



HAL
open science

L'impact de la Première Guerre mondiale sur les musées nationaux parisiens

Julien Bastoen

► **To cite this version:**

Julien Bastoen. L'impact de la Première Guerre mondiale sur les musées nationaux parisiens : L'exemple de la cohabitation conflictuelle du Musée du Luxembourg avec le Secours de guerre. 2019. hal-02498910

HAL Id: hal-02498910

<https://hal.science/hal-02498910>

Preprint submitted on 11 Mar 2020

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

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

L'impact de la Première guerre mondiale sur les musées nationaux parisiens. L'exemple de la cohabitation conflictuelle du Musée du Luxembourg avec le Secours de guerre

Julien Bastoen

Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville

ipraus/AUSser (UMR 3329 CNRS/Ministère de la Culture)

Dans quelle mesure les offensives menées dans le nord de la France et en Belgique en 1914 ont-elles perturbé le fonctionnement des musées situés à l'arrière du front, en particulier à Paris ? Si le musée du Louvre fut un « musée invisible » pendant la durée du premier conflit mondial¹, qu'en est-il du musée du Luxembourg, sa « pépinière », réservée à l'exposition de la production artistique contemporaine ? Nous avons pu montrer ailleurs que le musée du Luxembourg, à l'initiative de son conservateur en chef Léonce Bénédite, rouvrit dès 1915 comme une sorte de musée des Alliés, actif tant sur le front de la diplomatie culturelle que sur celui de la propagande² : tandis qu'une partie de son fonds d'oeuvres circulait dans les musées américains après avoir été montrée à l'exposition internationale de San Francisco en 1915, le musée organisa ou accueillit des expositions temporaires, monographiques ou collectives, consacrées à la production contemporaine française et de certains pays alliés, ainsi qu'à d'importants dons.

Cette intense activité, qui contraste avec l'inertie du musée du Louvre, ne doit pas pour autant faire oublier que le musée du Luxembourg se trouvait, à la veille de la guerre, dans une situation critique : les conservateurs se plaignaient de ne pas disposer d'un outil adapté à la mission de l'institution, archétype des musées d'art contemporain, et à la hauteur de sa réputation mondiale³. Le musée du Luxembourg était pourtant engagé, depuis 1904, dans un processus qui devait le doter d'un bâtiment plus vaste et mieux équipé. Ce processus n'était toujours pas achevé au sortir de la guerre - il ne le fut qu'en 1937, avec la construction du palais des musées d'art moderne, actuel palais de Tokyo. Notre hypothèse est que ce processus fut enrayé par un événement lié directement aux premières offensives sur le front de l'Ouest et à l'exode massif de réfugiés belges et du Nord de la France :

¹ Claire Maingon, *Le musée invisible : Le Louvre et la Grande Guerre (1914-1921)*, Mont-Saint-Aignan/Paris, Publications de l'Université de Rouen et du Havre/Louvre éditions, 2016.

² Julien Bastoen, « Das Musée du Luxembourg und der Erste Weltkrieg: Ein Museum im Dienst von Kulturdiplomatie und Propaganda », dans Christina Kott, Bénédicte Savoy (dir.), *Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, Vienne/Cologne/Weimar, Böhlau, 2016, p. 131-146.

³ Julien Bastoen, « Le Musée du Luxembourg et son quartier à la veille de la Première Guerre mondiale : un écosystème urbain fragile », dans Miguel Ángel Chaves Martín et J. Pedro Lorente (dir.), *Barrios artísticos y distritos culturales*, Madrid, Icono14, 2016, p. 85-106.

l'installation, en 1914, de l'oeuvre du Secours de Guerre dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice à Paris, le bâtiment où devait être transféré le musée du Luxembourg.

Le processus de relogement du Musée du Luxembourg avant la guerre

Après avoir occupé depuis 1818 plusieurs salles du palais du Luxembourg, le musée du Luxembourg était abrité depuis 1886 dans un bâtiment hybride, associant construction neuve et restructuration-extension d'une orangerie construite à la fin des années 1830 dans le jardin du Luxembourg. Les sept travées du bâtiment d'origine avaient en effet été compartimentées en neuf salles de peintures, les deux nouvelles travées accueillant un salon carré. L'ensemble de la toiture d'origine avait été déposé et remplacé par des doubles combles vitrés sur toute la longueur du bâtiment. Un bâtiment bas avait été greffé aux deux nouvelles travées de l'orangerie, en retour d'équerre ; éclairé, lui aussi, par un double comble vitré, il accueillait la sculpture. Dans le prolongement de cette nouvelle galerie, un pavillon en brique et pierre abritait notamment le vestibule d'entrée du musée et les bureaux du conservateur en chef et du gardien en chef. On accédait à ce pavillon par un large escalier, précédé d'une cour ouvrant sur la rue de Vaugirard, dans l'axe de la rue Férou, permettant au musée de bénéficier d'un accès indépendant de celui du jardin du Luxembourg. Cette configuration était le résultat d'un double compromis, foncier et financier. Le musée était situé en limite du jardin privé du président du Sénat et du jardin public du Luxembourg, afin de limiter autant l'empiétement sur l'un et l'autre des jardins que l'impact paysager. En outre, l'opération avait été financée par le Sénat, pour pallier le désengagement de la direction des Beaux-arts, tutelle du musée. Conséquence de ce double compromis, les bâtiments furent, dès leur inauguration, trop limités et inadaptés pour faire face à l'accroissement des flux d'oeuvres et de visiteurs⁴. La construction, en 1896, d'une aile adossée à la galerie de sculpture, dite « annexe Caillebotte », pour accueillir notamment une partie des toiles impressionnistes léguées à l'Etat par Gustave Caillebotte⁵, n'avait pas suffi à améliorer le fonctionnement du musée.

Dès son accession à la direction du musée du Luxembourg en 1892, jusqu'à sa mort en 1925, Léonce Bénédite, ancien adjoint d'Etienne Arago, ne cessa de rechercher des solutions pour le relogement définitif du musée, soit à l'intérieur du périmètre du jardin du Luxembourg, soit dans les environs immédiats du jardin, soit dans les quartiers ouest de

⁴ Julien Bastoen, « Les ambiances dans les récits de visite : une source pour l'étude de la réception de l'architecture », in Simonnot Nathalie, Balaÿ Olivier, Frioux Stéphane (dir.), *Ambiances* [En ligne], Ambiance et histoire de l'architecture : l'expérience et l'imaginaire sensibles de l'environnement construit, mis en ligne le 07 novembre 2016. URL : <http://ambiances.revues.org/789>.

⁵ Pierre Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire : le legs Caillebotte*, Paris, Institut national d'histoire de l'art / Ed. Ophrys, 2014,

Paris. Dès le mois de novembre 1904, au moment même où Émile Combes déposait son projet de loi sur la séparation des Églises et de l'État, le bruit courut que le bâtiment du séminaire de Saint-Sulpice, occupé et dirigé par la Compagnie de Saint-Sulpice, pourrait revenir à l'État, qui en était le propriétaire.

Le séminaire de Saint-Sulpice occupait la moitié nord de l'îlot actuellement délimité par les rues de Vaugirard, Férou et Bonaparte et la place Saint-Sulpice, à quelques dizaines de mètres du musée. Les travaux de construction de ce séminaire s'étalèrent entre 1820 et 1838, sous la direction de l'architecte Étienne Godde⁶. Composé de quatre ailes encadrant un cloître de trente mètres de côté, il s'élevait sur cinq niveaux : sous-sol, rez-de-chaussée, trois étages et combles ménagés dans trois des quatre ailes. Reflets d'une époque marquée par l'austérité, ses façades ne firent pas l'objet d'un traitement ornemental sophistiqué. Son rez-de-chaussée renfermait parloirs, réfectoires, salles d'exercices et de conférences, plusieurs escaliers, tandis que ses étages étaient divisés en 260 chambres sur trois niveaux, avec une bibliothèque au troisième et dernier étage. Pour Bénédite, « nul bâtiment ne pouvait mieux convenir à l'adaptation d'un musée : c'est le plan même d'un musée logique ⁷ ». Il imposait en effet un circuit de visite linéaire et en boucle, compatible avec la manière dont le conservateur concevait la mission du musée : un lieu d'enseignement qui devait proposer un récit de l'histoire de l'art contemporain.

L'anticipation de la désaffectation du bâtiment suscita les convoitises de plusieurs administrations et institutions, entre 1904 et 1906 : le ministère des Finances, logé dans une aile du Louvre depuis 1871, et dont le déménagement réclamé par les conservateurs du musée du Louvre et par la presse était sans cesse ajourné depuis les années 1890 ; l'École nationale des arts décoratifs, installée dans un bâtiment obsolète, dans le quartier de l'Odéon ; les archives ecclésiastiques ; le ministère du Travail, créé le 25 octobre 1906. Anticipant un retour du bâtiment du séminaire dans le domaine de l'État au plus tard en janvier 1911, Bénédite estima que ce laps de temps serait suffisant pour faire exécuter les études de faisabilité d'une transformation du bâtiment, évaluer l'enveloppe budgétaire à prévoir pour l'opération, trouver les sources de financement, chiffrer les futures dépenses de fonctionnement, et pourquoi pas, commencer les travaux. En 1914, Bénédite dut se rendre à l'évidence : dix ans après le début des études, seule l'affectation au musée de l'ancien séminaire était actée, par un décret paru le 18 novembre 1909. Point de financement, et point de chantier.

⁶ Jean-Louis Carbon, *Du séminaire aux Finances : un bâtiment héritier de 350 ans d'histoire...*, Paris, P. Téqui, 1999.

⁷ Léonce Bénédite, « Le Musée du Luxembourg », *Le Figaro illustré*, 08/1910.

Plusieurs facteurs avaient en effet considérablement retardé la mise en œuvre du projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice au bénéfice du Musée du Luxembourg. La première difficulté résidait dans la faisabilité technique de l'opération de transformation, inédite dans les annales de l'histoire des musées français : il était prévu de ne conserver que le gros œuvre et le plancher du premier étage ; les trois niveaux précédemment occupés par les cellules devaient être ramenés à un seul formant une suite de galeries, afin d'accroître la hauteur sous plafond pour les peintures grand format ; le toit devait être remplacé par des combles vitrés ; la cour devait être couverte d'une verrière monumentale. Ce projet présentait, pour l'architecte Hippolyte Deruaz, « d'insurmontables difficultés à tous égards⁸ », sentiment partagé par nombre de ses confrères. Entre 1907 et 1911, le montant de l'enveloppe prévisionnelle pour les travaux connut une augmentation de 187%. La question du budget représenta la seconde difficulté du projet. L'instabilité gouvernementale et les changements de législature, l'effet de frein de certaines administrations et commissions parlementaires (ministère des Finances et commission de l'Enseignement et des Beaux-arts de la Chambre des députés), le rejet de toute alternative ou complément au financement du projet sur fonds publics (loterie, concession, mécénat), retardèrent non seulement la rédaction du projet de loi relatif à l'ouverture des crédits spéciaux pour financer l'opération, dont trois versions furent rédigées entre 1909 et 1912, mais également la première discussion du projet de loi par la Chambre des députés, repoussée à décembre 1913.

Une cohabitation subie et conflictuelle avec le Secours de Guerre (1914-1916)

Peu avant le début du premier conflit mondial, une nouvelle mouture du projet de loi de financement de la reconversion du séminaire en musée était en préparation à la faveur du changement de législature de juin 1914, sous la houlette du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts Victor Augagneur et du ministre des Finances Joseph Noulens. Afin de désengorger le musée et décourager des convoitises tenaces, Bénédictine avait déjà fait transférer entre août 1913 et juillet 1914 environ 600 œuvres - sculptures, peintures, pastels, gravures, dessins et estampes - dans l'ancien séminaire, laissé dans un état de délabrement avancé depuis l'expulsion de la congrégation. A ces centaines d'œuvres s'ajoutaient les décors du théâtre voisin de l'Odéon, entreposés provisoirement dans la chapelle du séminaire depuis juin 1914⁹.

⁸ Lettre d'Hippolyte Deruaz à Léonce Bénédictine, novembre 1908, AN 20144707/24.

⁹ Ces décors étaient en dépôt provisoire à la suite d'un conflit de succession à la direction du théâtre de l'Odéon.

La guerre à peine déclarée, Paul Peltier, commissaire de police et officier de paix du sixième arrondissement de Paris, obtint du conservateur la cession de plusieurs salles du séminaire, côté rue Bonaparte, d'abord pour y établir un poste de repos avec 60 lits pour ses agents, puis pour y loger, du 18 au 31 août, deux compagnies de fusiliers marins, appelées à Paris pour aider la police, avant d'être finalement envoyées en Belgique. Profitant de la vacance du bâtiment, Peltier projeta d'utiliser le séminaire pour y établir un lieu permettant l'hospitalisation complète des réfugiés en provenance de Belgique et des départements du nord de la France envahis par les troupes allemandes. Il fonda une association baptisée « Secours de guerre », qui bénéficia en premier lieu d'un apport financier modeste des gardiens de la paix des sixième et quatorzième arrondissements, puis du mécénat d'un groupe important d'industriels et de commerçants de la rive gauche. L'association se dota d'un comité de patronage, présidé par Léon Bourgeois, ancien président du Conseil et ancien ministre des affaires étrangères, et d'un conseil d'administration, présidé par Pierre Mainguet, directeur de la maison d'édition Plon & Nourrit. Les missions de l'association devaient consister dans un premier temps à remettre en état l'intérieur des bâtiments, laissés à l'état de ruine par les liquidateurs du séminaire ; aménager une cuisine permettant de faire préparer à quatre mille repas par jour et des réfectoires adaptés, 600 chambres et de nombreux dortoirs ; organiser un service médical, une pouponnière, un service d'assainissement et une section de quarantaine ; établir tous les services nécessaires au fonctionnement de l'oeuvre (ateliers, chauffage, vestiaires, etc.), à la scolarisation des enfants de moins de six ans et à la réinsertion professionnelle des réfugiés¹⁰.

Le Secours de guerre accueillait déjà 700 réfugiés début décembre 1914, et avait servi quelque 55000 repas¹¹ ; en janvier 1915, il en accueillait le double. Le total des journées d'hospitalisation depuis le 10 août 1914 atteignit 671691 en août 1916, et 1774278 en décembre 1918. L'afflux de réfugiés civils et militaires, auxquels s'ajoutèrent des réformés et leur famille, combiné à la disparition progressive de certaines oeuvres de guerre qui offraient des services comparables, était tel que le Secours de guerre dut ouvrir plusieurs succursales jusqu'en décembre 1914 pour faire face à la saturation des locaux aménagés dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice. Dès lors, le Secours de guerre adopta une stratégie de rationalisation des flux et des moyens qui supposait à la fois la concentration de toutes ses activités au séminaire de Saint-Sulpice et son expansion à l'intérieur du bâtiment aux dépens des espaces occupés par le musée, déjà réduits en septembre 1914.

¹⁰ Faustin Foiret, « Le Secours de Guerre dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », *Bulletin de la société historique du VI^e arrondissement de Paris*, tome XXIII, 1922, p. 98-105.

¹¹ « Les réfugiés à Saint-Sulpice », *Le Petit Parisien*, 3 décembre 1914.

Une telle situation de surpopulation et de cohabitation d'oeuvres d'art et de réfugiés dans un seul et même bâtiment devait inévitablement engendrer des tensions. La bienveillance initiale de Léonce Bénédite à l'égard de l'action du Secours de guerre céda bientôt la place à une hostilité palpable. Bénédite et Peltier s'accusaient mutuellement à coup de rapports, chefs-d'oeuvre de mauvaise foi, à leurs tutelles respectives, le premier veillant à l'intégrité des oeuvres dont il avait la responsabilité, le second s'insurgeant contre le peu d'humanité du conservateur, prêt à sacrifier le bien-être des hommes pour l'intégrité des oeuvres d'art. Cette hostilité manifeste renforçait par ailleurs le sentiment, largement partagé dans la presse, que le séminaire n'avait pas vocation à devenir un musée :

Cette oeuvre s'est installée dès le début dans les locaux du séminaire Saint-Sulpice alors vacants, et dont le caractère est certes mieux respecté ainsi qu'il ne l'eût été par l'installation projetée d'un musée. C'est ce qu'a admirablement défini le cardinal Amette, lorsqu'il écrivait naguère : « L'oeuvre du Secours de guerre, organisée au séminaire Saint-Sulpice par une initiative et avec des concours dignes de tous éloges, a soulagé une multitude de détresses. J'ai été heureux de voir la maison si chère à mon éducation cléricale consacrée, momentanément du moins, à l'exercice de la charité. »¹²

Bénédite était convaincu que s'il cédait trop de terrain au Secours de Guerre, il anéantirait ses espoirs de voir un jour accompli son projet de musée d'art moderne idéal. En janvier 1915, le musée disposait encore des salles du rez-de-chaussée situées de part et d'autre de l'entrée principale sur la place Saint-Sulpice ; des salles situées dans l'aile est, le long de la rue Férou, jusqu'à la chapelle ; et de la moitié des salles du premier étage de l'aile nord, donnant sur la place Saint-Sulpice, où étaient entreposés de nombreuses sculptures en bronze, du matériel et environ 2000 ouvrages provenant de la bibliothèque du musée¹³. Cependant, au plus tard en avril 1915, Bénédite avait déjà commencé à rapatrier au musée du Luxembourg des oeuvres déposées au séminaire, en raison des risques d'incendie liés à la présence de poêles chauffés à blanc, de « cellules occupées par des réfugiés qui fument, s'éclairent le soir avec des lampes ou des bougies¹⁴ », de fils électriques courant dans les couloirs, etc. Des mesures avaient toutefois été prises contre ces risques d'incendie :

¹² Charles Nordmann, "Le Secours de guerre : un modèle d'organisation", *Revue des Deux Mondes*, 6e période, vol. 50, n°4, 15 avril 1919, p. 935-946.

¹³ Rapport de l'architecte du Sénat au sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-arts, 29 janvier 1915, AN, F21 6109.

¹⁴ Rapport du directeur des musées nationaux au sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-arts, 27 avril 1915, AN, F21 6109.

installation de postes d'eau, de pompes portatives, d'extincteurs et rondes effectuées par les gardiens de la paix¹⁵.

La tension fut à son comble en juillet 1915, en raison d'un litige portant sur la demande par le Secours de guerre de la cession d'une remise pour le matériel et de quelques pièces attenantes à la chapelle du séminaire pour y aménager un lazaret pour la mise en quarantaine de réfugiés¹⁶. Le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-arts Albert Dalimier engagea les deux occupants du séminaire à s'entendre sur un partage amiable des locaux ; les négociations menées en août 1915 débouchèrent le 9 septembre sur un accord bilatéral pour le financement de mesures et de travaux à faire exécuter d'urgence, afin de pacifier cette cohabitation contrainte. Deux mois plus tard, seul le transfert des oeuvres prévu dans l'accord (clause E) avait été financé par le Secours de guerre. Le retard pris par le Secours de guerre dans l'exécution des travaux auxquels il s'était engagé semble avoir accéléré le pourrissement d'une situation compliquée par de multiples actes de malveillance et de vandalisme, de vols, de travaux non autorisés, d'occupations sauvages de certaines pièces du séminaire, de litiges relatifs à des factures impayées, des contrats d'assurance, etc.

Le musée ne cessa dès lors de perdre du terrain jusqu'à l'automne 1916 : la demande du Secours de guerre de pouvoir disposer de l'ensemble des locaux du séminaire, formulée le 2 septembre 1916 et appuyée par le groupe des parlementaires des départements envahis¹⁷, fut en grande partie satisfaite par Dalimier, à l'exception de deux petites salles conservées par le musée pour y entreposer quelques marbres¹⁸. L'évacuation des œuvres vers le musée du Luxembourg, mais surtout vers les galeries Mollien et Denon au palais du Louvre s'acheva le 4 novembre 1916, après avoir mobilisé pendant quinze jours une trentaine de gardiens de musée et trois marbriers. Le mois suivant, le musée fut finalement contraint de céder au Secours de guerre les deux dernières salles dont il disposait au séminaire.

Le ministère des Finances, qui convoitait depuis le milieu de la décennie 1900 l'ancien séminaire de Saint-Sulpice pour y transférer une partie de ses services, obtint finalement la réaffectation du bâtiment à son administration par un décret du 20 novembre 1920, à l'issue d'une négociation de plusieurs mois avec le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts.

¹⁵ Alfred Dumaine, "Une oeuvre de philanthropie privée : le Secours de guerre", *Revue hebdomadaire*, 3 juillet 1915, p. 89-102.

¹⁶ Sénat, direction de la bibliothèque et des archives, 80S 30 ; AN F21 4485A.

¹⁷ Groupe interparlementaire créé en octobre 1914 à l'initiative de Léon Bourgeois et Paul Hayez.

¹⁸ Furent ainsi accordées au Secours de guerre la chapelle, la salle utilisée pour les cours publics de l'École du Louvre, une autre salle utilisée par le musée à gauche de l'entrée du bâtiment, et deux logements situés au premier étage. Lettre du sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-arts au président du groupe parlementaire des départements envahis, 29 septembre 1916, AN F21 4485A.

L'alternative au projet de reconversion du séminaire (1916-1921)

Anticipant l'échec du projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice, à la suite de l'abandon de la totalité du bâtiment au Secours de guerre, Bénédite envisagea dès 1916 de reconstruire le musée du Luxembourg dans les jardins de l'hôtel Biron, situé en limite ouest du faubourg-Saint-Germain, près des Invalides :

J'avoue [...] que l'état dans lequel ces bâtiments [du séminaire] ont été mis par le secours de guerre ne me donnait plus confiance en ce qui concerne leur future utilisation pour l'édification d'un Musée. J'ai donc été obligé de me tourner d'un autre côté et de chercher une solution qui répondît aux mêmes desiderata que j'avais formulés lors du projet d'installation au séminaire St-Sulpice. Conformément à un voeu antérieur exprimé par M. Nénot, et adopté par le Conseil général des bâtiments civils, j'ai jeté les yeux sur les terrains demeurés inoccupés autour de l'hôtel de Biron ; un examen approfondi m'a permis de constater que nous pourrions y trouver les superficies nécessaires.¹⁹

L'hôtel Biron, construit par Jean Aubert pour Abraham Peyrenc de Moras entre 1728 et 1730, fut acquis en 1775 par le maréchal-duc de Biron qui lui a laissé son nom, malgré une succession d'occupants aussi différents que le duc de Lauzun, la légation pontificale, l'ambassade de Russie et la Société du Sacré-Coeur de Jésus. Cette communauté religieuse fondée en 1804 hérita du domaine en 1820 ; confisquée à la suite des lois patrimoniales votées dans la foulée de la loi du 31 décembre 1905, la propriété revint à la Ville de Paris qui en négligea l'entretien. Plusieurs artistes s'installèrent alors dans l'hôtel et ses multiples annexes : Matisse, Cocteau, Isadora Duncan puis Rodin, à partir de 1908, sur les conseils de son ancien secrétaire Rainer Maria Rilke. L'Etat finit par acquérir au prix fort – trois millions de francs – une partie du domaine.

Le projet de Bénédite consistait donc à associer le musée consacré à Rodin, dans l'hôtel Biron, à un nouveau "musée des artistes contemporains", destiné à remplacer le Musée du Luxembourg, et dont il s'agissait de définir à la fois l'emplacement et l'ampleur. La phase de programmation et la phase de conception se développèrent simultanément entre 1916 et 1919. Durant ces trois années, Bénédite travailla en étroite collaboration avec l'architecte Henri Eustache, chargé de la conservation de l'hôtel Biron. Le total des surfaces à prévoir fluctua durant ces trois ans, avec une constante cependant : on retrouve, dès les premiers

¹⁹ Rapport de Léonce Bénédite au sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, 28 septembre 1918, AN F21 4905.

brouillons, les proportions prévues dans un programme rédigé par Bénédite en 1899 pour un projet de reconstruction du musée dans le périmètre du jardin du Luxembourg. En revanche, la structure du programme reprend celle de 1908, pour le projet de transfert du musée au séminaire de Saint-Sulpice, autour de trois pôles : « présentation et conservation des collections », « commodités du public », « nécessités des services intérieurs²⁰ ». Dans la première partie, Bénédite indiquait brièvement les surfaces murales à prévoir, les systèmes d'éclairage, le plan, le mode de ventilation et de chauffage, l'organisation de la section de sculpture ; dans la deuxième, il énumérait les différentes facilités à prévoir pour les visiteurs et les copistes, puis, dans la troisième, pour le personnel administratif et technique.

Le projet resta cependant au point mort jusqu'au printemps 1917. Léonce Bénédite profita du prétexte que lui offrait la perspective du centenaire du musée du Luxembourg, inauguré le 1er avril 1818, pour relancer les études préalables, cette fois de manière officielle, par une lettre adressée au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts le 16 avril 1917. Eustache évaluait alors l'enveloppe prévisionnelle du projet à environ 3 250 000 francs, pour la construction de 6 000 m² de surfaces nouvelles. Une nouvelle version du projet fut examinée en février 1918 par le comité consultatif des Bâtiments civils et des palais nationaux, dont faisaient partie notamment Jean-Louis Pascal, Paul Nénot, Charles Girault et Victor Laloux), qui en approuva le principe mais formula quelques observations qui conduisirent Eustache à modifier son plan. Le projet prit véritablement forme entre janvier 1919 et juillet 1920, à travers trois esquisses très poussées, puisque les archives conservent pour certains le détail des surfaces prévues, le devis sommaire et plusieurs types de représentation graphique (plan, élévation, coupe, perspective). Le parti originel de l'architecte et du conservateur, soutenu depuis 1916, qui consistait à établir le nouveau musée du Luxembourg dans la partie du domaine comprise entre la rue de Varenne et l'hôtel particulier, de part et d'autre de la cour, fut finalement modifié au printemps 1920, pour une solution moins ambitieuse en fond de jardin. Les appels réitérés de Léonce Bénédite à la tutelle, en 1917 et 1918, prouvent que le projet ne parvint cependant pas à capter l'intérêt des sous-secrétaires d'État et ministres successifs, alors même que semblait le soutenir Paul Léon, successivement chef de division des services d'architecture et directeur des Beaux-arts.

Epilogue

²⁰ Anonyme [Léonce Bénédite], [Note sur le projet de reconstruction du Musée du Luxembourg sur les terrains libres de l'hôtel Biron], 16 août 1916, 4 p. manuscrites., AN F21 6029.

Si elle ne fut pas à l'origine de l'enlisement du projet de relogement du Musée du Luxembourg, l'installation du Secours de guerre en 1914 dans les bâtiments du séminaire de Saint-Sulpice en a définitivement scellé l'issue. Animée par la volonté de pacifier les relations entre le musée et l'oeuvre de charité, l'administration des Beaux-arts céda paradoxalement au lobbying exercé par la direction du Secours de guerre et le groupe parlementaire des départements envahis, chassant finalement le musée du bâtiment dont il était affectataire, dès 1916. Les échecs programmés du projet de transformation du séminaire de Saint-Sulpice en musée national d'art contemporain, ainsi que du projet de musées Rodin-Luxembourg à l'hôtel Biron, incitèrent Bénédite à trouver un nouvel expédient provisoire à la saturation des salles du Musée du Luxembourg. Entre 1919 et 1921, le conservateur entreprit de nouvelles démarches dans le but d'obtenir l'affectation, pour le musée, des bâtiments du Jeu de Paume et de l'Orangerie du jardin des Tuileries, situés près du Louvre, sur la rive droite de la Seine. Ces deux bâtiments devaient faciliter le redéploiement et le développement des collections étrangères et l'organisation d'expositions temporaires principalement dédiées à l'école américaine, afin d'encourager de nouvelles donations. Seule la salle du Jeu de Paume, ouverte en août 1922, fut finalement affectée aux écoles étrangères. La première guerre mondiale eut ainsi, comme conséquence indirecte, l'éclatement géographique du Musée du Luxembourg et la dissociation des écoles étrangères de l'école française, compliquant la compréhension globale de la production de l'école de Paris.