La Gazette

Des Amis des Musées de Caen, du Havre et de Rouen

N°22 | Février 2020

Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Caen

(sambac)

Musée des beaux-arts,
Château de Caen,
(près la Porte des Champs)
14000 CAEN
Tél. : 02 31 86 85 84
sambacaen@wanadoo.fr
https://www.sambac-caen.fr/
https://www.sambac-caen.fr/actualites/
https://www.facebook.com/
Sambac-331891890657952/
https://twitter.com/CaenSambac?lang=fr

Président : Christian Ferré
Vice-Président : Alain Lepareur
Vice-Président : Dominique Perdriel
Secrétaire : Huguette Legros
Secrétaire-adjointe : Claudette Caux
Trésorier : Charles Moulin
Trésorier-adjoint : Philippe Martin
Webmestre : Jean-Pierre Le Goff

Autres Membres du Conseil d'Administration :
Laurent Bousquet
Éric Eydoux
Silvia Fabrizio-Costa
Mariane Legras
Claude Monet
Soasick Perrotte
Michel Tonnellier

Permanence téléphonique ou contact direct :
le mercredi, de 14h30 à 17h00
Tél. : 02 31 86 85 84 (avec répondeur)
Inscription à la Lettre d'information numérique :
https://www.sambac-caen.fr/contact/

Des associations d'amis de musées, pour faire quoi ?

Nos associations ont des rôles multiples auprès des institutions culturelles qu'elles accompagnent, ainsi qu'auprès de leurs adhérents. Elles contribuent à la fréquentation des musées ; elles participent à l'enrichissement de leurs collections et plus généralement, elles soutiennent l'accès à la culture dans un esprit de convivialité.

Faire venir des publics divers

L'utilité de nos associations est de contribuer à faire connaître l'activité des musées et d'y faire venir les publics.

Au Havre, l'AMAM et le MuMa offrent aux adhérents des visites guidées lors de chacune des expositions mises en place par le musée. En 2019, par exemple, quatre visites de l'exposition Dufy ont eu lieu et en 2020, d'autres sont prévues pour l'exposition Reynold Arnould. L'AMAM propose également des conférences en lien avec les activités du MuMa. C'est ainsi qu'un cycle de quatre conférences sur les représentations de l'imaginaire marin a accompagné l'exposition *Né(es) de l'écume et des rêves*, en 2017-2018. L'association organise aussi des conférences isolées, ouvertes à tous, pour introduire les expositions du musée. Ce fut le cas pour les expositions Nicolas de Staël : *Lumières du Nord, Lumières du Sud* (2014) et *Raoul Dufy au Havre* (2019).

A Rouen, en 2019, 30 visites d'initiation à l'histoire de l'art ont eu lieu dans les collections du musée des Beaux-Arts - 25 personnes participent à chaque visite avec un médiateur. Par ailleurs, « Une heure au musée » représente 32 visites réparties sur l'année dans les salles des trois musées, Beaux-Arts, Céramique, Le Secq des Tournelles, en lien avec l'actualité de ces musées, des expositions, ou en résonance avec les cycles de conférences proposées par l'AMAR. Organisés à l'auditorium du musée, ceux-ci attirent un public de plus en plus nombreux, traitent de sujets d'histoire de l'art ou introduisent les expositions en cours aux musées. Au total ils représentent 45 conférences par an dont certaines sont dédoublées. Les concerts, autre manière d'attirer le public au musée, font venir, cinq fois par an, une centaine de spectateurs et permettent de faire des correspondances entre les arts. Lors des grandes expositions de la RMM, des visites et conférences supplémentaires sont organisées, ainsi pour Braque, Miro, Calder, Nelson. La volonté de faire venir de nouveaux publics au musée a amené l'AMAR à créer la Nuit étudiante qui fait venir au musée des Beaux-Arts, chaque printemps, jusqu'à 1700 jeunes.

À Caen, la *Sambac* propose, pour cette saison, des cycles de conférences : *Arts normands, arts en Normandie* en fin 2019, et les *Samedis de l'art*, avec, en mars 2020, *Femmes peintres, femmes à peindre*. Les *Amis de Caen* offrent aussi une forme inédite de transmission de l'histoire de l'art (deux journées, six séances, 12 heures de cours) ; cette formule connaît un grand succès auprès des amateurs, parfois venus de loin : il a été nécessaire, pour répondre à la demande, de doubler ce cycle de *Journées d'initiation à l'histoire de l'art*. De plus, pour accompagner les expositions du musée, la *Sambac* organise des conférences et les adhérents suivent, depuis de nombreuses années, les cours de l'*École du Louvre*, avec un auditoire fidèle aux rendez-vous. Enfin il faut mentionner une dimension originale de l'action de la *Sambac* qui a créé un pont entre le musée et l'université, en 2009, et propose depuis lors, un diplôme universitaire de *Cultures artistiques : approches croisées*, rassemblant des étudiants et les auditeurs libres de cycles de formation, pérennisés en 2015, les *Clefs pour lire les oeuvres d'art*, comportant cette saison, 8 séances de formation, et une conférence sur le thème *Saintes & sorcières*. Ajoutons à cela les ateliers de pratiques artistiques, destinés aux enfants de 8-11 et 12-14 ans : la *Sambac* atteint ainsi un large éventail d'auditeurs, qu'elle cherche à rendre actifs dans leurs démarches vers les arts. La saison passée, 68 conférences et séances de formation ou de stage ont eu lieu et cette année 82 événements sont programmés.

Faire de nos adhérents des mécènes

Nos associations se mettent au service des musées lorsqu'il s'agit de réunir des ressources pour acheter ou restaurer les œuvres ou pour soutenir plus généralement la conservation. A l'AMAR, les adhésions, le produit des multiples activités et les dons reçus sont autant d'opportunités pour les adhérents de devenir mécènes des trois musées de la métropole normande. L'association intervient à la demande des conservateurs. En 2020, une grande exposition du musée des Beaux-Arts aura pour objet Salammbô de Flaubert à l'occasion du bicentenaire de sa naissance. A cette occasion, l'association a offert quatre aquarelles de Rochegrosse, illustrant Salammbô.

Photo de couverture :
Pierre Lesseline, *Portrait présumé de Françoise-Charlotte-Louise Vauquelin de Vrigny,* 1749, huile sur toile, H. : 73 cm ; L. : 60 cm, Caen, musée des beaux-arts (inv. 2019.6.1).

Editorial

Au Havre aussi, grâce aux adhésions, l'AMAM aide financièrement les projets du MuMa. Cette contribution a déjà pris de multiples formes : la création d'un site web, en catalogues d'exposition, des publications pour jeune public, l'achat de tableaux. En 2019, l'association a aidé le musée à acquérir une oeuvre d'Albert Marquet, datée de 1906, *Le Havre, Bassin*.

La *Sambac* participe à l'enrichissement du musée de Caen en consacrant une part importante des excédents de son budget à l'acquisition et la restauration des oeuvres. Les pages de ce numéro de la Gazette consacrées à Caen s'en font l'écho : ces dernières années ont été marquées par une étroite collaboration avec la direction du musée. Il faut aussi noter qu'une partie des conférences et séances de formation sont effectuées bénévolement par des universitaires locaux, membres de la *Sambac*.

En définitive, il n'y a pas de grand ou de petit mécénat : toute contribution est de nature à enrichir le patrimoine culturel.

Favoriser l'accès à la culture dans un esprit de convivialité

L'utilité des associations d'Amis a encore bien d'autres dimensions, dont celle de proposer à leurs membres, réunis par un même amour de l'art, de la culture et de l'histoire, de participer à des activités en commun comme des sorties et des voyages.

Au Havre, comme à Caen ou à Rouen, nos associations organisent des sorties ponctuelles, à Paris ou en province : visites d'expositions, de musées, de châteaux et monuments, de jardins.

À Caen, la *Sambac* a développé des formules qui privilégient le dialogue avec le public, lors de séances de formation (*Journées d'initiation et Clefs pour lire*…) en proposant en outre des repas pris en commun lors des *Journées*… Elle organise des voyages : l'an passé, en Slovénie et en Russie, cette saison, aux Pays Baltes et en Andalousie ; ces moments sont encadrés de conférences : par exemple, deux cycles ont été proposés sur les arts en Russie, l'un en amont du voyage à Moscou et Saint-Pétersbourg, l'autre cette saison ; les sorties, caennaises, normandes ou parisiennes sont préparées par des conférences introductives : l'an passé sur *Norman Rockwell* (Musée *Mémorial*), *Les châteaux médiévaux de Normandie*, ou encore *Le château de Gaillon*.

Au Havre, quelques « escapades » de deux ou trois jours sont proposées dans l'année, souvent en relation avec les conférences, telles la visite du musée Camille Claudel à Nogent-sur-Marne, ou un voyage sur le thème de la tapisserie (2018-2019). Un voyage annuel d'une semaine en Europe ponctue la saison au mois de mai. En 2019, les adhérents ont apprécié Vienne et Budapest. En 2020, ils visiteront certaines grandes fondations et leurs musées en Suisse.

A Rouen, des voyages ont eu lieu en juin 2019 à Moulins autour du textile et du costume. Une escapade culturelle a été organisée à Berlin et à Potsdam fin septembre. En octobre un voyage en Grèce, et, en mars 2020, ce sera Rome baroque autour du Caravage dont le musée des Beaux-Arts possède un très beau tableau.

Nos associations contribuent ainsi à la lisibilité d'une époque ou d'un mouvement artistique, en s'efforçant, de jeter des ponts entre les différents arts : peinture, architecture, arts décoratifs, musique, littérature, cinéma.

Faire rayonner les musées dans la ville

En répondant présent à chaque proposition des conservateurs, en répondant à leurs attentes en même temps qu'en suscitant de l'intérêt et de la curiosité chez nos adhérents, nos associations exercent un rôle pour la collectivité tout entière. C'est dans cet esprit que nos trois associations cherchent à développer leurs liens, notamment en réalisant cette Gazette. Il s'agit de faire de nos adhérents des « ambassadeurs » des musées et de la culture dans notre région et le monde d'aujourd'hui.

Laissons la parole pour conclure au directeur des Musées de la métropole Rouen-Normandie, Sylvain Amic, à qui nous avons demandé quel était selon lui le rôle des associations d'Amis.

« Les associations fédèrent ceux qui reconnaissent le musée comme un lieu de plaisir, d'émancipation et d'épanouissement. Elles incarnent l'aspiration de la société civile à contribuer à la protection, l'enrichissement et au partage de biens communs parmi les plus précieux. A ce titre, elles prennent part au fonctionnement de l'institution, proposent, réalisent, animent, et prolongent l'action publique. »

Catherine Bastard
Jean-Pierre Le Goff
Françoise Quéruel

Amis des Musées d'Art de Rouen (AMAR)

Esplanade Marcel Duchamp
76000 Rouen
Tel. 02 35 07 37 35
amismuseesrouen@orange.fr

Présidente : Catherine Bastard

Vice-Présidentes : Marie-Odile Dévé
Anne-Marie Le Bocq

Secrétaire : Catherine Poirot-Bourdain

Trésorier : Jacques Malétras

Conseil d'administration :
Yvette Autain
Michèle Baron
Marie-Agnès Bennett
Marie-Christiane de la Conté
Anne Genevois
Marc Laurent
Nicole Lepouzé
Marie-Claude Linskens
Sophie Pouliquen
Sophie Rochefort Guillouet
Charlotte Rousseau
Françoise Sauger
Patrick Vernier

Permanences :
Lundi 15h - 17h et mercredi 10h - 12h
hors période de vacances scolaires
www.amis-musees-rouen.fr

Les Amis du Musée d'Art Moderne André Malraux (AMAM)

2 boulevard Clemenceau
76600 Le Havre
Tel. 02 35 41 25 31
AMAM2@wanadoo.fr
www.muma-lehavre.fr

Présidente : Françoise Quéruel

Vice-présidente : Evelyne Lesueur

Secrétaire : Sylvie Ridel

Trésorière : Annie Jannin

Administrateurs :
Marie-Claude Dubois-Jayot
Alice Frémond
Madeleine Huby
Annie Jannin
Dominique Louet
Marie-Pascale Nouveau
Hélène Reveillaud-Nielsen
Nathalie Rousselin

Permanences :
Mardi de 11h 30 à14h 30 et les 1er et 3ème jeudis du mois de 15h à 17h

Étienne-Jules Marey
Photographies de courants de fumée pour étude des mouvements de l'air, 1899-2902
Tirages modernes
Paris, collection La Cinémathèque française

Arts et Cinéma : Les Liaisons heureuses
18 octobre 2019 – 10 février 2020

Pour sa grande exposition d'automne, le musée des Beaux-Arts de Rouen a choisi cette année de s'intéresser aux liens entre les arts plastiques et le cinéma, à travers une exposition conçue en collaboration avec la Cinémathèque Française, dont une première version, largement modifiée à Rouen, avait déjà été présentée à la CaixaForum de Madrid puis de Barcelone en 2017. L'exposition se rendra ensuite à la Fondation de l'Hermitage à Lausanne, de juin à novembre 2020.

À Rouen, le visiteur est accueilli par une grande installation de l'artiste Henri Foucault intitulée *Donne-moi tes yeux*, composée à partir de milliers de génériques de films puisés dans toutes les cinématographies du monde et dans tous les genres de cinéma. D'emblée, on se rend ainsi compte de l'ampleur du sujet que constitue ce rapprochement entre arts et cinéma, qui ne pourra évidemment être traité que partiellement au sein d'une seule exposition. Aussi, chaque salle de l'exposition, selon un parcours chronologique, se concentre sur un sujet ou une thématique. L'ensemble permet néanmoins d'avoir une vision globale du sujet, inédite en France.

Dès le début de l'exposition, le visiteur peut découvrir les dispositifs ayant précédé l'invention du cinéma comme les vues d'optiques, qui existent dès le 18e siècle, et la chronophotographie. Etienne-Jules Marey est, dès les années 1880, préoccupé par l'idée de voir l'invisible, et ses photographies de courants de fumée sont une tentative de saisir les mouvements de l'air, comme dans le tableau de Jean-Bruno Gassies, quelques décennies plus tôt, dans lequel les nuages occupent une place prépondérante.

Le cœur de la première salle met en parallèle les premiers films des frères Lumière et les toiles des maîtres impressionnistes. En 1895, lorsque les frères Lumière réalisent leurs premiers films, les leçons de l'impressionnisme sont assimilées, et le cinéma puise dans ce patrimoine commun pour établir ses premiers repères esthétiques. Cela est flagrant à la fois dans les thèmes choisis, mais aussi dans les choix techniques comme les partis-pris de cadrage ou le rendu des contrastes de l'ombre et de la lumière.

Alfred Sisley
Lady's cove, pays de Galles, 1897
Huile sur toile
Rouen, musée des Beaux-Arts

Quelques pas plus loin, le visiteur est accueilli dans une atmosphère tout autre, dans une salle consacrée à la figure de Charlie Chaplin, auquel le musée d'Arts de Nantes consacre par ailleurs une grande exposition cet automne. Les liens entre les peintres cubistes et le cinéma ne sont pas évidents, mais l'un des points d'accroche entre ces deux milieux se fait à travers la figure de Charlie Chaplin. C'est en effet lorsque Guillaume Apollinaire l'introduit en France que Fernand Léger dit commencer à s'intéresser au cinéma. Il conçoit par exemple un pantin à son effigie, que l'on retrouve dans le générique du *Ballet mécanique* en 1924, et la même année réalise les affiches et les décors du film *L'Inhumaine de Marcel* Lherbier, un chef-d'œuvre du cinéma muet. Déjà, en 1917, dans le ballet moderne *Parade*, dont Cocteau réalisa le livret, Picasso s'inspirait du rythme saccadé des comédies de Chaplin pour réaliser d'imposants costumes en carton, qui confèrent une apparence burlesque aux acteurs dont les mouvements sont largement entravés.

Musées de Rouen

Les années 1920 marquent un grand moment du rapprochement entre les arts et le cinéma. Les peintres tentent à cette époque de s'affranchir du réel en travaillant sur les formes, les rythmes et les couleurs pour eux-mêmes, et se tournent vers le cinéma comme terrain d'expérimentation. On voit naître les premières tentatives de cinéma abstrait, chez des artistes comme Leopold Survage dont les *Rythmes colorés* datent de 1913 et sont conçus comme préparatoire à un film abstrait. Ses formes organiques rappellent irrésistiblement celles de la Danse Serpentine inventée à la fin du 19e siècle par Loïe Fuller, qui transforme le corps de la danseuse en une simple forme colorée en mouvement. Cette salle permet également de découvrir les travaux d'avant-garde de Viking Eggeling, Hans Richter ou encore Oskar Fischinger.

L'exposition s'arrête ensuite sur deux aires géographiques particulièrement cruciales dans l'histoire des arts et du cinéma : l'Allemagne expressionniste et la Russie des années 1920. La salle allemande est construite autour de plusieurs prêts majeurs de la Cinémathèque française. D'une part la maquette du décor du *Cabinet du docteur Caligari*, récemment restaurée et présentée pour la première fois au public, accompagnée d'un ensemble de dessins, permet de voir comment l'esthétique expressionniste se traduit au cinéma par un déséquilibre des formes, des espaces irréels aux formes violemment torturées, un jeu outré des acteurs. D'autre part, la reconstitution du premier robot humanoïde de l'histoire du cinéma, celui du célèbre *Metropolis* de Fritz Lang, entouré là encore d'un exceptionnel ensemble de dessins, évoque ce monument du cinéma expressionniste.

Dans la salle russe, les affichistes sont à l'honneur et notamment Boris Bilinsky, l'un des pionniers de l'art de l'affiche. En jouant sur l'intégration du texte et du titre du film dans le visuel plutôt que sur une simple superposition, ce dernier ambitionne de frapper l'œil du passant et non de raconter le film. Il produit ainsi des images dynamiques, d'une très grande efficacité visuelle, comme celle du cinéaste Sergueï Eisenstein, auteur des images « coup de poing » du *Cuirassé Potemkine* en 1925. On lui oppose souvent le style de son compatriote Dziga Vertov, dont un extrait de *L'Homme à la caméra* (1929) est également présenté dans la salle, et qui est un véritable manifeste de la recherche esthétique du cinéma d'avant-garde russe, avec son approche très éclatée et les nombreuses techniques cinématographiques mises en œuvre.

Boris Bilinsky
Le Rapide de l'amour [Blitzzug der Liebe] (Johannes Guter, 1925)
Affiche, lithographie en couleur
Paris, collection La Cinémathèque française

L'une des plus grandes salles de l'exposition est consacrée au surréalisme et en particulier à une thématique qui a fasciné les surréalistes, celle de l'œil, omniprésent dans leurs travaux. Dans *Le Surréalisme et la peinture*, en 1928, Breton écrivait : « l'œil existe à l'état sauvage » et les surréalistes n'ont effectivement eu de cesse de déranger le regard et de brutaliser les conventions visuelles. Des films iconiques que sont *Un Chien andalou* de Buñuel (1929) et sa scène de l'œil tranché, à la scène du rêve dans le plus tardif *Spellbound* dAlfred Hitchcock (1945) dont Dali dessina les décors d'yeux gigantesques, le motif de l'œil est omniprésent et se retrouve également chez Marcel Jean dont le spectaculaire *Spectre du Gardenia* est présenté dans l'exposition.

Enfin, la dernière grande salle de l'exposition est consacrée à la Nouvelle Vague et en particulier aux inspirations que puise Jean Luc Godard auprès des artistes du Nouveau Réalisme. L'un des rapprochements les plus saisissants de cette exposition est celui de la fin du film de Godard *Pierrot le fou* (1966) lors de laquelle Jean-Paul Belmondo, alias Ferdinand, se peint le visage en bleu, réalisant sous les yeux du spectateur une *Anthropométrie* comme celles d'Yves Klein quelques années plus tôt, dont l'une est présentée à côté de l'extrait du film.

L'exposition est accompagnée de deux salles dans le parcours des collections permanentes.

L'une est consacrée à Anne Wiazemsky et à son travail de photographe, méconnu, ainsi qu'à la présentation de documents inédits liés à sa relation avec Jean Luc Godard. L'autre permet de découvrir pour la première fois des dessins de patients d'hôpitaux psychiatriques réalisés par l'acteur Alain Cuny, qui fut un ami proche de Françoise Dolto et se passionna pour les troubles dont étaient atteints ses patients.

Joanne Snrech
Conservatrice responsable des Collections
19ème et 20ème et art contemporain
Musée des Beaux Arts de Rouen

Quatre années de libéralités de la Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Caen (*Sambac*)

Les musées français sont aujourd'hui confrontés à une double injonction : l'une, sociale, vise à démocratiser l'accès à la culture artistique auprès d'une audience toujours plus large et diversifiée ; l'autre, politique, exige que le rayonnement de ces institutions s'inscrive dans le contexte réglementairement contraint de la réduction de la dépense publique. Tout en soutenant ainsi le développement d'actions de médiation adaptées à ce que l'on nomme prosaïquement les différentes typologies de public, la Ville de Caen, dans un remarquable souci de pérennité de sa stratégie culturelle, a néanmoins souhaité sanctuariser les fonds annuellement dédiés aux acquisitions de ses musées. C'est avec la même constance – qu'une longue confiance mutuelle a élevé au rang de fidélité –, que la *Sambac* s'attache à soutenir le musée des Beaux-Arts de Caen dans l'accomplissement de l'une des premières missions permanentes que la loi du 4 janvier 2002 relatives aux musées de France assigne à ces derniers, à savoir « enrichir leurs collections ». Le rôle de mécénat collectif de nos Amis, grâce à l'écoute toujours bienveillante de leur président, monsieur Christian Ferré, et des membres du bureau de l'association, s'est exprimé de manière particulièrement dynamique et généreuse durant ces quatre dernières années, tout en s'accordant aux principales orientations d'enrichissement définies par le Projet scientifique et culturel (PSC) du musée, actuellement en cours de rédaction.

Fig. 1 – Gérard Seghers, *Saint François et l'ange musicien,* v. 1619, huile sur toile, Caen, musée des beaux-arts (inv. 2017.2.1).

L'un de ces axes vise à étoffer le panorama des grands maîtres français, italiens et des écoles du Nord, depuis le XVI^e^ jusqu'au XIX^e^ siècle, qu'offre aujourd'hui la collection caennaise, dont la haute qualité commande une exigence toute particulière quant à la sélection des œuvres méritant d'y faire leur entrée *ad aeternam*. Ainsi, au sein d'un parcours de visite alors entièrement repensé, le musée a entrepris en 2016 l'acquisition d'un spectaculaire tableau du peintre anversois Gérard Seghers (1591-1651), destiné à être accroché en regard de l'*Abraham et Melchisédech* de son illustre contemporain et compatriote Pierre-Paul Rubens (1577-1640). Présenté par la galerie Claude Vittet au salon Paris-Tableau de 2014, ce *Saint François et l'ange musicien* **(Fig. 1)** est l'un des rares témoignages du voyage de l'artiste en Espagne entre 1617 et 1620, dans la suite du cardinal Zapata, après un séjour à Rome où il s'était approprié les jeux de clair-obscur du Caravage. Se montant à 250 000 euros, cet achat exceptionnel fut amorcé par une contribution de la *Sambac* à hauteur de 10 000 euros, puis rendu possible grâce à un plan de financement auquel contribuèrent la Ville de Caen, la Région Normandie (via le FRAM), et le ministère de la Culture et de la Communication qui, à travers le Fonds du patrimoine, reconnut ainsi l'intérêt majeur de cette toile pour le patrimoine non seulement caennais mais aussi national. Les 8% finaux de la somme nécessaire, soit 20 000 euros, furent réunis en trois mois, entre janvier et mars 2017, au moyen d'une campagne de souscription publique – la première de l'histoire du musée – qui suscita l'enthousiasme de quelque cent cinquante donateurs.

L'un des fonds les plus régulièrement enrichis depuis une dizaine d'années est assurément celui des œuvres sur papier représentant des vues de Caen, lesquelles constituent autant de précieux témoignages de l'ancien aspect de la ville avant les destructions de l'été 1944. En juin 2017, puis en février 2019, les Amis achetèrent pour le musée, respectivement auprès des galeries parisiennes de Didier Martinez et de Christian Le Serbon, deux ensembles constitués chacun de quatre dessins à la mine de plomb : réputés provenir du fonds de l'ancienne maison d'édition Charpentier alors en cours de dispersion, ils figurent des monuments emblématiques de Caen au milieu du XIX^e^ siècle. Bien que non signées, ces feuilles, en raison tant de leur technique méticuleuse dans les rendus architecturaux que de la graphie des inscriptions situant chaque paysage, peuvent être données à l'artiste saumurois Félix Benoist (1818-1896), lequel fut, à partir de 1839, le principal collaborateur de la société fondée en 1822, à Nantes, par Pierre-Henri Charpentier (1771-1854) et son fils et associé Henri-Désiré (1806-1883). Souhaitant profiter de l'engouement pour les albums de vues topographiques et pittoresques qui fleurirent en France à la suite de la publication, en 1820 et 1825, des deux premiers volumes (consacrés à la Haute-Normandie) des *Voyages pittoresques et romantiques* du baron Taylor, les Charpentier firent paraître ensemble plusieurs ouvrages illustrés à vocation régionale, dont *La Normandie illustrée* en 1852. C'est sans doute en préparation de ce dernier recueil que le prolifique Benoist arpenta les cinq départements normands au début des années 1850, ramenant des villes et sites visités de très nombreux dessins préparatoires : des vues de l'*église Saint-Nicolas* prise de la rue du même nom, de l'*église Saint-Jean* enchâssée dans le tissu urbain, ou encore de l'*église Saint-Étienne-le-Vieux* gardent ainsi le souvenir de son passage à Caen.

Toutefois, parmi les feuilles alors acquises, seules celle figurant l'*abbaye-aux-Dames et l'église Saint-Gilles* **(Fig. 2)** – par ailleurs exécutée d'un trait plus abouti et rehaussée de gouache blanche – et une autre montrant le *chevet de l'église Saint-Pierre* alors baigné par l'Odon furent retenues par les éditeurs nantais pour constituer deux des cinq planches qui devaient synthétiser les principaux monuments militaires, religieux et civils de Caen, et accompagner un texte de Georges Mancel (1811-1862), conservateur de la bibliothèque de la ville. Ainsi furent-ils lithographiés par les graveurs Eugène Cicéri (1813-1890) et Philippe Benoist (1813-1905), après qu'Adolphe Bayot (1810-1866) ait complété la composition par de pittoresques figures normandes. Quant au dessin représentant la *façade de l'abbaye d'Ardenne*, près de Caen, également sélectionné pour illustrer l'arrondissement de Caen, il fut lithographié par Auguste Mathieu (1810-1864), les personnages étant réalisés par Jules Gaildrau (1816-1898). Enfin, deux des feuilles furent probablement réalisées au cours du second voyage que Félix Benoist entreprit en Normandie, en 1866 : il traça alors à nouveau le *chevet de l'église Saint-Pierre*, mais amputé d'une partie de ses attraits à la suite de la canalisation et du couvrement de l'Odon par un boulevard entre 1860 et 1863. Depuis l'actuelle rue du Belvédère, dominant l'ancienne carrière du Rocher et la gare inaugurée en août 1858, Benoist a en outre croqué le profil général de la ville et de ses clochers que domine, émergeant au milieu d'un bouquet d'arbres, une étrange et mystérieuse tour, sorte de phare d'Alexandrie dont aucun plan ni vue ancienne ne semble garder trace : s'agirait-il d'une inhabituelle fantaisie de l'artiste ?

Fig. 2 – Félix Benoist, *Vue de l'abbaye-aux-Dames et de l'église Saint-Gilles,* v. 1850-1852, dessin à la mine de plomb, Caen, musée des beaux-arts (inv. 2017.3.2).

Au lot vendu par la galerie Le Serbon était par ailleurs jointe une charmante aquarelle par le Rouennais Théodore Mansson (1811-1850). Exposant au Salon, de 1834 à 1849, de nombreuses feuilles de paysages urbains ou d'architectures religieuses, il exécuta plusieurs dessins à Caen qu'il lithographia ensuite lui-même, notamment une perspective intérieure des chapelles absidiales de l'église Saint-Pierre pour *Le Moyen Âge monumental et archéologique* publié chez Hauser, à Paris, en 1843-1844, ou encore une vue extérieure du chevet de cette même église, éditée chez Hackert, à Rouen, en 1844. Probablement peinte durant ces mêmes années, notre petite aquarelle mêle le rendu précis de la dentelle de pierre de l'abside centrale de Saint-Pierre avec une vision romantique de ce qui était au XIX^{e} siècle le motif pittoresque caennais par excellence **(Fig. 3)** : le mur de la sacristie est ainsi transformé en une imposante porte fortifiée, tandis que deux clochers gothiques émergent de derrière la masse du pont Saint-Pierre.

Fig. 3 – Théodore Mansson, *Vue de l'abside de l'église Saint-Pierre, aquarelle,* Caen, musée des beaux-arts (inv. 2019.2.5). *Voir aussi en 4^{e} de couverture de ce numéro de la Gazette.*

La documentation des œuvres anéanties dans l'incendie de juillet 1944 fonde un autre axe d'acquisition, plus hasardeux car tributaire, au sein d'un corpus naturellement très restreint, de la découverte d'éventuelles pièces peintes ou dessinées en rapport avec celles-là. La chance a heureusement souri à plusieurs reprises au musée, qui a ainsi pu préempter en novembre 2018, sur ses fonds propres, une *Calypso recevant dans son île Télémaque et Mentor* restituée à Pierre-Edme-Louis Pellier (v. 1777-1848) : dévoilé au Salon de 1804, ce tableau de chevalet avait ensuite servi de *modello* à ce peintre parisien pour sa grande version – détruite – qui fut exposée en 1819 avant d'être envoyée à Caen. Quelques mois plus tôt, la *Sambac* avait conquis aux enchères l'ultime dessin préparatoire du baron François Gérard (1770-1837) pour l'immense *Achille jurant de venger la mort de Patrocle* qu'il laissa inachevé à sa mort, et que son neveu et héritier Henri Gérard, futur député du Calvados, offrit au musée en 1852. Mis au carreau, il constitue l'aboutissement de longues recherches préparatoires, initiées avec une première toile de même sujet, peinte vers 1810 et détruite par l'artiste insatisfait en 1816, puis poursuivies par des nombreuses études de figures ou d'ensemble **(Fig. 4)**. À la demande d'Henri

Fig. 4 – François Gérard, *dessin final pour Achille jurant de venger la mort de Patrocle,* crayon noir sur papier, Caen, musée des beaux-arts (inv. 2018.5.1).

Fig. 5 – Georges Le Febvre, d'après Robert Lefèvre, d'après Pierre-Paul Rubens, *Portrait de Nicolas Rockox,* dessin au crayon noir, Caen, musée des beaux-arts (inv. 2018.6.3).

Fig. 6 – René-Ernest Huet, *Suzanne et les vieillards,* crayon noir, gouache et lavis d'encre, Caen, musée des beaux-arts (inv. 2018.4.1).

Fig. 7 – René-Ernest Huet, *La Malédiction,* crayon noir, gouache et lavis d'encre, Caen, musée des beaux-arts (inv. 2018.4.2).

Gérard, notre feuille fut gravée au trait en 1853 par Charles Bazin, élève du maître, ainsi qu'en attestent les trous d'épingle.

De même, parmi les sept dessins adjugés à la *Sambac* lors de la dispersion à l'hôtel des ventes de Bayeux, en avril 2018, du fonds d'atelier de l'artiste ornais Georges Le Febvre (1861-1912), l'un reproduisait la copie – jadis accrochée aux cimaises caennaises – peinte par le maître bayeusain Robert Lefèvre (1756-1830) d'après le *Portrait de Nicolas Rockox* de Pierre-Paul Rubens **(Fig. 5)**. Les autres feuilles témoignent de ses années d'étude à Caen lorsque, élève au lycée de la ville, Le Febvre suivait parallèlement les cours de l'école municipale des Beaux-Arts, s'exerçant devant les modèles d'antiques en plâtre qui s'y trouvaient, ou copiant donc certains tableaux, tel l'*Ecce Homo* de Giandomenico Tiepolo, dans les salles du musée (lequel était situé juste au-dessus des classes de dessin), sous la direction de celui qui devait en devenir en 1884 le quatrième conservateur, Xénophon Hellouin (1820-1895). Vers le milieu des années 1880, Le Febvre se rendit ensuite à Paris pour suivre les cours de Luc-Olivier Merson (1846-1920) ; à partir de 1896, il exposa régulièrement au Salon des Artistes Français de grands et sombres paysages bas-normands, qui lui valurent au fils des années l'estime des critiques, séduits par la mélancolique poésie de son œuvre.

Les deux dessins acquis à Auray, auprès du galeriste Claude Guillemot, au début de l'année 2018, ressuscitent pareillement le souvenir d'un autre disciple dudit Merson : René-Ernest Huet (1886-1914). C'est en 1906 que ce natif de Villers-Bocage intégra l'atelier de ce maître, lequel le fit admettre deux ans plus tard aux Beaux-Arts de Paris. Le jeune homme y cumula les prix de composition, et fut autorisé, en 1910 et 1914, à monter en loge pour concourir au Grand prix de Rome, hélas en vain. Mobilisé en août de cette dernière année, cet artiste attachant et prometteur fut fauché au champ d'honneur, sur le front de la Somme, dès les premiers mois de la Grande Guerre[1]. En 1913, il avait exposé au Salon des Artistes Français sa toile la plus ambitieuse, *Ulysse retrouve dans le verger son vieux père Laërte :* offerte en 1919 au musée de Caen pour honorer sa mémoire, l'œuvre disparut malheureusement dans les flammes des bombardements. Réalisées au lavis d'encre et rehaussées de gouache blanche, probablement dans le cadre de ses travaux d'étude, ces deux feuilles offrent, l'une, une assez classique *Suzanne et les vieillards* présentant néanmoins de beaux effets de modelés dans le corps de la jeune femme et les visages des deux vieillards **(Fig. 6)** ; l'autre, brossée avec une grande nervosité, fait sortir de l'ombre une impressionnante scène de *Malédiction*, où un homme, dans un laboratoire d'alchimiste, s'effondre au sol, cerné par deux effrayantes apparitions **(Fig. 7)**.

C'est ainsi que certains achats permettent de redonner une présence à quelques artistes locaux au talent certain, ayant notamment œuvré au cours des XVIII[e] et XIX[e] siècles. En septembre 2017, la *Sambac* s'est vu décerner en vente publique, à l'hôtel Drouot, une miniature sur ivoire portant la rare signature de « Fleuriau ». Né à Caen dans une famille bourgeoise, François-Pierre Fleuriau de Bellemare (1764-1810) entra en 1794 à l'école des Beaux-Arts de Paris, suivant l'enseignement du peintre Jean-Baptiste Regnault (1754-1829). Nommé professeur de dessin par le second jury de l'école centrale du Calvados en 1796, il fut, après la création officielle des musées de province en 1801, renvoyé dans la capitale afin de veiller auprès de Vivant Denon, directeur du Louvre, à la constitution de l'ensemble de tableaux destiné à sa ville natale. Son zèle lui valut de devenir, en 1803, le premier conservateur de cette collection, dont il conduisit l'aménagement jusqu'à l'inauguration du musée de Caen en décembre 1809, avant de mourir prématurément l'année suivante. Fleuriau fut surtout un miniaturiste de talent : ses quelques productions connues dans cette technique semblent se situer sous le Directoire et le Consulat, telle cette charmante effigie d'une présumée demoiselle Claude-Isabelle du Tillet **(Fig. 8)**.

[1]Bien que non signées, ces deux feuilles doivent être rendues sans équivoque à René-Ernest Huet : elles avaient été acquises par Claude Guillemot en 1987, à Drouot, parmi un lot de dessins enveloppés dans une chemine portant le nom – peu connu – de cet artiste, et comprises dans un ensemble issu de la succession d'Henri Sollier (1896-1966). Or ce peintre bretonnant était l'époux de Lucile Charton (1888-1977), laquelle avait d'abord été la compagne de René-Ernest Huet avant sa mort sur le front en décembre 1914.

Cet inventaire des récentes largesses de la *Sambac* trouve un somptueux – et, à n'en pas douter, provisoire – épilogue dans un séduisant portrait remporté à Paris, lors d'une vacation organisée par la maison Rossini, le 13 juin 2019. Selon la tradition familiale transmise par les derniers propriétaires, lointains cousins du modèle, la jeune femme ainsi représentée en costume de fantaisie rose et mordoré, et tenant un tambourin, était réputée se nommer Anne-Louise d'Amphernet de Pontbellanger : fille de Jean-Baptiste d'Amphernet (v. 1651-1707), baron de Montchauvet et d'Arclais, chevalier d'honneur au baillage et siège présidial de Caen, elle avait épousé en l'église Saint-Jean, le 23 janvier 1713, un des descendants du grand poète caennais Jean Vauquelin de La Fresnaye (1536-1607), à savoir Jean-Jacques Vauquelin (v. 1687-1760), seigneur puis 1er marquis de Vrigny, lequel tint également la charge de maire de Caen de mars 1757 jusqu'à la veille de sa mort. Nous avons immédiatement reconnu dans ce tableau, que le catalogue donnait anonymement à l'école française de la première moitié du XVIIIe siècle, la manière caractéristique de celui qui fut – certes un rang derrière Robert Le Vrac Tournières (1667-1752) – le portraitiste caennais le plus remarquable dudit siècle : Pierre Lesseline. Avant-guerre, le musée possédait deux effigies dues à cet élève de Jean II Restout (1692-1768), dont l'activité dans notre ville est attestée par les rôles d'imposition des dixièmes et vingtièmes de la paroisse Saint-Pierre entre 1741 et 1775, année de sa mort. S'il semble avoir alors été le peintre préféré des notabilités féminines de Caen, sa renommée – contrairement à celle de Tournières qui eut une carrière nationale – ne dépassa jamais les étroites limites de la capitale bas-normande et de ses immédiats environs : aussi cet artiste n'est-il jusqu'à ce jour répertorié dans aucun dictionnaire artistique. Notre intuition fut confirmée par la découverte, la veille de la vente, d'une signature et d'une date judicieusement reportées au revers de la toile de rentoilage : « *Peint par Lesseline / 1749* » **(Fig. 9)**. Or, morte en février 1760 « âgée d'environ soixante-et-cinq ans » selon son acte de sépulture retrouvé dans les registres paroissiaux de l'église Saint-Jean, Anne-Louise d'Amphernet serait donc née vers 1695 : ainsi approchait-elle en 1749 de cinquante-cinq ans, âge qui ne coïncide assurément pas – quand bien même le peintre eût-il voulu la flatter – avec celui de la jeune femme ici représentée. Le modèle pourrait néanmoins être identifié à l'une des trois filles de la marquise. Ayant épousé en juillet 1735 Jules-Pierre du Moustier de Canchy (1717-1737), seigneur de Goustranville, l'aînée, Catherine-Anne-Élisabeth (1715-1748), mourut en mai 1748, avant, par conséquent, d'avoir pu poser devant le chevalet de Lesseline. La benjamine Louise-Jacqueline-Marie-Michèle (1718-ap. 1758) s'unit à Caen en janvier 1756 à Louis Le Forestier (v. 1729-1758), seigneur de La Bellière, chevau-léger de la garde ordinaire du roi, mais restée veuve et sans descendance dès mars 1758, elle ne présente aucun lien successoral avec les anciens propriétaires du tableau, contrairement à la seconde sœur, Françoise-Charlotte-Louise Vauquelin de Vrigny (1716-1795), laquelle convola en justes noces, en novembre 1755, avec Charles-Louis-Tanneguy de Glapion (1706-1760), seigneur de Véranvilliers[2]. Ce sont les traits de celle-ci, alors âgée de trente-trois ans, que nous proposons donc de retrouver sur la toile de Lesseline.

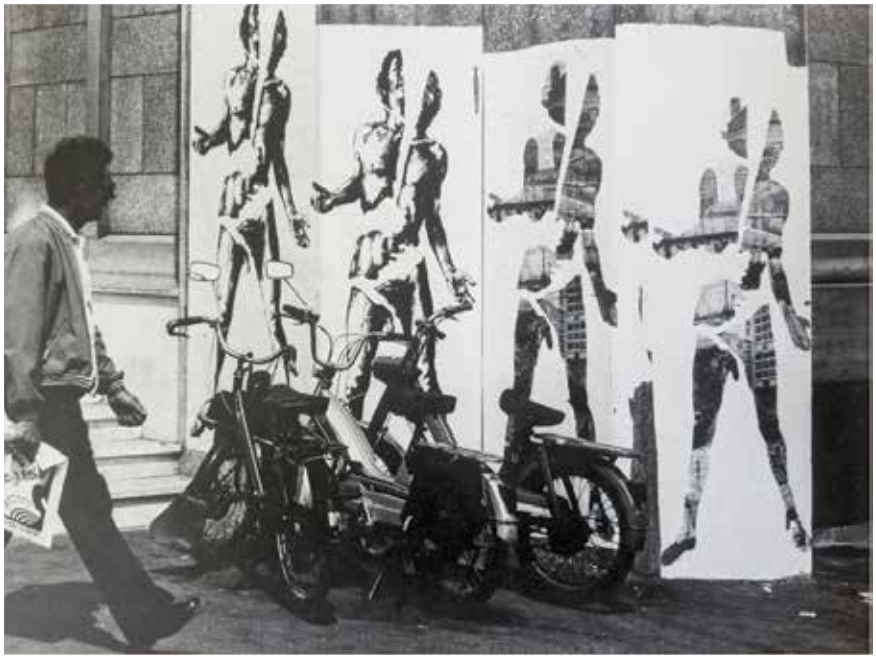
Christophe Marcheteau de Quinçay,
Attaché de conservation au musée des Beaux-Arts de Caen.

Fig. 8 – François-Pierre Fleuriau, *Portrait présumé de Claude-Isabelle du Tillet,* v. 1800, aquarelle et gouache sur ivoire, Caen, musée des beaux-arts (inv. 2018.2.1).

Fig. 9 – Pierre Lesseline, *Portrait présumé de Françoise-Charlotte-Louise Vauquelin de Vrigny,* 1749, huile sur toile, Caen, musée des beaux-arts (inv. 2019.6.1). *Voir aussi en 1re de couverture de ce numéro de la Gazette.*

[2]Leur fils aîné, Louis-Charles de Glapion (1756-1817), seigneur de Véranvilliers, s'éteignit sans union ni progéniture, léguant ses biens à son seul cousin et parent survivant, Antoine-René Vauquelin (1762-1828), 3e et dernier marquis de Vrigny, fort disputée, la succession de ce dernier passa en grande partie à la famille d'Amphernet, dont descendaient les derniers propriétaires privés de l'effigie peinte par Lesseline.

1974-2019 : Histoire de l'art contemporain urbain havrais.



1. Ernest Pignon Ernest, Le Havre, 1974.

La ville du Havre fêtait ses 500 ans en 2017. Parmi les nombreux artistes conviés à l'événement figurait JACE, graffeur d'origine havraise né en 1974, pionnier du graffiti havrais dans les années 90. Ce dernier était invité à venir peindre 50 de ses petits personnages ocre jaune, les « gouzous », sur les murs de la cité océane. Une reconnaissance pour cet artiste dont les interventions murales étaient encore effacées par le service propreté de la ville il y a quelques années ; sort réservé à la plupart des œuvres réalisées sans autorisation. D'aucuns se souviendront du tollé provoqué par l'effacement intempestif d'un gouzou aux abords du collège Claude Bernard en 2015, pourtant réalisé en toute légalité et avec l'accord de l'établissement.

En 1974, un autre grand nom de l'art contemporain, Ernest Pignon Ernest, venait lui aussi invité par la direction de la MCH et du CE de Dresser-Mazeline coller ses « hommes éclatés » qui interrogeaient alors les Havrais sur la place de l'homme dans la ville et les lignes de fracture qui la traversent.

Quarante trois ans séparent ces deux interventions et il semble intéressant, au delà d'un inventaire chronologique méticuleux, d'observer les changements de perceptions qui se sont opérés du point de vue des habitants et des politiques.

Au Havre, il est admis que la première intervention urbaine contemporaine sur murs remonte à 1974, avec la venue d'Ernest Pignon Ernest, pionnier du collage urbain depuis le début des années 60. Huit ans en plus tard, et sur une demande de l'équipe municipale, Jean Baptiste Lemarchand et Jean Dupont réaliseront une fresque sur le pignon d'un logement social situé quartier du Perrey, aux abords de la récente « Résidence de France ». Cette fresque de 15 mètres de haut reste à ce jour la plus grande fresque murale jamais réalisée au Havre. Les auteurs, jeunes diplômés de l'école d'art et leurs comparses formeront rapidement « l'Atelier 44 ». Leurs détournements de murs sont encore dans les mémoires des quarantenaires, et immortalisés sur un documentaire de l'INA.

De la même période date le trompe l'œil architectural, toujours visible, de Patrick Michel rue Bellarmato.

Nous sommes à la fin des années 80, et après avoir touché l'Europe et Paris, le mouvement graffiti arrive au Havre. Les tags « KSON » et « SONIK » en sont les premiers témoignages. Très rapidement, et pendant toute la décennie suivante, les adeptes du « spray » multiplient les interventions dans la rue et en « terrains », friches industrielles situées parfois en cœur de ville.

Les graffeurs FYNES, JACE, NEFASE, ARSEN commencent à peindre et à se fédérer en petits groupes, les « crews ». Le RA Crew, créé en 1993, regroupe les graffeurs les plus actifs du moment tels que PEKOS, NEFASE, HOMER, KERO, SHER et d'autres. JACE invente son gouzou en 1992. Il est déjà remarqué à cette époque et figure même dans les colonnes de la gazette locale en 1994 *(Cité magazine)*. Cet engouement des jeunes pour le graffiti est soutenu par un mouvement Hip-Hop

en pleine expansion dans la ville ; le magasin BIZ situé quartier Danton permet aux activistes de se retrouver et de partager leur passion. C'est l'endroit privilégié pour acheter des bombes de peinture de qualité ! En 1999 le mouvement graffiti est à son apogée, les murs se couvrent de tags et graffitis des crews ATS, NSA, CLM, SKP et bien d'autres. A la fin de cette même année, la ville décide de mettre en place une politique de tolérance zéro à l'encontre de ces « tatoueurs de la cité » pour la plus grande satisfaction des riverains et commerçants.

En parallèle, un arrangement est trouvé avec les graffeurs regroupé autour de l'association CAP'S créée en 2000 par Olivier Nampon : la municipalité autorise la pratique du graffiti sur des murs dédiés afin d'endiguer le phénomène du tag dit « vandale ». Ces murs deviennent l'occasion pour ces artistes de peindre en toute légalité aux yeux de tous. Certains sont même payés pour décorer les stores de magasins qu'ils recouvraient auparavant de tags. Pour diverses raisons, notamment les débordements sur des murs hors dispositif, l'association est dissoute en 2003. La ville change de physionomie, les surfaces d'expressions se réduisent comme peau de chagrin et le moindre tag est effacé dans la journée. L'expression murale havraise connaît un coup d'arrêt qui durera près de 10 ans. Il faut alors se rendre « en terrain » pour ressentir le bouillonnement créatif de graffeurs toujours plus nombreux et inventifs. L'ancien chantier naval ACH, friche très prisée sera un lieu emblématique du graffiti havrais des années 2000.

Vers 2010, une nouvelle génération d'artistes plasticiens se fait connaître. En rupture avec les codes du graffiti originel, ces artistes utilisent de nouvelles techniques et rivalisent d'ingéniosité. Au premier rang de ce renouveau graphique, le collectif L2A (DUDE, TEUTHIS, DROL, PIERO et HUIS) multiplie les interventions ambitieuses dans l'espace public. Le britannique BANKSY sort son film « faites le mur ! » à la même époque ; on parle alors de « street art » dans tous les médias, internet en tête. Les collages sont légions au Havre, moyen simple et efficace de déployer son art sans risquer une sanction financière trop lourde.

2. La fresque du Perrey, Le Havre : Jean-Baptiste Lemarchand et Jean Dupont, 1982.

3. Graffitis, 2000, Le Havre

MuMa Le Havre

4. Fresque de Ratur et Skaro, « La Friche », Le Havre, 2016.

Une biennale d'art contemporain urbain voit le jour en 2010. La programmation est ambitieuse mais en dehors de cet événement, les murs de la ville restent désespérément vides. En guise de pied de nez à cette biennale et afin d'interpeller la municipalité sur l'impossibilité de peindre en centre ville, l'artiste havrais Mascarade réalise un collage géant de son personnage « Super Mascarade » sur le Volcan lors de l'événement de 2012. Malgré cet appel, la municipalité persiste dans sa politique du « mur muet ».

Fin 2014 le collectif LES AMARTS est créé. Son but est de fédérer les artistes, plasticiens, peintres et affichistes autour d'un projet commun : dynamiser l'espace urbain et promouvoir leur travail. Après être intervenu dans des vitrines de commerces vacants, le collectif organise en 2016 un événement sans précédent au Havre : une résidence artistique in situ dans un immeuble d'habitations abandonné situé place Danton. « La Friche » connaît un fort succès local. Le collectif poursuit ses actions sur l'ensemble du territoire, avec notamment le projet des « Murs Ephémères » en 2019, qui vise à promouvoir l'art urbain auprès de différents publics dans les quartiers dits prioritaires. D'autres collectifs s'activent au Havre tels que « Serial Colorz » depuis 2009, et « Are You Graffing » depuis 2015. A Bléville, Philippe Farina, un passionné de street art fait bouger son quartier en programmant régulièrement la venue d'artistes reconnus internationalement comme Alex Face, Reaone ou Mue bon. Hormis ces projets d'association, la production murale havraise reste maigre comparée à ses voisines normandes Caen et Rouen qui ont fait le choix de placer l'art urbain au cœur de leur politique culturelle (Rouen impressionnée et Palma Festival à Caen). La municipalité semble hésiter sur la ligne politique à adopter vis à vis de ce phénomène mondial. Pourtant, des projets fédérateurs comme la mise en peinture de l'escalier roulant et du terrain de sport du square Massillon plus récemment ont pu voir le jour grâce à son soutien. Ces projets montrent que l'art urbain, sous ses formes les plus diverses, peut être un vecteur de changements territoriaux et sociétaux.

Miguel Do Amaral Coutinho,
peintre muraliste

Réalisations havraises : l'escalier Montmorency
et le terrain de sport du square Massillon

Un musée de collectionneur

A la fin du XIXe siècle, la pratique de la collection s'est diffusée dans la société française jusqu'à englober des domaines de plus en plus larges[1], et ce pour des raisons tant d'ordre financier que d'accessibilité des pièces. Cette diversité amuse d'ailleurs les contemporains, qui se plaisent à énumérer les collections les plus « originales » : l'ensemble de pièces de ferronnerie rassemblé dans sa demeure parisienne par Jean-Louis Henri Le Secq Destournelles (1818-1882), puis par son fils Henri Le Secq des Tournelles (1854-1925) (Ill. 1) n'est pas en reste. Dans un article[2] publié en 1890, consacré aux « collectionneurs excentriques »[3], les pièces sélectionnées par Henri Le Secq côtoient ainsi de pittoresques collections de boutons ou de lettres d'assassins. De même, les quelques descriptions de l'aspect physique et de la mise négligée du personnage – du moins à la fin de sa vie[4] – ne sont pas sans rappeler le stéréotype du collectionneur monomane, enfermé dans sa passion, mis en place notamment par Balzac avec son *Cousin Pons* (1847).

Pourtant, s'il peut paraître incongru, ce choix fait par le père, puis le fils, de concentrer leur collection sur le thème de la ferronnerie s'explique tant par le contexte personnel qu'historique du dernier tiers du XIXe s. Les travaux de Jean-Louis Henri au sein de la Mission héliographique l'ont très certainement sensibilisé à ce patrimoine, croisé notamment dans les églises, et ce d'autant plus qu'il a été témoin, au même titre qu'Atget, des démolitions haussmanniennes. D'autre part, le XIXe s. a été une période de déclin de la pratique d'excellence de l'art du fer forgé, remplacé par la fonte dans le domaine de l'ornementation architecturale ou par des objets manufacturés industriellement – pensons à la célèbre scène de la forge des boulons dans *L'Assommoir* de Zola, prophétisant qu' « un jour […] la machine tuerait l'ouvrier[5] ». A n'en pas douter, il y a très certainement une part de nostalgie pour la belle-ouvrage dans la démarche des Le Secq – rappelons que leur choix s'est porté sur des pièces anciennes, datant pour la plupart du XVIe au XVIIIe s.

Après avoir prêté une partie de sa collection à l'exposition rétrospective de la Métallurgie lors de l'exposition Universelle de 1900 à Paris[6], Le Secq est sollicité par le musée des Arts décoratifs à Paris pour y présenter un important choix d'œuvres. Les pièces y seront exposées pendant vingt ans. Mais c'est en 1920 que le grand dessein caressé par le collectionneur voit enfin le jour : sa collection entière rejoint la ville de Rouen pour y être exposée dans un musée qui lui sera dédié dans l'ancienne église Saint-Laurent. Cette installation dans le musée Le Secq des Tournelles est doublement importante à ses yeux : d'une part, la création du musée éponyme sanctionne une véritable reconnaissance par la société civile de la qualité de ses choix de collectionneur, tout en lui permettant d'atteindre à une

Ill. 1 : Portrait d'Henri Le Secq des Tournelles. Agence La Belle Vie / Réunion des Musées métropolitains Rouen Normandie.

Ill. 2 : Henri Le Secq (quatrième en partant de la gauche) entouré de ses collaborateurs, dont Henri Paulme (deuxième à gauche), conservateur du musée Le Secq des Tournelles et Henry-René d'Allemagne (dernier à droite), lors de l'inauguration du musée en 1921. Agence La Belle Vie / Réunion des Musées métropolitains Rouen Normandie.

Ill. 3 : Cahier topographique indiquant la disposition des pièces dans les salles du musée Le Secq des Tournelles, établi en 1936 : 3e travée gauche, objets n° inv. 4029 et 4030 (archives du musée Le Secq des Tournelles, Rouen). Agence La Belle Vie / Réunion des Musées métropolitains Rouen Normandie.

[1]Voir MAZE-SENCIER, Alphonse, *Le Livre des collectionneurs*, Paris, Renouard, 1885. La collection Le Secq y figure parmi 70 autres collectionneurs de ferronnerie (p. 256).

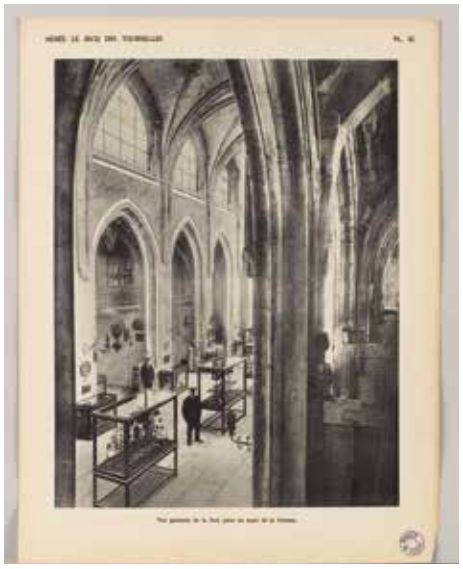
[2]GINISTY, Paul, Le dieu bibelot : *les collections originales*, Paris, A. Dupret, 1888 : sur Le Secq, voir p. 23-31.

[3]LE ROY, Edmond, « Les collectionneurs excentriques », *Le Gaulois*, 3 septembre 1890, p. 2.

[4]« La goutte au nez, son chapeau melon trop large enfoncé jusqu'à ses oreilles, traînant une énorme crémaillère qu'il venait de dénicher, il faisait un bruit de tous les diables sur le trottoir » (LARGUIER, Léo, « Préface », dans FRANK, Edgar, La Brocante sentimentale, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1950, p. 9). Voir PETY, Dominique, « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, n°112, 2001, p. 71-81 et VOUILLOUX, Bernard, « Le collectionnisme vu du XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, n° 2, 2009, p. 403-417.

[5]ZOLA, Emile, *L'Assommoir*, Paris, G. Charpentier, 1877, p. 219.

[6]Voir LARIVIÈRE, Pierre [et. al.], *Musée rétrospectif de la Classe 65. Applications usuelles du métal. Matériel - Procédés et produits de la petite métallurgie à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris*, Saint-Cloud, s.e., 1900. Le caractère encyclopédique de la collection de Le Secq lui a permis de prêter des pièces à d'autres expositions rétrospectives (Costume, Lumière, Assistance, Coutellerie) lors de la même manifestation.



Ill. 4 : Vue intérieure du musée Le Secq des Tournelles en 1924. (source : D'ALLEMAGNE, Henry-René, Musée Le Secq des Tournelles à Rouen. Ferronnerie ancienne, 2 vol., Paris, J. Schemit, 1924, vol. I, planche III).
Agence La Belle Vie / Réunion des Musées métropolitains Rouen Normandie.

Ill. 5 : Défense de fenêtre à décor de cœurs (inv. LS.4640, musée Le Secq des Tournelles) : Son origine est aujourd'hui inconnue, mais elle a été publiée par D'Allemagne en 1924 comme « Prov[enant] d'une maison de Jacques Cœur, à Bourges » (source : D'ALLEMAGNE, Henry-René, Musée Le Secq des Tournelles à Rouen. Ferronnerie ancienne, 2 vol., Paris, J. Schemit, 1924, vol. I, planche XIII).
Agence La Belle Vie / Réunion des Musées métropolitains Rouen Normandie.

forme d'immortalité – pensons au souci de nombreux donateurs de « durer à travers le don »[7]. D'autre part, grâce à cette fondation, Le Secq est assuré de la pérennité de sa collection, et ce dans sa globalité. Ainsi écrit-il dans une note manuscrite : « […] la collection ne périra pas ! Plus heureuse que d'autres collections ses sœurs, elle ne sera pas dispersée au souffle brûlant des enchères[8] ». Ce point est capital : le musée Le Secq des Tournelles a ainsi été conçu dès sa fondation en 1921 comme un ensemble cohérent, dont chaque élément fait sens parce qu'il appartient à un tout ordonné – celui de la collection conçue par l'esprit d'un seul homme[9].

Le donateur avait posé comme seules conditions à son don « […] qu'il l'installerait lui-même à son gré et qu'il en aurait sa vie durant la pleine et libre jouissance »[10]. Ayant même fait installer une « petite chambre »[11] au côté nord de l'église, il a en quelque sorte fait du musée une extension de son espace personnel. Lorsqu'en 1921 il se fait photographier avec ses collaborateurs devant le porche du musée [ill. 2], on ne peut s'empêcher de penser aux photographies contemporaines figurant des boutiquiers posant avec leurs employés devant la devanture de leur magasin. Le Secq a organisé [ill. 3], pensé, accroché l'espace muséal [ill. 4] comme il l'avait fait des murs et vitrines de son appartement quai de Béthune. Toutefois, lui qui s'était d'abord concentré sur les objets de petites dimensions comme les clefs, pour répondre à l'exiguïté de son appartement, avait pu enfin déployer l'entièreté de son propos, à savoir présenter une histoire globale et encyclopédique des arts du fer. Pour répondre à ce souhait d'exhaustivité et de qualité muséale, il a d'ailleurs agi en collectionneur-conservateur averti, n'hésitant pas à « écarter impitoyablement les pièces d'un intérêt secondaire »[12] pour les remplacer par de nouvelles acquisitions. Même s'il a pu parfois être tenté par des attributions fantaisistes [ill. 5], on ne peut nier le caractère ambitieux de sa visée encyclopédique et didactique. Cette démarche lui a permis d'organiser de manière rigoureuse les nombreuses séries de la vaste collection du musée, qui comptait quelque 9 600 pièces en 1924.

En 1927, alors qu'il visitait les salles du musée, un chroniqueur nous apprend que Le Secq avait déposé dans une vitrine à côté de « précieuses orfèvreries de fer » la croix de la Légion d'Honneur qu'il avait reçue en 1924, comme pour signifier que cet hommage officiel s'adressait moins à l'homme qu'au collectionneur. L'insertion de cet objet personnel dans les vitrines du musée a une portée symbolique, comme si cette « relique de contact » permettait à l'esprit du fondateur de continuer à régner sur les lieux. Pourtant, ce lien fondamental entre le musée et son fondateur n'est pas que d'imagination : aujourd'hui encore, l'esprit de Le Secq innerve l'organisation même du musée, dont l'accrochage thématique et à touche-touche est la preuve la plus flagrante de la persistance de son œuvre. Aboutissement de toute une vie, le musée Le Secq des Tournelles a été et restera un musée de collectionneur.

Alexandra Bosc
Conservatrice du patrimoine

[7]LONG, Véronique, « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIX[e] siècle : l'exemple du musée du Louvre », *Romantisme*, 2001, n°112, (p. 45-54), p. 53.

[8]PAULME, Henri, « Préface », dans D'ALLEMAGNE, Henry-René, *Le Musée de ferronnerie Le Secq des Tournelles – Tour Saint-Laurent, à Rouen*, Paris, Henri Laurens, 1928, (p. 5-9), p. 8.

[9]N'oublions certes pas qu'Henri a pris la suite de son père ; et le musée s'est ensuite enrichi par de nombreux dons et acquisitions qui continuent aujourd'hui encore.

[10]PAULME, *art. cit.*, p. 7.

[11]LANGÉ, Gabriel-Ursin, « Le Musée Le Secq des Tournelles », *La Revue normande*, n° 100, décembre 1927, (p. 193-200), p. 194.

[12]D'ALLEMAGNE, Henry-René, « Allocution prononcée le 15 Mars 1924, à l'occasion de la réception de Mr. Henri Le Secq des Tournelles dans l'ordre de la Légion d'Honneur », dans D'ALLEMAGNE, Henry-René, *Musée Le Secq des Tournelles à Rouen. Ferronnerie ancienne*, 2 vol., Paris, J. Schemit, 1924, vol. II, (p. v-viii), p. vi.

Avant le nouveau musée du Havre

Quelques expositions temporaires de Reynold Arnould (1952 - 1960)

Le musée des Beaux-arts du Havre, construit au milieu du 19e siècle sur le Grand Quai, à l'extrémité de la rue de Paris, est détruit en septembre 1944. En 1952, Reynold Arnould (1919-1980), un jeune artiste natif de la ville, est nommé conservateur des musées municipaux, avec pour mission de reconstruire un nouveau bâtiment pour les collections de beaux-arts et d'imaginer le futur paysage muséal de toute la commune. En même temps qu'il porte un ambitieux projet de reconstruction du musée des Beaux-Arts, qui, devenu un musée - maison de la culture, est inauguré le 24 juin 1961, Reynold Arnould rouvre les musées d'histoire de la ville (l'Abbaye de Graville et l'Hôtel Dubocage de Bléville entre 1953 et 1955) et organise au Havre une série d'expositions temporaires dont certaines vont lui servir à tester et à préfigurer la muséographie du nouveau musée[1].

Entre 1954 et 1955, n'ayant pas de musée à sa disposition, c'est à l'École des Beaux-arts que Reynold Arnould présente ses expositions temporaires havraises.

La première, organisée du 30 octobre au 13 novembre 1954 est consacrée aux œuvres de la donation de la veuve du peintre de marine Bernard Lachèvre, décédé en 1950. Pour installer son exposition dans l'espace qui lui est prêté, non adapté à la présentation d'une exposition, Reynold Arnould va inventer un système scénographique complet. Les fenêtres sont occultées par un système de tentures (peut-être de la « toile à sac[2] ») qui recouvre tous les murs. Dans cet espace neutralisé il dispose un mobilier d'exposition qu'il dessine et fait fabriquer par les ateliers du musée : des panneaux autoportants[3] où sont placées les œuvres encadrées, les textes et les photographies documentaires, des socles pour les maquettes de navires et des meubles en plans inclinés, recouverts de textile, qui servent à présenter de grandes aquarelles sous des plexiglas.

L'année suivante, du 24 janvier au 14 février, Reynold Arnould présente au même endroit « Art amérindien Pétroglyphes du Nouveau Mexique et peintures sur le sable des Indiens Navajo ». A cette époque la ville du Havre caresse encore un projet de nouveau musée tourné vers les arts et la culture américaine et Reynold Arnould, qui a enseigné plusieurs années l'art dans une université du sud des Etats-Unis, s'intéresse particulièrement aux expressions indiennes.

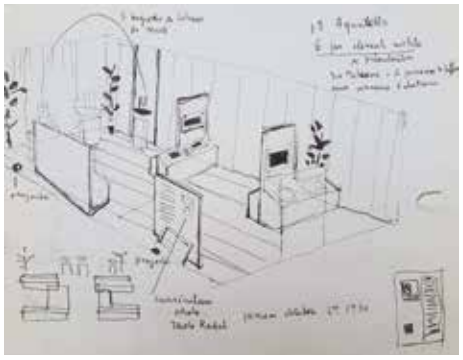
Pour cette exposition, il dessine un dispositif scénographique particulièrement soigné et original, basé sur de grandes courbes de tentures et de vitrines qui créent un espace spécifique, détaché de l'architecture, pour disposer les œuvres et les documents ethnographiques de l'exposition.

En 1955, Reynold Arnould ouvre au public l'Hôtel Dubocage de Bléville sous le nom de « Musée de l'Ancien Havre ». C'est là désormais qu'il va monter ses

[1]Cet article n'évoque qu'une sélection des plus importantes expositions temporaires présentées par Reynold Arnould entre 1952 et 1961. L'ensemble de ce programme a été publié sur le mini-site Reynold Arnould du MuMa : http://www.muma-lehavre.fr/fr/reynold-arnould/expositions-du-musee-du-havre-1952-1965.

[2]Dossier d'exposition « Bernard Lachèvre », archives du MuMa.

[3]Qui sont en réalité des panneaux électoraux de la ville recouverts de papier peint, dossier d'exposition « Bernard Lachèvre », archives du MuMa.



Reynold Arnould , plan de scénographie de l'exposition « 30 aquarelles de Bernard Lachèvre », vers 1954, encre sur papier ©droits réservés / archives du MuMa.

Anonyme (Reynold Arnould ?), vue de l'exposition « Art amérindien Pétroglyphes du Nouveau Mexique et peintures sur le sable des Indiens Navajo », 1955, photographie en N&B ©droits réservés / archives du MuMa.

Anonyme (Reynold Arnould ?), vue des expositions « Le legs Gutzwiller » et « Monnaies françaises des VIIe au XIXe siècle », 1956, photographie en N&B ©droits réservés / archives du MuMa.

Anonyme (Reynold Arnould ?), vue de l'exposition « Hommage à Rembrandt», salle du rez-de-chaussée, 1956, photographie en N&B ©droits réservés / archives du MuMa.

Anonyme (Reynold Arnould ?), vue de l'exposition « Bicentenaire de la naissance de Lafayette », 1957, photographie en N&B ©droits réservés / archives du MuMa.

Anonyme (Reynold Arnould ?), montage de l'exposition « Gravures et lithographies anglaises contemporaines », 1959, photographie en N&B ©droits réservés / archives du MuMa.

principales expositions pour lesquelles il va petit à petit tester et développer les grandes lignes de ses inventions scénographiques.

L'année suivante, Reynold Arnould présente au musée de l'ancien Havre plusieurs expositions. La première, du 7 au 15 novembre, est consacrée aux œuvres du legs Gutzwiller que vient de recevoir la ville. La seconde, « Monnaies françaises des VII^{e} au XIX^{e} siècle » présente la collection numismatique du musée, du 10 au 17 novembre. Pour ces expositions, Reynold Arnould dessine des vitrines de présentation d'archives et de photographies en plans inclinés. Pour mettre en valeur les peintures du legs, il place des « canapés », un dispositif plan coloré qui décale l'œuvre du mur et lui offre un espace de couleur propre. En ce qui concerne les monnaies, objets précieux de petite taille, toujours complexes à montrer, « *pour présenter cette collection dans des conditions de sécurité parfaite, sans altérer le visiteur par une vitrine hostile*[4] », il invente des panneaux de présentation mobiles (métal, bois et verre ou plexiglass), fixés au sol et au plafond, pour permettre une vision verticale des médailles. Dans la salle de l'Hôtel Dubocage de Bléville, petite et basse de plafond, les tiges de métal qui relient le sol au plafond aident à créer une impression de verticalité. Les vitrines en pans inclinés sont utilisées pour les documents et les photographies agrandies des monnaies.

Ensuite, du 24 novembre 1956 au 2 janvier 1957 s'ouvre l'exposition « Hommage à Rembrandt » qui commémore le 350^{e} anniversaire de la naissance du peintre. L'exposition est déclinée en deux parties. A l'étage de l'Hôtel Dubocage de Bléville sont montrées les archives et les gravures prêtées par la bibliothèque nationale de France et par le Rijksmuseum d'Amsterdam, présentées au mur ou dans les vitrines à pans inclinés. Au rez-de-chaussée un petit espace avec des fauteuils accueille des ouvrages prêtés par la bibliothèque municipale à côté de la salle principale qui rassemble une exposition de panneaux éducatifs consacrée à la vie et à l'œuvre de Rembrandt. Ces panneaux autoportants, assemblés à deux ou trois par des charnières, présentent une surface pleine jusqu'au sol. Imposants, ils forment presque des cloisons et sont recouverts d'une feuille de plastique. Ils sont conçus pour devenir une exposition éducative itinérante, « Rembrandt, son temps, sa vie, son œuvre », qui sera installée ensuite dans des écoles et des entreprises aux alentours du Havre.

L'année suivante est celle du bicentenaire de la naissance de Lafayette. Reynold Arnould organise une exposition retraçant ses liens avec Le Havre du 15 juin au 15 août 1957 au Musée de l'Ancien Havre. Il y expose principalement les dessins de Charles Alexandre Lesueur de la collection du Museum accompagnés d'une riche documentation. Pour cette exposition il utilise à nouveau la combinaison de panneaux autoportants et de vitrines en plans inclinés pour présenter des œuvres sur papier et des documents. Contrairement à l'exposition « Rembrandt » les panneaux de bois sont juchés sur de hauts pieds qui les allègent et donnent un effet de verticalité.

Conçue comme itinérante cette exposition sera ensuite présentée dans 11 musées, universités et bibliothèques aux Etats-Unis, notamment à la maison française de l'université de New York le 6 septembre 1957 pour le « La Fayette Day ».

La dernière exposition créée pour le Musée de l'Ancien Havre s'intitule « Gravures et lithographies anglaises contemporaines », du 17 janvier au 2 février 1959.

[4]N.L., Campagne internationale des musées : « les musées du Havre participent avec autant de volonté que d'éclat… », source inconnue (presse havraise), sans date, dossier « campagne internationale des musées », archives du Muma.

[5]Par exemple pour son exposition « Forces et rythmes de l'Industrie » présentée à la fin de l'année 1959 au musée des arts décoratifs à Paris puis montrée au Havre, au Palais de la Bourse, du 9 janvier au 8 février 1960.

C'est une exposition itinérante organisée par le British Council. Les œuvres sont présentées sur les murs, dans des vitrines en plans inclinés ; mais aussi sur des structures métalliques verticales et courbes qui accueillent les projecteurs et permettent d'accrocher des œuvres sur un fond peut-être textile. Ces structures se lient les unes aux autres en éventail et dessinent dans l'espace réduit de la salle de l'Hôtel Dubocage de Bléville un parcours d'exposition courbe et fluide.

A partir de 1958, grâce à un partenariat avec la Chambre du Commerce du Havre, Reynold Arnould peut montrer ses expositions dans les grandes salles du Palais de la Bourse nouvellement reconstruit, autrement plus vastes et susceptibles d'accueillir des présentations plus ambitieuses que dans les espaces contraints de l'Hôtel Dubocage de Bléville. Il y organise alors « Collection Brindeau et Lerat et collections modernes du musée » en juillet 1958 puis « 60 tableaux par Eugène Boudin (1824 - 1898) » appartenant aux collections du musée du Havre », du 27 juin au 6 septembre 1959. Ces deux expositions ont pour objectif de préfigurer l'exposition permanente du nouveau musée du Havre dont la construction a débuté le 20 novembre 1958.

Pour ces deux expositions qui se déploient dans de vastes salles, hautes de plafond et baignées de lumière naturelle, Reynold Arnould va perfectionner tout son vocabulaire scénographique. Aux panneaux pleins autoportants montés sur de hauts pieds reliés par des charnières et apparus pour l'exposition Lafayette s'ajoutent d'autres panneaux pleins fixés sur les poteaux de la salle. Les peintures, présentées sans cadres sont posées sur des canapés de couleur. Les vitrines en plans inclinés recouverts de plexiglass ou de verre montrent les dessins non encadrés, des archives, et parfois aussi des peintures. Ces vitrines sont posées sur des socles pleins ou évidés avec des pieds métalliques.

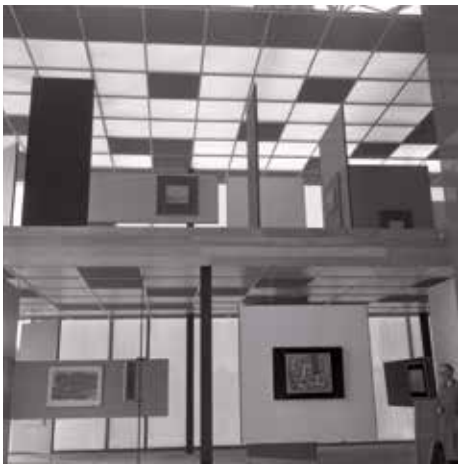
L'exposition Boudin réutilise les structures courbes de rampes métalliques apparues dans l'exposition de gravures anglaises : elles servent à supporter les projecteurs, à suspendre des panneaux pleins pour y accrocher des œuvres ainsi qu'à structurer l'espace de la salle.

Déjà les hauts pieds des panneaux, les supports qui surélèvent les plans inclinés des vitrines, les piètements métalliques des vitrines, les structures en fines courbes : tout dans le mobilier scénographique de Reynold Arnould traduit une volonté de légèreté, de verticalité et de transparence.

Pensés au fil des années pour s'adapter aux contraintes de différents lieux, enrichis par les idées venues de ses expositions personnelles, les dispositifs scénographiques des expositions de Reynold Arnould sont aussi pragmatiques (réutilisables, peu onéreux) qu'innovants. Muséeographe au fait des théories les plus avancées de son temps en matière de présentation des œuvres, Reynold Arnould fait aussi preuve d'une maîtrise de l'espace qu'il doit à sa formation artistique et à son œil de peintre. Ses créations pour les expositions des années 1950 au Havre montrent déjà son ambition de maîtriser l'espace tout en préservant la liberté d'y évoluer ainsi qu'une aspiration à la fluidité, à la légèreté et à la verticalité que l'on retrouvera dans le système scénographique très original et novateur qu'il va mettre en œuvre dans le nouveau musée du Havre : une trame flexible de panneaux et de nattes mobiles, suspendus au plafond.

Clémence Poivet-Ducroix,
attachée de conservation, chargée des collections
et de la documentation au MuMa-musée
d'art moderne André Malraux

Anonyme (Reynold Arnould ?), vue de l'exposition « 60 tableaux par Eugène Boudin (1824 - 1898) appartenant aux collections du musée du Havre », 1959, photographie en N&B ©droits réservés / archives du MuMa



Anonyme (Reynold Arnould ?), essais d'accrochage des œuvres dans le nouveau musée du Havre avant l'inauguration, 1961, photographie en N&B ©droits réservés / archives du MuMa

Note : Les documents qui illustrent cet article ont été numérisés cette année grâce à l'aide de la DRAC Normandie. L'auteur tient à remercier ici Claire Rançon qui a effectué ce travail de numérisation et d'indexation des images et des archives du musée.

Sources : Archives du MuMa

Bibliographie : Gwenaële Rot et François Vatin, Reynold Arnould, une poétique de l'industrie ; Presses Universitaires de Nanterre, 2019.

L'invisible vu au Musée Minsheng de Shanghai

Minsheng Art Museum de Shanghaï, photo particulière

Sans doute vous en souvenez-vous, à l'été 2017, les œuvres de 25 artistes majeurs de la période 1937-1997 sont sorties des réserves du musée des Beaux-arts de Rouen pour être exposées au Centre d'art contemporain de Saint-Pierre-de-Varengeville. Certaines de ces œuvres ayant au préalable bénéficié d'une restauration réalisée grâce au mécénat de la MATMUT. Très vite l'idée germe de poursuivre les échanges pour aller à la rencontre de nouveaux publics. Une perspective s'offre à nous, un possible partenariat avec le musée Minsheng de Shanghai.

Mais tout de même, la Chine, c'est loin me direz-vous. Destination lointaine en effet, et exigeante. Mais vous n'ignorez pas combien nous aimons relever les défis. C'est donc, forts de notre expérience à l'international, et avec un volontarisme raisonné que nous nous lançons dans l'aventure.

Le projet est ardu, mais nous avons tout de même quelques raisons d'être rassurés : Shanghai, tout d'abord, ville phare, devenue en quelques années la capitale chinoise du design et de l'art contemporain et, surtout, les garanties que présente notre partenaire, le musée Minsheng fondé par la China Minsheng Banking Corporation. Être à Shanghai avec les grands équipements culturels français, les grandes galeries d'art internationales et y faire découvrir des chefs d'œuvres de l'art moderne… nos yeux brillent, notre fréquence cardiaque s'accélère. Très vite, il s'agit de faire connaissance avec nos nouveaux interlocuteurs, de se confronter à des standards différents, à des exigences, à un climat subtropical humide.

La première étape consiste à définir le projet. S'agissant de la première exposition sur cette période artistique présentée à Shanghai, nous avons quelques atouts et l'affaire est vite conclue. Il nous reste à rédiger les contrats, en chinois et en anglais. La tâche s'avère complexe, nous devons requérir l'avis des instances diplomatiques pour ne pas nous embourber dans un flot d'incompréhensions et nous entourer de toutes les garanties. La dynamique mutuelle et le partage d'expériences nous permettent de parvenir à un bon compromis. Les accords sont passés, les contrats signés, l'une des métropoles les plus puissantes du monde se rapproche de nous avec ses plus de 24,15 millions d'habitants.

Mise en place de l'exposition, *l'Invisible vu* au Minsheng de Shanghaï avec Joanne Snrech, photo particulière.

Joanne SNRECH, conservatrice du musée, co-commissaire de l'exposition avec Sylvain AMIC après s'être assurée sur place, des conditions de conservation, d'exposition et de mise en sureté des œuvres, donne son feu vert pour leur départ. Une cinquantaine d'œuvres prennent place dans les caisses adaptées pour un long périple par vol cargo. Elles y sont accompagnées par une restauratrice expérimentée, mandatée pour démêler les quelques embuches du voyage et veiller sans faillir à notre patrimoine, jusqu'à l'arrivée sur place de la délégation constituée des deux commissaires et de moi-même.

Musées de Rouen

A notre arrivée, les facéties du climat nous imposent d'exiger de notre partenaire, de nouvelles adaptations des espaces. Les discussions sont serrées. Le temps presse ; l'exposition ouvre dans 3 jours. Le taux d'hygrométrie doit impérativement baisser ; notre rythme cardiaque aussi…

Entre quelques réunions techniques avec nos interlocuteurs directs, Gao Shan et Nini Liu, qui ouf, parlent un français quasi impeccable, nous faisons la connaissance de Myriam KRYGER, attachée culturelle au Consulat général de France et de son adjoint Nan CHEN. Les échanges sont riches. Nos enthousiasmes se rencontrent. Sans négliger les difficultés, nous esquissons les contours de projets que nous pourrions co-porter pour favoriser la visibilité des équipements culturels français, renforcer les échanges…mais ce sont d'autres projets. Pendant ce temps les équipes s'affairent ; des cloisons sont montées, des plafonds prolongés, des déshumidificateurs installés… Jeudi 5 Septembre à 14h00, le taux d'hygrométrie est satisfaisant. Les œuvres sont déballées et l'exposition prend forme.

Le vendredi 6 septembre à 16h00, notre partenaire, le public présent, jeune dans sa grande majorité et le Consul général de Shanghai, Benoît GUIDEE découvrent la collection d'art moderne de la Réunion des musées métropolitains. Celle-ci fait la part belle aux peintres comme Pierre Soulages, Hans Hartung, Arpad Szenes, Maria Elena Vieira da Silva ou encore Roger Bissière et Alfred Manessier, grands représentants de ce que l'on appelle « L'abstraction lyrique » ou la « Seconde Ecole de Paris ».

D'autres artistes, comme Jean Dubuffet et les artistes du groupe CoBrA, sont représentés par des peintures et de nombreux dessins rarement montrés. Les visiteurs peuvent découvrir également l'art optique de Vasarely, l'art concret d'Aurélie Nemours et les créations mathématiques de Véra Molnar.

Ces œuvres sont entrées dans les collections du musée entre 1962 & 1967, grâce à l'engagement d'Olga POPOVITCH, conservatrice du musée de 1961 à 1978, pour l'ouverture des collections au-delà de la période impressionniste et à la politique d'acquisition extrêmement active menée par la ville qu'elle a pu engendrer. Qu'ils en soient remerciés. Cette collection d'art moderne permet en effet de montrer un panorama représentatif de la scène française de l'après-guerre dans toute sa diversité.

Sa présentation au Musée Minsheng a ému et séduit le public.

Vous l'avez compris, aller à Shanghai, et mener ce premier partenariat d'ampleur avec une grande institution chinoise, c'est pour la Métropole, et la Réunion des musées, l'occasion de poursuivre la stratégie de coopération développée avec les plus grands établissements culturels, de toucher un nouveau public, de faire connaître notre territoire, de développer des recettes et de valoriser notre ingénierie et notre expertise les discussions avec le public venu assister à une conférence programmée le lendemain du vernissage de l'exposition ont été de ce point de vue particulièrement instructives.

Murielle Grazzini
Administratrice
Réunion des Musées Métropolitains
Métropole Rouen Normandie

Josef Sima, *L'extase ancienne,* 1958 Agence La belle Vie / Réunion des Musées Métropolitains, Rouen, Normandie.

Isaac Pailes, *Reflet d'une tête dans un miroir*, 1973. Agence la belle vie / Réunion des musées métropolitains.

Exposition organisée du 6 septembre au 20 octobre 2019

Vierge aux animaux ou *Vierge dans un paysage* : d'A. Dürer à A. Sadeler, la complexité d'une estampe

Fig. 1. *Vierge dans un paysage*. Gravure d'Ægidius II **Sadeler, d'après un dessin d'Albrecht Dürer réalisé à la plume vers 1503 et aquarellé.**

Entre octobre 2018 et mars 2019, le Musée des Beaux-arts de Caen a présenté une exposition consacrée aux œuvres d'Ægidius II Sadeler[1] ; une centaine d'estampes de la collection du musée étaient réunies ; une seule d'entre elles fera l'objet de cet article : l'estampe intitulée *Vierge dans un paysage* **[Fig. 1]**, gravée d'après un dessin d'Albrecht Dürer, datant de 1503, et dont il existe une version avec des rehauts d'aquarelle conservée au musée de l'Alberta à Vienne sous le titre de *Madone aux animaux*. Traditionnellement la Vierge est associée à des plantes et non à un bestiaire, aussi ce titre original retient-il immédiatement l'attention, ceci d'autant plus que le cycle II des *Clefs pour lire les œuvres d'art*[2] avait pour thème cette saison *Bestes et Bestiaires : entre création(s) et rationalités* ; il était donc particulièrement intéressant d'associer une manifestation proposée par le musée et des approches plus didactiques en proposant de cette œuvre une lecture qui fut l'occasion d'échanges intéressants.

Les deux titres retenus d'abord par A. Dürer, puis par A. Sadeler soulignent deux des aspects les plus remarquables de cette image : la présence insolite de toute une faune aux pieds de la Vierge et l'utilisation originale de lieux représentés sur plusieurs plans, mais qui ignorent volontairement le pittoresque à une époque où le réalisme des paysages devient une exigence artistique. La version de notre étude publiée ici ne concernera que le bestiaire de la Vierge[3]. Toutefois, il est important de situer ce premier plan dans l'organisation de l'estampe.

Sous la figuration du monde céleste, la Vierge et l'Enfant sont représentés dans un paysage naturel qui se développe sur quatre plans distincts. Ces espaces délimités par des monts, des chemins sinueux, des

[1]Ægidius II Sadeler est né à Anvers en 1568 et mort à Prague en 1629 ; il appartient à une famille anversoise de graveurs, éditeurs et marchands d'estampes. Même s'il a été l'inventeur d'une partie de ses estampes, il a le plus souvent interprété les œuvres des peintres de son temps ; mais ses premières œuvres ont été des copies fidèles de dessins ou d'estampes d'Albrecht Dürer qu'il a trouvés dans la collection de Rodolphe II, empereur du Saint-Empire Romain Germanique ; en effet, dès 1597, il est à la cour de Prague où il est nommé graveur impérial.

[2]Il s'agit de séances de travail proposées par la *Sambac* pour apprendre ou réapprendre à lire des œuvres d'art ; elles reposent sur des analyses d'œuvres portant sur un thème ou une forme artistique, et des échanges avec les participants ; ces cycles sont proposés par Jean-Pierre Le Goff et moi-même et comportent huit ou neuf séances de deux heures. Durant la saison 2019-2020, le cycle II, *Bêtes et Bestiaires : entre création(s) et rationalité(s)* abordait trois axes : les symboliques des animaux, les visions réalistes de l'animal et l'exemplarité des bêtes (romans animaliers et fables), du Moyen Âge au XVII[e] siècle.

effets de profondeur ouvrent sur des événements liés à la naissance du Christ : l'annonce faite aux bergers, l'arrivée des rois mages, l'armée d'Hérode partie à la recherche de l'Enfant, et déterminent des lieux ayant chacun une cohérence signifiante. Entre ces espaces dévolus à la narration et le premier plan se situe un lieu délimité par une barrière sur lequel se trouve une maison ; sur la droite, figure Joseph, traditionnellement placé en marge de la scène principale. Ces espaces ne suivent pas les évolutions contemporaines de la représentation des paysages : ces lieux sont mémoriels et par là même atemporels et indéterminés. Ils sont ceux de la rencontre entre le monde terrestre de l'Incarnation et le monde céleste. L'absence de détails, de pittoresque est donc volontaire ; il s'agit d'opposer ces lointains à la luxuriance du premier plan.

Fig. 2. *Vierge dans un paysage.* **Gravure d'Ægidius II Sadeler (d'après Dürer). Partie basse :** la faune qui entoure *La Vierge et l'Enfant.*

Au premier-plan de cette estampe se trouvent la Vierge avec l'Enfant sur ses genoux ; elle est assise sur un banc de gazon, entourée d'une végétation exubérante dont nous ne parlerons pas ici[4]. À ses côtés et à ses pieds, toute une faune est représentée **[Fig. 2]** ; or très peu d'animaux sont associés à Marie[5]. Dès lors, pourquoi sur cette gravure Marie est-elle associée à autant d'animaux divers ? Nous pourrions supposer qu'A. Dürer a conçu le lieu où elle se trouve comme un jardin d'Éden, mais que fait, entre autres, un renard attaché au paradis ? Dans le jardin d'avant la faute, il serait libre. Nous pourrions évoquer l'intérêt que l'artiste porte à la nature et au monde animal : il a fait de magnifiques dessins, parfois aquarellés de divers animaux[6] et à plusieurs reprises, il a associé la Vierge et un animal, mais il ne s'agit toujours que d'un animal isolé et non de toute une faune. En fait, la répartition des animaux de chaque côté de la Vierge donne sens à leur présence. À droite de Marie, à ses pieds, se trouvent un lion. Dürer qui a fait plusieurs croquis de cet animal sait le dessiner **[Fig. 3]** ; pourtant le lion qui se trouve au pied de Marie n'a rien de naturaliste. Il tient tout à la fois du gros chat et de certaines races de chien **[Fig. 4]** .

Fig. 3. **A. Dürer :** *Deux lions assis* (1521). Dessin à la pointe d'argent. Berlin, Kupferstichkabinett.

Fig. 4. **A. Sadeler (d'après Dürer) :** *Vierge dans un paysage*. Le Lion entouré d'un lucane, d'un papillon, d'une libellule et d'un escargot.

La maladresse de l'artiste étant écartée, ne serait-ce pas un indice du rôle et de la fonction symboliques que l'animal assume sur cette gravure[7] ? Si nous considérons le symbolisme du lion dans la Bible et dans les Bestiaires nous pouvons conclure que la présence du lion dans la gravure Sadeler, reprise d'A. Dürer, renvoie au mystère de l'Incarnation représenté par l'Enfant nu, d'autant plus qu'il est aussi un symbole de vigilance : selon les *Bestiaires*, il dort les yeux ouverts et il est pour cela associé au Christ sur la Croix dont la nature divine veille ; enfin, les *Bestiaires* affirment que les lionceaux naissent mort-nés, mais *au troisième jour arrive le lion* […] *et il le ressuscite autant par son haleine que par sa voix* […] *Ainsi le Père miséricordieux ressuscita au troisième jour son saint Fils Notre-Seigneur Jésus-Christ.* Le lion est donc tout à la fois le signe de l'Incarnation, l'annonce de la Passion présente au cœur de la Nativité et une figure

[3]Ceci en raison du nombre de pages imposé dans La Gazette ; la version complète se trouve sur le site de la Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Caen.
[4]La plupart des plantes sont celles qui sont traditionnellement associées à la Vierge.
[5]Denis Hüe, dans un article, « Bestiaire et culte marial. Entre tradition patristique et vocation encyclopédique », *Actes* du colloque Besançon-Tours, *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, P. Nobel (dir), P.U. Franche-Comté, t. I, p. 173-198, cite les appellations des théologiens rassemblées dans la *Patrologie Latine* : une agnelle, l'aigle, l'abeille, la colombe, soit une maigre récolte.
[6]Différents éléments de cette partie sont développés dans la version intégrale de cette étude : cf. le site de la *Sambac*.

Fig. 5. **A. Sadeler (d'après Dürer) :** *Vierge dans un paysage*. Le Perroquet et une hirondelle.

de la Résurrection. Face au lion se trouve un lucane cerf-volant. Dürer a plusieurs fois représenté ce coléoptère ce qui est d'une grande modernité à une époque où les insectes sont méprisés[8]. Sur cette gravure, l'animal est parfaitement dessiné, mais les proportions ne sont pas respectées – pas plus que pour la libellule – : ne serait-ce pas, à nouveau, le signe de la signification symbolique de cet insecte qui combine celle du cerf et celle du scarabée sacré. Au Moyen Âge, le cerf est considéré comme une créature christologique par les Pères de l'Église et dans les Bestiaires, il devient un symbole de résurrection[9]. Au début du XVI[e] siècle, dans les textes antiques redécouverts, le lucane était identifié au scarabée ce qui a sans doute permis de voir dans cet insecte l'image du Christ, d'autant plus qu'Amboise de Milan dans son *Traité sur l'Évangile de saint Luc* comparait le Christ à un scarabée[10]. Aussi le lucane qui se trouve ici face au lion fait-il allusion à Crucifixion et participe-t-il à ce raccourci de la vie du Christ qui se dit dans sa présentation au monde par Marie et les signes annonciateurs de sa fin salvatrice pour le genre humain. Sur le dos du lion figure un papillon ; or le papillon s'échappant de sa chrysalide symbolise l'âme quittant le corps après la mort ; il est donc, lui-aussi, symbole de résurrection et de salut.

Juste derrière le lion, A. Dürer a dessiné un escargot[11] ; la spirale de sa coquille figure un mouvement cyclique qui est interprété comme un triomphe sur la mort et un symbole de résurrection, ceci d'autant plus que l'hibernation de l'escargot conduit à sa « renaissance » au printemps, et, parce qu'il est hermaphrodite et que sa coquille le protège, il peut devenir un symbole de chasteté ; ainsi l'animal cumule un symbolisme christique et marial. Au-dessus de l'escargot se trouve une libellule ; sa légèreté en fait un symbole d'élévation. À droite, de la Vierge, un perroquet est perché sur un piquet **[Fig. 5]**. À cette époque, cet oiseau peut n'être que décoratif et signe de richesse ; sur le plan symbolique, son interprétation diffère selon qu'il est représenté dans un contexte profane ou religieux où il est le symbole de l'Immaculée Conception parce que son plumage n'est jamais mouillé comme Marie n'a jamais été touchée par le péché ; d'autres commentaires s'appuient sur le fait qu'il sait dire AVE. En contrebas se trouve un oiseau dont l'espèce est difficile à déterminer, mais qui pourrait être une hirondelle **[Fig. 5]**. L'hirondelle qui revient avec le printemps est un symbole de résurrection ; de plus, ces oiseaux sont censés guérir la cécité de leurs petits comme la venue du Christ ouvre les yeux des hommes et leur apporte la lumière de

Fig. 6. **A. Sadeler (d'après Dürer) :** *Vierge dans un paysage.* Le Renard enchaîné entouré d'un capricorne, d'un crapaud, d'un crabe.

[7]Bibliographie très succincte : Xosé Ramon Marino Ferro, S*ymboles animaux,* Paris, Desclée de Brouwer, 1996 ; *Bestiaire médiéval. Enluminures*, BnF, 2005 ; M. Pastoureau, *Bestiaire du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011 ; il faudrait ajouter les diverses éditions des principaux Bestiaires. Les références renvoient au Moyen Âge parce qu'au début du XVI[e] siècle, ces lectures allégoriques ou symboliques de la faune ne sont pas encore obsolètes.

[8]1505, aquarelle et gouache, Paul Getty Museum, AKG 366732. L'attention qu'il a portée à ce coléoptère se voit entre autres au fait qu'il a utilisé la couleur de la carrosserie pour rendre le volume.

[9]Les Bestiaires affirment que les cerfs mangent les serpents, image du Christ soumettant le Malin, et ses bois sont rapprochés du bois de la Croix.

[10]*Certes le Seigneur Jésus était en Croix. Mais il rayonnait sur la Croix par sa majesté royale. Il était sur la Croix comme un ver, sur la Croix comme un scarabée.*

[11]Comme pour tous les animaux le symbolisme de l'escargot est ambigu ; il peut aussi être un symbole sexuel, féminin parce qu'il est un animal lunaire et parce que sa bave le lie à l'humidité. Il est aussi associé à la paresse et à la fourberie en raison de son allure et de sa manière de rentrer dans sa coquille en cas de danger, ce qui est parfois considéré comme un signe de prudence. Voir, M.F. Cranga, « Lâcheté et paresse, conception virginale et Résurrection : les images contrastées de l'escargot médiéval », L*'animal exemplaire au Moyen Âge – V[e]-XV[e] siècles,* P. U. de Rennes, p. 255 – 266.

[12]Ce ne sont là que quelques éléments du symbolisme des hirondelles : voir la version intégrale pour plus d'explication.

[13]Dans nombre de récits hagiographiques, Marie délivre les pécheurs de l'emprise de Satan ; citons l'histoire de Théophile si populaire au Moyen Âge et encore au XVI[e] siècle.

[14]Ne peut-on pas y voir l'annonce de la Descente aux Enfers ? De plus, à partir du XIII[e] siècle, Marie est souvent représentée écrasant un serpent ou un basilic.

la Vérité[12]. Ainsi tous les animaux représentés à droite de la Vierge ont un rapport avec la Nativité, la virginité de Marie ou son Immaculée Conception, ou avec le Salut apporté au monde par la kénose divine qui a aussi pour conséquence la Passion du Christ. Ces choix sont donc cohérents. Au pied de Marie, légèrement sur sa gauche, se trouve un renard enchaîné dont le symbolisme est évident **[Fig. 6]**. Animal roux qui n'avance jamais droit, le renard a une image négative aussi bien dans la Bible que dans les Bestiaires. Le renard attaché au pied de la Vierge signifie le Diable vaincu par Marie[13] et par l'Enfant nouvellement né[14]. Sous la patte arrière gauche du goupil se trouve un capricorne ; de manière générale, à quelques exceptions près, les insectes classés dans les vers, sont considérés comme des animaux néfastes, voire diaboliques. Un peu plus loin, nous voyons un crapaud ; or le crapaud est couvert de pustules, il est vénéneux et froid, il se traîne à terre, fuit la lumière ; il est lié à la luxure et à l'avarice et devient un animal diabolique à la fin de Moyen Âge où il est associé à la sorcellerie[15].

À droite de la gravure, se trouve un crabe de mer[16] ; les crabes marchent à reculons et courent sur le côté, aussi représentent-ils les Juifs qui ont refusé de reconnaître l'enseignement du Christ. Sur la gauche de la Vierge se trouvent deux rapaces nocturnes : une chouette-effraie et un hibou grand-duc[17]. L'un et l'autre sont réputés pour préférer les ténèbres à la lumière du jour ; aussi représentent-ils les Juifs, les hérétiques, les tenants des sciences occultes, voire les félons[18]. Les représenter dans une souche morte et pourrissante renforce l'idée de mort spirituelle au point que ces rapaces sont souvent associés au diable **[Fig. 7]**.

Sur leur droite, se trouvent des moineaux qui sont considérés comme instables, bavards et libidineux[19]. Sur la souche se trouvant à droite de la gravure, se trouve un papillon dont la présence ici peut étonner ; mais il s'agit d'un adélidé, c'est-à-dire d'un papillon considéré comme nocturne ; cela pourrait expliquer sa place à gauche de la Vierge[20]. Les animaux présents sur cette gravure ont donc une signification si nous tenons compte de la place qui leur est affectée. Ceux qui sont placés à droite de la Vierge renvoient à l'Incarnation, en insistant sur la nature divine du Christ et sur sa Résurrection, promesse de sa mission rédemptrice. À sa gauche, se trouvent les animaux qui incarnent le Mal, voire le Diable, mais leur figuration les montre empêchés de nuire : le renard est attaché, le crabe est hors de son milieu, les rapaces sont nichés dans une souche morte qui rappelle l'arbre sec et introduit la mort dans cet espace funeste. Ainsi alliant un symbolisme encore médiéval et de remarquables innovations, Albrecht Dürer suggère à travers les animaux représentés une lecture théologique et dévotionnelle de cette estampe.

Les arrière-plans disent l'éternel présent des événements liés à la Nativité ; les symbolismes végétaux et animaliers, la cohérence du message chrétien : de l'allégresse de l'Enfant nouvellement né au Christ de douleur, glorieux et triomphant de la mort. Albrecht Dürer dessine, grave, puis aquarelle cette estampe à une époque de transition où les conventions médiévales des représentations évoluent ; les motifs se renouvellent, mais les images restent opérantes ; elles ont un langage qui n'a pas pour seule vocation d'illustrer les textes, bien souvent elles les recréent. Ici, le symbolisme animalier propose au spectateur, qui peut être dans une attitude de dévotion, un déchiffrement qui rend compte de la valeur signifiante de l'image – n'est-ce pas ce que Ægidius Sadeler a retenu en choisissant le titre de sa gravure ? Et au-delà de ces réflexions, de ces interprétations restent le plaisir d'admirer, ce que nous offre toute exposition, et celui de partager des approches sémiologiques, des interrogations, des interprétations avec des amateurs éclairés et curieux.

Huguette Legros,
Professeur émérite de l'Université de Caen Normandie
et secrétaire de la *Sambac*

Fig. 7. **A. Sadeler (d'après Dürer) :** *Vierge dans un paysage.* Les rapaces nocturnes.

[15]Barthélémy l'Anglais, *De proprietatibus rerum*, 12, 32, trad. d'après le ms. Vatican, Reg. Lat. 1064, f. 98v°, Figurant dans *L'animal exemplaire…, op. cit.*, p. 137. Cela même s'il est largement employé dans la médecine savante ou populaire. Sur la diabolisation du crapaud, voir : J. Berlioz, « Le crapaud, animal diabolique : une exemplaire construction médiévale », *L'animal exemplaire au Moyen Âge, op. cit.,* p. 267 – 288.

[16]A. Dürer en a dessiné un d'après nature à Venise en 1495 : Aquarelle et gouache sur parchemin, Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen.

[17]Fidèles auditeurs des *Clefs pour lire les œuvres d'art*, Monsieur et Madame Debout m'ont aidée à distinguer les espèces végétales et certains des animaux représentés sur cette gravure : qu'ils en soient remerciés.

[18]Le hibou grand-duc peut aussi symboliser l'envie et A. Dürer a représenté ce vice sous les traits d'un hibou.

[19]Barthélémy l'Anglais, *De proprietatibus rerum,* 12, 32, trad. D'après le ms. Vatican, Reg. Lat. 1064, f. 98v°, Figurant dans *L'animal exemplaire…, op. cit.,* p. 137.

[20]Même si aucun texte ne semble faire une distinction entre diurne et nocturne ; De plus, un autre papillon fait problème : celui qui se trouve sous la patte droite du renard. Sans doute la présence de ces animaux relève-t-elle de la liberté et de l'imagination de l'artiste ; vouloir donner sens à une image en utilisant des éléments chargés de symbolisme ne signifie pas s'interdire certaines latitudes. Il semble en être de même pour les deux cygnes qui se trouvent sur la mare qui appartient à la fois à l'espace de la Vierge et de l'Enfant et à celui de Joseph et ceci bien que le fait que l'oiseau ait un plumage blanc, mais une chair noire lui valle une assimilation avec les hypocrites et que sa manière de relever la tête lorsqu'il nage le fasse considérer comme l'image d'un homme fier de ses possessions matérielles, ce qui expliquerait sa place à gauche de la Vierge.

Georges Braque, *Barque sur la grève*, 1956, huile sur toile, 50,4 x 95,4 cm. Legs Florence Malraux. Le Havre, musée d'art moderne André Malraux © MuMa Le Havre / Charles Maslard © ADAGP, Paris

Un exceptionnel enrichissement des collections du MuMa

Cette année 2019 a vu les collections du MuMa s'enrichir de manière exceptionnelle ! Grâce à la générosité de Florence Malraux, c'est une œuvre tardive de Georges Braque peinte à Etretat qui est entrée au MuMa, rejoignant une autre majeure œuvre d'Albert Marquet , acquise grâce à un financement croisé public / privé, auquel l'AMAM a pris toute sa part. Une année faste donc pour notre musée !

En toute discrétion et sans nous en informer de son vivant, Florence Malraux a légué au MuMa l'œuvre de Braque qu'elle avait reçue de son père, le premier ministre de la Culture français venu en 1961 inaugurer notre tout nouveau musée-maison de la Culture. Cette œuvre, ***Barque sur la grève***, avait elle-même été donnée par la veuve de l'artiste au ministre, en témoignage de l'amitié qui unissait les deux hommes. Malraux manifesta en quelques mots pudiques l'admiration sincère qu'il avait pour l'œuvre de son ami : « Je regarde la petite barque bleue, je pense à Braque, je pense à vous. Et je veux seulement vous redire que vous m'avez donné l'une des grandes joies de ma vie. » Cet attachement d'André Malraux pour ce tableau, appartenant aux œuvres ultimes de l'artiste, se retrouva chez sa fille Florence, qui ne voulut jamais s'en séparer et vécut avec lui, jusqu'à sa fin douloureuse à l'automne 2018. C'est donc avec un sentiment de profonde gratitude que nous recevons collectivement ce cadeau.

Barque sur la grève est peint en 1956 à Varengeville où Georges Braque passe ses étés à partir de 1929 et où il se fait construire une maison-atelier par l'architecte américain Paul Nelson. Cette installation sur la côte normande s'accompagne chez le peintre d'un regain d'intérêt pour le paysage, mais c'est surtout dans les dernières années de sa vie qu'il lui accorde une place centrale. Braque travaille dans son atelier et se promène tous les jours à pied et à vélo. Il ramène de ses sorties le long des grèves et des chemins du Pays de Caux une série de petits paysages aux formats panoramiques, épurés, exécutés en pleine pâte et travaillés au couteau. La mer, les falaises, les champs, les ciels où planent des oiseaux sont représentés dans des tableaux allongés et étroits, réduits le plus souvent à deux bandes de peinture épaisse séparées par la ligne d'horizon. Braque ne veut plus seulement peindre la matière, mais la rendre tangible. La mer et le ciel, comme les falaises deviennent solides et prennent une dimension tellurique. Dans ces tableaux purgés de toute anecdote, Braque tend à l'universel, préoccupé essentiellement par ce qu'il nomme « la construction d'un fait pictural ».

Conformément à la volonté de Florence Malraux, l'œuvre de Georges Braque a été remise officiellement au MuMa par Jean-Louis Prat, l'ancien directeur de la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence. Présentée d'abord en majesté à l'entrée des salles d'exposition pendant l'été, elle a rejoint les collections permanentes, aux côtés de Gustave Courbet et de Nicolas de Staël, deux artistes que Georges Braque et Florence Malraux admiraient tout particulièrement.

Cette même année a vu le projet d'acquisition de l'œuvre fauve d'**Albert Marquet**, ***Le Havre, le bassin*** (1906), se concrétiser, au terme de deux années de recherches de financement. Repéré lors de son passage en vente chez Christie's

à Londres, le 20 juin 2018, ce tableau n'avait pu être acquis, les conditions mêmes d'une vente aux enchères exigeant réactivité et des fonds que nous n'avions pas à l'époque. Par chance, il avait été acquis par une galerie parisienne, la galerie de la Présidence, qui a accepté de nous le céder en nous accordant un délai de deux années pour réunir les financements. Une fois la pertinence scientifique de l'acquisition validée par le service des musées de France, et avec l'assurance qu'un tel projet bénéficierait de l'aide exceptionnelle du Fonds du Patrimoine (à hauteur d'un tiers du prix du tableau), nous avons construit notre plan de financement. L'AMAM a immédiatement apporté son soutien avec un enthousiasme et une belle unanimité qui laissaient augurer une issue heureuse. La Région Normandie a suivi, accompagnant l'effort fait par le MuMa et la Ville du Havre. Et c'est enfin grâce au mécénat de quatre entreprises, Helvetia, Chalus Chegaray & Cie, CRAM et CRIC, que le budget a pu être bouclé, permettant l'arrivée dans les collections du MuMa de cette très belle œuvre fauve.

Albert Marquet, *Le Havre, le bassin*, 1906, huile sur toile, 61 x 50 cm. Le Havre, musée d'art moderne André Malraux © MuMa Le Havre / Charles Maslard

Il faut dire que les œuvres fauves représentant Le Havre ne sont pas très nombreuses (celles qui passent sur le marché encore moins), et hormis ***Le Bateau pavoisé*** de Raoul Dufy, le musée n'en conservait pas. Or si l'on associe souvent Le Havre à la naissance de l'impressionnisme, il faut rappeler que notre ville a accueilli les premiers pas des artistes fauves, parmi lesquels Albert Marquet ! Il y avait donc une vraie opportunité à saisir !

Marquet vient en Normandie une première fois en 1904. En 1905, il expose aux côtés de Matisse au Salon d'Automne qui consacre l'émergence de cette nouvelle peinture basée sur l'emploi de couleurs vives que l'on va désigner sous le nom de fauvisme. L'année suivante, Marquet revient au début de l'été au Havre pour retrouver Raoul Dufy.

Cet été 1906, les deux amis vont vivre une belle aventure artistique en « cordée », Dufy se convertissant, sous l'influence de Marquet, au fauvisme. L'été est lumineux, la plage pleine de baigneurs et de baigneuses, les rues sont pavoisées pour la fête nationale et une grande manifestation maritime. En cette saison, la ville fournit de nombreux motifs aux deux artistes. Marquet et Dufy sont installés à l'Hôtel du Ruban bleu et de leurs chambres ils embrassent la vue sur les bassins, les quais. Ils peignent côte à côte, les mêmes motifs, comme en témoigne une photographie de Georges Besson.

Besson 1906, Marquet et Dufy peignant le 14 juillet au Havre

Le Havre, le bassin appartient à cette série de peintures exécutées en juillet 1906 et nous sommes particulièrement heureux de voir cette œuvre lumineuse rejoindre nos collections.

Annette Haudiquet
Conservateur en chef
Directrice du MuMa

Anne-Marie Castelain

Anne-Marie Castelain, disparue en septembre 2019, aura marqué l'histoire de l'AMAM (Amis du musée André Malraux) et de cette gazette, éditée annuellement par les Amis des musées de Rouen de Caen et du Havre.

Son parcours professionnel de bibliothécaire la conduit au musée Malraux du Havre. De 1999 à 2004, elle y crée la bibliothèque, une bibliothèque riche en livres et en revues consacrés à l'art.

La retraite arrivée, elle intègre tout naturellement l'AMAM. Et là, elle bouillonne d'idées.

Avec l'Ecole du Louvre puis seule à bord, elle monte les cycles de conférences proposés aux adhérents ; recherche les meilleurs pour parler qui de Rembrandt, qui de Camille Claudel, qui des origines de la tapisserie.

Elle prend en charge la fabrication de la gazette dès son entrée à l'AMAM. Elle travaille de concert avec Rouen puis avec Caen lorsque les deux Normandie sont réunies. Elle rédige pas moins de 9 articles sur la photographie, la sculpture ou la peinture. Toujours la même exigence intellectuelle, toujours le même souci de lisibilité pour le plus grand nombre.

Et de 2011 à fin 2013, elle est présidente de l'AMAM.

En tout et pour tout, elle aura consacré quinze ans à l'AMAM et à la gazette des Amis des musées de Normandie sans jamais compter son temps. Nous lui rendons ce jour un vibrant hommage.

Françoise Quéruel,
Présidente de l'AMAM.

Agenda Normandie 2020

LE HAVRE MUSÉE D'ART MODERNE ANDRÉ MALRAUX – MUMA

Du 7 décembre 2019 au 16 février 2020
Reynold Arnould et le nouveau musée du Havre (1952-1965) : le double parcours de Reynold Arnould qui fut le premier conservateur du MuMa mais aussi un peintre de la vie moderne.

Du 3 avril au 20 septembre 2020
Les nuits électriques : environ 150 œuvres présentées peignent la nuit urbaine métamorphosée par l'éclairage au gaz ou électrique. (Dans le cadre de la Normandie Impressionniste)

FÉCAMP, MUSÉE DES PÊCHERIES

Du 3 avril au 6 septembre 2020
L'invention d'Etretat – Eugène Le Poitevin, un peintre et ses amis à l'aube de l'Impressionnisme.
(Dans le cadre de la Normandie Impressionniste)

GIVERNY, MUSÉE DES IMPRESSIONNISMES

Du 30 mars au 15 juillet 2020
De Corot à Monet : histoire de la peinture en plein air, du XVIII^{è} siècle jusqu'en 1873.
(Dans le cadre de la Normandie Impressionniste).

Du 10 juillet au 1er octobre 2020
L'atelier de la nature, 1860-1910 : l'art du paysage, tel qu'il fut pratiqué par les artistes américains pendant la période de l'Impressionnisme français.

ROUEN, RÉUNION DES MUSÉES MÉTROPOLITAINS

Normandie impressionniste 2020 — 3 avril au 7 septembre

- ***François Depeaux, l'homme aux 600 tableaux :*** Musée des Beaux-Arts de Rouen.
- ***Collectionner l'Impressionnisme : colloque international :*** Auditorium du Panorama XXL 25 et 26 juin 2020
- ***La vie en couleurs : Antonin Personnaz, photographe impressionniste :*** Musée des Beaux-Arts de Rouen.
- ***L'herbier secret de Giverny, Claude Monet et Jean-Pierre Hoschédé en herboristes :*** Museum d'histoire naturelle Rouen
- ***Camille Moreau Nelaton :*** Une femme céramiste au temps des impressionnistes : Musée de la céramique Rouen
- ***Crinolines, tournures et paletots, la mode au temps des impressionnistes :*** Musée industriel de la Corderie Vallois.

La Ronde # 5 — 19 juin au 28 septembre

Rendez-vous de culture contemporaine avec Claire Tabouret, Jean- Baptiste Bernardet, Philippe Favier :
Musée des Beaux-Arts de Rouen.

Wildlife Photographer of the Year — Juin à octobre à la Fabrique des Savoirs

Briga, naissance d'une ville : 19 septembre au 18 décembre. Musée des Antiquités

CAEN, MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Jusqu'au 1er mars 2020
Anna-Eva Bergman, Passages.

Du 29 février au 6 septemvre 2020
Les cris dans la ville. Gravures d'après Annibale Carracci et Edme Bouchardon.

Du 4 avril au 20 septembre 2020
Les villes ardentes. Art, travail, révolte, 1870-1914.
(Dans le cadre de Normandie impressionniste 2020)

Du 16 mai au 30 août 2020, dans la salle cubiste du musée
Fernand Léger. Paysages de banlieue, 1945-1955.
(Dans le cadre de Normandie impressionniste 2020)

Du 16 mai au 20 septembre 2020, dans les salles XXI^{e} siècle du musée
Gérard Fromanger. Annoncez la couleur !

Théodore Mansson, *Vue de l'abside de l'église Saint-Pierre,*
aquarelle, H. : 14,5 cm ; L. : 10 cm, Caen, musée des beaux-arts (inv. 2019.2.5).

[202001.0131] IMPRIMERIE GABEL 02 32 98 70 70

Direction : Catherine Bastard, Christian Ferré, Françoise Quéruel.
Rédaction : Jean-Pierre Le Goff, Catherine Poirot Bourdain, Françoise Quéruel.