

Il y a deux cents ans...

La création de l'Université impériale, préfiguration du ministère de l'Education nationale

Jean-Luc DAUPHIN

L'année passée, c'est une très discrète commémoration nationale qui a marqué le bicentenaire des décrets des 17 mars et 17 septembre 1808, qui ont pourtant donné vie à un système d'éducation et à un cadre administratif dont nous demeurons aujourd'hui à bien des égards les héritiers.

Or, ces textes de 1808 étaient eux-mêmes l'aboutissement d'une réflexion rendue nécessaire et cruciale par la Révolution française : en nationalisant les biens du clergé et en supprimant les congrégations religieuses, l'Assemblée constituante avait mis à bas tout le système éducatif de l'ancienne France, dont l'Eglise avait de fait le monopole ; et, par son décret du 18 août 1792, la Législative enfonçait encore le clou en stipulant « *qu'aucune partie de l'enseignement public ne sera confiée à aucune des maisons des ci-devant congrégations d'hommes et de filles* »...

Les plus éclairés des hommes de la Révolution avaient mesuré d'emblée le besoin et même l'urgente nécessité de développer une instruction publique étendue à tous afin, selon la formule de Condorcet, « *d'établir entre les citoyens une égalité de fait et de rendre réelle l'égalité politique reconnue par la loi.* » Dans son article 22, la Déclaration des Droits de l'Homme de 1793 précise que « *l'instruction est le besoin de tous. La société doit favoriser de tout son pouvoir les progrès de la raison publique et mettre l'instruction à la portée de tous les citoyens.* » Mais, en dépit des principes ainsi énoncés, les assemblées révolutionnaires n'ont pas su ni pu mettre en place un tel service. Faute de temps et de moyens, dira-t-on, mais aussi faute de la volonté claire et partagée d'instituer un véritable service public qui fût un monopole d'Etat : « *tout privilège, déclarait Talleyrand, est par nature odieux ; un privilège en matière d'instruction serait plus odieux et plus absurde encore.* »

Ce préjugé de libéralisme, cette hostilité à l'égard d'un monopole de l'éducation, fût-il d'Etat, allait donc freiner toute tentative pour établir une organisation publique de l'enseignement, à l'encontre même des déclarations d'un Condorcet, d'un Lakanal ou d'un Fourcroy. Les quelques réalisations de la Convention instituant les *écoles centrales* (nos futurs lycées) et surtout les *écoles spécialisées* étaient certes promises à une belle pérennité : ce sont aujourd'hui encore l'Ecole Polytechnique, celle des

Mines, celle des Ponts et Chaussées, le Conservatoire national des Arts et Métiers ou l'école des Beaux-Arts – mais la mise en place d'écoles primaires et secondaires était totalement laissée à l'initiative des particuliers et des administrations locales... Le constat fait par Fourcroy d'une « *ruine totale* » de l'instruction ne semble guère exagéré.

Napoléon et le système éducatif

Sous le Consulat, le dossier devient plus lisible. L'instruction publique est confiée, au sein du ministère de l'Intérieur, à un bureau, puis à une division. Par un arrêté du 21 ventôse an 10 (12 mars 1802), cette division est elle-même érigée en « *administration générale* » confiée au conseiller d'Etat Pierre Louis Roederer. Quelques mois plus tard, un ancien Conventionnel, le chimiste et idéologue Antoine François de Fourcroy devient le « *Directeur général de la Surveillance de l'Instruction publique* » et, aidé de trois inspecteurs généraux, il a la lourde charge de mettre en place les lycées prévus par la loi du 11 floréal (1^{er} mai 1802) et de jeter les bases d'une structure unique qui soit un monopole d'Etat et englobe cette fois tous les niveaux de l'instruction.



Portrait d'Antoine François de Fourcroy
(gravure d'après Gérard)

« *Dans toutes les institutions, déclare Napoléon, la plus importante est l'instruction publique. Tout en dépend, le présent et l'avenir* » – et, pour être bien clair, il ajoute : « *Donnez une bonne direction à l'instruction de la jeunesse : recommandez lui le respect pour la religion et les lois ; écartez tout ce qui pourrait donner de fausses idées du vrai et tout ce qui pourrait faire errer de jeunes têtes* ». Mais cette formation civique des esprits – on pourrait dire : ce formatage – n'exclut pas dans la vision du nouvel empereur une plus grande ambition : « *Les lettres, les sciences, le haut enseignement, c'est là un des attributs de l'Empire, et ce qui le distingue du despotisme militaire.* » Pour cela, il faut un nouveau corps enseignant « *avec des principes fixes* », que l'empereur conçoit comme une véritable

corporation et même comme une congrégation laïque – car une corporation, dit-il, « ne meurt jamais et parce qu'il y a transmission d'organisation, d'administration et d'esprit. »

La feuille de route de Fourcroy est ainsi toute tracée. Il reformule ainsi à l'intention de l'Empereur le principe conducteur du projet : « *Le corps enseignant étant un, l'esprit qui l'animerait sera nécessairement un et, sous ce rapport, le nouveau corps enseignant l'emportera de beaucoup sur les anciennes corporations [...] Dans ces diverses congrégations, l'esprit national était toujours subordonné à l'esprit particulier du corps. Ici l'esprit sera le même partout. Il sera à Turin tel qu'à Paris, à Bruxelles ou à Mayence tel qu'à Marseille et à Bordeaux ; il sera éminemment français, c'est-à-dire que tous n'auront qu'un but, celui de former des sujets vertueux par principes de religion, utiles à l'Etat par leurs talents et leurs lumières, attachés au Gouvernement et dévoués à son auguste chef par amour et par devoir.* »

C'est ainsi que, le 10 mai 1806, est promulguée une loi « relative à la formation d'un corps enseignant, sous le nom d'Université impériale ». Ce texte lapidaire mais fondateur, préambule aux décrets de 1808, ne comporte que trois articles, instituant « un corps chargé exclusivement de l'enseignement public dans tout l'Empire » et prévoyant que les membres de ce corps contracteront envers l'Etat des « obligations civiles, spéciales et temporaires » ; la loi n'en dit pas plus, mais l'on sait que Napoléon avait songé à leur imposer le célibat...

C'est le décret du 17 mars 1808, préparé par l'actif et dévoué Fourcroy, qui tout au long de ses 144 articles, dessine jusque dans son détail le profil de la nouvelle institution, embrassant toute la pyramide du système scolaire et universitaire de haut en bas : facultés, lycées, collèges ou écoles secondaires communales, institutions et pensions, écoles primaires, et enfin les écoles normales chargées dans chaque département de former maîtres et professeurs. Il n'y manque pas même les Palmes académiques, signe distinctif des cadres de la nouvelle Université.

L'Université impériale ainsi instituée est dirigée par un Grand maître directement désigné par l'Empereur, mais elle demeure sous la stricte tutelle du ministère de l'Intérieur : « *Mon intention, dira Napoléon, est que le Grand maître de l'Université jouisse de la considération convenable ; mais tout ce qui existe dans l'Empire est sous la surveillance de mes ministres.* » Fourcroy s'était rêvé le Grand maître de la nouvelle Université : mais son passé jacobin et son idéologie philosophique le condamnent ; il en mourra de dépit l'année suivante. Après avoir envisagé un temps de désigner pour cette charge l'insubmersible Talleyrand, l'Empereur choisit le président du Corps législatif : Louis de Fontanes, poète et courtisan, bien pensant mais sans fanatisme, catholique bon teint et proche du moraliste Joubert et de Chateaubriand dont il a contribué à lancer *Le Génie du Christianisme* (voir encadré page suivante) – en fait, une personnalité bien propre à modérer les craintes des nombreux enseignants issus des anciennes congrégations.



Louis de Fontanes

Né à Niort le 6 mars 1757, Jean Pierre Louis Fontanes est le fils d'un inspecteur des manufactures en Poitou. Tôt orphelin, il est destiné à succéder à son père, mais le goût des Lettres l'incite à « monter » à Paris : il a 20 ans et publie ses premières œuvres poétiques ; « *il eut le rare bonheur de voir sa réputation devancer son mérite* », notera Molé.

C'est alors qu'il rencontre Joseph Joubert, son aîné de trois ans, un jeune Périgourdin épris de philosophie qui sera dès lors son plus fidèle ami et confident. Riches d'espérances, vivant de projets, de travaux obscurs et d'expédients plus ou moins avouables, les deux amis hantent les milieux littéraires, du salon de Fanny de Beauharnais à l'intimité de Rétif de la Bretonne et de Grimod de la Reynière, et ils mènent une vie assez dissipée. En 1788, Joubert attire son ami à Villeneuve-sur-Yonne (alors encore Villeneuve-le-Roi), où il réside chez un cousin, et il entreprend de le marier avec une jeune héritière lyonnaise, Chantal Cathelin. En des temps difficiles, Fontanes rêvera de s'installer à Villeneuve et spéculera sur les vins de l'Yonne...

Lauréat de l'Académie en 1789, il saisit l'air du temps et s'exerce au journalisme. Un de ses biographes a pu écrire : « *Quand la révolution éclata, il en adopta les principes, puis en repoussa les conséquences.* » Caché quelque temps à Lyon sous la Terreur, il se relance bientôt dans la littérature et la vie mondaine, et entre à l'Institut en 1795. Brièvement exilé à Londres après Fructidor, il s'y lie avec Chateaubriand. De retour à Paris, amant et protégé d'Elisa, sœur du Premier consul, il est aussi l'un des fleurons de la « petite société » alors réunie autour de Pauline de Beaumont.

Politiquement conservateur, catholique et monarchiste modéré, il contribue par ses articles à lancer *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand, puis se met résolument au service de Napoléon. Brillant orateur, il entre au Corps législatif, puis en devient président en 1804 ; Grand maître de l'Université impériale en 1808, il est fait comte d'Empire, puis sénateur. Maintenu dans ses fonctions sous la Première Restauration, promu Pair de France et nommé au Conseil privé du roi, on comprend qu'il préfère garder un silence prudent durant les Cent jours... Le désormais *marquis* de Fontanes poursuit encore ses rêves inaboutis de poésie quand il est emporté par une attaque d'apoplexie le 17 mars 1821.

J.-L. D.

Dans sa tâche immense, le Grand maître de l'Université est assisté d'un Chancelier, pour l'administration, et d'un Trésorier, pour les finances, d'une poignée d'inspecteurs généraux (ils seront 26 à la fin de l'Empire) et d'un Conseil de l'Université composé de 30 membres, *titulaires* ou *ordinaires*. Parmi ces conseillers, dont la liste a été dûment soumise à l'Empereur, figurent des personnalités de grande notoriété comme les naturalistes Cuvier et Jussieu, le philosophe Bonald, le mathématicien Legendre, des ecclésiastiques comme Mgr de Bausset, mais aussi des collaborateurs moins connus en qui Fontanes a pleine confiance : ses amis de vieille date Joseph Joubert et Langeac, ou de plus jeunes, tels Ambroise Rendu et le Semurois Gueneau de Mussy, qui seront de fait les chevilles ouvrières de son organisation. D'anciens *congrégationnistes* de l'Oratoire sont aussi du nombre et Fontanes le commente en ces termes dans un courrier à l'Empereur : « *J'ai mêlé autant que j'ai pu les éléments de l'ancienne et de la nouvelle éducation. Vous trouverez en nombre à peu près égal les hommes qui ont conservé ce qu'il y avait de meilleur dans l'esprit et dans les habitudes des anciennes congrégations et ceux qui, dans le nouveau système d'enseignement, m'ont paru les plus propres à recevoir leur influence...* »

Un nouveau relais du pouvoir : le recteur d'académie

Mais cette administration centrale eût été totalement impuissante sans la mise en place d'un véritable maillage territorial, permettant de relayer la volonté de l'Etat sur l'ensemble de l'empire : c'est, prévue par l'article 4 du décret de 1808, la naissance de nouvelles circonscriptions dénommées « *académies* », une par ressort de cour d'appel, ayant chacune à sa tête un *recteur*, grand maître au petit pied, lui-même assisté d'inspecteurs d'académie et d'un conseil académique de dix membres, sur le même schéma que son administration centrale. Dans son rapport de 1806, Fourcroy avait défini ce recteur comme « *un chef muni d'une autorité suffisante et de pouvoirs déterminés, qui surveillera et dirigera toute la corporation, y maintiendra la discipline et fera exécuter les règlements avec la force et la sévérité qui, seules, peuvent assurer les avantages et la durée du corps enseignant.* »

À l'instar du préfet au sein du département, le recteur d'académie est le rouage essentiel du fonctionnement du système, sous l'autorité du Grand maître de l'Université qui le désigne pour une période de cinq ans parmi les officiers de l'académie. Il est courant que soient choisis des professeurs de faculté, hommes d'expérience dans le domaine de l'enseignement. Le Grand maître peut, s'il le juge nécessaire, maintenir en poste les recteurs au-delà de cinq ans.

Le recteur représente le pouvoir central au sein de l'académie. Il est responsable de l'enseignement sur tout le territoire de celle-ci. Garant de la validité des diplômes qu'il délivre, il assiste aux examens. Il entend les rapports des doyens des universités, des proviseurs des lycées et des principaux de collèges, relatifs à l'état de leurs établissements et contrôle

ceux-ci, sous l'angle de la pédagogie, du contenu des enseignements, de la discipline, mais aussi de la rigueur budgétaire. Pour cela, il fait surveiller les établissements par les inspecteurs d'académie et effectue lui-même des visites. Il préside le conseil académique et dresse la liste des ouvrages autorisés dans les établissements. Il doit lui-même visiter les lycées de l'académie au moins quatre fois par an et se rendre régulièrement dans les facultés. En somme, le responsable d'un véritable service public dont il doit assurer l'unité et la continuité.

Si la fonction est indiscutablement nouvelle – et novatrice –, le titre lui-même ne l'est pas et, une fois encore, a été emprunté aux structures universitaires ecclésiastiques de l'Ancienne France. Substantif formé sur le supin du verbe *regere* « diriger » – qui a aussi donné *régir* –, le *rector* latin a pu être au fil de l'histoire le gouverneur d'une province, le capitaine d'un navire, ou le précepteur d'un enfant : c'est cette dernière spécialisation dans le domaine de l'éducation qui s'est imposée au milieu du XIII^e siècle quand le titre de *recteur* est venu désigner le clerc dirigeant une institution scolaire ou universitaire, son *supérieur* au sens ecclésiastique. Au XVII^e siècle, le recteur des *petites écoles* d'un de nos bourgs ruraux ou le recteur d'un prestigieux collège de Jésuites ont en commun leur statut religieux, alors que le *régent* en devient peu à peu l'alter ego laïque. Notons qu'en Bretagne, le titre de *recteur* demeure aujourd'hui encore synonyme de curé de paroisse, sens qu'il a depuis le XVI^e siècle, mais l'Eglise de France l'a réintroduit assez récemment (1964) pour désigner le prêtre auquel son évêque confie la charge d'un sanctuaire non paroissial : ainsi, en notre Bourgogne du début du XXI^e siècle, l'ancien vicaire général Mgr François Tricard est-il aujourd'hui *recteur de la basilique* de Vézelay...

C'est donc bien à Fourcroy et aux rédacteurs des décrets de 1808 qu'il faut attribuer la première laïcisation de ce mot : le *recteur* est désormais un universitaire en charge d'une académie. La fonction et son nom seront longs à se féminiser – mettant aujourd'hui en concurrence la *recteure* et la *rectrice*... cette dernière dénomination suggérant malencontreusement une plume caudale dont la légèreté semble bien antinomique avec le poids de la charge !

Les académies de l'Empire

Lors de la mise en place de l'Université, l'Empire compte 32 académies et, partant, 32 recteurs. Siège d'une cour d'appel, Dijon est le centre de l'une de ces académies, rassemblant alors les départements de la Côte-d'Or, de la Saône-et-Loire et de la Haute-Marne. En 1809, Pierre Jacotot en devient le premier recteur et occupera cette fonction jusqu'à la Seconde Restauration, en 1815. Pour sa part, la Nièvre fait alors partie de l'académie de Bourges et l'Yonne dépend directement de la grosse académie de Paris que, pour des raisons stratégiques, le Grand maître administre directement.



Louis de Fontanes,
Grand maître de
l'Université, portrait
par Robert Lefèvre

Au fur et à mesure de l'extension territoriale et administrative de l'Empire, de nouvelles académies verront le jour : Genève en 1809, Pise en 1810, Groningue et Leyde en 1811, puis Parme, Rome, Brême et Münster...

Alors que ses rivaux ou ses adversaires prennent le parti de juger le Grand maître Fontanes « *inabordable, invisible* », trop éloigné des réalités de l'administration, nous savons aujourd'hui qu'il remplit ses nouvelles fonctions avec conscience et lucidité, étudiant de près les rapports qu'il commande à ses conseillers et inspecteurs, organisant ses bureaux autour de Langeac et Rousselle, sachant au besoin résister aux amicales sollicitations et aux recommandations intéressées... Les circulaires qui émanent de son administration frappent par leur ton d'extrême courtoisie, mais aussi par leur humanité et parfois leur modernité, assez loin en vérité de l'aridité de notre actuel jargon administratif... Mais, au fil des mois, Fontanes supporte de moins en moins la tutelle, pesante et inquisitrice, du ministère de l'Intérieur et demande un traitement « *d'égal à égal* » avec celui-ci.

Le 15 novembre 1811, un nouveau décret impérial vient un peu modifier la donne. Devant le constat que les établissements privés continuent à se développer et à concurrencer les établissements publics, l'empereur en vient à nourrir des préventions à l'encontre de son Grand maître, qu'il soupçonne (et sans doute pas entièrement à tort) d'entretenir des relations privilégiées avec les milieux de l'enseignement secondaire catholique. Aussi la politique éducative de l'État est-elle radicalisée, l'enseignement secondaire privé limité ; les recteurs voient leurs pouvoirs amputés, notamment au profit des préfets directement chargés de l'enseignement primaire dans leur département. Le pouvoir d'inspection appartenant auparavant au recteur est également transféré au représentant du gouvernement dans les départements.

A la chute de l'Empire, le Conseil de l'Université se rallie comme un seul homme au roi Louis XVIII et, le 9 avril 1814, un arrêté du gouvernement provisoire invite Fontanes à continuer ses fonctions dans l'attente de mesures nouvelles... Ce sera l'ordonnance du 17 février 1815 qui supprime la fonction de Grand maître, tout en rendant hommage à l'œuvre de Fontanes, à sa sagesse et à son zèle, et en le nommant pair de France. L'ancien évêque d'Alès Mgr. de Bausset devient président du Conseil royal de l'Instruction publique, mais la grande majorité des cadres de l'Université demeurent en fonction, recteurs en tête.

Au retour de l'île d'Elbe, Fontanes, prudent, s'abstient de paraître ; le comte de Lacépède devient l'éphémère Grand maître de l'Université des Cent jours. Lors de la Seconde Restauration, une ordonnance en date du 15 août 1815 institue une nouvelle Commission de l'Instruction publique, composée de cinq membres et présidée jusqu'en 1820 par le libéral Royer-Collard, chef des « Doctrinaires » : cette commission, très modérée, réunit sur elle tous les pouvoirs qui avaient été ceux du Grand maître, du Chancelier, du Trésorier et du Conseil de l'Université impériale.

Pérennité du nouveau système

Cependant, si la tête change, la structure fondamentale de l'Université n'est pas remise en cause et l'institution des recteurs d'académie se survit sans heurt. Dans les 26 académies qui demeurent dans les frontières du royaume, 15 recteurs démissionnent ou sont remplacés en 1815 (c'est le cas de Jacotot à Dijon), mais quelques-uns conservent leur affectation jusqu'en 1823 même comme Aymar à Aix ou Maussion à Amiens, voire jusqu'en 1827 comme l'inaltérable recteur de Douai André Taranet.

En 1821 toutefois, l'arrivée aux affaires de la droite « ultra » permet au clergé de reprendre la main et de dominer l'institution universitaire dont il avait en vain réclamé la suppression. Les fonctions de Grand maître sont alors rétablies en faveur de Mgr. de Frayssinous, un ancien sulpicien, évêque *in partibus* d'Hermopolis, qui devient en 1824 « *ministre des Affaires ecclésiastiques et de l'Instruction publique* » : la conjonction de ces deux titres est en elle-même tout un programme assez explicite... mais,

pour la première fois, le responsable de l'université accède au statut ministériel. Frayssinous élimine peu à peu les cadres universitaires dont les opinions ne sont pas réputées favorables au régime et les remplace en grande partie par des ecclésiastiques, notamment dans le cas des recteurs d'académie, des proviseurs des collèges royaux et des professeurs de philosophie. Cependant l'essentiel du système est sauf et appelé à se perpétuer durablement.

Seule la loi Falloux du 15 mars 1850 se risquera à tenter de démanteler l'administration universitaire héritée de l'Empire, en favorisant l'enseignement congréganiste au nom de la liberté et en cassant les prérogatives des recteurs et des académies, réduites au cadre départemental. Mais si la réaction à ce texte fameux fonde durablement l'anticléricalisme républicain, la loi Falloux ne constitue pour l'institution rectorale qu'un éphémère accident de parcours : dès juin 1854, la loi Fortoul restaure les pouvoirs des recteurs et remet à l'honneur de vastes académies, tout en conservant cependant aux préfets l'essentiel des pouvoirs sur l'enseignement primaire.

Soumis au pouvoir central par leur mode de nomination, les recteurs ne seront plus dès lors remis en cause dans leur fonction de rouage essentiel de la gestion des réalités éducatives et se trouvent au cœur du développement de l'enseignement secondaire. Sous la Troisième République, avec la loi du 10 juillet 1896, ils deviennent même les présidents de droit des tout nouveaux Conseils d'Université, ce qui fait d'eux désormais des acteurs majeurs de la réforme de l'enseignement supérieur.

Recteurs d'aujourd'hui

Par delà deux guerres mondiales et deux nouvelles républiques, le rôle des recteurs est demeuré remarquablement stable jusqu'à la fin des années 1960, avant de connaître une évolution singulière.

En décembre 1967, le ministre Alain Peyrefitte rappelle que la fonction de recteur n'est pas un métier, mais bien une *mission* : après une longue pratique de quasi-inamovibilité des recteurs, c'est rappeler que leur désignation et la délégation d'autorité qui l'accompagne ne sont que temporaires – et initier ainsi une rotation plus rapide de ces grands serviteurs de l'Etat.

Les événements de mai 1968 vont achever de jeter un certain trouble quant à la mission des recteurs : la revendication – alors estudiantine – d'autonomie des universités aura pour effet de dépouiller les recteurs de leur rôle à la tête de l'enseignement supérieur. C'est désormais le président d'université, élu par ses pairs, qui devient le vrai chef de cette institution, même si le recteur conserve le titre particulier, consacré par le temps et l'usage, de Chancelier des Universités, et continue d'exercer un contrôle *a posteriori* sur les établissements d'enseignement supérieur.

Mais cette perte de pouvoir effective sur les universités amène le recteur à recentrer son action sur l'éducation secondaire, qui devient

véritablement le cœur de sa mission, à l'heure où la massification des effectifs et la mise en place du collège unique sont les grands enjeux d'une politique de démocratisation de l'enseignement.

A partir de 1982, décentralisation puis déconcentration des services de l'Etat achèvent de dessiner le nouveau visage de la mission rectorale, toujours plus en prise avec les réalités scolaires et dans un dialogue régulier avec les nouvelles collectivités territoriales de plein exercice : la région et les départements.

Deux cents ans après sa « naissance », qui est le recteur de 2008 ? Docteur d'Université, nommé par décret du Président de la République en conseil des ministres, il (ou elle) représente le ministre de l'Education nationale à la tête d'une de nos 27 circonscriptions académiques régionales. Il est responsable de la totalité du service public d'Education dans son académie et exerce également des compétences dans le domaine de l'enseignement privé sous contrat.

Il a la mission d'appliquer les directives gouvernementales et de rendre compte en retour à son administration centrale. Il appréhende les besoins de sa circonscription pour définir les objectifs de sa politique académique, en organiser et en adapter la mise en œuvre : ainsi pour la nature des formations, la répartition des emplois des personnels d'Education affectés à son académie, les conditions d'affectation des élèves... Il procède à la répartition des crédits affectés aux dépenses pédagogiques et intervient dans la répartition des crédits d'Etat pour les constructions universitaires. Il lui revient également de prononcer les sanctions disciplinaires majeures.

Mais, plus que jamais, sa mission est autant de dialogue que d'autorité. Avec le préfet de région, il pilote le schéma régional de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, en concertation avec le Conseil régional. Il intervient dans le programme régional de formation conduit par cette dernière instance et développe une constante et étroite concertation avec tous les partenaires locaux : collectivités territoriales, milieux économiques et socio-professionnels, qui s'ajoute au dialogue social qu'il entretient avec l'ensemble de ses personnels. C'est là aujourd'hui, notait le Premier ministre François Fillon dans sa circulaire du 7 juillet 2008, « le gage de la qualité des analyses, de la pertinence des propositions, de la compréhension des enjeux et de l'acceptation des choix par les citoyens, les élus et les agents. »

Pour aller plus loin :

- Rémy Tessonneau, *Joseph Joubert éducateur*, Paris, Plon, 1944 [Dans cette excellente thèse de Doctorat, toute la deuxième partie est une analyse détaillée de la mise en place de l'Université impériale]
- Thierry Lentz (sous la direction de), *Quand Napoléon inventait la France*, Paris, Tallandier, collection Bibliothèque napoléonienne, 2008.

1^{re} Division.
Bureau des Collèges.

Paris le 30 Juin 1810.

Réponse à la lettre
du 7 juin

Enregistrée à l'arrêté,
n.° 8644.
au départ, n.° 968.

Rappeler la Date de la
lettre et l'indication du
bureau.

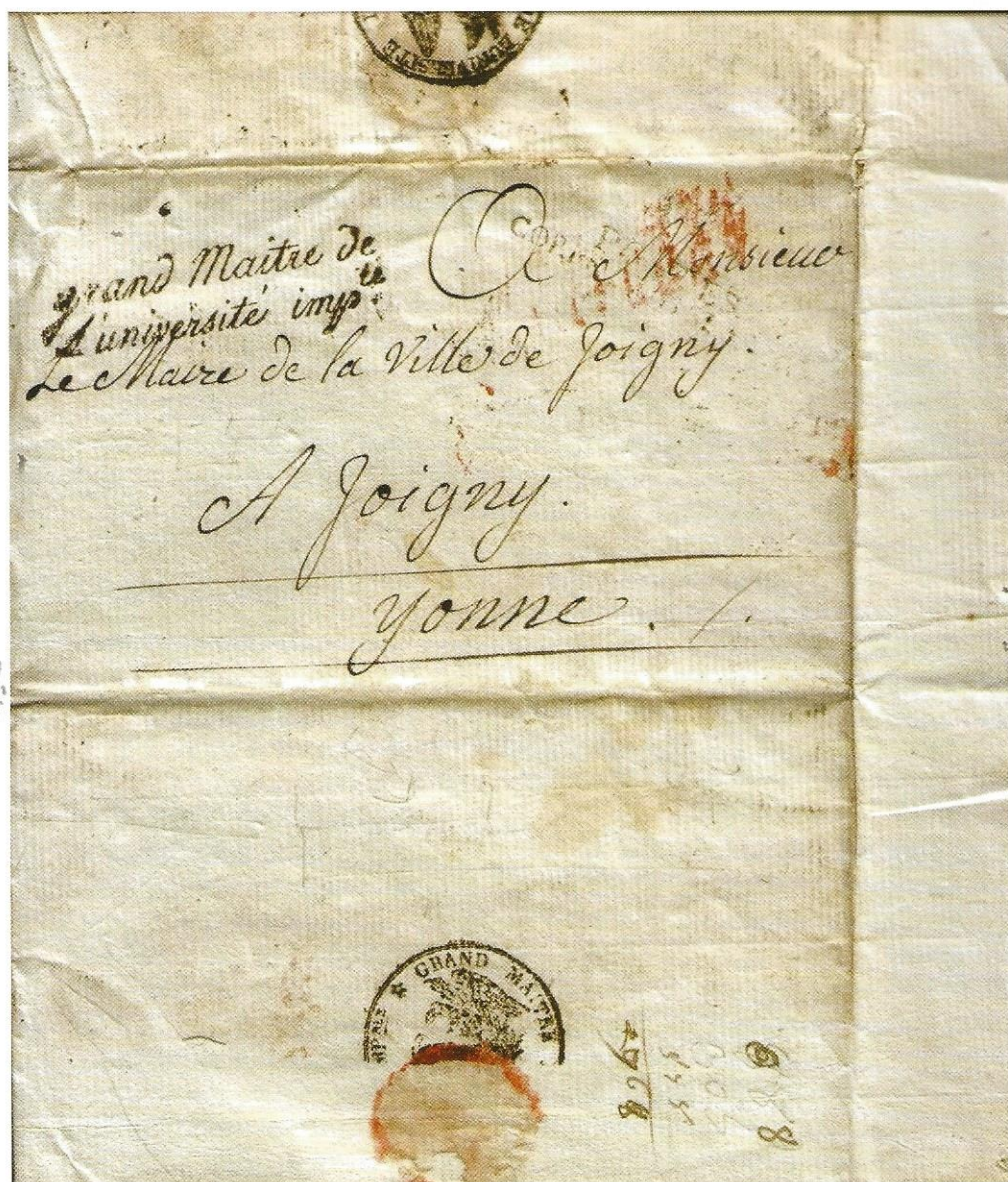
Objet de la lettre.
Réception de
l'état des dépenses
du Collège de
Joigny.

Le Sénateur, Grand Maître
de l'Université Impériale,
A Monsieur le Maire de la
Ville de Joigny. L'Honorable.

J'ai reçu Monsieur le Maire l'état des
dépenses du Collège de votre Ville pour l'année 1811.
et l'extrait de la Délibération du Conseil
Municipal.

Après que cette partie du Budget de votre
Commune aura été approuvée par le Conseil de Mairie, vous
le ferez transcrire et l'Envoyez au Ministre de
l'Intérieur pour le joindre au Budget de la
Ville de Joigny.

Recevez, Monsieur le Maire, l'assurance
de ma considération.
Fontanes



Adresse de la même lettre
et timbre humide du Grand maître, reconstitué



Le Collège de Joigny dans l'Université Impériale :

Adressée au maire de la ville de Joigny, la lettre que nous reproduisons ici s'est trouvée il y a quelques années au catalogue d'un marchand d'autographes ; nous nous garderons de nous interroger sur les circonstances, probablement lointaines, qui ont mis cette pièce d'archive sur le marché, pour nous borner à en analyser la teneur, ainsi restituée à la mémoire jovinienne.

Sous l'élégant en-tête du « *Sénateur, Grand Maître de l'Université impériale* », ce courrier en date du 30 juin 1810 accuse réception de l'envoi fait le 7 juin précédent par la municipalité de Joigny du budget prévisionnel de son collège : « *J'ai reçu, Monsieur le Maire, l'état des dépenses du Collège de votre Ville pour l'année 1811 et l'extrait de la délibération du Conseil municipal. Après que cette partie du Budget de votre Commune aura été approuvée par le Conseil de l'Université, je la transmettrai à S. E. le Ministre de l'Intérieur pour la joindre au Budget de la Ville de Joigny. Recevez, Monsieur le Maire, l'assurance de ma considération.* » Signé : Fontanes.

Il peut sembler excessif qu'un simple et très banal courrier administratif de cette nature fût signé par le Grand maître en personne... On ne doit cependant pas s'en étonner si l'on se souvient que le département de l'Yonne relève alors de l'Académie de Paris qui n'a pas de recteur, et c'est donc le Grand maître qui en remplit les fonctions, jusque dans le menu. Les mentions imprimées dans la marge gauche du document témoignent de la très précise gestion administrative mise en place par le secrétaire général Langeac. On relève également au passage la tutelle du ministère de l'Intérieur tant sur les communes que sur l'Université.

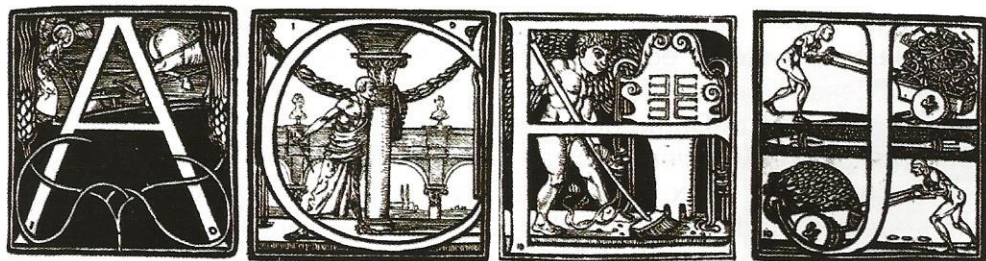
Venons-en à notre établissement jovinien. A l'époque de cette lettre, le vieux collège ou « *école secondaire* » de Joigny est établi depuis 1759 dans la maison du 12, rue Saint-Jacques, léguée à la ville en 1746 par l'avocat Louis Davier afin d'y installer cette maison d'éducation. Après la complète désorganisation consécutive à la période révolutionnaire, il vient de se doter en mai 1809 d'un nouveau « *régent principal* », l'abbé Nicaise, qui est le type même de ces cadres qu'a recherchés Fontanes pour reconstituer le système éducatif : prêtre gradué de l'université de Reims, il a été successivement professeur d'Humanités à Châlons en Champagne, puis à l'Institut Notre-Dame des Champs. Outre ses fonctions directoriales (son *principalat*), Monsieur Nicaise – c'est ainsi qu'on le nomme – a la responsabilité des deux classes de Rhétorique et de Seconde, comme l'avait eue son prédécesseur l'abbé Jean-Baptiste Saulnier ; il perçoit de la ville un traitement annuel de 1 800 francs. Deux régents l'assistent pour les « petites » classes et sont pour cela rétribués 1 200 et 800 francs. En 1809, avec les 300 francs prévus pour l'entretien des vieux bâtiments du collège et une enveloppe de 100 francs affectée à la dotation pour les Prix, on

constate que les dépenses liées au collège représentent pour la ville un montant annuel de 4200 francs, soit près de 13 % du modeste budget communal de fonctionnement...

En 1814, un nouveau principal succède à l'abbé Nicaise : c'est l'abbé Roger, qui un an plus tard est appelé à enseigner au séminaire de Troyes. Son tout aussi éphémère successeur est, de mars 1815 à janvier 1816, le maître de pension Mathieu Mittelette, venu de Villeneuve-sur-Yonne, lui-même rapidement remplacé par un nouvel ecclésiastique, l'abbé Bardin. L'histoire de ces années du vieux-collège de Joigny et de ses maîtres reste à écrire. Le transfert de l'établissement dans l'ancien hôtel-Dieu Saint-Antoine, au bout de la même rue, n'interviendra qu'en 1848.

Bibliographie sur le Collège de Joigny :

- Bernard Fleury, *La Vie publique à Joigny, de la Révolution à la Belle Epoque*, ACEJ, collection « Mémoire et Patrimoine », 2005, *passim* et notamment p. 122 et 181.
- Collectif, Dossier « Joigny entre 1750 et 1815 », in n° spécial *Echo de Joigny* 28-29, 1980 : « L'instruction et les écoles », p. 20-36.
- Madeleine Boissy, « Les tribulations du collège de Joigny », in *Echo de Joigny* n° 48, 1991, p. 23-30.
- Henri Forestier, *L'Yonne au XIX^e siècle*, 1^{re} partie (1800-1830), tome II, Auxerre, 1959, p. 633-635 ; 2^e partie (1830-1848), Auxerre, 1963, p. 355-362 (extraits dans « Chronique des archives », in *B.S.S.Y.* 99^e vol., 1961-62, p. 204-205).
- Jean-Luc Dauphin, « L'ancien collège de Villeneuve-sur-Yonne et ses maîtres, de 1803 à 1857 », in *Etudes Villeneuviennes* n° 7, 1984 ; en particulier p. 54-55 et 59-60.
- Charles Feuillois, « De l'avantage de savoir lire le grec pour aller à la corvée de bois », in *Echo de Joigny* n° 30, 1980, p. 20-21.



ACEJ, avec des lettres initiales tirées de « Jugend », n°40, 1898

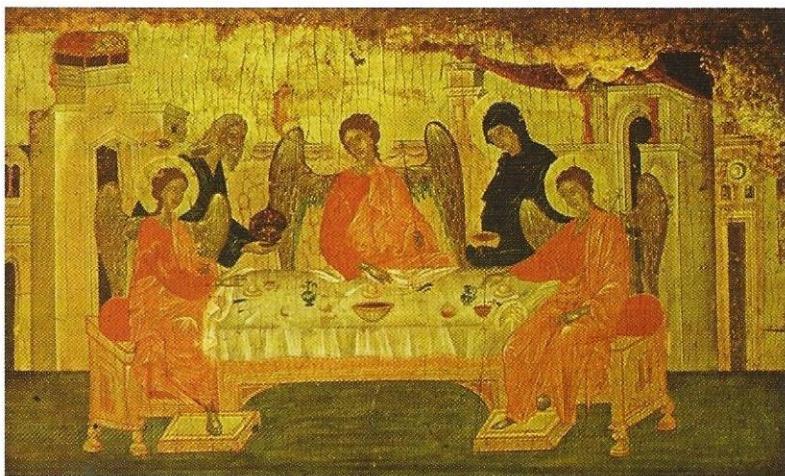
La représentation de Dieu en Icône est-elle légitime ?

Père Daniel ROUSSEAU¹

Dieu s'est donné une réputation de transcendance et aussi d'irreprésentabilité. Si beaucoup ont tenté de l'imaginer, peut-on pour autant l'« imagifier » ? Ou alors doit-on admettre qu'avec sa réputation « d'au-delà de tout », il demeure inimaginable, irreprésentable ?

La question centrale est bien celle de la figurabilité de Dieu, du Dieu unique, du Dieu de la Foi chrétienne. Est-il légitime de figurer Dieu avec des lignes, des couleurs, sur un support en pierre, en bois ou autre ? Et pourtant, il y a bien une histoire iconique de Dieu. Une histoire liée à ce que les chrétiens ont cru et croient encore au sujet de Dieu. Une histoire à laquelle Dieu a révélé quelque chose de ce qu'Il est, et l'a révélé de telle manière qu'Il puisse inspirer les artistes.

Dieu Éternel a voulu envahir le temps par l'Incarnation du Verbe de Dieu en Jésus de Nazareth. Alors la Foi tient que Dieu s'est fait homme en Jésus de Nazareth et que l'on peut maintenant affirmer la visibilité de Dieu en Jésus Christ. En Jésus Christ, Dieu s'est lui-même représenté. Dès lors les images de Dieu ont droit de cité puisque Dieu a voulu prendre chair et « *habiter parmi nous* », comme le dit l'évangéliste saint Jean (1,4).



La
Sainte Trinité,
milieu du XIX^e
siècle, bois.
Musée Benaki,
Athènes.

¹ Maître en théologie de l'Image, auteur de *L'Icône, splendeur de Ton visage*, ouvrage édité en trois langues.

D'autre part, dans son credo, le christianisme a été amené à se définir comme un « monothéisme trinitaire » et à affirmer que Dieu est Un en Trois. Ce « Un en Trois » est révélé en saint Marc quand il décrit le baptême de Jésus dans le Jourdain par Jean-Baptiste : « *A l'instant où il remontait de l'eau, Jésus vit les cieux se déchirer et l'Esprit, comme une colombe, descendre sur lui. Des cieux sortit une voix : « Tu es mon fils, mon bien-aimé, il m'a plu de te choisir »* (Mc 1,9-10). De même dans le récit de la Transfiguration, Matthieu (17, 1-9) nous fait entendre la voix du Père et entrer dans la nuée comme étant le signe de la présence de l'Esprit.

La foi chrétienne s'approprie ainsi une vision. L'appropriation de ces expériences visuelles de la Trinité Sainte trouve son accomplissement dans la nouvelle naissance baptismale proposée au croyant. A la fin de son évangile, Matthieu rapporte le commandement de Jésus : « *Allez, de toutes les nations, faites des disciples en les baptisant au nom du Père et du Fils et du Saint Esprit* » (Mt 28, 19). Cette formule met les trois personnes sur le même pied d'égalité en maintenant l'Unité.

Pour notre sujet qu'est la légitimité de la représentation de Dieu en icône, le grand évêque de Lyon saint Irénée nous dit au II^e siècle que « *le visible du Père, c'est le Fils ; et l'invisible du Fils, c'est le Père* ». Voilà qui donne du grain à moudre pour la solution du problème de la représentation de Dieu dans l'art. En effet le peintre sait alors que Jésus Christ devenu visible par son Incarnation révèle le Père, mais aussi que la visibilité qui fut celle de Jésus ne dit pas tout de lui, il ne montre pas tout du Père. Cela veut dire aussi que si l'icône est possible, tout en marquant une présence, elle instaurera toujours une distance et un invu par rapport au prototype.

La situation iconique de Dieu, de sa Mère et des Saints : méfiance de la représentation divine

Quand bien même le temps de l'Ancien Testament est un temps d'interdit de l'image de Dieu (« *à qui pourriez-vous me représenter ?* » demande le Psaume), on ne peut nier un appel à la représentation des manifestations divines que l'on trouvera, parmi les plus célèbres, dans la synagogue de Doura Europos en 244-245.

De même, dans l'art musulman, non seulement Dieu est interdit en image, mais toute image portant un visage humain est défendue. Pourtant on rencontre de superbes miniatures dans une vie du Prophète au XVI^e siècle : il s'agit de l'archange Gabriel révélant au prophète Muhammad la huitième sourate coranique. Cela veut donc dire que si le judaïsme et l'islam refusent à Dieu un statut iconique par respect pour son indicibilité, ils laissent quand même à Dieu un tout petit espace pour sa représentabilité !

Quant au christianisme des débuts, il ne connaît pas encore la tendance iconique. D'ailleurs, les tout premiers penseurs chrétiens connaissaient le danger de l'image, car il y avait pour les chrétiens de

l'Antiquité un danger d'idolâtrie envers les images. On vénérât par la prosternation et l'encens la représentation de l'empereur. De plus on savait bien aussi que les artistes étaient loin de mener une vie exemplaire et donc, pour les premiers chrétiens, l'art et l'érotisme sont de vieux et dangereux complices. La tendance aniconique de la première Église l'amenait à se passer des images.

Enfin, l'apparition des icônes

C'est aux III^e et IV^e siècles que l'on commence, pour dire la Foi de tous à travers le bassin méditerranéen, à voir apparaître la présence imposante et solennelle du Dieu fait homme en gloire. Ces représentations sont introduites par les fresques des catacombes romaines et napolitaines (entre autres) qui sont des images signes : il s'agit de la représentation du Christ Poisson, de l'ancre marine évoquant la croix et l'aboutissement dans le Royaume, de la Cène, du Christ philosophe au milieu de ses apôtres, du Bon Berger avec son troupeau ou de l'éphèbe avec sa brebis sur les épaules, signe de l'éternelle jeunesse de Dieu. Puis apparaît alors dans la conque des toutes nouvelles basiliques romaines la « Majestas Dei » en fresques et surtout en mosaïques. Nous sommes au IV^e siècle et suivants.

Évoquons les premières images chrétiennes à l'époque Constantinienne. Les affirmations christologiques des premiers conciles et des premiers Credo, posant que Jésus, l'Un des Trois dans la Sainte Trinité, est une Personne Divine qui nous est connue dans ses deux natures humaine et divine sans confusion ni mélange, vont permettre l'apparition de vastes représentations dans la conque des basiliques.

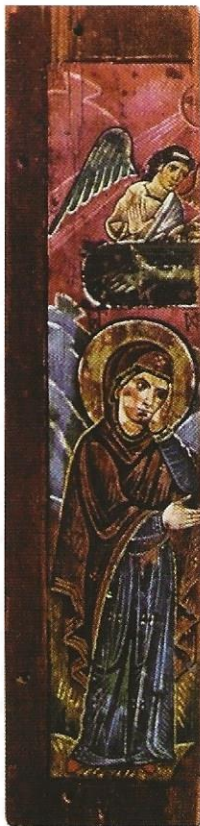
Le Christ en majesté vont nous apparaître immédiatement au fond de la basilique. Ils vont comme s'imposer. Pensons au Christ en majesté de Sainte-Pudentienne avant 400 à Rome ; au Christ Pantocrator trônant sur le globe entre deux anges à San Vitale de Ravenne (VI^e siècle) ; au Christ debout en mosaïque dans l'abside des Saints Cosme et Damien vers 530 à Rome, et à Ravenne provenant de la basilique de San Michele in Affricisco au VI^e siècle, les deux représentations superposées du Christ debout avec les archanges Michel et Gabriel et, au-dessus, le Christ au trône entouré par des archanges et sept anges.



Ravenne, église San Vitale,
mosaïque au Christ Pantocrator,
VI^e siècle.

Grandioses apparitions du Christ dans la gloire divine, oui, mais aussi icônes peintes sur bois selon une technique très précise. Icônes destinées à la prière personnelle du chrétien à la maison ou aussi icônes de voyage. Au monastère Sainte-Catherine au Sinaï comme dans les basiliques romaines, on trouve des icônes très anciennes des VI^e et VII^e siècles, d'avant la période iconoclaste du VIII^e siècle, qui a vu la destruction de la plupart des icônes. Si dans son esthétique l'icône doit beaucoup à l'art des cultures du bassin méditerranéen, à en croire les historiens et théologiens iconodoules, le culte des icônes pourrait avoir débuté très tôt à Rome.

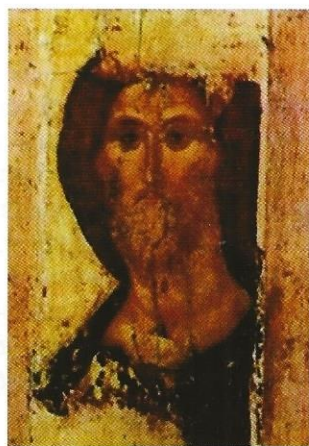
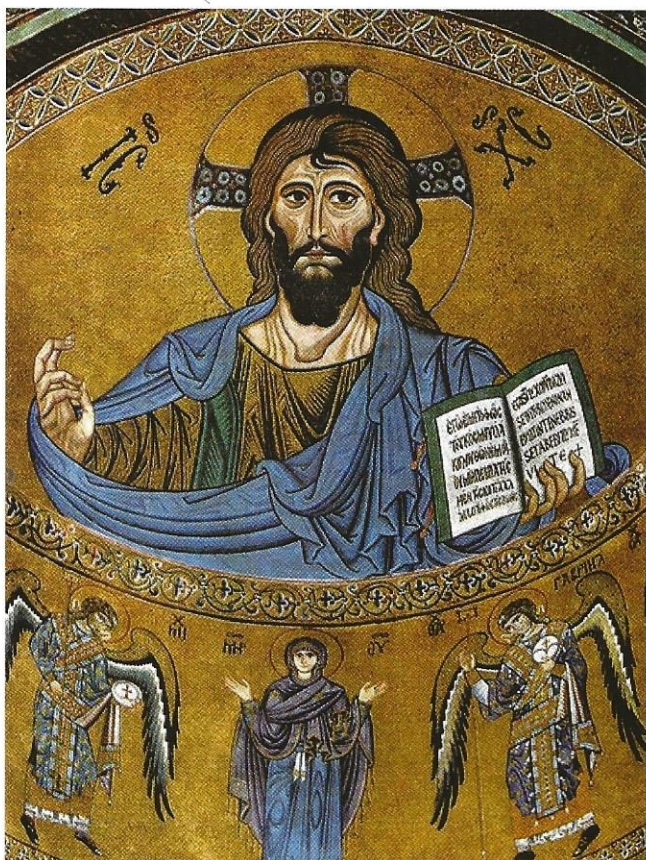
*Mère de Dieu à la Crucifixion, VI^e siècle, bois.
Couvent Sainte-Catherine, Sinaï.*



Et les premières icônes sont attribuées à saint Luc l'évangéliste, qui aurait « écrit » (ou peint) les trois plus célèbres modèles d'icônes de la Vierge. Nous savons que la Vierge à l'enfant qui se trouve à Sainte-Françoise Romaine fut l'objet en 590 d'une gigantesque procession conduite par le Pape Grégoire I^{er} jusqu'à la basilique de Saint-Pierre au chant des litanies. L'icône est, nous le voyons, une image non décorative mais une image de culte qui abrite une présence sacrée devant laquelle on se prosterne et que l'on embrasse. Ainsi, par l'icône et au moyen de l'icône, le fidèle expérimente une présence réelle assurée et indéfiniment disponible.

Etant donné qu'avec l'icône il ne s'agit pas d'une simple peinture décorative ou artistique mais, comme nous l'avons vu, d'une image présence du personnage sacré qu'elle recèle, n'importe qui ne peut se prétendre iconographe. Il faut être imprégné de Dieu par la lecture et la méditation des Écritures, par l'assiduité à la prière liturgique et à la vie sacramentelle afin d'être vraiment imbibé de Celui ou Celle que l'on doit représenter. De plus, la représentation des scènes évangéliques n'est pas livrée aux fantaisies de l'iconographe. Ce dernier a dû apprendre d'un maître reconnu par l'Église, il doit suivre scrupuleusement la manière de faire ce qui est prescrit par les manuels d'iconographie que possède normalement chaque monastère.

Dans l'icône, rien n'est laissé au hasard : tout a une raison d'être, un sens. La couleur et le type de vêtement, l'ornementation et la forme des auréoles, la disposition des édifices, des végétaux, des eaux et des montagnes, des perspectives inversées, les attributs, les regards, les mouvements, les attitudes, tout doit concourir à une compréhension immédiate. Dans l'art de l'icône, il n'y a que le nécessaire à la compréhension du sujet et la vérité qu'il recèle. Pas d'ésotérisme, pas de détail inutilement réaliste, car l'art de l'icône va à l'essentiel.



A droite,
Christ de Svénigorod, peint
par Andrei Rublev en 1410.
Galerie Tretiakov, Moscou.

A gauche,
Christ de Cefalu en Sicile.

L'icône la plus vénérable, on s'en doute, est celle du Christ. On pense à l'indicible et transparente beauté de l'icône du Christ miséricordieux du moine russe saint André Roublev réalisée pour la cathédrale de Svénigorod. Mais évoquons ici le visage du Christ qui apparaît sur la conque du sanctuaire de la cathédrale de Cefalu en Sicile. C'est un Christ immense qui nous apparaît, un Christ dont le visage est d'une maigreur voulue qui renvoie à la tension intérieure qui l'habite. Un Christ au regard doux qui nous dévisage et nous scrute, non pour nous juger mais pour nous inviter à laisser pénétrer en nous sa passion d'amour. Un Christ qui se détache sur fond d'or. Non pour étaler le luxe et la richesse, mais pour indiquer la présence lumineuse de Dieu – qui est Lumière, qui est notre Orient. De plus, sur la surface concave, l'or réfracte la lumière. Toute baignée de lumière qui dissipe les ténèbres, car rien ne doit rester caché mais tout doit être manifesté, dit l'Évangile. Un Christ à la main bénissante aux doigts effilés presque irréels. La main gauche tient un livre ouvert sur lequel est écrit un texte en grec et en latin. Il s'agit d'un verset de l'Évangile de saint Jean (8,12) : « *Je suis la lumière du monde. Qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres mais aura la lumière de la Vie* ». De chaque côté du visage, on reconnaît les lettres IC et XC qui sont

l'initiale et la finale du nom de Jésus Christ en grec. Ainsi donc, il faut conclure en disant que l'icône et l'écriture perpétuent conjointement la Révélation. Ce que disent les paroles écrites dans toute leur richesse, l'image du Christ le dit également.

A la question que nous nous posions au départ, nous pouvons répondre que, selon la tradition chrétienne, le Christ est la Parole, le *Logos*. Il a aussi un Visage. L'Image fait écho à l'Écriture et l'Écriture répond à l'Image. Dans l'évangile de Jean (14,9), Jésus dit à Philippe : « *Qui m'a vu a vu le Père* ». C'est bien à travers le Christ que l'on accède au Père : « *Dieu, nul ne l'a jamais vu mais le Fils Unique qui est dans le sein du Père, Lui l'a fait connaître* » (1,18), car « *Il est l'image du Dieu invisible* », dit saint Paul (Col 1,15).



ACEJ, avec des initiales gravées réalisées par la Cie Harmsen, au Pays-Bas, en 1818

Le peintre Robert Falcucci et la publicité automobile (1923-1941)

Jean-Paul DELOR

Né à Châteauroux avec le XX^e siècle, Robert Falcucci découvre le département de l'Yonne trois ans plus tard, quand son père, ancien militaire, est nommé receveur des Postes à Saint-Aubin-Châteauneuf.

Robert Falcucci joue au cerceau devant le bureau de poste de Saint-Aubin-Châteauneuf où son père se tient dans l'encadrement de la porte.



Ses parents déménagent en 1912 pour s'installer à Héry et permettre ainsi à leur fils de poursuivre des études au Lycée Jacques Amyot d'Auxerre. Robert est initié au dessin et à la peinture par Cécile Cavaillé-Coll, la petite fille du célèbre facteur d'orgue qui habite son village. Il possède certainement des prédispositions particulières puisqu'à 17 ans, il remporte le concours d'affiches de la Ligue Maritime Française.

En 1919, il rejoint la capitale et prend un temps la charge de surveillant dans une pension avant d'effectuer son service militaire. Il est admis à l'Ecole des Arts Décoratifs, mais se forme aussi auprès d'Emmanuel Cavaillé-Coll, le frère de Cécile, décorateur et aquarelliste de renom. Il se marie en 1924 avec Odile Ginioux qui lui donnera 7 enfants¹.



1923. Odile et Robert fiancés.

¹ Il m'est très agréable de remercier ici Charles-Marie Falcucci et mes amis Marie-Josèphe et Pierre Valprémit pour leur contribution efficace et l'important fonds documentaire qu'ils ont très spontanément mis à ma disposition. Cet article leur est dédié.

Le début d'une carrière d'affichiste :

L'entreprise Renault s'est distinguée durant la Grande guerre avec ses « taxis de la Marne ». Elle a de même conforté sa position industrielle et commerciale avec la fabrication des chars légers, de véhicules blindés et de camions : finalement, elle sort du conflit avec des acquis technologiques évidents et de solides références commerciales. Parallèlement, si la guerre a suspendu le temps en Europe, l'industrie automobile a progressé rapidement aux Etats-Unis qui sont entrés dans l'ère de la consommation : comme on le sait, le Taylorisme et la production en chaîne ont considérablement développé l'industrie américaine.

Aussi, au sortir de la guerre, l'industrie automobile française doit se réorganiser. Pour faire face à la concurrence nationale, mais aussi pour conforter ses positions à l'exportation, en 1920, Louis Renault constitue la Société Anonyme des Usines Renault (SAUR). Il fait entrer une banque à son capital en 1922 et cherche à devenir indépendant en se substituant à ses fournisseurs par une production propre (fonderie, forges, menuiserie...). Renault va donc devoir passer à la fabrication en série et faire face à la concurrence de Citroën tout d'abord, puis d'autres constructeurs émergents : Georges Irat (1921), Léon-Bollée racheté par Sir William Morris (1924-1928), Hotchkiss qui crée dans les années 20 « la voiture du juste milieu »... autant de raisons qui vont amener Louis Renault à se lancer dans l'aventure de la publicité.

C'est dans ce contexte qu'en 1923, R. Falcucci est embauché comme dessinateur. Les œuvres qu'il va produire viendront compléter celles de René Vincent, de Loupot... Il quitte Renault en 1927 avec l'idée de se consacrer exclusivement à la peinture, dans son atelier du 14 rue Borromée (Paris 19^e). Il doit maintenant subvenir aux besoins de ses deux premières filles.



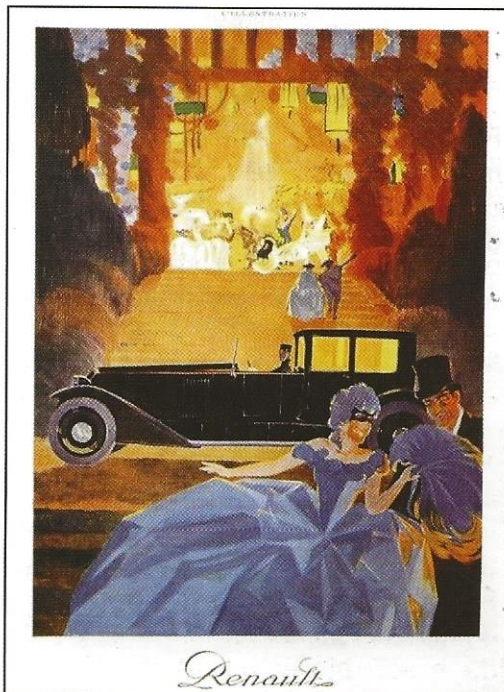
Atelier de dessin de la SAUR en 1925
(Falcucci, à droite)

Jean Robert² raconte les débuts de dessinateur publicitaire Robert Falcucci : « En 1923, à la suite d'une petite annonce passée par les usines Renault qui recherchent un dessinateur-retoucheur, il sera embauché après une période d'essai. "Là, j'apprendrai tout un métier que j'ignorais

² Responsable de la section Patrimoine des Usines Renault. Article publié dans la revue « Avec Renault », d'avril 1988

totallement. J'y ferai de tout, des moteurs d'avion, des boulons, des roues d'automobile, le plus difficile pour moi car elles étaient à rayons à ce moment-là, alors ... pour les faire coïncider, c'était un mal du diable, du moins pour moi car je connaissais mieux le nu et le paysage que les roues des voitures." En juillet³ 1924, Falcucci est témoin malgré lui d'une conversation téléphonique entre Dreager, imprimeur de luxe, et Monsieur Sousse, son chef de service : " Mais c'est une catastrophe, ce n'est pas possible, vous ne pouvez pas publier une page blanche pour Renault ...". La catastrophe est bien là, l'imprimeur du Magazine « L'Illustration », qui réalise en trichromie les annonces pour ce célèbre magazine, n'a reçu aucun document pour Renault. C'est alors que le jeune Falcucci propose à son chef de service, moyennant un « bon de sortie usine » –car on ne badine pas avec les horaires !- de se rendre chez « Sennelier » afin de se procurer tout le matériel de peinture nécessaire pour tenter de réaliser une composition artistique et faire face à cette situation difficile. Pourquoi pas ! ... Falcucci terminera tard dans la nuit sa composition qu'il intitulera « Soir de Bal ». Elle sera acceptée et paraîtra dans la revue « L'Illustration » du 5 juillet 1924. »

La revue « L'Illustration »
du 5 juillet 1924

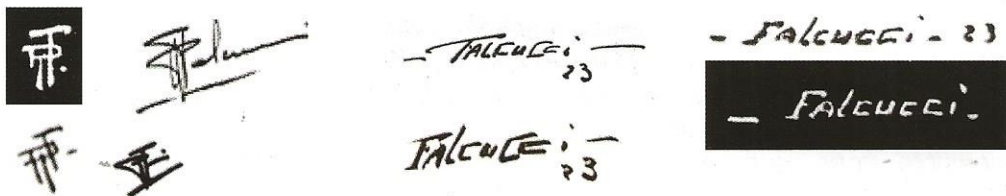


Jean Robert semble affirmer ici que c'est en cette circonstance que R. Falcucci fit ses débuts dans l'illustration publicitaire. On pourra s'en étonner pour de multiples raisons. Lors des 5 années où il a travaillé pour Renault, il produit en fait au moins 64 publicités de presse et 2 affiches⁴ (soit le quart de sa production entière connue, durant 40 ans !). Pour juger de sa production, année par année, nous disposons de quelques éléments importants. Le premier est sa signature qui va très rapidement évoluer, à partir d'un monogramme dérivé de sa signature « courrier » pour devenir au bout de quelques mois celle que nous connaissons, largement apposée

³ Pour que cette illustration paraisse dans le numéro du 5 juillet de l'Illustration, il semble plus vraisemblable de dater cette anecdote de la fin de juin 1924.

⁴ Il est malheureusement impossible, dans le cadre d'un tel article, de faire figurer tous ces documents que nous avons eu pourtant tant de mal à réunir.

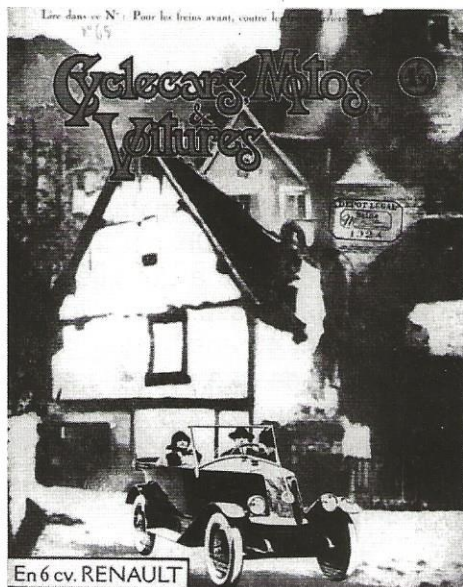
sur la plupart de ses œuvres. Une étape intermédiaire fait apparaître une signature où les cc voisins sont imbriqués⁵.



Evolution de la signature des dessins. Colonnes, de gauche à droite : Monogramme sur dessins, début (1923). A titre de comparaison, signature d'un autographe (1958) et monogramme d'un menu (1981). Signatures « aux CC imbriqués » (1923). Signatures « aux CC juxtaposés » (fin 1923).

Le second est un élément capital : l'année de son embauche, Renault modifie son logo qui devient rond. Dès juillet 1924, la firme le modifie à nouveau pour lui donner la forme losangique que nous connaissons. Les 21 dessins répertoriés, portant un logo rond, ne peuvent donc dater que de 1923.

R. Falcucci aurait contribué à l'élaboration du logo de Renault. Le modèle losangique apparaît en 1924 et remplace, le logo rond choisi en 1923.



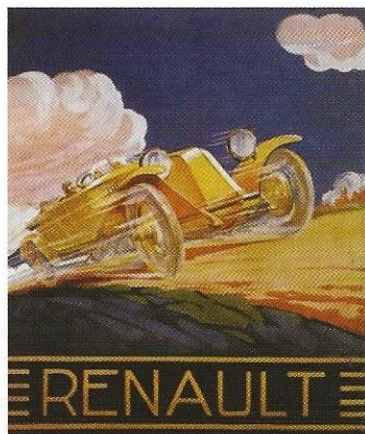
Page de couverture d'un numéro de la revue mensuelle Cyclecars Motos Voitures, de 1924, montrant le photomontage réalisé par R. Falcucci à partir d'une photo personnelle. Il s'agit en fait d'une photo posée puisque l'artiste ne saura conduire qu'à la cinquantaine !



⁵ Datant de 1923, cette signature n'est connue qu'à 4 exemplaires, uniquement sur dessins à l'encre.

Ainsi, nous pouvons affirmer qu'outre les publicités de presse, dépliants et autres dessins qui constituent ses créations quotidiennes, deux affiches sont déjà parues sous son nom en 1923. Enfin, Robert Falcucci est photographié en 1923 au volant d'une Renault 6cv ; sa fiancée occupe le siège arrière. Cette photo a servi pour faire la page de couverture de la revue « Cyclecars, Motos, Voitures ». Il s'agit d'un photomontage très habilement retouché, non signé mais qui ne peut être que l'œuvre de Falcucci qui avait été embauché, rappelons-le, notamment comme retoucheur !

Jean Robert semble peut-être penser qu'une publication dans la revue « L'Illustration » doive être considérée comme une consécration alors que les autres dessins ne sont en fait que de la « réclame » ! Il poursuit par ailleurs : « *Faire bouillir la marmite*... La "peinture" ne se vendait pas ! Plutôt que de choisir entre un genre commercial et la situation misérable du grand incompris, Falcucci choisit l'illustration et la publicité, tout en restant fidèle à l'idée qu'il se faisait de la peinture. Ne jamais considérer l'affiche comme un genre mineur mais plutôt, au contraire, comme une sévère école de la rigueur. L'attitude intelligente consistait à ne pas mêler les genres. A aucun moment, il ne sépare l'art de l'imagier de publicité, de l'Art tout court. Il estime qu'il ne peut exister une hiérarchie entre les genres artistiques ...



Affiches au même dessin de R. Falcucci, de 1923 et du début de 1924, pour la voiture de droite qui n'a pas de logo.

Dès ses premières manifestations, l'art à la fois subtil et vigoureux du jeune artiste exerce une véritable séduction. Nous retrouvons ses qualités dominantes : l'originalité, l'élégance, l'harmonie des volumes et des lignes. Charmantes silhouettes de femmes, profils incisifs, petits souliers du soir, ... mains de femmes si subtiles et si vivantes qu'elles semblent avoir une âme : tous ces dessins enchantent l'œil et s'incrument dans l'esprit. ... L'imagier de publicité devait faire œuvre de transposition et de synthèse, pour que l'idée dominante pénètre avec la force et la rapidité d'une flèche,

dans le centre même de la mémoire. La nouveauté de la présentation, l'équilibre des volumes, le mouvement et la force suggestive qui se dégage de l'ensemble. Ses affiches d'un modernisme hardi et ses compositions synthétiques et dépouillées... D'autres qualités : la souplesse et l'habileté de sa technique et sa merveilleuse faculté d'adaptation aux exigences de la vie moderne. Le peintre réussit à imposer une formule où la force, la nouveauté et l'audace sont si habilement dosées, qu'elle frappe le public »

Jean Robert est dithyrambique ! Pour autant, si R. Falcucci est un illustrateur très remarquable, et même s'il a déjà été remarqué, ce n'est pas encore un illustrateur aussi demandé que le sont certains de ses contemporains. La comparaison de ses œuvres avec celles de Vincent, Loupot, Cassandre et Colin (pour ne citer que ceux-ci !), qui produisirent durant les mêmes années, montrent que si Falcucci répond parfaitement aux attentes des commanditaires⁶, il n'a pas encore la vision synthétique que possèdent déjà d'autres concepteurs graphiques. Ses compositions restent généralement sages et mesurées et ne permettent que de satisfaire les fantasmes de « bons pères de famille », éventuellement en quête d'une voiture rapide, d'un instrument de défoulement. C'est probablement cette retenue qui plaît aux constructeurs puisque Morris-Léon-Bollée (1926), Irat (1927), Lincoln, Mercedes-Benz et De Soto (1931), les garages Lancia, le célèbre carrossier Saoutchick feront ensuite appel à ses services⁷. Tant dans ses créations en noir et blanc que pour ses planches couleur, Falcucci montre indéniablement un réel talent et un potentiel très étonnant pour un artiste de son âge.

L'affiche : un art sur commande !

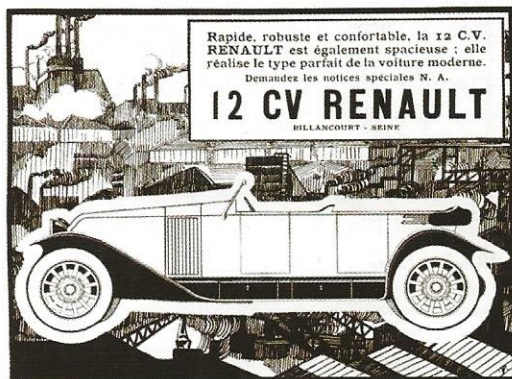
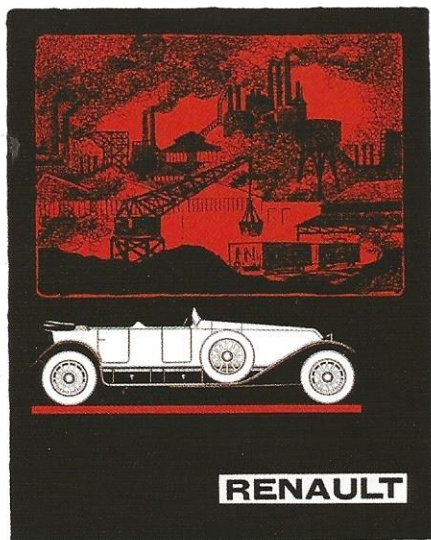
Encore appelés « imagiers », les illustrateurs publicitaires travaillent sur des sujets imposés qui ressemblent fort à une commande. Il est donc intéressant de s'interroger sur la part de liberté que R. Falcucci a pu conserver dans l'élaboration de ses premières œuvres. Nous ne connaissons pas la teneur des directives qui ont pu lui être fournies par ses chefs de service. Toutefois, certains dessins, permettent de percevoir que Falcucci montre d'emblée une personnalité très particulière.

Une série de cinq dessins pourraient donner à penser qu'il a cherché à développer une idée qui utilise une argumentation très avant-gardiste allant à l'encontre des messages que l'on voulait lui faire illustrer et qui cherchait à mettre en exergue le côté élitiste de l'automobile. L'idée de base pourrait en être : *« la voiture n'est pas uniquement un jouet de luxe réservé à une élite ; elle libère l'homme moderne et lui permet d'échapper au monde industrialisé et pollué dans lequel il vit »*. Et ce monde

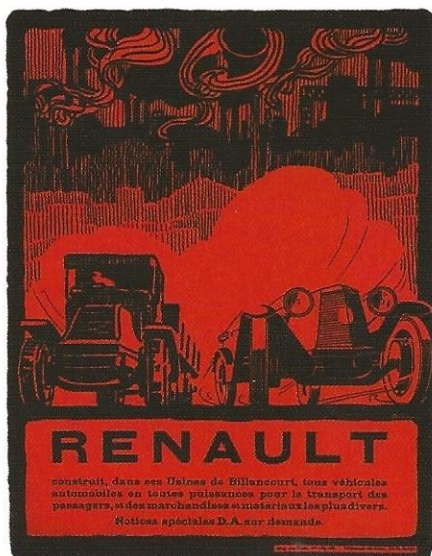
⁶ Ces annonces paraîtront dans l'Illustration, France Illustration, Omnia, Automobilia, Fémina, Vogue, ABC Magazine, Palm Beach, Sur la Riviera, Air-France Revue, Paris-Match...

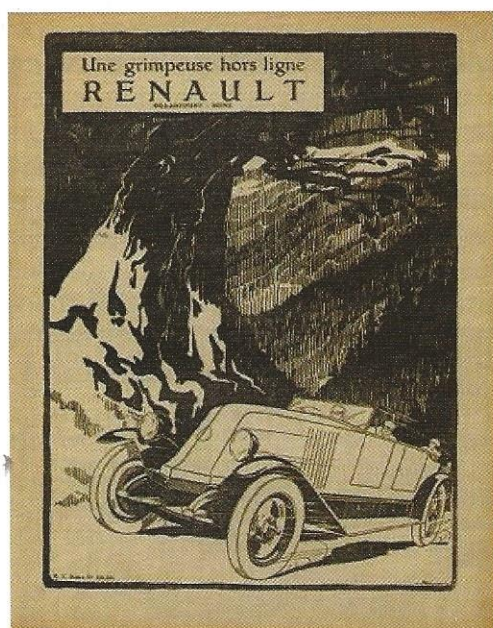
⁷ Ces dessins datent très certainement des deux premières années de travail chez Renault. La signature utilisée pour la plupart d'entre-eux n'est pas encore celle de l'artiste : il s'agit d'un monogramme presque carré qui ne sera plus employé après 1924.

industrialisé semble infernal ! A une époque où les notions d'écologie et d'environnement n'étaient pas encore de mise, Falcucci superpose en noir sur fond rouge ou ocre, un coupé profilé à un fond enchevêtré d'usines polluant à l'extrême, côtoyant des camions aux lignes aussi barbares que fonctionnelles que le dessinateur contemporain Tardi ne renierait pas ! On a du mal à imaginer que la firme Renault soit à l'origine de ce concept promotionnel et qu'elle ait prescrit cette orientation graphique au jeune dessinateur ! On imagine plutôt qu'il s'agit ici d'une idée très personnelle que Falcucci a tenté d'imposer.

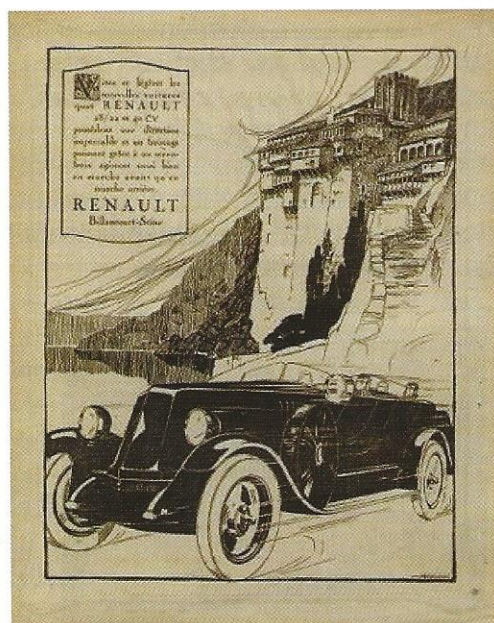


La voiture libère l'homme du monde moderne !





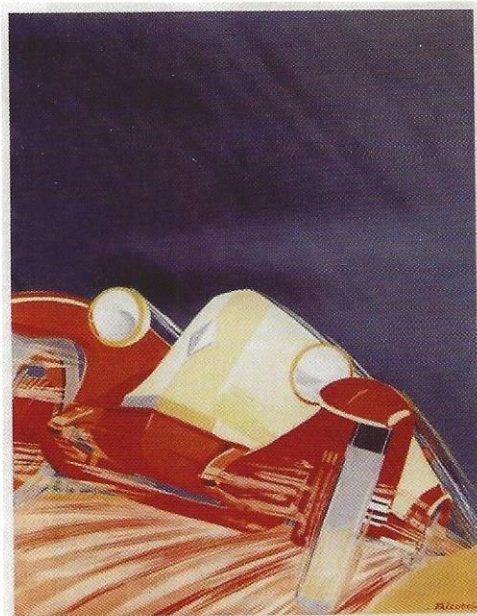
1924



1925



1925



1925

C'est dans l'optique de concilier art et publicité que Louis Renault s'attache donc les compétences et le savoir-faire d'artistes-peintres pour développer son image de marque. C'est une idée qui sera souvent reprise plus tard, mais à cette époque, l'industriel fait figure de précurseur.



127 L'ILLUSTRATION 7 OCTOBRE 1927

"Un salon sur la route"

Cette lumineuse définition de ce que doit être la voiture moderne est sans celle de la MORRIS-LÉON-BOLLÉE. Pénétrez il y a ce confort à saisir, elle est adaptée aux conditions et aux besoins de la route moderne.

Pour une voiture spacieuse, avec salons, une qualité de style et de confort, et cette facilité et la douceur de sa conduite, elle satisfait tous ceux qui exigent commodité, sécurité et confort.

Elle doit à sa vocation et à son faible prix l'adhésion de la voiture qui se trouve avec la sécurité de paix.

Pour une voiture moderne, avec MORRIS-LÉON-BOLLÉE, le plus en vue, Avenue de la République, Paris (16).

MORRIS-LÉON-BOLLÉE

128 L'ILLUSTRATION 7 OCTOBRE 1927

LA VOITURE CONFORTABLE

Dès le départ...

Une voiture de la taille des voitures de luxe, MORRIS-LÉON-BOLLÉE, est une voiture moderne, avec confort, sécurité, et une conduite facile. Elle est adaptée aux conditions et aux besoins de la route moderne.

MORRIS-LÉON-BOLLÉE

129 L'ILLUSTRATION 7 OCTOBRE 1927

GEORGES IRAT

LA VOITURE DE L'ÉLITE

PRÉSENTE

LE 11 CV

GAGNANT LE GRAND PRIX DE LA TBA/MIEN
CHAMPIONNAT DE TOULOUSE 1927
OUI L'ÉLITE SE GLOIRE

■ CLASSEMENT GÉNÉRAL ■
BONNE VOITURE, RIVER CATEGORY ■
COULEUR VERMILLONE, CHAMPIONNAT

***** ET LE 17 CV

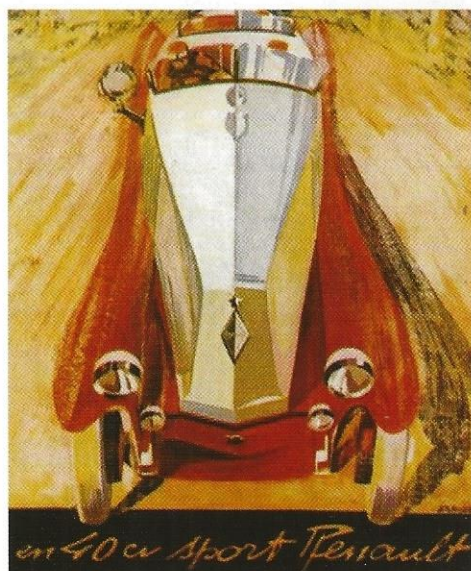
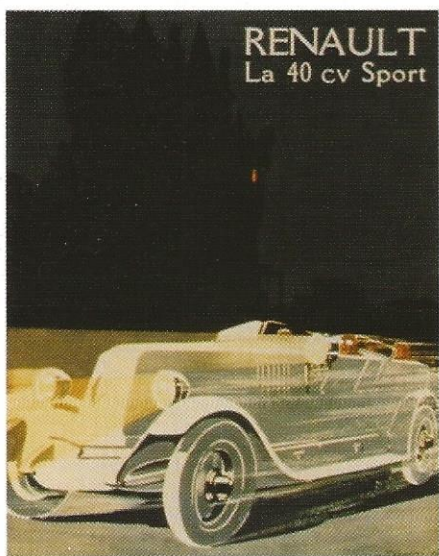
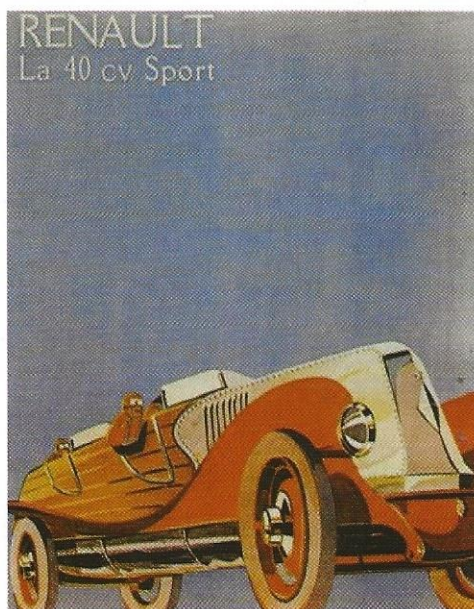
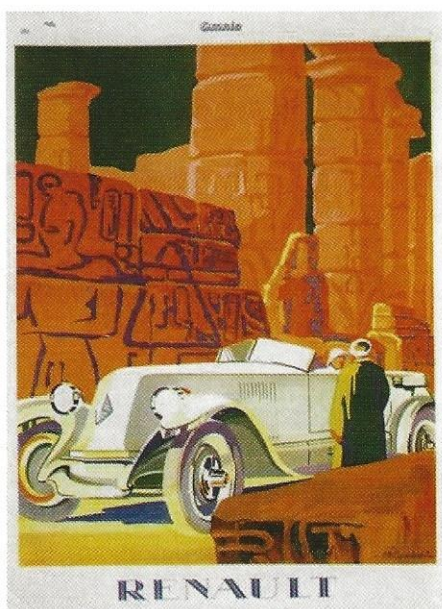
VERMILLONE ■ MUETTE ■ RACÉE ■

DEUX MODÈLES ■ TOUTES LES QUALITÉS ■
DIRECTION ■ 2575 ■ CHAMPIONNAT ■
D'ADAPTATION ■ 2575 ■ CHAMPIONNAT ■
PARIS

1925 à 1927

Jean Robert termine son article par des considérations qui vont dans ce sens. « Par delà leur aspect fonctionnel, les affiches de l'époque s'imposent comme des œuvres d'art. Leur beauté n'en finit pas de le disputer à l'utilité. En réconciliant art et commerce, esthétique et efficacité,

elles se révèlent les pionnières de l'image de marque....Déjà la publicité ne sert pas seulement à vendre, mais à faire rêver. Pour le seul plaisir du rêve ! L'objet ne demeure pas longtemps seul : les automobiles s'allongent avec grâce et poésie dans des paysages enchanteurs où les personnages baignant dans la félicité ne font rien d'autre que se promener. Luxe, calme et volupté...



1924 - 1925

Destinées à une certaine élite, ses annonces recèlent tous les atouts du bon gout et de la distinction. Pleines de subtilités dans la

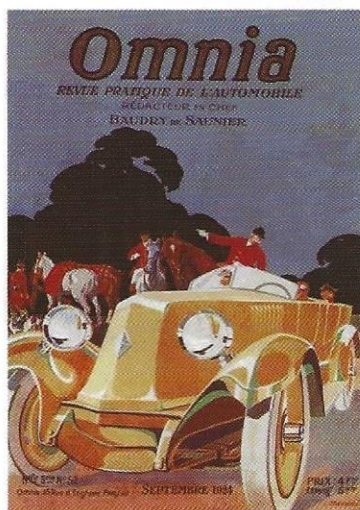
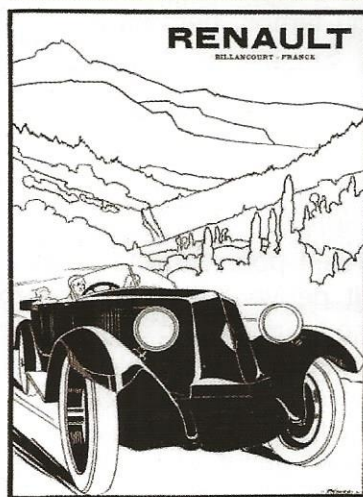
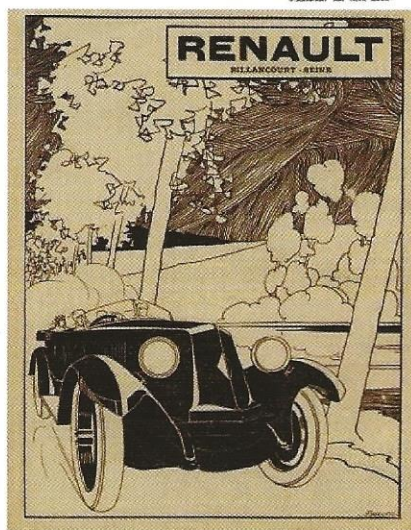
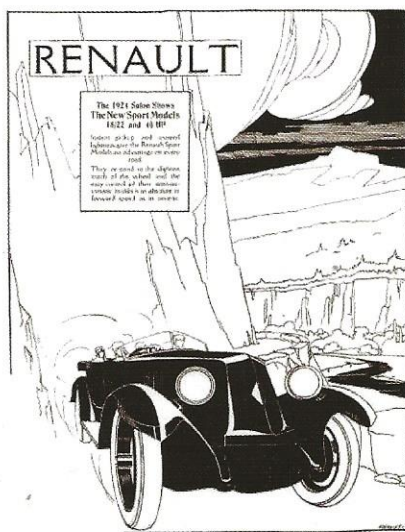
*composition, de raffinement dans le graphisme et de délicatesse dans les couleurs, elles sont en harmonie étroite avec les habitudes de perception d'un milieu privilégié et constituent un véritable florilège des plaisirs que l'argent peut offrir : les voyages en pays lointains sont l'un des fleurons de cette mythologie du plaisir qui se tisse autour de la société élitiste. Il est vrai que la Renault de l'époque, voiture luxueuse, aux lignes raffinées, est le symbole parfait de cette soif d'évasion offerte aux plus aisés. »*⁸

Il est peut-être ici utile de faire le point sur les supports publicitaires utilisés à l'époque et durant encore quelques années jusqu'à ce que l'affiche et le panneau d'affichage occupent notre espace visuel. Les affiches de grand format étaient encore rares (les plus grandes ne dépassent encore pas 2 m²) et les « publicités de presse » bien plus courantes, permettant de cibler plus directement une clientèle particulière et choisie, à travers une ou plusieurs revues faisant partie de son environnement culturel. Ces publications de grand standing disparaîtront souvent avec le deuxième conflit mondial. Elles se démocratiseront aussi au fil du temps, perdant alors leur impact auprès d'une clientèle souvent élitiste. Si l'affiche se concentre prioritairement sur le choc visuel qu'elle procure, les publicités de presse peuvent développer une argumentation ciblée grâce à un texte parfois relativement long et détaillé.

A travers ses premières affiches et réclames, on observera que Falcucci utilise probablement des photos pour représenter ses modèles. Or ces photos ne doivent pas être nombreuses car se sont souvent les mêmes qui servent pour plusieurs illustrations : ainsi les publicités réalisées pour Renault peuvent avoir été reproduites jusqu'à 6 fois, utilisant même la symétrie pour tenter d'apporter des variantes.

Jusqu'en 1927, Robert Falcucci est donc salarié de la firme Renault. Cela ne l'empêche pas de travailler pour son compte et éventuellement pour quelques entreprises concurrentes, dans l'atelier qu'il a aménagé 14 rue Borromée. Il gère sa propre publicité et fait paraître dans la revue « Vendre » de décembre 1925 une curieuse réclame qui vante ses mérites : « *Si un jour, vous désirez un dessin « chic », moderne, « à la page », n'ayant rien de commun avec les travaux dits « de bonne moyenne » que vous trouvez à toutes les pages de toutes les revues, ce jour-là, « en gentleman », allez converser quelques instants avec lui [Falcucci] dans l'atmosphère artistique de son studio et là, s'ébauchera une publicité « chic » qui classera votre maison dans l'élite du jour.* »

⁸ Anonyme, Une marque en haut de l'affiche, 1988. Renault, p.11



Page précédente : 6 représentations du même véhicule (10 cv de 1923) dans des paysages différents, la première en langue anglaise et la dernière étant symétrique des précédentes, la conduite à droite passant ainsi à gauche !

Falcucci et la « Ligne claire ».

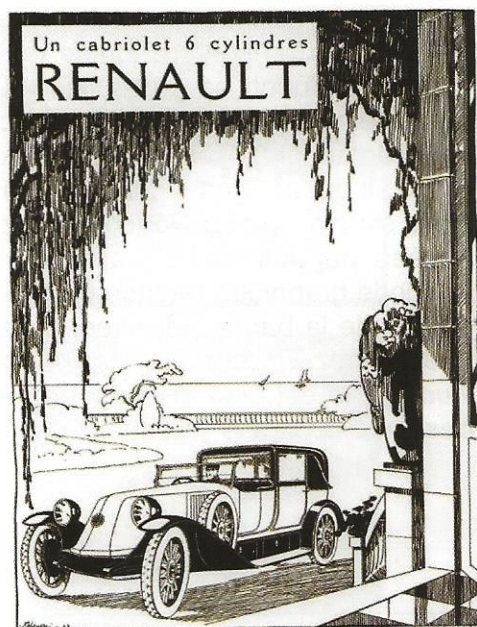
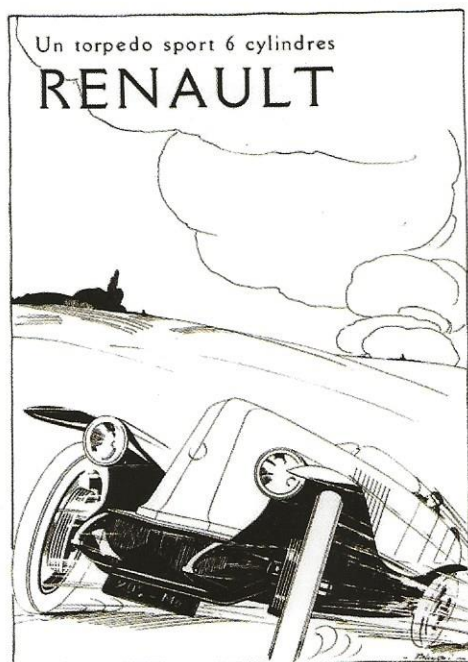
Le terme **ligne claire** a été inventé par le dessinateur néerlandais Joost Swarte⁹, à l'occasion de l'exposition *Tintin* à Rotterdam, en 1977. Il désigne un langage graphique qui serait issu de l'œuvre d'Hergé et du "style Tintin". Remarquons toutefois qu'Hergé ne commence à dessiner qu'en 1923 et n'entre comme dessinateur au journal le « Vingtième siècle » qu'en 1927, soit quelques années après la parution de nombreuses publicités de presse de R. Falcucci ou de certains de ses confrères qui pourraient indéniablement appartenir à ce courant, si ceux qui l'ont défini avaient bien voulu prendre en compte d'autres formes graphiques que celle spécifique à la bande dessinée !

Il devient donc évidemment inexact de fixer le début de « la ligne claire » à Hergé. Celui-ci s'est en effet inspiré d'œuvres antérieures, notamment des illustrations de René Vincent (comme il le dit lui-même : « *J'ai eu aussi une vive admiration pour un dessinateur de mode français, René Vincent... On retrouve son influence au début des Soviets, quand mes dessins partent d'une décorative, une ligne en S, par exemple (et le personnage n'a qu'à se débrouiller pour s'articuler autour de ce S !)* »¹⁰) et probablement de Falcucci, de Kow ... qui travaillaient avec ce dernier, pour les mêmes « clients » et les mêmes revues. Non seulement certaines de ces œuvres présentent toutes les caractéristiques de la « Ligne claire » mais constituent, en particulier pour Falcucci, des exemples d'anthologie curieusement négligées, les nuages ou la végétation constituant l'environnement, occupant un espace prépondérant.

Il apparaît en fait que les caractéristiques de base de la ligne claire (trait simple, aplats de couleur) sont initialement liées aux contraintes posées par les techniques d'imprimerie de l'époque. En réalité, si la méthode graphique retenue pour la ligne claire trouve ses racines dans les débuts de la bande dessinée, chez Christophe (le *Sapeur Camembert* en 1896), chez Pinchon (*Bécassine*) ou encore chez Alain Saint-Ogan (*Zig et Puce*), elle est bien évidemment omniprésente dans le dessin publicitaire destiné à la presse, lorsque Hergé se lance dans la bande dessinée.

⁹ Inventeur du concept, Joost Swarte en interprète toutefois ses fondements pour en revenir à ce que put être très probablement ce courant à ses origines. Son travail dépasse en effet le cadre de la bande dessinée en investissant le domaine de l'illustration (couvertures de livres et de disques, portfolios, affiches, expositions). Il ne cache pas son goût pour l'art moderne et l'abstraction, étant entendu que la ligne claire, dans sa synthétisation extrême constitue déjà une ébauche d'abstraction graphique.

¹⁰ Numa Sadoul, Entretiens avec Hergé, 1971.

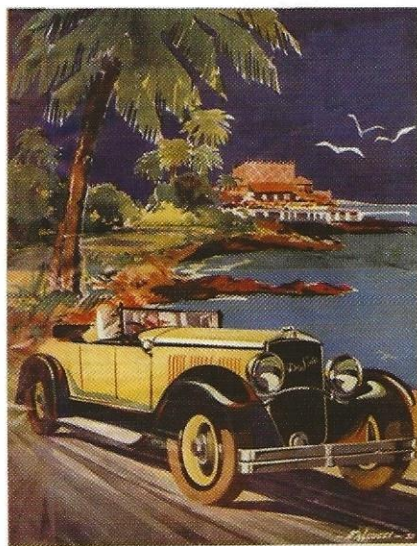


Elégantes publicités de presse datées de 1923, possédant indéniablement les caractéristiques graphiques de ce qui sera ensuite appelé « La Ligne claire »

Les principales caractéristiques du graphisme élaboré par les illustrateurs de la « Ligne Claire » ont été depuis longtemps dégagées :

- contour systématique : trait noir, d'épaisseur régulière, identique pour tous les éléments du dessin ;
- couleurs en aplats : pas d'effets d'ombre et lumière mais possibilité de « tramage », voire de hachurage ;
- réalisme des décors ;
- enfin le dessin se met au service du message. D'où un usage très large de l'ellipse et la suppression presque totale de toute forme de récitatif.

En revanche, bien que l'affiche Monte-Carlo 1932 soit l'exception qui confirme la règle, il est évident que la technique de la « Ligne claire » convient mal pour des affiches beaucoup plus grandes et qu'elle sera abandonnée rapidement, avant les années 30, pour utiliser des graphies plus colorées, plus suggestives et plus dynamiques. De même, la publicité de presse Georges Irat, avec le texte inscrit dans un cartouche triangulaire montre les limites du procédé : si elle présente une élégance indéniable qui convient bien à « la voiture de l'élite », elle est pratiquement illisible à peu de distance.



De Soto - Dodge Brothers
 Agence pour l'Europe et du Bégin
 HOTEL MIRAMAR, LA CROIX-ROUGE, A CANNES
 CONCESSIONNAIRES / CONCESSIONNAIRES
 D'Automobiles, BRESSE et Co
 10, Boulevard de la République, 10, BRESSE et Co

1930



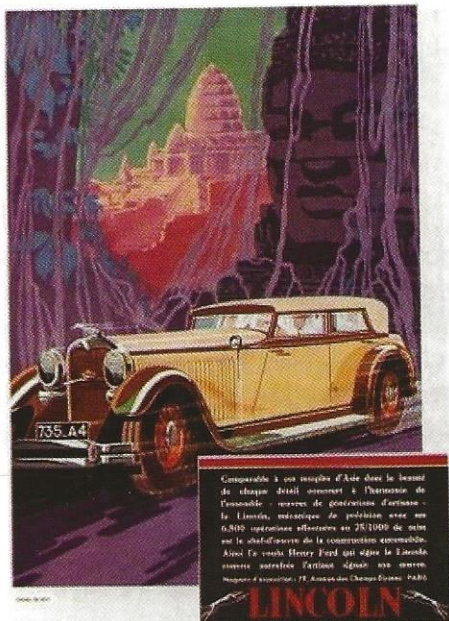
1927

A partir de 1927, R. Falcucci réalise des publicités pour un certain nombre de carrossiers, d'importateurs de marques étrangères et de garages. Il reprend aussi contact avec son ancien employeur Renault. Manifestement, certaines œuvres ont une charge onirique que renforcent

souvent le cadre géographique où le véhicule est mis en scène : les palmiers de la Côte d'Azur, les temples d'Angkor ou égyptiens, un château hanté ou plus simplement la place de la Madeleine pour un petit véhicule utilitaire !



1931

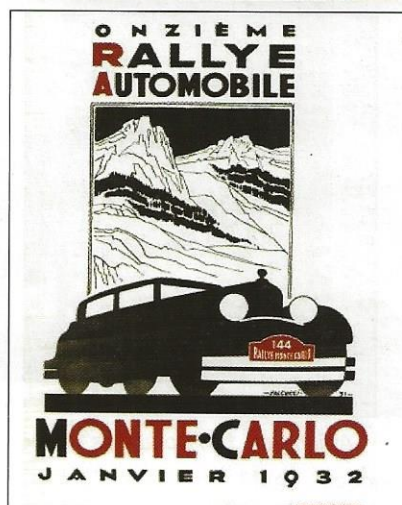
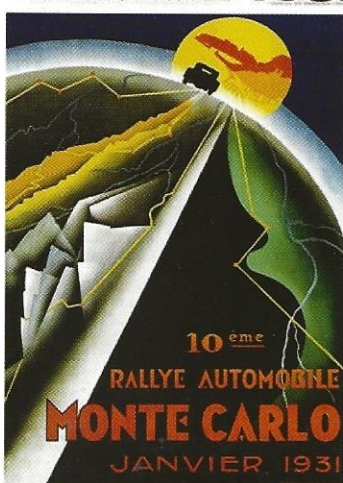
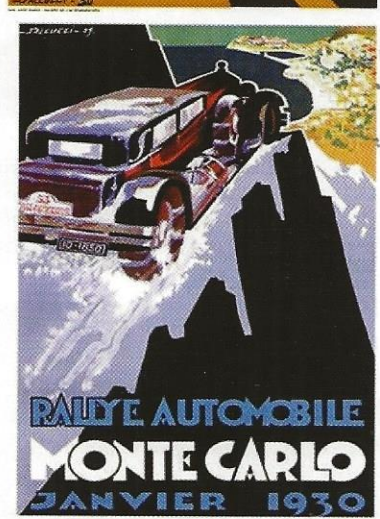
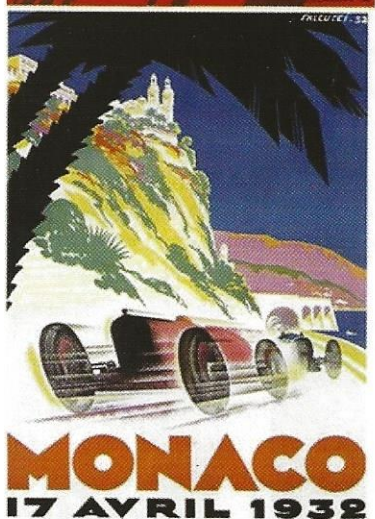
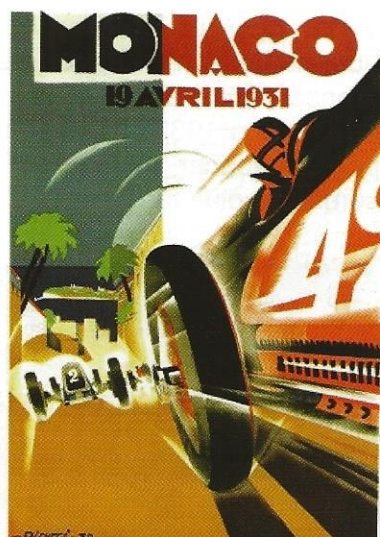
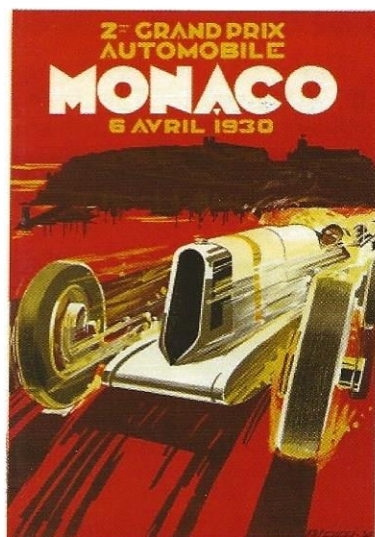


1931

Au début des années 1930, Robert Falcucci signe une quinzaine d'affiches, parmi les plus importantes de sa carrière, avec notamment trois affiches pour le Grand Prix de Monaco (1930, 1931 et 1932) et la manifestation concurrente hivernale, le Rallye de Monte-Carlo (pour les mêmes années¹¹). Voici ce qu'en dit Jean Robert : « *En 1930, Falcucci, à l'occasion du Grand Prix de Monaco, fait jaillir, de face, une voiture dans un crépuscule rougeoyant, sur lequel viennent se détacher le rocher de Monaco et la citadelle. Des traits vigoureux, tant sur la route que sur la voiture, donnent l'effet de vitesse* ».

Chaque affiche est indéniablement une œuvre à part entière et une réussite esthétique totale. Une grande harmonie de couleur est toujours proposée où les blancs tiennent une place importante. Falcucci est devenu un affichiste percutant, qui sait utiliser parfois le goût du moment pour coller aux réalités commerciales et plaire aux clients fortunés (tennis, aviation, vitesse, exotisme, mode...) ! Les œuvres annonçant des compétitions automobiles sont fortes et marqueront le début d'une lignée d'affiches reprises ensuite par d'autres illustrateurs, utilisant les mêmes artifices, notamment Géo Ham.

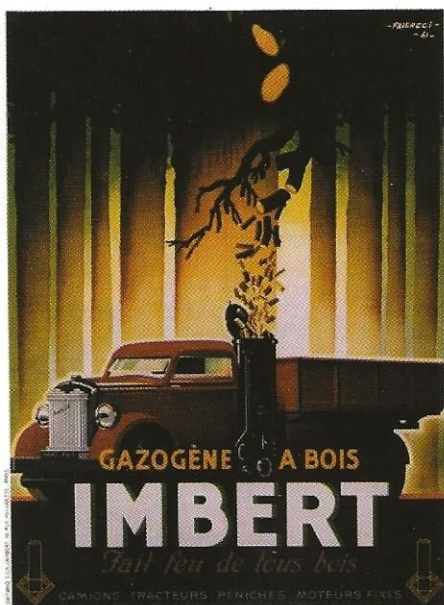
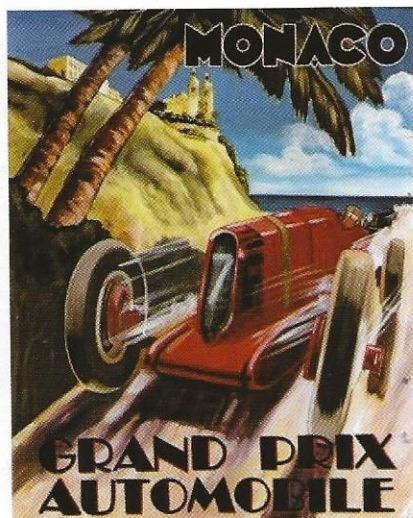
¹¹ Le motif de l'affiche pour l'année 1931a servi aussi de thème pour la couverture d'un livre publié cette année là sur le Rallye de Monte-Carlo.



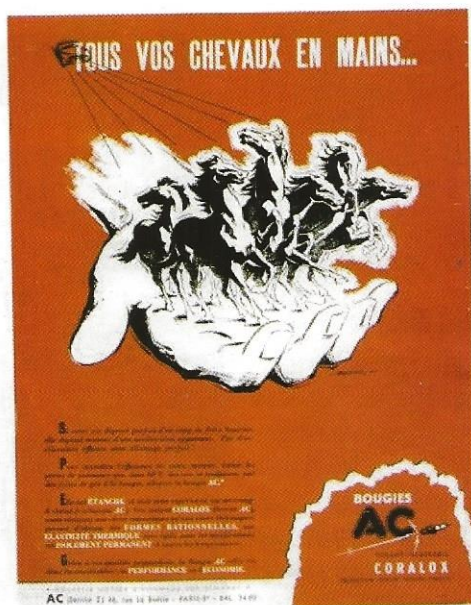
L'affiche Monaco 1930 fait maintenant partie de notre patrimoine publicitaire et a été déclinée en posters de toutes tailles, en télécarte, reprise pour d'autres affiches en 2000, ou plagiée plus récemment. Celle de Monaco 1932 a de même été copiée par un confrère, la même année, pour annoncer le Grand Prix automobile de Nîmes qui se tenait cinq semaines plus tard !



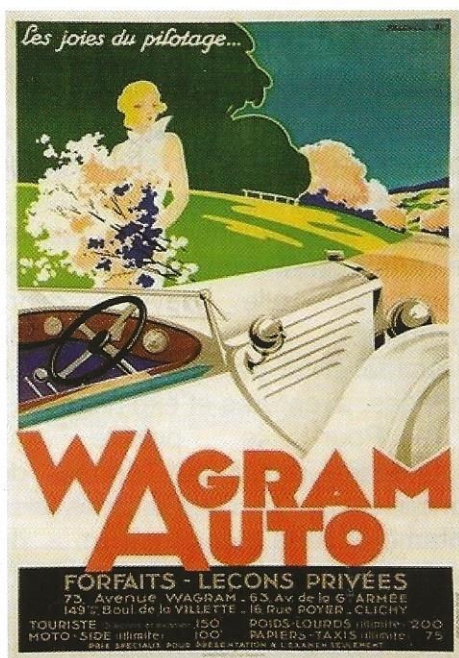
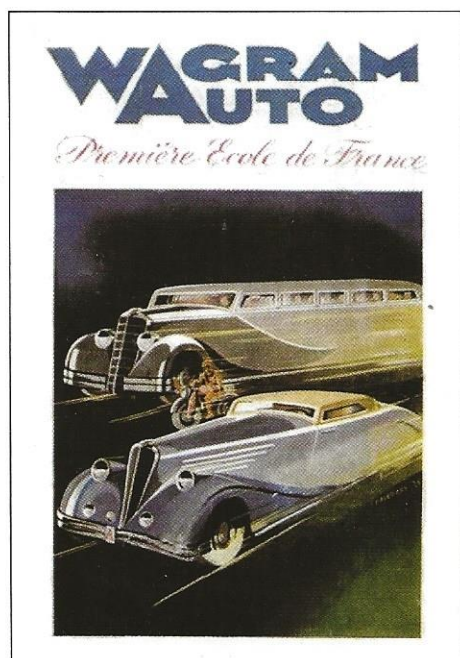
A gauche, copie de l'affiche Monaco 1932 pour le Grand Prix automobile de Nîmes, la même année. A droite, plagiat récent de deux affiches de Falcucci (1930 et 1932), assemblées pour réaliser un poster.



Affiche de 1941 pour les gazogènes Imbert



Publicité de presse pour les bougies AC Coralox. 1948.



Sans rancune, R. Falcucci réalise en 1934 et 1937, la publicité d'une auto-école parisienne, Wagram-Auto, alors qu'il n'arrivait pas à apprendre à conduire.

Enfin, on pourrait s'interroger sur l'influence que le mouvement qui s'appellera plus tard « l' Art Déco » a pu avoir sur le travail de Robert Falcucci. Né au Salon des Arts décoratifs en 1925 pour disparaître en 1939 à l'approche de la Seconde guerre mondiale, ce courant s'inspire du cubisme mais aussi de l'art égyptien, maya ... On peut juste noter que la calligraphie des affiches de Falcucci utilise à partir de 1930 les lettres larges et épatées propres à ce style. Mais, sauf pour quelques exceptions, son langage graphique n'en paraît pas particulièrement affecté. Ce ne sera pas le cas de bon nombre de ses confrères (Benito, Cassandre, Loutot et pour une moindre part Colin) qui semblent « sous influence ».

1930. Rare réclame utilisant manifestement le style Art-déco.

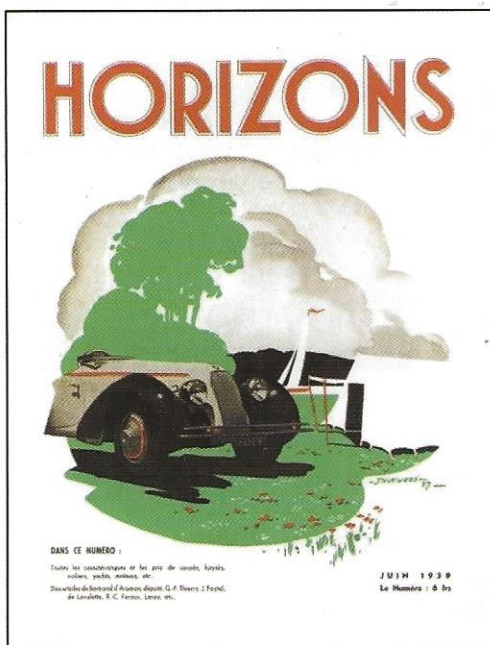
A la fin des années 30, Robert Falcucci n'abandonne pas la publicité. Toutefois, l'automobile ne fait plus partie de ses centres d'intérêt principaux. D'autres dessinateurs ont pris la relève mais surtout la photographie est



désormais de plus en plus utilisée : elle apporte la part de technicité et de précision à la promotion d'un produit pour lequel la part de rêve qu'offrait le dessin, ne suffit plus. Malgré les prémices du déclin qui menace l'Europe, la voiture se démocratise comme il l'avait probablement souhaité lorsqu'il commença à travailler chez Renault. Elle permet de partir en « congés payés » et de découvrir de nouveaux horizons. Ce n'est plus seulement le symbole de l'élégance, d'un luxe réservé à une élite, ou de la vitesse que seuls peuvent se permettre les sportmans, elle devient alors l'expression de la libération de l'Homme et lui permet (et promet !) voyages, aventures et exploits.

Pour le peintre qui n'obtiendra enfin son permis de conduire que la cinquantaine bien entamée, cette consécration a dû avoir parfois un goût amer !

*Couverture de la revue
« Horizons » de juin 1939, associant l'image
de l'automobile au concept des vacances.*



Annexe :

Affiches, publicités de presse et créations publicitaires de Robert Falcucci ayant trait à l'automobile

Af : affiches mesurant de 80 x 60 à 160 x 120 cm (1 x 4)

Pp : publicités de presse, page de publicité et encarts publiés dans la presse

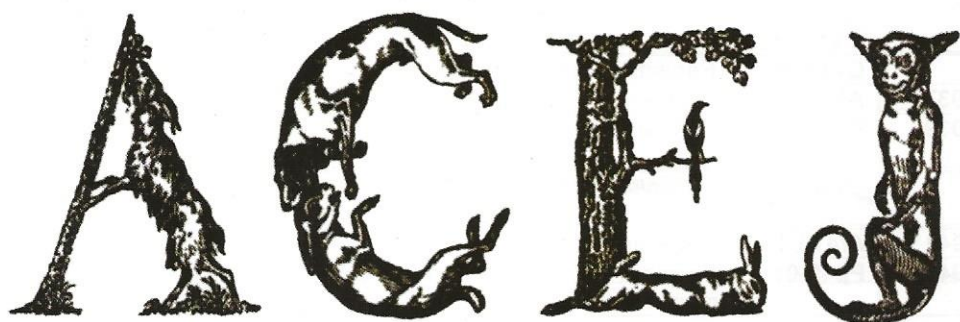
Cv : couverture de revues, de programme, de menus, de livres...

Pub : publicités diverses, plaques, calendriers, vide-poches, buvards, dépliant, carte postales et autres

Année	N° invent.	désignation	Publié dans
1923	Pp23-01	Renault, La moto-pompe à incendie 10 cv	-
	Pp23-02	6cv de face passant sous la herse d'un porche de château	-
	Pp23-03	Renault, Un cabriolet	L'Illustration 12/01
	Cv23-04	En 6cv Renault (photo retouchée le montrant avec sa fiancée)	Cyclecars, motos, voitures
	Pp23-05	12 cv Renault (dessin cerné de blanc sur un paysage industriel)	-
	Pp23-06	Renault, une grimpeuse hors ligne	-
	Pp23-07	Renault (10cv passant devant un pont roman, château sur piton rocheux)	-
	Pp23-08	Renault, aux colonies (voiture sur un porche, camion, dromadaire monté par un méhari armé)	-
	Pp23-09	Renault (6cv verte devant fenêtre ovale)	-
	Pp23-10	Renault, voitures et véhicules industriels (fond jaune)	-
	Pp23-11	Renault (voiture et camions devant un site industriel, fond rouge)	-
	Pp23-12	Renault, un torpédo sport 6 cylindres	-
	Pp23-13	Renault, un torpédo sport	-
	Pp23-14	Renault (sa fiancée au volant, gros nuages)	-
	Pp23-15	Renault (6cv devant avion Caudron, femme au volant qui salue avec un mouchoir)	-
	Pp23-16	Renault (10cv passant le pont levé d'un château de grès rose enneigé)	-
	Pp23-17	Renault Billancourt-Seine (10cv croisée de nuit, ombre portée sur falaise)	-
	Pp23-18	Renault, Pour vous conduire au rendez-vous de chasse...	-
	Pp23-19	Renault, un cabriolet 6 cylindres (perron, mer, saule pleureur premier plan)	-
	Pp23-20	Renault, les sites pittoresques ... (10cv franchit le pont d'une route de montagne)	-
	Pp23-21	Renault, (aux colonies, version 2, format paysage)	-
	Pp23-22	Renault, toutes les applications des transports automobiles (camions dans usine)	-
	Af23-23	Renault (format paysage, 10cv rouge sur fond jaune)	
	Af23-24	Renault (10cv jaune, gros nuages)	
	Pp23-25	Renault (10cv blanche sur fond noir, paysage)	-

		<i>industriel sur fond rouge)</i>	
	Pp23-26	<i>(cabriolet 40cv devant ND de la Garde ?, branchage au premier plan, 2 lignes rouges)</i>	Palm Beach, Cannes,
	Pub23-27	<i>The RENAULT Cars, dépliant 3 volets pour Renault New-York présentant la gamme</i>	
	Pub23-28	<i>Carte postale, tête de Pasteur ?</i>	
1924	Pp24-01	<i>Renault (40cv, soir de bal costumé)</i>	L'illustration 05/07
	Pp24-02	<i>Renault (40cv nuit, un liftier ouvre la portière à une femme au manteau art déco)</i>	-
	Pp24-03	<i>Renault Billancourt – Seine (femme debout dans une 10cv, qui salue des golfeurs)</i>	-
	Cv24-04	<i>Renault (40cv, nuit sur un quai, deux personnages, bateau dans le fond)</i>	Automobilia n°168
	Pp24-05	<i>(Reinstella de nuit, cartouche ovale)</i>	-
	Pp24-06	<i>Renault (photo 40cv, bandeaux fleuris)</i>	-
	Cv24-07	<i>Renault (femme à ombrelle rouge, plage)</i>	Automobilia 171
	Cv24-08	<i>(voiture Renault et chasse à courre)</i>	Omnia 52, sept
	Pp24-09	<i>Renault (temple égyptien)</i>	Omnia ?, p. 250
	Pp24-10	<i>Renault ... ses nouvelles voitures de sport... (route de gorges, torrent)</i>	-
	Pp24-11	<i>Renault, The 1924 Salon Shows, The New Sporte Models...</i>	-
	Pub24-12	<i>Dessin d'un paysage industriel</i>	
1925	Cv25-01	<i>(Reinstella devant les invalides ?)</i>	Omnia 67, dec
	Pp25-02	<i>40cv sport Renault (voiture blanche aux ailes rouges, vue en plongée)</i>	-
	Pp25-03	<i>(avant de 40cv, bleu, blanc, rouge)</i>	-
	Pp25-04	<i>Renault, la 40cv Sport de série (voiture bleu foncé sur autodrome de Monthéry)</i>	-
	Pp25-05	<i>Renault 40cv (voiture dans un paysage aquarelle avec deux grands arbres)</i>	-
	Pp25-06	<i>Renault, La 40 cv Sport (voiture blanche, ailes rouges, caisse bois, ciel bleu)</i>	-
	Pp25-07	<i>Renault (la 40cv, sous-bois, cartouche ovale)</i>	L'illustration ?
	Pp25-08	<i>(40cv, paysage aux peupliers d'Italie, route rose)</i>	-
	Pp25-09	<i>Renault (40cv, en montagne, contre-plongée, personnage veste sur l'épaule)</i>	-
	Pp25-10	<i>Renault, La 40 cv Sport (voiture blanche devant un château fantastique, une fenêtre est éclairée)</i>	-
	Pp25-11	<i>Renault (Reinstella, berline, paysage de neige, ciel jaune, vol d'oies sauvages)</i>	-
	Pp25-12	<i>Renault (Reinstella, cabriolet, devant un temple grec)</i>	-
	Pp25-13	<i>Renault, Vives et légères ... (village perché sur falaise)</i>	-
	Pp25-14	<i>Renault, Billancourt-Seine (voiture roulant près d'un plan d'eau bordé d'arbres, ciel hachuré)</i>	-
	Pp25-15	<i>(Reinstella berline devant un glacier des Alpes)</i>	-
1926	Pp26-01	<i>Renault Billancourt-Seine (voiture roulant dans le fond d'une vallée, peupliers d'Italie)</i>	-
	Pp26-02	<i>Renault (photo Reinstella devant un grand arbre hachuré)</i>	-

	Pp26-03	Morris-Léon-Bollée, un salon sur la route	-
	Pp26-04	Morris-Léon-Bollée, la voiture confortable	L'illustration 12/07
	Cv26-05	Rolls-Royce ? capot chromé, caisse bois	Omnia 77, oct
	Cv26-06	Automobile verte ?, de face	Omnia 78, nov
1927	Cv27-01	cabriolet devant un escalier couvert d'un tapis rouge, descendu par un couple	Omnia 80, janv.
	Pp27-02	La Générale Française Automobile	-
	Pp27-03	Georges Irat, la voiture de l'élite (carte routière dépliée)	-
	Pp27-04	Georges Irat, la voiture de l'élite présente la 11 cv (femme aigrette, homme monocle, voiture)	L'illustration 01/10
	Pp27-05	1928 sera l'année de la Georges Irat Six	Omnia 87, sept
	Pp27-06	Irat, Deux modeles, toutes les qualités	-
	Pp27-07	Georges Irat triomphe encore à Saint-Sébastien v1	La vie automobile 25/10
	Pp27-08	Georges Irat triomphe encore à Saint-Sébastien v2	-
	Cv27-09	Jeune femme au volant, personne agée, 21 ^e Salon de l'automobile de Paris	Omnia 89, oct
1928	Cv28-08	Voiture devant Minaret à Marrakech	Omnia 92, janv
1930	Pp30-01	Mercedes-Benz Type SS	-
	Pp30-02	Ets Paris (location de voiture, Nice, Cannes, Paris)	Revue Palm-Beach
	Pp30-03	De Soto – Dodge Brothers	-
	Af30-04	2e Grand Prix automobile de Monaco	
	Af30-06	Rallye automobile Monte Carlo janvier 1930	
1931	Af31-01	10 ^e rallye automobile Monte Carlo Janvier 1931	
	Af31-03	Monaco 19 avril 1931	
	Af31-04	Renault, la fourgonnette 250 kilos, élégante, rapide, maniable, économique	
	Pp31-05	Lincoln (décor de temple hindou)	L'illustration 23/05
	Cv31-06	Couverture et règlement/régulation du Rallye de MC	
1932	Af32-01	Monaco 17 avril 1932	
	Af32-02	Onzième Rallye automobile Monte Carlo janvier 1932	
	Cv32-06	Femme debout dans un cabriolet cueille des branches fleuries	Omnia avril 31
1934	Pp34-04	Wagram Auto, Première école de France	-
	Liv34-05	Règlement du Rallye de MC	
	Cv35-05	Règlement du Rallye de MC	
1937	Af37-01	Wagram Auto, Les joies du Pilotage	
1939	Cv39-01	Licorne, la 6 – 8cv (paysage enneigé)	Moteurs et tourisme, fev
	Cv39-02	Cabriolet, tente de camping, voilier sur un plan d'eau, bosquet d'arbres	Horizons, juin
1941	Af41-01	Gazogène à bois Imbert, fait feu de tous bois	
1949	Pp49-01	Bougies AC Coralox, tous vos chevaux en mains...	-



ACEJ, avec un alphabet animalier dessiné au Pays-Bas, à la fin du XVIIIe siècle.