

LA GAZETTE

DES AMIS DES MUSEES DE CAEN, DU HAVRE ET DE ROUEN



N° 23 Avril 2021

a. Rothenberg

Faire face à la Covid-19 et rebondir

Les Amis de musée et la pandémie

Les associations d'Amis de musée, comme tous les secteurs de la vie sociale, ont eu à faire face à une situation entièrement nouvelle avec la pandémie de la Covid-19. L'impact de celle-ci a été d'autant plus fort que nos associations, par définition, se placent dans l'orbite des musées et les accompagnent dans leur action. Or, nos institutions muséales ont été mises à l'arrêt - en tout cas pour la partie publique de leur activité. Comment nos associations ont-elles fait face à ce choc ? Comment se sont-elles réorganisées et comment peuvent-elles tirer parti d'une situation qui s'impose à elles pour rebondir et innover de manière à poursuivre leur mission en faveur des arts et de la culture ?

Le choc et l'urgence

La pandémie s'est manifestée pour nos associations d'une manière brutale qui, en un instant, les a contraintes à bloquer des programmes d'activité bien engagés pour la saison 2019-2020.

À Rouen, le vendredi 13 mars 2020, un message a été immédiatement adressé à tous les adhérents au lendemain de l'allocution du Président de la République qui annonçait le premier confinement. La décision a été prise d'annuler toutes les activités, conférences, concerts, visites, sorties et voyages prévus dans les deux mois suivants. Il s'agissait alors de respecter les règles nouvelles et de protéger la santé des adhérents.

À Caen, toutes les activités y compris la conférence du 14 mars, ont été annulées. La livraison de la *Gazette*, prévue le 13 mars, n'a pas pu avoir lieu.

Au Havre aussi, toutes les activités prévues par l'AMAM pour la fin de la saison 2019-2020 ont été annulées : six conférences, quatre sorties, deux voyages. Les adhérents ont été prévenus rapidement, et remboursés. Certains ont généreusement offert le montant de leur inscription à l'association.

Garder les Amis en lien

Dès le printemps 2020, une priorité s'est imposée à tous : pérenniser les relations entre les associations et leurs adhérents. Ceux-ci en effet, étant particulièrement touchés par les effets du confinement, ressentaient d'autant plus le manque des activités sociales et culturelles offertes par nos associations.

À Rouen, avant que soit élaboré le détail du programme 2020-2021 en raison des incertitudes liées à la pandémie, les Amis ont reçu, dès le mois de juin, un dépliant expliquant la situation et leur offrant de renouveler leur confiance à l'association en adhérant de nouveau. Cette proposition a rencontré un très grand succès. Beaucoup des adhérents ont de surcroît

fait preuve, comme au Havre, d'une très grande générosité en faveur du mécénat - qui a pu se poursuivre malgré la pandémie.

Au Havre, l'AMAM a envoyé à ses adhérents le programme de la saison 2020-2021 malgré les incertitudes liées à la crise sanitaire. Seules les conférences étaient prévues compte tenu de l'impossibilité d'organiser des sorties dans les musées, ou des voyages. Trois conférences ont d'ailleurs pu être suivies avant le second confinement. Pour maintenir le contact, l'association a décidé de communiquer avec ses adhérents une fois par mois avec des courriers faisant des liens vers les musées qui proposent des visites virtuelles, des newsletters et des informations diverses.

À Caen, dans l'éclaircie de juin et jusqu'à la rentrée de septembre, une seule conférence a pu se tenir, avec masques et demi-jauge avant une nouvelle fermeture à l'automne.

Relancer nos activités malgré l'incertitude

Comment organiser des activités sans avoir de visibilité sur les contraintes liées à la pandémie - ouverture des musées et des restaurants, jauge des musées et des salles de conférence, mesures de distanciation, possibilité de voyager ?

L'association havraise a rencontré à cet égard une difficulté particulière : la salle des conférences du MUMA étant fermée pour travaux, aucun autre lieu n'a pu être trouvé, ce qui a conduit l'AMAM à annuler ou reporter l'ensemble des conférences prévues pour la saison 2020-2021.

À Rouen, sans attendre la réouverture des musées - qui n'a eu lieu qu'en juillet 2020 - l'association a décidé de développer les communications à distance, notamment des visioconférences. Certains cycles qui n'avaient pas pu être achevés en présentiel ont alors été reprogrammés de cette manière, soit avant soit après l'été. Après des échanges avec le musée des Beaux-Arts, celui-ci a aussi accepté de réaliser, avec ses médiateurs, deux vidéos pour achever le cycle d'initiation à l'histoire de l'art.

Le passage à l'activité à distance a demandé à tous un grand effort, aux conférenciers comme aux adhérents, que l'AMAM a aidés autant que possible à se connecter. Il s'est trouvé confirmé et pérennisé avec le confinement de novembre 2020 et la nouvelle fermeture des musées. Le programme de l'association s'est dès lors déroulé pour l'essentiel en visioconférences. Les sorties, à l'exception d'une seule, ont dû être annulées et les

voyages annulés ou reportés. L'assemblée générale s'est tenue au début 2021 par correspondance.

À Caen, le lien avec les amis du musée a d'abord consisté, grâce au dynamisme de la chargée de communication, à rendre hebdomadaire l'envoi de la lettre d'information. Le calendrier initial des activités a dû être revu à plusieurs reprises, avec l'espoir d'une réouverture de l'auditorium, qui n'est jamais venue.

Toutes sortes de ressources ont été mises à disposition des adhérents, en lien avec le programme mis en sommeil : des éléments de bibliographie et des conseils de lecture (*La Bibliothèque de la Sambac*), des "feuilletons" écrits et illustrés, des audiogrammes et, plus récemment, des vidéogrammes – notamment pour ce qui concerne les activités en rapport avec le diplôme universitaire auquel contribue la *Sambac* : « Cultures artistiques : approches croisées ». L'accueil des adhérents a été très chaleureux et, à leur demande, tous ces billets éphémères et conçus au fil des événements seront bientôt pérennisés et téléchargeables sur le site de l'association.

Apprendre de la crise

Le « monde d'après » est déjà là. Beaucoup de choses ont changé en un an et rien ne restera tout à fait pareil. Les programmes se conçoivent pas à pas, avec des dates et des modalités révisables.

Il nous faudra certainement continuer et développer les activités à distance, en particulier les vidéo-conférences. À terme, pourquoi ne pas donner à nos conférences une forme « hybride » avec une partie du public présent et une autre distante ? D'autres supports pourront également être recherchés.

Les modalités des visites et des voyages devront aussi être repensées : des déplacements à proximité ? Des petits groupes et peut-être des rendez-vous sur place pour éviter les transports collectifs ?

Les relations avec nos musées devront aussi faire l'objet d'une nouvelle réflexion de fond, dont l'urgence s'est trouvée renforcée par la pandémie. En particulier, comment mieux valoriser le mécénat ? On pense par exemple à une présentation à distance des œuvres données par l'association.

La liste est longue des réflexions et des adaptations nécessaires face au nouveau contexte. Dans toutes nos associations, s'il y a un axe qui paraît devoir être maintenant affirmé, c'est celui de l'accueil et de la mobilisation des jeunes publics – dont on sait qu'ils souffrent particulièrement de la crise. À Rouen, après quatre éditions de la nuit étudiante – 1700 étudiants au musée des Beaux-Arts – aujourd'hui en pause, la section des jeunes se développe. À Caen, il a été décidé cette année de créer une section « Étudiants, jeunes publics, jeunes actifs ».

Catherine Bastard, Présidente des AMAR, Rouen
 Françoise Quérue, Présidente de l'AMAM, Le Havre
 Christian Ferré, Président de la *Sambac*, Caen

Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Caen (*Sambac*)
 Musée des Beaux-Arts – Château de Caen
 (près de la Porte des Champs)
 14000 CAEN – 02 31 86 85 84

Président : Christian Ferré

Vice-Présidents : Dominique Perdriel et Jean-Pierre Le Goff

Secrétaire : Huguette Legros

Secrétaire-adjointe : Claudette Caux

Trésorier : Charles Moulin

Section "Jeunes" SAM2.0 : Vassiliki Cyrille Lytras et Jean-Marc Léger

Administrateurs :

Laurent Bousquet, Silvia Fabrizio-Costa, Mariane Legras, Claude Monet, Soasick Perrotte, Michel Tonnellier et Danièle Verdy

Permanence téléphonique ou contact direct :

le mercredi, de 14h30 à 17h

02 31 86 85 84 (avec répondeur)

Inscription à la lettre d'information numérique :

<https://www.sambac-caen.fr/contact/>

Chargée de communication : Maïalen Imirizaldu

Webmestres : Maïalen Imirizaldu et Jean-Pierre Le Goff

Courriel : sambacaen@wanadoo.fr

URLs du site et des réseaux : <https://www.sambac-caen.fr/>

<https://www.sambac-caen.fr/actualites/>

<https://www.facebook.com/Sambac-331891890657952/>

<https://twitter.com/CaenSambac?lang=fr>

<https://www.instagram.com/caen.sambac/>

Amis des Musées d'Art de Rouen (AMAR)

Esplanade Marcel Duchamp – 76000 ROUEN

02 35 07 37 35

amismuseesrouen@orange.fr

Présidente : Catherine Bastard

Vice-Présidentes : Marie-Odile Dévè

Anne-Marie Le Bocq

Secrétaire : Catherine Poirot-Bourdain

Trésorier : Jacques Malétrés

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 Poulliquen

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

02 35 41 25 31

AMAM2@wanadoo.fr

www.muma-lehavre.fr

Présidente : Françoise Quérue

Vice-Présidente : Evelyne Lesueur

Secrétaire : Sylvie Ridel

Trésorière : Annie Jannin

Administrateurs :

Marie-Claude Dubois-jayot, Alice Frémond

Madeleine Huby, Dominique Louet,

Nathalie Rousselin

Permanences :

Mardi de 11h30 à 14h30 et les 1^{er} et 3^e jeudis du mois de 15h à 17h

Salammbô

« C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar... ». C'est l'inoubliable incipit de *Salammbô*, le deuxième roman de Flaubert, publié en 1862, quelques années après *Madame Bovary* dont il est à bien des égards l'antithèse parfaite. L'action se déroule à Carthage au III^e siècle avant J.-C. L'évocation des fastes de l'Orient antique, l'amalgame de violence et d'érotisme, les mêlées épiques, les lions crucifiés et les charges d'éléphants, tout dans ce roman était propice à enflammer les imaginations : aucun autre texte de Flaubert ne connaîtra d'ailleurs une postérité comparable auprès des artistes de toutes disciplines. Pour la première fois une exposition s'empare de ce roman étrange pour nous plonger au cœur d'un tourbillon d'images et de sensations qui révèle sa portée considérable sur les arts, mais aussi son héritage dans l'histoire de la Méditerranée. Conçue par la Réunion des Musées Métropolitains de Rouen Normandie et par le Mucem à Marseille (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée), l'exposition *Salammbô* est en 2021 l'un des points d'orgue des célébrations du bicentenaire de la naissance de Gustave Flaubert (1821, Rouen – 1880, Croisset). En convoquant littérature, peinture, sculpture, photographie, arts de la scène, cinéma, bande dessinée et archéologie, l'exposition explore l'actualité d'un ouvrage hors normes où se bousculent les grandes préoccupations d'aujourd'hui. Déterminisme de classe, assignation de genre, violence politique, légitimité du pouvoir, guerre de masse, altérité et diversité, tout ce qui va bouleverser le monde moderne se trouve en germe dans cette fantasmagorie historique qui continue d'ébranler les sensibilités contemporaines. L'exposition présente 250 œuvres issues des collections publiques et privées françaises et européennes, dont le musée du Louvre, la Bibliothèque nationale de France, le Musée National d'Art Moderne-Centre Pompidou, le musée d'Archéologie méditerranéenne de Marseille, le Cabinet des Médailles de Marseille, les musées de Rouen, Munich et Berlin... Grâce à l'Institut national du Patrimoine de Tunisie, des prêts majeurs ont été consentis par les musées du Bardo et de Carthage, permettant au public français de découvrir les trésors archéologiques de l'époque punique.

Par trois dons successifs, les Amis des Musées d'Art de Rouen ont permis en 2019 et 2020 l'acquisition d'un



Georges Rochegrosse, *Andromaque*, 1883, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, RMM Rouen Normandie

ensemble important d'œuvres en lien la plus belle édition illustrée du roman parue avant la Première Guerre mondiale. Ce sont tout d'abord quatre aquarelles de Georges Rochegrosse (1859-1938) qui ont servi à préparer des planches de l'édition publiée en 1900 par le libraire-éditeur Albert Ferroud. En deux volumes, celle-ci comprend dix-huit planches hors-texte, quinze têtes de chapitres et autant de culs-de-lampe, soit, en tout, cinquante-huit illustrations, gravées à l'eau forte par Eugène-André Champollion (1848-1901) d'après les projets de Rochegrosse. L'achat par l'AMAR en vente publique d'un exemplaire relié par Charles de Samblanx de cette édition, spécialement destiné à l'auteur des gravures, a complété très heureusement le don des aquarelles. Tiré sur papier Japon, il comprend trois états de chacune des estampes (eau-forte pure avec remarque, avant la lettre avec remarque et état définitif), de même que le prospectus de parution. Trois lettres autographes de Rochegrosse adressées à Champollion complètent le lot, dont la dernière, datée 24 février [1900] contient les félicitations du peintre (« Je ne peux pas vous dire comme je trouve que vous êtes bien entré "dans ma peau", si j'ose m'exprimer ainsi... »).



Georges Rochegrosse, *Carthage en joie*, vers 1899-1900, aquarelle, don des Amis des Musées d'Art de Rouen, 2020, Musée des Beaux-Arts, RMM Rouen Normandie

Les trois premières aquarelles, *La Bataille du Macar*, *Salammbô venue chercher le Zaimph repousse Mâtho qui lui déclare son amour* et *Carthage en joie* ont été achetées en vente publique, par préemption. Elles préparent les planches hors texte illustrant les chapitres VIII et XI et une tête de chapitre à la forme contournée, pour le chapitre XV. Une quatrième, *Les Barbares observant horrifiés les sacrifices à Moloch depuis les débris de l'hélepole*, a été acquise quelques mois plus tard d'une galerie lyonnaise. Elle est préparatoire pour le cul-de-lampe inséré à la fin du chapitre XII.

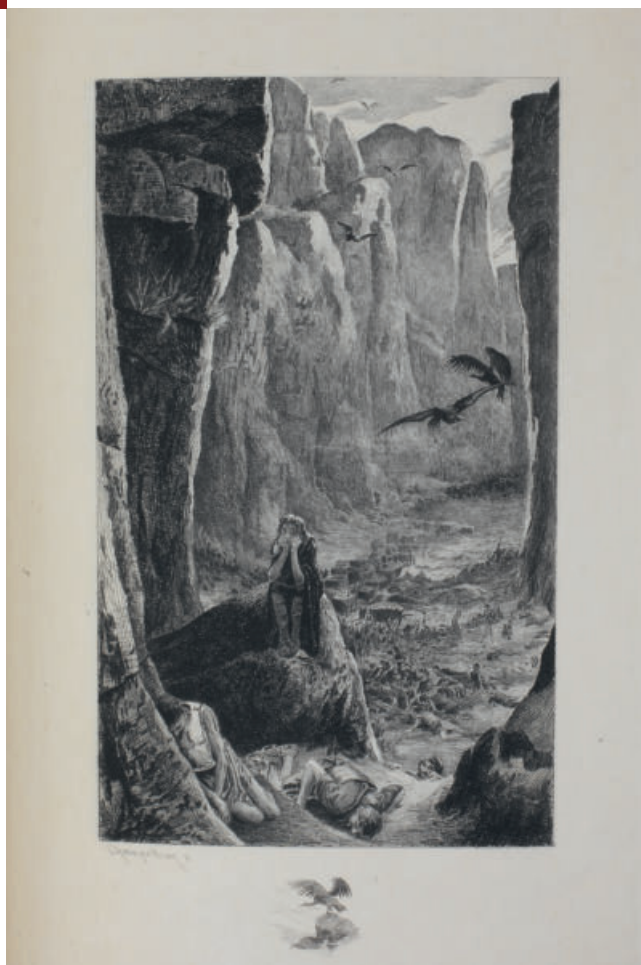
Les dessins aujourd'hui réunis au musée et neuf autres conservés en collection particulière, d'une exécution très poussée, sont traités en couleurs dans des formats beaucoup plus importants que leur traduction gravée. Leurs dimensions disparates excluent qu'ils aient été destinés à former un album de luxe à l'intention d'un amateur : il s'agit bien d'œuvres préparatoires qui éclairent sur le soin extrême que Rochegrosse a apporté à la conception des illustrations. L'artiste les reprendra par la suite dans des maquettes cette fois à l'échelle des planches, dont quatre sont conservées à la Bibliothèque municipale de Rouen. Dessinées sur papier jaune au crayon et au fusain, ces dernières sont rehaussées de quelques accents de couleur au pastel ou à la gouache, dans une technique très typique de l'artiste. Acquises en 2009, avec des œuvres et des documents issus du fonds Ferroud, leur provenance atteste que c'est à partir de ce type de ma-



Georges Rochegrosse, *Salammbô venue chercher le Zaimph repousse Mâtho qui lui déclare son amour*, vers 1899-1900, aquarelle, don des Amis des Musées d'Art de Rouen, 2020, Musée des Beaux-Arts, RMM Rouen Normandie



Eugène-André Champollion, d'après Georges Rochegrosse, *Les Barbares observant horrifiés les sacrifices à Moloch depuis les débris de l'hélepole*, cul-de-lampe du chapitre XII, tome II de l'édition de Ferroud, eau-forte, 2^e état, avec remarques, avant la lettre, don des Amis des Musées d'Art de Rouen, 2020, Musée des Beaux-Arts, RMM Rouen Normandie.



Eugène-André Champollion, d'après Georges Rochegrosse, *Le Défilé de la Hâche*, planche du tome II de l'édition de Ferroud, eau-forte, don des Amis des Musées d'Art de Rouen, 2020, Musée des Beaux- Arts, RMM Rouen Normandie

tériel que Champollion a exécuté ses eaux-fortes et non d'après les aquarelles, sans doute restées dans l'atelier du peintre. Le graveur dut inverser sur la plaque la composition des projets qui lui étaient fournis, car les planches sont toutes parues dans le même sens que les dessins.

À l'intérêt d'enrichir les collections en lien avec Flaubert s'ajoute évidemment ici celui d'acquérir des œuvres graphiques d'un artiste dont le musée conserve l'emblématique et monumentale *Andromaque* accrochée dans la salle du Jubé, l'un des tableaux qui ont contribué à assoir la réputation de Rochegrosse. Sa profusion descriptive, son extrême violence et ses spectaculaires effets de mise en scène se retrouveront plus tard dans bien des projets pour l'illustration de *Salammbô*. Formé auprès d'Alfred Dehodencq, Jules Lefebvre et Gustave Boulanger, l'artiste débute au Salon en illustrant des scènes violentes inspirées de l'Antiquité : en 1882, il y expose *Vitellius trainé dans les rues de Rome* (musée de Sens), l'année suivante la gigantesque et sanglante *Andromaque* mentionnée plus haut et en 1887 *La Curée* ou *La Mort de César* (musée de Grenoble). Il est un interprète tout indiqué pour illustrer le grand roman carthaginois de Flaubert. Rompu aux plus spectaculaires mises en scènes de



Eugène-André Champollion, d'après Georges Rochegrosse, *Salammbô danse avec son python*, planche du tome II de l'édition de Ferroud, eau-forte, don des Amis des Musées d'Art de Rouen, 2020, Musée des Beaux-Arts, RMM Rouen Normandie.

tueries (*Salammbô* n'en manque pas), il excelle à passer d'un registre à l'autre et sait aussi traiter d'une palette chatoyante les sujets les plus suaves. Rochegrosse est fasciné par l'Orient et ce goût va en s'accusant au fil de sa carrière. Après un premier séjour en Algérie en 1896, il s'y fixe même une partie de l'année à partir de 1900 et s'y fait construire un atelier. Il y mourra.

Lorsqu'il est sollicité par Ferroud pour illustrer *Salammbô*, l'artiste a déjà signé trois toiles inspirées du roman, d'une veine sensuelle et précieuse. Datée de 1886, la toile aujourd'hui conservée au musée Anne de Beaujeu à Moulins, datée de 1886, est sa première composition inspirée par l'héroïne qui, toujours sous les traits d'une joueuse de lyre mais cette fois en plein jour, réapparaît dans une peinture du musée de Vendôme. Il revient sur le thème en 1895 dans *Salammbô et les colombes* aujourd'hui conservée au musée d'Art et d'Histoire Marcel-Dessal, à Dreux. Son exécution doit précéder de peu la commande des maquettes destinées à l'édition illustrée que Ferroud publiera en 1900. (doc. 5 et 6)

Diederik Bakhuys
Conservateur du patrimoine
Musée des Beaux Arts de Rouen

Que la lumière soit dans les rues du Havre

Du 3 juillet au 29 octobre 2020, le MuMa-Musée d'art moderne André Malraux a présenté, dans le cadre du festival Normandie impressionniste, l'exposition « Nuits électriques », qui interrogeait la manière dont les artistes ont tiré parti, entre 1848 et 1914, du développement de l'éclairage artificiel pour expérimenter de nouvelles voies esthétiques. Si Paris, «ville lumière» visitée par nombre d'artistes y occupait naturellement une place importante, l'exposition s'intéressait plus largement aux grandes villes européennes mais également au Havre. La ville peut en effet se targuer, comme sans doute peu de villes de province, d'illustrer l'histoire de l'éclairage urbain par des œuvres à la fois fortes et singulières. Cette situation ne doit sans doute rien au hasard. Le port et la ville du Havre jouent un rôle précurseur dans l'expérimentation de l'éclairage au gaz et de l'électricité. Rappelons ainsi que Le Havre est, en 1801, le théâtre des expériences semi-publiques de la thermolampe de Philippe Lebon (1767-1804), à l'origine du principe de l'éclairage par le gaz hydrogène carboné. Dès 1835, la ville procède aux premiers essais d'éclairage au gaz sur la façade du théâtre et les magasins de la rue de

Paris, artère commerçante de la cité. En 1863, les phares de la Hève, au nord de la ville, sont les premiers en France à être dotés de l'électricité, situation d'autant plus remarquable qu'un quart seulement des phares français a abandonné, en 1895, l'usage de l'huile minérale.

Peintre de la vie moderne, Monet ne pouvait rester insensible aux variations lumineuses introduites par l'éclairage artificiel. Après son séjour à Londres, où il a pu rencontrer James McNeill Whistler, il revient au Havre en 1872-1873 et se saisit dans *Le Port du Havre, effet de nuit* du nouveau motif pictural engendré par les 450 lanternes au gaz installées sur le port par l'administration des Ponts et Chaussées à partir de 1869. L'alignement de taches de couleur jaune, qui scinde cette marine nocturne en deux et en constitue la ligne d'horizon, matérialise les becs de gaz installés sur le domaine portuaire. Trois feux rouges sont visibles, dont l'un, placé à l'extrémité de la jetée, constitue le point central du tableau, quand les deux autres sont fixés à bâbord de navires en mouvement. Le gaz alimente longtemps les lanternes du port puisqu'en



Claude Monet, *Le Port du Havre, effet de nuit*, 1872-1873 - Huile sur toile, 60 x 81 cm - Collection particulière © DR

1890, et jusqu'en 1914, on compte encore 750 lanternes à gaz pour seulement 27 lampes à arc.



Siebe Ten Cate, *Le Port du Havre, le soir* - Années 1880
Huile sur toile - 107,5 x 143,3 cm - Paris, musée d'Orsay,
en dépôt au musée des beaux-arts de Calais © E. Watteau

En 1881, 34 foyers électriques éclairent l'avant-port, permettant aux navires d'y entrer en profitant des marées de nuit. De son poste d'observation, situé sur l'arondi nord du musoir du quai des Remorqueurs, Siebe Ten Cate peint, à la fin des années 1880, la pénombre qui règne sur le Grand Quai. La nuit y est trouée des pâles halos des réverbères électriques et des fanalons de bateaux dont les reflets se dilatent dans l'eau noire de l'avant-port. Les vitrines des nombreux estaminets qui accueillent les marins de passage réchauffent ce rare nocturne havrais de leur lumière au gaz. Ten Cate présente vraisemblablement cette œuvre, sous le nom

de *Vue du Havre ; effet de nuit*, à la galerie Durand-Ruel en mai 1891. Il s'y fait le témoin d'un état de l'éclairage portuaire appelé à disparaître rapidement. L'avant-port du Havre bénéficie en effet, à partir de 1891, d'un nouveau système d'éclairage constitué de seize régulateurs Pilsen et caractérisé par d'impressionnants pylônes électriques qui culminent à 26,5 mètres de hauteur. La nuit havraise est bouleversée par ce nouvel éclairage, qui diffuse « ces grandes nappes de lumière blanche [qui] tombent des hauts pylônes métalliques ». Le peintre et graveur havrais Gaston Prunier illustre la nouvelle ambiance nocturne de la ville par une série



Gabriel Loppé, *Le Havre, étude de nuit, reflets de lumière dans l'eau*, vers 1891
Aristotype (épreuve au citrate) à partir d'un négatif verre au gélatino-bromure
d'argent - 12,1 x 17,6 cm - Paris, musée d'Orsay,
don de la Société des Amis du Musée d'Orsay, 1989
©Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt



Gaston Prunier, *L'Avant-Port*, 1892 - Eau-forte tirée de l'album *À travers Le Havre, effets de soir et de nuit*
17 x 22 cm - Le Havre, bibliothèque municipale © Le Havre, bibliothèque municipale

d'eaux-fortes parues en 1892 dans l'ouvrage *Le Havre, effets de soir et de nuit*. Ces caractéristiques cônes de lumière blanche se retrouvent dans sa gravure *Le Grand Quai*, mais également dans le rare aristotype nocturne havrais que le peintre et photographe Gabriel Loppé réalise au même endroit, et aujourd'hui conservé au musée d'Orsay. On peut y identifier le premier pylône à hauteur de l'embarcadère de la ligne pour Trouville quand le second point lumineux marque l'angle du quai Notre-Dame.

Le Havre prête son décor à l'action du roman *Pierre et Jean* de Maupassant, paru en 1888 chez Ollendorf. Albert Lynch livre dix-huit aquarelles pour l'illustrer. La précision des représentations de la ville tend à laisser penser que Lynch s'est rendu sur place ou qu'il a travaillé d'après des documents photographiques. La huitième planche reproduit ainsi fidèlement le sémaphore de bois, construit en 1862 pour remplacer l'ancienne tour François Ier dans cette fonction. Elle illustre ce moment du roman où Pierre, accablé par l'adultère commis par sa mère, se rend sur la jetée : « Lorsqu'il [Pierre] se fut assis à l'extrémité du môle, il ferma les yeux pour ne point voir les foyers électriques, voilés de brouillard, qui rendent le port accessible la nuit, ni le feu rouge du phare sur la jetée sud, qu'on distinguait à peine cependant. »



Albert Lynch, *Pierre évoquant le souvenir de Maréchal*, vers 1888
Crayon, aquarelle et gouache sur papier - 50,2 cm x 34,3 cm
Collection particulière - Courtesy Waterhouse & Dodd
©Waterhouse & Dodd/ Todd-White Art Photography



Othon Friesz, *Le Vieux Bassin du Havre, le soir*, 1903
Huile sur toile - 81,3 x 100,5 cm - Le Havre, MuMa
© 2017 MuMa Le Havre / Charles Maslard

Longtemps, au Havre comme ailleurs, la froide lumière électrique voisine avec celle, plus chaude, du gaz. Entre 1894 et 1908, le nombre de lanternes alimentées par le gaz passe de 3 627 à 3 944, alors même que le réseau électrique a commencé à s'étendre. À dire vrai, l'éclairage public à l'électricité n'est, jusqu'au début des années 1920, que complémentaire de celui au gaz. Les quartiers anciens du centre, où s'entasse alors une population souvent misérable, sont tardivement dotés de l'éclairage électrique. Raoul Dufy peint en 1901 dans *Le Port du Havre*, le crépuscule sur le quai Notre-Dame. Deux ans plus tard, Friesz exécute une vue du bassin du Roy et peint la médiocre lumière parcimonieusement dispensée des becs de gaz qui peine à réchauffer le crépuscule bleuté du quai Videcoq. Le grand pylône électrique, installé à l'extrémité du pont Notre-Dame, sans être présent sur le tableau, en éclaire l'extrémité gauche en y apportant une lumière froide. Ce sont assurément bien plus les vitrines des nombreux débits de boisson qui y sont installés qui réchauffent de leur lumière au gaz l'atmosphère du quai.

En septembre 1920, le rapport est encore très favorable au gaz avec 2 314 réverbères contre seulement 1 180 lampes électriques. Un projet de convention de décembre 1920 tend à étendre le réseau électrique et aboutit à l'installation de neuf cents lampes électriques nouvelles, mises en service dès octobre 1921. Les nouvelles lampes sont installées dans la partie sud-ouest de la ville pour l'essentiel, et les petites rues et les quartiers industriels et ouvriers de la périphérie continuent à être éclairés au gaz. L'électricité envahit l'espace public au cours des années trente. Des photographes, comme Alfred Fornallaz, s'emparent à leur tour de ce motif, prolongeant ainsi la représentation de la nuit urbaine havraise.

Par Michaël DEBRIS, historien de l'art,
coordinateur des expositions au MuMa

Paul Brossard d'Alban, le photographe « royal » du musée de Caen

Seules quelques rares photographies gardent le souvenir de l'aspect du premier musée des Beaux-Arts de Caen et de certaines des milliers d'œuvres anéanties en juillet 1944 en même temps que ses archives (Fig. 1). À partir de 1920, l'auteur de plusieurs de ces précieux clichés fut le sieur « Brossard d'Alban » dont nous pouvons à présent mieux cerner l'identité¹. Ainsi, c'est sous le nom de « Marie-Paul-Albert Brossard-Dalban » que le futur photographe naquit à Wallers, petite commune située à quelques kilomètres à l'ouest de Valenciennes, dans le département du Nord, le 26 octobre 1878. Son acte de naissance le dit fils de « Marie-Joachim-Amédée Brossard-Dalban, âgé de cinquante-quatre ans, receveur ruraliste », et de « Victorine-Marie Michel, âgée de trente-neuf ans, sa femme, ménagère. » Derrière cette origine sociale d'apparence modeste se cache pourtant une extraction illustre.

Ledit Marie-Joachim-Amédée (1824-1885) était né le 5 juin 1824 à Blangy, dans l'actuel département de la

Seine-Maritime, du mariage célébré à Bosc-Hyons, le 13 avril 1806, de Marie-Joseph de Brossard (1778-1853) et de Marie-Marguerite-Alexandrine Levallant du Buisson (1788-1862)². Natif de Croixdalle, celui-ci était le dernier des vingt-quatre enfants connus que Jacques-Toussaint de Brossard (1719-1795), sieur de Reuville, avait eus de ses deux unions, la première en 1748 avec Anne-Madeleine Levallant de Longdubos (1717-1758), puis la seconde en 1761 avec Marie-Anne-Catherine Levallant de Longuerue (v. 1735-1793). Ce dernier était par son père François de Brossard, (v. 1683-av. 1774), sieur de Frémont et de Mélicourt, l'un des rejetons de la branche haut-normande de cette nombreuse famille, réputée d'ascendance royale mais bâtarde. Leur ancêtre commun, Antoine de Brossard (1289-1346), était en effet l'un des enfants naturels que Charles de France (1270-1325), comte de Valois, d'Alençon et du Perche, quatrième fils du roi Philippe III le Hardi et fondateur de la dynastie des Valois, avait eus de sa maîtresse Hélène de Brossard.



Fig. 1 - Paul Brossard d'Alban, vue photographique de la salle 3 du musée de Caen, 1936, Archives des musées nationaux.

1 Pour leur aide bienveillante et leurs conseils précieux, nous avons plaisir à remercier Bernard Chéreau, Céline Ernaelsteen et Yves Leullier, ainsi que Bernard Maisonneuve.

2 Née à La Feuillie le 6 janvier 1788, celle-ci mourut le 26 avril 1862 à Blangy sous la qualité de « débitante de tabac ».

Depuis le ^{xv}^e siècle, les Brossard exerçaient le métier de verrier – l'un des rares auxquels les membres de la noblesse pouvaient s'adonner sans déroger –, s'alliant dès lors régulièrement avec les trois autres principales familles verrières de Normandie, les Cacqueray, les Levailant et les Bongard, pour former « un oligopole industriel qui traversera les siècles³. » À la veille de la Révolution, Jacques-Toussaint de Brossard était ainsi maître de la verrerie du Hellet, située entre Dieppe et Neufchâtel-en-Bray. Également mentionné comme « artiste verrier » lors de son mariage en 1806, son fils Marie-Joseph de Brossard abandonna ensuite la tradition familiale, puisqu'il est qualifié de « greffier à la mairie » au moment de la naissance de son fils Marie-Joachim-Amédée à Blangy en 1824 ; il était « de plus débitant de tabac [et] receveur-buraliste des contributions indirectes⁴ » en ce même chef-lieu de canton. Antérieurement à cette année-là, Marie-Joseph de Brossard avait adjoint à son patronyme originel celui de « Dalban⁵ », probablement pour se distinguer de certains de ses cousins. Le parrain de Marie-Joachim-Amédée (de) Brossard-Dalban fut ainsi Amédée de Brossard de Ressenroy (1796-1883) : si celui-ci était, par son père, issu d'une lointaine branche détachée au ^{xv}^e siècle, il cousinait néanmoins de manière plus proche avec son filleul par sa propre mère, Marie-Anne Levailant de Beaulieu (1763-1836).

La perte de la particule nobiliaire dans ce rameau de la famille était probablement due tant à un défaut d'usage qu'à la prime irrégularité de l'union des parents du futur photographe. Alors « employé des contributions indirectes » à Colmar, « Marie-Joachim-Amédée Brossard-Dalban » y déclara le 1^{er} février 1865 la naissance, au matin du même jour, d'un « enfant naturel de sexe masculin auquel il a[vait] donné les prénoms de Marie-Amédée-Victor » (1865-apr. 1918). Les nombreux termes biffés dans cet acte témoignent de son embarras. Après avoir indiqué que le nouveau-né était sorti des œuvres « de lui déclarant et de son épouse Victorine-Marie Michel [1839-1922], âgée de vingt-cinq ans, sans état », l'officier d'état civil n'avait laissé valide que le seul nom de la mère, en précisant ensuite qu'elle était « non mariée » et « native de La Rochelle ». D'autres mots rayés montrent qu'après avoir voulu, dans un premier élan, donner une apparence de bienséance à cette naissance, le père avait de même tenté de masquer l'origine bâtarde de la mère : d'abord mentionnée comme « fille de feu Joseph Michel, employé de fabrique, et d'Agathe, née Michel », Victorine-Marie apparaît, après que ce passage ait été

raturé, véritablement comme « fille naturelle d'Agathe Michel, modiste, non mariée⁶ ». Ainsi que le signale une apostille dans la marge, l'enfant fut néanmoins légitimé consécutivement au mariage de ses parents le 5 juillet suivant dans ladite ville de Colmar.

Orphelin de père à l'âge de six ans, Paul Brossard d'Alban (selon l'orthographe qu'il devait ensuite adopter) suivit d'abord les traces de son frère aîné Amédée-Victor, lequel fut diplômé de l'école supérieure de pharmacie de Paris en avril 1895 : au moment de son appel sous les drapeaux en 1898, le jeune homme était ainsi élève en pharmacie, demeurant avec sa mère à Asnières-sur-Seine⁷. Son dossier militaire nous apprend que, mesurant 1m63, brun d'yeux et de cheveux, présentant un visage ovale et un menton rond, il avait alors bénéficié de plusieurs ajournements à cause de sa constitution chétive, avant d'être finalement incorporé en novembre 1901 dans le 148^e régiment



Fig. 2 - Paul Brossard d'Alban, portrait photographique de Jean Renouprez (1875-1944), directeur du théâtre municipal de Caen, v. 1922, collection particulière.

3 Michel Philippe, « Chantier ou atelier : aspect de la verrerie normande aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles », *Annales de Normandie*, 42^e année, n° 3, 1992, p. 257.

4 J.-A. de Lérue, *Histoire de la ville de Blangy-sur-Bresle, département de la Seine-Inférieure*, Rouen, A. Péron, 1860, p. 92.

5 Nous n'avons pu encore déterminer la cause de l'adoption du nom de ce village du Tarn, alors légitimement porté par la famille de Vergnette d'Alban, originaire du Rouergue mais établie à Évreux depuis la fin du ^{xvi}^e siècle.

6 Victorine-Marie Michel était née le 3 septembre 1839 à La Rochelle, fille d'Agathe Michel (v. 1803-1880), couturière native de Dijon et veuve de Jean-Louis Boursier, et d'un père inconnu.

7 Archives de Paris, D4R1/980, 2^e bureau de recrutement militaire de la Seine, matricule n° 3987.



Fig. 3 - Paul Brossard d'Alban, photographie du *Portrait de femme âgée* par Hubert, 1927, archives du musée des Beaux-Arts de Caen.

d'infanterie. Passé dans la réserve en tant qu'infirmier dès septembre de l'année suivante, et restant domicilié à Asnières, il se forma au métier de photographe : l'un de ses premiers clichés fut reproduit en carte postale au plus tard en 1906⁸. Mobilisé en août 1914, Paul Brossard d'Alban fut transféré dans le service auxiliaire par la commission de réforme en septembre 1915, pour « faiblesse musculaire ». Ayant épousé à Rouen le 12 mai 1917 Céline-Aurélie Lardeaux (1892-apr. 1944)⁹, et enfin mis en congé en février 1919, il devait bientôt trouver un nouvel établissement professionnel à Caen : suivant un acte sous seing privé passé le 1^{er} novembre suivant, il racheta en effet au photographe René Aubry (1889-1962) le « fonds d'atelier photographique » que son beau-père et oncle par alliance, le peintre et photographe Eugène Royer (1857-1930), avait jusqu'alors « exploit[é] à Caen, 98 rue Saint-Pierre, ensemble la clientèle, l'achalandage et le droit au bail des lieux où s'exploit[ait] le fonds¹⁰ ».

Plusieurs expositions locales, notamment celle *des arts appliqués, des beaux-arts et de photographie* qui se tint au lycée Malherbe, alors à l'abbaye-aux-Hommes, d'août à septembre 1922, lui donnèrent rapidement l'occasion de dévoiler au public caennais ses meilleurs tirages, ainsi qu'en témoignait un journaliste



Fig. 4 - Paul Brossard d'Alban, photographie de *Briséis et ses compagnes pleurant sur le corps de Patrocle* d'Albert Édouard, v. 1931-1936, archives du musée des Beaux-Arts de Caen (anc. coll. Garrido).

8 Portant la mention « Phot. Edit. Brossard d'Alban », un exemplaire de cette carte postale représentant la villa « Les Lierres », jadis 24 boulevard de Valmy à Colombes, fut oblitéré en septembre 1906 (collection particulière).

9 Née et déclarée le 24 décembre 1892 à Bullecourt (Pas-de-Calais) sous le patronyme de sa mère, Céline-Aurélie Lardeaux était la fille naturelle de Jules Lardeaux (1859-1903), pâtissier, et d'Aurélie-Marie-Josèphe Chocut (1872-1904) ; elle fut légitimée le 24 janvier 1899, à la mairie du 14^e arrondissement de Paris, avant le mariage de ses parents le 14 février suivant. Après les décès prématurés de ces derniers, elle semble avoir été élevée à Étampes chez sa tante Laure-Marie-Josèphe Chocut (1881-apr. 1906), épouse d'Henry Lavenue.

10 *Le Moniteur du Calvados*, 76^e année, n° 280, 4 décembre 1920, p. 2 (1^{er} avis), et *ibid.*, n° 288, 14 décembre 1920, p. 2 (2^e avis).

du *Moniteur du Calvados* : « Lors de la récente *Exposition des Artisans*, j'avais déjà signalé les progrès réalisés par M. Brossard d'Alban. L'important envoi qu'il a fait et l'exposition actuelle ne font que confirmer cette impression et le classe parmi nos bons professionnels. Il a d'intéressants essais dans ses scènes de genre et ses animaux. Ses portraits sont d'un excellent effet, celui de M. Renouprez a un caractère vraiment artistique¹¹ » (Fig. 2). Une médaille de vermeil lui fut alors décernée. Avec son objectif, Paul Brossard d'Alban fixait également des paysages des environs de la ville et l'actualité locale, notamment sportive, tels que les matches de boxe ou de football¹².

Parallèlement, Brossard d'Alban poursuivait son activité de photographe d'art. Conservateur du musée de Caen depuis 1896, Gustave Ménégoz (1858-1934) et son collègue en charge du cabinet Mancel, l'historien Gabriel Vanel (1850-1938), semblent lui avoir ainsi confié au début de 1927 la réalisation d'une campagne de prises de vues. Ces nouveaux clichés leur servirent à illustrer tant les articles qu'ils firent respectivement paraître dans *Le Figaro artistique* de février à avril 1927¹³, que leur catalogue commun des deux collections, publié en 1928¹⁴ (Fig. 3). Si le rendu d'impression de ces photographies d'œuvres toujours existantes peut nous paraître assez médiocre au regard de nos standards actuels, d'autres tirages que Paul Brossard d'Alban exécuta durant les années suivantes constituent l'unique et ultime trace visuelle de toiles détruites en 1944, telle les tragiques *Briséis et ses compagnes pleurant sur le corps de Patrocle*, tableau exposé au Salon des Artistes Français de 1885 puis à l'Exposition universelle de Paris de 1889 par le peintre caennais Albert Édouard (1845-1919), qui en fit don au musée en 1919 (Fig. 4).



Fig. 5 - Tampon signature figurant au revers de la précédente photographie.



Fig. 6 - Carton-support de Paul Brossard d'Alban, après 1936, collection particulière.

Nommé officier d'académie par décret du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du 1^{er} février 1931¹⁵ (Fig. 5), Paul Brossard d'Alban fut éphémèrement membre, durant cette seule année, de la Société caennaise de Photographie¹⁶. Au cours de 1936, il transféra son atelier du 98 au 32 de la rue Saint-Pierre¹⁷, le rebaptisant alors sous la raison sociale de « Royal Photo », en souvenir de son ascendance capétienne. L'un des cartons-supports qu'il employa alors porte ainsi les armoiries des Brossard, qui sont d'azur à trois fleurs de lys d'or, à la cotice d'argent brochante sur le tout, c'est-à-dire les armes de France avec une brisure de cadet – et non de bâtardise (Fig. 6) ; celles-ci étaient surmontées d'un phylactère portant la devise familiale : « *Audenti succedit opus* » (*L'audace donne le succès*).

11 « Nos visites à l'Exposition des Arts appliqués. VIII », *Le Moniteur du Calvados*, 78^e année, n° 203, 31 août 1922, p. 1.

12 *Le Moniteur du Calvados*, 80^e année, n° 282, 5 décembre 1924, p. 3 ; *ibid.*, 81^e année, n° 76, 31 mars 1925, p. 3.

13 Gustave Ménégoz, « Le Musée des Beaux-Arts de Caen », *Le Figaro artistique*, n° 143, 24 février 1927, p. 306-308 ; *ibid.*, n° 144, 3 mars 1927, p. 322-324 ; Gabriel Vanel, « La Collection Mancel à l'hôtel de ville de Caen », *Le Figaro artistique*, n° 151, 21 avril 1927, p. 434-435 ; *ibid.*, n° 152, 28 avril 1927, p. 452-453.

14 Gustave Ménégoz, Gabriel Vanel, *Musée de Caen et Collection Mancel. Catalogue des tableaux, sculptures, dessins, aquarelles et objets d'art [...] illustré de douze photogravures*, Caen, Jouan et Bigot, 1928.

15 *Journal officiel de la République française*, 63^e année, n° 27, 1^{er} février 1931, p. 1171. La présence des palmes académiques sur certains de ses tampons signature permet de placer après cette date la réalisation des photographies au dos desquelles elles figurent.

16 Bernard Chéreau, « Liste des membres de la SPC », dans Bernard Chéreau, Céline Ernaelsteen, cat. exp. *La Société Caennaise de Photographie, 1891-1948*, Caen, ARDI, 2007, p. 44.

17 Dans l'édition de 1936 des *50 000 adresses du Calvados*, Brossard d'Alban est mentionné à ces deux adresses, preuve que son déménagement était alors en cours.



Fig. 7 - Paul Brossard d'Alban, vue photographique de la perspective des salles 2 et 1 du musée de Caen, 1936, Archives des musées nationaux.

C'est probablement au milieu de cette même année 1936 que Brossard d'Alban réalisa une nouvelle campagne photographique dans les trois premières salles du musée, dont la complète réfection venait de s'achever sous la direction du conservateur Louis-Édouard Garrido (1893-1982). Ce dernier, d'abord désigné irrégulièrement comme successeur de feu Ménégoz en janvier 1934 par la seule volonté du maire de Caen, lors André Detolle (1876-1962), ne devait en effet la légitimité de sa nomination officielle à ce poste, par arrêté préfectoral de juin 1935 – après une longue résistance de l'administration centrale des Beaux-Arts –, qu'au fait d'avoir mené avec résolution et diligence ces travaux de réaménagement depuis longtemps attendus. En dépit des chefs-d'œuvre qu'elle abritait, la galerie municipale de Caen, en raison de son obscurité, de son encombrement et de son désordre, était jusqu'alors considérée comme « l'un[e] des plus typiques parmi les musées-repoussoirs dont il exist[ait] encore, dans nos provinces, trop d'exemples¹⁸. » Pour y remédier, des lanterneaux offrant une lumière zénithale avaient donc été percés dans les plafonds, et les tableaux avaient été reclassés de manière plus raisonnée : tandis que les anciens maîtres français faisaient face dans la troisième salle à leurs confrères hollandais et flamands (Fig. 1), les chefs-d'œuvre de cette

dernière école se déployaient sur les murs de la seconde, autour de l'*Abraham et Melchisédech* de Rubens, placé en vedette sur une tenture de velours rouge (Fig. 7). Reproduite dans un article publié en novembre 1936 dans lequel Joseph Billiet (1886-1957), inspecteur général des musées, saluait ces transformations¹⁹, cette dernière photographie laisse deviner, dans la perspective, la salle 1 consacrée aux artistes français modernes. Également dû à Brossard d'Alban, un cliché inédit figure quelques œuvres placées dans celle-ci, notamment la défunte *Charlotte Corday* en plâtre que le sculpteur angevin Ferdinand Taluet (1821-1904) avait envoyée au Salon de 1884, puis à l'Exposition universelle de 1889 avant d'en faire don au musée en 1901 (Fig. 8). Sur la cimaise à l'arrière-plan se détachent d'autres œuvres disparues, notamment : *Les Basses-Prairies près de Pontoise*, toile dévoilée au Salon de 1898 par le peintre caennais Paul-Louis Beaumont (1863-1936) et qui venait d'être donnée au musée en mai 1936 ; le portrait ovale de *Sigismond-Tancrede de La Bigne* qui provenait de la galerie d'ancêtres imaginaires peinte par Édouard Detaille (1848-1912) pour la célèbre courtisane Valtresse de La Bigne (1848-1910), laquelle, d'origine normande, l'avait légué au musée avec l'effigie d'un autre de ses pseudo-aïeux ; ou encore la partie inférieure des *Funérailles de Guillaume le Conquérant* qui,

18 Joseph Billiet, « Au musée de Caen », *Bulletin des musées de France*, novembre 1936, p. 166.

19 *Ibid.*, repr. p. 167.

commandées en octobre 1830 pour le musée de Caen au peintre Henri-Joseph de Forestier (1785-1872), lui aussi d'ascendance normande, n'avaient été achevées qu'en 1855 pour l'Exposition universelle de Paris, et déposées à sa destination qu'en 1876 ...

La guerre semble avoir eu raison de son atelier : par acte passé chez M^{es} Lozier et Lecornu, notaires à Caen, Paul Brossard d'Alban vendit le 12 janvier 1944 son « fonds de commerce de photographie, travaux d'amateur et portrait d'art, exploité à Caen, 32 rue Saint-Pierre, sous le nom de "Royal-Photo" » à une société baptisée du même nom ayant alors son siège 11 rue de l'Aurore, « avec entrée en jouissance au 1^{er} avril 1944²⁰ ». Derrière cette mystérieuse entité se cachait assurément Guy Strittmatter (1913-1982) : cette adresse appartenait en effet à la mère de Raymonde-Madeleine Prévost (1909-1993) qu'il avait épousée en secondes noces en juillet 1943. Cette dernière avait di-

vorcé en mars 1938 du photographe Raymond-Albert Lenriot (1906-apr. 1938) qui avait fondé en 1933 l'entreprise de fournitures photographiques « Central-Photo », alors sise 34 rue Saint-Jean. Or, si l'immeuble abritant l'ancien laboratoire de Brossard d'Alban fut rasé lors des bombardements de l'été 1944, un « Studio Royal Photo » continua d'exister au 24 rue Saint-Pierre, dépendant du fameux magasin « Central-Photo » (installé après la guerre dans un des baraquements de la place de la République, puis, à partir du milieu des années 1960, au 14 rue Saint-Jean) dont le propriétaire était, depuis 1945, ledit Guy Strittmatter ... Quant à Paul Brossard d'Alban, peut-être quitta-t-il opportunément Caen avant le Débarquement allié ; nous n'avons hélas pu jusqu'à présent découvrir le lieu et la date de son décès.

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



Fig. 8 - Paul Brossard d'Alban, vue photographique de la *Charlotte Corday* de Ferdinand Taluet, 1936, collection particulière.

20 *Le Bonhomme normand*, 80^e année, n° 7, 18-25 février 1944, p. 2.

Les portes royales du musée des Beaux-arts de Rouen

Grâce au legs de Tatiana et Henri Collin (1985), enrichi par des dons de Simone Bakirdjan (1994) et de Jacques Polain (2007), le musée des Beaux-Arts de Rouen conserve le plus important fonds d'icônes en France hors Paris. Constitué majoritairement d'œuvres russes, datant du XVIe au XIXe siècle, cet ensemble est présenté dans une nouvelle salle qui permet de découvrir la tradition chrétienne orthodoxe dans laquelle le sens de l'image religieuse est différent de celui qu'on lui connaît dans l'Église occidentale. Il rassemble des représentations de fêtes et de saints, ainsi que des belles portes d'iconostase. Ces portes, appelées « portes royales », sont une particularité du monde orthodoxe et sont à la fois un objet fonctionnel et spirituel.

Les icônes ont une place privilégiée dans la pratique culturelle et spirituelle des chrétiens orthodoxes. Saint Basile le Grand (329-379) explique que « ce que la parole communique par le moyen de l'ouïe, la peinture le montre silencieusement par la représentation » (*Homélie 19 sur les 40 martyrs de Sébaste*). Il dresse ainsi un parallèle entre les mots et l'image. C'est la raison pour laquelle, pour les croyants, l'icône est sacrée de la même façon que l'Évangile. Elle est vénérée par les fidèles. Ces œuvres sont très présentes dans les églises, en particulier sur l'iconostase. Cette dernière est une cloison recouverte d'icônes séparant la nef, dans laquelle se tient l'assemblée des fidèles, de l'autel où célèbre le clergé. Marquant symboliquement le passage entre le monde terrestre et le monde céleste dans l'église, cette clôture s'ouvre en trois endroits : deux portes simples latérales et une porte à deux battants au milieu, réservée au célébrant. Au centre, les *portes royales* correspondent métaphoriquement à l'entrée dans le Royaume de Dieu, c'est pourquoi, depuis le Moyen-Âge, elles reçoivent souvent une iconographie liée à la Révélation. Dans la partie supérieure, se trouve l'An-

nonciation qui est le moment-même de l'Incarnation de Jésus. La Mère de Dieu incline humblement la tête à l'annonce de l'ange alors qu'un triple rayon bleu divin descend sur elle. Dans la partie inférieure sont figurés les quatre évangélistes par lesquels le message chrétien est connu. Luc, Matthieu et Marc sont à leur table de travail, dans un cadre urbain ; Jean dicte à Prochore son texte, au pied des monts de l'île de Patmos. Les quatre saints sont surmontés d'un globe rouge, où figure leur forme symbolique, décrite dans la vision d'Ezéchiel. Il est intéressant de remarquer que l'association entre les évangélistes et leur symbole suit encore l'interprétation de saint Irénée de Lyon (177-202) et non celle de saint Jérôme (347-420), comme c'est l'usage en Occident : saint Jean est ici associé au lion, saint Marc à l'aigle et non l'inverse.

Cette particularité permet de placer la réalisation de cette œuvre au XVIIIe siècle, à une époque où les règles occidentales ne prévalaient pas encore en Russie.

Cet art a ainsi pour fonction de transmettre une réalité spirituelle, il est donc profondément signifiant. Les matériaux qui la constituent sont eux-mêmes symboliques et proviennent traditionnellement du monde végétal (bois, toiles), animal (colles, liants) et minéral (charges, pigments, métaux), réunissant l'ensemble des éléments du monde visible dans une même création. Sur les *portes royales*, les différentes scènes sont travaillées sur un fond d'or très abîmé. La présence de ce dernier permet d'illuminer d'un rayonnement immatériel aussi bien les personnages représentés que ceux qui les regardent. Il évoque la lumière divine. Panneau de bois entoilé et peint, l'icône n'est pas une simple image, mais elle est considérée comme une manifestation de la transcendance divine. La conception d'une telle œuvre est intimement liée à la théologie et à la prière. Le rendu de l'espace est lui aussi allégorique. Le repose-pied sur lequel se tient Marie est représenté en perspective axonométrique, ce qui a pour effet de légè-



Russie, deuxième moitié du XVII^e siècle, *Portes royales*, Musée des Beaux-Arts, RMM Rouen Normandie - vue d'ensemble

rement soulever le sol et de ne pas donner de profondeur à la scène. Les toits des bâtiments, les tables de travail des évangélistes sont quant à eux représentés en légère perspective inversée, c'est-à-dire que le point de fuite au lieu d'être projeté vers l'arrière-plan se situe dans l'espace même du regardeur au-devant de l'image. La perspective inversée, la hauteur d'un personnage relative à son importance plutôt qu'à sa distance, les procédés complexes d'agencements de divers points de vue et points de fuite donnent à l'espace une certaine immatérialité, une sensation qui n'est pas celle du monde dans lequel nous vivons. Aucun personnage, aucune architecture ne projette d'ombre. Les corps dépeints n'ont pas de réalité charnelle. La montagne elle-même semble abstraite. C'est de cette façon que l'iconographe donne à voir des scènes qui, si elles ont eu lieu sur terre, sont déjà empreintes de la grâce divine. Le théologien Michel Quenot (1941-), paraphrasant les paroles de Leon Battista Alberti (1404-1472), parle ainsi d'une « fenêtre sur le Royaume ». Le traitement linéaire des vêtements, le regard à la fois pénétrant et détourné, appuient ces impressions et reprennent les canons iconographiques traditionnels.

Le mode de représentation suit en effet des règles particulières. Les icônes sont élaborées à partir d'un prototype qui leur donne une apparente uniformité. L'iconographie des scènes est fixée, dans sa forme générale, par la Tradition. L'Annonciation représentant la Mère de Dieu filant apparaît dès l'Antiquité tardive et perdure dans le monde byzantin, alors qu'en Occident les peintres introduisent des variations de plus en plus importantes. Le rendu des personnages ne cherche pas le naturalisme. Les saints aux visages peu modelés et à la silhouette étirée qui se retrouvent aussi dans l'icône de la *Crucifixion* sont hiératiques ; le traitement de l'espace est non unifié. Tout



Saint Jean

cela révèle une vision transfigurée du réel. Les particularités physiques ne sont pas pour autant rejetées et construisent parfois un stéréotype. Saint Nicolas, par exemple, se reconnaît facilement à son front haut et dégarni et à ses joues légèrement creusées. De même, la spontanéité n'est pas exclue des scènes : si l'archange et la Mère de Dieu de l'Annonciation semblent absorbés par un dialogue suspendu et silencieux, l'ange sur la pointe des pieds est encore dans un équilibre instable et la Vierge surprise laisse tomber sa pelote



L'Annonciation



Russie, XVI^e siècle, *La Crucifixion*,
Musée des Beaux-Arts de Rouen RMM Rouen Normandie

pourpre. L'iconographe saisit un instant, il est témoin de l'irruption déconcertante de l'ange dans la maison de Marie. Les saints sont immobiles, mais pas statiques. Ces ambivalences montrent que le monde de l'icône est à la fois réel et concret, abstrait et symbolique. Une variété des formes existe cependant et permet de distinguer périodes ou cultures différentes. Les motifs décoratifs présents à l'arrière-plan de la *Crucifixion* indiquent une école moscovite. La découpe supérieure des portes en volute, et les ornements blancs sont, eux, caractéristiques de la Russie centrale. S'y retrouvent aussi la délicatesse des visages, la rondeur des yeux, la douceur des attitudes et l'utilisation de coloris chauds.

Cette belle icône illustre l'approche double que l'on peut avoir de ces œuvres : tout à la fois objets de culte et objets d'art. L'approche esthétique des icônes prend plus d'importance au début du XX^e siècle ; des artistes des avant-gardes y puisent un langage nouveau comme Malevitch ou Matisse qui les découvre lors de son séjour à Moscou en 1911. Les icônes accrochées sur les cimaises d'un musée gagnent en opacité, car elles sont contemplées dans leur état ontologique et non plus dans la transparence théologique, mais cela permet alors de les regarder comme sujet pictural, au-delà de leur signification théologique. Ainsi dans l'icône se conjuguent de manière particulière esthétique et spiritualité.

Sibille Wsevoljsky
Médiatrice culturelle Métropole Rouen Normandie

Albert Marquet et Le Havre



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

Le Havre, le bassin

Il y a deux ans, l'AMAM est heureuse d'avoir contribué, grâce à la générosité de ses adhérents, à l'acquisition d'un très beau tableau d'Albert Marquet, *Le Havre, le bassin*, une huile sur toile peinte lors de la « grande semaine maritime du Havre » de l'été 1906.

Albert Marquet choisit de travailler au Havre à trois reprises, en 1906, 1911 et 1934. Son premier séjour, en compagnie de son ami Raoul Dufy, est le plus productif puisqu'il réalise quatorze œuvres, dont neuf représentent les quais bordant le bassin du Roy.

En effet, le thème du port est une source d'inspiration permanente pour le peintre : activité intense sur les quais et les pontons, bateaux colorés et présence mouvante de l'eau.

« Marquet se sentait chez lui partout où il y avait de l'eau » écrit son épouse Marcelle Marquet

Le Havre, le bassin présente une structure audacieuse. Dans un premier plan envahissant (les deux tiers du tableau) apparaît dans une ombre grise la place de l'Arse-
nal meublée de baraques foraines et animée par des personnages simplement suggérés en aplats de couleur (surfaces de couleur uniforme, qui ne varient ni en luminosité ni en pureté). A droite, un mât orné de drapeaux tricolores déborde sur le second plan baignant dans une belle lumière d'après midi. Les Havrais reconnaîtront le quai des Casernes (actuel quai Michel Féré) bordé d'habitations qui se reflètent dans l'eau et le bassin du Roy où sont amarrés quelques bateaux. Au fond un pylône électrique jaune marque l'endroit où le bassin se resserre avant de s'ouvrir sur le large.

Les deux tiers inférieurs du tableau sont traités en tons sourds à dominante grise alors que le tiers supérieur est éclaboussé de couleurs chaudes. L'œil du spectateur passe du sombre au clair pour se perdre dans l'eau lumineuse. Ce goût pour les contrastes appuyés que l'on remarque ici caractérise nombre de toiles de Marquet.

En outre, le peintre s'affranchit des règles de la perspective traditionnelle et donne peu de place au ciel, saturant l'espace du tableau avec les deux premiers plans. Toutes les références visuelles de l'impressionnisme sont abandonnées au profit de larges coups de pinceaux et d'un choix de couleurs parfois arbitraires comme les quelques taches orangées présentes autour du bassin.

On identifie sans peine la manière de peindre des Fauves (ainsi baptisés en 1905) réunis au début du XX^{ème} siècle autour de Matisse.

« *Nous travaillions déjà, Matisse et moi, avant l'exposition, dès 1898, dans ce qu'on appela plus tard la manière fauve. Les premiers indépendants où nous étions, je crois, les deux seuls peintres à nous exprimer par tons purs remontent à 1901* », écrit le peintre.

Rappelons les règles de cette nouvelle école : des formes simplifiées, des couleurs pures et posées en aplats, détachées de la réalité.

Le fauvisme de Marquet se caractérise par des couleurs qui ne sont jamais stridentes. Même s'il est un des acteurs de la légende du mouvement telle qu'elle s'est écrite en 1905, le peintre, désireux d'échapper aux classements réducteurs, développe un vocabulaire de couleurs pures mais toujours discrètes.

C'est pourquoi *le Havre, le bassin* est une toile particulièrement représentative de la période fauve spécifique au peintre, période que celui-ci considérerait d'ailleurs comme un écart expérimental dans sa carrière.



Anonyme, Albert Marquet peignant sur la plage du Havre, été 1906, carte postale noir et blanc, 8,5 x 14 cm, Ed. Léon et Lévy, Paris

Albert Marquet (1875-1947) un peintre mal connu

Le 26 mars 1875, Pierre Léopold Albert Marquet naît à Bordeaux.

1890 : intéressé très tôt par le dessin, soutenu par sa mère, il s'inscrit à l'Ecole nationale des arts décoratifs à Paris.

En 1892, il fait la connaissance de Matisse, avec lequel il se lie d'amitié, amitié présente tout au long de sa vie.

1893 : il entre à l'Ecole nationale des Beaux Arts dans l'atelier de Gustave Moreau. Une étape importante car Gustave Moreau prodigue un enseignement libre, respectueux de la personnalité de chacun. « *Je suis le pont sur lequel certains d'entre vous passeront* » disait-il.

Marquet se forme en copiant les maîtres anciens au Louvre.

1899 : première exposition.

1906 : Marquet rejoint Dufy au Havre : ils peignent les rues pavées pour le 14 juillet. Ils travaillent également à Sainte-Adresse, à Fécamp, à Dieppe, à Trouville et à Honfleur.

La même année, Marquet entre dans «**Le cercle de l'art moderne**» créé au Havre : association originale composée de 30 membres comptant des négociants et des hommes d'affaires versés dans l'art (Olivier Senn) et des artistes havrais (Dufy, Friesz, Braque). Son but est de proposer des manifestations artistiques pour faire connaître les tendances contemporaines des arts plastiques, de la poésie, de la musique et de la littérature.

Une exposition collective sera organisée de 1906 à 1909 dans l'orangerie de l'hôtel de ville. Elle réunit les fauves (Derain, Matisse, Marquet, Manguin, Dufy, Friesz, Puy, Van Dongen, Vlaminck...) mais aussi les impressionnistes et les post et néo-impressionnistes (Monet, Vallotton, Renoir, Redon, Pissaro, Signac, Sérusier, Bonnard).

Ces manifestations permettent aux collectionneurs d'acquérir les œuvres de jeunes artistes et à ces derniers de trouver des débouchés.

Après dix ans de pauvreté qu'il partage avec Matisse, Marquet connaît à partir de 1908 un relatif succès qui lui permet de vivre de son art.

Il enchaîne les voyages (France, Europe, Afrique du nord) mais revient toujours à Paris qu'il arpente inlassablement, peignant les monuments, la Seine, ses quais et ses ponts.

Entre 1908 et 1913, il vend plusieurs toiles à deux collectionneurs russes, Morozov et Chtchoukine. Il participe à de nombreuses expositions et se fait connaître dans toute l'Europe ainsi qu'à New York, San Francisco, Tokyo et Osaka.

En 1914, Marquet est mobilisé puis réformé pour raison de santé.

A partir de 1920, il passe tous ses hivers à Alger où il épouse en 1923 Marcelle Martinet.

Entre 1920 et 1940 la cote de Marquet, qui multiplie les expositions en France et à l'étranger, augmente considérablement.

Le peintre passe la seconde guerre mondiale à Alger. Rentré en France, il adhère au Parti communiste.

Il passe la fin de sa vie entre Paris et sa maison de campagne achetée en 1937 à La Frette-sur-Seine située au nord-ouest de Paris : « *C'est peut-être dans cette modeste maison de la Frette, estime Marcelle, qu'Albert se sentait le plus chez lui. Son atelier, bien isolé dans le grenier, dominait une boucle de la Seine, son fleuve... Albert s'y sentait à l'aise et comme à l'abri* ».

Marquet s'éteint le 14 juin 1947.

Jusque dans les années 1960-1970, le peintre tombe dans l'oubli.

Pourquoi Marquet a-t-il « *quitté le radar de la notoriété* » selon l'expression de Sophie Krebs ? ¹

Par son refus obstiné des étiquettes et l'absence d'écrits théoriques, il reste inclassable : « *Mon opinion sur la peinture, c'est la peinture* ».



Albert Marquet, *Homme bedonnant*, vers 1900-1904, encre de Chine noire et pierre noire sur papier, 15,1 x 9,7 cm. Collection Olivier Senn. Donation Hélène Senn-Foulds, 2004. Le Havre, musée d'art moderne André Malraux
© MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

En outre, il incarne une certaine tradition française de la peinture de paysage (naturel ou urbain) très prisée par certains collectionneurs mais délaissée par d'autres qui préfèrent miser sur les nouvelles écoles picturales du début du XX^{ème} siècle : le cubisme, le surréalisme et toutes les avant-gardes.

Pourtant Marquet est un jalon important dans l'évolution de la peinture de paysage. Son apport principal est d'avoir intégré la vie moderne sous toutes ses formes dans des paysages qu'il aime synthétiser, à la manière de Cézanne.

Albert Marquet au MUMA

Le musée du Havre abrite un des fonds permanents les plus riches d'Albert Marquet grâce au legs de la collection Senn qui disposait d'une trentaine d'œuvres du peintre.

On y trouve essentiellement des croquis. Dessinateur né, le peintre pratiquait le dessin sous toutes ses formes : crayon, plume, mine de plomb, pastel, encre de Chine : « *mes gammes* », disait-il.



Albert Marquet, *Etude de personnage avec parapluie*, 1904, encre de Chine sur papier vélin, 14,7 x 9 cm. Collection Olivier Senn. Donation Hélène Senn-Foulds, 2004. Le Havre, musée d'art moderne André Malraux
© MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

1. Sophie Krebs est conservatrice en chef au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. En 2019, elle a été co-commissaire de l'exposition Raoul Dufy (avec Annette Haudiquet, directrice du MuMa) au Musée d'Art Moderne André Malraux du Havre.

Marquet a l'art de saisir les postures ou les caractères. A la limite de la caricature, ses dessins au graphisme simplifié font penser à l'univers de Daumier. Dans les silhouettes esquissées se révèle souvent un humour caustique : Marquet capte sans concession le pittoresque de la vie urbaine.

Par ailleurs, le MUMA acquiert en 1935 une huile sur toile exécutée en 1934 : *L'Anse des pilotes du Havre*

Bien que datant de 1934, la toile présente une structure plus traditionnelle que celle de *Le Havre, le bassin*.

L'espace s'articule en trois plans horizontaux : la digue promenade avec personnages, le bassin avec grue et bateaux, l'estuaire de la Seine et la côte basse normande. On retrouve des éléments de verticalité qui dynamisent la toile : piliers de la digue, lampadaire, grues, cheminées de bateaux.

Grâce à une gamme chromatique réduite déclinée en roses, en bleus, en gris sourds se dégage une impression d'harmonie. Le ciel, qui occupe le tiers supérieur du tableau ainsi que les coups de pinceau assez légers aèrent l'atmosphère. Marquet a quitté depuis longtemps son « écart expérimental » fauve.

Comparons *Le Havre, le bassin* et *L'Anse des pilotes* : deux techniques picturales différentes, deux images du port du Havre, deux visions d'une même réalité. Ainsi ont évolué le regard et la technique du peintre.

Le MUMA offre donc aux Havrais et à tous ses visiteurs la possibilité de faire la connaissance d'un peintre singulier, exact contemporain de Raoul Dufy et d'Othon Friesz. Un peintre qui, s'il est toujours resté un peu dans l'ombre, n'en mérite pas moins la reconnaissance du public.

« Je ne sais ni écrire ni parler mais seulement peindre et dessiner. Regardez ce que je fais. Ou je suis arrivé à m'exprimer ou j'ai échoué. En ce cas, que vous me compreniez ou pas, par votre faute ou par la mienne, je ne peux pas faire plus ».

Nul doute que Marquet a aujourd'hui toute sa place dans l'histoire de la peinture du XX^{ème} siècle.

Françoise Quérue
Présidente de l'AMAM



Albert Marquet, *Avant-port du Havre*, 1934, huile sur toile, 33 x 40,8 cm.
Le Havre, musée d'art moderne André Malraux © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

Incandescences.

À ma connaissance, les visiteurs qui ont eu la chance de voir l'exposition proposée l'été dernier au musée des beaux-arts de Caen, *Les villes ardentes, art, travail, révolte, 1870-1914*, n'en sont pas sortis indemnes¹. C'est pourquoi intituler *Incandescences* un propos sur les raisons de mon propre éblouissement, rend compte d'un des possibles effets produits par une telle visite ; il y a plusieurs manières de choisir un superlatif, dont la surenchère induite ou l'hommage appuyé ; or voilà une exposition qui pense "tout haut" et qui, en outre, réfléchit – j'entends ici les deux acceptions du mot : car elle agit aussi comme un miroir tendu *aux derniers flâneurs*, de ceux du moins où il n'est point besoin de rappeler qu'un tableau, c'est formellement une "série de séries"² –, et comme une vaste fresque donne à réfléchir par l'enchantement de sa conception.

L'amateur de figuration sidérante avait l'embarras du choix : peintures, gravures, dessins, photographies, cartes postales, affiches et illustrations de journaux et autres imprimés, et quelques sculptures même, toutes



Fig. 1 – Ernest-George Bergès (1870-1935), *Visite à l'usine après une soirée chez le directeur*, 1901 (détail), Huile sur toile, Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, © Photo Bresson. Cat. 124.



Fig. 2 – Victor Marec (1862-1920), *Les fondeurs retirant le creuset du four*, 1901 (détail), Huile sur toile, Le Puy-en-Velay, © Musée Crozatier. Cat. 122. Photo in situ, J.-P. L.

présentées avec un bel à-propos et des commentaires éclairants, ce qui nous est signalé de prime abord dans le catalogue par un avant-propos d'Emmanuelle Delapierre, conservatrice-directrice du musée, introduction intitulée fort justement : *Pour une modernité située*.

De l'ardence [Fig. 1] et de l'incandescence [Fig. 2]

Le qualificatif "ardent" fait référence au feu : solaire, prométhéen, volcanique ou météorologique. Mais au-delà de ce qui est igné ou inflammable, il a aussi le sens figuré que chacun connaît pour certaines activités ou sentiments humains : le labeur et l'amour, par exemple, que l'on voit se croiser tout au long des représentations d'un monde industriel en plein essor. Ce nouveau monde crée un nouveau genre de paysage et de nouvelles classes sociales ; mais aussi de nouveaux modes de vie, où la sueur promise dès la sortie de l'Éden, se mêle à la poussière noire du charbon [Fig. 3], à celle du ciment, toute en grisaille : dans ces lieux se reflètent les flammes d'un nouvel enfer, celui des forges géantes et des coulées de métal en fusion, qui décline toute la gamme des rouges et des orangés,

1 Programmée dans le cadre de *Normandie Impressionniste*, primitivement du 4 avril au 20 septembre 2020, puis, déplacée, heureusement sans changement du programme iconographique, du 11 juillet au 22 novembre 2020, cette exposition n'a pu se tenir finalement que jusqu'au début du second confinement : elle a fermé le 31 octobre. Fort opportunément, le catalogue éponyme de cette exposition, avait été imprimé dès mars 2020 ; ce qui permettra à ceux qui n'auraient pas pu voir l'événement de s'en faire une belle idée : ce livre de 200 pages, édité conjointement par le musée de Caen et les éditions Snoeck (à Gand) restitue l'ensemble des œuvres exposées et des textes de plusieurs spécialistes de la période et du thème ; il est codirigé par les commissaires de l'exposition, Emmanuelle Delapierre et Bertrand Tillier, professeur d'histoire contemporaine à Paris I, Panthéon Sorbonne. L'exposition et le catalogue ont bénéficié d'un soutien sans faille du musée d'Orsay & alii.

2 Je reprends les termes de Michel Foucault dans son *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 19.

jusqu'au jaune vif virant au blanc lorsqu'il est chauffé à ce point que l'on appelle *ardent* pour le charbon et *incandescent* pour le métal en fusion, devenu blanc. Auparavant, l'*ardence* ou l'adjectif *ardent* pouvaient qualifier, pêle-mêle : un fameux Buisson ardent (et mosaïque), une *Chambre ardente* (et inquisitoriale) qui pouvait vous envoyer au bûcher – revêtu d'une *chemise ardente* pour avancer l'heure du trépas –, mais aussi l'huile d'olive sortie du pressoir, sur les terres ensoleillées du sud. On accolait l'adjectif *ardent* à la fièvre, à la soif, aux chiens, aux chevaux, ou bien aux rouses chevelures ; quelle qu'en soit la couleur, les chevelures s'embrasent parfois : lors du *Bal des ardents*, à savoir des danseurs camouflés en hommes sauvages et enflammés par un geste malencontreux du porteur de torche ; il concluait un charivari en l'honneur du roi Charles VI, et on y dénombrerait quatre morts parmi ces compagnons de ... *momerie*³.

Sont ardents aussi certains miroirs : ceux, légendaires d'Archimède au siège de Syracuse ou celui que Georges-Louis, comte de Buffon présenta à Louis XV. Ils illustrent deux moments d'une nouvelle quête du feu, qui aboutira à une certaine maîtrise de l'énergie solaire avec les miroirs paraboliques du XX^{ème} siècle, conçus pour les fours solaires (Font-Romeu) ou les antennes de concentration des ondes hertziennes pour la réception de l'image et du son dans nos fameuses lucarnes à œiller (voir d'un bon œil plutôt que de ne l'y jeter) et à ouïr (se méprendre plutôt qu'entendre et comprendre), machines souvent enclines à brouiller la vue et l'écoute. La palette des cinq sens et des sentiments communs – foi, religions et croyances se joignant au tableau – était déjà très riche, et l'effroy y côtoyait l'éblouissement et le ravissement... Éros, Fama



Fig. 3 – Ferdinand Joseph Gueldry (1858-1945), *Filature du Nord, scène de triage de la laine*, 1913, Huile sur toile, Roubaix, La Piscine, © Musée d'art et d'industrie André Diligent. Cat. 93.



Fig. 4 – Henri Gervex (1852-1929), *Le Quai de la Villette à Paris ou Le Colporteur de charbon*, 1882, Huile sur toile, Lille, Palais des Beaux-Arts, © Photo RMN/Grand Palais, R. G. Ojda. Cat. 20.

et Thanatos y menaient le bal ; ils continuent ...

Bref, l'ardence sauta le pas, à la ville comme à la campagne, à l'usine comme au champ : l'ardeur au travail, l'amour ardent des amants ou la foi ardente des croyants. Une ardence dont l'apex a longtemps été l'état d'incandescence, celui d'un corps chauffé à blanc, comme le métal ou l'esprit du prolétaire (dés) appointé. Plus prosaïquement, l'incantation publicitaire chavirera au bord de l'indécence sous couvert de technique, lorsque les ampoules électriques seront dites "à incandescence" ...

Cette palette, de couleurs et de sentiments mêlée, est large : on peut l'admirer sans cesse dans ce choix – on pourrait parler d'un carottage – limité au tournant des deux siècles derniers. Cette fois c'est l'ardeur des peintres, des dessinateurs ou des graveurs – le noir et le blanc brûlent de mille feux par la magie du crayon gras, du burin ou du grammage du papier – qui s'attachent à composer cet arc-en-ciel des usages du feu, de la vapeur vouée à remplacer la traction animale. C'est un hymne aussi à la simple force humaine qui les maîtrise, jusqu'à être remplacée par de nouvelles ma-

3 Ce fut, précisément, le 28 janvier 1393. Le mot très à propos de *momerie* est emprunté à l'un des chroniqueurs de l'époque.

chines chassant les engins du passé, dans ces nouvelles cathédrales de l'ère industrielle : on passe du blanc aveuglant des verrières d'ateliers [Fig. 3] – où l'on blanchit, repasse ou qu'on y usine la fonte et le fer –, au blanc ombré des tissus que manipulent les ouvrières – le féminisme paternaliste ouvrant des ateliers pour reproduire le travail ménager non rémunéré, miroir aux alouettes assorti d'un salaire au rabais –, au noir profond du charbon, qui va s'incruster sur la peau des manœuvres [Fig. 4] : une œuvre étonnante pour qui ne connaissait d'Henri Gervex que sa réputation de dilettante, d'opportuniste, et pour le scandale que produisit une de ses premières toiles, *Rolla* (1878), refusée au Salon pour des raisons analogues à celles invoquées pour l'*Olympia* de Manet. Le jaune et le rouge dominant dans ces hauts fourneaux devenus gigantesques²¹. Dans ces lieux où le fer domine, les coloristes joueront sur le brun-orangé du fer rouillé – cf. Cat. 23, *Le Caisson de la Cité*, 1905/6 de Gaston Prunier, graphite et aquarelle –, la grisaille du ciment, et bientôt du béton, et sur les vitrages crasseux aux allures de vitraux ; un nouveau paysage – dit industriel comme un sous-genre du paysage jusque là plutôt champêtre ou urbain – se construit et s'élève au-dessus d'une campagne désertée, parfois l'avoisinant dans les premiers temps, puis rejeté à la périphérie des villes ; comme plus tard dans la ville elle-même, lorsque béton armé métal et verre, permettront aux bâtisseurs de tutoyer le ciel, préluant à la promesse non tenue d'un paradis pour les habitants à venir, attirés par une fortune bien mal partagée : c'est en fait une image de l'enfer – qui n'a jamais cessé de séduire – qui se profile très vite, avec ses usines et ses banlieues, qui remplacent massivement les ateliers d'artisans – tanneries, menuiseries ou forgeries d'antan – et les faubourgs et bourgades du Moyen Âge finissant et de l'ère moderne. En somme, c'est une belle revanche que nous propose Commerson lorsqu'il suggère, dans l'un des calembours de ses *Pensées d'un emballeur* (1851) : *Si l'on construisait actuellement des villes, on les bâtirait à la campagne, l'air y serait plus sain*⁵

Voilà donc les pensées qui tournaient dans mon esprit en m'engageant entre les premières cimaises, illustrant le premier thème : *Vers d'autres rivages ? Le pittoresque des faubourgs industriels*.

Deux longues visites n'ont pas pu épuiser mon envie d'y revenir, pour une revue de détail : un reconfinement a stoppé mon ardeur ...

Je m'attacherai à donner les raisons de cet engouement en commentant quelques œuvres qui m'ont indubitablement tiré l'œil. Choix difficile devant un aussi vaste chantier et en aussi peu de pages.

Émois d'un flâneur aimant glaner.

L'opposition "ville *versus* campagne", qui s'est traduite par ce que l'on a appelé plus tard, et successivement, *exode rural* pour la montée des paysans à la ville et ses usines, *remembrement* pour le passage du bocage à la monoculture extensive, synonyme de mécanisation et d'industrialisation de la production agricole, *déprise agricole*, ou *rurbanisation* pour l'organisation du territoire au détriment des terroirs, de leurs us et coutumes, se traduit très tôt dans les images, qui sont proposées en guise d'entrée en matière à cette ardeur des villes énoncée au seuil de la salle⁶.

Dans les sections suivantes de l'exposition, – *Une rive en ville : peindre les quais*, – *Là où tout est mouvement : les chantiers urbains*, – *Gaston Prunier, paysages urbains et industriels*, – *Au seuil du travail : entrées et sorties d'usine*, – *L'industrie à domicile : le tisserand et la repasseuse en exemple*, – *Le siècle de l'ouvrière : la femme à l'usine*, – *Le travail des hommes : bâtisseurs et ouvriers* et – *Le travail suspendu*, nombreuses furent les stations de mes chemins de traverse, tant les images se renvoyaient dans un intelligent réseau de sens, tramé par les metteurs en scène. De belles séries aussi, qui sont autant de découvertes de certains illustrateurs (Gaston Prunier, Maximilien Luce, Pierre Combet-Descombes ...) souvent restés en marge d'une histoire de l'art à l'image des siècles concernés, qui ne donnaient pas la part belle à cette humanité au travail, exposée et souffrante.

J'ai été fortement impressionné par quatre œuvres, qui nous montrent, ici des femmes triant des balles de laine dans une curieuse lumière chargée de la poussière d'une laine tondue et sans doute encore écriue [Fig. 3], là un coltineur de charbon dont le corps encore jeune resplendit malgré l'effort [Fig. 4] ; la cambrure contribue à maintenir ce corps dans sa dignité et seule la tête inclinée dans l'ombre portée du fardeau traduit l'assujettissement, tandis que l'expression trahit peut-être une pensée d'insoumis ...

La troisième [Fig. 5] est une encre de Chine et gouache sur papier de Kupka, qui montre sans détours l'atmosphère des tunnels en cours de percement pour

4 Ce dispositif est connu de haute Antiquité puisque repéré dès le Vème siècle av. J.-C., en Chine, ou sous la forme des bas fourneaux éphémères au premier Moyen Âge européen devenant "hauts" vers le XIIIème siècle ap. J.-C.

5 On a longtemps attribué ce calembour à Alphonse Allais, qui aurait dit : *On devrait construire les villes à la campagne car l'air y est plus pur !* La nuance entre les deux textes est de taille : là où Jean-Louis-Auguste Commerson suggère d'un air faussement entendu un changement de parti-pris, Allais surjoue le ravi de la crèche.

6 J'aurais aimé montrer ici une lithographie en noir et blanc de Georges Willaume (1876- ca. 1920), intitulé *L'aurore* (1896, Cat. 3), particulièrement évocatrice de ce basculement d'une France rurale vers une France industrielle : on y voit, sur la gauche, des ouvriers munis de pioches ou de pelles, faisant cercle autour d'un feu sur quelque chantier – une gueule de four ? –, tandis qu'une femme, leur tournant le dos, tend un enfant à bout de bras vers la droite, là où luit le matin qui se lève, sur un paysage de campagne à l'écart d'un horizon urbain : espérance d'un matin qui chanterait ou nostalgie d'une aurore aux doigts de rose ? un étonnant oxymoron visuel digne de la fameuse *obscurité clarté*, à n'en pas douter. Willaume était un anarchiste qui collaborait à des journaux et revues anarchistes, libertaires ou syndicaux (*Les Temps nouveaux*, de Jean Grave, par exemple).



Fig. 5. — Frantisek Kupka (1871-1957), *Les mystères de la construction du métropolitain*, 1905, Encre de chine et gouache sur papier, Collection particulière. © Musée des Beaux-Arts de Caen. Cat. 30.

le métropolitain : c'est un exemple, parmi d'autres dans l'exposition, de ces images qui témoignent des importants bouleversements opérés dans plusieurs capitales, tant au sol qu'en sous-sol, en matière d'adaptation au passage de la ville à la métropole ; nouveaux réseaux de circulations, des personnes, des biens et des fluides, qui sont la marque d'un siècle où bâtir ne suffit plus et suppose le remplacement du bâti considéré comme vétuste ou insalubre. Dans toutes les œuvres présentées, on a fait la part belle aux hommes et aux femmes dont le labeur a permis ces réalisations, et que les artistes ont ainsi sortis de l'anonymat où ils sont le plus souvent confinés. Dans cet exemple, ce sont les conditions du travail qui sont mises en évidence ; lot commun aux tunneliers et aux mineurs de fond, avec un répertoire de gestes qui donne une idée de ce peut être une "force de travail" en action et les dangers qu'elle représente, qui suppose la confiance mutuelle des ouvriers travaillant en binôme : on voit de part et d'autre des masses s'abattre sur des barres à mine tenues par un comparse ; celui de gauche semble rentrer la tête dans les épaules ou

tendre le dos. Et enfin [Fig. 6], une scène d'apprentissage où de jeunes repasseuses sont initiées au manie-
ment du fer (que l'on chauffait sur un poêle) par une femme, que l'on voit de dos et que l'on devine rompue à cet exercice. On ne peut qu'être touché par cet exer-
cice de style, qui mêle une forme de clacissisme néo-raphaëlique dans la forme et le choix des visages des jeunes femmes quasi-renaissants, une touche d'impressionnisme académisé – ces mêmes visages auraient quelque chose du regard de Renoir peignant le monde d'un dimanche au bord de l'eau, s'ils n'étaient pas saisis dans l'activité d'un atelier, mais aussi dans son intimité qui apparaît ici comme un nouveau gynécée – comme si l'Orientalisme ambiant avait accouché en ce lieu d'un regard comparatiste éduqué aux chan-
gements sociaux, et surtout une attention pertinente aux gestes du métier : le sourire qui illumine la jeune apprentie découvrant le moyen d'apprécier le degré de chaleur de son fer sans se brûler, le sérieux de celle qui conduit le fer en droite ligne vers nous, comme pour nous faire apprécier la rectitude de sa conduite, tout en reproduisant le geste décidé de la main gauche que la maîtresse d'atelier montre à ses élèves pour maintenir la pièce de tissu ; ce geste est maîtrisé : elle le fait tout en nous observant et en écoutant le chuchotis d'une confiance ou d'un conseil de sa voisine ; re-
gardez aussi l'attention portée à la démonstration de leur guide, par les jeunes filles de profil, en bout de table et par celle qui nous fait face en baissant les yeux : elle surveille son propre geste en miroir de ce-
lui, exemplaire de la maîtresse ; tous ces détails sont autant d'indices de l'humanité du regard complice de Marie Petiet, autre figure militante de l'époque.



Fig. 6. — Eulalie Juliette Marie Louise Petiet (1854-1893), *Les repasseuses*, 1882, Limoux, © Musée Petiet. Cat. 88.



Fig. 6a & 6b. — Deux détails. Photos in situ, J.-P. L.

En fin de parcours, voilà que l'ardeur, mêlée de fureur, revient : nous voyons cette classe sociale découvrant sa noblesse dans la grève, jusqu'à l'affrontement [Fig. 7], ce thème pousse l'artiste Léonie Humbert Vignot à choisir le format d'un triptyque pour *Un jour de grève* ; à l'instar d'un retable qui nous montrerait une *Nativité* ou une *Vierge à l'Enfant* (*L'attente*) et une *Déposition de Croix* ou une *Mise au tombeau* (*Le Mort*, veillé par deux femmes), encadrant une sorte de *Christ en croix* ou une *Montée au Golgotha* (*Le Défilé*).

Ces emprunts vont jusqu'à enterrer "ses" morts dans les règles d'un protocole devenu récurrent depuis 1840 en France, celui de l'hommage public que l'on ac-
cordait aux "héros" de toutes sortes ; l'œuvre [Fig. 8] est prémonitoire d'un autre genre de couloir de l'enfer, puisqu'elle a été peinte en 1908, six ans avant un conflit auquel paysans comme ouvriers, devenus "bidasses", paieront un lourd tribut, enterrés vifs dans des tran-
chées, dont certaines sont aussi boueuses que les cours de fermes ou les abords des usines vues dans les sections précédentes. Dans ce tableau de Paul-Louis Delance, on peut apercevoir, de part et d'autre du drapeau rouge, les têtes des cochers surmontant les dais caractéristiques de deux de ces véhicules, qui



Fig. 7. – Léonie Humbert Vignot (1878-1960), *Un jour de grève*, Triptyque, 1910, panneau gauche : *L'attente*, panneau central : *Le Défilé*, panneau droit : *Le Mort*, Huile sur toile, Lyon, musée des Beaux-Arts. Cat. 139. Photo in situ, J.-P. L.

expliquent la présence d'une foule dont émerge une femme endimanchée (l'épouse d'une des victimes souhaitant l'honorer, comme le voulaient tous ceux qui allaient défilier "dignement" pour protester contre des patrons appelant la troupe à tirer ?) ; cette femme porte un enfant et se détache sur le drapeau et sur un groupe de femmes curieusement de blanc vêtues⁷, mais portant ce qui pourrait être une guimpe en signe de deuil (c'était encore en vigueur à cette époque) ; elle et son enfant fixent les spectateurs (comme pour les prendre à témoin ?) ; le reste du cortège, à gauche, est nimbé de rayons solaires perçant les nuages (comme en témoignent ceux qui éclairent la prairie masquée par le drapeau), et confirme, là encore, le glissement qui conduit de la peinture sacrée – avec ses nuées qui indiquent la manifestation du divin –, à une peinture exaltant d'autres valeurs émergeant avec le prolétariat, dans une rhétorique nouvelle quant à l'objet, mais avec une forme dont la composition doit encore beaucoup à une position idéologique, que Kant puis Marx qualifièrent d'*opium du peuple*, pour signifier qu'il ne faut jamais se laisser convaincre de baisser la garde⁸.

Les mots ont-ils un sens ? J'entends : n'en auraient-ils pas plusieurs ? voire : plus aucun, en ces temps d'affadissement de la langue, et de triomphe d'un sujet moins pensant qu'un roseau ployant sous les vents mauvais d'images sans autre objet qu'un objectif commercial. En regardant ces œuvres graphiques, qui parlent d'un temps proche, certes dépassé, mais tout à la fois dénonciateur du pire en devenir et annonciateur d'une beauté *étrange et pénétrante* d'un monde industriel, saura-t-on encore trouver les

mots pour les décrire : car les images se lisent aussi, en tous sens, pour en percer les envoûtements.

Émouvants sont ces paysages peuplés de nos semblables, nos camarades comme disent d'aucuns ou nos frères comme les nomment certains : on y perçoit des femmes et des hommes aspirant à une vie meilleure, qu'on leur promettait pour des lendemains qui ne confinaient pas avec des au-delà mortifères ou des arrière-mondes paradisiaques ; nous savons que ces lendemains chantants ne sont pas au rendez-vous du *Grand Soir*, mais *grands dieux*, que de promesses n'a-t-on pas tenues que l'on avait fait miroiter aux *damnés de la terre*, en délaissant l'esprit des *Lumières* pour celui du lucre et de l'adoration de divinités païennes et autres esprits chtoniens : Moloch flamboyant du feu de la fonte ou de l'acier, Dieu-pétrole, rejeton du naphte intégré au feu grégeois byzantin, Fée électricité et autres prouesses censées conduire au progrès et au bonheur universel, au nom des prétendues "maîtrise et possession de la Nature"⁹. Pour les temps à venir, n'oublions pas le principe de Dennis Gabor¹⁰ : « *Tout ce qui est techniquement faisable sera entrepris et tout ce qui est vendable sera réalisé* ». Cet homme n'était ni dupe ni cynique, peut-être un peu désabusé : cette fatalité est dans l'air depuis beau temps. Elle explique sans doute qu'il a pu paraître urgent, récemment, de "sauver" l'économie et, dans le même temps, de confiner les tendeurs de sébile.

Jean-Pierre Le Goff, Unicaen & Sambac.



Fig. 8. – Paul-Louis Delance (1848-1924), *Grève à Saint-Ouen*, 1908, Huile sur toile, Paris, © Musée d'Orsay. Cat. 156 & couverture.

7 Peut-être le signe que ce sont de jeunes femmes. Mais, plus prosaïquement, que l'on ne pouvait pas se payer deux habits du dimanche, comme "les bourgeois" : les jeunes hommes qui sont disposés derrière elles sont en redingote noire, seul habit qui permettait de rompre avec les tenues de travail.

8 L'histoire nous apprend qu'il n'y a guère qu'en Chine que les goupillons des missionnaires jésuites précèdent les sabres des colonialistes.

9 Selon René Descartes, dans son *Discours de la Méthode* (1637), parlant de la philosophie : « *on en peut trouver une pratique, par laquelle, connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux, et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature*. » Ils semblent que l'oubli du "comme" par de nombreux commentateurs soit cause de bien des débordements qu'avait anticipés Rabelais dans son *Pantagruel* (1532) : « *Sapience n'entre point en âme malivole, et science sans conscience n'est que ruine de l'âme*. »

10 Dennis Gabor (1900-1979), physicien hongrois émigré aux États-Unis, inventeur de l'holographie et Prix Nobel de Physique en 1957. La phrase figure dans *Inventing the Future*, paru à Londres en 1963, et en France, chez Plon, l'année suivante : *Inventons le futur*. La phrase se réduira à « *What can be made, will be made* » [Ce qui peut se faire, se fera nécessairement], dans un ouvrage compilant plusieurs entrevues radiophoniques de savants et de philosophes "technocritiques" (cf. : *Survivre au futur*, Mercure de France, 1973). *D'invention en survie ... tout un programme !*

Société des Amis du Musée Eugène Boudin

En septembre 1956, un groupe de connaisseurs éclairés décide de se réunir régulièrement, dépose en sous-préfecture de Lisieux les statuts de la Société des Amis du Musée Municipal de Honfleur présidée par Maurice Guyot secrétaire honoraire de l'Université de Paris.

Quatre ans plus tard, en 1960, le Musée Municipal devient le Musée Eugène Boudin.

Le but de la société est de contribuer à l'enrichissement des collections du musée, en favorisant des legs et en faisant des acquisitions d'œuvres. Elle participe également à la vie du musée en finançant les publications liées aux expositions et en initiant conférences, concerts et visites.

Le Comité directeur ainsi que le Conseil d'Administration réunissaient des personnalités du monde des Arts, de la Culture, de l'Industrie et de la Presse, tous attachés ou vivant à Honfleur.

D'abord situé dans les locaux de la Mairie, le Musée est transféré en 1973 dans les locaux actuels, rue de

l'Homme de Bois, grâce à la générosité de Madame Marcel Schlumberger, Présidente succédant à Maurice Guyot, fondateur de la Société des Amis du Musée.

Madame Geneviève Seydoux, successeur de Madame Schlumberger, a obtenu la reconnaissance d'utilité publique de notre association en 1992, l'année de la grande rétrospective E. Boudin à Honfleur.

Puis succède à Madame Seydoux, pendant 20 ans, Simon Chaye, artiste honfleurais. Nous poursuivons inlassablement depuis soixante-cinq ans notre but d'enrichir les collections et de faire découvrir et aimer nos artistes. Cela a été favorisé par des donations et legs faits directement aux Amis du Musée.

Suite à la situation sanitaire imposant la fermeture des musées, notre association reste active et met à jour des projets d'amélioration en tenant compte des nouvelles technologies audio-visuelles.

Danielle Bourdette-Gorzkowski
Présidente



Louis-Alexandre Dubourg. *Le ramassage des pommes près de Honfleur (saint-Siméon)*.
Huile sur toile, 57 x 87,5 cm. Honfleur, musée Eugène Boudin, inv. 85.5.1.

Collectionner l'impressionnisme

Comment les grands collectionneurs ont contribué à la divulgation des œuvres et à l'enrichissement de nos musées.

Au cours de l'été 2020, la remarquable exposition Depeaux rassemblant les plus beaux tableaux donnés au Musée des Beaux-Arts de Rouen en 1909 par ce collectionneur passionné, a été présentée au public. A travers cet ensemble inestimable de peintures impressionnistes, on peut s'interroger sur les motivations de ces collectionneurs visionnaires qui, dès la fin du XIX^e siècle, se sont intéressés aux artistes contemporains dont ils ont très tôt perçu l'originalité. Comment ont-ils pu constituer, transmettre, diffuser et gérer ces collections ? A ces nombreuses questions, le colloque international *Collectionner l'impressionnisme*, initialement prévu à Rouen début novembre et remplacé dans le contexte sanitaire par une série de conférences enregistrées par les participants, a permis d'entrevoir l'importance de ce mouvement qui a fait entrer l'Impressionnisme dans les musées de différents secteurs géographiques de la planète. Quel a été leur rôle dans la constitution des écoles nationales ? Comment se sont organisés les flux d'achats et de ventes. Des spécialistes internationaux ont tenté

d'analyser l'étendue et la variété de ce phénomène de collectionnisme et de faire comprendre leur évolution.



Pissarro, *Paysanne assise*, 1885, Yale University Art Gallery



Claude Monet, *La rue Saint Denis, fête du 30 juin 1878*, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, RMM Rouen Normandie

Le terme de collectionneur apparaît vers 1840 après qu'on ait longtemps utilisé les termes d'« amateur » ou de « curieux »¹. Selon Gwendoline Corthier-Hardoin², le réseau des collectionneurs est, au départ, fraternel et solidaire entre les artistes eux-mêmes. La circulation des œuvres est très précoce et se fait dans un réseau très étroit, constitué d'achats et de dons, d'une grande diversité. Si, à l'origine, on trouve surtout de l'intérêt pour des artistes reconnus comme Corot, Delacroix ou Millet, très vite les impressionnistes s'échangent dans un souci d'estime réciproque. C'est le cas de Monet, Pissarro, Gauguin, Degas et Manet. Certains artistes plus fortunés comme Caillebotte, achètent pour soutenir financièrement un autre artiste. Les artistes utilisent leurs créations comme une banque d'œuvres. Ne devrait-on pas parler de délit d'initiés ? Il s'agit plus de stratégie que de spéculation, il faut vendre ses œuvres ! Parfois, quelques brouilles et ruptures entraînent le rendu des dons, ainsi entre Manet et Degas. Ces artistes apparaissent donc comme des collectionneurs précurseurs, des acteurs

¹ Selon Ségolène Le Men, Fondation de l'université Paris-Nanterre

² Ecole normale supérieure de la rue d'Ulm

clés qui ont cherché à valoriser leur mouvement. Les premiers grands collectionneurs d'art moderne s'organisent au sein du système « marchand-critique-collectionneur » sans renoncer au système du Salon. Mais le marché de l'art se développe rapidement avec les premières ventes aux enchères : A l'Hôtel Drouot en 1875, les ventes impressionnistes se font encore à des prix faibles. Les nombreuses expositions organisées vont permettre à ces artistes en quête d'identité, d'être progressivement reconnus et vendus chez les marchands d'art.

Alexandre d'Andoque³ s'est intéressé à Gustave Fayet, riche propriétaire viticole du Languedoc et par ailleurs, peintre, décorateur et collectionneur de Gauguin, Van Gogh, Renoir, Monet, Pissarro et Berthe Morisot. Il y voit d'excellents placements et achète avec enthousiasme chez Durand Ruel, Vollard ou à Drouot. Il revend ou échange une partie de sa collection à partir de 1905, notamment pour la restauration de son abbaye de Fontfroide en gardant les Renoir et constitue une belle collection pour Béziers.

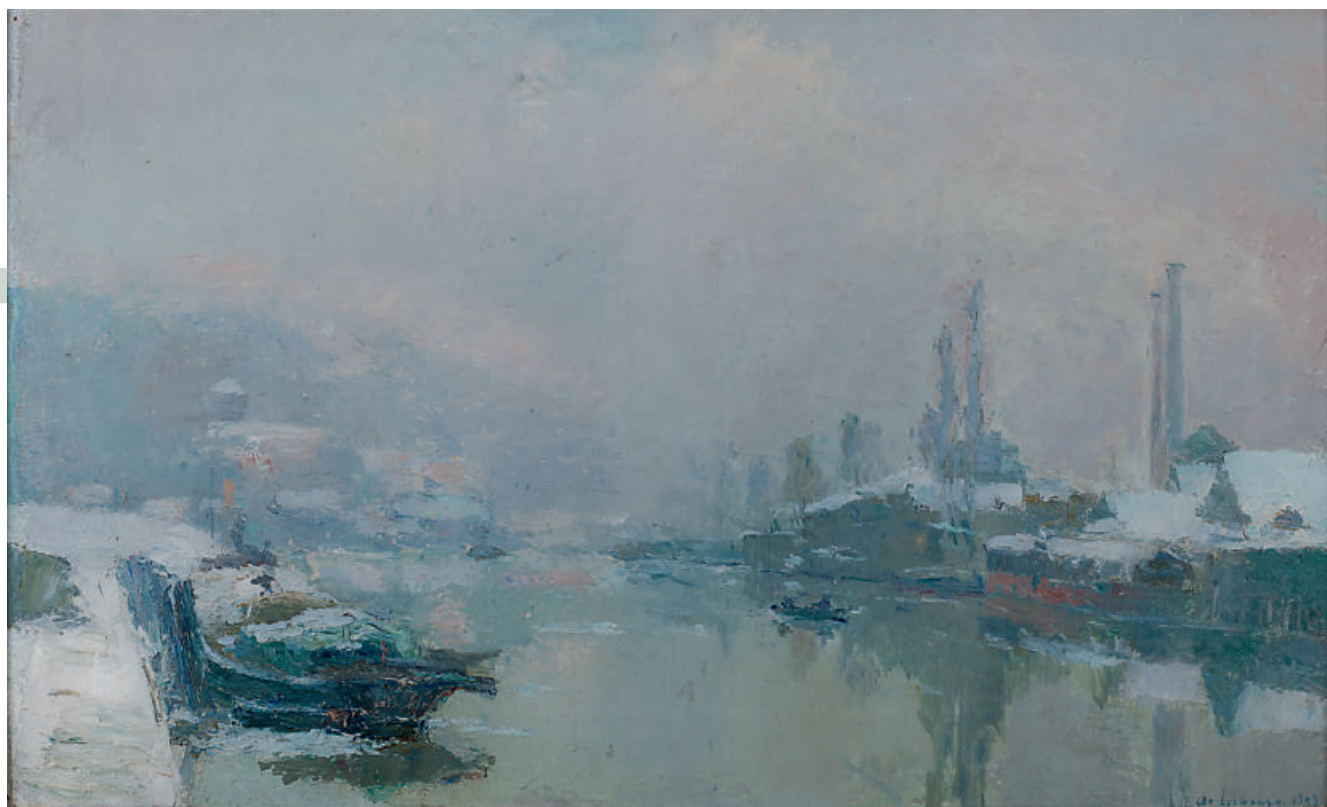
De Nittis, considéré comme le chef de file de l'impressionnisme italien, selon Fausto Minervini⁴, est à la fois peintre collectionné et un collectionneur relativement modeste. « J'achetais leur peinture pour me les gagner » dira-t-il, se sachant peu aimé car il les copie. Degas lui achète cependant plusieurs tableaux dont son *effet de neige* en 1875, Alexandre Dumas fils et Edmond de Rothschild également. Plus tard, il s'intéresse plutôt aux Nabis comme Bonnard et Vuillard et



Pierre-Auguste Renoir, *Bouquet de chrysanthèmes*, vers 1884, Musée des Beaux-Arts, RMM Rouen Normandie

doit restreindre ses achats devant le coût des ambitions sociales de sa femme.

La transmission des collections correspond à l'essor des musées, destination évidente qui est un passage du privé au public, qui favorise leur développement et



Albert Lebourg, *L'Île Lacroix sous la neige*, 1893, Musée des Beaux-Arts, RMM Rouen Normandie

³ Membre de l'association du musée d'art Gustave Fayet à Fontfroide

⁴ Membre de l'Accademia di Belle Arti di Bologna



Robert-Antoine Pinchon, *Le Pont aux Anglais*, 1905, Musée des Beaux-Arts, RMM Rouen Normandie

attire le monde extérieur. C'est ainsi que l'impressionnisme français commence à s'exporter. Samuel Raybone⁵ a étudié le développement artistique au musée du Pays de Galles à Cardiff. En 1913, est organisée une exposition qui permet de découvrir « le grand art moderne français » et dont l'objectif est de dissiper « l'apathie générale et le manque de goût artistique » dans ce pays. On se presse pour admirer Rodin, Manet, Boudin, Daumier. Des conférences de formation à l'art sont organisées dans un souci de mission éducative. Les grandes collectionneuses Gwendoline et Margaret Davies prêtent 61 tableaux achetés à Paris mais certains gallois y voient comme une menace à l'art national. La peinture impressionniste s'exporte aussi au Japon à travers Kojima, peintre impressionniste japonais et l'homme d'affaires Ohara, étudiés par Chikako Takaoka⁶. Kojima parcourt l'Europe et se rend à Paris pour le compte d'Ohara qui bâtit un musée avec 150 tableaux achetés entre 1919 et 1923 dont des Monet (*Nymphéas*). Le mouvement aura une grande influence sur la peinture japonaise après la première guerre mondiale.

Les collectionneurs ont donc joué un rôle essentiel dans la diffusion internationale du mouvement qui s'est implanté de la Normandie au Canada, de la Chine

aux Etats Unis en faisant naître des écoles nationales. C'est ainsi que Marie Laureillard⁷ évoque le collectionneur chinois Sun Peicang qui fut étudiant à Paris puis à Lyon et acquiert des œuvres mineures sans pouvoir acheter les grands peintres impressionnistes, faute de moyens. Les chinois ne voient à l'époque que des reproductions en noir et blanc mais il en résulte une résonance émotionnelle certaine. Le mouvement sera entravé dès les années 30 par la guerre, au profit d'œuvres plus réalistes.

L'Ecole de Rouen, ainsi nommée en 1902 par Arsène Alexandre, à la demande de Depeaux, est constituée de deux générations d'artistes que Depeaux veut faire entrer sur le marché parisien. Noémie Picard⁸ s'interroge sur cette notion d'école qui n'est pas le reflet de son unité et ne leur donne pas une forme de reconnaissance à Paris. La première génération reflète un impressionnisme local, un ancrage normand qui les fait rentrer dans les collections privées : Depeaux, Paul Pitrais, Madeleine Hue mais sans beaucoup de résultats à l'extérieur, d'où l'échec des expositions parisiennes. Seuls, Angrand et Lebourg sont les mieux introduits dans la capitale. La deuxième génération avec Lemaitre, Pinchon, Hénocque, Guilbert, Lebourg fait preuve de beaucoup de solidarité entre elle, de proxi-

5 Membre de l'université de Aberystwyth Pays de Galles
6 Ohara Museum of art

7 Université Lumière Lyon 2
8 Université Rouen Normandie

mité sociale, d'amitié et de soutien entre artistes. Le collectionneur Depeaux les encourage, leur achète de nombreux tableaux dont il doit se séparer à son divorce en 1906. Il rachète ensuite 55 tableaux, avec les conseils de Durand-Ruel, et fait don d'une partie de sa collection en 1909 au Musée des Beaux-Arts de Rouen. Sylvain Amic, directeur de la réunion des musées métropolitains, n'hésite pas à écrire dans le catalogue de l'exposition de 2020 que « la donation Depeaux a changé le destin de la ville de Rouen, devenue une des capitales mondiales de l'Impressionnisme ».

L'exemple canadien de Montréal étudié par Krista Broeckx⁹ démontre l'évolution du public, la création d'un marché artistique et culturel favorisé par la constitution de collectionneurs de classe moyenne, banquiers, hommes d'affaires, métallurgistes qui achètent des tableaux de Mary Cassatt, Renoir, Pissarro ou Monet et initient un mouvement impressionniste typiquement canadien. La création de l'impôt sur le revenu contribue cependant à casser le collectionnisme dans ce pays pendant la première guerre mondiale.



Alfred Sisley, *Chemin montant au soleil*, 1893,
Musée des Beaux-Arts, RMM Rouen Normandie

Théo Esparon¹⁰ s'est interrogé sur l'impressionnisme à Hollywood. Si peu d'expositions de grande envergure s'y sont déroulées, malgré les efforts de la collectionneuse Aline Barnsdall qui prête des Monet et des Renoir achetés à Durand Ruel, le cinéma cherche à s'inspirer de certains tableaux dès l'avènement de la couleur sur les écrans avec Otto Preminger ou Fritz Lang.

La collection n'est jamais achevée, elle continue à vivre par les achats, les ventes, les échanges et les dons. Elle mobilise, artistes, marchands, experts et collectionneurs. Certains n'achètent pas que l'Impressionnisme. Ainsi Le banquier Charles Ephrussi qui a joué un rôle important dans la carrière de Renoir se fait reprocher par ce dernier ses goûts très éclectiques: art japonais, porcelaines ou peintures de la Renaissance italienne comme le rappelle Sara Tas¹¹. Les amateurs d'art ont collectionné beaucoup d'objets. Avaient-ils des préférences ? Léa Saint Raymond¹² s'est penché sur ce qu'elle appelle le « système des objets ». Les impressionnistes entrent dans les ventes vers 1875. La quatrième exposition impressionniste de 1879 met en lumière le rôle important joué par les collectionneurs comme Henri Rouart, Georges de Bellio, Eugène Murer qui apportent leur soutien aux artistes en prêtant eux-mêmes des œuvres et font fonction de médiatisation comme le remarque Catherine Meneux¹³. Il faut non seulement exister mais étoffer la production ! Si en 1900, les marchands d'art se multiplient comme Vollard, Bernheim Jeune, Durand Ruel, s'ajoutent toujours des collectionneurs privés comme Camondo qui manifestent des goûts moins audacieux, achètent de l'art ancien comme André Breton, des livres, de la tapisserie ou des figurines et des étoffes. L'Impressionnisme demeure dans la moyenne des ventes avec ses acheteurs fidèles : Théodore Duret, Paul Tavernier ou Madame Alphonse Daudet.

Les collectionneurs ont contribué à la diffusion régionale, nationale et internationale. Ils ont permis la création de nouvelles écoles à l'étranger, ont constitué un réseau puissant de relations et par leur mécénat, le passage du privé au public. C'est le cas de Depeaux, Caillebotte, Moreau-Nelaton. Ils ont porté ces collections dans des espaces sociaux différents et dans des pays de cultures éloignées. Les disparités entre les artistes n'ont pas empêché la création de liens soutenus avec les collectionneurs et la montée des prix des œuvres proposées.

Catherine Poirot Bourdain

9 Ottawa National Gallery of Canada

10 Université Paris Nanterre

11 Amsterdam Van Gogh Museum

12 Université Rouen Normandie

13 Université Paris 1 Panthéon Sorbonne



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

recto : Rochegrosse *La bataille de Macar*,
Musée des Beaux-Arts, RMM Rouen Normandie.

Verso : Le Griffon, girouette début XVII^e, Musée Le Secq des Tournelles,
RMM Rouen Normandie. Dons des Amis d'Art de Rouen.