par des agents extérieurs, revient donc à analyser la faillite de

² J. Laurent, *Arts et pouvoirs*, C.I.E.R.E.C, Université de Saint-Étienne, 1983.

³ M.-C. Genet-Delacroix, *Art et état sous la III^e République – Le système des Beaux-arts, 1870-1940*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1992.

⁴ C. Mollard, *Le 5^e pouvoir. La culture et l'État de Malraux à Lang*, Armand Colin, 1999.

⁵ M.-C. Genet-Delacroix, *op. cit.*, p. 120-11.

ce système. Pour en mesurer les effets, Maria Tyl s'est servie du concept de la théorie des champs développé par le sociologue Pierre Bourdieu et de celui de la sociologie de la perception, conçu par l'historien d'art Michael Baxandall. Elle choisit d'explorer ce moment historique en posant les questions : la révolution étudiante qui s'est exprimée par l'imposition d'ateliers populaires dans une institution canonique est-elle de l'ordre de la révolution symbolique rendue intelligible par Pierre Bourdieu dans son « Manet » ? L'organisation de l'enseignement artistique à l'École des Beaux-arts en a-t-elle été profondément modifiée ?

Ce double patronage théorique lui permet de passer au crible la structure héritée de l'Ancien régime dans ses rapports avec l'État. L'auteur met en évidence la cohabitation dans le même espace, de l'ordre symbolique imposé par les trois institutions : l'École des Beaux-arts (concours), le Musée du Louvre (copies), l'Académie des Beaux-arts (sanctions) et de la liberté symbolique, insigne de l'autonomie des ateliers. Les fêtes, les bizutages, et surtout l'esprit de bohème officielle des « appelés de l'art », telle que le décrit Henri Murger⁶, semblent occulter les effets de l'académisme. Or, l'examen des traits principaux de l'institution conduit plutôt à la rapprocher des grandes écoles. Un champ de luttes analogue existe parce que la possession d'un capital acquis au sein même des Beaux-arts conduit à maîtriser des instruments de reproduction du corps professoral (pouvoir de contrôle et de censure) et renforce le principe de division entre les professeurs pourvus des mêmes titres de consécration (Prix de Rome, membres de l'Académie des Beaux-arts, professeurs aux Beaux-arts, et membres de jury). Tous ceux qui sont restés à l'extérieur – les refusés, les recalés – ont, par la force des choses, été amenés à construire d'autres réseaux et d'autres

⁶ H. Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Calmann-Lévy, 1851.

espaces de luttes pour entrer dans le marché de l'art.

Maria Tyl ne s'est pas contentée de la théorie. Elle a fait un nombre important d'entretiens avec des professeurs, des membres de l'Académie des Beaux-arts, des artistes qui ont participé aux Ateliers Populaires et des témoins des événements de Mai-68. Elle permet ainsi de constituer un fonds d'archives qui fera date.

Un autre bilan reste à faire pour connaître les effets de l'enseignement artistique académique. Le réquisitoire le plus sévère a été prononcé par Pierre Bourdieu dans son article « L'institutionnalisation de l'anomie » :

« Purs produits de l'École, les peintres issus de cette formation ne sont ni des artisans, comme en d'autres temps, ni des artistes, comme ceux qui tentent de s'imposer contre eux : ce sont au sens plein, des *maîtres...* »,

ils ont

« une *carrière*, une succession bien définie d'honneurs, de l'École des Beaux-arts à l'Institut, en passant par les hiérarchies des récompenses attribuées lors des expositions au Salon⁷. »

L'élaboration de la biographie collective d'un corps, établie à partir de notices individuelles, a permis de porter un regard nouveau sur une population figée dans ces représentations les plus communément admises⁸.

Comment se sont comportés les pensionnaires de l'Académie de France à Rome pendant leur séjour ? Que sont-ils devenus à leur sortie ? Membres sélectionnés par

⁷ P. Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie » in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (19-20), juin 1987, p.8.

⁸ A. & G. Verger, *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, L'échelle de Jacob, 2011.

des maîtres, leur place n'était-elle pas toute trouvée au sein de l'institution qui les avait distingués ?

Entre 1666 et 1968, mille deux cent soixante pensionnaires ont, à quelques exceptions près, séjourné à Rome. Ils se répartissent entre ceux qui ont suivi la voie royale et ceux qui ont pris leur indépendance.

Sous l'Ancien régime, la consécration de cette élite passait par la réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture et l'Académie d'architecture : 37,6% sont agrégés ou reçus.

De 1797 et 1968, 23% sont admis à l'Académie des Beaux-arts, 25% se consacrent à l'enseignement (du professeur d'école des Beaux-arts de province au chef d'atelier des Beaux-arts de Paris). Plus nombreux sont donc ceux qui, pour de multiples raisons, n'entrent pas dans ces statistiques.

L'étude de l'Académie de France à Rome à travers la correspondance de ses directeurs montre que, bien avant la révolution de Mai-68, des lauréats ont été rétifs aux ordres des autorités en place. Les premiers, autour du sculpteur Louis Leconte, se sont rebellés en 1676 contre Colbert en refusant de copier les œuvres imposées. Ils ont été immédiatement expulsés. D'autres se sont affrontés au Vatican comme, par exemple, l'architecte Adrien Mouton qui n'a pas accepté de se plier à la règle de la confession obligatoire. Exclu en 1767, il a intenté un procès au directeur de l'Académie de France à Rome, Charles Natoire, qu'il a gagné après des années de procédure. C'est également à Rome que des pensionnaires se sont compromis avec le Comte Cagliostro. Le peintre Louis Belle a transformé son atelier en loge maçonnique et fait des adeptes, préfigurant la scission entre les pensionnaires restés royalistes et ceux qui ont choisi la République.

Sans être aussi radicaux, certains Grands prix de Rome ont élargi leur horizon. Au lieu de revenir à Paris, ils ont

pris d'autres directions : arpenteur et dessinateur attiré des archéologues en Asie Mineure (Louis-François Cassas) ; voyageur en Égypte en compagnie du photographe Maxime du Camp et de Gustave Flauvert (Jean-Baptiste Gibert) ; éleveur de vers à soie à Trévisé (le compositeur Albert Guillion) ; directeur de l'école d'architecture de l'Université de Harvard (Jean-Jacques Haffner) ; paléontologue associé à Yves Coppens en Éthiopie lors de la découverte de *Lucy* en 1968 (Claude-Jean Guillemot), etc.

Ces parcours pourraient être considérés comme des exceptions confirmant la règle imposée par l'académisme. Néanmoins, ils témoignent de leur capacité à lutter contre tous les conformismes. Claude Debussy, pourtant Grand prix de Rome de composition musicale en 1884, autre rebelle, disait : « Que voulez-vous ? Je mourrai dans l'impénitence finale à l'égard des bienfaits que prodigue la Villa Médicis. Cette vie de sous-officier à solde entière... ne me dira jamais rien, même je suis très heureux d'avoir en moi ce qu'il faut pour n'en prendre que ce qu'il est impossible d'éviter⁹. »

Annie Verger

⁹ C. Debussy, *Correspondance générale*, Gallimard, 1885.

Introduction

RÉSUMANT sa réflexion sur la révolte de Mai-68 à l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts, institution majeure de l'enseignement artistique en France, Jean-Louis Violeau propose l'interprétation suivante des événements :

« D'ailleurs, cette *révolution symbolique* contre l'Académie, contre le Prix de Rome et le *système* des concours ressemble fort à celle qu'avaient menée les Impressionnistes dans la peinture du siècle précédent, contre l'Académie et contre le Salon, contre la copie et la répétition [...] À l'image de la révolution initiée par Manet qui met en question le corps académique et sa capacité à distinguer peinture et non-peinture, on assiste alors à un refus du jeu et de la valeur des enjeux qui entame profondément, après les premiers coups portés par le Mouvement moderne avant-guerre [...], le monopole de la manipulation légitime de la valeur artistique que détenait jusqu'alors l'Académie, la *banque centrale*, et l'École des Beaux-arts qui lui était organiquement liée¹⁰. »

Le chercheur y fait directement référence aux concepts élaborés par Pierre Bourdieu, notamment celui de la révolution symbolique qui sera aussi le leitmotiv de ce livre qui analysera les incidences des événements de Mai-68 sur l'enseignement dispensé dans les sections des arts plastiques (peinture, sculpture, gravure) de l'ENSBA.

¹⁰ J.-L. Violeau, « L'École des Beaux-arts en 1968, disparition d'un système. Contestation et modernisation de l'État », in A. Jacques (dir.), E. Schwartz (dir.), *Les Beaux-arts. De l'Académie aux Quat'z'arts. Anthropologie historique et littéraire*, Beaux-arts de Paris les éditions, coll. « Histoire », 2001, p. 534.

Une révolution symbolique se fait toujours contre les classes dominantes et dans un environnement relativement autonome. Elle « désigne à la fois un changement majeur du mode de représentation du monde et des conditions de production de ce mode de représentation¹¹ » ; « bouleverse des structures cognitives et parfois, dans une certaine mesure, des structures sociales. Une telle révolution impose, dès lors qu'elle réussit, de nouvelles structures cognitives qui, du fait qu'elles se généralisent, qu'elles se diffusent, qu'elles habitent l'ensemble des sujets percevant d'un univers social, deviennent imperceptibles¹². »

Parallèlement à ses analyses du champ littéraire, Bourdieu s'intéressa aussi aux structures et aux règles organisant le fonctionnement de l'univers artistique. Ses cours donnés entre 1998 et 2000 au Collège de France – publiés en 2013¹³ – en étaient le fruit. La révolution symbolique éponyme, liée selon Bourdieu à la peinture d'Édouard Manet, se concrétisa par le démantèlement du monopole étatique que l'Académie des Beaux-arts, depuis sa création en 1648, détenait sur la nomination et « la production des producteurs et des œuvres légitimes » ainsi que sur la définition officielle de l'art. Autrement dit, elle contribuait au passage de la logique du corps à la logique du champ, d'un seul *nomos* à plusieurs *nomoi* ou encore, en abolition de « la possession même de la référence à une autorité ultime, d'un tribunal de dernière instance, capable de trancher tous les litiges en matière d'art¹⁴. »

À partir de ce moment-là, on passe du système hermétique des Beaux-arts à un système plus flou et

¹¹ P. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, Seuil, 2013, p. 534.

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ P. Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique, op. cit.*

¹⁴ P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1998, p. 222.

aléatoire, appelé par Harrison et Cynthia White, « marchand-critique¹⁵ ». Désormais, une carrière officielle, traditionnelle, académique et une carrière plus libre, celle du marché de l'art sont deux voies parallèles de reconnaissance artistique.

Or, il est vrai que sous l'impulsion de Manet (ou plus largement du mouvement impressionniste), l'autorité de l'Académie dans le champ artistique a été remise en question, mais son pouvoir sur la formation artistique n'a cependant subi aucun revers et son ordre symbolique intérieur (étant par déduction celui de l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts) n'a point été écornée. Certes, à partir de la fin du XIX^e siècle nous observons un certain assouplissement des « droits d'entrée » dans l'enseignement artistique supérieur (le début du XX^e siècle est marqué par l'entrée des femmes à l'ENSBA, réservée jusque là exclusivement aux hommes ; elles ont le droit de participer au concours de Rome depuis 1903 et le premier Grand Prix décerné à une femme, la sculptrice Lucienne Heuvelmans, date de 1911¹⁶) ainsi que l'émergence d'autres écoles d'art et des académies privées¹⁷, mais il faut attendre les années 1920-1930 pour que les artistes qui y ont été formés soient reconnus par l'Académie en tant que lauréats des Prix de Rome (ce qui reste quand même très rare) ou professeurs à l'École des Beaux-arts.

Bien que le décret préparé par Alfred Émile de

¹⁵ H. C. & C. A White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Flammarion, 1991, p. 100.

¹⁶ Marina Sauer a consacré à ce sujet son livre intitulé *L'Entrée des femmes à l'École des Beaux-arts, 1880-1923*, Beaux-arts de Paris les éditions, 1992. Les documents retraçant cet épisode de la vie de l'École se trouvent aux Archives Nationales sous les cotes : AJ/52/971, AJ/52/909, AJ/52/910 et AJ/52/993.

¹⁷ Comme l'École Estienne en 1889, l'École Boullé en 1895, l'École Duperré en 1906 (qui d'ailleurs forment plutôt les artisans) ou l'Académie Julian, l'Académie Ranson ou la Grande Chaumière.

Nieuwerkerke, Prosper Mérimée et Eugène Viollet-le-Duc, publié dans le *Moniteur universel* du 15 novembre 1863¹⁸, peu après le fameux Salon des Refusés, ait modifié l'organisation de l'École en remettant à l'État la direction de l'enseignement – qui jusqu'alors dépendait de l'assemblée des professeurs¹⁹ (en grande majorité membres de l'Académie) – en réalité, rien n'est venu contester l'autorité de l'Institut sur la formation des artistes. D'autant plus que l'on nomme M. Robert-Fleury père, suiveur fidèle de Paul Delaroche, comme directeur de l'École, ce qui signifiait plus que jamais, d'accorder le prestige à la tradition académique.

Au vu du désengagement de l'État dans le domaine de l'art à l'époque de la III^e République, l'institution académique s'en trouve confirmée. En 1942, André Lhote²⁰, peintre enseignant dans différentes académies notera : « Il n'y a rien à faire : l'Institut est solide, l'École des Beaux-arts, inébranlable, car elle répond parfaitement à la demande de la majorité des Français, éperdument épris de médiocrité, de ressemblance et d'intelligibilité immédiate [...] figée dans l'adoration des recettes les plus disqualifiées et ces Messieurs du Sénat, toujours fidèles au Salon de leur

¹⁸ La lecture du *Rapport sur l'École impériale et spéciale des Beaux-arts* de Nieuwerkerke et de la *Réponse au rapport sur l'École impériale des Beaux-arts* de Jean-Dominique Ingres permet d'observer les positions de l'Académie et des réformateurs sur les réformes envisagées que l'on peut considérer comme annonciatrices de celles revendiquées autour de Mai-68.

¹⁹ Archives nationales, carton n°1992445/26 : « Le Directeur est désormais nommé par le Ministre. Un Conseil Supérieur composé de délégués des professeurs, de hauts fonctionnaires des Beaux-arts extérieurs et de critiques nommés par le Ministre remplace, avec voix consultative seulement, l'ancienne assemblée des professeurs. Les jurys sont composés des professeurs et en majorité, d'artistes extérieurs. Il est créé une chaire d'esthétique dont le premier titulaire est Taine. »

²⁰ En 1922 il crée, rue d'Odessa, sa propre académie où étudiaient des artistes comme : William Klein, Tamara de Lempicka, Bertrand Dorny, Marcelle Rivier, Henri Cartier-Bresson, Dario Villalba, Alf Bayrle, ou Robert Wehrin.

jeunesse²¹... »

Malgré les froissements entre l'Administration des Beaux-arts et l'Institut, tout rentre peu à peu dans l'ordre comme le confirment les paroles de Léon Bonnat, directeur de l'ENSBA entre 1905 et 1922²² : le décret signé par Adolphe Thiers et Jules Simon, le 13 novembre 1871, entérine l'abandon du projet de réforme de l'École des Beaux-arts en laissant au marché privé la promotion de l'art vivant²³.

N'oublions pas que les élèves s'étaient également opposés aux changements envisagés, les assimilant à l'autoritarisme de l'administration.

L'Académie continue donc à contrôler le concours du prix de Rome (la plus haute consécration officielle de la carrière artistique) et détient le pouvoir décisif sur la nomination des professeurs des écoles d'art. Le Conseil supérieur d'enseignement des Beaux-arts (défini par le décret du 2 janvier 1906) dirige l'enseignement à l'École, y exerce la discipline, propose les nominations des professeurs et constitue les jurys des concours.

Les professeurs de l'École, ainsi que les professeurs de dessin dans les collèges et les lycées, tout au long de la III^e République sont recrutés parmi les artistes (héritiers lointains de David et d'Ingres, mais sans leur culture antique) ayant reçu la formation académique²⁴ (à partir de

²¹ A. Lothe, « Peinture d'abord », in A. Jacques (dir.), E. Schwartz (dir.), *Les Beaux-arts...*, *op. cit.*, p. 520.

²² L. Bonnat, « Cinquantenaire de la création des ateliers officiels », in A. Jacques (dir.), E. Schwartz (dir.), *Les Beaux-arts...*, *op. cit.*, p. 63.

²³ G. Monnier, *L'art et ses institutions en France. De la révolution à nos jours*, Gallimard, 1999, p. 212.

²⁴ Quoiqu'à partir des années 1920-1930 le recrutement se libéralise peu à peu. Certains artistes nommés professeurs à l'ENSBA à ce moment-là n'ont pas eux-mêmes suivi l'enseignement à l'ENSBA, ni eu de Prix de Rome, ils furent formés dans des académies privées : à l'atelier Cormon, à la Grande Chaumière, à l'Académie Ranson ou Julian. Ils sont néanmoins membres de l'Académie des Beaux-arts.

1947 dispensée aussi au lycée Claude Bernard), pour lesquels ce poste constitue « un second métier honorable²⁵ ».

Comme le constate Raymonde Moulin, « dans les années 1950-1960 l'école est demeurée la fin de parcours obligée de l'aspirant artiste en quête d'identité²⁶ » : 72% des artistes ont reçu un enseignement artistique, 46% un enseignement supérieur, 65% sont passés dans des écoles d'art plus de cinq ans, 26% d'entre eux étaient titulaires d'un diplôme artistique²⁷. Dans le champ d'enseignement artistique, l'ENSBA jouissait toujours d'un incontestable prestige national – en attirant de nombreux étudiants des écoles d'art de province²⁸ (le système était organisé selon le principe d'unité, imposé par le décret de 1883 et confirmé en 1903, qui instituait l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris en tant que « la maison-mère » à laquelle toutes les écoles régionales d'art étaient rattachées financièrement et ajustaient leurs programmes²⁹) – et international, en accueillant des centaines d'élèves étrangers³⁰. La majorité des artistes à visibilité sociale forte

²⁵ G. Monnier, *L'Art et ses institutions...*, *op. cit.*, p. 236.

²⁶ R. Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1992, p. 307.

²⁷ *Ibid.*, p. 306.

²⁸ C. G., originaire de Vannes, parle de l'idée que les jeunes étudiants se faisaient de l'ENSBA : « À Vannes où j'étais, on parlait des ateliers à Paris, on faisait tout un cinéma... ah, oui ! Il y a des académies ! [...] j'avais envie de monter vers Paris [...] c'était une espèce de truc romantique de 17 ans... on se disait qu'on va faire de la peinture [...] j'avais un peu nourri ce mythe aux Beaux-arts de Lorient où il y avait un prof qui avait un sacré charisme dont j'ai jamais vu la peinture, mais dont les élèves sortaient de l'atelier complètement pris par le truc, généralement, la peinture, le dessin, c'était incroyable ! » Entretien du 30 avril 2015.

²⁹ J.-L. Violeau, *Les architectes et mai 68*, Recherches, 2005, p. 23.

³⁰ À son tour, Mathilde Ferrer, d'origine espagnole confirme : « C'était tellement connu dans le monde entier, l'École des Beaux-arts de Paris était le fronton de toutes les écoles d'art. Tout le monde aurait rêvé, s'il était artiste, de pouvoir venir à l'École des Beaux-arts. Cette espèce de gloire, elle est restée et les directeurs de l'école étaient convaincus qu'encore c'était ça !

ou moyenne ont franchi son seuil, même s'ils la fréquentaient avec une assiduité très variable³¹.

Au milieu du XX^e siècle l'enseignement artistique français fonctionne donc toujours selon la logique propre à un corps et non pas à un champ. L'ENSBA y occupe la position comparable à celle qu'occupent les familles³² nobles dans le champ social. D'ailleurs, Bourdieu souligne dans *La Distinction* que ces « noblesses sont essentialistes : tenant l'existence pour une émanation de l'essence » qu'elles se donnent dans l'objectif d'illustrer et de perpétuer. « [N]oblesse oblige –, à demander d'elles-mêmes ce que personne d'autre ne saurait leur demander, à se prouver à elles-mêmes qu'elles sont à la hauteur d'elles-mêmes, c'est-à-dire de leur essence [...] Mais pour le comprendre pleinement, il faut prendre en compte cette autre propriété de toutes les noblesses : l'essence dans laquelle elles se reconnaissent ne se laisse enfermer dans aucune définition ; échappant à la rigueur mesquine de la règle ou de règlement, elle est par nature liberté³³. » Ce qui constituait « l'essence » de l'École était ce lien étroit qu'elle conservait avec l'histoire, c'est-à-dire les origines (antiques) de l'art et du métier de l'artiste qui légitimait son pouvoir symbolique renforcé par l'affiliation à la tradition royale. La citation démontre bien la double nature de l'ordre symbolique de cet établissement : son caractère hermétique et verrouillé via des règles et des structures inchangées depuis des siècles, ses hiérarchies intérieures et ses canons

[...] Je suis venue en France, parce que je pensais qu'à Paris, l'école de Paris était au-dessus du monde. » Entretien du 10 avril 2015.

³¹ R. Moulin, *L'Artiste...*, *op. cit.*, p. 307.

³² Ce rapprochement nous est également suggéré par le propos d'un élève comparant un atelier des Beaux-arts à une famille : « Les ateliers, j'appelle ça une famille, si l'on peut dire... Il y a les familles qui s'enferment sur elles-mêmes et qui ignorent tout le reste, ou au contraire, les familles où on sait qu'on revient le soir, mais on s'est baladé et on retrouve les parents... », cité in J.-L. Violeau, *Les architectes...*, *op. cit.*, p. 78.

³³ P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, 2012, p. 23.