

# VILLA MASSENA

Rédacteur : Michel Steve

Villa Masséna ou Musée Masséna ? Les deux termes coexistent dans l'usage, ce n'est pas indifférent. Les composantes particulières de ce cas auraient moins d'intérêt si elles résumaient et illustraient seulement la rare reconversion réussie d'un des grands domaines de Nice. En fait, les questions posées par cette prestigieuse villa-musée présentent plus largement matière à une réflexion de nature muséologique.

## Du Monument des Masséna au Musée Carnavalet niçois

Le terme monument, dérivé du latin, est étymologiquement ce qui porte le souvenir. Monumentum. La grande et fastueuse villa commandée en 1898 par l'homme politique bonapartiste Victor Masséna, duc de Rivoli puis prince d'Essling à la mort de son aîné, appartient donc résolument à cette catégorie dès sa construction. Son architecte Georges Tersling (1) avait bien compris qu'un genre régalien non dépourvu de grandeur militaire était souhaité ici par son client. A cet effet, il puisa ses références au château royal de Compiègne, à l'Ecole militaire et plus généralement dans l'œuvre du Premier Architecte du Roi Jacques-Ange Gabriel (2). Le résultat est la splendide résidence que chacun connaît, sur la Promenade des Anglais ou plus exactement 65 rue de France, avec une ouverture du jardin beaucoup plus tardive sur le trottoir nord de la Promenade.

Inutile de détailler ici l'excellence de l'édifice en tant que villa de villégiature et de réception, cela a déjà été fait (3). Dans l'optique du développement qui suit, on retiendra surtout son caractère classique et martial, destiné d'une part à satisfaire l'esthète érudit qu'était Victor Masséna (4), d'autre part à consolider son prestige mondain par le rappel méthodique de la gloire napoléonienne et l'illustration de l'ancêtre légitimant, le maréchal d'Empire André Masséna.

La Villa Masséna connut le destin amer de la majorité des grands domaines de Nice constitués et bâtis à grands frais durant la Belle Epoque : les descendants directs souhaitaient s'en défaire au plus vite, de préférence en effectuant une sortie honorable. Les raisons de ces revirements étaient alors multiples, parfois combinées, et en grande partie lucides : les environs s'étaient violemment urbanisés et en avaient perdu beaucoup de leur charme ; les conditions économiques étaient nettement moins favorables ; le goût personnel et la mode avaient changé ; la Grande guerre avait mis en évidence la vacuité et la fragilité du modèle mondain associé à l'édifice et à son fonctionnement, etc (5).

Il importe de rappeler, en les condensant, les évènements immédiatement postérieurs à cette première décision princière, épisodes un peu oubliés au fil des ans. Quand, au sortir de la guerre, le fils du commanditaire proposa à la Ville de Nice une cession dans des conditions pécuniaires extrêmement favorables pour cette dernière, la réponse tarda à venir. Il y eut de nombreux opposants et leurs arguments étaient parfois fondés : la Ville sortait d'un conflit qui avait épuisé le pays et la priorité des finances locales ne pouvait être une acquisition de ce type, fût-elle très avantageuse ; la villa demeurait alors parmi des dizaines d'autres, de taille et de prestige comparables, et n'avait pas la valeur de témoignage précieux et fragile qu'elle prendrait ensuite au fil des démolitions ; enfin certains s'interrogeaient sur l'utilité réelle et l'incertain contenu du futur musée. Le projet fut alors présenté et résumé par ses promoteurs comme l'équivalent niçois du parisien Musée Carnavalet (6). C'est le rapport enthousiaste et désintéressé de l'architecte et Adjoint délégué aux Beaux Arts Jules Febvre qui détermina l'acceptation de la Ville. Il sauva la villa d'une démolition très probable, comme cela fut bien observé alors. On était en 1920.

## Le premier musée

L'Architecte municipal Anselmi, un ingénieur-paysagiste dont on oubliera le nom vu les dégâts qu'il causa, divers services se mirent à l'ouvrage pour adapter la palatiale villa (7). Notons que sa pompe et sa dignité ne manquèrent pas de militer pour sa transformation en

Musée ; le ton y était déjà. Les commentaires admiratifs des autorités de l'époque (anciens ministres, conservateurs de musées) sont unanimes sur ce point. De plus, la villa-musée était fort proche de ce que le même Anselmi dessinait dans le même temps pour la Bibliothèque municipale, boulevard Dubouchage, en style néo-Louis XVI tardif administratif.

C'est là que la réflexion muséologique peut commencer sur l'exemple niçois. La prudente et modeste réponse d'Anselmi satisfaisait de nombreux critères : pour des raisons de mode muséographique, la différenciation par rapport à la résidence des Masséna ne paraissait pas s'imposer autant qu'elle ne le fera dans les remodelages postérieurs. D'abord, la famille Masséna vivant en 1900 puis 1920, à l'instar du maréchal Masséna du Premier Empire, restait une gloire locale tout à fait constituante d'un musée de l'histoire de Nice. C'était un patronyme autant qu'un patronage : l'ancienne Villa des Masséna pouvait valoir Musée par cette seule qualité. Ensuite, les idéaux muséographiques spatiaux de l'époque ne s'éloignaient guère de ceux appliqués par Tersling pour les vastes pièces d'une luxueuse habitation de plaisance ; la constante dignité, pour ne pas dire la froideur occasionnelle, de tous les éléments d'architecture prédestinaient en quelque sorte l'auguste villa à une destinée muséale. Enfin, des questions évidentes d'économie d'une part, de modestie des collections d'autre part, militaient pour un projet de modifications restant légères.

En dehors de quelques retouches (8), la création liée à la nouvelle destination de l'édifice se limita donc au gommage, par réaffectation, de ce qui en était trop momentané et anecdotique : les cuisines, les chambres de bonnes, certaines annexes du service de la table spécialement développées comme dans toutes les grandes maisons du temps. Plus même : pour les innovations, Anselmi souhaita sagement se placer dans une continuité stylistique qui était celle du convenable, le style Louis XVI étant, par sa mesure et sa discrétion, aussi approprié pour un esthète que pour des esthètes (on aura compris : le prince d'Essling et les visiteurs en 1921 d'un musée). Il aida donc l'édifice à sortir du momentané pour accéder à une intemporalité gage d'un caractère indémodable et universel. Dans le cas d'un musée d'histoire, et plus particulièrement de l'histoire de Nice, ce sentiment semblait juste (9).

### **La dernière intervention**

Les collections croissant beaucoup, le goût changeant tout autant, le temps passant, cette institution arriva à un point où une refonte sembla indispensable. Et les questions qui se posaient furent bien diverses, les buts bien divergents, les doctrines aussi, les hésitations bien persistantes, puisque chacun se souvient combien l'affaire prit de temps. Avec aujourd'hui un recul de quelques années déjà et le spectacle du musée enfin livré et ouvert, on est tenté de supposer que la conservation de l'esprit originel ne fut même pas posée : si un intervenant proposa jamais de garder au musée des années 2000 les traits du musée de 1920, comme ce dernier avait bien compris la pertinence de maintenir ceux de la villa antérieure, il est clair qu'il ne fut pas entendu.

Ce parti ne semble pourtant pas si absurde. L'intérêt du musée d'histoire de Nice en 2000, par rapport à tous les musées a-topiques (10) qui s'y sont ajoutés au fil des ans, y compris les plus admirables comme Chagall ou Les arts asiatiques, était peut-être de conserver d'une part tous les vestiges de la villa initiale, d'autre part un certain nombre de témoins du musée originel. Les premiers eussent été maintenus voire restitués avec dévotion, vu la rareté de l'édifice et la qualité exceptionnelle de son architecture. On a, hors Nice, des exemples de cela (11). Les seconds, adaptés, triés avec l'élimination de l'automatique et de l'approximatif (ces petits défauts qui arrivent à tous les édifices de ce genre au cours de leur longue vie) ; mais avec prudence, avec modération et modestie, sans vouloir tout nier, tout oublier, comme on le fit. Or il semble qu'on avait pris le musée existant en horreur quand on redéfini sa muséographie en 2000.

Pour être bref, le musée actuel, avec des moyens pécuniaires et techniques incomparables avec ceux de la première campagne de 1920, a seulement conservé les façades et les salons de l'étage de réception (12). Tout le reste a disparu : le jardin de square, ce qui est

une bonne chose bien que la restitution partielle manque à la fois d'audace et de détail (13), les espaces intérieurs des étages, l'usage de la conciergerie, ce qui est un bien sur le principe et un demi-échec pour les aménagements.

Nous avons déjà publié quelques observations générales sur ce sujet ; partiellement négatives, elles prenaient soin de distinguer d'un côté le projet et de l'autre ses auteurs. Nous renouvelons et confirmons : l'équipe de la conservation, l'architecte comme le muséographe ont toute notre estime et leurs autres œuvres montrent de manière indiscutable d'une part leurs connaissances étendues et leur goût parfait, d'autre part la pertinence de leur présence dans l'entreprise niçoise. Le problème n'est pas là mais bien dans la définition même du projet, d'abord pour lui-même, mais aussi, et c'est indissociable, en rapport étroit avec l'histoire de l'édifice. En un mot, on a oublié où l'on était et comment on y était parvenu.

Ce qui semble le plus funeste est cette obsession de modernité qui a conduit à des destructions définitives et à des remodelages discutables. Il faut nuancer : des aménagements utiles sont bienvenus, comme par exemple un ascenseur bien dégagé (14) ; certaines contraintes de sécurité, quoiqu'à interpréter avec beaucoup d'esprit critique, marquent de vrais progrès. En revanche était-il indispensable de défigurer des étages entiers pour y faire passer et y imposer des gaines et appareils de climatisation hypertrophiés ? Devait-on alourdir la cour d'honneur d'une rampe d'un néo-Louis XVI que même le plus émancipé des architectes de 1925 n'eût pas osé, lorsqu'une haie adroitement placée pouvait rendre le même office ? Fallait-il que la mode (« c'est ce qui se démode » disait un grand couturier comme définition) imposât à la fois et partout un nouveau dessin des tapis, des vitrines, le circuit, les angles d'entrée dans les pièces, le cadrage des vues sur l'extérieur, les rythmes lumineux, spatiaux, etc. ? Devait-on imiter l'exemple pourtant décrié de certaine grande bibliothèque parisienne en mettant les livres et les lecteurs dans une serre exposée au maximum des ardeurs solaires ?

Non pas que ces ajouts ou ces changements soient tous mauvais en eux-mêmes ; dans leur forme, la plupart ont même du charme ou de l'élégance. Mais sont-ils tous ici à leur place ? N'y seront-ils pas bientôt avec trop d'évidence ou de dépense d'entretien ? Qu'apportent-ils de spécifique et d'incomparable à ceux qui viennent dans ce musée pour voir et comprendre l'esprit des lieux, y compris celui de la maison, qui explique mieux que tout autre le premier (15) ? Le classicisme y était en effet non réduit à de simples formes mais rendu intelligible par des formes qui renvoyaient à un état d'esprit (16). La véritable audace dans ce projet n'eût-elle donc pas été de choisir la discrétion et la soumission de toute nouveauté à cet exquis et si enviable *genius loci* ? Il semble qu'après avoir choisi d'y oublier Hier, on ait omis d'y penser à Demain (17).

## Notes :

1. Georges Tersling, architecte danois (1857-1920) avait son agence à Menton. Nous lui avons consacré une étude très technique en 1991 aux Editions Serre. Après un profond et long oubli (durant lequel la Villa Masséna, Musée d'histoire, était attribuée à un mythique M. Thiercelin, architecte à Paris !), il jouit à nouveau de considération. Un grand hommage a été rendu à Roquebrune-Cap-Martin fin 2011, lieu où il réalisa des œuvres majeures.
2. Jacques-Ange Gabriel, architecte français (1698-1782) fut Premier Architecte du Roi sous Louis XV, de 1742 à 1774. Il démissionna peu après la mort de « son » roi et le titre fut supprimé. Il peut sembler étrange qu'en 1898 le bonapartiste Masséna ait tacitement désigné pour sa villa des modèles architecturaux d'Ancien Régime. C'est tout simplement pour la raison stylistique que l'art de Gabriel, bien que datant du règne de Louis XV (seconde partie du règne : reprise en main néoclassique), était la référence la plus parfaite en matière de grande architecture noble française, bien supérieure aux rares et sèches créations des Percier et Fontaine sous l'effectif Premier Empire.
3. Nous renvoyons pour cela à notre article (sur la villa surtout et le musée accessoirement) dans la revue *Nice historique*, numéro d'avril-juin 2008.

4. Comme nombre d'aristocrates politiques de la Belle Époque, Victor Masséna avait épousé une solide fortune en la personne de Paule Ney d'Elchingen (son nom de premier mariage) née Furtado-Heine, héritière de la haute finance juive.
5. C'est particulièrement le cas ici : le développement des loggias et perrons sur la façade au couchant de la villa porte témoignage de la beauté de la vue et de son dégagement originels de ce côté. Or en 1912 l'Hôtel Négresco boucha complètement cette vue par une masse très élevée et compacte. Ce type d'altération du paysage urbain était encore considéré comme regrettable vingt ans plus tard, comme en témoigne un commentaire de la revue mentionnée à la note suivante, où l'on se félicite de la conservation de la villa parce qu'elle épargne aussi à la Promenade un palace de plus.
6. Voir la revue *La vie niçoise et régionale*, numéro spécial de janvier 1921 qui annonce l'ouverture du musée comme imminente. On sait que le Musée Carnavalet est le musée de l'histoire de Paris ; on y a notamment remonté des éléments de façades anciennes. De même, au Musée Masséna, on projetait en 1920 de placer dans le jardin des éléments lapidaires anciens et des copies de fresques et peintures des chapelles de l'arrière-pays dans certaines salles d'exposition.
7. La mise à plat du terrain situé au sud de la villa, transformant un mini-parc de villa, de surcroît conçu par le spécialiste Edouard André, en square d'arrondissement médiocre et sans personnalité. Pour compléter ce renversement, qui gâte aussi la perception de la villa depuis le sud, il fit éventrer la terrasse-belvédère qui séparait le domaine de la Promenade et remplaça ce barrage visuel, paysager et mondain mûrement réfléchi, par un plain-pied trivial, ouvrant ainsi le nouveau square au bruit et à la circulation. Le seul point positif fut la mise en forme architecturale de cette nouvelle entrée par Anselmi, qui dessina des grilles honorables et une entrée à quarts de rond inspirée des hôtels particuliers parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle.
8. La création de l'entrée côté sud, déjà évoquée, le remplacement des décors peints antiquisants des loggias, pour lesquels on remplaça le néo-pompéien polychrome vigoureux et documenté de Tersling par un camaïeu fade dans ses motifs, ses profils comme ses couleurs, etc.
9. Il suffit d'observer certaines cartes postales du temps : on a peine à y distinguer le musée de la villa de villégiature.
10. Entendre par là que ce type de musées, indépendamment de leur beauté, de leur richesse et de leur utilité, ne sont pas déterminés dans leur architecture, donc leur caractère, par l'histoire et l'esprit de la ville dans laquelle ils sont. Les Guimet de Lyon et Paris, interchangeable, sont a-topiques ; le Camondo de Paris aussi. Le Borély de Marseille, le Louvre, le British, point. Des musées a-topiques ont leur utilité, ne fût-ce que pour donner justement un ton universel et neutre à une ville qui en comporte de nombreux. Mais ce caractère ne saurait être automatique.
11. Par exemple le Musée Nissim de Camondo à Paris, dont tout l'intérêt portait jusqu'à ces dernières années sur l'exceptionnelle collection d'objets d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, n'a pas craint de restaurer à grands soins les espaces de service (cuisine, salle des gens, remise à automobiles) de son premier usage comme hôtel particulier de grand bourgeois construit en 1911-1914. Ces espaces ont un très grand succès auprès du public, y compris ceux qui visitent le musée d'abord pour sa collection XVIII<sup>e</sup>. On avait encore à la Villa Masséna, avant la dernière campagne muséographique, des éléments de cette catégorie aisément restituables. Même si ce parti pouvait sembler ici un peu superflu, surtout vu les suppressions d'espaces du même type déjà faites en 1921 par Anselmi, les conditions n'étaient plus les mêmes et il eût importé du moins de ne pas les perdre.
12. Encore sur ce point, on doit nuancer : un tapis dont les couleurs acides et modernes servent des motifs pseudo-classiques reproduits sans proportion ni logique, des rampes d'éclairage dans les corniches inversant systématiquement la distribution de la lumière artificielle conçue à l'origine en accord étroit avec les profils et les dessins des boiseries et des plafonds, etc.
13. L'actif est la suppression du désagréable sentiment de platitude et la division à allées autour du buste du maréchal d'Empire, qui a facilement trouvé sa place non loin ; la restitution d'un grand parterre central de verdure a été faite avec d'autant plus de facilité que le plan originel était connu, à l'échelle et avec même les espèces des plantations. Le passif nous semble sur deux points qui sont étroitement liés : c'est d'avoir totalement oublié que ce dessin n'était pas seulement un plan mais aussi qu'il comportait une coupe : on a donc restitué des parterres dont les saillies sont très excessives par rapport aux allées (et cela est une approximation aussi grave que de fausser profondément les proportions d'une corniche sur une façade) et on n'a pas résolu le problème de l'ouverture restée béante sur la promenade des Anglais. Il y avait pourtant une solution très simple : remonter en talus comme à l'origine en allant vers le sud et rattraper le dénivelé par un mur, bien sûr traité avec élégance, quelques mètres en recul de la grille d'entrée sur la Promenade.
14. Une fois encore, mesure et sagesse manquent singulièrement dans l'oukase du « tout accessible » aux handicapés. De nombreux architectes, mais aussi toute personne un peu attentive et amateur d'architecture et de patrimoine, ne peuvent que déplorer les altérations parfois graves et essentielles imposées à certains édifices par application aveugle et autoritaire de cette règle. En revanche, il est impossible de critiquer l'implantation habile et discrète d'ascenseurs après avoir eu le spectacle tragique

d'un jeune visiteur privé de ses deux jambes monter par l'escalier au premier étage d'une importante et célèbre villa-musée des proches environs de Nice, très dépensière en nouveautés mais qui n'a toujours pas choisi de remettre en service son ascenseur originel.

15. « La critique est aisée, etc. ». Nous pensons avoir assez de familiarité avec le classicisme pour sentir au premier chef le ridicule que se fût donné ici en 2000 un copiste imperturbable et intransigeant du style Louis XVI. Mais notre riche histoire artistique pouvait donner maint exemple d'un classicisme moderne à la française. Bien que sans doute moins voyant, il eût été plus convenable ici qu'une tonitruante et imprudente déclamation de modernité.
16. L'édifice, qu'il nous arrive de commenter pour des étudiants en art ou des élèves, se prête exceptionnellement bien à l'évocation du platonisme, de la théorie du Beau absolu, de la nécessité de la transcendance pour qu'une construction devienne Architecture.
17. Notre approche critique est, on l'a bien compris, celle d'un Classique. Cet angle d'approche semble pertinent vu le caractère de l'édifice originel. Toutefois, il y en aurait d'autres, par exemple romantique-pittoresque ou iconoclaste foudroyant, dont les conclusions seraient peut-être encore plus sévères sur le parti de la dernière intervention. En dernière lecture, ce qui nous semble regrettable est l'inertie, la résignation, l'approbation, l'indifférence, l'absence d'avis sur la question ; nous en avons donné un, c'est bien peu.

