

LA GAZETTE

DES AMIS DES MUSEES DU HAVRE ET DE ROUEN



UNE NOUVELLE SAISON COMMENCE

Lorsque vous aurez cette gazette entre les mains, vous ne tarderez pas à recevoir aussi le programme des activités de nos associations d'Amis pour la saison prochaine, 2026-2027.

Construire une saison c'est rassembler tout un ensemble d'événements de manière à répondre aux objectifs de nos associations : promouvoir auprès du public la connaissance et l'appréciation des collections de nos musées – Beaux-Arts, Le Secq des Tournelles et Céramique pour Rouen, Musée André Malraux pour le Havre – et favoriser l'enrichissement des collections en travaillant au plus près des conservateurs.

Le programme d'une saison ne naît pas au hasard. Il prend naissance dans une réflexion longue accordée au programme des musées et vise à répondre aux attentes de nos adhérents, à leur procurer du plaisir. Les saisons se préparent à l'avance – dès qu'une saison est engagée, on pense à la suivante.

Il s'agit d'abord d'anticiper sur le programme de nos institutions, notamment les expositions temporaires que nous voulons accompagner et valoriser. A Rouen, par exemple, tout commence par des rencontres avec le directeur des musées de la métropole, Robert Blaizeau, les conservateurs et le service des publics : quels sont leurs projets, quelles sont les actualités des musées, quels prêts d'œuvre, quels travaux sont prévus, quelles expositions sont programmées ? Même démarche à l'AMAM.

Au Havre, on cherche aussi à tirer les enseignements de la saison en cours. Quelle est la participation aux cycles de conférences ? Qu'est-ce qui a du succès ? Qu'est-ce qui plaît moins ?

Il s'agit ainsi d'apprécier clairement ce qui intéresse les adhérents.

A partir de ces réflexions, l'équipe de l'AMAM décide généralement de consacrer un premier cycle de conférences à un peintre connu, ce qui est toujours bien accueilli. Par exemple Edward Hopper en 2025-2026, Francisco de Goya en 2026-2027. Ensuite vient un cycle de conférences sur les expressions artistiques d'un pays ou d'un continent hors-Europe, avec l'idée de proposer aux adhérents une ouverture vers d'autres cultures, l'Australie, l'Amérique du nord, la Chine. Trois ou quatre cycles de conférences sont encore proposés au fil de l'année qui s'achève tôt, vers la fin du mois d'avril. En tout, une vingtaine de conférences par saison. Depuis quelques années, l'AMAM est à la recherche d'un équilibre entre conférences sur l'art jusqu'au XIX^{ème} siècle et conférences sur l'art contemporain, mais il n'est pas toujours facile de sensibiliser les adhérents aux manifestations artistiques de notre temps. De plus, la peinture n'est pas le seul thème des conférences proposées. On

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

Vice trésorier : Didier Saunier

Conseil d'administration :

Yvette Autain, Marie-Agnès Bennett, Olivier Camus,
Marie-Christiane de la Conté, Edith Duchêne,
Françoise Durand, Anne Genevois, Peter Larsen,
Marc Laurent, Nicole Lepouzé, Marie-Claude Linskens
Alice Maupas, Sophie Rochefort Guillouet
Charlotte Rousseau, Jean-Noël Tulliez, Marie José Vassal

Permanences :

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

y trouve aussi la sculpture, la photographie, l'architecture, l'histoire des musées, l'art funéraire, les collectionneurs, les marchands d'art ou le cinéma. Enfin, chaque saison, une conférence unique est consacrée à un couple d'artistes, par exemple Sonia et Robert Delaunay ou Claude et François-Xavier Lalanne. Une fois décidé le thème des conférences, il s'agit de trouver les conférenciers. Tous les administrateurs sont sollicités. L'AMAM met en commun nos idées et construit ensemble la future saison. Elle interroge les autres associations d'Amis de musée. Avec le temps, l'AMAM a constitué un bon carnet d'adresses et les conférenciers (ères) ont toujours plaisir à venir au Havre.

A Rouen, l'équipe des AMAR prépare tout un ensemble d'événements. S'agissant d'histoire de l'art, deux cycles de cinq visites devant les œuvres, avec deux horaires au choix, sont organisés chaque année. Par ailleurs « Une heure au musée », autrement dit, huit visites devant les œuvres réparties sur l'année, avec trois horaires au choix, permettent d'inclure dans le programme les expositions temporaires ainsi que différentes thématiques originales. Les cycles de conférences sont très prisés par les adhérents, et permettent de faire le

lien avec l'actualité des musées. En 2026-2027 par exemple, une exposition sur la Renaissance aura lieu au Musée des Beaux-Arts et une série de conférences est prévue sur cette période : cela permettra de visiter l'exposition avec un regard préparé et donc de l'apprécier davantage. Chaque année, les conférences couvrent une grande diversité de thèmes sur toutes les périodes de l'histoire de l'art, les grands peintres, la sculpture, l'architecture et toutes les aires géographiques. Comme au Havre, le souci existe aussi d'initier les adhérents à l'art contemporain grâce à une conservatrice très pédagogue et à un partenariat dynamique avec le Frac de Normandie. Un cycle commun avec les Amis des musées de la métropole et du département de Seine-Maritime, « les Vendredis de la métropole », constitue un lieu privilégié de mise en valeur des éléments parfois méconnus de notre patrimoine.

En 2026, pour célébrer le centenaire de la mort de Claude Monet, le 5 décembre 1926, un cycle de conférences se déroulera, à l'instigation du musée d'Orsay dans quatre grands lieux de l'impressionnisme : le musée d'Orsay, le musée des Impressionnistes de Giverny, le musée des Beaux-Arts de Rouen et le musée Malraux du Havre.

Au Musée des Beaux-Arts, l'une des cinq conférences prévues sera donnée par Jeanne-Marie David, une conservatrice du musée. Il est prévu d'annoncer ce cycle dans le programme et de compléter ces conférences par des visites devant les tableaux de Monet.

Il faut aussi souligner que le programme initial des AMAR peut être encore enrichi en cours d'année, lorsque des événements ou des propositions venant des conservateurs amènent à concevoir des visites guidées supplémentaires ou des conférences. Comme au Havre, le cinéma fait partie depuis longtemps des propositions de l'association.

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

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

Présidente : Françoise Quérue

Vice-Présidente : Dominique Louet

Trésorière : Christine Morisse

Secrétaire : Carole Wieland

Secrétaire adjointe : Elisabeth Dessoyer

Chargées de mission : Nathalie Rousselin

Conseil d'administration :

Michèle Ayral
Nathalie Lhomme
Dominique Rouzé

L'exposition « Sous le pluie » a ainsi donné lieu à la projection de deux films en salle ainsi qu'à des conférences spécifiques.

Enfin, dans la programmation de la saison de l'association, une place à part est faite à la musique : un petit groupe d'administrateurs propose en effet quatre ou cinq concerts par an dans le cadre de Midi musée musique.

Nos deux associations programment des sorties d'une journée, une par mois, avec pour destination les grandes expositions parisiennes. Cette activité cependant rencontre au cours des années des difficultés croissantes, qu'il s'agisse du coût des transports ou encore des contraintes de la réservation de places dans les grands musées parisiens. Ceci pousse parfois à rechercher des destinations de qualité dans nos régions.

Les voyages courts de deux ou trois jours en France sont très appréciés. A Rouen, ce sont souvent des prolongements des cycles de conférences, par exemple un voyage en Saintonge, à la suite d'un cycle sur l'art roman. Au Havre, au cours de la saison 2025-2026, l'AMAM a proposé la visite de Beauvais suivie de celle du Familistère de Guise et une escapade dans le Berry autour de George Sand et de Chopin, suite à une conférence sur littérature, peinture et musique.

S'agissant des voyages plus lointains l'AMAM organise au printemps 2027 un voyage de quelques jours à Madrid, en écho au cycle de conférences sur Goya qui aura lieu en octobre 2026. A Rouen, les AMAR proposent un voyage dans les Pouilles à l'automne 2026.

Bâtir un programme, on le voit, c'est toute une alchimie : alterner visites d'expositions d'envergure à Paris, par exemple lors des sorties à la journée, et des formats plus intimistes, proposer des conférences, des visites, des actions pédagogiques,

des invitations en direction de publics spécifiques, les étudiants par exemple. A Rouen, depuis plus de dix ans, les AMAR participent à la mise en place de la Nuit Etudiante par un mécénat et une présence régulière.

Il s'agit de créer un rythme, une respiration, qui donne envie de revenir, de découvrir, d'approfondir. Dans cette construction, nos associations jouent un rôle essentiel. Elles rendent possibles certaines initiatives, promeuvent des propositions originales et renforcent le lien entre les musées et leurs publics.

Catherine Bastard,
Présidente des AMAR

Françoise Quérue, l,
Présidente de l'AMAM

DIX REGARD SUR LA DONATION HENRI ET SUZANNE BADEROU.

L'Exposition-école

Depuis octobre 2024, nous avons eu l'opportunité de former une équipe de dix étudiantes-commissaires et de nous voir confier un projet d'exposition temporaire par le musée des Beaux-Arts de Rouen. Chaque année, le projet d'exposition-école permet à des élèves des parcours de Master 2 de l'École du Louvre de collaborer avec une institution muséale autour d'un projet curatorial : cette collaboration leur offre la possibilité de s'engager dans un projet exigeant et stimulant, en parallèle de leur formation, et de se professionnaliser au contact d'équipes muséales investies. Pour l'institution, c'est l'occasion d'inviter un regard neuf à se poser sur ses collections.



Les 10 commissaires de l'exposition, le soir du vernissage (5 décembre 2025) © École du Louvre/Noémie Husson

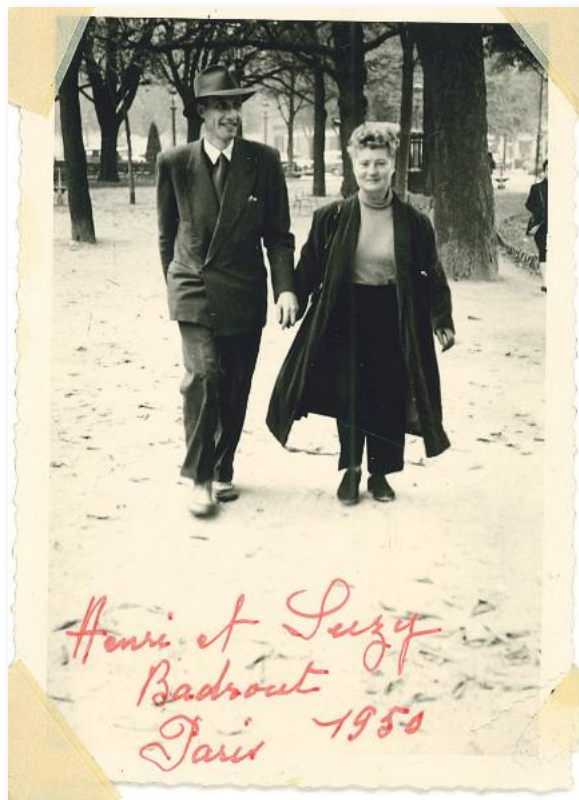
À Rouen, l'enjeu était cette année de célébrer un fonds qui a profondément marqué l'histoire des collections : la Donation Henri et Suzanne Baderou, dont nous avons commémoré en 2025 le cinquantième anniversaire. Si certaines œuvres issues de cet ensemble jalonnent aujourd'hui le parcours permanent, nous pensons à *L'Allégorie* de Paulus Bor, au *Dormeur éveillé à l'aide d'un rat de cave* de Nicolas Régnier, et à tant d'autres, ce sont les arts graphiques qui constituent le cœur de la donation avec plus de 6 000 œuvres sur papier, confiées au musée en 1975. À l'occasion de *La Saison*

du Dessin, cycle d'expositions dédié à cette technique parfois méconnue, voire boudée du grand public, rendre hommage à la collection Baderou prend tout son sens.

La donation Henri et Suzanne Baderou

La donation Henri et Suzanne Baderou est, en effet, une donation constitutive pour les collections du Musée des Beaux-Arts de Rouen. Avec plus de 6000 œuvres, dont une soixante-dizaine est exposée dans le parcours permanent, le public rouennais apprécie depuis un demi-siècle les curieuses œuvres de cette donation, sans pour autant être forcément familier du nom Baderou. Là était pour nous l'un des enjeux principaux de notre exposition : comment présenter au public une donation titanesque, à la fois familière et méconnue ?

Il faut tout d'abord revenir en 1975. Le marchand d'art parisien Henri Baderou, spécialiste du dessin et des arts graphiques, est décidé à se retirer de cette activité et



Portrait du couple Baderou en 1950, archives familiales.

offrir sa collection à un musée qui saura la mettre en valeur dans toute sa diversité. L'ensemble se caractérise en effet par son éclectisme ; techniques, thématiques et artistes : le collectionneur n'hésite pas à se détourner des grands noms pour valoriser l'insolite, le méconnu ou l'original. C'est grâce à l'entremise de Pierre Rosenberg que le choix se porte sur le Musée des Beaux-Arts de Rouen. Comme souvent chez Henri Baderou, c'est un choix coup de foudre : le musée régional peut accueillir l'entièreté de la donation sans la disperser dans de trop nombreux départements, et le marchand s'entend immédiatement avec la conservatrice et directrice de l'établissement, Olga Popovitch. Commence alors une collaboration féconde, rythmée par des séances de travail et de tri des œuvres, mais aussi par des acquisitions postérieures, réalisées sous les conseils d'Olga Popovitch, et qui continuent à enrichir la donation jusqu'en 1985.

Cinquante ans après la signature de l'acte de la donation, il nous a semblé nécessaire de rebattre les cartes puisque nous n'avions que très peu d'informations sur nos donateurs et leur parcours de vie. Qui étaient Henri et Suzanne Baderou ?

L'amour de l'art pour héritage

Nous avons sillonné la France à la recherche de toute archive, récit ou photographie nous permettant de mieux connaître nos donateurs. Cette enquête nous a permis de trouver, dans un grenier d'une cousine éloignée, la seule photographie connue de Suzanne Baderou. Suzanne y regarde l'objectif d'un air presque défiant, avec son caractère hardi et volontaire tandis qu'Henri, quant à lui, affiche un air rêveur et plein de tendresse pour son « minet adoré »¹. Nous reconstituons donc le portrait d'un couple fusionnel, uni par leur amour de l'art sous tout rapport : Henri en tant qu'historien de

l'art et marchand, et Suzanne elle-même artiste. Ce couple d'enfants uniques, sans héritiers directs, a passé une quarantaine d'années à constituer une collection hétéroclite, surprenante, délicieuse, ou pourrait-on dire... à leur image.

En 1970, alors que le couple est en vacances en Vénétie, un terrible accident entraîne le décès de Suzanne. Henri est effondré. Nouvellement veuf, il écrit : « *Suzanne, c'était mon soleil, moi je suis dans l'ombre, dans le deuil, c'est déjà le passé.* »



Archives personnelles de Henri Baderou au Centre de documentation du Département des Peintures, Musée du Louvre © Gwendoline Arth

A moi, l'effort, l'espoir, le courage »². Dans cet élan, il reprend peu après un projet de longue date du couple : la donation de leur collection. Grâce à cette démarche mémorielle, le nom du couple est inscrit dans les collections publiques à tout jamais – et nous avons le plaisir de continuer à faire vivre leur singulière histoire.

¹ Henri Baderou, lettre d'avril (?) 1951. Boîte « correspondance » du fonds Baderou, Centre de documentation du Département des Peintures, Musée du Louvre. Consultée en décembre 2024.

² Henri Baderou, lettre à Germain Seligmann, datée du 9 septembre 1970. Jacques Seligmann & Co. Records, 1904-1978 General correspondence, box 11, folder 17, page 13. Consultée en février 2025.

Le parcours d'exposition

Comment rendre perceptible, au fil du parcours d'exposition, toute la fantaisie de ce couple atypique ? Il nous a semblé essentiel de consacrer la première salle à l'histoire de la donation et à son importance pour le musée. Nous avons également souhaité transmettre au visiteur l'attachement que nous avons nous-mêmes développé pour les donateurs au cours de notre travail. Cela passe par la présentation de leur photographie qui accueille chaleureusement le public, ainsi que par un choix d'œuvres reflétant l'éclectisme caractéristique d'Henri Baderou. À cet ensemble, s'ajoutent deux toiles de Suzanne, portraits du couple, ainsi qu'une céramique : autant d'éléments qui rendent hommage à sa pratique artistique et viennent, en creux, suggérer ce que sa biographie lacunaire ne nous permet pas toujours de saisir.

La deuxième salle, la plus vaste, nous a offert la possibilité de déployer un panorama de l'histoire du dessin européen, du XV^{ème} au XX^{ème} siècle, tel qu'il se donne à voir à travers le regard des collectionneurs. Il nous importait également d'y évoquer l'esprit d'accumulation qui caractérisait la pratique d'Henri Baderou : un accrochage en « touche-touche » recrée ainsi une atmosphère domestique et conviviale, tout en faisant apparaître, par la proximité des œuvres, la diversité des techniques et des thématiques qui lui étaient chères.

Enfin, la troisième salle se propose d'incarner les mots de Pierre Rosenberg : « *Il aimait à surprendre et à être surpris [...] il aimait les choses un peu capricieuses, un peu hors normes, un peu étranges, un peu morbides : les choses irritantes, agaçantes. Oui, il aimait surtout ce qui est un peu curieux, ce qui peut retenir l'imagination, l'exciter, la faire fructifier.* » Il nous semble qu'Henri Baderou a trouvé dans le dessin un terrain privilégié pour exprimer cette sensibilité singulière : par sa liberté formelle, ce médium se prête à l'expression de l'humour,

de l'insolence, de la terreur, de l'angoisse ou de la fantaisie ou tout à la fois. Le visiteur, quant à lui, repart ainsi avec une notion plus précise du « goût Baderou », et saura, nous l'espérons, reconnaître les œuvres de la donation parmi celles exposées dans le parcours permanent.

Mathilde Nabarette et Bruna Sathler
Co-commissaires de l'exposition-école
*Lumière sur la donation Henri
et Suzanne Baderou*

Diplômées de Master 2 à L'École du Louvre



Alfredo Müller, Tête de femme à la coiffure parée de rouge © RMM



Anonyme, d'après : Hercule terrassant l'hydre de Lerne d'après une céramique © RMM

L'AVENTURE DE LA MODERNITÉ : L'ART DÉCORATIF EN FRANCE, 1890-1937

Pas de décor, de la couleur !

Durant la seconde moitié du 19^{ème} siècle, une succession d'inventions permet aux architectes, décorateurs et artistes de s'emparer de nouveaux matériaux et de renouveler leurs rapports aux techniques et aux formes : au moment où l'invention du tube et du chevalet permet aux peintres de quitter leur atelier pour peindre dehors, le béton armé révolutionne l'architecture, et l'acier, le verre et l'électricité deviennent les outils des décorateurs. Tous questionnent les bases de leur savoir-faire et posent les premiers principes de la modernité.

Porté par la révolution industrielle, l'art décoratif tend à mécaniser les formes et les décors. Des « grammaires d'ornements » proposent aux artistes des catalogues de motifs empruntés à différentes époques de l'histoire de l'art. A mi-chemin entre inspiration artisanale et contrainte industrielle, le style éclectique triomphe en France.

Ailleurs en Europe, la production commence

à s'orienter vers l'industrie. Ainsi, en 1859 en Autriche, les frères Thonet produisent en usine et à bon marché la « chaise n°14 » en bois courbé aux lignes simples, dont Le Corbusier fera encore un demi-siècle plus tard le modèle de mobilier idéal pour le Pavillon de l'Esprit nouveau qu'il présente à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925.

En France, un rapport renouvelé à la couleur permet à l'art de se simplifier. Des expositions consacrées aux cultures indienne, japonaise et islamique provoquent dans le monde de l'art un étonnement émerveillé. Les artistes découvrent les géométries décoratives colorées à la fois simples et sophistiquées. Cet « art éternel, étranger à toute mode, plus ancien et plus nouveau que les nôtres¹ », les engage à rejeter l'éclectisme historiciste et à réinventer la notion d'ornement. En 1910, Le Corbusier fait son « voyage d'Orient » et Henri Matisse visite l'exposition d'« art mahométan » de Munich, où il dira que se développe sa passion de la couleur.



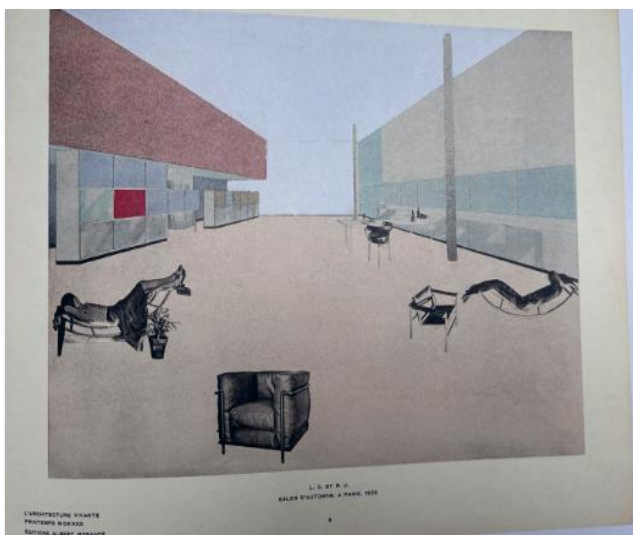
Salon de la péniche *Amours* créé par les Ateliers Martine / Paul Poiret, à l'occasion de l'Exposition internationale des Arts décoratifs, 1925 photographie Auguste Léon, 12 octobre 1925, Paris . Autochrome Musée Albert-Kahn – département des Hauts de Seine, archives de la Planète, inv. A47 192

¹ Jules Michelet, *Bible de l'humanité*, F. Charmerot, 1864



Henri Matisse, *Intérieur aux aubergines*, 1911, Détrempe à la colle sur toile, 212 x 246 cm – Musée de Grenoble, Don de l'artiste et de sa famille, 1922

La couleur devient l'instrument du rationalisme moderne. Au Salon d'Automne de 1905, le public découvre les formes simplifiées et l'audace chromatique des peintures fauves exposées à côté du mobilier aux motifs floraux vivement colorés et imprégnés de spontanéité des décorateurs coloristes. La couleur supplante peu à peu le décor. Aux mots de Le Corbusier, « la couleur modifie l'espace² », répondent ceux de Matisse, « La caractéristique de l'art moderne est de participer à notre vie. Un tableau dans un intérieur répand autour de lui *une joie par les couleurs*, qui nous allège³ ».



Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, *L'Équipement intérieur d'une habitation*, Salon d'automne, Paris, 1929, photomontage rehaussé reproduit dans *L'Architecture vivante*, printemps 1930, pl.9 – Fondation Le Corbusier, Paris

Pas de décor, de la couleur ! L'art décoratif s'ouvre à l'aventure moderne.

Un art pour tous

L'évolution esthétique accompagne les transformations sociales et culturelles de l'époque et n'est pas dissociable des situations politiques et de la montée des nationalismes. L'Europe est en crise. À l'intersection de l'art et de l'industrie, l'art décoratif est au cœur des discussions des nations industrielles afin d'asseoir leur puissance sur le plan économique et symbolique. En France, l'art décoratif cristallise les espoirs de redonner au pays une place prééminente compétitive.



Une ambassade française, Pavillon de la Société des artistes décorateurs, Exposition internationale des Arts décoratifs, 1925 ; publié dans René Chavance, *Une ambassade française*, Paris, Charles Moreau, 1925, pl. 46 - *Composition abstraite*, Fernand Léger ; bas relief, Henri Laurens ; *La Ville de Paris, la femme et la tour*, Robert Delaunay ; vitraux, Louis Barillet. Centre Pompidou, Mnam-CCI, Paris, Bibliothèque Kandinsky

Cependant il demeure très largement fondé sur l'artisanat et le luxe en est la marque de fabrique. Alors que partout dans l'Europe industrielle se dessinent les lignes de force d'un courant décoratif moderne qui ne se contente plus d'une production à petite échelle, les décorateurs français s'opposent sur les idéaux et les modes de production. D'un côté, les tenants nationalistes du luxe à la française triomphent dans l'Exposition de 1925 à travers le style Art déco. De l'autre, les avant-gardes tentent de provoquer une rupture et s'engagent dans la modernité industrielle internationale durablement décriée en France.

² Le Corbusier, « Polychromie architecturale, 1933 », dans Arthur Ruegg, *Polychromie architecturale. Les claviers de couleurs de Le Corbusier de 1931 et 1959*, Bâle, Birkhauser, 1997

³ Henri Matisse, entretien avec Léon Degand, 1945, dans *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Éditions Hermann, 1972

La question du logement et notamment celle de l'habitat social devient centrale. De nouvelles prescriptions hygiénistes font voler en éclat les pratiques anciennes. La maison est le champ d'expérimentations prenant en charge tout ce qui touche à la vie quotidienne. La question de l'habitat minimum est en débat. En 1929, quelques personnalités s'engageant à apporter des réponses modernes à un idéal d'art social fondent l'Union des artistes modernes (UAM).

Si cet idéal trouve ses racines dans le mouvement des Arts and Crafts développé au Royaume-Uni vers 1880, puis dans l'Art nouveau belge et français, les moyens choisis dans les années 1920 sont radicalement différents. Les Modernes veulent bâtir la cité industrielle. Une multiplication de manifestations et de publications internationales présentent les nouvelles bases d'un monde caractérisé par l'omniprésence de la machine.

Les plus radicaux présentent au sein de l'UAM des travaux fondés sur la clarté, la géométrie et la cohérence structurelle. L'UAM est pensée comme un organe de combat pour des créateurs bénéficiant rarement de commandes publiques. Ces artistes travaillent collectivement et posent les bases d'une conception de l'habitation qui, bien qu'elle soit expérimentée pour des mécènes, ambitionne de devenir l'aménagement fonctionnel de tous.

Le cadre de la vie moderne

Bien que la notoriété de l'UAM n'atteigne pas celle de l'école du Bauhaus ou du groupe néerlandais De Stijl, cette association incarne pourtant la modernité française au 20^{ème} siècle. L'UAM réunit les grands noms aujourd'hui reconnus (Robert Mallet-Stevens, Pierre Chareau, Le Corbusier, Charlotte Perriand, Eileen Gray, Fernand Léger, André Lurçat, Jean Prouvé...) et rassemble des disciplines artistiques qui n'avaient jamais été fédérées avec une telle volonté : architecture, mobilier, peinture, sculpture, vitrail, textile, céramique, bijoux, reliure, affiches, graphisme, éclairage... Dans quatre salons organisés entre 1930 et 1933, l'UAM présente ses travaux et



André Lurçat, Maison Guggenbühl, rue Nansouty, Paris, 1926.
Tirage original ; 26 x 32 cm –
CAPa/Archives d'architecture du XX^{ème} siècle, Cité de
l'architecture et du patrimoine, Paris

invite Walter Gropius, Mies van der Rohe du Bauhaus, J.J.P. Oud de De Stijl, le futuriste Antonio Sant'Elia, ou les russes Vladimir et Georgii Stenberg... Tous s'apprécient et puisent les uns chez les autres les moyens de leur modernité.

Ce faisant, ils sont en butte aux attaques incessantes des tenants d'une vision nationaliste traditionaliste. La standardisation, l'usage du béton et de l'acier, l'économie, leur foi dans un progrès universel et une civilisation neuve leur valent d'être qualifiés de « dégénérescence », d'« affreux nudisme », de « bolchevisme » et « de mauvais français ».

Pourtant, nombre de projets réalisés par les membres de l'UAM comptent aujourd'hui parmi les emblèmes de l'architecture française, à l'exemple de la villa Savoye (1928) de Le Corbusier, de la villa Cavrois (1932) de Mallet-Stevens, de la Maison de verre (1931) de Pierre Chareau et de la villa E-1027 (1929) d'Eileen Gray et Jean Badovici. Ils créent des



Eileen Gray et Jean Badovici, Villa E 1027 à Roquebrune-Cap-Martin, 1926-1929, Intérieur du living-room. Photographie rehaussée au pochoir publiée dans Eileen Gray et Jean Badovici, *E 1027, Maison en bord de mer*, Paris, Albert Morancé, collection « L'Architecture vivante », 1929, p. 7 –
Centre Pompidou, Mnam-CCI, Paris, Bibliothèque Kandinsky



Robert Mallet-Stevens,
en collaboration avec
l'éclairagiste André
Salomon, Hall d'entrée du
premier salon de l'Union
des artistes modernes,
Musée des Arts décoratifs,
pavillon de Marsan, Paris,
11 juin-14 juillet 1930.
Sièges de Le Corbusier,
Pierre Jeanneret, Charlotte
Perriand
Photographie Jean Collas,
plaque de verre gélatino-
argentique négative ;
18 x 24 cm
Musée des Arts décoratifs,
Fonds Jean Collas, Paris

« formes heureuses qui seront réalisées en série », de « nouvelles lignes pures, sobres, affinées et pour ainsi dire racées de cet art moderne, cadre de notre vie ».

L'expérience corporelle est au centre de leurs travaux. L'homme moderne est un nomade, disent-ils, car le train, l'avion, l'automobile et le paquebot modifient son expérience du monde. En architecture, le plan libre affranchit l'espace des contraintes fonctionnelles. La couleur et l'éclairage électrique contractent et dilatent les volumes, accompagnant la plasticité offerte par le béton. La frontière entre intérieur et extérieur disparaît. Grâce à une analyse scientifique des gestes et des espaces, le logis devient facile à habiter. Puisque « le grand luxe, c'est de démeubler », les meubles standardisés en métal renvoient aux gestes élémentaires, décrivant des manières de s'asseoir, bouger, occuper l'espace. Ils sont

les traces matérielles du corps.

En 1939, la guerre met un terme aux activités de l'Union qui se reforme une dernière fois en 1949 autour de l'exposition « Formes utiles. Objets de notre temps ». Les années 1950 voient la consommation se démocratiser. Le Salon des arts ménagers à son apogée propose à l'UAM d'exposer annuellement, au sein d'une section « Formes utiles » une sélection de produits de l'industrie française. Cependant, l'association s'essouffle et plusieurs membres adhèrent à l'Institut d'esthétique industrielle dès sa création en 1950, plaçant ainsi résolument leurs travaux aux sources du design.

Anne-Marie Zuchelli,
docteure en littérature, historienne de l'art,
ancienne attachée de conservation au
musée d'art moderne,
Centre Pompidou, Paris.



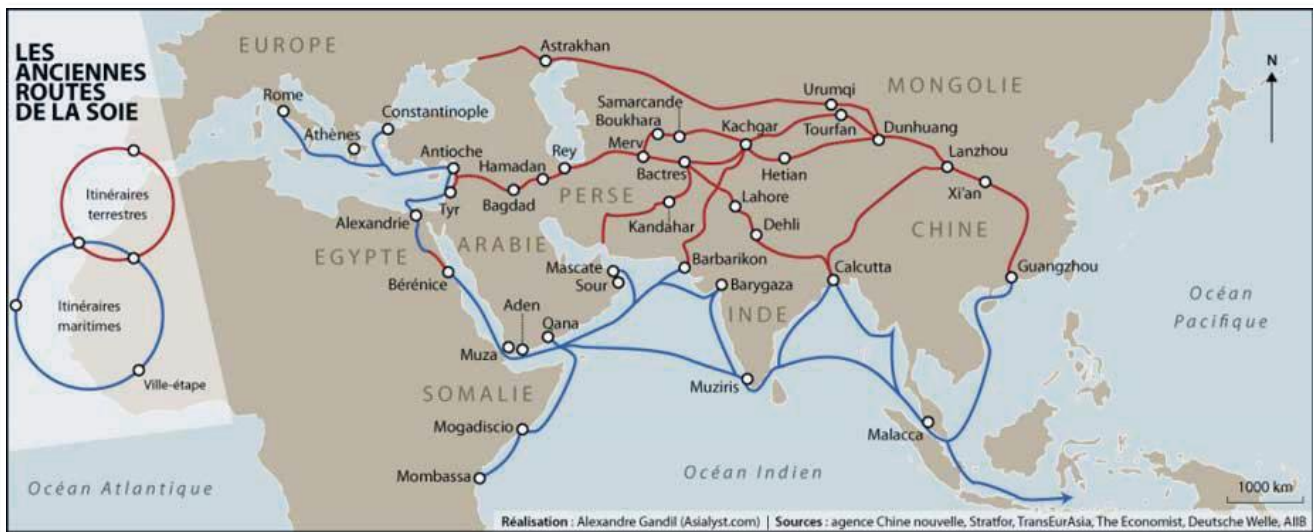
Robert Mallet-Stevens,
en collaboration avec
l'éclairagiste André
Salomon, Hall d'entrée du
premier salon de l'Union
des artistes modernes, Musée
des Arts décoratifs, pavillon
de Marsan, Paris, 11 juin -
14 juillet 1930. Sièges de Le
Corbusier, Pierre Jeanneret,
Charlotte Perriand
Photographie Jean Collas,
plaque de verre gélatino-
argentique négative ;
18 x 24 cm Musée des
Arts décoratifs, Fonds
Jean Collas, Paris

LES ROUTES DE LA SOIE : ROME ET LA CHINE

Nous avons commencé cette année notre voyage le long de la *Route de la soie* à travers trois conférences consacrées aux origines en Chine, à Luoyang, Chang'an et

Dunhuang, aux royaumes bouddhiques du Takla-Makan et au commerce avec Rome. Nous aborderons l'an prochain :

- La conquête d'Alexandre, les royaumes gréco-bouddhiques et l'art du Gandhara
- La Perse, une position stratégique des Achéménides aux Safavides
- Tadmor-Palmyre, l'apogée et le déclin d'une ville caravanière



Les faisceaux terrestres et maritimes de la route de la soie historique. Team Directory. *Asialyst*, 2015.

Pour plaisant que soit le terme, cette route est un mythe, une invention du XIX^{ème} siècle. Ferdinand von Richthofen (1833-1905), un géographe allemand, forgea en 1877 ce nom qui devait stimuler l'imagination et créer un durable engouement, si on considère le projet des Nouvelles Routes de la Soie (Belt and Road Initiative) initié en 2013 par le Président Xi Jinping. Parti effectuer des relevés sur les routes du Turkestan chinois, Richthofen publia un ouvrage qui allait faire date : *Die Seidenstrasse*. Si le terme de *route* est une création occidentale récente et

doit, en fait, se comprendre au pluriel - un dense réseau de routes connectées - pour en cerner la réalité, la soie reste une affaire chinoise. Les Romains vont découvrir ce tissu luxueux et son attrait, en dépit de son coût prohibitif, ne se démentira jamais.



Femmes de la dynastie Song examinant un rouleau de soie, 12^{ème} siècle de notre ère. Peinture sur soie, Musée des Beaux-Arts de Boston, États-Unis.

Sera, Thina, Sina...

On trouve les premières traces archéologiques de sériciculture dès le XVI^{ème} siècle avant notre ère. Xilingshi, l'épouse de l'empereur mythique Huangdi, aurait eu l'idée du fil de soie. Un cocon de Bombyx étant tombé d'un mûrier dans sa tasse de thé bouillant, elle en aurait déroulé les fibres et inventé le premier fil à tisser.

Les Chinois connaissent indirectement les Romains, les Romains ont entendu parler des Sères, essentiellement en raison de la soie qu'ils admirent et convoitent. La légende veut qu'ils aient pourtant découvert les soieries lors de la défaite que les Parthes et leur général Suréna leur ont infligée à Carrhes en 53 av J.C. Les vaincus ont conservé le souvenir de bannières soyeuses et chatoyantes. L'empire des Parthes se placera toujours en travers des ambitions militaires romaines et contrecarrera leur volonté d'accéder directement aux produits

de l'orient. Les Parthes exerceront un monopole commercial lucratif, percevant des taxes substantielles sur les marchandises de luxe en transit entre leurs frontières.

Les sources latines qui évoquent la soie et les Sères sont nombreuses. Mentionner la Chine et ses habitants, chez les poètes de l'âge augustéen, sert à désigner les confins du monde (Horace, *Odes*, I, 12 ; III, 2 ; IV, 15). Florus (*Epitomae*, II, 34) évoque aussi une ambassade indienne attestée et une hypothétique délégation chinoise venues à Rome sous le règne d'Auguste (-27/14) qui auraient mis quatre années à rejoindre l'Urbs. Il suffit ensuite d'ouvrir le dictionnaire Gaffiot pour relever que les mots latins qui concernent la Chine tirent tous leur origine de la notion de soie et de la racine (Σήρά) qui la désigne en grec.

Les Romains, suivant en cela la tradition des auteurs grecs inaugurée dans les Indika de Mégasthènes, pensaient que la soie était

une production végétale qu'on obtenait en peignant les feuilles des mûriers (Pline l'Ancien, *Histoires Naturelles*, VI, 20, 2). Virgile rappelle que les productions varient avec le terrain, le climat et que les Sères récoltent sur les feuilles d'arbres en un duvet soyeux (Virgile, *Géorgiques*, II, 110-125).

Un déficit commercial abyssal doublé d'une condamnation morale du luxe.

La mode des soieries conduira à un déficit structurel des échanges, considérable à Rome mais surtout à une condamnation morale. Le naturaliste Pline l'Ancien blâme la fascination des *delicati* pour les produits exotiques venus à grands frais d'un ailleurs inquiétant. Il voit dans le goût pour les soieries étrangères portées par les femmes, une pente dangereuse vers le relâchement des austères mœurs romaines. Le philosophe stoïcien Sénèque condamne la soie pour son caractère inutile, luxueux et immoral.

« *Je vois des vêtements de soie, si des tissus qui ne couvrent pas le corps, ni même la décence d'un homme, peuvent être appelés vêtements... Une fois qu'elle les a mis, une femme jurera, sans qu'on puisse la croire, qu'elle n'est pas nue. Voilà ce que, avec des frais immenses, on fait venir de pays obscurs... de sorte que son mari ne connaît pas mieux qu'un étranger le corps de son épouse.* » (Sénèque, *Sur la clémence*, Vol. I.)

Pline fustige également [les] 100 millions de sesterces, au calcul le plus bas, [qui sont] annuellement enlevés à notre Empire par l'Inde, la Sérique, et la presque île Arabique, tant nous coûtent cher le luxe et les femmes ! - car quelle fraction de ces importations est réellement destinée aux sacrifices faits aux dieux ou aux mânes des défunts ? » (Pline, *Histoire Naturelle*, 12, 41)

Tibère tenta à plusieurs reprises de faire interdire les tissus de soie, pour leur indécence

mais aussi parce que ce commerce se révélait défavorable aux finances romaines, en vain. L'édit du maximum promulgué par Dioclétien en 301 ap. J.-C. nous renseigne sur les prix plafonds fixés pour les divers biens et services dans l'Empire romain. Les vêtements en soie pouvaient coûter jusqu'à 135 000 deniers, tandis que la soie blanche valait 12 000 deniers la livre et que la soie teinte en pourpre pouvait atteindre 150 000 deniers. Le prix variait selon la composition du tissu et la qualité de la teinture. La confection d'une veste en soie mélangée rapportait trente deniers à l'artisan, contre quatre deniers seulement pour une chemise en tissu ordinaire, tandis qu'une broderie d'or sur soie pouvait atteindre à la vente 500 deniers l'once.

Un commerce compliqué par le monopole parthe

A Rome, on porte donc des vêtements de soie légers et arachnéens, souvent retissés en Egypte à partir de toiles de soie chinoises grèges jugées trop lourdes, qu'on détisse méticuleusement parfois afin de les retisser avec des ornements de fil d'or ou d'argent. L'archéologie livre des vestiges de ce commerce au long cours. On retrouve la soie à Pompéi, en particulier sur les fresques de la *Casa dei quattro stili*. Elles montrent Flore, des nymphes, des ménades ou des déesses revêtues de soie transparente. Une statue indienne de Lakshmi a également été mise au jour. Au sud de l'Inde, ont été découvertes les preuves d'échanges avec Rome : ainsi, à Pondichéry, furent identifiées les ruines en briques d'ateliers de travail de gemmes. On a trouvé des amphores romaines, des coupes en verre et des tessons de *Terra Sigillata* et il en va de même à proximité du site d'Arikamedu Virampatnam, (ou *Poduke emporion*), site portuaire de l'époque des Ptolémées dont parle le *Périple de la Mer d'Érythrée*.



Statuette en ivoire représentant une Yakshi ou la déesse Lakshmi, circa 1^{er} siècle de notre ère, découverte dans la *Casa dei Quattro stili* à Pompéi, Musée archéologique de Naples, Italie.

Depuis les années 1950, des découvertes archéologiques, notamment des monnaies, des gemmes et des céramiques romaines en Inde, plus précisément au Kerala, et au Sri Lanka, ainsi que des fouilles récentes au Vietnam, sur les côtes d'Arabie et d'Égypte, ont permis d'affiner la cartographie des échanges avec l'Orient grâce à l'étude des infrastructures portuaires.

Des ambassades provenant de l'Inde sont signalées par Auguste en personne dans son testament politique (*Res Gestae Divi Augusti*, 31). Pline l'Ancien évoque Taprobane, l'actuelle Sri Lanka, dont les envoyés sous l'empereur Claude connaissaient la Chine - avec laquelle ils faisaient du *commerce à la muette* (VI, 54). Sur la *Tabula Peutingeriana*, sont représentées l'ensemble des voies terrestres parcourues par les courriers de Rome (le *cursus publicus*), avec un total de 6,80m de long et 12 panneaux allant de la Bretagne /Irlande aux Indes /Taprobane et incluant une partie en Chine.

Les Sères, métaphore politique

Les Sères deviennent sous l'Empire un topos littéraire, une figure métaphorique de l'ailleurs pour envisager à la fois les confins mystérieux du monde et renvoyer une image de puissance flatteuse sinon réaliste, aux dédicataires des panégyriques. Horace (65 av. J.-C. - 8 av. J.-C.) prend à témoin Jupiter de la destinée d'Auguste (Horace, *Odes*, I, 12, V49-V60) de sa valeur guerrière, en associant à ses triomphes les Parthes, ennemis bien réels, aux Indiens et aux Sères, ennemis improbables et fantasmés. Lorsque le poète lui tresse des louanges, il déroule la liste des peuples soumis dont la puissance enfin domptée, rejaillit sur le prestige du Princeps (Horace, *Odes*, IV, 15 V21-24). Le souvenir des Aigles de Crassus restitués à Rome et qui figurent sur la cuirasse de la statue d'Auguste de la Prima Porta introduit la litanie des hauts faits :

(...) Il a rendu à notre Jupiter les enseignes arrachées aux portes orgueilleuses des Parthes ; (...) Non, ceux qui boivent le Danubius profond n'enfreindront point les édits Juliens, ni les Gètes, ni les Sères, ni les Perses perfides, ni ceux qui sont nés près du fleuve Tanais.

Rome vue de Chine : un jeu de miroirs

Pour des établir des contacts, la voie maritime - via la mer Rouge ou le golfe persique - vers l'Océan Indien ouvre de perspectives. En 97 après J.C., venant d'Asie centrale, le général Han Ban Chao envoya un émissaire à Rome depuis les marches de l'Empire (selon le *Hou Han Shu*). Cet envoyé, Gan Ying, dut traverser l'Empire Parthe (*Anxi*). Il atteignit Tiazhi, Tahmâka en perse, une ville située à présent en Iran. On lui raconta à dessein les risques encourus à s'embarquer pour gagner Rome : trois ans en mer et une mort quasi certaine s'il entreprenait le voyage (*Livre des Han postérieurs*, chapitre 88). Gan Ying y renonça donc. Il regagna la Chine avec des renseignements erronés sur Rome, glanés auprès des Parthes.

Les chroniques évoquent l'admiration des Chinois pour l'Empire de l'Ouest et les dirigeants romains qui, comme leurs équivalents Han, consultent la volonté divine par divination avant d'agir, font consigner les événements dans des annales, pratiquent le recensement de la population sous leur autorité, disposent d'une élite administrative, dirigent un vaste territoire conquis, unifié militairement et protégé par une frontière bien défendue (Grande Muraille, *Limes*). Le nom de la Chine est *Qin*, puisque qu'on désigne un pays par le nom de sa dynastie. il s'agit de celui de la dynastie Qin, celle premier empereur, Qin Shi Huang, qui a unifié le pays 221 avant J.C après la période des Royaumes combattants. *Da* signifie *grand*. L'Empire romain, pour les souverains Han, est donc significativement

qualifié de *Daqin*, ce qui veut littéralement dire, “*Grande Chine*.” (Section 10)

Les Parthes ont systématiquement empêché les contacts directs entre les Chinois et les Romains pour conserver leur monopole d’intermédiaires. Rome a donc dû chercher une route alternative, maritime, d’abord vers la côte ouest de l’Inde et Taprobane puis, peut-être vers le mystérieux pays des Sères. Depuis les Ptolémées, des bateaux quittaient chaque année le port de Berenike sur la mer Rouge pour gagner l’Inde en utilisant les secrets du vent d’Hippale. Il en appareillait une centaine à l’époque d’Auguste.

Les habitants de ce pays (les Romains) sont honnêtes en affaires ; ils ne pratiquent pas deux prix. Les céréales et les denrées alimentaires sont toujours bien approvisionnées. Les ressources de l’État sont abondantes. (...) Le roi de ce pays a toujours voulu envoyer des émissaires aux Han, mais Anxi (Parthie), voulant contrôler le commerce des soies chinoises multicolores, a bloqué la route pour empêcher [les Romains] de passer [en Chine]. (Hou Han Shu, Section 12)

En 166 de notre ère, un européen arriva à la cour de Chine, il prétendait être un ambassadeur de l’empereur *Andun* (Marc-Aurèle, de la dynastie des Antonins - *Anton* devenu en chinois *Andun* ?) mais les autorités chinoises restèrent sceptiques car les cadeaux apportés s’avéraient finalement assez maigres et surtout avaient clairement été achetés en route, n’ayant rien d’exotique ou d’inconnu ni surtout de luxueux, rien qui s’avère être à la mesure de ce que les autorités chinoises s’étaient imaginé du fabuleux Empire de l’Ouest.

Vers un monde ouvert

Bien que le plus souvent critique des apports de cet *ailleurs* oriental, Pline doit pourtant admettre que cette forme de *mondialisation* précoce a bénéficié aux Romains et qu’elle

est la conséquence de la puissance de l’Empire des Césars (Pline, *Histoire naturelle*, 14, 3). Il n’aurait pu imaginer l’hommage que constitue la reconnaissance de cette hégémonie occidentale, jugée égale à la leur, par les chroniques chinoises, dans un pays qui se veut l’Empire du Milieu et dont le souverain est le Fils du Ciel.

En 552, un chapitre se clôt. L’empereur Justinien envoya de Constantinople deux moines jusqu’en *Serinde* pour découvrir le secret de la soie. On dit que les religieux auraient caché les vers à soie dans les bambous qui leur servaient de bâtons de pèlerin. Leur mission fut couronnée de succès. La technique acclimatée de la sériculture contribua à la prospérité de l’Empire Byzantin, identifié comme *Fulin* dans les sources chinoises. Le secret était définitivement éventé.

Sophie Rochefort Guillouet
Professeur d’histoire de l’Art
à Sciences Po Paris et littérature
à l’université de Rouen



Gladiateur, verre émaillé. Art romain, 1^{er} siècle après JC, Trésor de Begram, région de Kapiça, Afghanistan.
Musée national des arts asiatiques Guimet, Paris.

Bibliographie

- BOULNOIS, Luce. Dieux, guerriers et marchands. Genève : Olizane, 2010.
- DE LA VAISSIÈRE, Étienne. Asie centrale 300-850, des routes et des royaumes. Paris : Les Belles Lettres, 2024.
- FRANKOPAN, Peter. Les Routes de la soie. Paris : Nevicata, 2016.
- GRENET, Frantz. Recentrer l'Asie centrale. Paris : Collège de France, 2025.
- HANSEN, Valerie. La Route de la soie. Une nouvelle histoire du monde. Paris : Les Belles Lettres, 2017.
- HOPKIRK, Peter : *Bouddhas et rôdeurs sur la Route de la Soie*. Paris : Picquier, nouvelle édition 2017.
- THUBRON, Colin. L'ombre de la Route de la Soie. Paris : Folio poche, 2010.
- WHITFIELD, Susan. (dir) Sur les routes de la Soie, peuples, cultures, paysages. Paris : Flammarion, 2019.
- UNESCO. Etude intégrale des Routes de la soie : routes de dialogue, bulletin d'information, numéro 4, 1995. (en ligne)
- BRITISH MUSEUM. Silk Roads. Catalogue de l'exposition. Londres : British Museum Press, 2024.

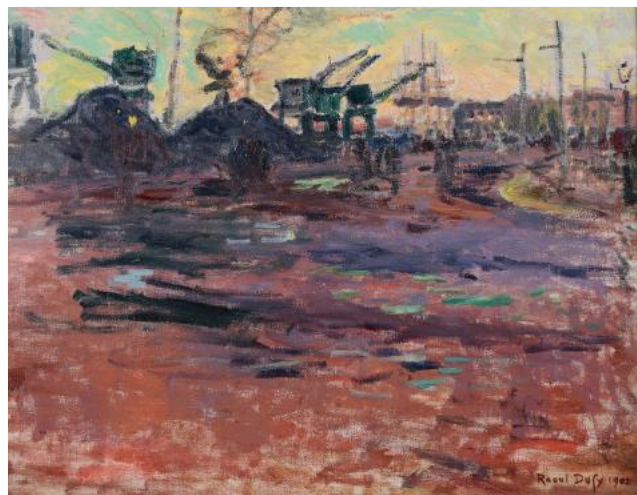
L'EXPOSITION « PORTS EN VUES » À LA LUMIÈRE DES RÉCENTES ACQUISITIONS DU MUHA

Les collections du MuMa-Musée d'art moderne André Malraux sont riches de près de cinq mille œuvres. Moins de quatre-cents sont présentées sur les cimaises du musée, offrant à l'équipe scientifique un vaste réservoir dans lequel puiser pour renouveler régulièrement les accrochages. Depuis plusieurs années, les expositions d'hiver invitent ainsi le visiteur à redécouvrir les collections autour d'un thème, en proposant des dialogues inédits entre artistes d'époques et d'horizons variés, à partir d'œuvres rarement montrées.

Présentée du 8 novembre 2025 au 5 avril 2026, « Ports en vues » prend la forme d'une promenade dans le paysage portuaire et met pour la première fois à l'honneur de nombreuses acquisitions récentes. En quinze ans, plus de neuf cents œuvres ont en effet rejoint nos fonds. Comme tout « Musée de France », le MuMa a pour mission de conserver, restaurer, étudier et enrichir ses collections et de les rendre accessibles. Les acquisitions, liées à l'histoire du musée et de ses collections répondent à une politique cohérente définie par le Projet Scientifique et Culturel de l'établissement, actuellement en cours d'élaboration.

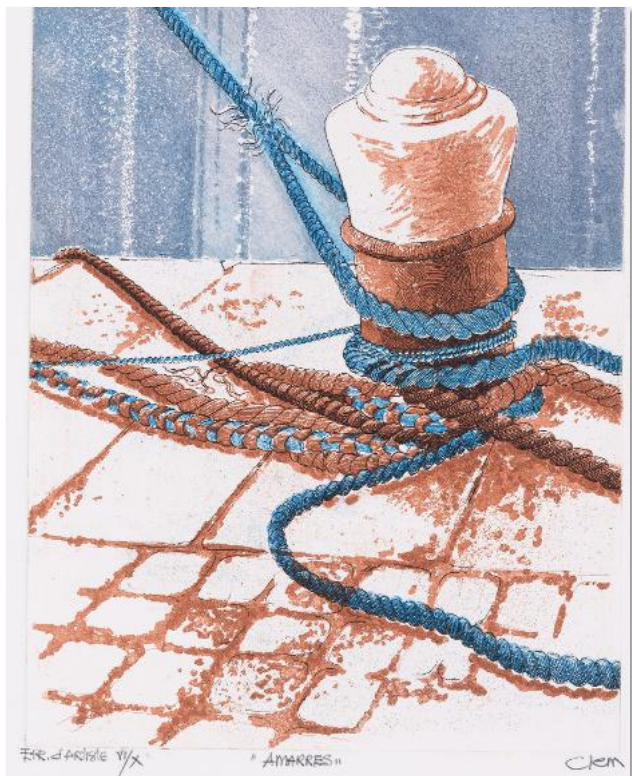
Le parcours s'ouvre sur *Les Barques devant l'entrée du port de Toulon* (1929) d'Othon Friesz, récemment données par un couple de collectionneurs. Cette toile dialogue avec *Le Port du Havre* (1902), œuvre de jeunesse de Raoul Dufy, acquise chez Bonhams à Londres en avril 2025, qui vient enrichir de manière pertinente un fonds Dufy constitué dès 1963, grâce au legs de sa veuve, Eugénie Brisson. Aujourd'hui riche de 133 œuvres, cet ensemble trouve avec cette toile un jalon essentiel. En rejoignant *Fin de journée au Havre* (1901) et son étude préparatoire, respectivement acquises en 2012 et 2013, *Le Port du Havre* permet aujourd'hui au MuMa de conserver un témoignage particulièrement documenté du processus d'élaboration du premier tableau de Raoul Dufy exposé au public. En regard, *Le Charretier, quai Colbert* (1924), de Raimond Lecourt, offert

récemment par un collectionneur japonais, et une série d'aquarelles de Gaston Prunier, acquises en 2019, rappellent combien le quai au charbon a inspiré les artistes.



Raoul Dufy, *Le Port du Havre*, 1902, huile sur toile, 50,1 x 60 cm, Le Havre, musée d'art moderne André Malraux, achat de la Ville avec l'aide du FRAM, 2025 © MuMa Le Havre / François Dugué

L'exposition rend également hommage aux donateurs, aux artistes et à leurs familles, qui, par leur générosité, contribuent à l'enrichissement du musée. Quatre tirages du photographe humaniste René-Jacques (1908-2003), issus d'un ensemble de onze vues portuaires des années 1950 offert par la galerie Françoise Paviot en 2017, sont ainsi présentés aux côtés de *Permanence et dynamisme du port du Havre* (1963) de Raymond Gosselin, donnés par Geneviève Gosselin en 2023. Un an plus tard, 88 œuvres de Claude Le Meilleur dit *Clem* (1930-2018) sont offertes par sa veuve, Christiane Le Meilleur. Sélectionnées parmi celles-ci, onze gravures maritimes témoignent du travail de ce graveur-architecte né au Havre. Enfin, ce sont près de trois cents œuvres qui sont données en 2024-2025 par le calligraphe d'origine irakienne Hassan Massoudy, souvenirs de son travail dans le port du Havre alors qu'il était étudiant aux Beaux-Arts de Paris. Ses séjours havrais pendant les années soixante-dix ont marqué sa mémoire d'artiste de manière indélébile.



Claude Le Meilleur, dit Clem, *Amarres*, s.d., gravure, 46 x 38 cm, Le Havre, musée d'art moderne André Malraux, don Christiane Le Meilleur, 2024 © MuMa Le Havre / François Dugué



Hassan Massoudy, *Grues*, vers 1971-1972, gouache sur papier, 26 x 22 cm, Le Havre, musée d'art moderne André Malraux, don de l'artiste, 2024 © MuMa Le Havre / François Dugué

Depuis l'inscription du centre reconstruit du Havre au patrimoine mondial de l'UNESCO en 2005, le musée constitue par ailleurs un fonds photographique qui interroge son territoire. Initiée autour de l'architecture de la Reconstruction, notamment avec les travaux d'artistes tels que Gabriele Basilico (quatre tirages historiques du photographe milanais sont achetés en 2010 par le MuMa, issus de son passage au Havre en 1984 pour la DATAR) qui avaient permis de promouvoir à l'extérieur l'image d'une belle ville moderne et de permettre aux habitants de s'approprier leur nouvelle cité, la collection s'est progressivement élargie à la représentation portuaire. Car si le paysage portuaire, à l'antithèse du paysage pittoresque, interroge la notion de beauté, il n'en reste pas moins une source d'inspiration féconde pour les artistes. Trente photographies nocturnes de Sylvestre Meinzer, datées de 2017, intègrent les collections en 2023, rejoignant un ensemble de tirages de la série « *Les Formes de l'ordinaire* », réalisé par Alain Ceccaroli en 2018, à l'invitation du MuMa. C'est principalement dans ce contexte que le fonds photographique du musée est passé en trente ans à près de cinq cents œuvres.



Alain Ceccaroli, *Les Formes de l'ordinaire*, 1/5, 2019-2021, Tirage argentique noir et blanc sur papier, 55 x 45,5 cm, Le Havre, musée d'art moderne André Malraux, achat de la Ville du Havre avec l'aide du FRAM, 2021 © MuMa Le Havre / Alain Ceccaroli



Jean-Christian Fleury, *Le Havre*, 1986, photographie argentique, épreuve d'artiste, 40 x 50 cm, Le Havre, MuMa, don de l'artiste, 2025 © Jean-Christian Fleury

Les expositions sont fréquemment le catalyseur de nouvelles acquisitions. À l'occasion des recherches préparatoires pour « Ports en vues », Jean-Christian Fleury, plus connu pour son travail de critique, a fait don de vingt photographies réalisées dans les ports français en 1986-1988 dans une esthétique qui renvoie à l'univers des polars. Parallèlement, six estampes de Jürg



Jürg Kreienbühl, *Paysage industriel avec pollution pétrolière*, 1984, lithographie en couleurs, 102 x 74,5 cm, achat de la Ville, 2025 © MuMa Le Havre / François Dugué © ADAGP, Paris 2025

Kreienbühl (1932-2007), réalisées lors des séjours havrais de l'artiste, ont été achetées auprès de son fils. Sa lithographie en couleurs, *Paysage industriel avec pollution pétrolière* offre un contrepoint saisissant aux *Nymphéas* donnés par Claude Monet en 1910 : ici les fleurs d'eau deviennent « Petrol-Nymphéas », nappes sombres de mazout flottant sur l'eau marécageuse de l'estuaire de la Seine.

Le parcours s'achève avec *Dans le port du Havre (Frédéric Lenfant)* de Pierre et Gilles, acquis avec le soutien de l'Association des Amis du musée André Malraux (AMAM). Cette œuvre singulière, entre paysage et portrait, entre photographie de peinture 11, avait été exposée au MuMa en 2017 dans la rétrospective consacrée aux artistes. Dans un décor entièrement réalisé à la main qui convoque le souvenir de Méliès, Pierre et Gilles réenchangent l'univers portuaire havrais. Au regard des attaches locales de Gilles Blanchard, et de son évocation théâtralisée du port, cette œuvre trouve aujourd'hui naturellement sa place dans les collections du musée. Par cette première acquisition de 2026, la MuMa confirme la cohérence et l'ambition d'une politique d'enrichissement menée dans la durée.

Michael Debris,
historien de l'art, coordinateur des
expositions au MUMA



Pierre et Gilles, *Dans le port du Havre (Frédéric Lenfant)*, 1998, photographie peinte, pièce unique, 101 x 124 cm, achat de la Ville, 2026 © Pierre et Gilles

REFONDRE LE PARCOURS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS POUR UNE PRÉSENTATION ENRICHIE ET PLUS COHÉRENTE DES COLLECTIONS

Parcours

Dans un article fameux de 1986¹, Jacques Thuillier, spécialiste entre autres de l'art du XVII^{ème} siècle et fin connaisseur des collections du musée des Beaux-Arts de Rouen, donnait la définition d'un historien de l'art heureux : un historien debout, un historien qui sauve, un historien qui a devant lui un champ de recherches à arpenter et à structurer.

Si cette définition s'appliquait alors spécifiquement au domaine de la sculpture du XIX^{ème} siècle en pleine redécouverte, elle peut s'étendre sans difficultés à bien des domaines de recherche de l'Histoire de l'Art, matière en perpétuelle construction, et également à la redécouverte constante par le conservateur des collections dont il a la charge. Et quelle collection au musée des Beaux-Arts de Rouen !

L'historien de l'art debout ne se contente pas des livres et de leurs illustrations, bien qu'essentiels. Il étudie la matérialité des œuvres dans les salles et les réserves alors qu'il appréhende leur diversité de techniques, de sujets, de formats, d'écoles et de mains...

L'historien de l'art qui sauve, est en éveil constant et se met en action pour restaurer, sortir des réserves, remettre en valeur les œuvres dans le souci de partager ce patrimoine commun.

Et ainsi, l'historien de l'art souhaitant sauver et transmettre, se doit de produire un discours fiable, accessible sans être simpliste, aux différents publics, afin que les collections, révélées dans leur diversité et leurs histoires, soient mieux comprises par le plus grand nombre et raisonnent toujours en écho aux questionnements contemporains.

C'est particulièrement vrai en ce moment au musée des Beaux-Arts de Rouen grâce

à la vaste campagne de réfection des salles du parcours permanent engagée sous la direction de Robert Blaizeau depuis deux ans, qui est l'occasion de repenser le parcours de visite.

En effet, plus de trente années après la rénovation globale par Andrée Putman du musée alors dirigé par François Bergot, et à la suite d'une dizaine d'années d'une intense activité événementielle et expérimentale menée sous la direction de Sylvain Amic, il était temps de mettre à niveau les conditions techniques du bâtiment (éclairage, verrières, systèmes d'accrochage, dispositifs de sûreté et de sécurité), d'améliorer le confort de visite (assises, accueil, boutique), d'embellir les espaces (rénovations des parquets et remise en peintures des salles) et enfin de proposer un parcours permanent renouvelé, plus cohérent dans son discours, plus diversifié en termes de techniques et plus fidèle à l'histoire des collections.

Travailler avec cette vision d'ensemble sur la collection permet de mettre en perspective les œuvres les plus connues, de redécouvrir des œuvres oubliées, d'identifier les besoins en restauration, et d'envisager de nouvelles acquisitions dans la cohérence de l'ensemble. Cela permet surtout de comprendre quels sont ses points forts et ses ensembles majeurs, dans leurs richesses, dans leurs cohérences, dans leurs diversités de sujets et de manières.

Comment ainsi construire le discours de ce nouveau parcours dans le souci de rencontrer le public le plus large, qu'il soit néophyte, amateur ou spécialiste ?

Il revient également à Jacques Thuillier d'avoir formulé avec clarté le fondement même d'une histoire de l'art qui doit guider notre action au service des œuvres : « l'honnêteté de l'historien d'art ne consiste

¹ Jacques Thuillier, « A propos de l'histoire de la sculpture du XIX^{ème} siècle : réflexion sur le bonheur de l'historien », *La sculpture du XIX^{ème} siècle, une mémoire retrouvée*, Actes des rencontres de l'Ecole du Louvre, avril 1986, Paris, la Documentation Française, 1986, p. 9-16.



- Salles des écoles du Nord avant raccrochage, octobre 2025, @wassilijoseph.

pas à utiliser les œuvres pour démontrer ses théories et s'affirmer ainsi comme un profond penseur, mais à se mettre lui-même au service des œuvres pour tenter d'en réveiller et dégager les plus diverses significations² ».

Autrement dit, la mission première du conservateur est de contextualiser les objets qu'il souhaite montrer, en donnant au public les éléments lui permettant de comprendre où, quand et par qui ils ont été créés. Il s'agit donc de mettre à disposition les éléments objectifs du contexte de création des œuvres, avant même d'ouvrir les espaces interprétatifs possibles, forcément multifocaux et soumis au biais du regardant.

En pensant le nouveau parcours du musée des Beaux-Arts nous avons donc privilégié une approche par foyers de création et générations d'artistes, plutôt que de tenter l'exercice périlleux d'un discours sur des mouvements, vision théorique et souvent réductrice au regard de la complexité des trajectoires artistiques. On a également cherché à mettre en évidence, au sein de chaque foyer, les échanges culturels qui, par la circulation des artistes, des œuvres, des modèles, ont bien souvent été à l'origine

d'innovations et de rencontres fécondes.

Cette approche permet également de renforcer le dialogue des collections du musée des Beaux-Arts avec celles des autres musées de la Métropole. Ainsi, seront présentées des œuvres du musée Le Secq des Tournelles, du musée de la Céramique, particulièrement pendant sa fermeture pour travaux, ainsi que des œuvres des musées Beauvoisine, en particulier pour le XVI^{ème} siècle, période charnière avec le musée des Beaux-Arts.

Ce travail s'accompagne nécessairement d'une réflexion sur la refonte des dispositifs de médiation, à commencer par la hiérarchisation de l'information délivrée aux visiteurs de manière à ce que chacun, selon son envie ou son degré de prérequis, puisse nourrir sa visite : titres de section ou de salle problématisés, panneaux de section ou de salle proposant un appareil textuel ou iconographique contextualisant les sujets abordés, cartels, le plus souvent développés, proposant des approches variées sur les œuvres, parfois détaillées, parfois sensibles, parfois pensées spécifiquement pour les enfants. Ce travail, mené avec le service des publics, se déploiera parallèlement aux

² Jacques Thuillier, « Avertissement de 1992 », *La peinture française au XVII^{ème} siècle*, Dijon, Faton, 2014, p. 3.

réinstallations des œuvres.

Depuis l'été 2025, plusieurs chantiers ont été lancés.

L'intégralité du 1^{er} niveau Sud a été rénové et l'entrée du parcours permanent, déplacée pour donner accès immédiatement, depuis le jardin des sculptures, à la salle consacrée à la Renaissance française. La configuration actuelle, demandant de passer derrière le monument à Géricault, n'est que provisoire et trouvera à l'automne prochain une forme définitive plus fluide, permettant de créer une salle d'introduction au musée.

La section consacrée à la Renaissance en Europe au XVI^{ème} siècle s'ouvre ainsi par une salle dédiée à la Renaissance en France, essentiellement à l'école de Fontainebleau autour du *Bain de Diane* de Clouet (vers 1565), et d'œuvres d'autres foyers, parisiens, provençaux et normands, tout en mettant en évidence l'importance des échanges avec les Flandres autour du cycle de Maarten de Vos. L'ensemble fait le lien avec la salle suivante dédiée à l'art dans l'Europe du Nord, rassemblant le chef-d'œuvre de Gerard David *La Vierge entre les vierges* (vers 1509), les tapisseries des ateliers bruxellois, les statues souabes... soulignant l'évolution si subtile du Gothique international vers une Renaissance marquée par l'influence italienne dans la fin du siècle. Immédiatement contiguë, la salle de la Renaissance italienne présente la collection qui, bien que modeste en nombre, permet de montrer le passage d'une esthétique encore médiévale, avec des fonds dorés, à la perspective atmosphérique initiée en Toscane et dont les éléments de prédelle de Pérugin donnent un exemple saisissant, jusqu'au maniérisme délicat de *Vénus et Cupidon* (1592) de Lavinia Fontana.

Les collections des écoles du Nord au XVII^{ème} siècle ont également fait l'objet d'un raccrochage complet, dans une présentation qui met en évidence les convergences et les divergences des productions des deux nations issues des anciens Pays-Bas bourguignons : les Pays-Bas catholiques devenus espagnols et les Provinces-Unies indépendantes et protestantes. Une première salle mêle les portraits des deux écoles, introduisant la séparation de ces



Salle de la Renaissance française, en cours d'accrochage, mai 2026, @wassilijoseph.

deux peuples. Puis une salle consacrée au nouveau genre de la marine dans la peinture hollandaise permet d'aborder également les conditions matérielles de la prospérité des Provinces-Unies grâce à leur puissance commerciale. La salle des paysages hollandais montre l'influence du paysage italien sur la vision idéalisée et souvent mystique des peintres sur ce territoire à l'indépendance nouvelle. Enfin, une vaste salle est consacrée aux autres genres de la peinture hollandaise, à travers le prisme du caravagisme importé dans le Nord par les élèves de l'école d'Utrecht, fondateurs à Rome de la compagnie des Bentvueghels. Paris, comme Rome, est un lieu de rencontre entre les peintres flamands et hollandais. Une salle est ainsi consacrée à la colonie du faubourg Saint-Germain, qui a vu affluer les artistes du Nord pour répondre aux commandes nombreuses engendrées par le renouveau des arts à Paris durant les deux premiers tiers du XVII^{ème} siècle. Les deux dernières salles de cette séquence sont consacrées à l'art des Flandres, à la fois toujours influencé par celui des anciens Pays-Bas et l'école de Brueghel, mais aussi régénéré par l'école anversoise de Rubens et de Jordaens, dans un faste héritier de la Renaissance vénitienne.

Le 2^{ème} niveau Sud, consacré aux écoles française, italienne et espagnole du XVII^{ème} siècle, est également en cours de réaménagement. Ce printemps a vu la réinstallation de la peinture française du règne de Louis XIII et celle de l'école rouennaise. Velázquez et la peinture espagnole du Siècle d'Or bénéficient d'une salle dédiée au centre du parcours. Caravage et les artistes du mouvement baroque européen sont installés provisoirement dans une salle qui accueillera *in fine* l'art sous le règne de Louis XIV. Il faudra en effet attendre la fermeture de l'exposition *Renaissance*, qui se tiendra dans certaines de ces salles au premier trimestre 2027, pour achever cette partie du parcours avec une salle dédiée aux artistes français à Rome autour de Poussin et une nouvelle galerie entièrement dédiée à la collection de peinture italienne. Le remaniement des collections du XVIII^{ème} siècle sera opéré d'ici la fin de l'année 2028.

Les salles du XIX^{ème} siècle vont également bénéficier d'une refonte totale visant à mieux montrer la richesse de cette exceptionnelle collection. Dès la fin de l'année 2026, les salles du 1^{er} niveau Nord entreront en travaux pour rouvrir au début de l'année 2027 avec une présentation renouvelée de l'art sous la III^e République entre inspiration naturaliste et rêveries symbolistes, tout en enrichissant la présentation de l'école britannique autour du mouvement Arts and Crafts. Puis le parcours des salles du 2nd niveau sera entièrement renouvelé afin de présenter, de façon plus pédagogique, les moments charnières de l'histoire de l'art, essentiellement en France, en lien avec l'histoire mouvementée du pays. Les collections du musée des Beaux-Arts de Rouen sont riches en œuvres majeures pour illustrer l'extraordinaire foisonnement artistique de cette période : de la génération romantique - brillamment représentée par Géricault - sous la Restauration et la monarchie de Juillet, aux grands salons du Second Empire et à la Nouvelle Peinture initiée par les artistes du plein air dont Rouen fut l'un des foyers majeurs. Cette nouvelle présentation va permettre de ressortir des réserves nombre d'œuvres emblématiques qui y sont pour l'instant conservées, et

de présenter, en regard des peintures qui ornent aujourd'hui presque exclusivement les cimaises du musée, un nombre important d'œuvres d'arts décoratifs, d'arts graphiques ou encore de sculptures. Cet ensemble offrira aux visiteurs un panorama de la vie artistique et sociale en France au XIX^{ème} siècle.

Dans un récent article, le philosophe Emanuele Coccia réaffirmait le rôle essentiel du musée encyclopédique comme « le remède le plus efficace contre toute fermeture identitaire ou nationaliste » car il est « un kaléidoscope infini des merveilles de la culture humaine³ ». C'est une mission que nous portons avec conviction pour le musée des Beaux-Arts de Rouen aux côtés des autres musées de la Métropole.

Jeanne-Marie David,
Conservatrice chargée des collections
de 1800 à 1900 et du cabinet d'Arts
graphiques au Musée des Beaux Arts

Wassili Joseph,
Conservateur chargé des collections
antérieures à 1800 au musée des Beaux-
Arts et du musée de la Céramique.



Salle de l'Ecole rouennaise du XVII^{ème} siècle, en cours d'accrochage, avril 2026, @wassilijoseph.

³ Emanuele Coccia, « Fréquenter les musées c'est toucher le sublime de l'humain », *Libération*, 15 mars 2026, en ligne.

LES JEUNES AMIS DU MuMa À BORD DU PAQUEBOT LE NORMANDIE EN 1935

Qui sommes-nous ?

Nous sommes Salomé, Lisa et Nolwenn, les fondatrices du groupe des Jeunes Amis créé par les membres de l'AMAM, l'Association des Amis du Musée Malraux et sous la responsabilité de Michèle, qui nous a sollicitées en tant qu'Administratrice de l'AMAM et de Françoise, la présidente de l'association.

SALOMÉ : Je suis étudiante en droit. J'ai très vite accepté la proposition de Michèle et Françoise, lors de la journée KURSUS à l'université en septembre 2024. J'ai vu naître et grandir notre groupe de JA.

LISA : Dans le cadre de mon service civique communication à l'Ésadhar, j'ai rencontré Michèle lors des portes ouvertes, organisées en février 2025. J'ai été tout de suite enthousiaste à l'idée de m'impliquer pour le musée cher à mon enfance.

NOLWENN : Je suis adhérente JA depuis le printemps 2025. J'ai rencontré Michèle lors de l'exposition sur la peintre, verrière, vitrailliste devenue une des seules maîtres verriers - femme de son époque : Marguerite Huré que je commentais dans le cadre de mon service civique à la Bibliothèque Salacrou. Passionnée par l'art, je n'ai eu aucune hésitation !

Pourquoi embarquer à bord du paquebot Normandie ?

Tout d'abord avec Françoise et Michèle, nous avons souhaité rencontrer Marie Bazire, responsable des publics au MuMa, ainsi que Jeanne Busato, médiatrice et Pauline Parvan, responsable communication Lorsque nous avons évoqué l'exposition en cours au MUMA : « **1913-1942 : une esthétique transatlantique** », l'idée est née d'une lecture à voix haute d'une nouvelle écrite par Françoise, dont l'action se déroule sur le paquebot **Normandie** en 1935. Pourtant sans expérience, nous avons tout de suite été très enthousiastes !

Nous avons programmé dans un premier temps des lectures devant les adhérents à l'occasion des visites commentées de l'exposition, offertes par le MUMA.

Dans un second temps, Marie Bazire nous a proposé de présenter nos lectures (d'environ 15 minutes) lors des journées du patrimoine et ainsi de toucher un plus large public.

Un voyage à refaire ?

Cela a commencé par des répétitions, des mises en voix du texte avec l'aide de Jean-Baptiste Lemarchand, metteur en scène à Le Havre, qui a souhaité nous accompagner dans ce projet bénévolement.

Nous avons fait 5 lectures. Ce furent 2 semaines très intenses ! Mais quel vide après la dernière !

Malgré notre manque d'expérience, l'exigence de l'activité, le temps à consacrer, l'énergie et la concentration sollicitées, le rhume tenace de Salomé, le stress et la peur de s'exprimer devant un public dans notre si beau musée et la difficulté et le défi de capter l'attention d'un public varié, nous n'avons qu'une envie : **RECOMMENCER !**

Et les retours de tous nous y encourageant fortement !

SALOME : Même si j'étais malade, notre motivation collective et l'excitation d'un premier projet estampillé JA, m'a donné la force nécessaire pour assurer.

LISA : Je me sentais incapable de prendre la parole en public, j'ai découvert que je pouvais le faire et je ressens même un manque.

NOLWENN : Sur la réserve au début, je me suis sentie de plus en plus à l'aise car l'exercice rompait avec la lecture scolaire.

Nous remercions Michèle pour nous avoir accompagnées, soutenues et pour avoir toujours cru en nous. Merci à Françoise par sa présence et pour sa nouvelle qui nous a permis de vivre ce projet avec bonheur. Merci à Minha, à peine arrivée dans le groupe, de nous avoir soutenues.

Nous remercions toutes celles et tous ceux (AMAM et MUMA) qui nous ont permis de vivre cette « traversée à bord du Normandie ! »

Depuis d'autres JA nous ont rejointes et nous comptons partager ensemble de nouveaux projets !





Direction

Catherine Bastard, Françoise Quérue

Rédaction

Catherine Poirot-Bourdain, Françoise Quérue

Recto

JR Ballerine in containers on the edge Le Havre France ©JR. Courtesy Perrotin.jpg

Verso

Raoul DUFY (1877-1953), *Fin de journée au Havre*, huile sur toile, 99x135 cm.
MuMa musée d'art moderne André Malraux, Le Havre,
achat avec l'aide du Fonds régional d'acquisition pour les musées (FRAM), de Normandie
et de l'Association des Amis du musée André Malraux, 2012, ©MuMa Le Havre/David Fogel

Imprimé par *Iropa* St-Étienne du Rouvray - 02 32 81 30 60