



HAL
open science

Le Musée du Luxembourg pendant la Première Guerre mondiale

Julien Bastoen

► **To cite this version:**

Julien Bastoen. Le Musée du Luxembourg pendant la Première Guerre mondiale : Un musée au service de la diplomatie culturelle et de la propagande. 2015. hal-02512375

HAL Id: hal-02512375

<https://hal.science/hal-02512375>

Preprint submitted on 19 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.

Le Musée du Luxembourg pendant la Première Guerre mondiale : un musée au service de la diplomatie culturelle et de la propagande

Julien Bastoen

(version originale du texte paru en allemand : « 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)

L'angle mort historiographique que représentait le fonctionnement des musées nationaux français pendant la Première guerre mondiale a été récemment mis en lumière à la faveur de recherches sur le Musée du Louvre¹, sur l'évacuation et la protection des collections nationales², et sur quelques agents de l'administration des Beaux-arts, dont Henri Marcel, directeur des musées nationaux pendant le conflit³. Le Musée du Luxembourg, dont les collections sont aujourd'hui atomisées dans différentes institutions parisiennes et provinciales, a malheureusement échappé à ce regain d'intérêt. Le doyen des musées d'art contemporain, fondé en 1818, avait pourtant deux missions principales : être la vitrine de l'art national, et affirmer la vivacité – et la supériorité – de l'art français face à celui des autres puissances européennes, surtout dans le contexte de l'après Congrès de Vienne. On peut faire l'hypothèse que, par son statut de musée national et de pièce maîtresse du rayonnement culturel français, le Musée du Luxembourg se devait de jouer un rôle actif sur les scènes culturelle et politique nationale et internationale dans un contexte aussi critique que la Première Guerre mondiale. En l'absence d'étude sur le sujet, nous avons souhaité, sur la base d'un examen renouvelé de fonds d'archives français, comprendre en quoi le déclenchement de la Première Guerre avait perturbé l'agenda et le quotidien de ce musée, au point d'en faire, comme nous le verrons, une pièce maîtresse de la propagande et de la diplomatie culturelle françaises.

1. Coup d'arrêt à un projet de relogement du Musée du Luxembourg

La Première guerre mondiale a d'abord coïncidé, pour le Musée du Luxembourg, avec l'interruption du processus de son relogement dans un bâtiment plus vaste et plus

¹ Knels 2013 ; Chazottes, 2013.

² Granger 2013 ; voir aussi la contribution d'Arnaud Bertinet dans cet ouvrage.

³ Dufour 2006.

monumental, digne du rayonnement international du musée et de la capitale. En effet, le Musée du Luxembourg avait été d'abord abrité en 1818 dans les salles du palais du Luxembourg, sur les hauteurs de la rive sud de la Seine, avant d'être relogé provisoirement en 1886 dans l'ancienne orangerie du palais, transformée et agrandie aux frais du Sénat⁴. Le musée n'y disposait alors ni de réserves, ni d'ateliers, ni de services destinés au public, et encore moins d'un espace suffisant pour mettre en valeur la richesse de ses collections.



fig.1 : façade du musée du Luxembourg dans les années 1900 (collection personnelle de l'auteur)

Après l'échec de plusieurs projets d'agrandissement ou de reconstruction du musée entre 1886 et 1904⁵, notamment en prévision de l'Exposition universelle de 1900, la perspective d'une séparation prochaine des Églises et de l'État laisse ouverte la possibilité d'une désaffectation d'un édifice religieux appartenant à l'État, situé à une centaine de mètres du Musée du Luxembourg : le séminaire de Saint-Sulpice. Ce bâtiment construit dans les années 1830, aux airs de caserne militaire, est alors convoité par Léonce Bénédict, conservateur en chef, pour y créer un musée susceptible de devenir « musée modèle d'art moderne⁶ ». Le projet de transformation du séminaire, porté par le sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, Étienne Dujardin-Beaumetz, se heurte à plusieurs écueils, en particulier le mode de financement, la faisabilité technique de la reconversion et la légitimité de l'architecte en charge du projet, Hippolyte Deruaz.

Entre 1909 et 1913, les projets de loi de financement du projet successivement présentés à la Chambre des députés sont tous devenus caducs, faute de consensus. Cependant, sans avoir la certitude que le projet sera validé par le Parlement, le conservateur du Musée du Luxembourg

⁴ Lorente 2009.

⁵ Bastoen 2015.

⁶ Anonyme 1907.

a déjà fait entreposer au rez-de-chaussée du séminaire plus de 600 œuvres (peintures, pastels, gravures, dessins et estampes, sculptures en marbre) entre août 1913 et juillet 1914.

Quand la guerre éclate, le conservateur autorise l'installation au séminaire d'une troupe de soldats, puis, à partir du mois de septembre 1914, du Secours de Guerre, une œuvre caritative fondée pour venir en aide aux réfugiés de Belgique et du Nord de la France. La cohabitation entre les œuvres d'art et les réfugiés, civils et militaires, dont le nombre croît de 300 à 1400 en trois mois, prend rapidement une tournure conflictuelle ; le conservateur du musée doit faire évacuer les marbres et négocier pendant plusieurs mois des mesures de protection et de surveillance pour le reste des œuvres, dont certaines ont déjà subi des dommages dès 1914. Le Secours de Guerre à peine évacué en 1920, le conservateur du Musée du Luxembourg voit son projet de métamorphose du séminaire de Saint-Sulpice anéanti par la réaffectation du bâtiment au ministère des Finances, qui le convoitait depuis les années 1910 pour y transférer une partie de ses services abrités au palais du Louvre.

2. Le « musée des Alliés », préfiguration d'une section des écoles étrangères émancipée

La section des écoles étrangères du Musée du Luxembourg, en projet depuis les années 1860, n'est devenue une réalité que sous l'impulsion de Bénédite dans les années 1890, malgré le manque d'espace disponible⁷. A partir de 1897, cette section est présentée dans une salle d'une surface au sol d'environ 60 m², située dans une extension provisoire de l'orangerie du Luxembourg, construite en quelques mois pour abriter également la sélection des peintures impressionnistes léguées par Gustave Caillebotte à l'État français⁸. Dans cette salle, les collections étaient présentées « par séries de nationalité⁹ », pendant une période allant de quelques mois à un an.

Au plus tard en décembre 1914, profitant de l'évacuation ou de l'exportation de la plupart des collections, Bénédite envisage déjà de rouvrir le Musée du Luxembourg sous la forme d'un véritable « musée des Alliés¹⁰ », dans lequel seront finalement mises à l'honneur quelques-unes des écoles nationales des pays coalisés au sein de la Triple Entente, à l'exception notable

⁷ Lacambre 1994 b.

⁸ Vaisse 2014.

⁹ Léonce Bénédite, « Note sur la nécessité de la reconstruction du Musée National du Luxembourg », 21/10/1899, 36 p., Archives des Musées nationaux (Paris), 2HH4.

¹⁰ Expression employée en particulier par Rosenthal 1916.

de la Russie¹¹. Le 10 avril 1915 ouvrent ainsi deux salles consacrées à l'école belge, « auxquelles il ne manque guère que deux ou trois grands noms pour offrir un tableau synthétique suffisamment expressif du développement et des tendances de l'école¹² », et une troisième salle abritant une sélection de 80 estampes parmi les 250 données à l'État français par l'artiste britannique Frank Brangwyn, « en hommage à la France et à ses splendides soldats ». Cette donation répond manifestement à celle, effectuée par le sculpteur Auguste Rodin à l'État anglais, d'un ensemble de répliques de ses œuvres les plus célèbres, pour saluer l'intervention de l'Angleterre « au secours de la Belgique envahie¹³ ».

Toutefois, la réouverture du Musée du Luxembourg est compliquée premièrement par la pénurie de gardiens – la plupart ayant été mobilisés –, et deuxièmement par une absence de consensus. Parmi les voix discordantes, un anonyme s'interroge sur la nécessité de faire courir autant de risques aux œuvres, dans un tel contexte d'incertitude : « Quand le musée du Luxembourg, par exemple, rouvrira une partie de ses portes avec l'œuvre de Brangwyn, on ne manquera pas de le donner en exemple aux autres musées, sans examiner si le Luxembourg a tort ou raison d'exposer le don Brangwyn au hasard d'une bombe malencontreuse.¹⁴ » La suite des événements aurait pu lui donner raison : entre le 21 et le 24 mars, plusieurs raids de zeppelins allemands au-dessus de Paris font six blessés. En dépit des risques, Bénédite maintient le projet de réouverture. Par la suite, deux autres salles dédiées à l'école anglaise ouvrent le 25 juin 1915 : dans la première, on réunit les œuvres contemporaines entrées dans les collections de l'État depuis les années 1890¹⁵ ; dans la seconde, on expose 38 pièces de la collection¹⁶ qu'Edmund Davis, magnat de l'industrie minière sud-africaine, a formée en quelques mois avec la collaboration du conservateur avant d'en faire don à l'État français¹⁷.

Si la mise en valeur des écoles belge et anglaise répond autant à un renforcement de la diplomatie culturelle avec deux alliés de la France qu'à une préoccupation pédagogique, en lien avec les cours organisés simultanément à l'École du Louvre, les écoles méditerranéennes ne sont pas en reste. Avec la coopération, notamment, d'Antonio Fradeletto¹⁸, secrétaire

¹¹ Cette absence est étonnante quand on sait que Léonce Bénédite s'était rendu en Russie en 1912. La plupart des écoles exposées pendant la guerre avaient été déjà exposées successivement depuis le début des années 1910.

¹² Bénédite 1916, 266.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Anonyme 1915a.

¹⁵ Watts, Alma-Tadema, lord Leighton, Burne-Jones, mais aussi Lorimer et Melville.

¹⁶ Bénédite 1915.

¹⁷ Meslay 1999.

¹⁸ Antonio Fradeletto (1858-1930), critique d'art et écrivain, professeur à l'école supérieure d'économie et de commerce de Venise, fut également secrétaire général de la Biennale de Venise entre 1895 et 1919, que Léonce Bénédite visita notamment en 1909 et 1912.

général de la Biennale de Venise, et de Federico Gentili di Giuseppe, banquier, mécène et collectionneur, Bénédicté réunit l'année suivante une sélection « bien incomplète sans doute, comme pour les autres pays, [...] mais qui offre déjà un aperçu instructif de l'activité des écoles régionales italiennes¹⁹ », un an après que l'Italie a rejoint la Triple Entente. Cette sélection est exposée à partir du 8 novembre 1916 dans trois salles du musée, remises en état spécialement pour l'occasion²⁰. Prévues en 1918, en même temps qu'une exposition d'art français à Madrid, l'exposition d'art espagnol a finalement lieu au Petit Palais au printemps 1919.

Paradoxalement, il faut attendre 1919 pour voir le Musée du Luxembourg associé à une exposition d'art américain. Le projet d'une telle exposition était en discussion dès 1913, sous l'impulsion de Bénédicté et Hugo Reisinger²¹, qui avaient pensé l'organiser à la salle du Jeu de Paume des Tuileries, à Paris ; en 1914, le projet fut remis en question successivement par l'impossibilité de réserver cette salle avant 1916, puis par la mort de Reisinger à l'automne 1914. Reportée *sine die*, l'exposition ouvre finalement en octobre 1919. Mécontent de la sélection opérée par les membres américains du comité d'organisation, présidé par le peintre et critique d'art américain William A. Coffin, Bénédicté intervient non seulement pour obtenir l'envoi d'œuvres datant du milieu du XIX^e siècle, mais aussi pour former une section historique à partir d'une soixantaine d'œuvres des collections américaines du Musée du Luxembourg²².

L'intense activité expographique durant les années de guerre, souvent en relais avec des galeries privées, renforce donc la stratégie d'ouverture du Musée du Luxembourg à l'art étranger, un demi-siècle après la première tentative de tempérer le caractère nationaliste du musée. Entre 1919 et 1921, Bénédicté entreprend des démarches dans le but d'obtenir l'affectation, pour le Musée du Luxembourg, des salles du Jeu de Paume et de l'Orangerie du jardin des Tuileries, situées près du Louvre, sur la rive droite de la Seine. Ces deux bâtiments devaient faciliter le développement des collections étrangères et l'organisation d'expositions temporaires principalement dédiées à l'école américaine²³, afin de valoriser la générosité des

¹⁹ Bénédicté 1924, 13.

²⁰ Archives nationales (Pierrefitte), F21 6264. Sur la formation de cette section italienne, cf. Lagrange 2010, 284.

²¹ Correspondance entre Léonce Bénédicté et Hugo Reisinger, 1913-1914, Bibliothèque centrale des Musées nationaux (Paris), fonds Bénédicté, 0375 (6,1), fol. 41-42.

²² Sur les liens privilégiés entre le Luxembourg et l'art américain, voir notamment Mather Jr 1910. Sur les acquisitions d'art américain pour le Musée du Luxembourg, Wiesinger 1993.

²³ Minute d'une lettre, auteur [Léonce Bénédicté ?] et destinataire [Paul Léon ?] non précisés, 10/1921, Archives nationales (Pierrefitte), F21 4905/1.

artistes et donateurs et d'encourager de nouvelles donations²⁴. Seule la salle du Jeu de Paume, ouverte en août 1922, est finalement affectée aux écoles étrangères, l'Orangerie des Tuileries étant par la suite aménagée pour accueillir la série des *Nymphéas* de Claude Monet à partir de 1927.

Le boycott de l'art allemand, pendant et même après la guerre²⁵, s'accompagne d'un sentiment germanophobe dont Bénédite n'était, semble-t-il, pas coutumier avant la guerre : il avait des échanges réguliers avec ses homologues allemands, notamment Alfred Lichtwark²⁶, directeur du musée de Hambourg, et il venait d'effectuer un long périple en Allemagne et au Danemark en juillet 1914²⁷. Les propos tenus par le conservateur dans une enquête sur les contaminations de l'art français s'orientent néanmoins clairement vers une forme de protectionnisme contre l'influence germanique²⁸, assumée, d'ailleurs, au plus haut niveau de l'administration des Beaux-arts.

3. « Affirmer la vitalité de l'art français » sur tous les fronts face à l'influence allemande

Au boycott de l'art allemand en France répond la valorisation de l'art français, aussi bien en France qu'à l'étranger. La Panama-Pacific International Exposition, organisée à San Francisco en 1915 pour célébrer l'achèvement du chantier de percement du canal de Panama, constitue le cheval de Troie du Musée du Luxembourg pour la diffusion de ses collections et la consolidation du prestige artistique et intellectuel français en Amérique du Nord. Confrontés au désistement de la plupart des puissances belligérantes, les organisateurs de l'exposition de San Francisco insistent néanmoins pour que la France maintienne sa participation à l'événement²⁹. L'État français saisit alors l'occasion de donner « une preuve de [sa] confiance en la victoire et de [sa] volonté de faire triompher la cause de la civilisation latine³⁰ ».

La participation française se veut aussi une démonstration de force pour affirmer la vitalité de la production artistique nationale face à la propagande germanique qui, d'après Bénédite, « se plaisait à représenter l'art français comme un art ayant pu jouir dans le passé d'un prestige incontestable, mais qui était épuisé, usé, avait fait son temps, tandis que l'avenir appartenait

²⁴ Lettre de Léonce Bénédite à Paul Léon, directeur des Beaux-arts, 13/11/1919, Archives nationales (Pierrefitte), F21 4473.

²⁵ Arnoux 2010.

²⁶ Arnoux 2006.

²⁷ Archives des Musées nationaux (Paris), O30/275, Fol. 141.

²⁸ Bénédite 1917c.

²⁹ Sur les circonstances de la participation française à l'exposition de San Francisco, cf. Dubosclard 2003, 35-39.

³⁰ Dalimier 1915.

aux jeunes générations allemandes, plus mâles, plus saines, plus vigoureuses³¹ ». Bénédite collabore avec Jean Guiffrey³², coordinateur de la section française des Beaux-arts, afin de mettre en place d'une part une exposition rétrospective de l'art français de 1870 à 1914, exposée au Pavillon français à partir du 5 juin 1915 et essentiellement constituée d'œuvres issues des collections du Musée du Luxembourg³³, et d'autre part une section contemporaine, exposée dans deux travées du Pavillon des Beaux-arts et essentiellement alimentée par les artistes eux-mêmes³⁴.

A la fermeture de l'exposition de San Francisco, fin 1915, les œuvres prêtées par le Musée du Luxembourg devaient être réexpédiées en France. L'évolution de la guerre en Europe et l'intérêt des conservateurs des grands musées américains pour ces collections infléchissent alors leur trajectoire. Dans un premier temps, à l'invitation du maire de la ville de San Diego et des organisateurs de l'exposition internationale de la Panama-California Exposition, les collections du Luxembourg y sont envoyées et exposées pendant deux mois, en mars et avril 1916, dans une galerie spéciale, en face du pavillon français³⁵.

³¹ Bénédite 1916.

³² Jean Guiffrey, conservateur adjoint des Musées nationaux, est un bon connaisseur du contexte américain, puisqu'il a également dirigé le Musée de Boston.

³³ La section rétrospective était installée dans les salles 5 et 6 du Pavillon français, réplique du palais de la Légion d'honneur à Paris, construite en neuf semaines par l'architecte Henri Guillaume. Le chiffre précis des œuvres constituant la section rétrospective varie selon les sources.

³⁴ La contribution du Musée du Luxembourg pour cette section contemporaine semble se limiter à cinq œuvres de Rodin, un *Torse de jeune fille* par Legros et une *Etude pour un monument aux morts* de Bartholomé.

³⁵ Jean Guiffrey, « Rapport sur les œuvres d'art demeurées aux Etats-Unis après la fermeture de l'exposition de San Francisco », 14/12/1916, Archives nationales (Pierrefitte), F21 4074/3.

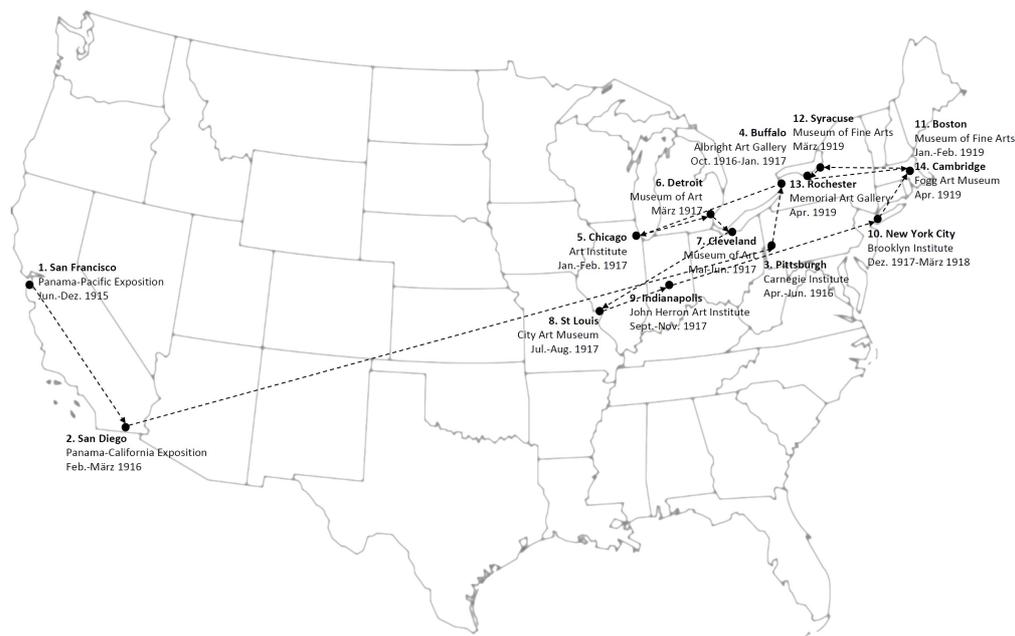


fig. 2 : itinéraire de la collection rétrospective du Musée du Luxembourg aux Etats-Unis entre 1915 et 1919 (J. Bastoen)

Par la suite, la collection rétrospective du Musée du Luxembourg entame une longue tournée dans le nord-est des Etats-Unis, entre avril 1916 et avril 1919. L'initiative n'en revient ni à Bénédite ni même à l'administration des Beaux-arts, mais à John W. Beatty et Cornelia Sage, respectivement directeur du Carnegie Museum of Art à Pittsburgh et directrice de la Albright Art Gallery à Buffalo. Ce sont eux qui convainquent Bénédite, d'abord réticent à faire circuler les œuvres³⁶, d'accorder le prêt des collections à plusieurs musées nord-américains. Sur place, Jean Guiffrey et Albert Tirman, commissaire général du gouvernement français à l'expo de San Francisco, sont aidés par Jean-Jules Jusserand, ambassadeur de France aux Etats-Unis, et Maurice Heilmann, son attaché commercial, qui servent de médiateurs entre le gouvernement français et les responsables des musées hôtes américains.

Il n'est guère surprenant que Pittsburgh³⁷ et Buffalo³⁸ soient, entre avril 1916 et janvier 1917, les deux premières étapes de cette longue tournée. John Beatty, qui ambitionne de faire du Carnegie Museum of Art de Pittsburgh un véritable « Luxembourg américain³⁹ », avait convié

³⁶ Lettre de Léonce Bénédite à un destinataire non mentionné, 20/12/1915, Archives nationales (Pierrefitte), F21 4074/2.

³⁷ Carnegie Institute 1916.

³⁸ Buffalo Fine Arts Academy, 1916.

³⁹ Hartmann 1906.

Bénédicté à l'inauguration du Carnegie Library Building, au printemps 1907⁴⁰. Cornelia Sage, première femme nommée à la direction d'un musée américain, s'était imposée depuis le début des années 1910 comme une importante promotrice de l'art français aux États-Unis⁴¹ : c'est elle qui avait obtenu pour la première fois le prêt d'œuvres du Musée du Luxembourg⁴² pour une exposition consacrée à la Société des peintres et des sculpteurs (ex-Société nouvelle), à l'Art Institute de Chicago, en janvier 1912 ; puis, en 1915, elle avait organisé une exposition circulante⁴³ consacrée à Alfred Roll, président de la Société nationale des beaux-arts, « le meilleur ambassadeur de l'art français aux États-Unis⁴⁴ ». Pour l'inauguration de l'exposition consacrée à la collection rétrospective du Musée du Luxembourg le 29 octobre 1916⁴⁵, Cornelia Sage obtient de l'actrice française Sarah Bernhardt, alors en tournée aux États-Unis, qu'elle prononce un discours, auquel auraient assisté plus de 15 000 personnes⁴⁶.

Alors que la guerre s'éternise en Europe, les collections du Luxembourg, qui doivent être réexpédiées en France après leur exposition à Buffalo, poursuivent finalement leur tournée dans le nord-est des États-Unis jusqu'en avril 1919, à la demande de Newton H. Carpenter, secrétaire exécutif du Art Institute à Chicago⁴⁷, et avec l'appui de Beatty et Sage. Leur itinéraire est planifié depuis Chicago en 1917 puis Brooklyn à partir de 1918, en tenant compte des demandes des musées intéressés, le principe étant que plus les étapes sont nombreuses, plus les coûts de transport et d'assurance seront réduits pour chaque musée hôte. La présence des collections du Musée du Luxembourg perturbe les statistiques de fréquentation des musées où elles sont exposées : ainsi, à Détroit, le nombre de visiteurs du Museum of Art a presque doublé en mars 1917, par rapport à la moyenne mensuelle⁴⁸. L'impact de la tournée des œuvres du Luxembourg est renforcé par la diffusion d'un ouvrage richement illustré sur les collections du musée, compilation de textes⁴⁹ de Charles Louis

⁴⁰ Bénédicté 1907.

⁴¹ Pour la remercier de son engagement, le gouvernement français l'a décorée de la Légion d'honneur, qui lui a été remise par Léonce Bénédicté à New York, en 1921.

⁴² Œuvres de Aman-Jean, Walter Gay, Auguste Lepère et Lucien Simon.

⁴³ Vitry 1915a. Si la rétrospective, qui se tient du 17 avril au 12 mai 1915 à la Albright Art Gallery à Buffalo, dans l'État de New York, ne comprend que trois œuvres des collections du Musée du Luxembourg – le *Portrait de Mme Roll*, *Les Troyens à Carthage*, et *La jeune République* – il s'agit des œuvres jugées dignes de représenter l'artiste après sa mort au Musée du Louvre. Décrets des 13 et 22 mars 1915 autorisant les prêts, conservés aux Archives des Musées nationaux (Paris), L11 X.

⁴⁴ Vitry 1915b.

⁴⁵ Correspondance conservée aux archives de la Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

⁴⁶ Anonyme 1916b.

⁴⁷ Carpenter avait sollicité le gouvernement français dès 1915 ; correspondance conservée aux Archives nationales (Pierrefitte), F21 4075/1.

⁴⁸ Plus de 22 000 visiteurs en mars, contre une moyenne mensuelle de 14 000. Detroit Museum of Art 1917, p. 15.

⁴⁹ Articles publiés dans le *Fine Arts Journal* à l'automne puis 1912 puis entre l'été 1917 et le printemps 1918.

Borgmeyer, critique d'art, ex-éditeur du *Fine Arts Journal*, dont on trouve la publicité jusque dans les colonnes de magazines tel que *Vanity Fair*.

Les Etats-Unis ne sont pas le seul territoire où la diplomatie culturelle française utilise les collections du Musée du Luxembourg. En Espagne, pays partagé entre franco- et germanophilie, deux expositions d'art français contribuent à renforcer les liens culturels et politiques de part et d'autre des Pyrénées : l'exposition d'art moderne de Barcelone au printemps 1917, à laquelle contribue symboliquement le Musée du Luxembourg⁵⁰, puis l'exposition qui s'ouvre au pavillon du Retiro à Madrid, le 13 mai 1918. L'initiative de cette seconde exposition reviendrait au roi Alphonse XIII, qui aurait demandé à l'Académie française des Beaux-arts de n'envoyer à Madrid « que des œuvres se recommandant du goût purement français avec une section rétrospective commençant en 1870⁵¹ », ce qui explique pourquoi le Musée du Luxembourg a fourni l'essentiel des 190 œuvres exposées⁵². L'exposition d'art espagnol qui aurait dû avoir lieu au Musée du Luxembourg en même temps que l'exposition de Madrid, fut finalement repoussée au printemps 1919 et se tint au Petit Palais, le Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.

L'affirmation de la vitalité de l'art français passe aussi par l'organisation, au Musée du Luxembourg, d'une série d'expositions qui mettent à l'honneur à la fois des collections méconnues, voire jamais exposées, et des artistes déjà consacrés. A partir de l'automne 1916, Bénédite programme « la partie la plus instructive et la plus intéressante⁵³ » des nouveaux accrochages : une sélection dans la collection d'arts graphiques, formée depuis les années 1880⁵⁴, et qui attendait depuis cette époque de pouvoir être déployée dans un espace spécifique. Le public peut ainsi découvrir des cartons de Paul Baudry, Pierre Puvis de Chavannes, Albert Besnard, ainsi que des aquarelles de Gustave Moreau ; une salle monographique est également dédiée à l'œuvre d'Auguste Lepère⁵⁵. La guerre terminée, Bénédite programme en août 1919 une rétrospective consacrée à Carolus-Duran, autre figure dominante de l'art français officiel de la fin du XIX^e siècle. En outre, la guerre coïncide pour le Musée du Luxembourg avec une phase d'enrichissement de ses collections : le musée dispose de près de la totalité des crédits d'acquisition accordés par la Réunion des Musées

⁵⁰ Contribution limitée à deux œuvres : *Le Pauvre pêcheur*, de Puvis de Chavannes, et *Maternité*, de Carrière. Sur les enjeux diplomatiques de cette exposition, cf. Valverde 2014.

⁵¹ Anonyme 1918.

⁵² Les œuvres prêtées par le Musée du Luxembourg à l'exposition de Madrid furent ensuite mises à l'abri à Toulouse, en attendant la fin des hostilités. Archives des Musées nationaux, L2.

⁵³ Bénédite 1916.

⁵⁴ Nicole 1990.

⁵⁵ Bénédite 1917a.

nationaux pour 1916, et de près des trois quarts en 1918⁵⁶. Ces acquisitions confirment la diversification entamée dans les années 1890 ; ainsi, à la première vente de la collection d'Edgar Degas, en 1918, Bénédite fait acheter son *Portrait de Famille* pour près de 300 000 francs ; il y achète également pour un total de 183 000 francs des dessins d'Alphonse Legros, des dessins et un autre tableau de Degas, *Les Malheurs de la ville d'Orléans*⁵⁷.

Enfin, Bénédite anticipe dès 1916 un échec du processus de transformation du séminaire de Saint-Sulpice. Alors qu'il œuvre dans le même temps à la création d'un musée consacré à Rodin à l'hôtel Biron, non loin des Invalides, dans les quartiers ouest de Paris, Bénédite imagine un projet de réunion du Musée du Luxembourg et du futur musée Rodin, ce qui aurait constitué un pôle d'attraction touristique de premier plan à Paris, à la mesure du rayonnement international de l'art français. Entre 1916 et 1920, l'architecte Henri Eustache prépare trois scénarios prévoyant de reconstruire le Musée du Luxembourg sur les espaces libres autour de l'hôtel Biron⁵⁸. Aucune de ces propositions n'aboutit, face à l'indifférence du gouvernement.

4. Entre exaltation et documentation de la guerre : le Luxembourg et la propagande militaire

Entre 1915 et 1919, le Musée du Luxembourg accueille ou contribue à plusieurs expositions rétrospectives ou d'actualité, qui instrumentalisent l'art militaire à des fins de propagande. A partir du mois de juin 1915, le deuxième volet de l'exposition « Arts in Wartime », organisée à Londres dans les Corporation Galleries du Guildhall⁵⁹, comprend une sélection de 253 œuvres des écoles française, anglaise, belge et russe, dont 40 prêtées par des musées nationaux français, parmi lesquels ceux du Louvre, de Versailles et du Luxembourg⁶⁰. L'exposition a été imaginée par le collectionneur et curateur Alfred G. Temple et a pour objectif, au-delà de la vision esthétisée de la guerre, d'encourager l'enrôlement volontaire en Grande-Bretagne en exaltant « les plus hauts idéaux de patriotisme, de sacrifice de soi, et du courageux sens du devoir⁶¹ ». Pour obtenir le prêt des œuvres provenant des collections françaises, Alfred G. Temple est assisté d'Armand Dayot, notamment membre du Conseil supérieur des Beaux-arts et fondateur de la revue *L'Art et les artistes*.

⁵⁶ Callu 1994, 264.

⁵⁷ N°13 de la première vente, aujourd'hui intitulé *Scène de guerre au Moyen-Âge*.

⁵⁸ Bastoen 2015.

⁵⁹ Sur les circonstances de l'organisation de l'exposition, Temple 1918, 324-325.

⁶⁰ Parmi ces 253 œuvres, 145 appartenaient à l'école française. 140 d'entre elles furent prêtées par des institutions françaises.

⁶¹ « [...] as in so many pictures we find expressed, the highest ideals of patriotism, self-sacrifice, and great-hearted devotion to duty. » Anonyme 1915b.

Dayot était convaincu de la légitimité et de l'efficacité d'une telle exposition dans l'arsenal de propagande utilisé par les gouvernements en ce début de conflit. C'est lui qui coordonne une autre exposition, « L'Art à la guerre. Tableaux de gloire, tableaux de soldats », qui se tient à partir du 10 octobre 1915 à la galerie du Jeu de Paume, à Paris. Cette fois, c'est le *Pays de France*, organe des États généraux du Tourisme, et propriété du quotidien *Le Matin*, qui parraine l'événement⁶². L'exposition est une reprise partielle de celle du Guildhall – six œuvres des collections du Musée du Luxembourg y sont visibles⁶³ –, et comprend en outre un florilège hétéroclite d'environ 1500 objets et œuvres réalisés par les *poilus* sur le front et proposés à la vente au bénéfice de leurs auteurs⁶⁴. L'originalité de cette association de l'art savant et de l'art populaire surprend les commentateurs, et participe au succès de la version parisienne de l'exposition, prolongée jusqu'au 10 janvier 1916.

Le deuxième temps fort de la contribution du Musée du Luxembourg en rapport avec la représentation et l'actualité de la guerre coïncide avec l'accueil en 1917 et 1918 d'un cycle d'expositions mensuelles et collectives d'œuvres d'artistes envoyés en mission sur les différents fronts du conflit. Dès le début de la guerre, en 1914, une première expérience est initiée par le Musée de l'Armée, à Paris ; des peintres passent une partie de l'hiver sur le front, et en rapportent des travaux qui sont ensuite exposés en février 1915 aux Invalides. Plus de deux ans après, le sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, Albert Dalimier, crée une commission, dont Bénédite est l'un des membres, chargée de la sélection des artistes⁶⁵ et de l'organisation des expositions. Les artistes sont désignés pour illustrer des cibles précises : les villes détruites par les bombardements, les combats sur les différents fronts, les spectacles donnés à l'arrière, les services de ravitaillement et de santé, les ports militaires, les usines...⁶⁶ Six expositions se tiennent ainsi au Musée du Luxembourg, entre le 26 mars 1917 et la fin mars 1918. A chaque exposition, la commission procède à des acquisitions – généralement en bonne proportion par rapport au nombre d'artistes exposés – afin de constituer, *in fine*, une véritable collection à la fois artistique et documentaire, sur les différentes facettes de la guerre.

⁶² Le magazine le *Pays de France* a publié régulièrement des reportages sur l'exposition, notamment le numéro du 18/10/1915, qui contient quatre pages de photographies.

⁶³ Le Musée du Luxembourg était représenté par A. de Neuville, F. Flameng, C. Fouqueray, P. Lagarde et C. Hoffbauer. Deux des six œuvres furent sans doute prêtées spécialement pour l'exposition à Paris, comme ne laissent entendre des documents conservés aux Archives nationales (Pierrefitte), F21 4079. N°136 : Le carré de Waterloo, de Protais, cf. Musée du Jeu de Paume 1915.

⁶⁴ Cannes, bagues, presse-papier, coupe-papiers, porte-plume, instruments de musique, dessins...

⁶⁵ A en croire Robichon 2000, « la commission a subi plus qu'elle n'a choisi les artistes ».

⁶⁶ D'après Bénédite 1917b.

Le Musée du Luxembourg accueille trois autres expositions documentaires complémentaires entre 1918 et 1919. La première, une exposition de propagande intitulée « La Grande Guerre : l'effort et l'idéal de la Grande-Bretagne » et produite par le ministère britannique de l'Information, a lieu entre le 20 février et le 20 mars 1918. Une vingtaine d'artistes y sont représentés par un total de 66 lithographies originales, réparties en dix thèmes illustrant autant de facettes de l'effort de guerre en Angleterre (construction des navires, femmes au travail, soins aux blessés, etc.). Bénédite écrit dans l'introduction du livret que cette exposition « nous montre avec quelle méthode, avec quel esprit de suite et d'organisation les artistes anglais ont fait la morale et la leçon à leurs concitoyens sur l'effort que doit tenter et l'idéal que doit poursuivre leur grand pays dans cette aventure inimaginable où ils ont été entraînés par les crimes allemands⁶⁷. » Deux autres expositions sont ouvertes simultanément du 3 mai au 8 juin 1919 : la première, « Les Alliés dans la Guerre des Nations », témoigne d'une approche anthropologique de la guerre, sous la forme d'un kaléidoscope de quatre-vingt portraits d'acteurs de la guerre, réalisés au pastel par le peintre suisse Eugène Burnand⁶⁸ ; la seconde réunit quatre-vingt aquarelles du peintre français Charles Martel, représentant différentes scènes prises en 1918 et 1919 sur le front oriental, alors que l'artiste était attaché au service photographique de l'armée d'Orient⁶⁹. Le Musée du Luxembourg joue enfin un rôle dans la glorification des héros de la guerre, en particulier Emile Verhaeren et Gabriele d'Annunzio, dont les portraits firent leur entrée dans les collections du Musée du Luxembourg en 1916⁷⁰.

A travers ce panorama rapide et nécessairement incomplet, nous avons voulu montrer que si la durée exceptionnelle de la Première Guerre mondiale a pu aboutir à la suspension de projets d'expositions (notamment celle d'art américain) et du processus de relogement du Musée du Luxembourg au séminaire de Saint-Sulpice, entamé une décennie auparavant, elle a favorisé à l'inverse la mise en place d'actions non planifiées, réponses pragmatiques à des opportunités nées de l'évolution imprévisible du conflit. Ces actions, menées sur les fronts de la propagande militaire et de la diplomatie culturelle, ont été permises et facilitées par un exceptionnel concours de circonstances : la disponibilité d'une grande partie des locaux du musée, en raison de la dispersion de l'essentiel des collections du musée entre 1913 et 1914 (soit entreposées dans le séminaire de Saint-Sulpice avant la guerre, soit envoyées à l'étranger

⁶⁷ Bénédite 1918, p. 9.

⁶⁸ Burnand 1922.

⁶⁹ Cette série fut d'ailleurs acquise par l'État pour les collections nationales.

⁷⁰ Anonyme 1916a.

ou évacuées en province après le début du conflit). L'initiative de ces actions ne revient toutefois que pour une faible part au conservateur en chef, Léonce Bénédite, y compris pour les expositions qui se tiennent au musée.

Par sa présence sur plusieurs fronts, géographiques et symboliques, le Musée du Luxembourg renforce par son prestige le rayonnement culturel de la France à l'étranger, consolide les liens culturels et politiques entre la France et ses alliés, et alimente l'antigermanisme, notamment par le boycott de l'art allemand et la contribution au mouvement francophile dans des pays encore indécis. L'accès à des sources françaises inaccessibles au moment de la rédaction de ce texte⁷¹ ainsi qu'à des sources américaines – presse locale, y compris germanophone, et fonds d'archives – permettrait de mieux évaluer la réception immédiate et l'impact sur le paysage muséal américain de l'événement qui paraît, à nos yeux, le plus important de cette période : l'exposition itinérante des collections du Musée du Luxembourg aux Etats-Unis.

Bibliographie

Anonyme 1907 Anonyme, « Au jour le jour : l'installation du musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », *Le Temps*, 23.1.1907

Anonyme 1915a Anonyme, « Lettre ouverte à M. Étienne Grosclaude, directeur du *Journal* », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 6.2.1915, 1257

Anonyme 1915b Anonyme, « Studio-Talk », *The International Studio*, vol. 56, 07/1915, 204

Anonyme 1916a Anonyme, « Les Portraits de Verhaeren et de Gabriel d'Annunzio au Musée du Luxembourg », *L'Homme libre*, 30.5.1916

Anonyme 1916b Anonyme, « Bernhardt besieged », *New York Clipper*, 1.11.1916

Anonyme 1918 Anonyme, « Académie des Beaux-arts », *Chronique des arts et de la curiosité*, 1–3/1918, 79

Arnoux 2006 Mathilde Arnoux, « Que montrer de son voisin ? La correspondance entre les conservateurs Alfred Lichtwark et Léonce Bénédite, une coopération intellectuelle franco-allemande au tournant du siècle », *Revue de l'art*, 153/2006, 57–68

Arnoux 2010 Mathilde Arnoux, « L'absence d'expositions de peinture allemande dans les musées parisiens dans l'entre-deux-guerres – Essai de synthèse », Bertrand Tillier, Dimitri Vezyroglou et Catherine Wermester (dir.), *Actes du colloque / L'art allemand en France, 1919–1939. Diffusion, réception, transferts*, 2010, disponible en ligne: <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=394&lang=fr>

⁷¹ Le fonds d'archives Jean Guiffrey à l'INHA à Paris, par exemple.

Bastoen 2015 Julien Bastoen, *L'art contre l'Etat? La trajectoire architecturale du Musée du Luxembourg dans la construction de l'illégitimité de l'action artistique publique. 1848–1920*, thèse de doctorat en architecture, dir. Pierre Pinon et J. Pedro Lorente, Université Paris Est, 2015

Bénédite 1907 Léonce Bénédite, « The mission of an art museum », *Memorial Of The Celebration Of The Carnegie Institute At Pittsburgh, Pa., April 11, 12, 13, 1907*, Pittsburgh 1907

Bénédite 1915 Léonce Bénédite, *Description des ouvrages de peinture, dessins et aquarelles de l'École Britannique moderne: offerts à la France par M. Edmund Davis, suivie de la nomenclature des ouvrages d'artistes anglais modernes appartenant aux collections nationales*, Paris 1915

Bénédite 1916 Léonce Bénédite, « La vie artistique pendant la guerre », *Gazette des beaux-arts*, 6/1916, 257–272

Bénédite 1917a Léonce Bénédite, *Catalogue des Peintures, dessins, aquarelles, gravures sur bois, eaux-fortes, livres ornés de Auguste Lepère*, Ausst.-Kat. Musée du Luxembourg, Paris 1917

Bénédite 1917b Léonce Bénédite, « Peintres en mission aux armées », *Les Arts*, n°160, 07/1917, 20–24

Bénédite 1917c Léonce Bénédite, « De l'art français et des influences qu'il ne doit pas subir », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, n°19, 15.9.1917, 12

Bénédite 1918 Léonce Bénédite, *La Grande Guerre. L'effort et l'idéal de la Grande-Bretagne: Lithographies originales d'artistes britanniques exposées au Musée national du Luxembourg, février-mars 1918*, Musée du Luxembourg, Paris 1918

Bénédite 1924 Léonce Bénédite, *Le Musée du Luxembourg : peintures, pastels, aquarelles et dessins des écoles étrangères*, Paris 1924

Buffalo Fine Arts Academy 1916 Buffalo Fine Arts Academy, *Catalogue of a Retrospective Collection of French Art, 1870-1910, lent by the Luxembourg Museum Paris, France*, Buffalo Fine Arts Academy – Albright Art Gallery, Buffalo 1916

Burnand 1922 Eugène Burnand, *Les Alliés dans la Guerre des Nations. 80 types militaires par Eugène Burnand*, Ausst.-Kat. Musée du Luxembourg, Paris 1922

Callu 1994 Agnès Callu, *La réunion des musées nationaux, 1870–1940, genèse et fonctionnement*, Genf/Droz/Paris 1994

Carnegie Institute 1916 Carnegie Institute, *Founder's day exhibition; French paintings from the museum of the Luxembourg, and other works of art from the French, Belgian, Italian and Swedish collections shown at the Panama-Pacific International Exposition, together with a group of English paintings*, Carnegie Institute, Pittsburgh, 1916

Chazottes 2013 Élodie Chazottes, *Le musée du Louvre pendant la Première Guerre mondiale*, mémoire de Master 2, Université Pathéon-Sorbonne, 2013

Dalimier 1915 Albert Dalimier, « Nos richesses d'art sauvées de la destruction », *Lectures pour tous*, 15.10.1915, 140–143

Detroit Museum of Art 1917 Detroit Museum of Art, *Annual report for the year 1917*, Detroit 1917

Dubosclard 2003 Alain Dubosclard, *L'Action artistique de la France aux Etats-Unis 1915-1969*, Paris 2003

Dufour 2006 Agathe Dufour, *Les musées nationaux au temps d'Henry Marcel (1913–1919)*, mémoire de Master 2, dir. Jean-Michel Leniaud, EHESS, Paris, 2006

Granger 2013 Catherine Granger, « La protection des collections des musées nationaux durant la Première Guerre mondiale », in Philippe Nivet (dir.), *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine : actes du colloque d'Amiens des 16–18 mars 2011*, Amiens 2013, 247–260

Hartmann 1906 Sadakichi Hartmann, « Studio Talk. Pittsburgh, Pennsylvania », *The Studio*, vol. 38, 1906, 262–266

Knels 2013 Eva Knels, « Vers un musée moderne ? Le réaménagement du musée du Louvre après la Première Guerre mondiale », in Philippe Nivet (dir.), *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine : actes du colloque d'Amiens des 16–18 mars 2011*, Amiens 2013, 263–277

Lacambre 1994 Geneviève Lacambre, « Les Achats de l'État aux artistes vivants : le musée du Luxembourg », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Musée d'Orsay, Paris 1994, 267–277

Lagrange 2010 Marion Lagrange, *Les peintres italiens en quête d'identité : Paris 1855–1909*, Paris 2010

Lorente 2010 Jesús Pedro Lorente, *Les musées d'art moderne ou contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, Paris 2010

Mather Jr. 1910 Frank Jewett Mather Jr., « The Field of Art, the Luxembourg and American Painting », *Scribner's Magazine*, 47/1910, 381–384

Meslay 1999 Olivier Meslay, « La collection de Sir Edmund Davis », *48/14, La revue du Musée d'Orsay*, 8/1999, 40–49

Musée du Jeu de Paume 1915 Musée du Jeu de Paume, *Catalogue général de l'exposition de l'Art à la guerre organisée par le Pays de France : tableaux de gloire, travaux de soldats*, Musée du Jeu de Paume, Paris 1915

Nivet 2013 Philippe Nivet (dir.), *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine: actes du colloque d'Amiens des 16–18 mars 2011*, Amiens 2013

Robichon 2000 François Robichon, « Les missions d'artistes aux armées en 1917 », *Les cahiers d'études et de recherche du Musée de l'Armée (CERMA)*, n°1 *Peindre la Grande Guerre, 1914–1918*, 2000

Rosenthal 1916 Léon Rosenthal, « Nouvelles salles au musée du Luxembourg », *L'Humanité*, 28.11.1916, 2

Silvie 1990 Nathalie Silvie, *Une « collection spéciale » au Musée du Luxembourg : La collection spéciale des esquisses, dessins, maquettes et documents originaux concernant les tableaux ou statues qui ont figuré au musée du Luxembourg depuis sa fondation*, mémoire de maîtrise, dir. Bruno Foucart, Université Paris 4, 1990

Temple 1918 Alfred G. Temple, *Guildhall memories*, London 1918

Vaisse 2014 Pierre Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire. Le legs Caillebotte*, Paris 2014

Valverde 2014 Isabel Valverde, « Quan Barcelona era París: l'Exposició d'Art Francès de 1917 i la ideologia de la reciprocitat », *Catalonia. Revue du CRIMIC-SEC*, 2014, 1–18

Vitry 1915a Paul Vitry, *Catalogue of an exhibition of paintings and sketches by Alfred Philippe Roll, April 17–May 12, 1915*, Buffalo Fine Arts Academy – Albright Art Gallery, Buffalo 1915

Vitry 1915b Paul Vitry, « Alfred Philippe Roll », *The International Studio*, 06/1915, CXI–CXVI

Wiesinger 1993 Véronique Wiesinger, « La Politique d'acquisition de l'État français sous la Troisième République en matière d'art étranger contemporain : l'exemple américain (1870–1940) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1993, 263–299