

GOT · HER · FEARS & D

LA GAZETTE

DES AMIS DES MUSEES DU HAVRE ET DE ROUEN



N° 25 Avril 2023

A · MOTHER & UNDER · T

Musée et culture

*La culture, c'est la mémoire du peuple,
la conscience collective de la continuité historique,
le mode de penser et de vivre.*

Milan Kundera, 1979

Dans cet éditorial, nous voulons dire l'importance que nous attachons, en tant qu'association, au musée comme lieu de conservation et de partage des biens communs et des valeurs culturelles. Pour ce faire, nous voudrions revenir aux origines et d'abord rappeler comment nos musées se sont constitués, puis évoquer les formidables défis auxquels ils se trouvent confrontés aujourd'hui. Il s'agira ensuite de discuter la question de la place de nos associations d'amis de musées et de leur capacité à soutenir les efforts faits par les musées pour maintenir et renouveler leur rôle éminent dans le champ de la culture.

Origine et rôle des musées

L'art est un des vecteurs autour duquel la société se construit en tant que telle. Les musées sont des lieux de conservation et de diffusion de la richesse artistique et il n'est pas inutile de redire ici comment ils se sont construits. Sous l'Ancien Régime, les œuvres d'art ont d'abord été présentées dans les Salons. Le Salon carré au Louvre après 1725 est le lieu où les membres des académies de peinture montrent leurs œuvres au public. L'institution est soutenue par l'État, c'est un événement majeur qui attire entre 300 000 et 500 000 visiteurs. Cela contribue à l'émergence d'un espace public de critique de la peinture et on se souvient que Diderot a couvert les salons de 1759 et 1781. Puis les musées se sont constitués comme nous les connaissons à partir de la révolution.

A Rouen, dès 1791, les saisies révolutionnaires faites dans les églises paroissiales, les communautés religieuses très nombreuses et les œuvres confisquées dans les maisons des émigrés permettent, après de nombreux déplacements, de grandes pertes et destructions d'œuvres, de constituer un premier groupe de peintures religieuses. On y trouve par exemple le cycle de Maerten de Vos sur l'histoire d'Eliezer et Rebecca. Un deuxième lot de 44 tableaux est adressé par l'État à la ville de Rouen, provenant d'églises parisiennes, des confiscations des biens d'émigrés ou du butin pris par les armées françaises en Europe, comme la prédelle du Pérugin. Le décret Chaptal du 1er septembre 1801 instaure quinze grands musées dans les départements français dont le musée des Beaux-Arts de Rouen. Dans les événements fondateurs, on peut encore noter que le premier conservateur, Jean-Baptiste Descamps fils, a vendu sa collection et celle de son père à la ville de Rouen. D'autres achats auront lieu, notamment 47 tableaux et 30 dessins au peintre Gabriel Lemonnier dont le Démocrite de Vélasquez. En 1909, François Depeaux, collectionneur de peinture impressionniste, offre une quarantaine de toiles à la ville, dont Monet,

Sisley... Sur la création de ce musée, on peut consulter l'introduction passionnante faite par Diederik Bakhuys au nouveau guide des collections du musée des Beaux-Arts de Rouen (Silvana Editoriale, 2021).

Au Havre, un premier musée des Beaux-Arts a été inauguré en 1845. Il faisait partie de la seconde génération des musées créés en France au XIXe siècle et il se situait à l'angle de la rue de Paris et de la rue de Southampton, les deux artères les plus commerçantes de la ville. Il présentait des peintures, des dessins, des objets d'art décoratifs, des sculptures, des éléments d'histoire naturelle et abritait même la bibliothèque municipale. En 1881, le Museum d'Histoire naturelle s'autonomise et vient occuper les locaux de l'ancien palais de justice, place du Vieux Marché. Quant à la bibliothèque municipale, elle migre vers le lycée de garçons en 1904. Par ailleurs, un musée lapidaire (sculptures et vestiges ornementaux sculptés) est créé au prieuré de Gravelle. Le Musée dorénavant se cantonne au domaine des Beaux-Arts et sa collection de peintures s'enrichit. Cependant en 1944, les bombardements détruisent le bâtiment et les sculptures. Les 1500 toiles, qui ont été déplacées, sont intactes.

Le projet audacieux d'un nouveau musée voit le jour en 1952, soutenu par Georges Salles, directeur des musées de France et Reynold Arnould, peintre et conservateur des musées de la ville du Havre. Il s'agit de construire un véritable lieu de vie où seront regroupés réserves, salles d'exposition, ateliers, conférences, concerts. Sont également prévues une bibliothèque, une photothèque et une cafétéria. Situé sur le front de mer, ce nouveau

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

musée, qui abrite également la première maison de la culture de France, est inauguré par André Malraux en 1961. Grâce à ses immenses vitres soutenues par une structure en acier et aluminium, l'espace transparent et lumineux permet aux visiteurs d'admirer non seulement les peintures exposées mais aussi le paysage maritime. Ce Musée-Maison de la culture offre au public les collections de peinture et une programmation culturelle dense ; « l'agora de notre siècle où se nouent et se renouent les dialogues nécessaires » écrit Reynold Arnoult. En 1967, La Maison de la culture quitte le bâtiment pour s'installer dans le théâtre de l'Hôtel de ville. Quant au musée, restructuré entre 1995 et 1999, il est rebaptisé Musée André Malraux (MuMa) et se spécialise à nouveau dans le domaine des Beaux-Arts. Le fonds d'atelier Boudin, les legs de Marande et d'Hélène Senn-Foulds le dotent d'une des plus importantes collections impressionnistes de France.

De nouveaux défis pour les musées

Nos musées vivent encore sur les bases historiques de leur création. Cependant le contexte social et culturel dans lequel ils interviennent, ne cesse pas de se transformer ce qui leur demande de nouvelles adaptations. Les musées eux aussi, comme toutes les institutions, doivent aujourd'hui démontrer leur apport à la société.

De plus, le modèle que représente le musée en tant que lieu de culture, est actuellement mis en cause par le souci qu'ont les instances culturelles et les politiques de proposer une offre qui se rapproche davantage des désirs du public tels qu'ils se les imaginent. C'est ainsi que le musée doit devenir un espace de loisir, un lieu pour socialiser et pour rêver, en plus d'être un espace d'appropriation de l'art et de l'histoire. C'est dans ce sens qu'à Rouen les AMAR participent depuis l'origine, par le mécénat, à l'organisation de la Nuit Étudiante, un événement ludique et culturel, qui amène 1400 étudiants environ à déambuler pendant toute une soirée dans le musée des Beaux-Arts. C'est une invitation à y revenir à

d'autres moments.

Le musée se trouve aussi soumis aux évolutions sociales et politiques en cours et il doit plus que par le passé apporter sa contribution aux combats pour l'écologie et aux luttes contre les discriminations en tout genre. A Rouen, l'entrée au musée est gratuite et les AMAR soutiennent notamment une action engagée par le service des publics visant à faciliter l'accès au musée des personnes malvoyantes.

La métropole de Rouen et les communes de l'axe Seine sont engagées dans une candidature au titre de Capitale européenne de la culture 2028. Souhaitons que ce soit l'occasion pour les acteurs de ce projet de jeter un regard nouveau sur les musées de Rouen et les joyaux inestimables dont ils sont les dépositaires.

Au Havre, grâce à sa situation géographique exceptionnelle et à la modernité de son architecture, le MuMa attire des visiteurs du monde entier. L'AMAM voit avec plaisir arriver de nouveaux adhérents horsains séduits par la qualité de vie offerte par le Havre.

A l'occasion des 500 ans de la ville (1517-2017) un parcours d'art contemporain a été initié par la municipalité : les cabanes de plage habillées de rayures colorées, le bassin du Roy orné de festons rappelant la chambre de François Ier, la catène créée par Vincent Ganivet, faite de conteneurs empilés aux joyeuses couleurs, pour citer quelques exemples. La ville s'est ainsi vue enrichie d'un musée extérieur et L'AMAM s'y est associée en proposant des conférences extérieures en partenariat avec La Maison du Patrimoine. L'association offre aussi à ses adhérents un Pass qui permet des entrées à prix réduit dans les musées du Havre.

La contribution de nos associations

L'un des objectifs majeurs des amis de musées, c'est de permettre au plus grand nombre une familiarité avec les musées ; c'est de proposer des médiations, des visites ou des conférences d'histoire de l'art pour mieux comprendre les œuvres, pour s'approprier notre héritage culturel et avoir plus de plaisir au musée. Au Havre, l'AMAM compte depuis 2019 entre 350 et 400 adhérents et propose une cinquantaine d'événements par an. A Rouen, l'association des AMAR est forte de 800 adhérents et crée cent événements par an. Durant la dernière saison, ce sont : 44 visites médiatisées dans les musées d'art de Rouen pour 30 personnes à chaque fois ; quatre concerts au sein du musée ; 56 conférences d'histoire de l'art qui touchent à chaque fois 100 personnes ; quatre voyages culturels et huit sorties à la journée tous en rapport avec les cycles de conférences, l'actualité de l'art ou le patrimoine.

Pour nos associations, la culture reste et restera un moyen de s'inscrire dans une histoire. Pour ce faire, nous sommes attachés à l'idée qu'elle doit profiter au plus grand nombre, sans discrimination, et à toutes les générations.

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

2 boulevard Clémenceau - 76600 Le Havre
02 35 41 25 31
amam3@wanadoo.fr
www.muma-lehavre.fr

Présidente : Françoise Quérueu
Vice-Présidente : Dominique Louet
Trésorière : Evelyne Lesueur
Administrateurs :
Michèle Ayrat
Carole Paplorey

Permanence :
Mardi de 11h30 à 14h30

Catherine Bastard, présidente des AMAR Rouen
Françoise Quérueu, présidente de l'AMAM Le Havre

« Par un regard... »



Michelangelo Merisi, dit le Caravage, *La Flagellation du Christ*, 1606-1607, huile sur toile Rouen, musée des Beaux-Arts

Copyright: Yohann Deslandes,

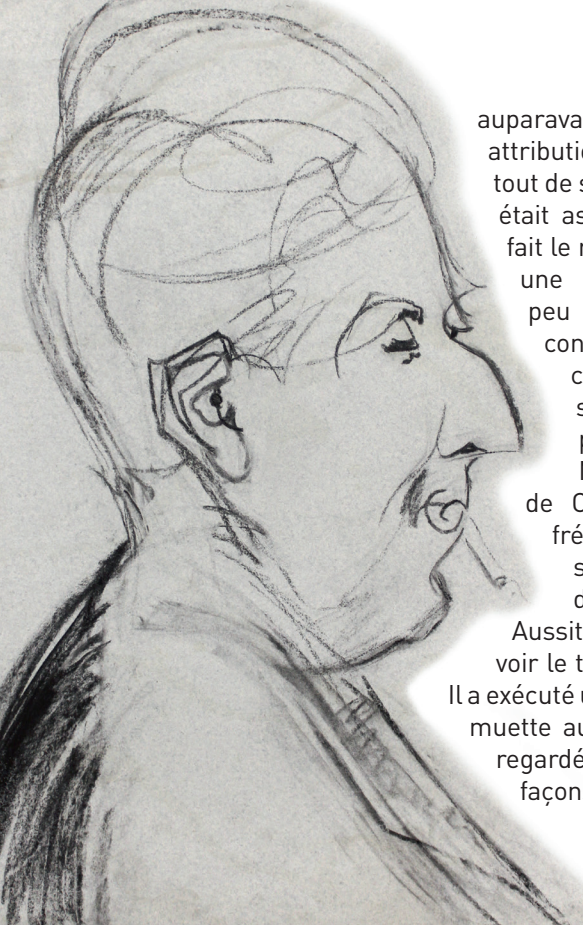
Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Caravage n'est représenté dans les collections publiques françaises que par un petit nombre d'œuvres. Le Louvre abrite *La Diseuse de bonne aventure*, *La Mort de la Vierge* et le *Portrait d'Alof de Wignacourt*, qui tous trois figuraient au XVII^e siècle dans les collections de Louis XIV. Le musée de Nancy conserve une *Annonciation*, peut-être déjà en Lorraine du vivant du peintre. Le tableau de Rouen est apparu beaucoup plus tardivement, après la Seconde Guerre mondiale, et ne sera reconnu comme une œuvre du maître que plusieurs années après son acquisition. Lorsque, désireux d'acheter la toile, le conservateur du musée Hubert Guillet sollicite en 1955 l'avis du Conseil artistique de la Réunion des Musées nationaux, *La Flagellation du Christ* passe pour une œuvre du Napolitain Mattia Preti (1613-1693) et son prix est modeste. Le Conseil artistique rend un avis favorable, mais invite à réviser l'attribution, sans toutefois proposer de nom. Lorsque le tableau entre dans les collections rouennaises, ni Guillet ni les conservateurs

du Louvre siégeant au Conseil artistique n'ont encore fait le lien avec une toile de facture médiocre mais de même composition découverte par Roberto Longhi dans une collection lucquoise, publiée peu avant comme une copie d'après un original perdu du Caravage¹. Ce connaisseur exceptionnel a entrepris depuis l'entre-deux-guerres d'étudier l'œuvre du peintre et ses travaux vont contribuer à une réévaluation radicale de la place qu'il occupe dans l'histoire de l'art européen. Ignorant l'existence du tableau rouennais, Denis Mahon, publie en 1956 un tableau découvert en Suisse qu'il croit être l'original en question². Michel Laclotte a laissé une savoureuse description de la venue de Longhi à Rouen le 17 septembre 1959 : « Longhi faisait au moins deux longs séjours en France chaque année, et lors de ses visites à l'Inspection [des Musées de France], je lui montrais des piles de photos rapportées de province [...]. Dans une série de photos du musée de Rouen – c'était en 1959 –, je lui montre la photo d'une *Flagellation du Christ* entrée peu

1 Roberto Longhi, « Sui margi caravaggeschi », *Paragone*, vol. II, n° 21, 1951, p. 28-29, pl. 11.

2 Denis Mahon, « Un tardo Caravaggio ritrovato », *Paragone*, n° 77, mai 1956, p. 25-34 et Denis Mahon, « A late Caravaggio rediscovered », *The Burlington Magazine*, vol. n° 98, n° 604, juillet 1956, p. 224-229.

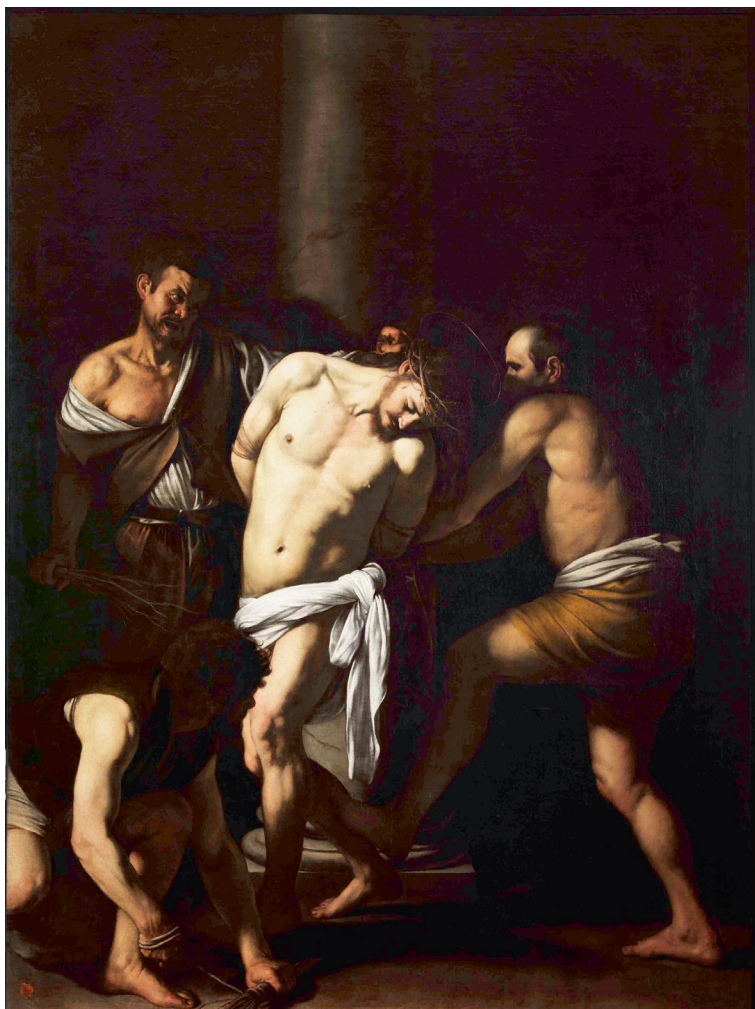


auparavant, avec des attributions variables. Il a tout de suite bondi : la photo était assez précise, et il a fait le rapprochement avec une autre version, à peu près identique, conservée dans une collection privée suisse, qui avait été publiée par Denis Mahon comme étant de Caravage. Longhi a frémi en sentant qu'il se trouvait peut-être devant un original. Aussitôt il a décidé d'aller voir le tableau à Rouen [...]. Il a exécuté une espèce de danse muette autour de la toile, l'a regardée de différentes façons, et tout à coup,

peinture est aujourd'hui reconnue comme un chef-d'œuvre du maître. Cette acquisition presque miraculeuse s'est faite au dernier moment où un Caravage authentique mais non identifié pouvait encore s'acheter à bon compte. Dans les années qui suivent, la connaissance de son œuvre fait d'immenses progrès. Les expositions se multiplient et permettent des confrontations fécondes ; les publications savantes aussi, désormais largement illustrées. Parallèlement, l'importance de l'artiste est réévaluée bien au-delà du cercle des spécialistes : sa remise en cause radicale des codes de la peinture d'histoire exerce une fascination grandissante, à une époque volontiers sensible aux démarches subversives et aux artistes en rupture : dans la seconde moitié du XXe siècle, en quelques décennies à peine, Caravage est devenu l'un des plus grands noms de la peinture : l'égal d'un Michel-Ange ou d'un Picasso. Le tableau de Rouen est aujourd'hui daté du premier séjour napolitain du peintre, entre l'automne 1606 et juillet 1607. L'œuvre est ainsi quasiment contemporaine d'une autre Flagellation peinte pour l'église napolitaine de San

Suzanne Chaumont Baderou, *Portrait de Roberto Longhi*, octobre 1955, fusain sur papier Rouen, musée des Beaux-Arts
Copyright: Yohann Deslandes/Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

très vite, nous avons lu dans son expression que le tableau devenait un Caravage. [...] C'est ainsi qu'un tableau quelconque d'un musée de province devient subitement un chef-d'œuvre. Par un regard.³ » Longhi, convaincu par la qualité de l'œuvre, a aussi relevé que le contour des figures présente par endroit des incisions caractéristiques : c'est une particularité de la technique du peintre qui utilise probablement le manche de son pinceau pour tracer dans la préparation encore fraîche les contours de ses figures. Des traces analogues se retrouvent dans nombre de ses œuvres, peut-être conçues pour fixer la pose des modèles d'une séance à l'autre. Longhi publie peu après les conclusions de sa visite à Rouen⁴, sans emporter d'emblée l'adhésion de tous les spécialistes. Restauré puis exposé comme un original du maître à Paris en 1965, à Cleveland en 1971, la version rouennaise rallie au fil du temps un nombre croissant de suffrages, avant de s'imposer définitivement comme l'original à l'occasion de la grande exposition organisée à New York et à Naples en 1985 qui permet enfin de confronter les deux tableaux, trente ans après l'achat inspiré de Guillet⁵ : la



Michelangelo Merisi, dit le Caravage, *La Flagellation du Christ*, 1607, huile sur toile
Naples, museo e Real Bosco di Capodimonte, Copyright: Na poli Museo Capodimonte

3 Michel Laclotte, *Histoire de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris, Nouvelles éditions Scala, réédition 2022 (première parution 2003), p. 57-58.

4 Roberto Longhi, « Un originale del Caravaggio a Rouen e il problema delle copie caravaggesche », *Paragone*, vol. XI, n° 121, 1960, p. 23-36.

5 *The Age of Caravaggio*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 15 février-14 avril 1985, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte, 14 mai-30 juin 1985, sous la direction de Mina Gregori, p. 319-322, n° 91. Pour un point sur les avis exprimés, Barbara Savina, « Originale e copie del Caravaggio. La controversia sulla Flagellazione di Rouen » dans Maurizio Calvesi (sous la direction de), *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, Rome, A. Zucchari, 2009, p. 239-242.

Domenico Maggioro, dont le musée de Capodimonte a consenti le prêt exceptionnel en 2022-2023⁶.

La confrontation de ces deux chef-d'œuvres permet de mieux comprendre l'originalité du tableau rouennais qui, à la différence de la version de Naples, n'est pas un tableau d'église : son format horizontal et ses figures coupées à mi-cuisses sont caractéristiques des toiles que le peintre exécute pour des amateurs. En déportant le visage du Christ vers le bord de la toile, comme aimanté par le lieu d'où provient la lumière, Caravage renouvelle le sujet. L'originalité de ce choix de composition ne tient pas seulement au décentrement de la figure de Jésus, mais au fait que l'action se déploie dans une direction unique, en suivant un mouvement rigoureusement parallèle au plan du tableau. La version de Naples avait déjà restreint le nombre des protagonistes par rapport aux grands modèles de la Renaissance. Le resserrement de la scène autour de trois personnages va plus loin et obéit à un besoin de concentration dramatique typique du Caravage. L'élan qui porte le Christ vers l'extérieur du tableau exprime tout à la fois sa solitude et l'acceptation du sacrifice. Son regard suggère un échange muet avec le Père et le faisceau lumineux sur lequel se détache son profil peut

être vu ici le signe du lien qui les unit. Dans cette clarté, son corps encore intact est magnifié : puissant comme une statue antique mais en même temps charnel. L'une des singularités de la version de Rouen tient aussi au rapport particulier entre le Christ et ses bourreaux. Si le tableau aujourd'hui à Capodimonte offre une image de brutalité déchaînée, l'action des tortionnaires semble ici très délibérément affaiblie, alors que, « comme souvent dans les tableaux violents du Caravage, une pause méditative s'insinue au cœur même de l'acte⁷ » : ce sont ici des hommes soumis à la fatalité du péché, en qui le spectateur peut reconnaître sa propre condition. L'ordonnance énigmatique du tableau de Rouen semble inviter à une méditation qui porte à l'ouverture à tous de la promesse du salut et sur la nature de la transcendance. La relation du Christ à son Père ne s'exprime pas dans un regard orienté vers le haut, mais dans un élan latéral qui rompt avec une tradition iconographique multiséculaire, signe d'une perception nouvelle de la présence divine, discrète, cachée, nichée « au cœur même de la manifestation charnelle ou affective la plus immanente.⁸ »

Diederik Bakhuys
Conservateur du cabinet des dessins
en charge des collections de peintures et
sculptures anciennes au Musée des Beaux Arts de Rouen



⁶ Diederik Bakhuys dans Le Temps des collections, Xe édition, 2022-2023, « Caravage. Un coup de fouet », p. 12-19 et Diederik Bakhuys, Francesca Cappelletti, Bruno Mottin et alii, Caravage, La Flagellation du Christ, Collection « Unique ! », 2022.

⁷ Giovanni Careri et Pierre Antoine Fabre, « Caravage hors-champ. La Flagellation de Rouen » dans Le Temps des collections, Ve édition, 2016-2017, p. 33

⁸ Giovanni Careri et Pierre Antoine Fabre, Caravage : Hors-champ, Paris, éditions 1:1 (ars), 2017, p. 27.

ART NOUVEAU, ART DECO AU HAVRE

Nés dans les grandes villes européennes Bruxelles, Paris, Londres, Nancy... avant de se diffuser sur les territoires, ces deux courants artistiques, illustrent la première moitié du XX^{ème} : l'Art Nouveau, la « Belle époque » (1895-1914), l'Art Déco, les années folles de l'entre-deux-guerres. Le premier se traduit par un désir profond de se libérer de l'inspiration et du recours permanent aux styles du passé : l'éclectisme et l'historicisme ; le second se situe en réaction radicale à la période précédente et affiche son modernisme. Le Havre a bénéficié de ces deux styles grâce à sa proximité de Paris, où se sont tenues les Expositions universelles de 1900, 1931 et 1937, visitées par les professionnels et artistes havrais, ainsi que l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris de 1925, qui consacra le terme Art Déco.

L'Art Nouveau au Havre



Immeuble édifié rue Champlain
pour Charles Braque par William Cargill @C.d'Aboville

Dans cette ville, l'Art Nouveau qui exalte le Féminin, la Nature et les lignes ondulantes, est entré en collusion avec la culture protestante, qui imprègne historiquement les lieux. Il a néanmoins réussi sa percée grâce à deux architectes formés à Paris : le premier, William Cargill (1864-1937), Havrais, diplômé de l'Ecole Nationale des Beaux- Arts en 1894, est actif au Havre jusqu'en 1919 ; de confession catholique, proche des négociants, il a pratiqué toutes les formes de l'architecture : religieuse, publique, sociale et privée. C'est dans le seul domaine de l'architecture privée qu'il a réussi quelques implants du nouveau style : sur la façade de ses bureaux rue Jean-Baptiste Eyriès, où les structures porteuses métalliques sont visibles- ce qui constitue une grande nouveauté- et où les lignes courbes et contre-courbes des garde-corps appartiennent à l'Art Nouveau. En 1904, il édifie pour son ami, Charles Braque, le père du peintre, un immeuble dont l'entrée monumentale est un écho



Vitrail Art Nouveau dans une demeure du quartier des Ormeaux
@C.d'Aboville

direct mais tardif (dix ans plus tard) de celle du Castel Béranger par Hector Guimard à Paris.

Les ferronneries des garde-corps et celles de la porte d'entrée s'inscrivent totalement dans le nouvel esprit décoratif, ce qui montre l'implication des artisans d'art dans le modernisme : en dehors des ferronniers, on peut citer Charles Dumouchel et ses papiers peints et la maison Kaiser qui a réalisé de très belles verrières de style Art Nouveau, dans le quartier des Ormeaux. Cargill était un esprit ouvert et artiste ; il fonda en 1906 avec son ami Braque la Société Havraise des Beaux-Arts. En 1901, pour le banquet annuel des sociétés des architectes, il avait dessiné la couverture du menu : une pieuvre géante -l'Art Nouveau tentant d'étouffer le Vieil Art- un académicien reconnaissable

à son costume et à son épée, preuve s'il en est des débats autour des nouvelles tendances artistiques.

Une seconde phase

Contemporain de Cargill, issu de l'Ecole des Arts décoratifs de Paris, Edouard Choupaÿ (1864-1934) contribue, malgré une brève présence au Havre entre 1903 et 1909, à y déployer l'Art Nouveau. Il a été formé par deux pionniers : Louis Bonnier (1856-1946) et Frantz Jourdain (1847-1935), fondateur, en 1903, du *Salon d'Automne*, dédié aux nouvelles formes artistiques, et qui visait la synthèse des arts. Comme architecte de la Ville, Choupaÿ commence par dessiner pour la nouvelle Justice de Paix (aujourd'hui disparue) un mobilier en bois, tout en courbes et contrecourbes et introduit des pavages à motifs floraux. Pour Les quatre groupes scolaires qu'il édifie (Ancelot/Jean-Paul Sartre, Piedfort (disparue), Jean Macé et Raspail) l'architecte délaisse la brique rouge « normande » au profit de l'élégante et intemporelle brique blanche : les façades aux fenêtres décalées sont ornées, pour certaines, de grès flammés du céramiste Alexandre Bigot et protégées par des grilles aux lignes sinueuses. A son arrivée, Edouard Choupaÿ se lie avec trois peintres havrais un peu plus jeunes que lui : Raoul Dufy, Othon Friesz et Georges Braque, étudiants à Paris, après avoir fréquenté l'école des Beaux-arts du Havre. C'est avec eux qu'il fonde en 1906, *le Cercle de l'Art Moderne*, réplique du Salon d'Automne et inauguré par Frantz Jourdain, qui réunit peintres - mais aussi musiciens, critiques, marchands et collectionneurs- et dont les manifestations pluridisciplinaires - conférences, concerts, expositions- accueillent peinture, sculpture, architecture et arts décoratifs. Ce cercle d'une durée éphémère de cinq ans a permis aux Havrais de découvrir et s'approprier en temps réel les tendances contemporaines. Preuve en est la villa construite par l'architecte face à la mer à Sainte Adresse en 1908. La façade, aérée de larges baies, est dotée d'un avant-corps sur toute la hauteur. Le pignon oriental est animé de plusieurs bow-windows en bois. Les jardinières de la façade, étaient décorées de céramiques d'André Metthey d'après des motifs dus à Othon Friesz : deux somptueuses baigneuses allongées, un des thèmes de prédilection du peintre, occupaient les panneaux centraux, et faisaient éclater leurs couleurs sur la façade en brique blanche ; ils sont désormais conservés au MuMa. Choupaÿ livre ici une forme « assagie » de l'Art Nouveau, qui préfigure déjà l'émergence de l'Art Déco après la première guerre mondiale.

L'Art Déco



Epargné par les destructions de la guerre, Le Havre a connu, pendant le conflit, une économie prospère comme port d'approvisionnement. La ville se tourne résolument vers l'avenir et l'Art déco y connaît un bel essor. Il propage des formes géométriques et,



École Raspail, détail de la façade
©C.d'Aboville

contrairement à l'Art Nouveau, obéit à une grande sobriété dans le décor : on peut dire que son « austérité » correspond mieux à la rigueur protestante et qu'il est plus simple à mettre en œuvre, ce qui n'exclut pas les prouesses techniques. La ville profite de l'essor des croisières grâce aux deux paquebots livrés en 1927 et 1935, *l'Île-de-France* et le *Normandie*, qui font la navette avec New-York : aménagés et décorés par les plus grands artistes français, ils deviennent les ambassadeurs de l'Art déco, en Amérique... et au Havre.



Othon Friesz, *Les Baigneuses*, 1909, céramique polychrome, 23x73cm, @MuMa Le Havre.



Façade de la piscine municipale cours de la République @C.d'Aboville

Par un heureux achat lors du démantèlement du Normandie, le Chemin de Croix, réalisé en panneaux de bois d'un dénuement digne de l'Art Déco par le sculpteur Gaston Etienne Lebourgeois (1880-1956), orne aujourd'hui les murs de la cathédrale havraise.

Les grandes commandes publiques

La ville bénéficie alors de grandes commandes publiques sur concours, dont les lauréats, extérieurs au Havre, et sont souvent ces acteurs de l'aménagement des paquebots : comme le sculpteur Pierre-Marie Poisson qui réalise en 1924 le Monument aux Morts, la République victorieuse, d'une facture classique alliée à la sobriété formelle de l'Art Déco. Autre lauréat, l'architecte Henri Pacon édifie en 1932 une nouvelle gare ferroviaire pour accueillir les croisiéristes arrivant

de Paris. Devant la verrière qui abrite les rails depuis 1888, est construit un nouveau hall dont la façade en béton armé est parée de plaques de pierre blanches, qui contrastent avec la corniche et les piliers en granite rouge poli qui rythment les ouvertures et les entrées. Cette même pierre rouge habillait le mobilier de signalisation intérieur qui ressortait sur le sol en marbre clair très lumineux grâce aux pavés de verre de la façade et de la très élégante voûte en béton. Deux grandes mosaïques figurant, l'une la vallée de la Seine jusqu'à Rouen et la seconde le port et la ville du Havre viennent rehausser l'ensemble de leurs couleurs bleue et or. A l'aube de la seconde guerre, face à la gare et en harmonie avec elle, André Lenoble, jeune architecte havrais, réalise la première piscine municipale : un vaste bâtiment bordé par quatre artères et auquel il a donné une allure de paquebot doté d'un toit terrasse et paré de briques claires. La façade principale est ornée de plaques de marbre selon un motif de lignes brisées parallèles blanches et roses. Abritée par une large marquise, l'entrée est soulignée par un soubassement et deux piliers facettés en granite rouge poli, portant deux nus monumentaux de baigneurs en bronze, réalisés par le sculpteur Alphonse Saladin ; également conservateur du musée des Beaux-Arts, celui-ci y a créé dès 1928 une galerie des (peintres)

Modernes et accueilli des œuvres de Bourdelle, Drivier... En dehors de l'architecture publique, le granite et le marbre de couleur ont été largement employés dans l'architecture commerciale des années Trente : en subsiste un beau témoin : le bar du *Funiculaire* dont la façade de marbre beige est rythmée par des piliers de granite rouge et noir. Elle a vraisemblablement été réalisée par le grand marbrier-décorateur havrais, Arthur Joannez qui a assuré également l'aménagement du café *Le Métropole* à Rouen.



Façade rénovée de l'ancien cinéma Normandy en 2022 @C.d'Abouville

technique très élégante. L'ensemble, d'une grande pureté de lignes, s'insère complètement dans le répertoire formel de l'Art Déco. La gare a cédé récemment la place à une unité de fabrication d'éoliennes.

Cette architecture maritime de très grande qualité a donné naissance à ce qu'on appelle couramment le style transatlantique illustré, entre autres, sur le front de mer, par deux immeubles en béton enduit dotés de coursives et de hublots, 40 boulevard Albert 1er et 152 Boulevard Clémenceau et une villa rue Jean Boulard à Ste Adresse.

Soutenu par Jean-Paul Sartre, alors professeur au lycée du Havre, le 7^{ème} art se déploie dans la ville grâce à des salles de cinéma de plus en plus gigantesques (de 700 à 1300 places) dues à l'architecte Henri Daigue : *Le Carillon* et *Le Grillon* dont les façades sont décorées en 1935 de verrières aux motifs éponymes stylisés, réalisés par la maison Kaiser, déjà citée ; *Le Normandy* et *Le Rex* apparaissent juste avant la guerre. Un décor coloré dans l'esprit du temps habille les façades et le hall d'entrée, traité avec beaucoup de soin et selon des lignes géométriques : dallages, pavages, luminaires polygonaux fabriqués par le verrier Perzel, pavés de verre, granito et mosaïques bleu outremer.

Le style transatlantique et le septième art

En 1935, la Compagnie Générale Transatlantique fait construire, sous l'égide de l'architecte Urbain Cassan, quai Joannes Couvert, une nouvelle gare maritime en béton enduit, la plus vaste d'Europe - 588m de long-dont le quai peut accueillir simultanément deux paquebots. Le terminal est doté d'une tour de 85m de haut portant une horloge lumineuse de 6m de diamètre, et un marée-mètre. Le hall ferroviaire comprenant quatre voies et deux quais, éclairé par une voûte en béton de pavés de verre est une véritable prouesse

L'Art déco dans l'architecture privée

Dans le domaine de l'habitat privé, on assiste à une persistance du matériau local que constitue la brique rouge mais on ne peut plus parler de régionalisme car ces constructions sont dotées de toits terrasse, de marquises en béton éclairées par des pavés de verre transparent et sont pourvues de lignes en arêtes vives et de légers décors géométriques comme les immeubles de Pacon près de la gare ou certains pavillons, 71 rue du Maréchal Joffre ou rue Théodore Maillart par exemple. La brique rouge s'accorde, par



Paris et membre de la société des Architectes Modernes : la villa romaine conçue en 1927 autour d'un atrium, une villa sur le front de mer, un pavillon rue Raspail dont la façade sur rue est entièrement revêtue de mosaïque monochrome, une nouveauté ! Sur la côte, deux réalisations de deux architectes parisiens : la villa d' Alfred Barton, sorte de proue de navire aux angles aigus, rue Begouen et celle de Georges Appia, architecte d'origine italienne, 122 rue Félix Faure.

Villa 36 boulevard Albert 1^{er}
©C.d'Aboville

ailleurs très bien avec des éléments en béton enduit blanc de forme géométrique et sans décor : corniches, balcons, soubassements etc... comme dans les immeubles rue Paul Lucas, ou place de la Liberté. La somptueuse villa 36 boulevard Albert 1^{er}, en brique rouge et béton, dotée de plusieurs terrasses, appartient à cette veine. La brique blanche, usitée au Havre depuis la création du Nice havrais, gagne du terrain ; elle offre moins de contraste avec le béton et ce sont les ferronneries noires des portes d'entrée et des garde-corps qui animent les façades de leurs motifs stylisés et audacieux comme dans les immeubles rue Lesueur ou dans les pavillons rue Foubert et rue du docteur Le Nouène.

L'usage de la brique diminue progressivement, pour des questions de coût et de technicité : apparaissent des immeubles et des pavillons entièrement en béton, aux façades enduites en blanc ou en couleur et décorées de motifs floraux géométrisés et parfois enrichies de très belles ferronneries : une série d'immeubles rue Gabriel Péri, des pavillons rue Rouget de Lisle et place Vavasseur à Sanvic illustrent cette tendance. Le dernier type de construction correspond au modèle corbuséen : des villas cubiques en béton enduit blanc sans aucun décor comme les réalisations de l'architecte-décorateur havrais André Houdaille, formé à l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs à



L'immeuble de style transatlantique, 52 boulevard Clémenceau ©C.d'Aboville

Le quartier des Ormeaux, les villes voisines de Ste Adresse et Montivilliers offrent quelques exemples de très belles maisons de ville où l'on rencontre aussi bien le style transatlantique que la rigueur du béton nu. En ville haute, les quartiers de Frileuse et de Sanvic, peuplés majoritairement d'artisans, employés et commerçants voient apparaître des pavillons Art Déco : plus modestes mais dessinés par les mêmes architectes, ils offrent la même qualité architecturale et une grande sobriété de décor. L'Art Déco a su se démocratiser sans perdre son âme !

Les intérieurs des grandes demeures étaient très richement décorés : dans certaines villas, les sols et les murs étaient entièrement couverts de plaques de marbre aux coloris assortis. Dans la majeure partie des habitations et des boutiques, ce sont plutôt des carrelages aux couleurs variées et aux motifs géométriques ou des assemblages de carreaux cassés ou encore du granito ; d'une grande solidité, ces matériaux ont résisté au temps. Pour des raisons d'hygiène très prégnantes à cette époque en raison de la tuberculose, les parois des salles de bains et des cuisines ont leurs parois entièrement revêtues de carrelage lisse et de mosaïque, qui connaît alors son âge d'or. Les vitraux figuratifs et très colorés de l'Art Nouveau ont cédé la place à des verrières en verre épais et strié, aux motifs abstraits, où les couleurs vives laissent de l'espace à la transparence et à la lumière. La brique de verre est aussi largement utilisée. Les cheminées d'intérieur, qui vivent leur chant du cygne, sont dessinées selon des lignes très sobres, certaines avec des motifs sculptés, qui appartiennent au répertoire de l'Art Déco.

En conclusion

En conclusion, si l'Art Nouveau est resté relativement discret au Havre, l'Art Déco s'y est largement épanoui sur une période plus longue, les architectes, les artistes et les artisans s'étant très rapidement imprégnés des nouveaux canons artistiques et les ayant appliqués avec bonheur. De nombreuses réalisations ont été publiées dans les revues d'architecture et de décoration de l'époque, et nous documentent de façon précise. Malgré les destructions de la seconde guerre mondiale, il subsiste de nombreux témoins, d'autant plus précieux, et qui méritent d'être connus et protégés.

Christine d'Aboville
Ancienne Elève de l'Ecole du Louvre,
Docteure en Histoire.

Memento Mori et Vanités

Memento Mori : « souviens-toi que tu vas mourir ». Cette formule latine, développée par les anciens, invite à la réflexion sur la précarité de la vie et la vanité des plaisirs terrestres. La mort, dans une perspective artistique, devient une source d'inspiration, un appel à la sagesse et à la vertu, mais aussi une invitation à profiter de la vie à travers le *Carpe diem*. Dans la perspective chrétienne le thème devient un avertissement et une incitation à se détacher du monde et de ses tentations. De nombreux artistes s'y inscrivent, notamment dans le genre de la vanité.

Dans cette présentation, nous voudrions d'abord évoquer les vanités, en nous appuyant sur des œuvres présentées au musée des Beaux-Arts de Rouen, avant de revenir plus largement au *Memento mori* et à ses expressions dans le champ de l'art.

Les vanités

« Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ». Blaise Pascal, *Les Pensées*.¹

Des objets pour la morale

« *Vanitas* » : ce terme latin renvoie à un mot hébreu qui, à l'origine, signifiait littéralement un souffle léger, une vapeur éphémère. En latin, *vanitas* prend le sens d'état de vide, de vaine apparence. Mais qu'est-ce que les vanités ? Dans l'Écclésiaste, l'un des livres de la Bible, des questions sont posées sur le but de la vie et, devant l'apparente absence de réponse, face à l'inanité de toute action humaine, une seule chose durable est énoncée à la fin du dernier chapitre : « Crains Dieu et observe ses commandements. C'est là ce que doit faire tout homme. »

Les vanités de la Renaissance se situent dans le droit fil du texte de l'Écclésiaste : les vanités sont des œuvres d'art, des peintures, qui nous rappellent que nous sommes mortels et que notre vie s'achèvera un jour. Nous devons donc penser à notre salut. Parmi les vanités figurent des tableaux qui représentent des

objets, des éléments de la nature ainsi que des personnages symboliques. Chacun de leurs éléments ainsi que leur composition d'ensemble illustrent ces mots de l'Écclésiaste :

« Mais souviens-toi de ton créateur aux jours de ta jeunesse, avant que viennent les jours mauvais et que paraissent les années dont tu diras : 'je n'y ai point de plaisir' ; avant que s'obscurcissent le soleil, la lumière, la lune et les étoiles, et qu'à la pluie succèdent les nuages ; années où tremblent les gardiens de la maison, où se courbent les vaillants, où s'arrêtent de moudre les meunières moins nombreuses, où s'enténébrent ceux qui regardent par les fenêtres, où se ferment sur la rue les deux battants de la porte ; où s'affaiblit le bruit du moulin ; où l'on se lève au chant de l'oiseau, où s'éteint le son de la voix ; où l'on redoute les montées, où l'on a des transes en chemin, où l'amandier blanchit, où la sauterelle devient pesante, où la chèvre est sans effet, car l'homme s'achemine vers sa demeure éternelle et les pleureurs parcourent les rues ; avant que se rompe le cordon d'argent, que se brise la lampe d'or, que se casse la cruche à la fontaine et que se fende la poulie sur la citerne ; avant que la poussière retourne à la terre pour redevenir ce qu'elle était, et que le souffle de vie retourne à Dieu qui l'a donné. Vanité des vanités, disait Kohélet (l'Écclésiaste), tout est vanité. » L'Écclésiaste, chapitre 12, verset 1 à 8.

Saint-Jérôme dans sa cellule



Quentin Massys :
Saint Jérôme dans sa cellule.
 Inv. 1975.4.14, Donation Baderou
 © C. Lancien, C. Loisel
 Réunion des Musées
 Métropolitains Rouen Normandie

[1] Liasse Vanité, pensée 74, édition Philippe Sellier, classique Garnier 1991

Les vanités associent les activités humaines, savoir, science, richesse, luxe, plaisirs, beauté, représentés dans les peintures par des objets, des portraits, et des symboles qui permettent de figurer la fuite du temps, la fragilité de la vie : chandelle qui se consume, miroir, sablier, fleurs près de se faner, objets abîmés. Elles disent le monde comme livré à la métamorphose, à l'instabilité, au changement. Elles dénoncent la relativité de la connaissance et la vanité des activités humaines puisque tout est soumis au temps qui s'enfuit, à la dégradation, à la destruction, à la mort.

Le musée des Beaux-Arts de Rouen possède dans ses collections un tableau de Quentin Massys (Louvain 1466 - Anvers 1530) représentant *Saint Jérôme dans sa cellule*. Le tableau met en valeur dans l'esprit de la Renaissance ce grand intellectuel, au service de la religion chrétienne. Traducteur de la bible en latin, la Vulgate, il est entouré de ses livres, dans l'univers idéal de l'humaniste. Devant lui, l'encrier, la plume, les bécicules confirment cette interprétation. Cependant le livre est ouvert sur une méditation de l'Apocalypse, derrière lui une chandelle est consumée, et le crâne sur lequel le saint pose la main invite l'observateur à se remémorer la crainte du jugement dernier, la vanité de l'existence et de la science, la nécessité de se préparer à la mort. Une autre représentation de saint Jérôme du milieu du XVI^e siècle et d'origine provençale montre l'ermite au désert agenouillé près d'un crâne devant un Christ.

Vanités du Nord et du Sud



Jan Davidsz de Heem : *Vanité*. inv.1907.1.125
© C. Lancien, C. Loisel
Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Au XVII^e siècle, les vanités, ces natures mortes moralisées, sont devenues nécessaires à la dévotion de l'Europe sous des formes et avec des intentions différentes au nord et au sud, pour les catholiques et pour les protestants. L'Europe du nord, calviniste ou luthérienne favorise la laïcisation de la peinture par le refus de l'art religieux. Le paysage et la nature morte y prospèrent. L'intérêt des protestants pour l'anatomie et la science, leur connaissance de la culture antique et de la bible ainsi que leur refus de représenter les figures des saints les amènent à privilégier ces mises en scène d'objets, comme support de leur méditation, et pour inciter les non-croyants à la piété. La société bourgeoise et cultivée aime à voir représenter les beaux objets du décor dans lequel elle vit : coupes, hanaps, livres, bijoux, fruits rares, instruments de musiques, pièces de collection, globes, tables servies, tout atteste la richesse, tout cela que la notion de vanité met en accusation. Ces tableaux de dévotion laissent place à une interprétation selon laquelle, au-delà de la pensée de la finitude et de la mort, se révèle la représentation d'une société aisée, cultivée et éprise sa richesse, de sa science et de sa sophistication.

On en trouve une illustration par le tableau de Jan Davidsz de Heem (Utrecht 1606-Anvers 1684), *Vanité*, visible au musée des Beaux-Arts de Rouen. Ce tableau présente divers objets emblématiques du savoir, le globe terrestre et la carte, les livres entassés, la montre, le violon et la partition. Ces objets évoquent derniers progrès scientifiques et techniques. Les grands voyages ont fait faire des avancées décisives en

cartographie et les Pays-Bas sont renommés pour la fabrication des globes. Les livres évoquent la soif de connaissance. La montre témoigne des immenses progrès dans la miniaturisation de mécanismes très élaborés et la musique est considérée comme une science depuis l'Antiquité : elle est un des quatre arts libéraux du quadrivium (musique, arithmétique, géométrie et astronomie). Cependant ces objets sont en désordre, à l'abandon, abîmés, soumis à l'action destructrice du

temps. Ce tableau invite à une méditation morale sur la vanité du savoir, le crâne indique la mort et la rédemption ; la montre, la fuite implacable du temps. Les livres, la carte et le globe suggèrent que les

connaissances sont relatives, et même si le violon peut reconforter l'âme, la rapidité et la fugacité des accords nous ramènent à la vanité des activités humaines. Ce tableau en camaïeu, presque monochrome, conduit le spectateur à une réflexion métaphysique.

Dans l'Europe catholique de la contre-réforme les peintres puisent aux mêmes sources : textes sacrés, livres d'emblèmes, littérature antique, et elle revendique de plus les figures des saints. Les saints illustrent l'abandon et le dénuement, les tourments qui les habitent entre désirs et rédemption.

Des tableaux qui évoquent la nature et symbolisent aussi la précarité de la vie humaine

On voudrait ajouter un dernier exemple qui montre où la vanité peut se loger. Au-delà d'une représentation qui magnifie la connaissance détaillée des formes naturelles, on peut distinguer en filigrane la même thématique de la vanité de l'existence humaine dans un tableau d'Otto Marseus van Schrieck (1619-1678),



Otto Marseus van Schrieck : *Nature morte, champignons et insectes*. Inv.1811.48
© Agence Albatros / Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Nature morte, champignons et insectes. Diverses curiosités naturelles sont assemblées sur cette toile. Les champignons y ont des formes étranges, et c'est à dessein que l'artiste les a choisis. Il en est de même pour les insectes et les reptiles. Les espèces sont tout à fait reconnaissables. L'un des conservateurs du muséum d'histoire naturelle les a clairement identifiées en 1996. On observe des lichens, des papillons comme les piérides du chou, des champignons - girolle, trompettes de la mort, agaric

des bois, coprin, armillaire couleur de miel, clavaire. Également, un animal plus difficile à identifier, triton ou lézard. Le mystère et même l'exotisme de cette composition offrent au spectateur une atmosphère étrange. La technique du clair-obscur ajoute à l'ambiance extraordinaire de sous-bois moussus avec insectes, reptiles, papillons et plantes étranges dont la réunion même est bizarre. En y regardant de plus près, l'artiste nous invite à voir ici une vanité : le lézard représente la mort, la mouche, la putréfaction et le papillon, l'âme.

Memento mori et carpe diem

Memento mori est une locution latine qui signifie « Souviens-toi que tu es mortel ». En mettant l'accent sur la brièveté de l'existence humaine, les anciens entendaient rappeler notre finitude et la nécessité de mener une vie simple. On associe cette exhortation à la cérémonie du triomphe des généraux romains, lorsque les *imperatores* célébraient leurs victoires à Rome en montant au Capitole avec tous les honneurs. Un

serviteur répétait alors à l'oreille du triomphateur « *Souviens-toi que tu es un homme* », c'est-à-dire que tu n'es pas un dieu mais bel et bien soumis à la condition humaine et donc voué à mourir. Les philosophes, tel le stoïcien Sénèque, blâment les hommes pour leur inconséquence lorsqu'ils se lamentent du peu du temps qui leur est accordé. Dans la tradition des *Odes* d'Horace, le thème du *carpe diem* (Ode, I, 11) est devenu indissociable du *memento mori*. Si la vie est courte, il faut apprendre à en jouir avec retenue et modération, à limiter ses ambitions pour profiter de l'instant présent, sans chercher à connaître ce que l'avenir réserve.

Horace invite à *cueillir le jour*, à goûter les plaisirs de l'existence, avec une réserve toute épicurienne, puisque chaque jour qui passe pourrait s'avérer être le dernier.

Ne cherche pas à connaître, il est défendu de le savoir, quelle destinée nous ont fait les Dieux, à toi et à moi, ô Leuconoé ; et n'interroge pas les Nombres Babyloniens. Combien le mieux est de se résigner, quoi qu'il arrive ! Que Jupiter t'accorde plusieurs hivers, ou que celui-ci

soit le dernier, qui heurte maintenant la mer Tyrrhénienne contre les rochers immuables, sois sage, filtre tes vins et mesure tes longues espérances à la brièveté de la vie. Pendant que nous parlons, le temps jaloux s'enfuit. Cueille le jour, et ne crois pas au lendemain.

Les décisions des Parques sont en effet impénétrables, leurs décrets irrévocables. Les coupes des banquets romains s'ornaient souvent de squelettes capricants sur leur pourtour, afin que les convives apprécient leur bonheur et leur vin comme si cette gorgée devait être l'ultime. Sur les mosaïques qui décoraient le sol des demeures romaines, squelettes échansons et autres têtes de mort témoignent encore de ce rappel constant qui, en évoquant la mort, invite surtout à donner tout son prix à la vie. Les Anciens n'espéraient rien dans l'au-delà, il convenait donc d'épuiser ici-bas les plaisirs simples de l'existence pour quitter la vie sans regret à l'heure fatidique.

Une lecture chrétienne

Le christianisme développe une approche différente du *memento mori* destinée à engendrer un genre pictural original. Pour le chrétien, le rappel de la finitude n'est pas synonyme de fin absolue, mais un avertissement. Les Évangiles, notamment selon Saint Luc, rappellent que nul ne connaît le jour ou l'heure de son trépas, qu'il faut donc être prêt à tout moment à rendre compte de la vie qu'on aura menée, veiller et prier, renoncer aux tentations du monde qui conduisent au péché. La mort du corps est bien moins à craindre que celle de l'âme. On trouve alors deux traditions intéressantes, celle des cadrans solaires et celle des danses macabres. Sur les façades, les cadrans de jadis étaient très souvent accompagnés d'une devise en latin, une sentence morale bien frappée qui énonçait que le jour est comme la nuit pour les hommes (*Sicut umbra dies nostri sunt supra terram*), que chaque minute blesse mais que la dernière tue (*Vulnerant omnes, ultima necat*) et qu'il est déjà bien tard à l'horloge de l'éternité (*Hora ruit, tempus fluit*). Ces maximes rappelaient constamment, au sens de *memento* (*Souviens-toi*), la nécessité de pouvoir justifier la vertu d'une existence devant Dieu.

Les danses macabres apportent une autre perspective, moins individuelle et plus sociale. Elles renvoient sur les murs des églises à l'idée que la mort est inévitable et qu'il faut s'y préparer mais, surtout, elles insistent sur l'égale condition de tous mortels devant la Faucheuse. On y voit des squelettes entraîner dans leur folle sarabande, hommes, femmes, enfants de tous âges et toutes conditions. Au XVe siècle, La fresque de l'Abbaye de la Chaise-Dieu mêle ainsi manants et marchands, nobles et chevaliers, clercs et écoliers, gente dames et marmousets. Il est une très

célèbre danse macabre de la même époque, par Bernt Notke, dans l'église Saint-Nicolas de Tallinn dans laquelle se côtoient roi, reine, pape et prélat, figés d'appréhension, face à des squelettes ricanant qui portent des poutres et tout un attirail de fossoyeur. Il existait d'ailleurs en français une formule qui n'est pas sans rappeler le *Et in Arcadia ego* du tableau de Nicolas Poussin (1594-1665), le *Dit des trois morts et des trois vifs* qu'on trouve dès le XIIIe siècle sous forme de poèmes enluminés : *Tel que tu, tel je fus / Et tu seras tel que je suis*. Un avertissement très clair s'il en est, car les transis représentés ne laissent aucun espoir aux jeunes gens qu'ils sermonnent.

Un genre codifié

Dans sa crudité visuelle et sa volonté d'exemplarité, le *memento mori* scande en permanence pour le chrétien la nécessité d'une vie exempte de péché et d'une bonne mort, en état de grâce, afin d'espérer salut et résurrection au jour du Jugement dernier. On va donc assister au développement d'un discours pictural, dans des œuvres qualifiées de *Vanités*, puisqu'elles évoquent non seulement la mort mais également tout ce à quoi les chrétiens doivent renoncer, dans la lignée du prêche de l'Ecclésiaste, pour échapper aux filets du Diable. Ce genre spécifique, métaphysique et moralisant, connaîtra son plus grand développement au XVIIe siècle à l'époque baroque, et on en a évoqué quelques exemples marquants dans la première partie de cet article.

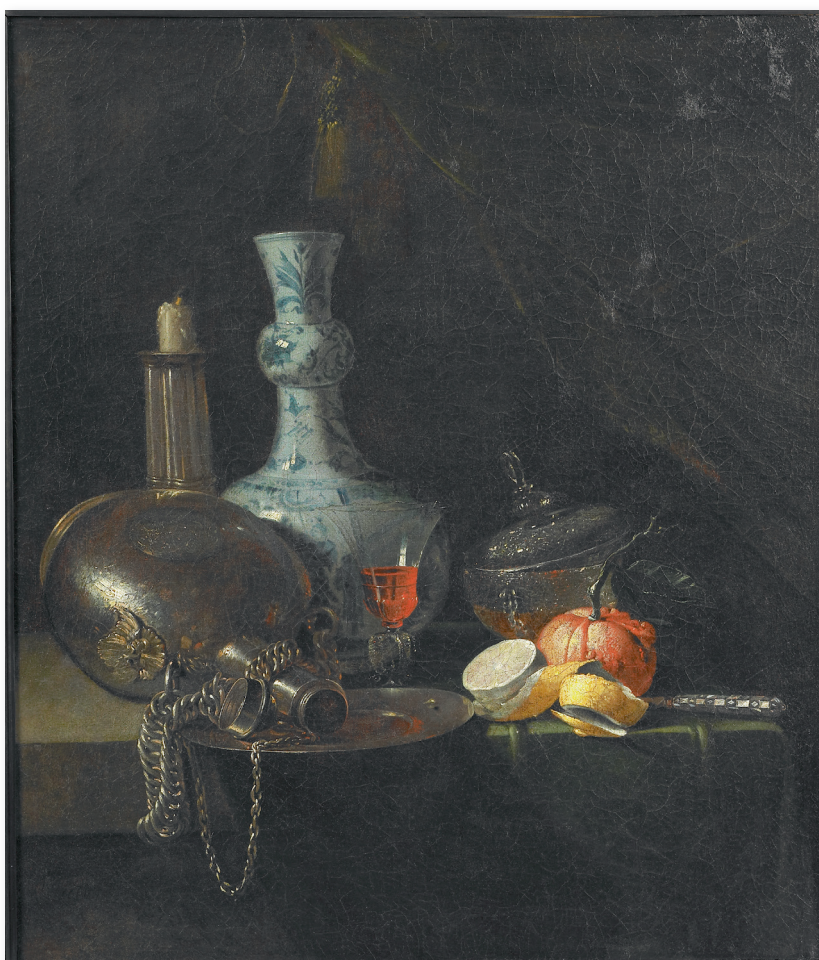
On peut revenir ici sur les vanités pour montrer qu'il existe une typologie des motifs communs à ces toiles. Un premier groupe représente les biens matériels, les possessions terrestres, les objets de luxe ou de pouvoir, les objets de plaisirs, les œuvres d'art, les livres ou encore les instruments de sciences. Le tableau d'Ambrosius Brosschaert (1573-1621) présenté au Musée des Beaux-Arts de Rouen et intitulé *Fruits sur une assiette en porcelaine chinoise*, semble n'être en apparence qu'un cabinet de curiosités virtuose et bien innocent mais la rhétorique visuelle est cependant avant tout morale : des coquillages exotiques, une fragile porcelaine chinoise, des tulipes aux bulbes fort précieux mais dont la floraison est brève, sont autant d'indices ici de la vanité des passions humaines et du caractère inéluctable de la mort. *Sic transit gloria mundi*. Selon la classification de Saint Augustin, les désirs sensuels, de savoir et de pouvoir - *libido sentiendi, sciendi et dominandi* - ouvrent la voie de la perdition. Pascal reprendra d'ailleurs cette distinction des trois formes de concupiscence pour stigmatiser le divertissement qui détourne de Dieu.

Un deuxième ensemble d'objets rappelle le caractère éphémère de la vie et la finitude humaine. On y trouvera pêle-mêle des sabliers, des cadrans solaires, des bougies presque éteintes, des fleurs et des fruits, des



Ambrosius Brosschaert,
fruits sur une assiette en porcelaine chinoise inv. MBA.2017.0.31
 © Y. Deslandes / Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

ossements et surtout des crânes, symboles du *memento mori* par excellence. Le troisième groupe comporte des symboles d'espérance et de foi en la résurrection. On trouve le plus souvent un crucifix – comme pour le tableau des *Ambassadeurs* de Hans Holbein (1533) dans lequel le crâne figure sous la forme d'une anamorphose – ou du pain et un verre de vin symbolisant l'eucharistie, la communion sous les deux espèces. Il s'agit d'un rappel de la Cène, du corps livré et du sang versé du Christ dont le sacrifice rachète l'humanité. Il suffit en fait d'introduire un déséquilibre dans un tableau pour qu'il en vienne à transmettre au spectateur le sentiment de l'impermanence et du transitoire. Celui de Willem Kalf, (1619-1693), au Musée des Beaux-Arts, avec pour titre *Nature morte à la gourde d'argent* présente effectivement un verre de vin carmin en son centre, cerné par une gourde d'argent de guingois, un vase blanc bleu de chine penché, un confiturier mal fermé, le tout reposant sur un plat à l'équilibre bien mal assuré. En outre le citron, au zeste à demi pelé, est instable, presque au-dessus du vide, sur le rebord de la table. La chandelle éteinte est toute proche de son terme. Seul le verre et son contenu, point de focalisation du regard, est ferme, stable, comme le Seigneur est le rocher du fidèle.



Willem Kalf, *nature morte à la gourde d'argent*. inv.1834.1
 © C. Lancien, C. Loisel
 Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

L'art des crânes



anonyme, Espagne, vanité aux pièces de monnaie,
inv.1975.4.84 Donation Baderou
© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Les squelettes prédateurs conservent une place de choix dans l'imaginaire des peintres, notamment dans le motif de la jeune fille et la mort, un thème cher à Baldung Grien (1485-1545) et qui perdure, qui se renouvelle aux XIXe et XXe siècle chez Marianne Stokes (1900) ou Egon Schiele (1915). On note cependant une inflation de crânes, ce rappel taraudant de la finitude, dans la peinture classique. Le Musée des Beaux-Arts de Rouen compte plusieurs tableaux dans cette veine. Un tableau anonyme espagnol du XVIIe, *Vanité aux pièces de monnaie* fait la part belle



anonyme, Flandres, *Vanité à la pipe et aux pièces de monnaie*
inv.1975.4.5546, Donation Baderou
© C. Lancien, C. Loisel
Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

au crâne qui trône au milieu de piles monétaires mais, pour plus de clarté, le peintre a glissé un cartel dans sa composition. On y lit *Quid Inde* ? une formule latine amenant le spectateur à tirer la conclusion de cette juxtaposition saugrenue d'os et d'argent car *Quid inde* signifie littéralement « *que faut-il en conclure ?* » Une autre œuvre anonyme, flamande cette fois, la *Vanité à la pipe et aux pièces de monnaie*, place également le crâne sur le devant du tableau, sur une table, entouré de sa cohorte facilement identifiable d'objets propres aux vanités. Cet élément morbide va disparaître progressivement de la peinture puis faire un retour en force spectaculaire au XXe siècle. Les surréalistes et Salvador Dali (1904-1989) vont proposer des trompe-l'œil qui donnent à voir au second regard ce crâne, faisant irruption derrière une première impression anodine. Andy Warhol (1928-1987) et Jean-Michel Basquiat (1960-1988) vont insérer des crânes dans leurs œuvres, montages-photos, dessins ou peintures. Au musée de la Céramique de Rouen, une œuvre de l'artiste plasticienne Valérie Delarue en propose une



Valerie Delarue, *Vanité aux Corolles*, inv.C.2006.6.2
© C. Lancien, C. Loisel
Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

version moderne, avec une *Vanité aux corolles* (2006), une coupe rutilante remplie de fleurs et de crânes nichés dans la végétation.

Le motif du *memento mori* se renouvelle donc en se nourrissant de son époque, soulignant désormais l'irréversibilité et la matérialité de la mort, son ironie et son esthétisme, et non plus la quête de salut, dans un contexte qui tend à effacer le religieux comme à gommer l'eschatologie.

Catherine Bastard
Sophie Rochefort Guillouet

Vingt ans d'expositions au MuMa

En 2004 déjà, l'AMAM me sollicitait pour un article destiné à la Gazette des Amis des musées du Havre et de Rouen (n°7) sur le thème de l'exposition, l'idée étant de présenter comment un tel projet s'élabore et se concrétise. Au début de cette année, l'AMAM me demandait de revenir sur ce sujet, au cours d'une conférence cette fois, donnée le 18 janvier, et d'en transcrire les propos dans un nouveau texte pour la Gazette. L'exposition, on le sait, est l'objet d'une grande curiosité, suscitant des questions très variées, mais le plus souvent liées à aspects pratiques (« comment fait-on pour obtenir des prêts et doit-on payer pour les obtenir ? » « qui décide du thème d'une exposition, et comment les œuvres / les artistes sont-ils choisis ? », « comment faites-vous pour trouver les œuvres ? » et même : « y a-t-il une banque de données des œuvres disponibles dans laquelle vous pouvez faire votre sélection ? »). Plus rarement est interrogé ce qui fonde les choix d'une programmation d'expositions d'un musée, or il s'agit d'un point fondamental du projet de l'établissement. C'est pourquoi, plutôt que de reprendre les propos de ma dernière conférence, il me semble, à ce moment précis où je quitte mes fonctions de directrice du MuMa, de revenir sur la manière dont s'est élaborée la programmation des expositions au cours des vingt dernières années, et d'évoquer quels en ont été les moteurs.

Avant d'aller plus loin dans l'exposé des singularités de cette programmation, il est nécessaire de rappeler ce qui motive et justifie l'organisation d'une exposition. L'exposition est un dispositif dont le propos, défini par le « commissaire scientifique », se donne à appréhender par des œuvres, choisies et réunies par lui. Elle reflète bien sûr sa personnalité et sa sensibilité. Dans un musée, l'exposition est un moment privilégié, circonscrit dans le temps, qui vient en somme raconter une histoire. C'est un coup de projecteur éclairant de manière plus complète et plus approfondie, grâce à des œuvres empruntées pour l'occasion, un sujet lié à la nature des collections (un artiste, un mouvement artistique, une thématique...) ou à l'histoire du musée et de son territoire. L'exposition dans ce cas restitue une somme de connaissances acquises au terme de recherches et d'investigations parfois longues.

À la différence d'une galerie ou d'un centre d'art contemporain, le travail qui s'effectue dans un musée repose sur la collection dont il a la garde. Rappelons les trois missions fondamentales du musée : conserver, étudier les collections et les rendre accessibles au public pour lui permettre d'en tirer connaissance et plaisir. Chaque musée est unique et écrira donc sa propre histoire. C'est en s'appuyant sur cette identité que lui confèrent les collections, l'histoire de leur constitution, le territoire dans lequel elles s'inscrivent, que les directeurs qui se succèdent construisent leur programmation. Celle-ci apparaîtra d'autant plus juste, légitime, qu'elle aura contribué à rendre visible et sensible cette histoire. De sorte que les expositions construisent, par leur enchaînement, un propos qui se déroule dans le temps, se développe, s'enrichit et se complète.

Pour illustrer ce propos, je prendrai comme exemple le fait que succédant à Françoise Cohen, qui avait inauguré en 1999 le musée Malraux rénové avec une exposition dédiée à Georges Braque (1999), il m'était apparu évident que nous aurions un jour à en consacrer une à Raoul Dufy (2003), une autre à Othon Friesz (2007-2008), puis plus largement au Cercle de l'art moderne dont chacun de ces artistes avait été membre fondateur (2012 au musée du Luxembourg), et enfin à Charles Lhullier (2021) qui avait été leur professeur de dessin à l'école d'art du Havre.

Il appartient donc aux directeurs d'appréhender les caractéristiques, les critères pertinents qui fondent l'identité de leur musée pour nourrir leur programmation, qui deviendra alors elle-même unique, profondément ancrée qu'elle est dans cette histoire.

Pour autant, rien ne sera établi de manière exclusive, les pas de côté que réservent les rencontres et les opportunités étant bien sûr « autorisés », ouvrant à d'autres pistes, librement.

Trois lignes fortes singularisent le MuMa :

- Ses collections de peinture française du XIXe siècle (pré-impressionnistes, impressionnistes mais aussi fauves) en grande partie axées autour de la thématique du paysage.
- La présence significative dans ses collections d'artistes importants, natifs du Havre ou y ayant passé leur enfance (Monet, Boudin, Dufy, Friesz, Braque...).
- Le fait qu'il soit un musée reconstruit dans une ville elle-même reconstruite après la seconde guerre mondiale. Implanté à l'entrée du port, face à la mer, sa transparence permet l'intégration du paysage maritime (à la manière du concept de « paysage emprunté » des jardins japonais) et de la lumière à la scénographie des œuvres. Écrin pour les collections, le musée est également un lieu de contemplation ou poste d'observation de ce paysage environnant. « Côté cour » : la ville de Perret, le port ; « côté jardin » : la mer, le ciel, l'horizon, le couchant... Il donne ainsi à voir ce territoire tant dans son aspect physique et naturel que dans ses activités économiques et sociales. Or ces caractéristiques ont été au centre des intérêts des artistes qui allaient, au XIXe et début XXe siècle, révolutionner la peinture et inventer celle du paysage moderne.

C'est sans doute là le trait de génie des concepteurs de ce bâtiment et ce qui confère au musée son côté exceptionnel, à la fois si « confortable » et si inspirant. On s'y sent bien, dans un retrait calme du monde, mais en prise avec lui, spectateur éveillé ou « en veille ». Le regard oscillant du dedans vers le dehors et inversement, se nourrit, mettant le visiteur dans la meilleure disposition qui soit pour « accueillir » l'œuvre. Ces caractéristiques, il faut bien le dire exceptionnelles, sont les atouts majeurs du MuMa et orientent donc

l'activité de l'établissement, en lui donnant sa tonalité propre.

À l'exception de deux expositions organisées à la suite d'une importante acquisition dont le but était de partager avec le public les raisons d'une telle décision (en 2004 « Vagues. Autour des paysages de mer de Gustave Courbet » et son pendant contemporain « Vagues 2. Hommages et digressions » autour de l'achat de *La Vague* de Courbet ou prochainement « Marquet en Normandie » suite à l'acquisition en 2019 de la toile d'Albert Marquet, *Le Havre, le bassin*), on pourrait définir trois typologies de sujet pour les expositions du MuMa :

- Des expositions monographiques sur des artistes importants de nos collections comme « Émile-Othon Friesz, le fauve baroque » en 2007-2008 ou « Boudin. L'atelier de la lumière » en 2016.

Ces expositions peuvent le cas échéant s'attacher à une thématique particulière de l'œuvre d'un artiste. Ce fut le cas de « Pissarro dans les ports » en 2013 (le musée lui ayant acquis en 1903 deux toiles de sa série du port du Havre, exécutée à la suite de ses séjours dans les ports de Rouen et de Dieppe entre 1896 et 1902, il était passionnant d'interroger la manière dont Pissarro avait abordé cette thématique portuaire à la fin de sa vie) ; « Nicolas de Staël. Lumières du Nord, lumières du Sud » en 2014 (le point de départ étant ici la présence dans nos collections d'*Antibes*, une œuvre ultime de Staël, donnée par Hélène Senn-Foulds et le fait que l'artiste venu en Normandie en avait peint le littoral autour de Honfleur) ; « Dufy au Havre » en 2019 (justifié par l'important fonds d'œuvres de Dufy au MuMa, l'acquisition récente d'œuvres de jeunesse comme *Fin de journée au Havre* (1901), et la permanence du motif du paysage havrais tout au long de sa carrière artistique).

- Des expositions thématiques sur le paysage, en rapport avec les collections du MuMa et le territoire

dans lequel le musée s'inscrit. Rappelons que le paysage devient un genre artistique à part entière et reconnu au cours du XIXe siècle. Dans un paysage lui-même en mutation du fait de l'industrialisation, les artistes les plus ouverts à la modernité, transforment leurs pratiques, recherchant sur le motif des sujets neufs. Les œuvres impressionnistes du musée témoignent de cette révolution du regard et des pratiques. La proximité visuelle (par les larges baies vitrées) de ces sujets novateurs invite à explorer les différentes formes de leur représentation et à en saisir, intuitivement, la radicalité.

Sans préméditation, « Vagues » en 2004 a ouvert un cycle d'expositions consacrées à des éléments constitutifs du paysage classique, mais qui vont faire l'objet d'une attention toute particulière au XIXe siècle, dès lors que les artistes se mettent à travailler en plein air. Ancrés dans une époque qui voit les connaissances scientifiques progresser rapidement, dans un monde en mouvement, ceux-ci accordent un intérêt curieux à des phénomènes dont la motilité, l'impermanence confèrent à leur représentation un caractère de gageure, du moins celui d'une performance.

Ainsi en est-il du nuage (« Nuages...là-bas, les merveilleux nuages » en 2009-2010, dont le point de départ était les études de ciel d'Eugène Boudin conservées au MuMa), ou du vent (« Le vent. "Cela qui ne peut être peint" » en 2022), qui deviennent des sujets autonomes et non plus assujettis à la composition d'une représentation idéale de la nature.

Les avancées scientifiques et technologiques qui bouleversent le monde moderne et sa compréhension fournissent aux artistes d'autres motifs d'étonnement et d'étude. C'est ce qu'on a souhaité aborder dans des expositions comme « Né(e)s de l'écume et des rêves » en 2018 ou « Nuits électriques » en 2020. La première traitait de l'impact des débuts de l'exploration des fonds marins, au milieu du XIXe siècle, dans le registre

iconographique traditionnel de la « marine », favorisant son réenchantement. Elle trouvait dans la proximité du MuMa avec la mer et l'histoire de la science au Havre en la personne de Charles Lesueur, auteur de merveilleux dessins de méduses, un écho plein de sens.

La seconde abordait la question de la transformation de la nuit urbaine sous le coup du développement de l'éclairage artificiel au XIXe siècle et explorait la manière dont les artistes, faisant l'expérience de ces bouleversements majeurs, en avaient tiré l'objet de nouvelles expérimentations plastiques. Là encore, le point de départ de ce projet a été un détail d'une toile de Pissarro



Exposition Nicolas de Staël, MuMa Le Havre, du 7 juin au 9 décembre 2014
© Laurent Lachèvre



Exposition Nuits électriques, MuMa Le Havre, du 3 juillet au 1er novembre 2020
©Laurent Lachèvre

peinte au Havre en 1903 et conservée au MuMa : un pylône électrique dont la hauteur et la forme originale m'intriguaient. Des recherches d'abord effectuées à un niveau local, puis national et vite européen, m'ont convaincue qu'il y avait là, dans cette mutation de la perception visuelle de la nuit, un sujet majeur d'histoire de l'art, jusque-là peu abordé dans les expositions.

- Le dernier axe important de la programmation du musée concerne l'image de notre territoire et tout particulièrement celle de notre ville. Si de grands peintres, comme Turner, Boudin, Monet, Pissarro, Dufy, Friesz, Marquet et bien d'autres, avaient contribué, par leurs chefs d'œuvre, à assurer une notoriété internationale au Havre, qu'en était-il advenu une fois la ville détruite ? Il semblait non seulement pertinent, mais nécessaire, d'interroger la manière dont allait se reconstituer l'image d'un Havre nouveau, et d'observer sa transformation de territoire « neuf » en paysage, que le philosophe Alain Roger définit comme une construction culturelle nourrie par le regard des artistes. En cette seconde moitié du XXe siècle, de nouveaux médiums allaient remplacer la peinture et le dessin : la photographie et la vidéo.

La redécouverte que j'ai faite en 2002 d'une commande d'État passée en 1956 au photographe Lucien Hervé, en vue de constituer un corpus d'images destinées à promouvoir le visage moderne du Havre, a ouvert la voie à cet axe de programmation, soutenu par des commandes publiques et des invitations à des artistes. C'est ainsi que se sont succédé des expositions collectives (« Le Havre, nouvelles images. Sur les traces de Lucien Hervé » en 2003 ; « Le Havre, images sur commande » en 2010 ; « Comme une histoire... Le

Havre » en 2017-2018), personnelles (Bernard Plossu, Philippe De Gobert...) ou encore thématiques comme « Brasilia, Chandigarh, Le Havre. Portraits de villes » en 2007. Ces trois villes construites après-guerre sur trois continents différents, chacune par un grand architecte du XXe siècle (Oscar Niemeyer, Le Corbusier et Auguste Perret), toutes classées aujourd'hui au Patrimoine mondial de l'Humanité, avaient en commun d'avoir été photographiées par Lucien Hervé entre 1955 et 1961.

Vingt ans plus tard, on ne peut que constater combien l'attention portée à notre ville a changé et combien les photographes, les vidéastes comme les réalisateurs (mais aussi les écrivains) ont contribué à cette métamorphose du regard. Pour le MuMa qui a été à l'initiative de cette politique volontariste, le résultat se traduit également par la création au fil de l'eau d'un fonds photographique aujourd'hui riche de plus de 400 œuvres.

Il est difficile de résumer plus de vingt années de programmation, ni même de donner un chiffre pertinent d'expositions. Leur dimensionnement, variable selon les circonstances et les projets, ne les place pas toutes au même niveau. Ainsi le 50e anniversaire de l'ouverture du musée reconstruit fut-il accompagné de douze petites expositions, réunissant chacune une vingtaine d'œuvres pour une durée de deux semaines, en hommage au rythme trépidant de la programmation de Reynold Arnould pour le musée-maison de la Culture dans les toutes premières années de son activité.



Exposition Née de l'écume et des rêves,
MuMa Le Havre, du 5 mai au 9 septembre 2018 © Laurent Lachèvre

À l'inverse, « Né(e)s de l'écume et des rêves » (2018), « Nuits électriques » (2020), ou « Vent » (2022) présentèrent-elles chacune entre 150 et 200 pièces, envahissant l'ensemble du rez-de-chaussée du musée. Pour autant, si l'on compte bien, ce sont 77 expositions qui furent présentées au MuMa de septembre 2001 à mars 2023.

J'ai voulu évoquer ici les grandes directions d'une programmation imaginée à partir d'un projet qui s'est élaboré en embrassant à bras le corps une histoire riche et à nulle autre pareille. Mais ce serait mentir que d'affirmer qu'une stricte observation de cette règle a toujours prévalu. Le plaisir de la découverte, le bonheur que réservent les rencontres (que ce soit avec des chercheurs, des collègues, des artistes...), l'accueil d'une idée prometteuse qui entre en résonance avec ce que nous entrevoyons de « juste » pour notre musée...tout cela a pu ouvrir des perspectives fructueuses et réjouissantes. Dans tous les cas, les préparations d'exposition auront toujours été des moments de travail exaltants, soutenus par les complicités nombreuses que leur réalisation nécessite, par le bonheur sincère de réunir des œuvres, de les « faire parler », et mieux, de les révéler et de les donner en contemplation érudite, poétique et jubilatoire, au public. Chaque projet d'exposition a son histoire propre, plus ou moins mouvementée, avec son lot de surprises (bonnes ou mauvaises), d'émotions, de rencontres heureuses avec des acteurs tendus vers un même but, mus par une même ambition : la réussite et le partage.

Au moment de partir, je souhaite renouveler mes sincères remerciements à celles et ceux qui m'ont fait confiance, permettant aux projets parfois les plus originaux de s'accomplir, et ce dans la durée, de sorte que cette « tonalité » particulière de la programmation du MuMa est maintenant bien identifiée. Mes remerciements s'adressent aussi à celles et ceux qui m'ont accompagnée, le temps d'une exposition ou tout au long de ces vingt et une années : les collectionneurs, artistes (et leur famille), conservateurs et directeurs de musées, mécènes, auteurs, restaurateurs, éditeurs... sans oublier bien sûr l'équipe du MuMa sans qui rien n'aurait été possible, et naturellement l'AMAM pour son soutien de toujours !

Annette Haudiquet,
Directrice du MuMa
Mars 2023



Marc Devade

La Gazette numéro 24 de 2022 proposait un article « En peignant, en écrivant » sur le travail du peintre Marc Devade (1943-1983). Trois œuvres illustraient ce sujet.

Lors de l'impression, elles ont été malencontreusement orientées dans le mauvais sens.

Nous présentons nos plus sincères excuses à la famille de l'artiste, à nos lecteurs ainsi qu'à l'auteure de l'article, Françoise Gasté.

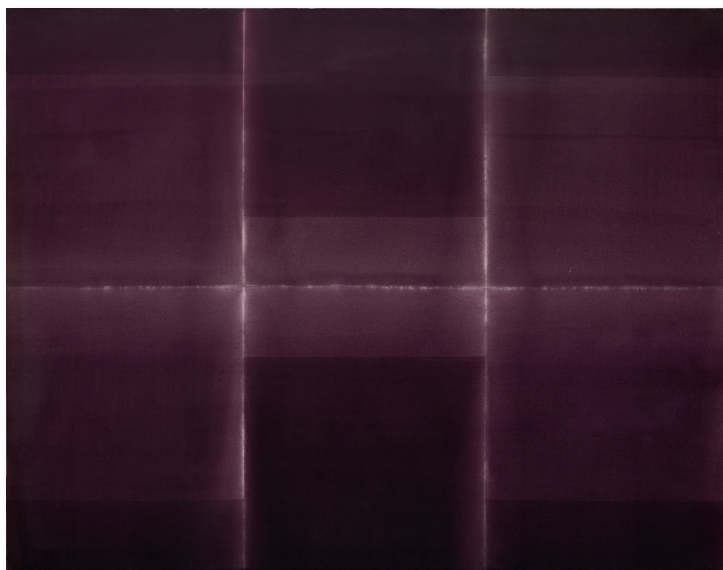
C'est pourquoi nous les publions à nouveau, cette fois dans leur positionnement correct, ce qui permet de respecter et de comprendre la démarche de l'artiste

Françoise Quérueu
Présidente de l'AMAM



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 Kleinfenn © ADAGP, Paris



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 Kleinfenn © ADAGP, Paris



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 Kleinfenn © ADAGP, Paris



Direction

Catherine Bastard, Françoise Quérue

Rédaction

Catherine Poirot-Bourdain, Françoise Quérue

recto

Walter Crane [Liverpool, 1845 – Horsham, 1915]

The Skeleton in Armor, 1883

Huile sur toile (sept toiles formant une frise en six parties)

© Y. Deslandes / Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Verso

Gabriel-Germain Joncherie, *Cabinet de curiosités*, 1824 Huile sur toile

Don des Amis des Musées d'Art de Rouen, 2022

Rouen, musée des Beaux-Arts