

Archiver le présent

La fondation des archives de l'art contemporain au Musée du Luxembourg à la fin du XIX^e siècle

Julien Bastoen

École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette
(IPRAUS, UMR AUSser)

« Alors que les archives d'artistes de la période contemporaine constituent l'un des corpus fondamentaux sur lesquels doit se constituer l'histoire de l'art du XX^e siècle, la connaissance de ces fonds demeure dans un état embryonnaire. À cela plusieurs raisons, liées à la fois au trop faible statut scientifique accordé à la documentation générée par un artiste en regard de sa production artistique, mais aussi au manque de structures capables d'offrir à de tels documents une véritable valorisation intellectuelle et patrimoniale¹. » Ce constat lucide ouvre le texte de présentation du programme « Archives de l'art de la période contemporaine », paru dans l'organe de l'Institut national d'histoire de l'art, en 2003. Depuis, ce programme scientifique a permis le développement d'un outil numérique permettant d'identifier et de localiser les fonds d'archives relatifs aux acteurs de la production artistique moderne et contemporaine disséminés sur le territoire français².

L'absence d'intérêt pour les archives artistiques, évoquée plus haut, est-elle pour autant historiquement ancrée ? On ne sait par exemple rien, ou presque, de l'histoire des archives des musées français des beaux-arts, et plus particulièrement de la tentative du Musée du Luxembourg pour conserver une trace de ses collections éphémères et jeter les bases d'archives nationales de l'art contemporain. Ce musée disparu en 1937, dont les collections sont aujourd'hui atomisées dans différentes institutions parisiennes et provinciales, devint, en 1818, le premier musée d'art contemporain au monde, par la volonté du roi Louis XVIII. Dès l'origine, il fut considéré comme la pépinière du Louvre. Cette relation de symbiose entre les deux institutions, basée sur le principe des vases communicants, servit de modèle – et, dans certains cas, de contre-modèle – à l'émergence de nouveaux paradigmes muséaux en Europe et en Amérique du Nord, jusqu'au premier tiers du XX^e siècle³.

¹ Pierre Wat *et al.*, « Les Archives de l'art de la période contemporaine », *Les Nouvelles de l'INHA*, n°13-14, 2003, p. 6-10.

² La base GAAEL, développée sous le patronage de l'Institut national d'histoire de l'art. Voir Cyril Lecosse et Thomas Schlessler, « GAAEL », *Les Nouvelles de l'INHA*, n°22, 2005, p. 19-20.

³ Sur l'émergence de ces nouveaux paradigmes, voir Jesús Pedro Lorente, *Les Musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, traduit de l'espagnol par Julien Bastoen, Paris, L'Harmattan, 2010.

L'institution avait deux missions principales : être la vitrine de l'art national, pour ne pas dire, de l'art d'État, et affirmer la vivacité – et la supériorité – de l'art français face à celui des puissances européennes frontalières. Si son exemplarité artistique fut pour le moins partielle – le musée avait la réputation d'être le bastion de l'art « pompier » –, son exemplarité architecturale, elle, demeura un idéal jamais atteint. Ainsi, Félix Fénéon, critique d'art défenseur des courants les plus avant-gardistes, conclut par ces mots un compte rendu de visite au Musée du Luxembourg, publié en 1886 : « Et nous applaudirions à un incendie assainissant le hangar luxembourgeois, si ne s'accumulaient là des documents indispensables aux monographes futurs de la bêtise au XIX^e siècle.⁴ »

Le Luxembourg n'est pas, *a priori*, un conservatoire, à la différence du Louvre, mais une instance de consécration, dont les collections sont renouvelées périodiquement – les entrées et sorties doivent rester équivalentes, et le nouvel accrochage est un rituel annuel particulièrement commenté dans la presse. Comment expliquer, dès lors, la fondation d'archives artistiques dans un musée qui, par nature, n'avait pas vocation à détenir une collection permanente ?

Vers la création des archives historiques de l'art contemporain

La démission du président Mac-Mahon en janvier 1879, entraînant dans sa chute le gouvernement Dufaure, précipite la mise à la retraite du marquis Philippe de Chennevières, conservateur du Musée du Luxembourg depuis 1861, qui bénéficiait de la confiance du président déchu ; le directeur des Musées nationaux, Frédéric Reiset, le suit de près en février, contraint à une démission anticipée, officiellement pour raisons de santé. En réalité, la disparition de deux ténors de l'administration des musées intervient dans le cadre d'une réforme de la tutelle, mise en place par Jules Ferry et Edmond Turquet. L'arrêté par lequel est officialisée la réforme s'accompagne d'une vague de nominations, relativement bien accueillie par la presse⁵. Ainsi, Eugène Véron, directeur du très influent journal *L'Art*, ne dissimule pas son enthousiasme : « Nous sommes heureux de pouvoir applaudir sans réserve à ce premier acte de la nouvelle administration des beaux-arts⁶. »

Néanmoins, si les promotions dont font l'objet les conservateurs Jules Barbet de Jouy – qui a effectué toute sa carrière au musée du Louvre depuis 1851 –, Edmond Saglio et Louis Courajod – archivistes paléographes – paraissent légitimes, le choix d'Étienne Arago pour le poste vacant de conservateur du Musée du Luxembourg ne manque pas de surprendre. Son ami et collaborateur, Eugène Véron, estime qu'« il est bien à sa place » car « c'est un esprit essentiellement moderne, et cette conformité de l'homme avec la fonction a son importance⁷ ». Toutefois, Arago n'est ni historien, ni critique d'art,

⁴ Félix Fénéon, « Le Musée du Luxembourg », *Le Symboliste*, 15/10/1886.

⁵ Notamment dans « Documents officiels », *Chronique des arts et de la curiosité*, 08/03/1879.

⁶ Eugène Véron, « Courrier des musées », *L'Art*, 1879, pp. 274-276.

⁷ *Ibid.*

ni professionnel de la conservation des musées. Par conséquent, sa nomination, le 1^{er} mars 1879, ne va pas dans le sens d'une reconnaissance de qualifications unanimement validées par ses pairs, mais d'un hommage aux services rendus à la République par cette figure politique et littéraire, alors âgée de soixante-dix-sept ans, et qui a déjà vécu plusieurs vies... L'hypothèse selon laquelle « la nomination de M. Arago avait été non point artistique, mais exclusivement politique⁸ », est confirmée par ses liens étroits avec Jules Ferry, qui lui avait succédé le 16 novembre 1870 au poste de délégué à la mairie centrale pendant le siège de Paris, et avec le président de la République nouvellement élu, Jules Grévy⁹.

À peine nommé au Luxembourg, Étienne Arago prend plusieurs mesures dans le but d'améliorer le fonctionnement du musée et d'enrichir les collections. Il fait par exemple rapatrier au Luxembourg des « tableaux placés et oubliés dans des ministères, des administrations, et perdus pour le public¹⁰ ». Il dresse un diagnostic d'accessibilité et un relevé précis des cotes des locaux occupés par le musée, relevé dans lequel il souligne l'enclavement du musée et détaille les menaces pour la sécurité des visiteurs, notamment en cas d'incendie¹¹. Toutefois, l'une des mesures phares de son passage à la direction du musée demeure la création, dès 1879, d'une bibliothèque et d'archives artistiques.

La création d'archives artistiques au Musée du Luxembourg repose sur deux principes fondamentaux et indissociables : un projet historiographique et un projet pédagogique. Arago fait le constat que la vocation du Luxembourg à n'être qu'un « musée de passage » en fait une institution amnésique, condamnée à évoluer dans un présent éternel. Si les conservateurs sont les garants de l'histoire du musée, en rédigeant traditionnellement des introductions historiques aux catalogues, et s'il existe, bien entendu, des archives courantes et intermédiaires, le musée ne conserve aucune trace graphique des œuvres qui y sont exposées – seuls les registres et les correspondances permettent d'attester leur séjour et de documenter leur trajectoire plus ou moins longue et mouvementée sur les cimaises du Luxembourg. Le conservateur a donc l'idée d'instaurer une forme de dépôt légal, soit l'obligation pour tout artiste de fournir au moins une esquisse de l'œuvre qui lui serait achetée par l'État :

Quelle collection précieuse n'aurions-nous pas aujourd'hui, si l'idée que j'ai l'honneur de vous soumettre avait été mise en application en 1818 ! Qu'y aurait-il de plus intéressant que l'étude de portefeuilles où se trouveraient réunis des centaines de dessins signés des noms de Louis David, de Gros, de Prud'hon, d'Ingres, d'Eugène Delacroix, de Granet, de Van Däel, de St-Jean, de Scheffer, de Gleyze (pour ne citer que des morts), et de tant d'autres noms illustres dont les moindres esquisses sont pleines de féconds enseignements pour nos jeunes artistes. Ce qui n'a pas été entrepris en 1818, peut l'être

⁸ « Le Luxembourg. Ce que sera le successeur de M. Arago », *L'Éclair*, 20/03/1892.

⁹ Muriel Toulotte, *Étienne Arago 1802-1892 : une vie, un siècle*, Perpignan, Les Publications de l'Olivier, 1993, p. 236.

¹⁰ Philippe Gille, *Causeries sur l'art*, Paris, Calmann Lévy, 1894, p. 350-356.

¹¹ Charles Gondoin, « Palais national du Luxembourg. Plan du premier étage », 07/1879, coloré et annoté par Étienne Arago, Arch. Mus. nat., 2HH4.

en 1879, et nous aurons du moins la douce et patriotique satisfaction de faire pour nos neveux ce que l'on a négligé de faire pour nous¹².

Arago n'envisage pas cette mesure comme une contrainte pour les artistes ; au contraire, les archives artistiques doivent former un « centre de souvenirs et de renseignements », une sorte de conservatoire, protégé des aléas de la vie ou de l'histoire, où les auteurs pourront « retrouver pour leur propre satisfaction ou pour celle de leurs amis ou de leurs élèves, soit une image fidèle, soit une première pensée de l'œuvre originale dont ils ignoreront peut-être la destinée ou qu'un accident aura détruite¹³. » Ainsi, grâce à cette mesure, il est possible de consulter aujourd'hui les premières ébauches¹⁴ d'un tableau d'Eugène Bulland, les *Tireurs d'arbalètes*, exposé au Luxembourg puis déposé à l'ambassade de France en Pologne, où il fut vraisemblablement détruit par les bombardements alliés en 1944. La mesure imaginée par Arago va aussi dans le sens de la position de certains critiques d'art, qui estiment que les esquisses présentent parfois plus d'intérêt que l'œuvre finie :

Ces études, en effet, qui vont depuis le croquis hâtif jeté au crayon sur un papier pour fixer une pensée, jusqu'au morceau le plus minutieusement achevé, aident à comprendre non seulement l'œuvre complète, mais aussi l'auteur, en permettant de le suivre dans ses tâtonnements, ses hésitations, ses émotions successives avant qu'il arrive à l'expression finale qui le satisfait¹⁵.

Si, dans un premier temps, Arago n'évoque que le dépôt légal des esquisses, d'autres formes de documents viennent progressivement compléter le dossier individuel consacré à chaque œuvre : deux photographies, un portrait de l'artiste, une bibliographie (livrets, catalogues de ventes, articles critiques), des lettres autographes, et, le cas échéant, un avis de décès. L'ensemble de ces documents doit permettre premièrement d'établir l'authenticité de l'œuvre, deuxièmement de retracer le processus de création, troisièmement, d'en reconstituer la trajectoire commerciale et/ou critique. Différentes catégories de visiteurs sont donc visées par cette initiative : les critiques, biographes et historiens de l'art, qui auront l'occasion d'affiner leur compréhension et leur analyse des œuvres et de leurs auteurs ; les artistes, les étudiants en art et les copistes, qui pourront ainsi élargir leur répertoire de modèles et nourrir leur inspiration ; et le grand public, majoritairement local, certes hétérogène, mais fidèle et connaisseur, qui pourra découvrir les mystères du « faire artistique ».

¹² Étienne Arago à Edmond Turquet, 31/07/1879, Arch. Mus. nat., L² ; lettre partiellement reprise par Arago lui-même dans une autre lettre à Edmond Turquet, 06/07/1881, Arch. nat., F²¹ 4484.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Musée du Louvre, Arts graphiques, RF 22834 et RF 22837.

¹⁵ « Au Luxembourg », *Le Matin*, 16/08/1894.

Un projet inscrit dans son siècle

Arago, s'il innove en fondant ces premières archives d'art contemporain dans un musée national, ne s'aventure pas pour autant en terre inconnue. Certains commentateurs se plaisent à rappeler qu'une expérience similaire fut en effet menée bien avant lui : « En agissant de la sorte, il s'est intelligemment inspiré de la féconde initiative prise pour le Musée de Lille, il y a bien des années, par notre regretté ami Édouard Reynart, dont le désintéressé collaborateur et successeur, M. Auguste Herlin – un autre lui-même – continue si heureusement les traditions.¹⁶ »

Entre 1842 et 1879, le peintre Édouard Reynart fut conservateur puis directeur du musée de Lille, dont il augmenta considérablement les collections ; il avait été l'un des premiers conservateurs français à doter son musée d'un catalogue, sur le modèle de celui du Musée du Louvre, par Frédéric Villot¹⁷. Dans les années 1860, fasciné par le processus de création de l'œuvre d'art, Reynart eut l'initiative de créer une section de dessins originaux d'artistes contemporains, à la suite d'un événement qu'il raconte dans une lettre adressée à l'historien et critique d'art Philippe Burty et partiellement reproduite dans la *Chronique des arts et de la curiosité* :

L'idée de prendre la pensée d'un peintre à l'état d'embryon et de la suivre jusqu'à son éclosion m'était venue à la vente de Delacroix¹⁸, où j'avais acquis l'esquisse de la *Médée*¹⁹ et vingt-six feuilles de dessins relatifs à ce chef-d'œuvre. Aujourd'hui, grâce au bon vouloir de MM. les artistes, je puis offrir aux amateurs une petite salle présentant le plus grand intérêt à mon point de vue, qui s'enrichira au fur et à mesure de l'entrée dans le musée d'œuvres modernes²⁰.

Arago ne se contente pas de s'inspirer de ce précédent lillois ; il s'appuie également sur son expérience personnelle et sur une tradition historiographique déjà bien ancrée. En effet, avant de prendre la suite de Philippe de Chennevières à la direction du Musée du Luxembourg, Arago venait de passer un an à tenter d'établir, à l'École des beaux-arts, un service d'archives en exhumant et en inventoriant, dans un premier temps, tout ce qui était disponible *in situ*²¹, puis en réunissant tous les documents possibles sur les anciens membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture aux XVII^e et XVIII^e siècles. On retrouve là une préoccupation historiographique identique à celle qui anima son prédécesseur au Luxembourg, Philippe de Chennevières, quand, en 1851, celui-ci fondait les *Archives de l'art français*, un « recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France ».

¹⁶ « Chronique des musées et bibliothèques. Musée du Luxembourg », *Courrier de l'art*, 30/07/1886.

¹⁷ Chantal Georgel, « Petite histoire des livrets de musées », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 207-214.

¹⁸ La vente posthume des œuvres et objets demeurés dans l'atelier de Delacroix eut lieu à l'hôtel Drouot, du 17 au 29 février 1864.

¹⁹ Cette *Médée*, peinte de 1836 à 1838, est aujourd'hui conservée au Palais des beaux-arts de Lille.

²⁰ Édouard Reynart, cité dans « Le Musée de Lille », *Chronique des arts et de la curiosité*, 31/12/1865, p. 356.

²¹ Manuscrits des inventaires conservés aux Archives nationales., AJ52 443.

Chennevières précise d'ailleurs, dans son introduction au premier tome de la collection, sa propre conception du travail et des outils de l'historien du XIX^e siècle :

Ce n'est que quand nous aurons beaucoup fouillé et beaucoup exhumé, quand tous les dépôts publics et privés auront donné ce qu'ils peuvent garder de fragments curieux, quand nous aurons groupé, autour de chaque glorieuse individualité d'artiste, la masse de petits détails qui constituent le prisme de toute figure humaine, c'est alors seulement que le biographe ou l'historien pourra venir et peser la véracité de ses devanciers. Mais alors [...] le travail de l'historien systématisateur ne sera plus guère possible à cause de sa propre immensité, et la meilleure et désormais la seule histoire, ce seront les recueils mêmes de documents historiques²².

S'il partage implicitement cette profession de foi, Arago rencontre toutefois un obstacle de taille dans la mise en œuvre de son projet archivistique à l'École des beaux-arts : les « dépôts publics et privés », évoqués par Philippe de Chennevières. En effet, ainsi que le rappelle Eugène Véron,

les pièces qui auraient pu et qui auraient dû les composer se trouvent dispersées aux quatre coins de Paris, dans tous les établissements publics, et aucun d'eux n'a voulu lâcher ces fragments. C'est assez étrange, mais c'est ainsi. Pour vaincre ces résistances, il eût fallu s'imposer une lutte sans trêve. M. Arago a dû y renoncer²³.

Malgré ces résistances, Arago n'abandonne pas pour autant, dans l'immédiat en tout cas, son projet historiographique. En 1879, alors qu'il a déjà quitté l'École des beaux-arts pour rejoindre le Musée du Luxembourg, il fait publier dans *L'Art* une note historique sur les frères Le Nain, qui furent parmi les premiers membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture²⁴. « Peser la véracité de ses devanciers », rétablir la vérité sur des faits historiques, en s'appuyant sur des documents d'une authenticité incontestable, c'est la tâche à laquelle s'attelle désormais Arago. Il commente, et, quand il le peut, rectifie, les informations données avant lui par certains de ses confrères, tels Champfleury, Auguste Jal²⁵, Jules Guiffrey²⁶ ou encore Charles Blanc. Sa source n'est autre qu'un recueil composé essentiellement de billets mortuaires rassemblés par Antoine Reynès, concierge et huissier de l'Académie royale de peinture et de sculpture²⁷. « Ce dossier, qui existe encore, est une source précieuse à laquelle n'ont cessé de puiser les biographes et critiques d'art²⁸ », peut-on lire dans le *Rappel*.

²² Philippe de Chennevières, introduction aux *Archives de l'art français*, tome premier, 1851-1852, p. XIII, cité par Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection : de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003, p. 72.

²³ Eugène Véron, « Courrier des musées », *L'Art*, 1879, 274-276.

²⁴ Voir Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'École française*, Genève, Droz, coll. « Ars Longa » n°92, 2012.

²⁵ Augustin Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon, 1867.

²⁶ Jules Guiffrey, fondateur de la Société de l'histoire de l'art français en 1866, puis des *Nouvelles Archives de l'art français*, en 1872.

²⁷ Antoine Reynès, *Billets d'enterrement et de service de Mess^{rs} de l'Académie royale de peinture et sculpture, qui sont morts depuis l'établissement d'icelle en 1648 jusqu'à l'année courante...*, Arch. Ensba, 137.

²⁸ « Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 29/08/1888.

L'article d'Arago s'inscrit donc dans une dynamique prosopographique à laquelle participent de manière décisive le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* et Hubert Lavigne, qui publient respectivement trois séries²⁹ de billets mortuaires d'artistes français en 1877 et 1878, et un recueil³⁰ de billets mortuaires d'artistes français contemporains en 1881. On peut logiquement supposer qu'Étienne Arago est également à l'initiative de la réédition, en 1883, du recueil d'Antoine Reynès, puis deux ans plus tard, de l'édition d'un ouvrage prosopographique consacré aux femmes peintres, tous deux sous la direction de son attaché de conservation au Musée du Luxembourg, Octave Fidière³¹.

En 1894, dans son introduction au nouveau catalogue du Musée du Luxembourg, Léonce Bénédict écrit que les archives consistent notamment « en un carton de lettres autographes, largement pourvu par la contribution personnelle d'Étienne Arago », et que la collection d'esquisses « a été constituée au début par la générosité des artistes et quelques dons personnels d'Étienne Arago³² ». En effet, inexpérimenté en matière de conservation ou de direction d'une collection publique d'œuvres d'art, Arago n'en a pas moins ses entrées dans les cercles artistiques et passe pour un amateur d'art éclairé, qui a constitué trois collections tout au long de sa vie. En devenant conservateur du Musée du Luxembourg, Arago revient en définitive à l'une de ses premières passions : l'encouragement aux jeunes artistes, dont il fit l'objet de sa première collection. Il n'hésitait pas à commander des œuvres à des artistes de sa génération, pas encore consacrés : « Lorsqu'on relit les livrets des Salons de la période romantique, [...] on voit qu'il a possédé les premières œuvres de Decamps, de Cabat, de Flers, de Jadin³³ et de tant d'autres que l'on contestait alors, mais qui devaient être les victorieux du lendemain³⁴. »

Cette collection de jeunesse dispersée dans des circonstances assez floues, Arago en forma par la suite deux autres, révélant une stratégie d'acquisitions moins risquée, plus classique. En février 1872, il mit en vente sa seconde collection personnelle pour éponger des dettes contractées plus de trente ans auparavant à la suite de la faillite du théâtre du Vaudeville, dont il avait été le directeur. Cette collection, dont le « charme réel est d'avoir été lentement formée, épurée, complétée par un amateur de goût et d'esprit³⁵ », comprenait tableaux, aquarelles, et dessins anciens et modernes. Une fois vendue cette seconde

²⁹ « État-civil d'artistes français », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1877-78, p. 170-172 ; 186-188 ; 212-220.

³⁰ Hubert Lavigne, *État civil d'artistes français : billets d'enterrement ou de décès depuis 1823 jusqu'à nos jours, réunis et publiés par M. Hubert Lavigne*, Paris, J. Baur, 1881.

³¹ Octave Fidière, *État-civil des peintres & sculpteurs de l'Académie royale. Billets d'enterrement de 1648 à 1713, publiés d'après le registre conservé à l'École des beaux-arts*, Paris, Charavay Frères, 1883 ; O. Fidière, *Les Femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Charavay Frères, 1885.

³² Léonce Bénédict, « Le Musée du Luxembourg. Son histoire, ses collections, son organisation », *Le Musée du Luxembourg. Notice*, Paris, Ludovic Baschet, 1894, np.

³³ Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860), Louis-Nicolas Cabat (1812-1893), Camille Flers (1802-1868), Louis-Godefroy Jadin (1805-1882), représentants de l'école de Barbizon ou du courant orientaliste.

³⁴ P. M., « Collection de M. Étienne Arago », *Chronique des arts et de la curiosité*, 04/02/1872.

³⁵ « La collection Étienne Arago », *Le Siècle*, 04/02/1872.

collection³⁶, Arago en constitua une troisième, cette fois au nom de sa nièce Lucie Laugier. Parmi les 77 tableaux et 161 dessins et aquarelles de cette dernière collection, vendue en 1892 à la mort d'Arago³⁷, reviennent des noms de maîtres anciens et modernes qui figuraient déjà dans la seconde : Rubens, Fragonard, Watteau, Géricault, Corot, Delacroix...

De la confidentialité à l'officialisation

Arago commence donc, dès l'été 1879, à alimenter la section d'archives artistiques par des apports personnels et des dons d'artistes – le collectionneur se confond ici avec le conservateur. Il doit toutefois patienter sept ans pour que la mesure du dépôt légal des esquisses soit annoncée officiellement par Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts³⁸, à l'occasion de la remise des récompenses au Salon des Artistes français, le 4 juillet 1886³⁹. Les dix changements de gouvernement, et l'alternance de quatre ministres et quatre sous-secrétaires d'État à la tête de l'administration des Beaux-arts, peuvent-ils, à eux seuls, expliquer ce retard ? Nous savons qu'Edmond Turquet, qui est à la fois celui qui approuve la proposition d'Arago en 1879, et celui qui l'officialise en 1886, ne lui a jamais opposé de l'indifférence. Le projet ne demeure pas tout à fait confidentiel durant ce laps de temps ; les mentions sont rares et discrètes dans la presse, mais elles existent : ainsi, en 1881, un quotidien signale « une innovation très heureuse. Désormais, les artistes dont on achètera les œuvres, devront en même temps en donner un croquis. Ces croquis constitueront au Luxembourg, où les toiles ne font que passer, des archives fort précieuses⁴⁰. »

Dès lors, on s'explique assez mal pourquoi, dans ce même laps de temps, des personnalités extérieures au Musée du Luxembourg proposent des projets similaires sans jamais mentionner Arago. En juin 1881, un conflit éclate entre Arago et Émile Bergerat au sujet de la paternité du projet. Bergerat, écrivain, dramaturge, fait insérer dans le *Voltaire*, dont il est aussi chroniqueur, une lettre⁴¹ par laquelle il propose au sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, Edmond Turquet, « la création d'un Musée de dessins modernes au Luxembourg, projet, dit-il, conçu par lui et dont il fait suivre l'énoncé par d'intéressantes réflexions sur l'importance qu'a prise le dessin dans le domaine de l'art⁴² ». Si le projet de

³⁶ La vente, qui se tint les 8 et 9 février 1872 à l'Hôtel Drouot, rapporta environ 60 208 francs. Un catalogue présentant les 242 lots fut édité pour l'occasion.

³⁷ La vente se tint les 4 et 5 mai 1892, à l'Hôtel Drouot. C'est Léonce Bénédite, ancien assistant puis successeur d'Arago à la direction du Musée du Luxembourg, qui signa la préface du catalogue de la vente.

³⁸ Edmond Turquet retrouve le poste de sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts le 11 avril 1885, à la suite de la formation d'un nouveau gouvernement républicain par Henri Brisson, le 6 avril.

³⁹ Discours transcrit quasi intégralement dans « Distribution des récompenses du Salon », *Le Rappel*, 05/07/1886.

⁴⁰ « Le musée du Luxembourg est sens dessus dessous », *La Presse*, 21/01/1881.

⁴¹ *Le Voltaire*, 16/06/1881.

⁴² Étienne Arago à Edmond Turquet, Paris, 06/07/1881, Arch. nat., F²¹ 4484.

Bergerat ne prévoit, *a priori*, que la création d'une section de dessins qui existait déjà au Luxembourg à l'état embryonnaire, Arago, piqué au vif, s'indigne auprès d'Edmond Turquet dans une lettre de douze pages, en lui rappelant qu'il est l'initiateur du projet de création d'une collection de dessins préparatoires et de dessins réalisés d'après les œuvres passées par les cimaises du Musée du Luxembourg. Deux ans plus tard, c'est au tour d'un confrère d'Étienne Arago, l'historien et critique d'art Henry de Chennevières, conservateur au Musée du Louvre et spécialiste des arts graphiques, de suggérer la création d'une section destinée à documenter la génétique des œuvres exposées au Luxembourg. Le premier de ses arguments repose sur un raisonnement historiographique :

Une lacune regrettable se formerait dans la série de nos collections du Louvre et trente, quarante, cinquante années de l'histoire de l'art national seraient perdues pour notre Conservation des Dessins, si l'on n'avisait maintenant à la création d'une véritable galerie contemporaine⁴³.

Conscient de la complémentarité des musées du Luxembourg et du Louvre, le premier étant, en quelque sorte, la pépinière du second, Henry de Chennevières propose, comme Arago, l'instauration d'un dépôt obligatoire des esquisses, qui permettrait de former des séries cohérentes par artiste, genre, mouvement et période, et par conséquent, de mieux observer l'évolution de la production artistique. Le second de ses arguments s'appuie sur une analyse lucide du processus de consécration artistique français. En effet, dans la hiérarchie des instances de consécration, le Luxembourg et le Louvre occupent le sommet ; une fois acquise par l'État – ce qui constitue déjà une première forme de reconnaissance – l'œuvre n'est pas automatiquement exposée au Luxembourg ; si toutefois elle bénéficie de cet honneur, elle y fait un séjour plus ou moins long, en fonction de la longévité de son auteur et de sa réception critique⁴⁴. Théoriquement, un délai de dix ans après la mort de l'artiste est nécessaire avant que ses œuvres ne soient aiguillées soit vers le Louvre, soit vers les musées de province, soit vers d'autres établissements publics, conformément à une tradition qui s'est installée sous le Second Empire. Or, dans l'imaginaire des artistes, le Luxembourg et le Louvre représentent respectivement le purgatoire et le paradis, les musées de province, étant, eux, considérés comme l'enfer. Henry de Chennevières en a bien conscience : « tous les tableaux, toutes les statues du Luxembourg n'entreront pas au Louvre, la plupart trouveront même le repos éternel dans des musées de sous-préfecture⁴⁵. » Il envisage donc cette collection d'esquisses comme un antidote à l'oubli. La menace de l'oubli et la saturation des instances de consécration incitent alors les artistes à réduire les dimensions de leurs œuvres pour se donner toutes les chances d'une acquisition par l'État,

⁴³ Henry de Chennevières, « Chronique des musées. La collection des dessins modernes au Luxembourg », *Courrier de l'art*, 13/12/1883, p. 593.

⁴⁴ 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*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 269-277.

⁴⁵ Henry de Chennevières, « Chronique des musées... », *loc. cit.*

d'une exposition au Luxembourg et d'une consécration posthume sur les cimaises réservées aux artistes modernes au Louvre⁴⁶.

Le maintien des archives dans une situation précaire

Sans moyens, Étienne Arago tente malgré tout de mettre en place son projet de bibliothèque-archives dans un contexte particulièrement tendu. Le renouvellement du premier tiers du Sénat le 5 janvier 1879 amène pour la première fois une majorité républicaine et entraîne l'accélération du processus d'affectation du palais du Luxembourg à la Chambre haute. Une commission sénatoriale nommée en février 1879 remet un rapport qui, en « s'appuyant sur des lois successives, dont la première date du 9 nivôse an VIII (24 [décem]bre 1799) établit qu'une nouvelle affectation [du domaine] n'est pas nécessaire, et que le Sénat, le cas échéant, peut prendre possession du palais du Luxembourg et de ses dépendances⁴⁷ ». Malgré l'existence d'une jurisprudence semble-t-il suffisante, le Sénat réaffirme sa prérogative dans une nouvelle loi, datée du 22 juillet 1879⁴⁸. Bien qu'il siège encore au château de Versailles jusqu'au 2 août 1879 et que la rentrée parlementaire soit prévue le 3 novembre suivant, le Sénat ne veut pas perdre de temps et, surtout, n'entend pas partager le palais avec d'autres administrations. En effet, si le Sénat impérial était une « assemblée de parade, siégeant rarement, n'ayant ni bureaux ni commissions⁴⁹ », le Sénat républicain compte désormais 300 membres au lieu de 170, et son rôle n'est plus seulement consultatif.

Face aux prétentions du Sénat, qui exerce dès l'été 1879 une pression constante sur la tutelle du musée, Étienne Arago, lucide sur les faiblesses des locaux qu'il a à sa disposition et conscient que sa marge de manœuvre est limitée, n'en perd pas pour autant de vue les réformes et améliorations qu'il avait prévu de mettre en œuvre. Il commence par se doter d'un cabinet de travail privatif, qui, dit-il, « n'avait jamais existé [sic]⁵⁰ », dans le pavillon d'angle nord-ouest du palais⁵¹. C'est dans ce cabinet de travail qu'Arago réunit les premiers documents sur l'histoire du musée et de ses collections, ainsi que les premières esquisses qui forment l'embryon des archives artistiques.

Or, dès l'installation du Sénat à Paris à l'automne 1879, l'architecte du palais, Charles Gondoin, est chargé d'étudier toutes les possibilités de relogement des collections du musée dans le périmètre du jardin du Luxembourg et même au-delà, afin de libérer l'intégralité du

⁴⁶ D'après Camille Mauclair, *Le Musée du Luxembourg*, Paris, Nilsson, coll. « Les Musées d'Europe », 1927, p. VI.

⁴⁷ « Rapport adressé par MM. les Questeurs à Monsieur le Président du Sénat », Paris, 23/10/1883, Arch. nat., F²¹ 4484.

⁴⁸ « Loi n°8218 relative au siège du pouvoir exécutif et des Chambres à Paris », 22/07/1879, *Bulletin des lois de la République française*, n°459.

⁴⁹ « Coulisses de Versailles », *Le Rappel*, 23/03/1879.

⁵⁰ Étienne Arago, Rapport à Edmond Turquet, Paris, 06/07/1881, Arch. nat., F²¹ 4484.

⁵¹ D'après une annotation au crayon sur un plan du palais, Arch. nat., Cartes et plans, Va 11/68. Arago convoite également un logement de fonctions vacant, situé juste au-dessus du cabinet.

palais pour le développement des activités sénatoriales. Cette expulsion à l'amiable s'avère être un mal pour un bien. Jusqu'alors, les collections de peinture étaient installées au premier étage du palais du Luxembourg, bâti au XVI^e siècle pour Marie de Médicis, en lisière sud de la capitale ; brûlées par la lumière du soleil, altérées par les fuites d'eau de pluie et de neige fondue, invisibles dans certaines salles presque obscures, elles souffrent très tôt de ces conditions d'exposition et de conservation inadaptées, dans des pièces qui ne sont, pour l'essentiel, que d'anciens appartements reconvertis ; les sculptures sont entassées au rez-de-chaussée depuis les années 1870, dans deux galeries en équerre, humides et sombres.

Au terme d'un bras de fer de cinq ans qui l'oppose à l'administration des Beaux-arts et lui vaut d'être considéré dans la presse comme un « envahisseur » ennemi des arts, le Sénat accepte de ratisser ses fonds de tiroirs pour financer la reconversion et l'extension de l'orangerie du Luxembourg, située à quelques encablures du palais, pour y transférer temporairement les collections du musée, en attendant que l'administration des Beaux-arts trouve l'emplacement et le financement pour un musée national d'art contemporain *ad hoc*. Il s'agit là de la solution la plus consensuelle, puisque l'empiètement sur le jardin public est limité à quelques arbres et massifs de fleurs.

La direction des Beaux-arts et le Sénat se mettent d'accord le 24 avril 1884 sur le principe d'une transaction qui convient, finalement, aux deux parties : l'usufruit à titre gratuit, par lequel le Sénat octroierait un droit réel temporaire d'usage et de jouissance des bâtiments transformés de l'orangerie à la direction des Beaux-arts, qui en serait alors le nu-propriétaire ; en cas de reconstruction ultérieure et intégrale du musée, les bâtiments retourneraient au Sénat et pourraient remplir un autre usage. Cet accord implique premièrement, que les nouveaux bâtiments doivent affecter un caractère générique, une monumentalité discrète, susceptible de convenir à n'importe quelle utilisation future, et deuxièmement, l'abandon, par l'administration des Beaux-arts, de ses prétentions sur la programmation architecturale du nouveau musée. Les archives artistiques et la bibliothèque ne sont pas prises en compte dans les plans et échouent, de nouveau, dans le cabinet de travail du conservateur, au premier étage du pavillon d'entrée du musée.

Le nouveau musée à peine inauguré en avril 1886⁵², des rumeurs annonçant un agrandissement du musée ou une délocalisation partielle des collections se déploient dans la presse, généralement sur un temps court – une semaine ou deux – et à des occasions bien précises : inauguration d'un nouvel accrochage, ouverture du Salon, discussion du budget des Beaux-arts à la Chambre des députés ou au Sénat. C'est notamment le cas en 1888, lorsque le quotidien *Le Temps* annonce l'agrandissement prochain du musée, en insistant sur l'urgence du redéploiement des archives artistiques :

Ce qui plus particulièrement appelle l'agrandissement du musée, c'est la très importante collection de dessins et d'esquisses commencée par M. Arago, et qui, avec des nombreux documents, tels que photographies des œuvres et des artistes, autographes, lettres de

⁵² Pierre Ladoué, « Musée du Luxembourg : le 'Nouveau musée' de 1886 », *Bulletin des Musées de France*, 12/1936, n°10, p. 184-189.

faire-part du décès, recueillies par les soins de M. Bénédite, secrétaire de M. Arago, constituera en quelque sorte l'histoire page par page de notre musée des contemporains. Faute de place, près de deux cents dessins, dont quelques-uns d'un haut intérêt artistique, n'ont pu être livrés au public et sont actuellement l'ornement des bureaux⁵³.

Six ans plus tard, alors que Léonce Bénédite a pris la suite d'Étienne Arago à la direction du musée, le problème n'est toujours pas résolu. Un rédacteur du quotidien *Le Matin* fait le constat que le manque de place au musée met en péril le projet pédagogique qui sous-tendait la fondation des archives artistiques :

Cette série est tout entière dans le cabinet du conservateur ; il est heureux qu'on ait pu déjà lui donner cet abri, lieu sacro-saint où elle est en sûreté, mais où de rares élus la voient. Étant donné que le musée est un endroit d'étude et non un simple livre d'images pour l'amusement des oisifs, il serait de la plus haute importance que les ouvrages qui la composent fussent sous les yeux du public. [...] C'est une raison après toutes les autres, mais non la moins forte, pour que le musée soit agrandi sans tarder⁵⁴.

Si Étienne Arago puis Léonce Bénédite accusent la presse d'exploiter cet enjeu architectural dans le seul but de faire du tirage et d'entretenir la confusion dans l'opinion publique, les conservateurs sont toutefois contraints de reconnaître publiquement que « le défaut de place a [...] pour conséquence de tenir à peu près fermée au public la collection d'archives⁵⁵ », mais aussi de reléguer les estampes « dans un petit cabinet de l'entresol », et de supprimer l'une des deux salles de dessin. « Tel est le logement qui est donné au Musée national des arts contemporains, tandis qu'à l'étranger des palais spécialisés sont confortablement aménagés pour des collections que l'on changerait volontiers pour les nôtres⁵⁶ », conclut le successeur d'Arago, non sans amertume. Léonce Bénédite ne cesse dès lors de travailler à la rédaction d'un programme théorique de reconstruction du Musée du Luxembourg, dans lequel il prévoit des espaces spécifiques pour les archives artistiques et la bibliothèque. Ainsi, dans un programme ébauché en 1896, il prévoit deux salles : une pour les archives (esquisses, dessins, maquettes) et une autre pour la bibliothèque, d'une surface murale de 500 m² chacune⁵⁷. Il prévoit « une salle d'archives et bibliothèque », successivement dans un second programme⁵⁸ théorique de reconstruction, plus détaillé, rédigé en octobre 1899, puis dans un programme⁵⁹ de reconversion des bâtiments désaffectés du séminaire de Saint-Sulpice, en mai 1908. C'est d'ailleurs à ce projet, qui s'étale entre 1904 et 1920 sans pour autant aboutir, que remonte le premier plan sur lequel les

⁵³ « Faits divers », *Le Temps*, 17/04/1888.

⁵⁴ « Au Luxembourg », *Le Matin*, 16/08/1894.

⁵⁵ Léonce Bénédite, « Le Musée des artistes contemporains », *Gazette des beaux-arts*, mai 1892, vol. 7, p. 406-407.

⁵⁶ L. Bénédite, « Le Musée du Luxembourg. Son histoire, ses collections, son organisation », *Le Musée du Luxembourg. Notice*, Paris, Ludovic Baschet, 1894, np.

⁵⁷ L. Bénédite, Ébauche de programme pour la reconstruction du Musée du Luxembourg, 4 p., s.d. ca. 15/01/1896, Arch. nat., F²¹ 4484.

⁵⁸ L. Bénédite, « Note sur le programme de reconstruction du Musée National du Luxembourg », 25/10/1899, Arch. Mus. nat., 2HH4.

⁵⁹ L. Bénédite, « Musée national du Luxembourg. Programme d'aménagement en Musée des Artistes contemporains du Séminaire St-Sulpice », ca. 14/05/1908, Arch. Mus. nat., L2A.

archives artistiques sont représentées⁶⁰ : elles y occupent une salle d'une surface au sol d'environ 25 m², située entre le cabinet du conservateur, avec lequel elle communique, et la salle des estampes ; la bibliothèque, désolidarisée des archives, est placée dans une salle similaire de l'aile opposée, symétriquement. Ces projets resteront toutefois dans les cartons. Jamais les archives artistiques du Luxembourg n'auront disposé d'un lieu spécifique et suffisant pour devenir une section facilement accessible au public. Force est de constater que le projet pédagogique sur lequel reposait la fondation des archives n'a jamais pu être développé.

S'il se démène d'abord pour constituer des archives à l'École des beaux-arts, puis pour conserver la mémoire des collections du Luxembourg, périodiquement renouvelées, et, par extension, de la production artistique de son temps, Étienne Arago entretient une relation pour le moins ambiguë à l'égard de sa propre postérité. Dans son testament, rédigé en 1887, il explique qu'il est en train de brûler les cinq volumes manuscrits des mémoires qu'il envisageait de faire publier par son ami de trente ans, l'éditeur Pierre-Jules Hetzel, ainsi que toute la matière première – documents, notes et correspondances – qu'il avait rassemblée pour les écrire. Précaution vis-à-vis de ses proches et amis, cette décision complique aujourd'hui le travail des biographes et historiens, qui, pour aller au-delà de l'apport des notices nécrologiques, doivent composer avec des archives lacunaires, ou bien contourner ces manques en consultant par exemple les archives administratives des établissements publics où il a travaillé vers la fin de sa vie. Archives et collections personnelles d'Arago ont donc connu un sort similaire : la disparition, les unes par la destruction, les autres par la dispersion. Le destin des archives artistiques du Musée du Luxembourg ne fut guère différent. Quand elles n'ont pas simplement disparu, leur dispersion⁶¹ a suivi celle des collections du musée, au point qu'il est impossible, aujourd'hui, d'en avoir une vision d'ensemble.

⁶⁰ Hippolyte Deruaz, «Projet de réaménagement du séminaire de Saint-Sulpice », plan du rez-de-chaussée, 14/04/1909, Arch. nat., F²¹ 6108.

⁶¹ Une grande partie des archives initiées par Arago et continuées par Bénédite fut transférée aux Archives des musées nationaux et à la bibliothèque du Musée du Louvre, en janvier 1931, à l'occasion de la modernisation du Musée du Luxembourg sous la direction de l'historien et conservateur Louis Hauteœur. Arch. Mus. nat., H2 et H4.