LA GAZETTE

DES AMIS DES MUSEES DU HAVRE ET DE ROUEN

Nº 24 Avril 2022

Les amis de musée

Ouverture, réactivité et responsabilité

Dans cette époque difficile, dans laquelle nous sommes frappés par les incertitudes et parfois horrifiés, nos associations se doivent d'être à l'écoute des évolutions de la société et du monde en même temps qu'elles veulent continuer de répondre aux besoins de leurs adhérents et les sensibiliser au monde de l'art.

A cet égard, nous voulons jouer sur toutes les dimensions de notre rôle : faire preuve d'ouverture en cherchant à accueillir de nouveaux publics, être réactif en menant des actions de mécénat pour enrichir les collections et aussi avoir une attitude responsable face à ce qui se passe autour de nous, comme la guerre en Ukraine.

Ouverture vers les jeunes

L'une des facettes prometteuses de notre action, c'est l'ouverture en direction des jeunes. Pour inciter ce public à venir au musée, les Amis des musées d'Art de Rouen invitent chaque année les étudiants et les jeunes à passer une soirée ludique au musée des Beaux-Arts.

Cette aventure a commencé en 2015 : le projet a été formé avec le service des publics de ce musée, de proposer aux jeunes une visite médiatisée animée par des comédiens. Le succès a poussé à élargir l'expérience et le 31 mars 2016 la Nuit Étudiante chap.1 a fait venir 720 jeunes. En 2017, ils étaient 1600, un succès qui ne s'est pas démenti.

Cette nuit-là, le musée des Beaux-Arts ouvre de 19 h à 23 h. La soirée est préparée par le service des publics de la réunion des musées métropolitain et par les AMAR avec l'apport essentiel d'un petit groupe d'étudiants en mastère des métiers de la culture de l'Université de Rouen. Les partenaires historiques de cet événement sont le Conservatoire à Rayonnement régional de Rouen, l'Université de Rouen, la mairie de Rouen, la métropole de Rouen-Normandie. Toutes les salles du musée sont ouvertes et des activités se déroulent dans les plus grandes : concert, danse, théâtre, jeux, visites médiatisées préparées par des étudiants, photos, maquillage, rap, DJ dans le jardin des sculptures, initiation à la salsa, battle de robots, dessins... Un nouveau thème est choisi chaque année par l'équipe d'étudiants qui prépare cet événement.

En 2020, la Nuit Étudiante n'a pas pu avoir lieu à cause du confinement et elle a dû être reportée encore une fois en mars 2021. Mais la Nuit Étudiante 2021 chap.6 a eu lieu le 30 septembre avec succès : 1457 jeunes sont venus, avec une très belle énergie. Le chapitre 7, celle de 2022, a lieu le 31 mars. Les AMAR y ont aussi leur place : en plus du mécénat d'une grande partie des activités, des membres de l'association sont présents ce soir-là et aident à la circulation dans le musée et en veillant à la sécurité de tous.

L'action en direction des jeunes a d'autres facettes, notamment une carte Jeunes Amis à 15 euros. Certaines visites guidées sont gratuites pour les jeunes adhérents de moins de 26 ans : l'Initiation à l'histoire de l'art et Une heure au musée le samedi, soit dix huit visites dans l'année.

Au Havre, l'AMAM a contacté l'université pour mettre en place un partenariat lors de la saison 2019-2020. L'association a proposé l'entrée gratuite pour les étudiants aux conférences. Cette initiative, dont la communication était assurée par l'université n'a pas rencontré un grand succès. D'autres pistes sont explorées maintenant, avec le service culture de l'université, notamment la création d'une unité libre d'enseignement sur l'histoire de l'impressionnisme à partir des collections du MuMa. La tâche est d'autant plus difficile que l'université reçoit beaucoup d'étudiants étrangers, notamment de l'Asie du sud-est, qu'il n'est pas aisé d'intéresser au patrimoine normand. Un autre projet pour la saison 2022-2023 : l'AMAM organise quatre conférences sur l'Egypte et proposera à ses adhérents de venir avec leurs enfants ou leurs petits enfants - à partir de onze ans - puisque l'Egypte est au programme de sixième. L'association pense aussi à une inscription à tarif réduit pour les jeunes.

Plus généralement, l'ouverture, c'est aussi l'action en faveur des personnes en situation de handicap. A Rouen, les visites d'initiation à l'histoire de l'art sont faites en audio-description et sont ainsi plus riches pour tous.

Réactivité dans les actions de mécénat

C'est une autre dimension de notre action à laquelle nous sommes infiniment attachés car elle permet à nos associations de contribuer à l'enrichissement des collections des musées. Le mécénat exige une écoute et une réactivité très grande à l'égard des demandes exprimées par les responsables des musées, avec lesquels nous entretenons une conversation suivie.

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 : Anne Genevois
Anne-Marie Le Bocq
Secrétaire : Catherine Poirot-Bourdain
Trésorier : Jacques Malétras
Conseil d'administration :
Lara Andrin, Yvette Autain, Michèle Baron, Marie -Agnès Bennett, Ghyslaine Canadell, Marie-Christiane de la Conté, Agnès Forchy, Marc Laurent, Nicole Lepouzé, Marie-Claude Linskens, Sophie Rochefort-Guillouet, Charlotte Rousseau, Françoise Sauger, Jean-Noël Tulliez, Patrick Vernier

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

éditorial

A Rouen, nous avons pu, cette année encore, grâce aux adhésions, au produit des visioconférences et aux dons, faire de très belles acquisitions.

L'association a offert au MBA, entre autres, un grand tableau de Jean-Baptiste Van Moer (1819-1884), peinture à l'huile sur toile. Il est un des grands maîtres belges de la vue urbaine du milieu du XIXe siècle. Ce tableau représente l'église Saint-Laurent où est installé le musée Henri Le Secq des Tournelles.

Un autre achat a suscité une grande satisfaction de la part de nos adhérents, attachés à la ville et à son fleuve. Le 30 mars 2021, nous avons acquis dans une vente aux enchères Le Port de Rouen (ou La Seine au Val-de-la-Haye), une huile sur toile de Jacques Villon. Ce tableau, daté de 1959, appartient à la toute dernière suite de paysages exécutée par le peintre. Il se rapproche de plusieurs toiles inspirées elles aussi par les installations portuaires de Rouen. On reconnaît l'intérêt de l'artiste pour le mouvement, la mécanique, la dynamique et la couleur, cette fascination pour la vie moderne qui présidait déjà à ses années cubistes et à laquelle il n'a jamais renoncé.

Au Havre, deux œuvres intéressantes ont été offertes au MuMa par l'intermédiaire de l'AMAM en juin 2021. Madame Auroux, ex adhérente de l'association a fait don d' un dessin au crayon de Reynold Arnould et d' une édition du Satiricon de Pétrone, illustrée par Othon Friesz. Le dessin de Reynold Arnould est probablement le portrait du critique d'art Tériade. Les dessins à la sanguine de Friesz sur vélin d'arche mettent en scène les personnages du roman de Pétrone qui se passe à l'époque de Néron.

Ces deux œuvres sont issues de la collection Tériade, éditeur et critique d'art, qui avait rassemblé une très belle collection léguée en grande partie au musée Matisse de Cateau Cambrésis.

Rappelons que Reynold Arnould (1919-1980) est un peintre né au Havre. A l'âge de vingt ans, il gagne le Prix de Rome avec une œuvre intitulée La Paix et va mener conjointement sa carrière artistique et celle de conservateur des musées du Havre, après un séjour aux États Unis. En 1961, à la demande d'André Malraux, il inaugure la première Maison de la Culture au Havre, le futur MuMa.

Othon Friesz, également né au Havre, est un contemporain de Raoul Dufy. Son œuvre comporte un grand nombre de dessins et de toiles représentant sa ville natale.

Responsabilité face à la guerre

Soutenir le musée dans ses entreprises fait aussi partie de notre rôle, c'est exercer notre responsabilité. C'est pourquoi nos associations s'associent à leur manière au mouvement de solidarité en faveur de l'Ukraine.

A Rouen, l'AMAR s'est engagée sans hésiter dans la préparation d'un événement exceptionnel organisé à l'initiative de Sylvain Amic, directeur des musées de la RMM, avec le soutien de l'INHA (Institut national d'histoire de l'art). L'association a pris en charge l'organisation d'un Forum pour faire vivre la culture, l'art et le patrimoine ukrainien menacés. Les Amis des musées d'art de Rouen (plus de 800 adhérents) sont associés dans cette entreprise aux Amis des musées de la métropole et du département (300 adhérents). Tous les mercredis depuis le 9 mars 2022 se tiennent au musée des Beaux-Arts des conférences sur les arts, l'histoire et le patrimoine d'Ukraine, données aussi à l'INHA à Paris.

Au Havre, l'AMAM organise le 19 avril avec l'accord du Muma, une conférence sur et pour l'Ukraine. La conférencière Sophie Rochefort-Guillouet, Professeur d'histoire comparée et d'histoire de l'art à l'institut d'études politiques de Paris, propose une conférence sur l'histoire de l'Ukraine à travers les chroniques slaves. Conférence ouverte à tout public, avec une participation minimum de 5 euros.

Les conférenciers sont conservateurs et conservatrices de musée, historiennes et historiens de l'art ou du cinéma, écrivaines et écrivains, cinéastes, artistes visuels, etc.

Ces conférences font entendre d'autres voix que celles des armes, en rappelant la richesse et la diversité de l'apport culturel de l'Ukraine au patrimoine universel. C'est un engagement en faveur d'un arrêt des combats, de la souveraineté de l'Ukraine sur son territoire et de la préservation des vies et des biens culturels. A Rouen comme au Havre, le bénéfice des entrées sera reversé à la Croix Rouge en faveur de l'Ukraine.

Catherine Bastard, Présidente des AMAR, Rouen

Françoise Quéruel, Présidente de l'AMAM, Le Havre

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 Quéruel
Vice-Présidente : Dominique Louet
Secrétaire : Madeleine Huby
Trésorière : Evelyne Lesueur
Administrateurs :
Michèle Ayral Marie-Claude Dubois-Jayot, Nathalie Rousselin
Présentes jusqu'au 1er septembre 2023 :
Annie Jannin, Sylvie Ridel

Permanences :
Mardi de 11h30 à 14h30
et les 1er et 3e jeudis du mois de 15h à 17h

Dragons, lettrés, fleurs et oiseaux : motifs d'inspiration chinoise dans la faïence de Rouen

À la fin du XVIIe siècle et tout au long du XVIIIe siècle, de Delft à Rouen, les décors de la céramique chinoise[1] sont une source d'inspiration majeure pour les manufactures de porcelaines et de faïences européennes. Pendant plus d'un siècle, paysages sinisants, pagodes, réunions de lettrés, dragons, fleurs et oiseaux se déploient sur la surface des plats, bannettes, fontaines et autres écritoires, stimulant l'imagination d'une clientèle férue d'exotisme et fascinée par un Extrême-Orient lointain et mystérieux.

De l'arrivée de la porcelaine chinoise en Europe aux faïences européennes à l'imitation de la Chine

Exportée dès le VIIIe siècle principalement vers le monde islamique via les routes terrestres de la Soie, la céramique chinoise est présente en Europe dès l'époque médiévale. La découverte de la route du cap de Bonne Espérance par Vasco de Gama en 1498 et l'installation d'un comptoir portugais à Macao en 1509 permettent le développement de voies commerciales maritimes entre l'Extrême-Orient et l'Europe et l'envoi massif de produits chinois sur le continent. À côté des porcelaines destinées au marché intérieur, les grandes manufactures chinoises, comme celles de Jingdezhen, dans la province du Jiangxi, produisent les premières porcelaines pour la Compagnie des Indes Orientales, destinées exclusivement à l'exportation. Au début du XVIIe siècle, les Hollandais fondent la Compagnie Hollandaise des Indes Orientales (Verenigde Oost-Indische Compagnie, VOC) et reprennent l'essentiel du marché de l'exportation de porcelaines. Cette production en bleu sur fond blanc, appelée kraak porselein en référence aux caraques qui transportaient les marchandises, inonde les marchés européens. Au début du XVIIIe siècle, de nouvelles Compagnies des Indes Orientales s'installent à Canton et contribuent à donner un nouvel essor à ce commerce de luxe.
Pour rivaliser avec ces céramiques au décor coloré et foisonnant qui séduisent cours royales et princières comme particuliers, et alors que le secret de la porcelaine n'a pas encore été percé[2], les manufactures

© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie
Fig. 1. Plat aux lettrés chinois, Rouen, manufacture Poterat, vers 1700, faïence, Rouen, musée de la Céramique, inv. C.5183

© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie
Fig. 2. Jatte, Delft, début du XVIIIe siècle, faïence, Rouen, musée de la Céramique, inv. C.90

1 Les céramiques japonaises, en particulier les porcelaines produites dans la région d'Imari, à Arita, ont également influencé les céramistes européens. Entre le milieu du XVIIe siècle et le début du XVIIIe siècle, en raison de l'instabilité politique que connaît alors l'empire chinois, les manufactures japonaises, qui viennent de percer le secret de la porcelaine, concurrencent la Chine en fabriquant et en exportant des porcelaines à décor polychrome de style Imari et kakiemon. Les manufactures chinoises reprennent la production de porcelaines à partir de 1682 en s'adaptant au nouveau style japonais et en produisant des Imari meilleur marché.

2 Le secret de la porcelaine, mélange de kaolin, de feldspath et de quartz, est découvert en Saxe, à Meissen, en 1710. Il faut attendre 1768 pour que le premier gisement de kaolin soit découvert en France, près de Limoges.

de Delft puis de Rouen et Nevers tentent d'imiter ce nouveau vocabulaire décoratif en le transposant sur des faïences. Si les premières tentatives laissent apparaître une certaine maladresse dans la réinterprétation des motifs, les faïenciers atteignent rapidement un haut niveau de maîtrise technique et décorative. Les décors sont d'abord déclinés dans de délicats camaïeux de bleu, à l'imitation des porcelaines à décor bleu sur fond blanc (*qinghua*) *(fig. 1*). Puis ils s'enrichissent bientôt de thèmes inédits et d'une vive polychromie, inspirée des émaux des porcelaines chinoises de la famille verte (*yingcai*) mais aussi des kakiemon japonais, permettant aux peintres décorateurs de s'exprimer avec une liberté et une inventivité nouvelles (*fig. 2*). En revanche, le symbolisme de ces motifs, riche et complexe, transcription des thèmes traditionnels de la peinture chinoise, échappe aux Européens : c'est avant tout l'aspect ornemental et fantaisiste de la chinoiserie qui attire producteurs comme clients.

© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie
Fig. 4. Assiette aux armes des Harcourt, Rouen, manufacture Poterat, fin du XVIIe siècle, faïence, Rouen, musée de la Céramique, inv. C.281

Thèmes et motifs décoratifs à la chinoise des faïences rouennaises

© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie
Fig. 3. Plat aux fleurs et oiseaux et au cerf, Rouen, manufacture Poterat, fin du XVIIe siècle, faïence, Rouen, musée de la Céramique, inv. C.204

À Rouen, la production de faïences à décor sinisant débute dans le dernier quart du XVIIe siècle dans l'atelier des Poterat père et fils, au cœur du quartier de Saint-Sever.

Un grand plat au décor en bleu sur fond blanc illustre ces premières productions qui s'inspirent des kraak porselein (*fig.* 3). L'aile est ornée de huit motifs identiques compartimentés - un oiseau reposant sur une branche d'un arbre fleuri dans un environnement lacustre - chacun séparé par des éléments géométriques qui pourraient évoquer un caractère chinois stylisé. Le sujet des fleurs et oiseaux est l'un des thèmes picturaux favoris des peintres chinois ; l'empereur lettré et peintre Song Huizong (1101-1125) le pratiqua lui-même avec assiduité. Sur la surface du bassin, un immense bouquet de fleurs dans un vase monumental repose sur un socle, avec d'autres compositions florales et végétales en pots, et voisinent, à droite, avec un cerf et, à gauche, avec un arrangement de rochers et de fleurs. Cette riche iconographie évoque le thème de l'immortalité. En effet, le cerf (lu), compagnon des Immortels taoïstes, est un symbole de longévité : il se nourrit de lingzhi, les champignons d'immortalité, qui sont représentés à l'aide des motifs trilobés ornant le socle du vase. Les rochers, quant à eux, sont admirés par les lettrés qui voient dans leur

© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie
Fig. 5. Plateau aux armes du duc de Montmorency-Luxembourg, Rouen, manufacture de Jean-Baptiste Guillibaud, vers 1735, faïence, Rouen, musée de la Céramique, inv. C.89

forme complexe et sinueuse des reproductions en miniature des montagnes, demeures des Immortels. On retrouve cet intérêt pour les compositions complexes en bleu sur fond blanc sur une assiette de la fin du XVIIe siècle, également produite dans l'atelier des Poterat (*fig.* 4). Ici, une seule scène recouvre la totalité de la surface de l'assiette, le décor de l'aile n'étant plus organisé en compartiments : au premier plan, trois lettrés chinois s'entretiennent dans un paysage de rochers et de pins (un symbole de longévité et l'un des trois amis de l'hiver avec le prunier et le bambou) tandis qu'à l'arrière-plan, à droite, des pavillons s'élevant sur des monticules rocheux évoquent les lieux de retraite des lettrés qui pratiquent l'érémitisme quand ils ne s'adonnent pas à des joutes poétiques et littéraires. Seul motif qui apparaît curieux dans cette composition harmonieuse : les armes de François III d'Harcourt, lieutenant général de Normandie de 1651 à 1705. À partir de cette période, il n'est pas rare, en effet, que se mêlent sur une même céramique décor à la chinoise et motifs héraldiques. Un plateau aux armes du duc de Montmorency-Luxembourg, produit à Rouen par la manufacture Jean-Baptiste Guillibaud, témoigne de l'utilisation de ce répertoire décoratif pour les pièces de commande les plus prestigieuses (*fig.* 5).

Daté vers 1735, ce chef-d'œuvre illustre également la nouvelle vogue du décor polychrome issu des porcelaines de la famille verte et des kakiemon. Mariant motifs naturalistes et ornements géométriques, cette composition s'inspire directement des porcelaines de la fin du règne de l'empereur Kangxi des Qing (1662-1722), à l'image du service produit en 1713 pour son soixantième anniversaire.

Une œuvre plus tardive du musée de la Céramique de Rouen, le plat à la guivre, daté vers 1740, s'éloigne de ce modèle en développant une composition bien plus libre (*fig.* 6) : sur l'aile, se déploie un décor d'oiseaux, de papillons, de végétaux et de bouquets fleuris, tandis que sur le fond, fleurs et oiseaux réels et légendaires, dont un phénix, symbole de l'impératrice, de félicité et de paix, s'animent au-dessus d'une étendue d'eau. Ils sont observés par un dragon [3], symbole de l'empereur, de prospérité et de fertilité, qui se dresse majestueusement dans ce paysage, ode à une nature vivante et vibrante.

© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie
Fig. 6. Plat à la guivre, Rouen, vers 1740, faïence, Rouen, musée de la Céramique, inv. C.876

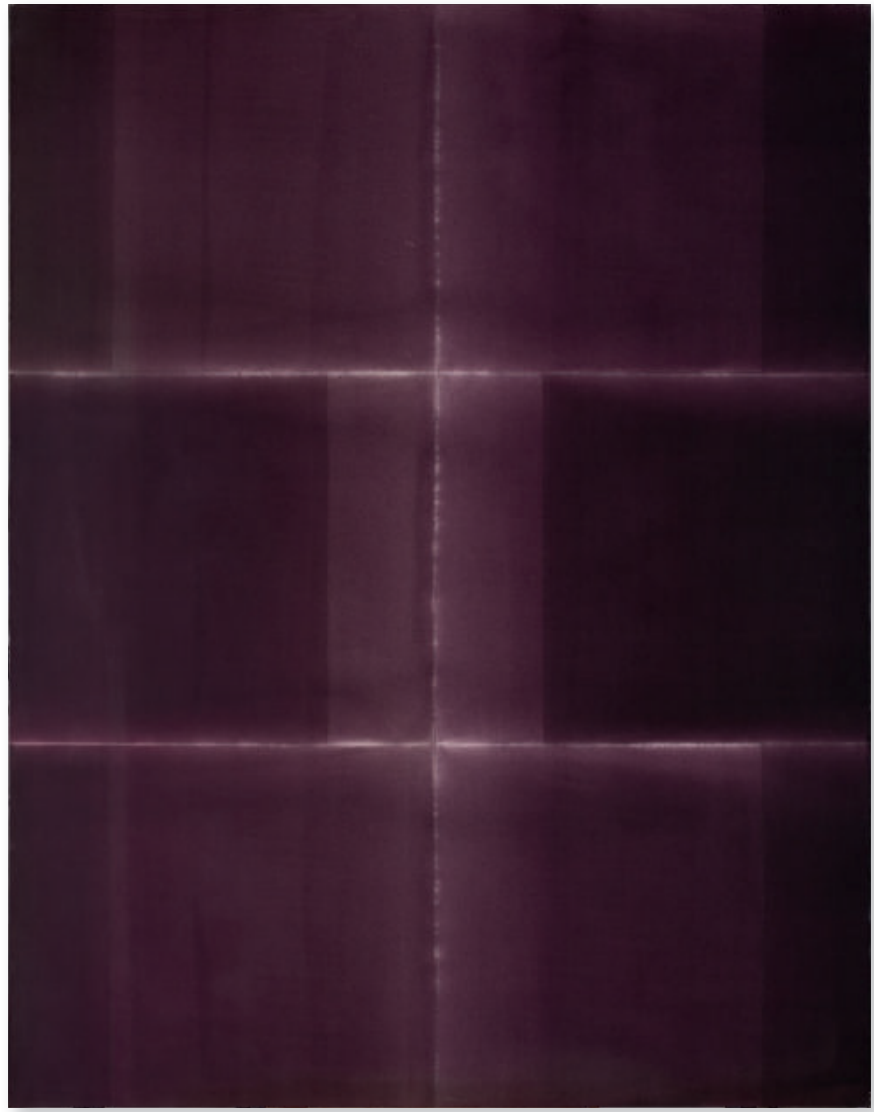
Marie-Lise Lahaye
Conservatrice des Arts décoratifs
Musée de la Céramique Rouen

3 Le dragon est appelé guivre en héraldique.

Devade

Marc Devade (1943-1983)
En peignant en écrivant

La paraphrase du célèbre recueil de Julien Gracq en lisant en écrivant (1) définit dans son entièreté l'œuvre du peintre Marc Devade, cofondateur et théoricien du mouvement *Supports / Surfaces*, un mouvement éphémère (1969-1972), né dans le contexte de Mai 68, qui a remis en question l'héritage culturel, en développant des expériences et des théories sur la matérialité de la peinture, le support et les moyens picturaux ; il est considéré comme l'un des derniers mouvements d'avant-garde de l'histoire de l'art en France.



2000.1.1
Marc Devade, Sans titre, 1968, acrylique sur toile, 100 x 200 cm.
Le Havre, musée d'art moderne André Malraux © MuMa Le Havre / Florian Kleinefenn © ADAGP, Paris

C'est une époque où la pensée théorique connaît un formidable renouvellement avec Foucault, Lacan, Althusser, Chomsky, Derrida, Barthes ; la revue *Tel quel*, dirigée par Philippe Sollers, en est un foyer ardent car elle raccorde l'art non seulement à la linguistique, l'ethnologie, le structuralisme, la psychanalyse, mais également au débat idéologique, témoignant d'un véritable engouement pour une théorie marxiste de l'art contemporain.
C'est à partir de cette entité intellectuelle que Marc Devade (entré au comité de rédaction en 1971) va construire son arborescence livresque et artistique. Attiré par la poésie et le savoir philosophique, et dès l'âge de 15-16 ans par la peinture chinoise ancienne, il explorera dans tout son œuvre les relations entre écriture et peinture, telles qu'elles existent dans la peinture chinoise, la peinture étant de la pensée peinte, un processus de connaissance.

C'est grâce au critique d'art Marcelin Pleynet, de retour des Etats-Unis, et rencontré en 1964 dans le bureau de Tel Quel (qui vient d'éditer deux de ses poèmes), qu'il découvre l'abstraction américaine ; en découle « une série pollockienne, drippping et all over » (2) ; c'est un autodidacte, il interroge la peinture, toutes les peintures, en les expérimentant, tant par la copie comme les danseuses de Degas (dont il est l'arrière-petit-neveu par sa mère), les portraits de Cézanne, les nus de Modigliani, qu'à la manière de Kandinsky, Masson, De Staël, un cheminement proche de celui d'Ad Reinhardt (1913-1967) qui passa en revue tous les styles élaborés au XXème siècle, avant de terminer sur un radicalisme proche de l'esthétique orientale, les *Black, Ultimate paintings*.

Les premières réalisations professionnelles –que Devade date de 1967- renvoient au *Hard Edge*, une peinture aux contours nets, qui remet en cause la forme traditionnelle du tableau, la couleur devenant l'élément essentiel, son champ se substituant au signe ; en regard de cette peinture américaine il abandonne encre et petits formats, mais intitule sa première acrylique en chinois *Ch'i*, « souffle » (1967).

En 1999, le Musée Malraux a fait l'acquisition de trois toiles de cet artiste, né à Paris mais ayant fait toute se scolarité au Havre.
L'une provient de cette série peinte entre 1967 et 1972, qui se mesure à celle de Kenneth Noland (1984-1989), un de ses « inspirateurs » qu'il avait découvert à Paris à la galerie Lawrence, en 1963. La toile rectangulaire s'organise en deux carrés égaux avec la superposition de deux chevrons aux directions contraires, dont les couleurs sur fond blanc sont complémentaires. Il s'approprie la structure déductive, la forme seulement, un moyen de construire son « geste de la couleur » (Pleynet) qu'il planifie sur des dessins préalables, comme « Matisse ses papiers découpés », le travail sur la couleur restera son sujet principal.
En 1969 une exposition sur *La peinture en question* avait regroupé au musée d'art moderne du Havre Louis Cane, Patrick Saytour, Daniel Dezeuze et Claude Viallat ; l'année suivante Devade entre en contact avec les futurs membres de Supports / Surfaces, en septembre ils exposent ensemble à l'ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, et en 1971 fondent la revue *Peinture cahiers théoriques,* à l'exemple de celle de Normale Sup rue d'Ulm, *Cahiers pour l'analyse* ; c'est Devade qui en a déterminé la couleur rouge en couverture :
« Mais ce rouge pourpre cardinal de Marc, peut-être qu'un jour on s'en rappellera en disant que c'est le rouge Devade. Et c'est aussi la couleur de la Chine. (3)» (Gérald Piltzer)

« J'ai occidentalisé la peinture chinoise »
En 1972 *Tel Quel* a initié une offensive contre le parti communiste, et milite maintenant pour le maoïsme ; Devade lit de vieux traités chinois de peinture, en apprend l'écriture, explore « l'encre et toutes ses mythologies » sur de grandes toiles tendues sur châssis, utilisant des encres colorées translucides, très liquides et fluides qui se répandent en soulevant alternativement les extrémités de la toile ; il y exprime son désir de subversion de la peinture occidentale.

2000.1.2
Marc Devade, Sans titre, 1972, encre sur toile, 198,8 x 200 cm.
Le Havre, musée d'art moderne André Malraux
© MuMa Le Havre / Florian Kleinefenn © ADAGP, Paris

L'une des deux encres acquises par le MuMa est construite sur des effets de translation et d'opposition des vides et des pleins, entre la partie rouge et la partie bleue, un système binaire qui va devenir constant à partir de 1972 avec la division de la toile en deux parties horizontales, en double H ou U inversés, tandis que l'encre est déversée en flaques, puis étalée au pinceau en cinq phases avant d'être retravaillée à la brosse jusqu'à ce que la couleur soit la plus proche de l'effet de lumière recherché ; puis les peintures vont peu à peu s'assombrir.
La seconde toile (janvier 1978) témoigne de la fin de cette période où l'organisation formelle entièrement symétrique annonce celle qui va suivre. La couleur monochrome avec variations de nuances laisse à peine entrevoir le tracé, les deux axes du cadre apparaissant comme des radiographies, comme si du fond et non de la surface, dans l'entrebâillement d'une ligne médiane tracée au pastel qui repousse la couleur, on voyait naître les diptyques et triptyques des huiles sur toile, *Echo des Lumières*.

En 1978 Marc Devade s'est rendu en la cathédrale Saint Bavon de Gand en Belgique, il y reçoit le choc de L'*Adoration de l'Agneau mystique*, le polyptyque des frères Van Eyck (1426-1432), chef d'œuvre sur la Rédemption et le triomphe de l'Eglise.
« J'ai vu qu'il était question de *souffle*, de sang et d'eau. Souffle, ce n'est pas le mot qui est employé dans les Histoires de l'art, c'est le mot *esprit*, et le mot esprit ça veut dire aussi *souffle*. »
Il cesse de peindre pendant neuf mois.
L'artiste mentionne à plusieurs reprises ce *souffle* traduit de Ch'i, un idéogramme polysémique qui traverse l'ensemble de la culture chinoise traditionnelle. Pour les moines et lettrés des dynasties Ming et Qing, il caractérise également le trait vivant, celui qui, « même devenu invisible, ne cesse d'animer le dessin – il en est en quelque sorte l'âme. (4)» (Olivier Cena.)
« 1978-1979 découverte de la peinture occidentale elle-même c'est-à-dire ce qui constitue le plus profond de la peinture : la grande tradition catholique de la peinture du XIIIème siècle jusqu'au XVIIème, XVIIIème siècle.»
En 1979 Devade invoque Barnett Newman (1905-1970), un de ses « intercesseurs depuis 1967 », avec « cette forme verticale qui constitue la partie centrale des diptyques comme des triptyques ; verticale qui est voie de passage entre un ailleurs multiple et un ici (here) unitaire qui est la figure de la Trinité. «
« J'ai retrouvé par là la forme radicale d'un de mes premiers tableaux que j'avais intitulé *Ch'i*, *souffle* en chinois. »

Marc Devade, Sans titre, 1978, encre sur toile, 168,5 x 218,5 cm.
Le Havre, musée d'art moderne André Malraux
© MuMa Le Havre / Florian Kleinefenn © ADAGP, Paris

Textes théoriques, poétiques, fulgurances sur la peinture, cet artiste lettré a beaucoup écrit ; quand il donne un titre à un tableau, il l'enrichit par le substrat de ses lectures, non pour l'illustrer mais pour le juxtaposer à l'œuvre afin de nous y inclure et vivre à travers notre regard.

Une première série de toiles regroupées sous le terme *Riverrun* « la rivière de la vie », renvoie au texte de James Joyce *Finnegan's wake*, « la veillée de Finnegan » tout à la fois chant et souvenir qui s'ouvre et se ferme sur ce néologisme. Les parties latérales des diptyques sont surlignées comme de grands livres ouverts, « verticale dont l'accentuation comme bloc ou colonne de couleur a constitué la voie de passage des diptyques (*Riverrun*) aux triptyques dont se détache la partie du milieu (*Nel Mezzo*) », l'incipit du premier chant de *L'Enfer* de Dante :
« Au milieu du chemin de notre vie, ayant quitté le chemin droit, je me trouvai par une forêt obscure. »
La partie centrale se compose d'un panneau encadré par deux toiles ; « la structure orthogonale est toujours présente, antérieure à l'application de la couleur mais le dessin intervient aussi au-dessus de la couleur, réinscrit avec le dos du pinceau qui raye la surface miroitante de la toile (5).» (Stéphanie Gille)
Enfin la troisième et dernière série *Echo des lumières* (1981-1983) entre en résonance avec le début de *Paradis* (1981) de Philippe Sollers : « voix fleur lumière écho des lumières ».
Les formats sont plus petits, la couleur plus vive, monochromes aux modulations moirées avec des variations de lumière qu'il obtient en utilisant la térébenthine de Venise et des vernis, une brillance qui renvoie à des techniques de la Renaissance, comme s'il rééditait l'art de la peinture à l'huile de Jan Van Eyck, avec ses effets inédits de transparence, d'éclat et de densité des couleurs, cette luminosité enveloppante qu'il cherchait précédemment et qui suggère l'expansion infinie du tableau .

Trois incipit, trois chants, une partition polyphonique en trois mouvements qui ouvrent, déroulent la traversée de la vie toujours recommencée ; celle de Marc Devade s'arrêtera en octobre 1983, quelques jours après l'inauguration de sa dernière exposition à la galerie *Regards* (Paris) ; l'année suivante le MuMa lui consacrera une rétrospective ; sa bibliothèque, constituée de cinq mille volumes, sera répartie chez ses proches (à Paris et dans la Marne) et aux Archives de la critique d'art près de Rennes. (6)

Françoise Gasté, conférencière Ville du Have

---

1 Julien Gracq en lisant en écrivant José Corti 1981

2 Sauf mention contraire, les citations sont de Marc Devade, extraites des textes réunis et présentés par Camille Saint-Jacques en trois volumes : Marc Devade, écrits théoriques Archives des arts modernes Minard Paris Lettres Modernes 1989-1990

3 Gérald Piltzer « mon ami Marc » in DEVADE catalogue d'exposition Coblence / Tourcoing (203-2004)

4 Olivier Cena, Télérama 2 décembre 2021 un souffle, une énergie qui caractérise des dessins de l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986), exposés jusqu'au 27 mars 2022 au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

5 Stéphanie Gille « L'avant coup de pinceau : formes et desseins de l'œuvre sur papier » op.cit. (3)

6 Sylvie Mokhtari « Du côté de chez... Marc Devade » in Artistes ou lettrés, sous la direction de Camille Saint-Jacques et Eric Suchère, Lienart collection Beautés 2009

Flaubert, Du Camp

Gustave Flaubert et Maxime du Camp en Egypte : œil pour œil...

C'est dans le cadre de Flaubert 21, pour le bicentenaire de la naissance de l'écrivain, que le 28 septembre dernier, a été proposé au public de l'Association des Amis des Musées d'Art de Rouen un parcours croisé entre littérature, peinture et photographie.
A Rouen, l'intimité de Flaubert était révélée dans l'ancien Hôtel Dieu, et le roman « Salammbô » était exposé dans tous ses états au Musée des Beaux-Arts. Par ailleurs, à Villequier, le Musée Victor Hugo mettait à l'honneur les voyageurs normands du XIXème siècle partis en Orient. Parmi eux : Gustave Flaubert. Nous nous sommes intéressés plus particulièrement à son voyage en Egypte

En effet, en novembre 1849, Flaubert et son grand ami Maxime Du Camp, accostent à Alexandrie.
Ce dernier a obtenu de l'académie des inscriptions et belles lettres, des instructions pour photographier les monuments égyptiens : *« des vues d'ensemble [...] et des détails d'architecture dans de grandes proportions»*.
Il s'agit d'une première : alors que Girault de Prangey, par exemple, n'a en 1842 à sa disposition que le daguerréotype (une image unique sur une plaque de cuivre poli et argenté), Maxime est le premier français à utiliser le calotype, négatif papier qui permet plusieurs tirages.
Maxime devient aussi photographe pour l'occasion : il prend des leçons auprès du célèbre photographe Gustave Legray. Juste avant le départ il achète un appareil photographique et, à peine arrivé, se lance dans l'aventure.
Dès le débarquement, Flaubert se fout une ventrée de couleurs comme un âne s'emplit d'avoine. Et très vite, il pense que plutôt qu'écrire, il vaut mieux être œil, tout bonnement ; un œil étonné devant les villes et les hommes, excité par les chameaux (...) traversant les bazars.»

De quel œil Flaubert regarde-t-il donc le reportage photographique de Maxime Du Camp ? Comment apprécie-t-il ses tirages photographiques ? Comment rendre compte de son point de vue ?

Le 14 août 1853, Flaubert écrit à Louise Colet : *je ne consentirais jamais à ce que l'on fît mon portrait en photographie*, mais il accepte néanmoins de poser pour Maxime, une première fois le dimanche 9 décembre 1849 — *Matinée froide passée à la photographie. Je pose en haut de la Pyramide qui est à l'angle S.-E. de la grande.* (p 215) Malheureusement, la photo a dû être ratée, nous n'en avons pas de trace.
Il se plie à l'exercice une seconde fois le 9 janvier 1850, au Caire dans le jardin de l'hôtel du Nil : *mais*, précisera Flaubert à Louise comme pour s'excuser : *j'étais en costume nubien, en pied, et vu de très loin.*

057 9 janvier 1850 Le Caire, vue du jardin de l'Hôtel du Nil
l. 15,2 cm; H. 21,7 cm

Cela témoigne d'une bonne volonté certaine, car il fallait respecter le temps de pose : deux minutes d'immobilité au moins.
Mais deux fois deux minutes, c'est peu pour un reportage qui a duré neuf mois. C'est le rôle du pilote de poser, et non celui de Flaubert.
Généralement, Flaubert ne prend pas part au reportage photographique :
• Soit il se *« piète pour écrire »*, le plus souvent à sa mère. Le 17 novembre 1849, l'après-midi où Maxime

044 17 novembre 1849 Vue d'Alexandrie (est) prise de la terrasse de l'hôtel d'Orient l. 22 cm; H. 17,3 cm

051 15 avril 1850 Philae, petit pylône occidental du grand temple d'Isis
l. 17,2 cm; H. 24 cm

fait ses premiers essais, il ajoute avec un peu de condescendance, *Max photographise [sic] avec Sassetti.*

• Soit il profite de l'instant, *Mercredi, je me promène tout seul dans le Caire.* p243
• Soit, comme à Philae le 15 avril 1850, *il ne bouge de l'île et [s]'y ennuie*, indifférent même au dieu des lettres, Toth ibiocéphale, photographié par Maxime.

• Soit il remplit son carnet de voyage, comme le 9 décembre : *course à cheval dans l'intérieur du désert, photographie,* notes. (À sa mère, Le Caire, 14 décembre 1849).

Il arrive que Flaubert témoigne de la qualité esthétique des tirages de Maxime. Au sujet du Sphinx, il écrit à Louis Bouilhet, le 15 janvier 1850 : *Aucun dessin que je connaisse n'en donne une idée, si ce n'est une épreuve excellente que Max en a tiré[e] au photographe. Il a le nez mangé comme par un chancre, les oreilles écartées de la tête comme un nègre, on lui voit encore les yeux très expressifs et terrifiants ; tout le corps est dans le sable ; devant sa poitrine il y a un grand trou, reste des déblayements que l'on a essayés. Il y retrouve sans doute le parfum de son expérience puisqu'il ajoute – C'est là devant que nous avons arrêté nos chevaux, qui soufflaient bruyamment pendant que nous regardions d'un regard idiot.*

036 9 décembre 49 Le Sphinx l. 21,6 cm; H. 16,3 cm

A sa mère, au Caire, Il évoque le 5 janvier 1850, *les résultats superbes de Maxime*, et à Louis Bouilhet, le 13 mars 1850, il fait ce commentaire : *le jeune Du Camp est parti faire une épreuve ; il réussit assez bien ; nous aurons, je crois, un album assez gentil.* L'expression « assez bien » est à entendre comme une litote ; et l'adjectif gentil comme le contraire de vil. C'est donc un vrai compliment, d'autant que l'emploi de la première personne du pluriel semble classer Flaubert, de même que son interlocuteur, parmi les futurs heureux lecteurs de l'album.

Mais bien souvent Flaubert prend de la distance, voire de la hauteur :
Dès le 17 novembre 1849, il renseigne sa mère : *on nous donne des soldats afin d'écarter la foule lorsque nous sommes à photographier*. Mais il termine par une note ironique : *J'espère que c'est chic*.
Dans une lettre à sa mère du 2 décembre 1849, Il traite en enfant Maxime qui *a gobé [un rhume] sous sa tente de photographie en passant de 47 degrés de chaleur à 15 sans mettre son paletot pour sortir comme je lui avais recommandé.*
Que Maxime, désespéré de ses premiers résultats, soit à cette période en train d'expérimenter le nouveau procédé de M. Blanquart-Evrard, importe peu à Flaubert.
A sa mère, le 5 janvier 1850, au Caire, Il raconte :
La photographie absorbe et consume les jours de Max. Il réussit, mais se désespère chaque fois que rate une épreuve ou qu'un plateau est mal nettoyé. Vraiment s'il ne se calme il en crèvera. Il a du reste obtenu des résultats superbes, aussi depuis quelques jours son moral est-il remonté. Avant-hier un mulet qui venait a failli réduire toute la boutique en morceaux.

Au lieu de prendre en compte « la rage photographique » de Maxime, même si elle a, ou peut-être parce qu'elle a, quelques traits de sa propre rage d'écrire, il l'épingle et en souligne le côté pathologique. Mais la boutique de Maxime peut-elle, en dépit de ses résultats superbes, se comparer au bureau de Gustave ?

Il lui arrive pourtant de mettre la main à la pâte…
• IPSAMBOUL Le Jeudi-Saint, (28 mars 1850) *nous*

commençons les travaux de déblaiement pour pouvoir dégager le menton d'un colosse extérieur (p327).C'est en réalité l'équipage de la cange qui déblaie, la première personne du pluriel révélant seulement que Flaubert est intéressé au projet. Cependant il n'a pas un mot pour les performances du photographe : ni pour le calotype de l'ensemble du site que Maxime parvient à prendre depuis la rive opposée du Nil, qui coulait alors au pied de la falaise dans laquelle sont taillées les figures monumentales, ni pour la vue exceptionnelle de la porte du spéos d'Hathor, prise en contreplongée, peut-être même depuis la cange !

- Il *cure les plateaux*, p. 367, comme à Herment le dimanche 18 avril 1850.

Le 3 mai 1850, il explique à sa mère qu'il a *les doigts noircis de nitrate d'argent, pour avoir aidé [s]on associé, (...) dans ses travaux photographiques*.

- Ou il surveille *les estampages dans le palais de Karnac* (dimanche 5 mai 1850). *Nous avons passé là trois jours, Max photographiant et moi estampant, ou pour mieux dire faisant estamper*.

Dans cette tâche, qui permet de reproduire les bas-reliefs qu'on ne peut photographier faute de lumière, Flaubert s'ennuie ; à sa mère (le 17mai 1850), il préfère évoquer *le charabia composé d'anglais, d'italien et d'arabe* qu'il échange avec son guide :

« _Allah ! Allah ! allons ! gavan ! gavan ! Sacré nom de Dieu.
_Si signor, si signor, è questo bene ?
_T'is not very bad, but your paper is not so clean.
_Taïeb, taïeb. »

À la page 382 de son carnet, il note non sans humour : *Quand cette besogne stupide fut achevée, (...) J'ai été boire de l'eau dans une fontaine près d'un santon- c'est un lieu de repos- belle chose que les santons !*
Et il conclut le lundi 6 mai. — Re-estampage. *Le moyen mange le but, une bonne oisiveté au soleil est moins stérile que ces occupations où le cœur n'est pas*.p. 383
Et le pluriel du mot occupations dit bien qu'il ne s'agit pas seulement de la corvée d'estampage. D'ailleurs au bout de quatre jours à Abou Simbel, il note déjà cette réflexion (p327) : *Les temples égyptiens m'embêtent profondément*.
On ne peut guère être plus clair !

Comment expliquer le peu d'intérêt manifesté par Flaubert ?

Un enjeu politique

Il y a une raison de fond qui suscite la méfiance de Flaubert face au reportage de Maxime. En effet, même si c'est bien Maxime qui a eu l'idée originale de profiter de la reproductibilité du calotype pour publier au retour un album photographique, ce dernier doit prendre en compte les instructions de la commission des inscriptions et belles lettres : *elle lui demande d'explorer les antiquités, recueillir les traditions, relever les inscriptions et les sculptures et étudier l'histoire des monuments*.

041 15 avril 1850 Philae,
proscynéma entaillé dans un rocher
de granite rouge sur lequel le second pylône oriental est construit
l. 23,3 cm ; H. 17,3 cm

Au contraire Flaubert, qui avait, grâce à Du Camp, obtenu une mission du ministère de l'agriculture écrit à Louis Bouilhet le 2 juin 1850 : *je ne m'occupe pas plus de ma mission que du roi de Prusse. Pour remplir mon mandat exactement, il eût fallu renoncer à mon voyage. C'eût été trop sot. Je fais parfois des bêtises, mais pas de si pommées (...) Et après tant de turpitudes (mon titre en est déjà une suffisante), si on avait fait quelques démarches, que les amis se fussent remués et que le ministre eût été bon enfant, j'aurais eu la croix ; tableau! (...) Eh bien non, mille fois, je n'en veux pas, m'honorant tellement moi-même que rien ne peut m'honorer (phrase raide)*. C'est Flaubert ici qui souligne.
Dans la même lettre, il juge *les projets très remuants* [de Maxime] *pour son retour comme une activité démoniaque*.
Et en 1852, quand Maxime cherche à se faire éditer et à être reconnu homme de lettres, Flaubert lui répond le 1er juillet : – *Je dénie l'honneur d'un pareil titre et d'une pareille mission. Je suis tout bonnement un bourgeois qui vit retiré à la campagne, m'occupant de littérature et sans rien demander aux autres, ni considération, ni honneur, ni estime même.*
Enfin quand le 23 janvier 1853, il commente pour Louise Colet la légion d'honneur de Maxime, il ironise : *Comme les honneurs foisonnent quand l'honneur manque !*

Un enjeu épistémique

- Maxime Du Camp part comme photographe, à la découverte de l'Égypte, mais cette Égypte est une réalité préconstruite par la tradition orientaliste et ses photographies prolongent en quelque sorte les dessins et estampes de ses prédécesseurs, tels que Vivant Denon. Même s'il s'autorise à prendre dix-sept vues de mosquée, hors programme, Maxime fait un inventaire archéologique prédéfini.

Pour Flaubert, le cliché du photographe n'est qu'un cliché au sens métaphorique, qu'il finit par prendre en 1860.

- D'autre part, si le projet, et ensuite les albums photographiques déclenchent l'enthousiasme, c'est parce que sa démarche vient confirmer les croyances positivistes de son époque : l'appareil photo est considéré comme « un mode merveilleux de reproduction ». La commission des inscriptions et

039 7 janvier 1850
Le Caire mosquée et muraille près de Bab'el Saïda
l. 22 cm ; H. 16,3 cm

belles lettres démontre la valeur de la photographie par son « exactitude incontestable et sa minutieuse fidélité ». Maxime du Camp est même considéré par E. Lacan dans le journal « La lumière », comme un magicien qui nous met « l'Égypte sous les yeux ». C'est le succès d'un art industriel, ce qui, pour Flaubert, constitue un véritable oxymore.

Un enjeu artistique

Les photographies des monuments égyptiens qui sont reçues à Paris comme une métonymie de l'Égypte, ne peuvent satisfaire Flaubert qui en sent toutes les limites. Aux calotypes, il manque :

• Les couleurs : au Caire il y a *une couleur d'enfer qui vous empoigne* (à son frère, 15 décembre 1849) Et durant le voyage, il note scrupuleusement aussi bien (p258) *les nuages d'or, le ciel plein de teintes bleuâtres gorge pigeon, que* (p308) *Le Nil, couleur sirop de groseille*

• Les changements de lumière comme lors de son arrivée où *le dôme* gris *du sérail d'Abbas Pacha* devient *noir* parce que *le soleil tapait dessus.* Ou à Rosette où *le ciel était une plaque de vermeil et le sable avait l'air d'encre*. p. 180.

• La vie contemporaine que « l'œil machine » ne peut capter, comme *les coups de bâton administrés de droite et de gauche* lors du débarquement à Alexandrie (à sa mère le 17 novembre 1849) ou *les chameaux qui traversent les bazars* du Caire (à son frère, 15 décembre 1849)

• Et plus radicalement tout ce qui tient à la perception et à la mémoire. Car même quand l'appareil enregistre ce qu'on voit, la photo reste déceptive, *ce n'est jamais ça qu'on a vu,* écrit Flaubert à Taine le 20 novembre 1866. À aucun moment le regardeur ne peut se défaire *des embellissements ou modifications qu'il a donnés à la réalité*. La culture, le souvenir, l'oubli et l'idéalisation sont constitutifs du regard. Quand un objet se présente à la vue, ce qui compte, c'est la manière dont on se le re-présente, ainsi des chameaux qui, au Kosséïr, *s'avançaient du poitrail avec un mouvement de bateau, (...) comme s'ils eussent marché dans des nuages*. (18 mai 1850, p. 408).

Un enjeu d'« enragés »

• Pendant ce voyage en Égypte, Flaubert *est plein de doutes et d'irrésolution* (5 janvier 1850 à sa mère), il se *demande si son Saint Antoine*, écrit entre 1848 et 1849, *est bon, ou mauvais* comme l'ont affirmé Du Camp et Bouilhet juste avant le départ. Il pense même *à se foutre à l'eau* en cas de nouvel échec (à Louis Bouilhet, 2 juin 1850. Dans cet état mélancolique, l'énergie de Du Camp, ses rages photographiques pour résoudre les difficultés techniques de son entreprise, et aussi ses résultats : les clichés et leur tirage sur papier, le renvoient à sa propre rage d'écrire alors en suspens.
Cette blessure n'est pas pour rien dans son commentaire au vitriol du succès de Maxime : *Les lauriers*(...) *sont un peu couverts de merde, convenons-en* (à Maxime Du Camp, 26 juin 1852)

• *Nous ne naviguons plus dans la même nacelle*, écrit-il à Maxime le 1er juillet 1852. Il confirme là ce qu'il avait dû sentir dès le voyage en Orient, à savoir que la rage photographique était une rage de circonstance : Maxime remplissait sa mission pour obtenir une reconnaissance du monde cultivé. La preuve en est, qu'il *a lâché la photographie à Beyrouth* (Flaubert à sa mère, le 7 octobre1850) pour ne plus jamais s'y remettre, tandis que la rage d'écrire n'a jamais lâché l'ermite de Croisset !

Flaubert a néanmoins conservé des pages de l'album de Du Camp et les montre à ses visiteurs.
Mais pour être œil, Flaubert n'en est pas moins homme, un homme critique de sa société, ennemi de l'art industriel, partisan de l'art pour l'art, ami déçu. Il est de parti pris, trop entier pour reconnaître officiellement que les tirages de Du Camp sont d'émouvants témoins d'un monde et d'un temps disparus, que les monuments, endommagés ou partiellement ensevelis, inscrits dans le silence et le vide, ressortissent aussi, malgré leur fondement mécanique et chimique, à la poétique des ruines.

Annick Polin
Chargée de mission
Musée des Beaux-Arts de Caen

Notes et Bibliographie :
Les citations en italique avec une pagination se réfèrent à **Gustave Flaubert**, ***Voyage en Egypte***, Paris, Grasset, 1991. Édition intégrale du manuscrit original établi par Pierre-Marc de Biasi.

Les citations entre guillemets sont tirées de :
• dir **Bernard Chéreau** et **Luc Desmarquest** : ***Maxime du Camp en Egypte (1849-1850) tirages photographiques inédits*** 2012
• **Luc Desmarquest** : ***Le voyage de Gustave Flaubert et Maxime Du Camp en Egypte et en Nubie*** Ed. Ardi-photographies, 2017

Les photos sont des calotypes de **MAXIME DU CAMP**, (1822-1894), papier salé (tirage photographique positif monochrome) **ARDI Caen**

Lhuillier

A l'école de Charles Lhullier 1824-1898

Réflexion sur la campagne de restauration

Cette exposition présentée au MuMa du 11 décembre 2021 au 13 février 2022 porte un regard sur le parcours singulier de cette figure havraise. Initiateur de très nombreux artistes dont les plus célèbres furent Raoul Dufy et Othon Friesz, Charles Lhuillier eut pour professeur Jacques-François Ochard, ancien élève de Louis David et fît ses armes au côté d'Eugène Boudin. Ces noms illustres, affirmés ou en devenir, nous laissent imaginer la richesse de ce parcours et à quel point l'activité artistique de la cité fut dynamique entre le XIXème et le XXème siècle.
Le travail de recherche entrepris par le commissariat scientifique de cette exposition a permis de considérer d'une part ces quelques cinquante artistes ayant fréquenté l'atelier de Lhullier, et d'autre part de porter un regard à l'échelle régionale, sur une époque clé, encore imprégnée du classicisme et de la peinture académique mais s'ouvrant à de nouveaux langages qui deviendront ceux de l'Art moderne.
Les travaux de restauration entrepris pour permettre la présentation publique de ces œuvres, ont été l'occasion d'étudier de nombreux cas de figure, tous très différents. Parmi les quelques trente restaurations effectuées sur les peintures à l'huile, certaines d'entre elles se sont avérées représentatives des différents états de dégradations auxquels un conservateur-restaurateur du Patrimoine peut être confronté.

La restauration, une décision collégiale

Il n'est pas question ici d'énumérer les méthodes et matériaux mis en pratique pour effectuer la restauration de ces œuvres, mais plutôt de porter un regard sur la réflexion que mènent collégialement l'équipe scientifique et le restaurateur, en analysant l'origine et le processus de dégradation d'une œuvre d'art.
Sachant que toute altération présente sur l'œuvre constitue une partie de son histoire, il est acquis qu'aucune intervention n'est anodine, et que cette décision collégiale entre responsables scientifiques et techniciens est à chaque fois nécessaire pour définir le degré d'intervention. Ce postulat est issu d'une volonté de nuancer le débat manichéen opposant le « tout-reconstruire » de Eugène Viollet-le-Duc, au Culte de la ruine cher à Charles Ruskin, et merveilleusement exposé dans le texte de Marguerite Yourcenar dont le contenu est si clairement résumé dans le titre « Le temps, ce grand sculpteur… ».
Qu'il s'agisse de dégradations naturelles, accidentelles, ou volontaires, notre rôle est avant tout de comprendre les conditions dans lesquelles elles se produisirent, et ainsi de les assimiler au parcours de l'œuvre en les acceptant ou en les traitant. Leurs particularités peuvent être multiples. Voici quelques exemples rencontrés lors de cette campagne de restauration.

1) Les altérations dues au vieillissement naturel de la matière.

Fig 1 : Charles Marie LHULLIER « Un ordre » Huile sur toile. 110x170cm. Le Havre MuMa, photo P.Jaillette

Ainsi sur l'œuvre de Charles Lhuillier intitulée « Un ordre », nous avons pu constater comment le vieillissement naturel de la matière soumise aux conditions environnementales peut engendrer sa dégradation.
Les nombreuses déformations de la toile, essentiellement liées au manque de tension apparaissent sous la forme de plis générés par la réduction dimensionnelle du bois constituant le châssis. Ces mouvements de toile ont engendré le soulèvement de la couche picturale, puis la formation d'écailles suivies de pertes de matière. Une large zone lacunaire s'est alors formée à la base de l'œuvre. Après avoir effectué cette analyse, il est opportun de

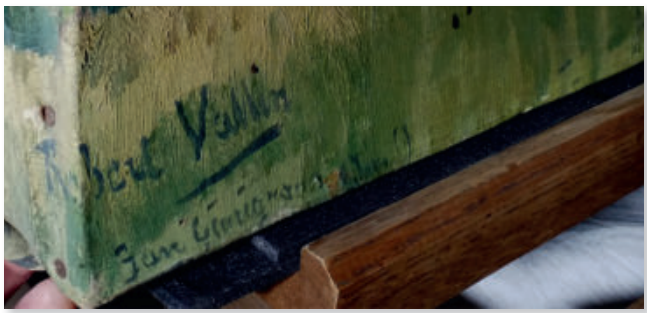


Fig 2 – 3 : Robert Valin « vue de San Gimignano, vers 1904-1911.
Huile sur toile 46x61,4cm – Le Havre MuMa, photo MuMa Ch.Maslard

comprendre comment cette œuvre a pu être confrontée à des conditions environnementales nuisibles au point de la dénaturer. Le constat d'état effectué avant restauration a permis la localisation de très anciennes traces d'imprégnation aqueuse, témoignant d'un contact prolongé avec un sol humide ou détrempé.
Le traitement de cette œuvre n'a pas posé d'équivoque. Après fixation des zones fragilisées et rétablissement de la planéité, la réintégration chromatique a été réalisée avec la méthode dite « illusionniste », afin que le regard oublie ces lacunes.

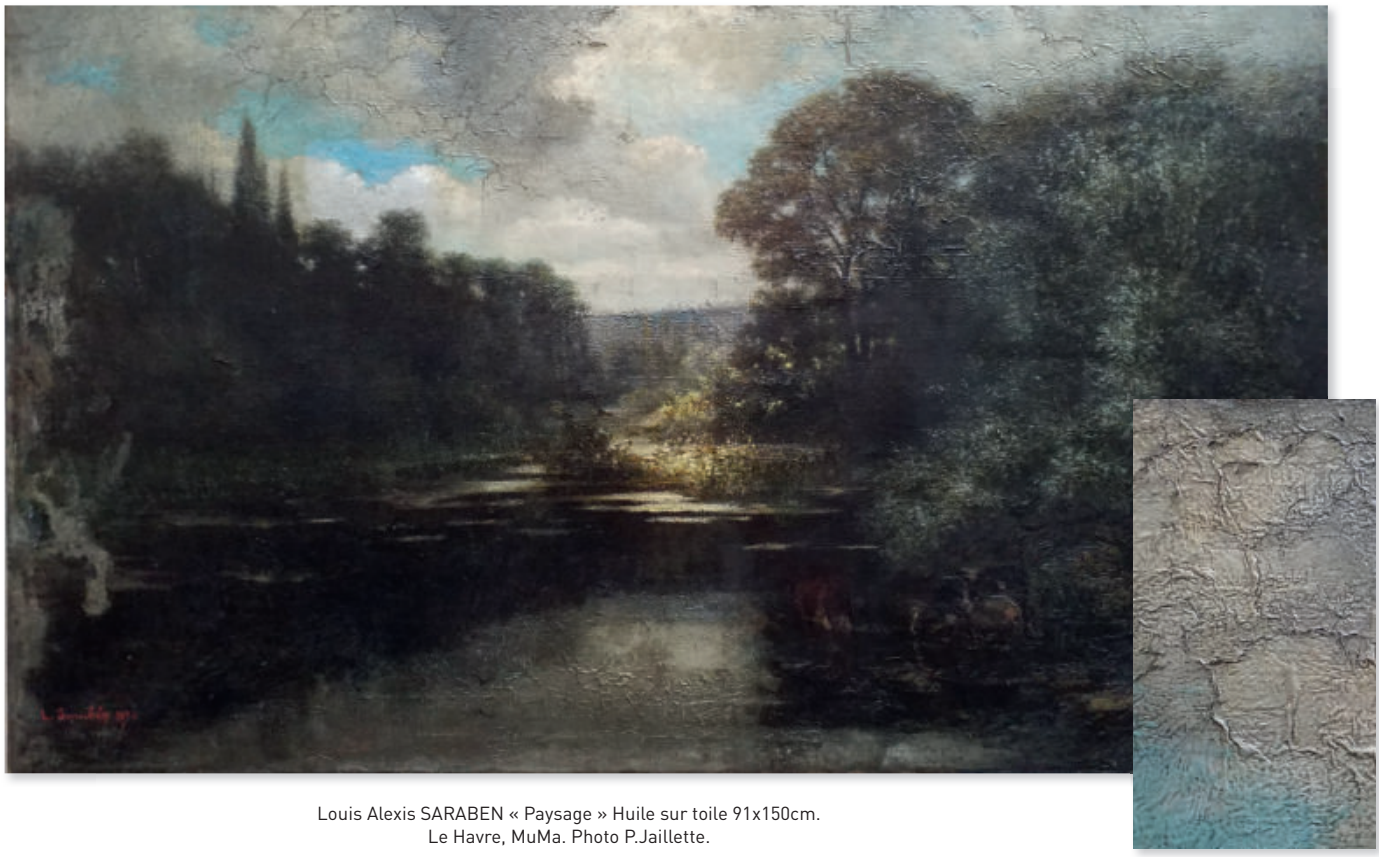
2) Les modifications volontaires

La notion d'unité potentielle traite du rapport entre matière et image propre à toute œuvre d'Art. Cesare Brandi dans sa *Théorie de la restauration* pose la question fondamentale suivante :
Restaure-t-on l'image ou la matière qui la constitue ? amenant ainsi la notion d'unité potentielle. Ces pensées hautement philosophiques furent régulièrement mises à mal par les pratiques courantes ignorant tout des notions d'intégrité de l'œuvre.
Une des composantes de l'intégrité d'une œuvre est son format, défini par son créateur. Il est pourtant fréquent de rencontrer des modifications de format pour la plupart liées à l'emploi à postériori d'un encadrement aux dimensions inadaptées. C'est ainsi que l'œuvre de Robert Vallin « Vue de San Gimignano », fut réduite de plusieurs centimètres sur sa largeur. Par chance, la toile ne fut pas découpée mais simplement retendue sur un châssis moins large.
La question qui s'est posée fut de savoir si nous conservions cette modification de format comme témoignage historique du parcours de l'œuvre, ou si nous considérions celle-ci comme une modification mal venue.
La signature étant en partie altérée par cette réduction de format, il a été convenu de retrouver le format originel, en mentionnant tous ces changements d'état dans le dossier d'œuvre. Le rapport détaillé de toutes ces interventions est essentiel car il permettra dans le futur de comprendre quels furent nos arguments d'intervention et d'autre part constituera un témoignage de l'état antérieur.

3) Les altérations accidentelles

Fig 4-5 : Arthur Louis Soclet. « Le Messager d'amour » 1884.
Huile sur toile 136x105cm. Le Havre MuMa, Photo P.Jaillette.

L'œuvre de Arthur Louis Soclet «Le messager d'amour» présentait une très importante lacune dans le quart supérieur gauche. Une forte action mécanique produite sur la toile ayant certainement déchiré celle-ci, on pouvait imaginer l'apparition alors d'un lambeau de toile, puis la rupture et finalement la perte du fragment.



Louis Alexis SARABEN « Paysage » Huile sur toile 91x150cm.
Le Havre, MuMa. Photo P.Jaillette.

La question qui s'est posée fut celle de la reconstitution ou non du motif disparu. Ne disposant lors du premier examen d'aucun document de référence, nous avons tout d'abord envisagé une intervention minimale, à la manière de celles produites sur les fresques ultra-lacunaires ou sur les céramiques antiques. Soit un bouchage avec une reconstitution partielle du motif. Les investigations et recherches menées par Michaël Debris commissaire d'exposition et par Clémence Ducroix, responsable des collections, ont permis de retrouver une publication ancienne sur laquelle figurait une reproduction de l'œuvre avant le sinistre. Avec le soutien de la commission de restauration des Musées de France, les parties manquantes ont finalement été reconstituées.
Cette décision fut longuement débattue, argumentée, contrariée, puis finalement recommandée par la Commission régionale des restaurations. Elle soulève un point essentiel, à savoir que toute intervention aussi justifiée soit-elle, recèle une part de subjectivité.

4) Les altérations structurelles irréversibles

L'œuvre de Louis Alexis Saraben, initialement envisagée pour figurer dans cette exposition, ne fut pas retenue en raison d'un état de dégradation jugé irréversible en l'état de nos connaissances. L'origine de cet état se révélait difficile à identifier. Deux hypothèses furent émises. La première supposait une exposition à une source de chaleur intense ayant généré les mouvements de matière, la seconde supposait une origine liée à la mise en œuvre (problème de séchage de couches sous-jacentes trop grasses). Cette seconde hypothèse semblait plus probable étant donné la localisation des zones d'altération se limitant à certaines zones colorées.
Après avoir effectué de nombreux tests, les seuls traitements actifs demandaient un très fort apport de chaleur, et pouvaient engendrer un risque de changement d'aspect de la matière. Il fut alors décidé de stabiliser la couche picturale (fixage par imprégnation), sans agir sur les altérations modifiant fortement l'aspect superficiel de l'œuvre. Celle-ci est aujourd'hui stabilisée et conservée horizontalement dans les réserves du musée et reste accessible et consultable aux équipes scientifiques.
Cette problématique soulève la question de l'acceptation de l'altération comme témoignage historique. Le principe de non-reconstruction est pourtant assumé sur des œuvres préhistoriques, antiques et sur certaines fresques de la Renaissance mais reste difficilement envisageable sur des œuvres peut-être encore trop proches de notre contemporanéité.

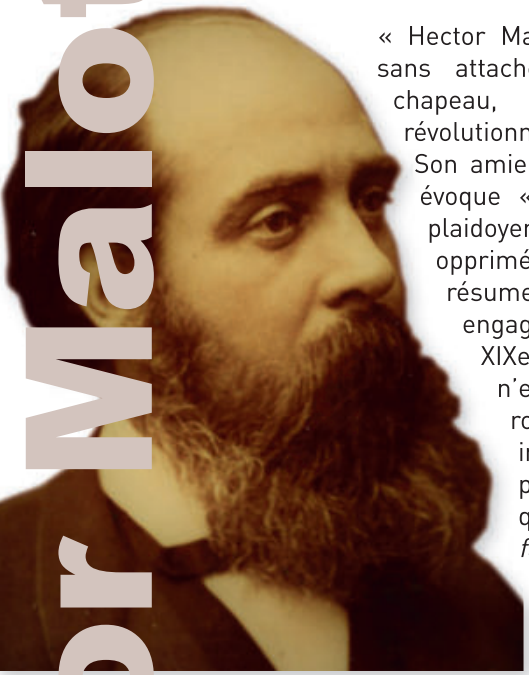
Ces différents cas de figure démontrent à quel point chaque œuvre altérée présente une problématique propre qui demande la réflexion commune des acteurs scientifiques que sont les commissaires d'expositions, conservateurs du patrimoine et historiens de l'Art. Cette réflexion est essentielle pour permettre aux conservateurs-restaurateurs des biens culturels de mener au mieux leur mission : entretenir notre patrimoine artistique et historique pour permettre sa transmission aux générations futures.

Les œuvres du MuMa citées dans cet article ont pu être restaurées grâce au concours de l'Etat et de la Région Normandie (Fonds Régional de restauration des Musées).

Pierre Jaillette.
Conservateur-restaurateur du patrimoine,
peintures de chevalet.

Hector Malot : un écrivain engagé

Hector Malot



Hector Malot

« Hector Malot est un écrivain qui, sans attacher de cocarde à son chapeau, a fait œuvre de révolutionnaire », écrit Jules Vallès. Son amie, la journaliste Séverine, évoque « l'auteur de nombreux plaidoyers pour les exploités et les opprimés de la vie ». Ces citations résument la position d'« écrivain engagé », reconnue par tous au XIXe siècle : Hector Malot n'est donc pas un simple romancier pour l'enfance, image forgée par la postérité qui n'a retenu que le charmant *Sans famille*.

À travers ses soixante romans, mais aussi ses articles, Hector Malot a, avec un regard plein d'humanité, peint la société dans laquelle il vivait. Chaque cause défendue procède selon le même schéma : Malot colle à l'actualité de son époque (nouvelles lois, scandales, accidents procès...), dénonce les injustices et propose des solutions.

Les questions qu'il soulève, suscitent souvent une réaction de la part du gouvernement, ce qui montre son influence.

Dès ses débuts de journaliste, il s'intéresse à l'éducation et dénonce dans plusieurs articles, les « collèges prison » en vantant les vertus du sport et en proposant le déménagement des collèges parisiens à la campagne. Le contexte scolaire est alors en pleine mutation. La troisième République vote plusieurs lois majeures relatives à l'instruction en 1881 comme l'instauration de la gratuité de l'école, et en 1882, l'obligation et la laïcité de l'enseignement primaire public pour les enfants de 6 à 13 ans. Hector Malot s'intéresse à ce sujet, autant par intérêt personnel, que parce qu'il sait que ces mesures retiennent toute l'attention de la population.

Il se prononce pour un enseignement « libre et initiateur », tel qu'il l'a reçu à Rouen de son professeur d'histoire M. Marguerite. « Sans lui, mon temps de collège eut été perdu », Il admire également le célèbre professeur Adolphe Chéruel, grand pédagogue « qui éveille l'intelligence de ses élèves, au lieu de les traîner dans une routine commode ».Dans tous ses ouvrages destinés à l'enfance, *Romain Kalbris, Sans famille, En famille, Le Mousse* (posthume, 1997), les petits héros ne fréquentent pas l'école. Ils apprennent la vie au travers des voyages initiatiques, ô combien plus formateurs ! Et, en républicain convaincu, Malot est un fervent défenseur de la laïcité dans l'enseignement.

Le romancier évoque aussi à plusieurs reprises l'éducation des filles, dans *La Fille de la comédienne* (1875), *Marichette* (1883), *Les Besoigneux* (1883), *Le Sang bleu* (1885). Il critique l'éducation dans les couvents, où l'on n'apprend rien et où l'on rend les femmes superficielles.

Hector Malot

C'est Pourquoi Malot se charge lui-même de l'éducation de sa fille Lucie, rédige pour elle ses cahiers d'histoire et pratique avec elle le jardinage, riche de vertus éducatives et expérience très novatrice à l'époque.

C'est certainement dans *Pompon* (1880) que Malot donne le meilleur exemple d'une éducation très avant-gardiste, fondée sur la lecture, les jeux, la sculpture, la musique.

La sauvegarde du patrimoine apparait aussi comme une autre de ses préoccupations importantes Malot se fait le porte-parole des Rouennais mécontents de l'immense chantier qui a éventré la ville et détruit 900 maisons et trois églises.

[1] « Lorsqu'en arrivant de Paris, on quitte la gare de la rue Verte et qu'on descend sur le boulevard, on aperçoit devant soi une large trouée : on est en pleines démolitions, et l'on marche, on marche longtemps sans apercevoir que des maisons éventrées et effondrées [...] Le vide [...] c'est là ce qui donne à ces travaux un caractère tout particulier. »

Ses romans sont l'occasion de dénoncer les méfaits de l'urbanisation des villes : l'air lourd et vicié qu'on y respire, les tourbillons de fumées sombres s'élevant des cheminées des usines, leur odeur nauséabonde : [2]La ville est dangereuse pour la santé de ses habitants, mais elle l'est aussi pour les esprits : elle déshumanise.

Homme épris de liberté, Malot contribue aussi à la disparition du colportage et à la liberté de la presse en dénonçant la censure qui abaisse le niveau des journaux. Il s'insurge contre les décorations « ces petits bouts de rubans multicolores » qui font tourner la tête de tant de personnes.

Mais ce sont les conditions de vie et de travail des classes laborieuses et des enfants qui constituent une partie essentielle de ses préoccupations. La brutale industrialisation au XIXe siècle entraîne un bouleversement et une déshumanisation de la société : une grande partie des habitants de la campagne se déplace vers la ville pour chercher du travail dans les usines et la pauvreté se concentre aux abords des cités : les logements sont insalubres, les horaires inhumains, les salaires misérables et les droits inexistants. Dans la seconde moitié du siècle, les organisations sociales apparaissent et quelques patrons instaurent des politiques paternalistes. Après 1875, l'État Providence se met progressivement en place et vote des lois réglant les relations et les conditions de travail à l'usine. La crise du libéralisme à outrance et la question sociale sont alors des sujets très en vogue et au cœur des préoccupations.

L'humaniste ne peut rester silencieux devant ce phénomène de société et les injustices qu'il observe. Sa première prise de position est un article de L'Opinion nationale du 14 janvier 1862, intitulé « *Les ouvriers dans la rue* ».

panorama ville d'Elbeuf

Hector Malot évoque également les dangers des chemins de fer et l'exaspération des usagers face aux retards des trains, leur dangerosité, le manque d'information et l'absurdité de certains règlements. Il se fait ainsi le [3]« porte-parole des usagers mécontents ».

L'idée d'utiliser ses romans comme tribune apparait surtout dans *En Famille*, écrit en 1893, roman dans lequel l'auteur excelle dans la description des conditions de travail à l'usine et où il propose des avancées sociales importantes. Il décrit les cadences infernales entraînant des accidents du travail dans la filature et se penche à

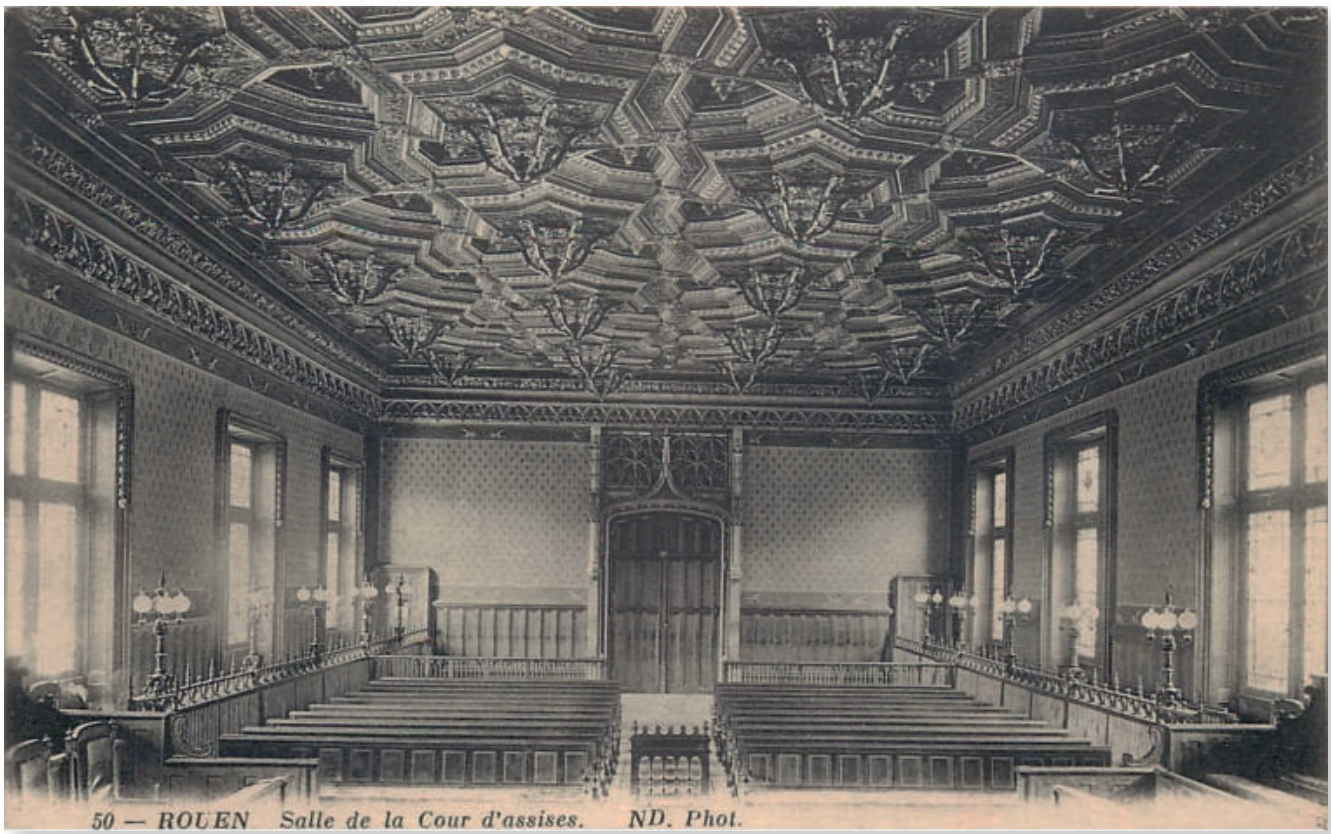
1 L'Opinion nationale
2 Baccara (18z85)
3 Le Courrier français

plusieurs reprises sur le sort particulier des enfants, ce qui lui vaut son étiquette d' « avocat des droits des enfants ». Ses petits héros travaillent pour vivre : Rémi de *Sans Famille* est musicien ambulant, puis jardinier et mineur ; Perrine est ouvrière ; Romain Kalbris est marin. On y découvre aussi un phénomène méconnu : l'achat d'enfants italiens par des patrons et leur exploitation comme petits musiciens ambulants dans les rues de Paris.

« Il faut n'avoir jamais passé quelques jours dans un village industriel pour accepter sans révolte la comparaison entre l'existence du patron et celle de l'ouvrier ». explique-t-il aussi dans *Le Roman de mes romans*. L'héroïne, la petite Perrine, va réussir à convaincre le patron de l'usine, M. Paindavoine, de

de faits, les procès à tapage et les diatribes théâtrales des magistrats, le non-respect de la présomption d'innocence, et la prescription, qui interdit la révision d'un procès d'une personne injustement condamnée.

Plusieurs articles évoquent des séquestrations arbitraires. Le sujet est dans l'air du temps. *Un beau-frère*, publié en 1868, est sans doute le roman qui résume le mieux la démarche de Malot. « Un homme, sain d'esprit, mais que des parents ont intérêt à faire passer pour fou, est reconnu fou par des médecins, et enfermé dans un asile d'aliénés, où il devient fou ». L'auteur dénonce la possibilité d'internements abusifs que permet cette loi. Il se fait le porte-parole de la cause des « fous » et subit de nombreuses attaques.

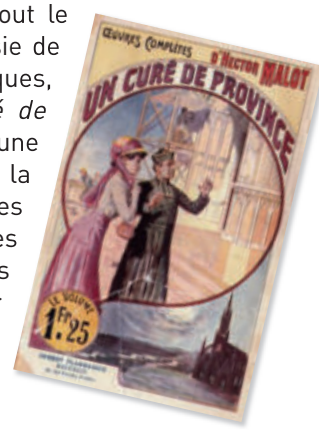


Palais de justice cour d'assises

procéder à des réformes philanthropiques pour le bien de ses employés : crèches, hôtels pour célibataires, maisons ouvrières avec jardin, école, hôpital, mais aussi bibliothèque, jardin public avec manèges, balançoires, théâtre, kiosque à musique. Rémi, le héros de *Sans Famille*, devenu adulte, fonde une maison de secours et de refuge pour les petits musiciens des rues.

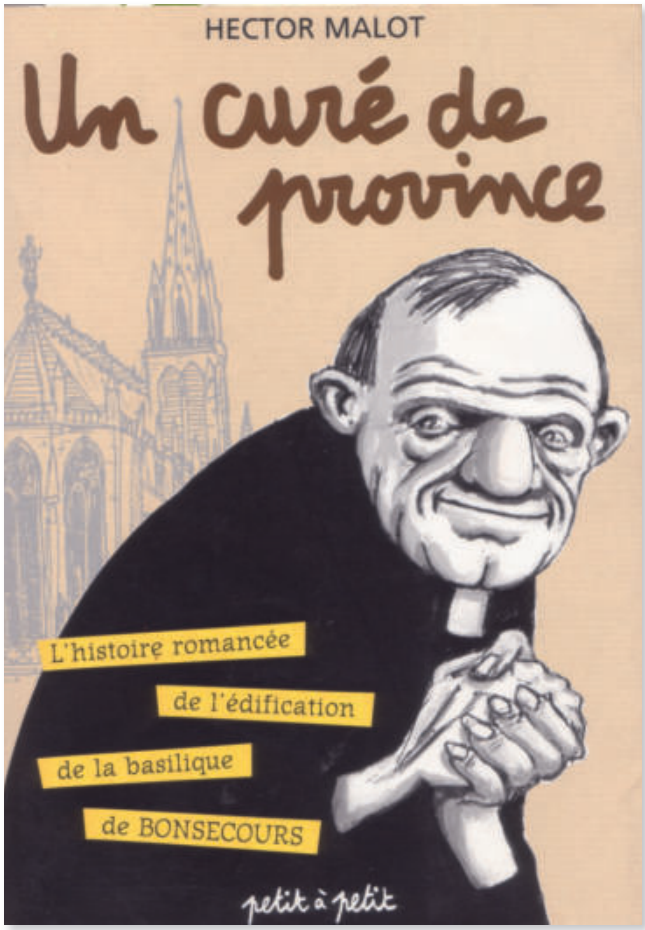
Malot écrit également plusieurs romans sur des problèmes juridiques : le sort des enfants illégitimes, leur abandon ; le viol et le sort de la fille mère dans *Ghislaine* (1887) ; la recherche de paternité après un viol et le sort du bâtard dans *Marichette* (1883) ; la recherche de maternité dans *Micheline* (1884) *...Les Enfants* (1866) abordent le thème du divorce, dont Malot défend le rétablissement qui sera effectif en 1884 avec la loi Naquet. Plusieurs romans analysent des défaillances ou des erreurs judiciaires et dénoncent les instructions menées trop rapidement, les interprétations délirantes

D'autres sujets sont abordés dans son œuvre : la religion et surtout le clergé dont il dénonce la frénésie de construction d'églises, basiliques, monuments. En 1872, *Un curé de Province*, roman fondé sur une histoire vraie, l'édification de la basilique de Bonsecours sur les hauteurs de Rouen, narre les difficultés financières rencontrées par l'abbé Guillemittes pour mener à bien son projet grandiose ce qui permet à l'auteur de dénoncer l'ambition de certains prêtres.



Malot, auteur engagé, met sa plume aux services des droits de l'homme, désirant améliorer la société dans laquelle il vit. Ses premières prises de position dans le

Hector Malot



monde journalistique sont incisives. Certains romans contribuent à susciter des réformes. Jules Vallès, son ami, dit : « À travers ses pages, court le souffle de l'idée sociale. »

On peut néanmoins lui reprocher une certaine frilosité dans ses engagements et déplorer qu'il se contente souvent de soulever les questions, puis de laisser le lecteur se faire sa propre opinion, ses propositions n'apparaissant qu'en fin de roman, trop brièvement esquissées.

Et comment expliquer ses comportements paradoxaux : pourquoi avoir retiré sa candidature au poste de conseiller général, et refusé celui de député qu'on lui proposait ? Pourquoi ne participe-t-il pas à la commission sur la révision de la loi de 1838, contre laquelle il s'est tant battu ? Et enfin, pourquoi ne défend-il pas Dreyfus ? Curieuse attitude pour un homme réputé courageux, connu pour sa probité et son intransigeance et dont la devise était « Toute vérité est bonne à dire. »

« Ce que je suis, mes livres le disent exactement. Depuis vingt ans, ils ont affirmé : ma foi dans la République, ma haine pour l'Empire, mon amour pour la liberté, ma confiance dans le progrès, mes préoccupations pour les questions sociales. »

Mais Malot n'a pas l'âme d'un politicien. Pour Vallès : « La modestie d'un homme nuit à sa gloire ». Trop indépendant, trop probe il préfère mener une vie de travail acharné, une vie de bourgeois, et observer la société, confortablement installé dans sa maison de Fontenay-sous-Bois. Sa seule arme est bien sa plume. ECRIVAIN AU GRAND CŒUR.

Agnès Thomas-Vidal
Secrétaire de l'association des Amis de Hector Malot

Bonsecours

Saint Saëns

Le salon, Camille Saint-Saëns fait peau neuve

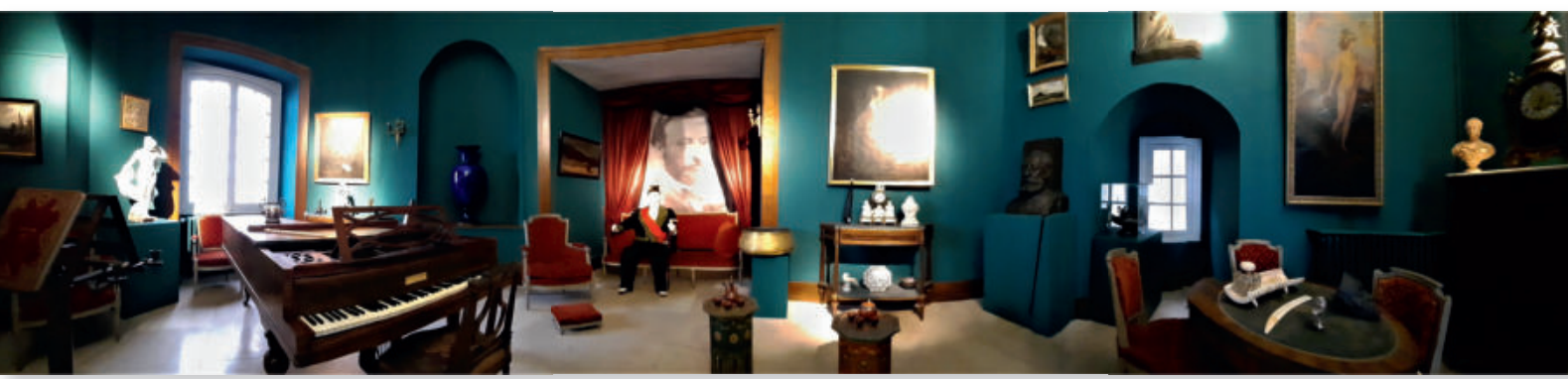
Le musée de Dieppe conserve en son sein la collection Camille Saint-Saëns (1835-1921), l'un des plus célèbres compositeurs français du XIXe et du début du XXe siècle. En 1889, après la mort de sa mère Clémence, peintre naturaliste, le musicien décide de donner à la ville de Dieppe, patrie d'origine de son père, les souvenirs personnels et familiaux qui remplissent son appartement parisien ; l'ensemble étant destiné au musée municipal. Dans les années 1920, l'accrochage très dense de la collection est transformé en salon Saint-Saëns, lors du transfert du musée au château de Dieppe. Sa ré-installation après-guerre au premier étage de la tour sud-est du château, dans les années 1950-60, n'avait fait l'objet d'aucune rénovation depuis. L'éclairage ancien, une muséographie désuète, le climat mal contrôlé nuisaient à la conservation des œuvres et à leur bonne appréciation. Pour couronner le tout, son accès a été limité par une porte vitrée interdisant au public l'accès à la pièce.

Ancien salon

Le centenaire de sa mort en 2021 a été célébré par une grande exposition (15 mai 2021 au 2 janvier 2022) pour laquelle la collection a été présentée dans les salles d'expositions temporaires. Profitant du déménagement partiel des collections, la rénovation du salon a été entreprise : peinture, électricité, éclairage, climat ont été repris. L'accrochage a également bénéficié des nombreuses œuvres restaurées grâce à un programme pluriannuel sur cinq ans accordé par la municipalité, soutenu par le Fonds Régional d'Aide à la Restauration (FRAR) de Normandie, financé par l'État et la Région.

Parmi les œuvres présentées, on dénombre le premier piano du jeune compositeur, un Pleyel de 1845, qu'il reçut à l'âge de 10 ans, ses portraits à différents âges et le mobilier familial, le buste de Franz Liszt, collègue et ami de Saint-Saëns, ainsi que le coffret contenant la correspondance du Hongrois.

Une diffusion sonore a par ailleurs été installée à l'entrée du salon et permet d'entendre quelques aspects musicaux de l'œuvre de Saint-Saëns, et d'en conserver un souvenir sonore.



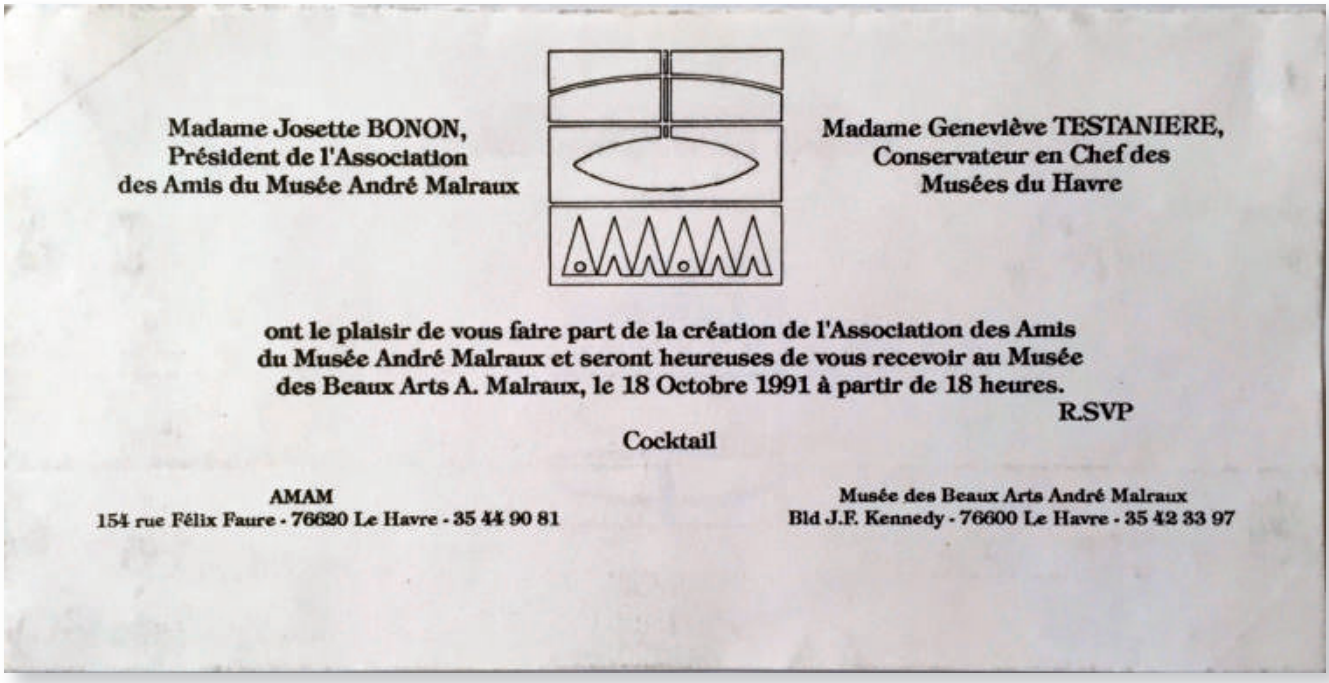
nouveau salon réaménagé

Pendant les travaux, une niche ancienne, des XVIIe-XVIIIe siècles, réaménagée dans une ancienne cheminée, a par ailleurs été découverte et, après observation archéologique du bâti, valorisée, accentuant le caractère spécifique de l'architecture du château.

Pierre Ickowicz
Conservateur en chef
Musée de Dieppe

30 ans

L'AMAM a fêté ses trente ans en 2021 !



Madame Josette BONON,
Président de l'Association
des Amis du Musée André Malraux

Madame Geneviève TESTANIERE,
Conservateur en Chef des
Musées du Havre

ont le plaisir de vous faire part de la création de l'Association des Amis du Musée André Malraux et seront heureuses de vous recevoir au Musée des Beaux Arts A. Malraux, le 18 Octobre 1991 à partir de 18 heures.

R.SVP

Cocktail

AMAM
154 rue Félix Faure - 76620 Le Havre - 35 44 90 81

Musée des Beaux Arts André Malraux
Bld J.F. Kennedy - 76600 Le Havre - 35 42 33 97

Le 17 avril 1991, trente ans après l'inauguration du Musée-Maison de la Culture par André Malraux, l'Association des Amis du Musée André Malraux voyait le jour sous l'impulsion d'un groupe de Havrais, amateurs d'art et amoureux de leur musée. Parmi ses objectifs, soutenir l'action du musée et faire participer à sa vie, enrichir son patrimoine, restaurer ses collections.

Elle se propose également de favoriser l'accueil et l'animation pour tous publics en organisant des visites, des conférences, des soirées littéraires et musicales. Ses activités commencent modestement avec sept manifestations en 1991-92 et s'étoffent entre autres avec le partenariat avec l'Ecole du Louvre en 1993-94. Le nombre d'adhérents augmente régulièrement jusqu'à atteindre plus de 600 personnes dix ans après sa création. Son offre se diversifie avec l'organisation de voyages culturels en France et en Europe.

Par ailleurs en janvier 2001 paraîtra le premier numéro de La Gazette réalisée par les deux associations des amis des musées des Beaux-Arts de Rouen et des amis du musée André Malraux.

En 1999, à l'occasion de la rénovation du Musée André Malraux devenu MuMa, elle dispose d'un bureau dans son enceinte.

Autre volet de son activité le mécénat : l'AMAM peut s'enorgueillir, grâce aux adhésions et à la générosité des donateurs d'être un des mécènes reconnus du MuMa en soutenant de nombreuses opérations qui prendront des formes diverses : restauration de dessins, participation conséquente à l'acquisition d'œuvres de Louis Valtat, Raoul Dufy, Othon Friesz, Albert Marquet, soutien à la réalisation d'expositions et de catalogues d'expositions, investissement dans la réalisation du site Internet du MuMa.

Au fil des années, conférences, sorties et voyages culturels... se sont succédé pour la plus grande satisfaction des adhérents.

La pandémie a mis un coup d'arrêt à son activité, ce qui n'a pas empêché l'association de maintenir le lien avec ses fidèles adhérents grâce aux outils numériques et à la bonne collaboration avec le MuMa.

Le 10 décembre 2021, le retour à une vie (presque) normale a permis à Françoise Quéruel, sa quinzième présidente et aux membres du CA d'inviter ses amis du MuMa à une soirée anniversaire. En collaboration avec le MuMa, le conservatoire Arthur Honneger et la complicité de deux adhérents, cette soirée s'est organisée autour d'un dialogue entre peinture, musique et littérature.

Dominique Louet,
vice présidente de l'AMAM

Agenda des expositions

Rouen

- **L'Art et la matière : prière de toucher**
  5 février 2022 - 18 septembre 2022
  Musée des Beaux – Arts

- **La Chambre des Visiteurs. A Poil(S)**
  Mai 2022 - Septembre 2022
  Musée de la Céramique

- **La Ronde #6**
  17 juin 2022 - 25 septembre 2022
  Réunion des musées métropolitains

- **Berthe Mouchel : femme ,artiste et engagée**
  24 juin 2022 - 23 septembre 2022
  Fabrique des savoirs

- **Nadja : un itinéraire surréaliste**
  24 juin 2022 - 6 novembre 2022
  Musée des Beaux-Arts de Rouen

- **Achille Bligny. De Rouen à Rome : Itinéraire d'un passionné de dessin**
  Mars à Juin 2022
  Musée des Beaux-Arts de Rouen

- **Sheila Hicks : Le tissage comme métaphore**
  24 juin 2022 - 23 septembre 2022 (à confirmer)
  Musée industriel de la Corderie Vallois

Le Havre

- **Manuela Marques, Répliques**
  du 5 mars au 8 mai 2022

- **Le vent, «ce qui ne peut être peint»**
  du 25 juin au 2 octobre 2023

- **Météores**
  17 juin 2022 - 25 septembre 2022
  du 19 novembre au 5 mars 2023

Direction
Catherine Bastard, Françoise Quéruel

Rédaction
Catherine Poirot-Bourdain, Françoise Quéruel

recto
Arthur Louis Soclet, Le Messager d'amour, 1884, huile sur toile, 136,3 x 105,2 cm.
Le Havre, musée d'art moderne André Malraux © MuMa Le Havre / Charles Maslard

Verso
Charles Lhullier, Silhouette de femme cueillant des fleurs dans un champ, huile sur toile, 24,6 x 32,7 cm.
Le Havre, musée d'art moderne André Malraux © MuMa Le Havre / Charles Maslard