

LA GAZETTE

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



Pour la deuxième année notre Gazette réunit les articles de la SAMBAC (Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Caen), de l'AMVR (les Amis des Musées de la Ville de Rouen) et de l'AMAM (les Amis du Musée d'Art Moderne André Malraux du Havre). Cette édition tripartite s'inscrit dans la volonté d'une plus ample collaboration entre les associations d'Amis de musées de ces trois grandes villes normandes. Volonté manifestée d'autant plus par la fusion des deux groupements régionaux, Haute et Basse Normandie, qui verra son achèvement en mars 2018 par la création du nouveau Groupement Régional des Associations des Amis de Musées de Normandie et regroupera ainsi une trentaine d'associations.

Les activités proposées par les trois associations coéditrices de la Gazette témoignent de leur vitalité, mais reposent sur un lourd investissement bénévole de la part des membres des conseils d'administration. Cependant, chacune d'elles, à différents niveaux, bénéficie d'un apport non négligeable des institutions qui les entourent. Enfin, c'est par le soutien de leurs adhérents qu'elles peuvent continuer à œuvrer pour le rayonnement des musées auxquels elles sont liées et à contribuer par le mécénat à l'enrichissement de ceux-ci. Ci-dessous figurent les rapports de chacune des trois associations.

LES AMIS DES MUSÉES DE LA VILLE DE ROUEN (AMVR)

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

Présidente : Catherine Bastard

Vice-Présidentes : Marie-Odile Dévé

Anne-Marie Le Bocq

Secrétaire : Catherine Poirot-Bourdain

Trésorier : Patrick Vernier

Conseil d'administration :

Yvette Autain
Marie-Agnès Bennett
Alain Charpentier
Anne Genevois
Marc Laurent
Nicole Lepouzé
Marie Claude Llnskens
Sophie Pouliquen
Sophie Rochefort Guillouet
Charlotte Rousseau
Françoise Sauger

Permanences :

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

A Rouen, l'année vient de s'achever et emporte avec elle toutes les joies et les tristesses qui se sont présentées au cours de ces douze mois. L'exposition « Picasso à Boisgeloup » a remporté un franc succès auprès du public. Les œuvres présentées ont permis à chacun de s'approprier un peu plus l'immense talent de cet artiste. Les Amis ont participé en organisant des visites-conférences dans les trois musées et ont invité les Amis de Musées Métropolitains et Départementaux à se joindre à eux.

Nos voyages au Portugal, dans les Hauts de France et en Allemagne du Nord ont également soulevé votre enthousiasme. Les cycles de conférences ont été suivis de très belle façon car nous avons été obligés de doubler certains cycles pour accueillir davantage d'adhérents.

Fin décembre, nous avons appris avec beaucoup de tristesse le décès de notre Secrétaire général et ami, André Pouliquen, qui s'est énormément investi au sein de notre association en créant des cycles de conférences, en étant l'initiateur de la « nuit des étudiants » et des « vendredis de la métropole », entre autres. Nous n'oublierons pas son enthousiasme et sa belle vision de notre association.

Pour 2018, les projets ne manquent pas. Nous continuerons les « vendredis de la métropole » avec nos amis des Musées Métropolitains et Départementaux, nous lançons un cycle court sur « Lumières d'Extrême Orient » et trois autres cycles vont commencer sur les « Arts décoratifs en Europe », « la Renaissance Allemande » et « les Aspects du romantisme européen ».

Quelques voyages vous seront proposés : une escapade culturelle en Provence au mois d'avril, une découverte du Cotentin pendant deux jours et une excursion à Edimbourg en juin. Pour l'automne, un voyage en Bavière est prévu également, celui-ci sera un voyage d'application du cycle sur la Renaissance Allemande.

Quelques activités supplémentaires vont s'organiser pour accompagner la très belle exposition de l'été « A B C Duchamp » ainsi que celle sur la mode et le textile prévue fin 2018.

Nous organiserons notre troisième « nuit des étudiants » qui aura lieu le 29 mars prochain au musée des Beaux Arts de Rouen. Au cours de la première soirée, nous avons accueilli 720 jeunes, puis en 2017 ce fut une merveilleuse surprise d'accueillir 1630 étudiants venus découvrir les merveilles du musée mais également profiter des animations préparées avec l'aide du Conservatoire Régional, du personnel des musées et de la Métropole. Pour mobiliser et garder ce public de jeunes nous réfléchissons aux actions à mener pour les inciter à participer aux activités des Amis des Musées, comme cela peut se faire en Allemagne ou encore en Italie. Notre but est de faire venir d'autres publics au sein de notre association de façon à renouveler les idées et proposer des activités diversifiées, voire novatrices.

Editorial

Cette année notre mécénat s'est porté sur le magnifique « service royal » pour lequel nous avons levé une souscription. Le financement est trouvé en totalité grâce à l'apport de fonds publics. Un très grand merci à tous les donateurs qui nous ont permis de mener à bien cette très belle action de mécénat.

Que cette nouvelle année vous comble au niveau des découvertes que vous pourrez faire en notre compagnie, soyez curieux de toutes les merveilles qui se présenteront à vous et soyez tous les bienvenus au sein de notre association des Amis des Musées de la Ville de Rouen.

A Caen la *Sambac* est en pleine mutation. Depuis quelques années elle a développé et étendu les offres d'activités qu'exige son cahier des charges en matière de missions de service (au) public – en particulier des publics du musée des beaux-arts de Caen, tant les Amis qu'au-delà de ses seuls adhérents – dans les domaines de la formation, de l'information et de la découverte des arts. C'est ainsi que, pour la première fois, elle offre :

- un programme de saison (pour 2017-2018) sous la forme d'un livret "papier" de 14 pages donnant à voir l'ensemble des activités proposées aux différents publics (cycles de conférences, cycles de formation à la lecture des œuvres d'art, ateliers pour enfants, voyages et sorties, publications, etc).
- un nouveau site "internet" qui devrait relayer diverses informations concernant les activités, l'actualité de la *Sambac*, l'actualité du musée des beaux-arts de Caen et, plus généralement, celles des musées de Caen, de Normandie et de musées français ou étrangers lorsqu'elles sembleront croiser les initiatives du musée de Caen et de sa société d'amis et/ou devoir être signalées à nos adhérents et à tous les amateurs d'art qui s'informent sur la toile.

L'année 2017 et la saison en cours ont montré que notre travail de long terme, mis en œuvre en collaboration la plus étroite possible avec la direction du musée – que ses conservateurs, et au premier chef, Emmanuelle Delapierre, et tout le personnel soient ici infiniment remerciés – ont fini par lever les craintes : non, l'histoire de l'art n'est pas l'affaire des seuls spécialistes et réservée aux conservateurs et aux universitaires ! ; et nous pensons avoir réussi à créer des habitudes et des envies :

- les Caennais suivent toujours avec intérêt les cycles de conférences de l'École du Louvre, et les conférences organisées par la *Sambac* pour accompagner voyages de plusieurs jours ou sorties d'une journée hors les murs et visites dans le musée ou dans une autre institution culturelle de Caen la mer, mais cette offre s'est enrichie, depuis 2013-2014, de cycles de conférences et de formation dont le succès devient de plus en plus patent :
- les conférences *Arts normands, arts en Normandie* ont ouvert la saison et ont eu lieu au dernier trimestre 2017 : il y était question du *Matrologe de la Charité Saint-Nicolas de Caen*, des *Représentations d'Antoine de Padoue en Normandie* et de *L'art du verre & des glaces en Cotentin*, à propos de la *Manufacture de La Glacerie*, dans la Manche, qui a alimenté la galerie de Versailles ;
- les conférences des *Samedis de l'Art* rassemblent un public toujours intéressé par la diversité des thèmes retenus, désormais en relation plus étroite encore avec l'actualité du musée de Caen : il y sera question du *Le corps, imaginaire, images, imagerie* puis de *Ville ouverte, villes fermées* ;
- les cycles de formations à la "lecture d'images", les *Clefs pour lire les œuvres d'art*, proposés à tous les publics, et, en particulier, aux étudiants de l'université de Caen Normandie, sont intégrés dans un diplôme universitaire local, *Cultures artistiques : approches croisées*, créé en partenariat entre la *Sambac*, le musée de Caen et Unicaen. Devant le succès de ces formations nous devons utiliser l'auditorium du musée pour les deux cycles consacrés cette saison, aux *Bêtes & bestaires : entre création(s) & rationalités* et à *L'architecture & son dess(e)*

SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CAEN (SAMBAC)

Musée des beaux-arts, Château de
Caen, 14000 CAEN
Tél. 02 31 86 85 84
sambacaen@wanadoo.fr
<http://www.amis-musee-beaux-arts-caen.fr/>

Président : Christian Ferré

Vice-Président : Alain Lepareur

Secrétaire : Huguette Legros

Secrétaire-adjointe : Claudette Caux

Trésorier : Charles Moulin

Conseil d'Administration :

Annick Bénard

Denis Crescent

Éric Eydoux

Silvia Fabrizio-Costa

Jean-Pierre Le Goff

Philippe Martin

Claude Monet

Soasick Perrotte

Michel Tonnellier

**Permanence téléphonique
ou contact direct :**

le mercredi de 14h30 à 17h00

Editorial

in déclinés par ses éléments & ses décors. Cet aspect d'une offre de formation, (36h en 16 séances, une quinzaine d'étudiants et 30 à 40 auditeurs libres), fondée sur les ressources locales, est illustré par un article dans le présent numéro de la Gazette

– enfin, voyages, sorties et ateliers sont autant de moyens d'ouverture hors les murs ou autour des œuvres, que nous nous efforçons de coordonner avec les cycles de conférences ou de formation : ainsi les visites sur des thèmes (le miroir, le verre et les glaces) et/ou des lieux (La Glacière, près de Cherbourg, le Scriptorium d'Avranches, les Jardins de Normandie) qui font écho à des cycles ou à des conférences passées ou à venir ; d'autres actions visent à mettre en relation l'art et la littérature (visites et lectures publiques), l'art et les sciences, afin que la culture – au sens le plus large – reçoive le plus d'éclairages possibles : c'est sans doute l'une des voies pour que le mot conservation retrouve, s'il en était besoin, le sens de préservation et pour que le mot patrimoine "rime" avec ouverture plutôt qu'avec isolement. Le musée lui-même nous invite à ces croisements, puisqu'il propose des soirées de musique devant les œuvres ou d'autres expériences sensorielles, par exemple gastronomiques, associées à ce que nous donnent à voir ses cimaises.

LES AMIS DU MUSÉE D'ART MODERNE ANDRÉ MALRAUX

(AMAM)

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

Présidente : Hélène Reveillaud-Nielsen

Vice-présidente : Alice Frémond

Secrétaire : Antoine Chegaray

Secrétaire adjointe : Sylvie Ridet

Trésorière : Marie-Pascale Nouveau

Administrateurs:

Madeleine Huby

Annie Janin

Nathalie Rousselin

Chargée de mission

Anne-Marie Castelain

Permanences :

Mardi de 11h30 à 14h et jeudi
tous les quinze jours de 15h à 17h

Au Havre, L'AMAM a proposé en 2017 deux grands cycles de conférences : *Le verre dans tous ses états* et *Le monument : de l'art public à l'art urbain*. Ils ont été suivis par deux cycles plus courts et ouverts à tous, intitulés *L'Histoire du monde : photographie et territoire* et *L'Art dans la nature ou la nature comme œuvre d'art*. Conçus par l'AMAM, ces cycles de conférences préfiguraient ou accompagnaient la célébration par la ville du Havre du 500^e anniversaire de sa création. Un petit voyage en Champagne (Reims, Troyes et Provins) autour du thème du vitrail et un voyage aux Pays Bas pour revisiter des grands musées récemment réaménagés, ainsi que les nombreuses visites à Paris, ont complété cette saison artistique.

Après l'effervescence de cette année particulière nous avons prévu un peu moins de conférences (quinze au lieu de vingt et une) pour la saison en cours. Tout d'abord un cycle de conférences sur les Arts en Espagne dans lequel fut souligné l'importance historique de la situation de l'Espagne dans le monde, un autre cycle intitulé *Paysages énigmatiques et trajectoires du rêve : de Bosch aux Surréalistes* nous fera pénétrer des œuvres nées d'imaginaires riches et tourmentés. Enfin, le cycle sur *Les représentations de l'imaginaire marin* sera une introduction à l'exposition « Né(e)s de l'écume et des rêves » présentée au MuMa de mai à septembre 2018.

Notre petit voyage d'automne nous a conduits en Provence avec quelques points forts tels : les Carrières de Lumières des Baux de Provence illustrées d'œuvres de Bosch, Bruegel et Arcimboldo et aussi le Musée des antiquités d'Arles, récemment agrandi et réaménagé, qui présente les trésors de la civilisation romaine trouvés dans cette vieille cité. Le voyage de printemps nous permettra de visiter l'Andalousie dont les multiples influences nous ont été présentées lors des conférences.

Grâce aux activités de l'Association, nous arrivons à dégager un budget réservé au mécénat. Cette année nous avons contribué à l'acquisition d'un tableau d'Othon Friesz, né au Havre et contemporain de Raoul Dufy, représentant le port du Havre de nuit, daté de 1903 et mis aux enchères à Londres. C'était pour nous une belle occasion de participer aux festivités du 500^e anniversaire de la ville du Havre. Dans ce numéro de la Gazette Clémence Ducroix, attachée de conservation au MuMa, nous livre une étude très précise du quai représenté et retrace l'histoire encore incomplète de ce tableau.

Hélène Reveillaud-Nielsen, présidente de l'AMAM
Christian Ferré, président de la SAMBAC
Anne-Marie Le Bocq, présidente des AMVR

UNE ACQUISITION POUR LE MUSÉE D'ART MODERNE

ANDRÉ MALRAUX AU HAVRE

Le Vieux Bassin du Havre ; le soir, Émile Othon Friesz,

Le 17 février 2017, la galerie parisienne Guillon-Lafaille signale au MuMa la vente prochaine à Londres par Sotheby's d'un tableau d'Émile Othon Friesz de 1903, une huile sur toile de belle taille (81,3 x 100,5 cm) intitulé *Le Port du Havre*, susceptible de l'intéresser¹.

Bien que non répertoriée encore dans le catalogue raisonné de l'artiste², la date, la dimension de la toile et le sujet permettent rapidement d'identifier l'œuvre comme étant le tableau présenté par Friesz pour sa toute première participation au Salon de la Société des artistes français. Portant le n° 725 du catalogue³, l'œuvre était alors intitulée *Le Vieux Bassin du Havre ; le soir*, titre qui est désormais utilisé pour l'œuvre.

Ayant obtenu un avis favorable de la Commission scientifique régionale de Normandie des musées de France sur ce projet d'acquisition, le musée a dû en quelques jours réunir une somme suffisante pour pouvoir compléter son budget d'acquisition et être en mesure d'encherir au niveau des estimations. Rapidement l'AMAM, les entreprises AUXITEC, CRAM et EXA GROUPE du Havre ainsi qu'un collectionneur privé ont assuré le musée de leur soutien et l'enchère a pu être emportée par téléphone pour la somme de 42 880 livres sterling (frais compris) soit environ 50 500 euros. Par la suite, pendant l'été, la DRAC et la région Normandie ont ajouté un subventionnement complémentaire pour cette acquisition dans le cadre du FRAM (Fonds Régional pour l'Acquisition des Musées).

Avec ses débuts impressionnistes, son passage chez les fauves, puis par son parcours unique et personnel, Émile Othon Friesz occupe une place singulière dans l'histoire de la peinture du XX^e siècle. Au-delà de sa naissance havraise⁴, sa formation à l'École des Beaux-Arts du Havre, aux côtés de Dufy et de Braque, en relation directe avec les grands mouvements de l'art moderne, ainsi que le lien qu'il garde toujours avec l'histoire artistique et culturelle de sa ville natale (il est membre du Cercle de l'Art Moderne dès 1906) ont légitimement conduit le musée à s'intéresser depuis longtemps à cet artiste. Au fil du temps, le MuMa a pu constituer un fonds intéressant et cohérent d'œuvres de Friesz (71 œuvres dont 17 peintures, 20 dessins, 5 estampes et un ensemble monumental décoratif en céramique), grâce à des dons (le premier par l'artiste en 1902) ainsi que des achats. La collection embrasse plus particulièrement les années de jeunesse et celles qui suivent la courte aventure fauve de l'artiste.

Parce qu'elle fait partie des toutes premières œuvres importantes de la période de jeunesse du peintre, tout en représentant un aspect disparu de la ville, ce tableau vient idéalement compléter le fonds Friesz du musée.

Fils d'un marin, capitaine au long cours, et d'une pianiste, c'est au Havre qu'Émile Othon Friesz voit naître sa vocation artistique. Il entre à l'école municipale des



2017.3.1

Emile Othon Friesz, *Le Vieux Bassin du Havre ; le soir*, 1903, huile sur toile, 81,3 x 100,5 cm
Le Havre, musée d'art moderne André Malraux
© MuMa Le Havre / Charles Maslard
© ADAGP, Paris

1 : *Impressionist & Modern Art Day Sale*, 2 mars 2017, lot 202.

2 : Robert Martin, Odile Aittouarès, *Émile Othon Friesz l'œuvre peint*, tome I, Paris, Éditions Aittouarès, 1995.

3 : François-Guillaume Dumas(dir.), *Société des artistes français, Catalogue illustré du Salon de 1903*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1903.

4 : Henri Achille Émile Othon FRIESZ naît au Havre le 6 février 1879, 41 rue de Mexico (devenue rue Lord Kitchener en 1916).



Anonyme, *Le Bassin du Roy*, 1905,
tirage photographie argentique noir et blanc
sur papier, 22,1 x 14,7 cm, Le Havre,
Archives Municipales 7Fi142,
© Archives Municipales du Havre

Beaux-Arts de la ville dès 1892 où il reçoit l'enseignement du peintre Charles Lhullier. Il y rencontre en 1894 Raoul Dufy. En 1897 il obtient une bourse de 1200 francs par an attribuée par la ville du Havre et par le département de la Seine-Inférieure pour étudier à Paris. En 1899, il devient l'élève de Léon Bonnat à l'école nationale des Beaux-Arts. Avec Dufy, il y fait la connaissance de Matisse, Rouault et Camoin, élèves de l'atelier de Gustave Moreau, voisin du leur.

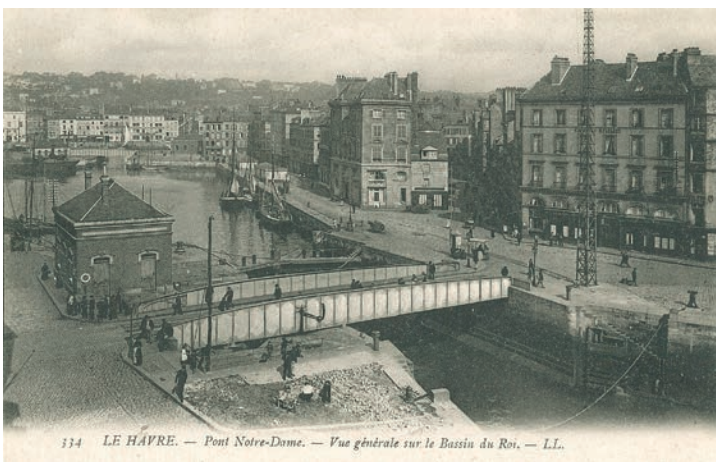
À cette époque Friesz est attiré par la peinture impressionniste. Même si, suivant les conseils de Lhullier, il étudie et copie les maîtres anciens dans les musées, il découvre en même temps Pissarro et Monet dans les galeries parisiennes et il apprend à travailler le traitement de la couleur auprès d'Armand Guillaumin dans la Creuse pendant les étés 1901 et 1902. C'est cette peinture du

paysage vécu, de l'instant de la lumière qui l'inspire.

En 1903, l'année où il doit faire son service militaire, le jeune peintre présente sa première œuvre au Salon. Il choisit comme sujet le bassin du Roy, le plus ancien bassin du port du Havre et le quai Videcoq, un quartier populaire, où vivent les marins, les ouvriers, les travailleurs du port, les nouveaux arrivants en quête d'un avenir meilleur et les gens de passage. Les hauts immeubles abritent des meublés où les familles s'entassent et quasi tous les pas-de-porte de ce quartier sont occupés par des cafés, des brasseries de cidre et autres débits de boissons qui le soir, nourrissent, abreuvent et réchauffent les corps harassés et les miséreux. Dans une réflexion toute impressionniste où se lisent clairement les leçons de Monet et de Pissarro, Friesz choisit justement ce moment de la fin de journée, cet instant où, entre chiens et loups, se rencontrent l'atmosphère bleutée du crépuscule et les différents éclairages électriques qui viennent l'animer.

Le quai Videcoq fait partie des quartiers rasés par les bombardements du Havre de septembre 1944. Les hautes et étroites maisons à trois ou six étages construites au XVII^e siècle que Friesz a représentées en 1903 ont toutes été remplacées par les immeubles de la Reconstruction mais, grâce aux ressources des archives municipales, des bibliothèques de la ville et aux dossiers documentaires du musée, il est possible de bien retrouver l'aspect des lieux où le peintre a posé son point de vue sur le bassin du Roy.

La toile représente le début du quai Videcoq, à partir du pont Notre-Dame.



334 LE HAVRE. — Pont Notre-Dame. — Vue générale sur le Bassin du Roi. — LL.

Anonyme, *Vue du quai des Casernes*, s. d.,
carte postale, 8,9 x 13,9 cm, Le Havre,
musée d'art moderne André Malraux
© MuMa Le Havre

Une photographie conservée aux archives municipales du Havre (fig 2), datée de 1905 reprend pratiquement le point de vue du tableau depuis le quai des Casernes (devenu le quai Michel-Féré en 1926) en face, juste derrière l'écluse. En complément, une carte postale conservée au centre de documentation du MuMa (fig. 3) offre une vue du quai des Casernes, de l'écluse et du pont Notre-Dame. Elle permet de bien reconnaître la forme de l'extrémité du quai des Casernes où se tiennent les personnages, sur le premier plan du tableau, et de voir le grand pylône qui, sans être présent sur le tableau, les éclaire. Sur cette carte postale on reconnaît, à l'angle du quai des Casernes et de la rue de la Crique, l'Hôtel Suisse, à l'époque très fréquenté par les artistes.

Grâce aux numérisations du cadastre Napoléon mis en ligne par les archives départementales de la Seine Maritime⁵, et à l'*Annuaire du commerce du Havre* de 1903⁶, on a identifié les immeubles représentés ainsi que les commerces. Il pourrait s'agir des n° 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17 et 19 du Quai Videcoq. L'annuaire indique que l'on trouvait au n° 5 : Selingue Fils, marchand de vêtements cirés pour la marine et de vêtements de sauvetage ; V. Bellec, tenant un débit de boissons et Mme G. Gameniesch, Charcutière aux Halles ; au n° 7 : Alb. Blondel qui possède un café, débit de boissons et des chambres meublées ; au n° 11 : le café débit de boissons de M. Vasnier ; au n° 13 : G. Luder, un brasseur de cidre qui fait aussi débit de boissons ; au n° 17 le café débit de boissons de J. Lefizelier et au n° 21⁷ le café débit de boissons de M. Delaunay.

Friesz a toujours eu pour le Havre une attention particulière. Dans un texte manuscrit de la fin de sa vie (après 1944) conservé à la bibliothèque Armand Salacrou du Havre⁸, il parle de son lien avec cette ville et de la manière dont son enfance et sa jeunesse dans un univers maritime ont influencé sa vocation d'artiste et sa peinture : « *Du magnifique changeant kaléidoscope que représente un port la mer le besoin de m'exprimer par la peinture naquit alors* ». Mais c'est principalement au début de sa carrière, autour des années 1900-1906, qu'il consacre de nombreuses œuvres à sa ville natale et à ses paysages, en même temps que d'autres jeunes peintres comme Raoul Dufy ou encore Albert Marquet.

Ainsi entre le catalogue raisonné⁹ et les ventes connues on identifie plus d'une demi-dizaine de tableaux réalisés entre 1902 et 1906 par Friesz et représentant le port du Havre (même si ces vues sont parfois faussement identifiées comme des vues de Honfleur). Parmi ces œuvres, le MuMa possède déjà une huile sur toile datée vers 1906, *Le Havre, bassin du Roy* (fig.4)¹⁰. Cette vue diurne, sans doute exécutée entre la fin de 1905 et l'été 1906, peu de temps avant le départ pour Anvers avec Braque, représente le même bassin du port du Havre.

Dans l'œuvre peinte de Dufy on trouve des sujets identiques à la même époque. *Le port du Havre au crépuscule ou Effet du soir. Quai de Videcoq au Havre*, une huile sur toile datée de 1902 et conservée au musée Calvet à Avignon (Fig. 5) représente le même endroit, à quelques immeubles près, puisqu'on se trouve à l'angle du quai et de la rue des drapiers avec un effet de nuit similaire mais traité dans des tonalités brunes. On peut aussi rapprocher de cette œuvre *Le Port du Havre*¹¹, une gouache sur papier datée de 1898, déposée par le Musée National d'Art Moderne (MNAM) au MuMa ainsi que les aquarelles réalisées sans doute à la même époque, offertes par Dufy lui-même en 1900 au Musée des Beaux-Arts de la ville, *Le Quai de l'Île*¹² et *Le Havre, les docks*¹³.



Émile Othon Friesz, *Le Havre, bassin du Roy*, fin 1905 - début 1906, huile sur toile, 61 x 74 cm
Le Havre, musée d'art moderne André Malraux (Inv : 77.39)
© MuMa Le Havre © ADAGP, Paris



Raoul Dufy, *Le Port du Havre au crépuscule ou Effet du soir. Quai Videcoq au Havre*, 1902, huile sur toile, 73 x 60 cm. Avignon, musée Calvet, Legs Joseph Rignault
© musée Calvet, © ADAGP, Paris

5 : Cote 3P3_1724_02 Section B

6 : *Annuaire du Commerce du Havre*, Imprimerie H. Micaux, Le Havre, 1903, Archives Municipales du Havre, ANN1903/2 8.

7 : Personne n'est mentionné n°19

8 : Ref : 112 662

9 : Robert Martin, Odile Aittouarès, *Émile Othon Friesz l'œuvre peint*, tome I, Paris, éditions Aittouarès, 1995 : n° 5, 10, 11, 13, 14 et 15.

10 : Le Havre, MuMa musée d'art moderne André Malraux, Inv. : 77.39 (n° 14 du catalogue raisonné)

11. Paris, Musée National d'Art Moderne, déposé au Havre au MuMa musée d'art moderne André Malraux, Inv : AM2923D502.

12 : Le Havre, MuMa musée d'art moderne André Malraux, Inv : AD44.6

13 : Le Havre, MuMa musée d'art moderne André Malraux, Inv : AD44.5



Albert Marquet, *Le Bassin du Roy au Havre*, vers 1906, huile sur toile, 65 x 80,5 cm. Paris, Musée National d'Art Moderne, déposé à Caen, musée des Beaux-Arts
© Centre Pompidou - MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais/Jean-Claude Planchet
© ADAGP, Paris

Raoul Dufy avait également choisi de représenter le Havre pour sa première présentation au Salon en 1901. Dans son tableau intitulé *Fin de journée au Havre*¹⁴, comme Friesz, c'est l'ambiance particulière, sombre et pittoresque de la vie populaire et portuaire de sa ville natale qui l'avait inspirée.

Enfin on peut ajouter aux travaux de ces deux jeunes Havrais les œuvres réalisées par Marquet au Havre pendant ces mêmes années, comme *Le Bassin du Roy au Havre*, une huile sur toile de appartenant au MNAM, déposée au Musée des Beaux-Arts de Caen (Fig. 6) et *Vue du port du Havre*, une huile sur toile, de la même année conservée à la Fondation Bührle de Zurich.

On le sait par la correspondance de Dufy, c'est, à ce moment-là, un choix délibéré pour ces jeunes artistes de représenter Le Havre et son port.

Dans une lettre datée sans doute de 1899, Dufy écrit à Friesz :

« Aussitôt après l'école terminée je me mettrai à faire des tapis de pochades dans l'avant-port surtout ce qui reste de pittoresque car il est probable qu'avec tous les travaux d'agrandissement et d'embellissement que notre vieux port va subir ce sera bien laid quand je reviendrai du service¹⁵ »

A cette époque en effet l'entrée du port connaît depuis 1895 de grands travaux d'agrandissement. Les jetées et une partie des terre-pleins et des brise-lames connus des Havrais qui fréquentent le Grand Quai disparaissent au profit de deux grandes digues qui forment un tout nouvel avant-port, beaucoup plus vaste que le précédent.

Il s'agit pour ces jeunes peintres de documenter, avant sa disparition, un paysage de la ville, un monde aussi maritime qu'urbain en mutation, tout en se confrontant aux grands maîtres comme Boudin, Monet ou Pissarro qui, encore très récemment les ont précédés sur ces quais, devant ces paysages.

La présence de l'Hôtel Suisse sur le quai des Casernes, un lieu où les artistes Havrais et de passage aimaient se retrouver et partager en soirée de longues conversations animées explique peut-être le choix du bassin du Roy et de ses quais, de jour et de nuit, comme un des motifs favoris des peintres.

Le 23 octobre 2017 *Le Vieux Bassin du Havre ; le soir* a subi un certain nombre d'exams au sein du laboratoire Archipel à Paris (radiographies, examen sous ultraviolets et infrarouges et différenciation des couches). Sans danger pour l'œuvre, cette étude avait pour but d'aider à mieux comprendre le processus de création de l'œuvre et de connaître l'état de conservation du tableau en profondeur.

Si malheureusement ces différents exams ont fait apparaître des zones accidentées ayant été restaurées, vraisemblablement de longue date, (en particulier dans les hauteurs des toitures, les fumées, sur les personnages au premier plan et sur les rebords en bas du tableau), ils ont surtout permis de nous rapprocher un peu de l'artiste au travail. Ainsi, il semble que Friesz a commencé par structurer sa composition en dessinant les quais et les élévations des bâtiments dont il a traité les toitures et les huisseries dans une perspective fuyant vers la gauche, juste au-dessus des cafés les plus éclairés du quai Videcoq. C'est après qu'il a placé ses personnages sur le quai et les bateaux dans le bassin, avec quelques repentirs.

14 : Le Havre, MuMa musée d'art moderne André Malraux, Inv : 2012.1.1 ; François-Guillaume Dumas(dir.), Société des artistes français, *Catalogue illustré du Salon de 1901*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1903, n° 706.

15 : Bibliothèque Armand Salacrou Ms 1151 ; Cité dans Annette Haudiquet, « Le port du Havre, théâtre de nouveaux enjeux esthétiques, 1901-1906 », dans : *Pissarro dans les ports*, Normandie Impressionniste - Le Havre. Catalogue : exposition du MuMa musée d'art moderne André Malraux du Havre du 27 avril au 29 septembre 2013. Paris : éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2013, p.125.

Deux masses de composition organisent le tableau : l'eau mouvante du bassin où jouent les reflets du ciel au couchant et les réverbérations des lumières puis les élévations verticales des immeubles du quai, dont les vitrines du rez-de-chaussée sont très éclairées. De même, le peintre a choisi d'opposer deux ambiances lumineuses dans sa toile. Les quelques silhouettes présentes, une femme et un enfant debout et deux hommes assis, se tiennent rassemblées au premier plan, sur le quai des Casernes, tout près de l'écluse, dans la lumière blanche et froide de l'électricité à arc du grand réverbère-pylône du port qui éclairait alors le pont Notre-Dame. Comme portant sur leurs épaules le poids d'une journée trop rude, ils nous tournent le dos, les regards attirés par les chaudes lumières au gaz des cafés de marins du quai en face.

Provenant d'une collection privée, l'historique de l'œuvre depuis 1903 reste encore difficile à tracer. Cependant les recherches en archives menées par le musée cette année ont quand même permis de retracer un début de fortune critique de l'œuvre.

En 1903 Friesz ne vit plus au Havre mais il y revient souvent pour voir sa famille ainsi que les marchands et collectionneurs qu'il y connaît déjà. Il montre déjà régulièrement ses toiles dans les expositions collectives organisées par la Société des amis des arts. Ainsi en 1902 Robert de Cantelou, critique de la presse locale, hostile à l'impressionnisme, trouve que Friesz « a été gagné, lui aussi, par la peinture sale et laide »¹⁶.

La lecture de la presse havraise, en particulier le périodique *La Cloche Illustrée*¹⁷ indique que deux encadreurs et marchands de couleurs, Beuzebosc et Lebas, organisaient aussi régulièrement des expositions dans leurs vitrines pour des artistes locaux comme Henri et René de Saint-Délis, Braque (père et fils) ou encore Raoul Dufy.

La première exposition personnelle de Friesz identifiée est d'ailleurs une exposition chez Lebas en 1903. Louis Jules Hilly, dans *La cloche Illustrée* du 6 juin de cette même année indique qu'une vingtaine de tableaux sont exposés. Il en décrit en détail une dizaine mais pas celui-ci. Comme son format le destinait plutôt à un Salon parisien, il est probable que *Le Vieux Bassin du Havre ; le soir* a été réalisé en atelier, à Paris, à partir de souvenirs et de croquis faits sur place, et que Friesz ne l'a pas présenté au Havre cette année-là.

La toile y est par contre montrée en 1904. En janvier de cette année, Friesz expose chez Beuzebosc. Louis Jules Hilly dans *La Cloche Illustrée* du samedi 6 février 1904 commente l'exposition. Il note qu'il « progresse sans cesse » et le désigne comme « technicien de la lumière ». Il évoque de nombreuses vues de Falaise et ajoute :

« Il faut mettre hors pair le Vieux Bassin - le soir – très remarquable au dernier Salon – impression vigoureusement transposée de la détresse nocturne dans un coin du Havre, populaire et déchu ».

Les relations dans la presse des expositions suivantes de Friesz, en 1904 à Paris à la Galerie des Collectionneurs (galerie Soulié) fin avril-début mai, puis chez Lebas au Havre en décembre ne parlent plus ensuite du tableau.

Après cette date *Le Vieux bassin du Havre ; le soir* est à nouveau présenté au Havre dans l'exposition « Rétrospective (1895-1921) » consacrée à Émile Othon Friesz dans le hall de La Cloche en juin et juillet 1921. Un article, signé des seules initiales A.H., publié le 1^{er} juin 1921 dans *Le Petit Havre* nous apprend qu'une quarantaine d'œuvres ont été rassemblées alors, parmi lesquelles « un Vieux Bassin du Havre [de 1903], qui reste excellent malgré le souvenir de Pissarro »¹⁸. Preuve s'il en est que pour le peintre, cette toile fait partie des œuvres majeures de sa jeunesse¹⁹.

16 : Dans : « Société des amis des arts du Havre », *Journal du Havre*, 16 août 1902, Archives Municipales du Havre, PER071

17 : Archives Municipales du Havre, PER035

18 : Archives Municipales du Havre, PER092

19 : L'auteur remercie pour leur aide précieuse, Anne-Marie Castelain, Annette Haudiquet, Michaël Debris, Aline Lemonnier-Mercier, Pierre Beaumont et Sébastien Juteau.



Eugène Delacroix : *Les ruines de la chapelle de l'Abbaye de Valmont*, inv. 2012, agence Albatros/RMR Normandie

Le temps des Romantiques

Romantisme rime avec rupture. Charles Maurras va jusqu'à inclure ce mouvement dans sa trilogie honnie : *Réforme, Révolution, Romantisme* pour stigmatiser la décadence française qui, à ses yeux, suivit l'apogée du classicisme, avec le déclin du catholicisme et la fin de l'absolutisme capétien. Ce courant marche de fait au pas du Siècle des Révolutions, démocratiques et nationales, il les accompagne, exalte la liberté de l'individu, le lyrisme de la communauté historique, le choix du spirituel face au matérialisme des Lumières. *Le cœur* contre la *raison*? Ce serait trop simple. Les artistes romantiques affirment certains primats : celui des sentiments, de la nature, du mystère, du désir d'infini, du spleen sur l'ordonnement d'un monde balisé et domestiqué. Peintres, poètes ou bien musiciens, ils sont de grands voyageurs, visiteurs d'un Orient fantasmé, de contrées septentrionales, de régions méridiennes, navigateurs sur fond de rêves ou de cauchemars infinis. La nuit, la folie, la violence et la mort les aimantent. Ils vivent l'amour comme on subit une malédiction, la foi comme on affronte un châtement. Connaissant le monde, ils s'en détournent avec un certain dédain pour chercher une réalité sublimée, un ailleurs, une contrée solitaire dont leur âme sait les chemins. Ils meurent souvent jeunes, comme si cette Icarie réclamait pour y accéder le sésame d'une vie aussi incandescente que brève.

Les peintres de la génération romantique rompent avec les sujets académiques ou, s'ils y consentent, les métamorphosent et les plient à leur inspiration. L'Histoire revisitée devient épique voire vénéneuse chez Delacroix, dantesque et cruelle chez Goya. Elle est dramatisée et prend des allures universelles lorsque le peintre espagnol transcrit les horreurs de la guerre et les souffrances des hommes. Un colosse, géant cerné de brume peint par Goya entre 1808 et 1810, suscite une terreur intense chez des hommes à taille de fourmis. L'imaginaire goyesque dépasse ici de loin la simple dénonciation d'une brutale campagne militaire. *Cette panique* renvoie aux racines antiques, renoue avec la peur primale. Chez Delacroix, Sardanapale, indifférent, repose sur des cousins en contemplant le chaos et ce carnage qu'il a ordonné. La violence sourd de cette œuvre peinte par Delacroix en 1827. Le peintre de la *Liberté guidant le peuple* interroge l'Histoire, celle de la Grèce luttant pour son indépendance, celle de Rome croulant sous sa propre grandeur. Il s'en dégage un pessimisme profond quant au progrès dont serait capable le genre humain. Delacroix consigne tour à tour les avancées et les reculs de l'humanité, sollicite Scott et Shakespeare, tend vers le mythe et va jusqu'à en créer certains,

telle cette Marianne sur une barricade. Comme Chassériau, il rentre d'Orient ébloui par l'indolence des femmes et le contraste entre ombre et lumière. Comme Géricault, il saisit la tension et l'énergie brutes, les résume dans ces chevaux frémissants, cavales des fantasias marocaines ou encore étalon de Mazeppa. Derrière l'œuvre picturale romantique se lit en filigrane un message qui dépasse le pittoresque ou l'anecdote. « *C'est la grande armée, c'est le soldat, ou plutôt c'est l'homme ; c'est la misère humaine toute seule, sous un ciel brumeux, sur un sol de glace, sans guide, sans chef, sans distinction. C'est le désespoir dans le désert.* » Ainsi s'exprime Alfred de Musset, au sujet d'*Épisode de la campagne de Russie* de Charlet, une œuvre présentée au Salon de 1836.

Le paysage se transforme également, devient un miroir qui révèle moins la nature que l'état d'esprit de l'artiste. Turner entremêle les volutes humides et les vagues pour donner à voir les éléments déchainés. L'angoisse étreint le cœur devant ses rafales de vent aux tons fondus. A force d'empâtements, les tourbillons soulevés par Turner au



Hubert Robert : *Le Château de la Roche Guyon*, inv.1909, © C. Lancien, C. Loisel, RMR Normandie

Musées de Rouen

couteau trahissent à l'extrême la fragilité humaine. Pour sa part, Friedrich capture la mélancolie des soleils du nord, des brumes qui enveloppent les ruines d'abbayes et s'enrubannent autour d'arbres décharnés. Chacun de ses tableaux propose une énigme, un chiasme autour des âges de la vie ou une troublante allégorie de la condition humaine. Le poète allemand Novalis résumait en 1798 cet élan qui tend à voir au de-là de l'apparence: « *Quand je donne aux choses communes un sens auguste, aux réalités habituelles un sens mystérieux, à ce qui est connu la dignité de l'inconnu, au fini un air, un reflet, un éclat d'infini: je les romantise* » Cette démarche lui permet de retrouver le sens originel du monde qui demeure à jamais obscurci aux yeux des profanes. Le réalisme semble alors trivial et ne saurait rivaliser avec la fantasmagorie d'un Fuseli, d'un Blake ou l'idéal farouche, parfois morbide, qu'instille un Géricault à ses sujets. Lorsqu'il aborde les portraits d'aliénés, de 1818 à 1822, Géricault pousse à l'extrême une quête inaugurée avec l'observation de cadavres à la morgue pour son *Radeau de la Méduse*.

Alphonse de Lamartine composa une ode intitulée *L'Homme*, dédiée à Lord Byron, celui qui fut tout ensemble l'archange et le démon du romantisme anglais. Ce poème peut être lu comme un manifeste esthétique du romantisme, « *Du nectar idéal sitôt qu'elle a goûté/ La nature répugne à la réalité / Dans le sein du possible en songe elle s'élançe / Le réel est étroit, le possible est immense.* » Spiritualiser le monde, voler le feu sacré aux Dieux, s'élever au-dessus du commun pour atteindre les cimes, ces ambitions reposent sur ce qu'énonçait déjà Swedenborg en affirmant que « *le monde physique est purement le symbole du monde spirituel.* » Le poète des *Méditations* utilise l'oxymore *harmonie sauvage* pour décrire le génie de Byron. Cette figure de style convient aussi aux convulsions puis à la sérénité d'un Liszt, aux flamboiements hallucinés de Delacroix, aux envolées lyriques de Pouchkine face à la mer. Mouvement européen, le Romantisme rassemble sous ses couleurs une génération fascinée par le sens et par les sens, par l'attractivité du néant, par la folie et la grâce, par le bien et le mal, les poisons et la mystique. La création est magnifiée, sublimée tandis que l'artiste hésite sur le fil, entre les tourments de Prométhée et les affres de Satan.

Un tableau réalisé par Friedrich en 1818 représente un voyageur, de dos, au sommet d'une montagne, surplombant une mer de nuages. Cette œuvre est devenue une icône du romantisme. De ce personnage, nous ne saurons rien, ni ses traits ni ses desseins. Il est suspendu pour l'éternité entre l'absolu et la finitude. Le ciel et l'abîme l'englobent, il devient le point focal du tableau qui concentre la grandeur tout autant que la solitude. Le voyage de la vie s'arrête au bord du gouffre. La ligne d'horizon et les crêtes ne sont qu'un lointain écho des montagnes bien réelles de l'Elbe, de même que la Mer de glace qui broie un navire dans *Le naufrage* est moins un rappel géographique qu'une poignante métaphore. Emu par cette toile, en 1834, David d'Angers évoquera à son propos *la tragédie du paysage*. Laissons donc Lamartine conclure: « *Borné dans sa nature, infini dans ses vœux / L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.* »

Sophie Rochefort Guillouet



Théodore Géricault : *Officier des Chasseurs*, inv. 1908, © C. Lancien, C. Loisel, RMR Normandie



Théodore Géricault : *Cheval gris, cheval Blanc*, inv. 1850, © C. Lancien, C. Loisel, RMR Normandie

Jadis... le musée des Beaux-Arts de Caen, 1791-1944. Des œuvres et des hommes

Abrité depuis 1970 derrière les murs protecteurs du château ducal, le musée des Beaux-Arts de Caen n'a pas toujours connu cet asile millénaire et verdoyant. Officiellement créé par un arrêté consulaire du 1^{er} septembre 1801, le *premier* musée fut inauguré en décembre 1809 au sein d'une aile de l'ancien séminaire des Eudistes qui, fermant alors le côté ouest de l'actuelle place de la République, était devenu en 1792 le nouveau siège de l'hôtel de ville. Constitué primitivement des tableaux sélectionnés par la commission caennaise préposée à la conservation des « monuments des sciences et des arts » parmi ceux saisis durant la Révolution tant dans les églises de Caen que chez les aristocrates émigrés, ce premier fonds, modeste, s'accrut de manière magistrale grâce aux envois fondateurs de 1804 et 1811, qui firent entrer les chefs-d'œuvre de Pérugin, Véronèse, Rubens ou Champagne. Après les restitutions habilement limitées de 1815, la collection ne cessa de s'enrichir tout au long du XIX^e siècle grâce à une active politique de dépôts de l'État (notamment de toiles et sculptures dévoilées au Salon) et aux achats de la municipalité, mais aussi à la faveur des généreuses libéralités d'amateurs locaux, tels que le jeune peintre Georges Lefrançois, le philanthrope érudit Pierre-Aimé Lair, la mondaine baronne de Montaran, ou encore le libraire et éditeur Pierre-Bernard Mancel, etc.

Fruit de dix années de recherches de Christophe Marcheteau de Quinçay, cet ouvrage déroule ainsi, des origines jusqu'à l'évacuation partielle de 1939 et au fatal incendie du musée consécutif des bombardements de juillet 1944, l'histoire mouvementée voire tragique de cette institution, mettant notamment en lumière tant les jeux d'influence, les réseaux de sociabilité et les intrigues politiques qui présidèrent à l'entrée des œuvres (subsistantes ou détruites) constitutives de la collection caennaise, que les destins parfois romanesques des conservateurs l'ayant patiemment construite. Dans la perspective de sa publication prochaine, l'auteur nous en livre ici un extrait, au travers de deux anecdotes plaisantes, illustrées par des dessins de Sarah Fouquet, dessinatrice et professeur à l'école supérieure d'arts et médias de Caen (Esam).

Les Prussiens à Caen en 1815, ou la ruse du conservateur Élouis

À la suite de la bataille de Waterloo, le 18 juin 1815, et de la seconde abdication de Napoléon I^{er} quatre jours plus tard, les puissances coalisées et victorieuses (Angleterre, Autriche, Allemagne et Russie) rétablirent Louis XVIII sur le trône tout en occupant le territoire français. Dès le 4 août suivant, plusieurs milliers de soldats allemands faisaient leur entrée à Caen. Si la plupart étaient cantonnés chez les habitants, au château ou dans les casernes, la cour du musée devint un corps de garde dont le bivouac était éclairé la nuit par soixante chandelles. Sans doute alarmé par le bruit des exactions commises par les Prussiens qui, pour appuyer leurs réclamations d'argent et de chevaux, n'avaient pas hésité à s'en prendre au préfet, le conservateur Henri Élouis (1755-1840)¹ s'évertua alors à protéger les œuvres de son musée, et notamment celles saisies dans les principautés germaniques en 1806 et 1807. Enlevé à l'électeur de Hesse-Cassel, le grand *Abraham et Melchisédech* de Rubens lui parut être le tableau le plus menacé. Avec un courage qui aurait pu le mener en prison ou même au poteau d'exécution, Élouis couvrit ce panneau² de papier puis, après avoir fait placer quatre pieds aux angles, d'une nappe : selon la légende dorée liée à

1 : Né à Caen, le peintre et miniaturiste Henri Élouis fut le second conservateur du musée de 1811 à sa mort.

2 : Ce tableau de Rubens ne fut transposé de bois sur toile qu'en 1833.

cet épisode, il aurait ainsi servi de table à manger aux officiers qui arrivèrent bientôt à Caen afin de le rechercher.

En effet, le 1^{er} septembre, l'intendant prussien du Calvados exigeait la remise d'une première œuvre, un *Loth et ses filles* provenant du château de Charlottenbourg à Berlin. Soulagé d'en être apparemment quitte à si bon compte, le conservateur obtempéra immédiatement. Malheureusement,

le 3 octobre, alors que les régiments étrangers avaient commencé à refluer vers Paris, le comte d'Houdetot, préfet, transmettait à M. Lentaingne de Logivière, maire de Caen, une liste de vingt-quatre tableaux que le roi venait d'autoriser à rendre aux souverains de

Brunswick, de Cassel et de Mecklembourg-Schwerin. Toutefois, une grande partie de ces réclamations étaient indues et procédaient de confusion de provenance. Élouis songeait déjà à profiter de cet imbroglio pour gagner du temps lorsque, deux jours plus tard, le commandant général Gayer, du 6^e corps de l'armée prussienne, informa les autorités caennaises qu'il avait l'ordre de faire retirer du musée cinq tableaux provenant de la galerie ducal de Brunswick. Les œuvres désignées n'étant pas les plus importantes, le conservateur s'empressa de déferer à cette revendication, et en recevait décharge le 7 octobre. Son héroïsme épargna ainsi au musée de plus lourdes pertes.

Un usage dévoyé du musée : salle de bal et de festin

Durant la première moitié du XIX^e siècle, le musée n'accueillit hélas pas seulement des artistes avides de modèles, ou de silencieux amateurs en quête de délectation. Jusqu'à l'aménagement, en 1838, d'une grande salle dédiée aux festivités municipales au rez-de-chaussée de l'ancienne nef de l'église des Eudistes, ses galeries résonnaient alors souvent des serments solennels, des rires de convives attablés, de la musique des orchestres et des pas rythmés des danseurs.

Après le bal donné en l'honneur de la visite de Napoléon I^{er} et de la nouvelle impératrice Marie-Louise au soir du 25 mai 1811, l'événement le plus majestueux qu'accueillirent les salles du musée advint à l'occasion du passage à Caen, du 8 au 10 septembre 1827, de Marie-Thérèse de France, fille des feus Louis XVI et Marie-Antoinette, et épouse du duc d'Angoulême, fils aîné du roi alors régnant, Charles X. La dauphine venait inaugurer le socle destiné à supporter la nouvelle statue de Louis XIV commandée au sculpteur parisien Louis Petitot, laquelle devait être érigée place Royale (l'œuvre se trouve aujourd'hui place Saint-Sauveur). Racontée en détail dans le *Mémorial* de François-Justin Joyau³ (d'où sont extraites les citations suivantes), cette visite princière fut le prétexte de grandes réjouissances et d'aménagements éphémères au sein de l'hôtel de ville, dans « toutes les parties de cet édifice où Son Altesse Royale devait porter ses pas ». En outre, « dans la grande salle du musée des tableaux, destinée pour le banquet, avaient été pratiqués deux escaliers recouverts et cachés de manière à ce que, vus de l'intérieur de la salle, ils formaient chacun une estrade à droite et à gauche de la porte. Ces escaliers donnaient accès et issue à une galerie en encorbellement, entourant la salle des trois autres côtés, placée à six pieds de hauteur [2 mètres], convenablement décorée,



Sarah Fouquet, *Le conservateur Élouis face aux réclamations des Prussiens, en septembre et octobre 1815*. Descendu d'un tableau du peintre caennais Le Vrac de Tournières, l'enfant agenouillé nous invite à un silence complice sur le secret caché sous la nappe...

3 : François-Justin JOYAU, *Mémorial du passage et du séjour de S. A. R. Madame la Dauphine dans la ville de Caen, les 8, 9 et 10 septembre 1827*, Caen, T. Chalopin, 1827, p. 19-20, 24-26 et 87-88.

Musée de Caen



Sarah Fouquet, *Dîner donné dans le musée en l'honneur de la duchesse d'Angoulême, dauphine de France, le 9 septembre 1827*. Petite entorse à la réalité historique, le bal qui suivit le dîner se tint, en cette occasion, dans les salons de l'hôtel voisin de la Préfecture.

et dont le plancher était garni de manière à empêcher le bruissement qu'aurait occasionné la circulation. Des tableaux du musée garnissaient la partie supérieure des murs. Le beau *Portrait de Louis XVIII*, dû au pinceau de M. Élouis⁴, s'élevait au fond de la salle sur le devant de la galerie et derrière la place que Madame la Dauphine devait occuper à table. Sous la galerie, dans tout le sens de sa longueur, étaient disposés à droite et à gauche, les buffets de servie. La salle était éclairée (ainsi que les deux salles qui la précèdent) par un grand nombre de lustres suspendus au plafond ou accolés à la galerie, et garnis d'une multitude de bougies ; au milieu était dressée une

table de cinquante couverts. [...] Les escaliers de la galerie prenaient leur origine dans les salles des écoles gratuites de dessin et d'architecture entretenues par la ville. Ces escaliers et ces salles avaient été séparées par des cloisons, de manière à ce que la foule dût entrer par la grande cour du musée, monter à la galerie, la parcourir, redescendre et sortir par la rue Saint-Laurent, sans pouvoir se croiser ni revenir sur ses pas. [...] Dans la seconde salle du musée des tableaux, celle qui touche à la salle du festin, devait être un orchestre d'harmonie. Dans la première on avait placé au-dessous des tableaux qui la garnissent la *copie de la tapisserie de la reine Mathilde*⁵, donnée récemment à la Ville par M. l'abbé Gervais de La Rue, doyen de la faculté des Lettres, et qui occupait en presque totalité les deux côtés de cette salle où le café devait être servi après le banquet, et où devaient se réunir préalablement les dames pour accompagner Son Altesse Royale. » Ce dîner d'apparat se tint ainsi au soir du 9 septembre : une fois la dauphine assise au centre de la grande table, entourée de sa suite, des comtesses de Montlivault et d'Osseville, respectivement épouses du préfet et du maire, et des principaux fonctionnaires militaires et civils, on « laissa pénétrer dans les galeries la foule qui depuis longtemps se pressait dans la cour du musée. Aucune carte n'avait été distribuées, il suffisait d'être convenablement vêtu pour être admis. Plus de 5000 personnes de toute condition passèrent ainsi pendant la durée du festin dans la salle du banquet ». La princesse, « levant souvent les yeux, semblait prendre plaisir à contempler le tableau mouvant de cette galerie, où se succédaient sans cesse des figures toutes plus riantes et plus heureuses les unes que les autres. De temps à autre on y voyait paraître quelque opulente fermière d'une stature élevée, d'une riche carnation, entourée de ses jeunes filles plus sveltes, [...] toutes somptueusement vêtues de soies, de dentelle [...] ; toutes remarquables encore par cette haute, singulière, [...] mais attrayante coiffure, propre à la contrée ».

Christophe Marcheteau de Quinçay
Attaché de conservation du patrimoine
Musée des Beaux-Arts de Caen

4 : Henri Élouis avait copié en 1822, à la demande de la Ville de Caen, le *Portrait en pied de Louis XVIII en costume du sacre* dévoilé par François Gérard au Salon de 1814.

5 : En 1817, le dessinateur britannique Charles Stothard (1786-1821) copia à Bayeux la fameuse tapisserie, et publia peu après un fac-similé gravé, en couleurs et au format. Auteur d'un mémoire sur cette oeuvre, l'abbé de La Rue en avait reçu un tirage, qu'il offrit ensuite à la Ville de Caen pour son musée.

Les revivals dans les arts décoratifs français du XIX^e siècle

« Genre gothique », « style Renaissance », « goût grec », « style Pompadour », Louis XIII ou encore Louis XIV... La liste des références historiques -appelées *revivals* dans les pays anglo-saxons- qui façonnent les arts décoratifs français du XIX^e siècle, paraît interminable. Les arts décoratifs français de ce siècle se caractérisent par un réinvestissement sans précédent dans l'histoire de l'art des styles du passé. En quête d'un style qui soit à la fois contemporain et national, les artistes n'ont de cesse, tout au long du siècle, d'interroger et de s'inspirer des formes, des décors et des ornements des œuvres de leurs prédécesseurs, de la plus lointaine Antiquité aux générations qui les ont précédés. La redécouverte et l'étude des styles anciens leur livrent une longue chronologie dans laquelle ils viennent puiser, en fonction des enjeux politiques et du goût de leur temps. Du premier Empire à la III^e République, l'Antiquité, le Moyen-Age, la Renaissance, les styles Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, sont ainsi l'objet d'érudition, de collection et d'étude pour servir de modèles aux artistes. Loin de copier servilement le passé, les artistes reprennent et agencent différents principes créateurs et décoratifs pour exécuter des œuvres nouvelles.

La question des styles

La question du style est fondamentale au XIX^e siècle. Les rapports des concours nationaux et des expositions universelles, tout comme la presse, regorgent de critiques inquiètes : et si cette époque, contrairement aux autres, ne parvenait à trouver un style qui lui soit propre, qui se fasse le reflet des questions contemporaines mais aussi du génie français ? Dès l'Exposition des produits de l'industrie de 1834, face à cette multiplicité des inspirations, Stéphane Flachet s'interroge ainsi : « En sommes-nous au grec, au romain, au gothique ; reprenons-nous le style de la Renaissance, ou celui de Louis XIV, ou celui de Louis XV, ou celui de l'Empire ? Avons-nous le nôtre ? [...] L'art en ce moment s'éparpille. » Dans sa *Confession d'un enfant du siècle* publiée en 1836, Alfred de Musset traduit cette angoisse en comparant la confusion de son esprit à l'ameublement de son temps : « Notre siècle n'a point de formes. [...] Aussi les appartements des riches sont des cabinets de curiosités ; l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle. Enfin, nous avons de tous les siècles, hors du nôtre, chose qui n'a jamais été vue à une autre époque ; l'éclectisme est notre goût. » Cette question du style devient un leitmotiv dans la seconde moitié du siècle. A l'Exposition universelle de 1867, on s'interroge : « Comment se fait-il que nos artistes en mobilier ne nous présentent jamais que de l'égyptien, du pompéien, de la renaissance, du Louis XIII, du Louis XIV, du Louis XV, du Louis XVI, en un mot, des réminiscences du passé ? Nous sommes donc bien pauvres d'idées pour nous borner à copier nos devanciers ? Quand donc créera-t-on le genre du dix-neuvième siècle ? » Les critiques sont acerbes et perdurent tout au long du XX^e siècle. Aujourd'hui encore les arts décoratifs du XIX^e siècle demeurent parfois incompris et taxés de pastiches et de copies. Siècle de l'Histoire, le XIX^e, par ses incessants basculements politiques, est une période qui cherche sa place et qui ne cesse d'interroger le passé telle une boussole pour orienter l'avenir. Si aujourd'hui regarder derrière soi est considéré comme un mouvement rétrograde ou réactionnaire, se tourner vers le Moyen-Age ou vers la Renaissance au XIX^e siècle est le moyen d'être moderne et de créer du nouveau.



Fig. 1. Attribué à Jacob frères, Fauteuil curule, 1796-1803, hêtre et acajou sculpté, Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. MOB NAT GME 5257. ©Paris, Les Arts Décoratifs, Jean Tholance



Fig. 2. Anonyme, Pendule, vers 1855, cuivre doré et émaillé, Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. 41999. © Paris, Les Arts Décoratifs, Jean Tholance



Fig. 3. Chambre à coucher du baron Hope, 1840. © Paris, Les Arts Décoratifs, Luc Boegly



Fig. 4. Henri-Auguste Fourdinois, Cabinet à deux corps, 1867, bâti en chêne, noyer sculpté, incrustation de jaspe sanguin et de lapis-lazuli, intérieur incrusté d'ivoire et d'argent, Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. 29921.
© Paris, Les Arts Décoratifs, Jean Tholance



Fig. 5. Alfred Normand, Vestibule - coupe sur la largeur au 1/10e de la maison pompéienne, 1862, graphite, plume, encre noire, lavis gris, aquarelle et gouache sur papier, Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. 45383.
© Paris, Les Arts Décoratifs, Jean Tholance



Fig. 6. Christofle et Cie, Emile Reiber, Albert-Ernest Carrier-Belleuse, Gustave-Joseph Chéret, Table de boudoir, 1867, bronze, argent, vermeil, acajou, lapis-lazuli, jaspe rouge du Mont-Blanc, Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. 33777.
© Paris, Les Arts Décoratifs, Jean Tholance

Antiquité, Moyen-Age, Renaissance, XVIII^e... : le triomphe de l'éclectisme

Héritée du néo-classicisme qui se déploie, dès le dernier tiers du XVIII^e siècle, dans les arts décoratifs français, la référence à l'Antiquité grecque et romaine demeure la source d'inspiration principale, du Directoire à la fin de la Restauration. Sous le Premier Empire, le retour à l'antique devient le style officiel et reste associé, au cours du siècle, à la figure de Napoléon I^{er}. [fig.1]

Le goût pour le Moyen-Age, en lien avec la littérature et la peinture troubadour, touche ponctuellement les arts décoratifs français dès la fin de l'Empire. Cependant, ce mouvement gothique ne connaît pas en France l'ampleur qu'il a en Grande-Bretagne. Il peine à devenir un genre national et on lui préfère alors les grandes heures de la Renaissance. [fig. 2]

Modèle iconographique célébré sous la Restauration qui puise en Henri IV et en François I^{er} une légitimité dynastique, la Renaissance devient la référence fondatrice d'un style national sous la Monarchie de Juillet. [fig. 3] Dans la seconde moitié du siècle, mêlée à d'autres influences, elle reste le modèle dominant les chefs-d'œuvre des arts décoratifs présentés aux expositions universelles. [fig. 4] Les œuvres, les ornements, les typologies, les techniques, les matériaux, ainsi que les grandes figures du XVI^e siècle sont des sources d'inspiration pour tous les domaines de création : peinture, sculpture, mobilier, orfèvrerie, joaillerie, céramique, verrerie, architecture, mode et littérature. Polymorphe, ce style « néo-Renaissance » évolue au cours du siècle en fonction de la connaissance de cette période, des idéologies politiques et des progrès techniques. Son foisonnement ornemental lui confère une place de choix dans les décors intérieurs opulents des nouveaux riches du Second Empire et de la III^e République, pour devenir, à la fin du siècle, un poncif dans les salles à manger bourgeoises.

Redéfinie au regard des recherches archéologiques, l'Antiquité connaît un retour en faveur sous le Second Empire avec le mouvement « néo-grec ». Abordé au travers de visées archéologiques, politiques et esthétiques qui évoluent au fil du siècle, le goût pour l'Antiquité, parfois combiné à d'autres historicismes, perdure ainsi dans les arts décoratifs jusqu'au XX^e siècle. [fig. 5]

Au sein de ces historicismes, le XVIII^e siècle se distingue par sa contiguïté chronologique, puisqu'il est le passé le plus proche, et forme un héritage présent pour les artistes et les artisans. Au XIX^e siècle, les décors intérieurs et les objets du siècle précédent font encore partie du cadre de vie et de création. Porté dès les années 1840 par des commanditaires officiels comme la duchesse d'Aumale à Chantilly puis, sous le Second Empire par l'impératrice Eugénie, le retour au XVIII^e siècle, entendu comme une référence large, du règne de Louis XIV à celui de Louis XVI, imprègne le décor intérieur, mais aussi la porcelaine, l'ébénisterie et l'orfèvrerie. [fig. 6]

Il faut alors attendre le dernier tiers du XIX^e siècle et la redécouverte des arts du Japon, notamment lors des expositions universelles de Paris de 1867, de 1878 et de 1889, pour que les artistes et les artisans français trouvent de nouveaux modèles d'inspiration et dépassent la problématique de la réinterprétation des styles anciens.

Audrey Gay- Mazuel
Conservateur du patrimoine
Département du XIX^e siècle
Musée des Arts Décoratifs
107 rue de Rivoli 75001 Paris

Stéphane Flachet, *L'Industrie, Exposition de 1834*, Paris, L. Tenré, 1834, p. 34
Alfred de Musset, *Confession d'un enfant du siècle*, 1^{ere} édition de 1836, Paris, Félix Bonnaire, p. 73-74
Eugène Rimmel, *Souvenirs de l'Exposition universelle*, Paris, E. Dentu, 1868, p. 166

Lire une œuvre d'art : des *Clefs* et des ouvertures

L'analyse de deux tableaux majeurs des collections du musée de Caen est une sorte d'illustration de ce qui fait courir certains des membres de la *Sambac* et qui semble rencontrer l'adhésion des *Amis* et autres amateurs d'art fréquentant ce musée. Le regard du peintre décide de ce qu'il nous donne à voir. « *Ce sont les regardeurs qui font les tableaux* » nous a dit Marcel Duchamp (*Marchand de sel*, Paris: le terrain vague, 1958), mais le spectateur est-il pour autant libre de décider de son interprétation de l'œuvre? Certes oui dans l'intimité de son esprit; cependant, peut-on se satisfaire d'un choix qu'une certaine méconnaissance des clefs conduit souvent le curieux à détourner le regard des tableaux, par incompréhension, voire à éviter l'entrée du musée: il apparaît à un trop grand nombre comme une forteresse inviolable ou une cathédrale dont le culte, ou simplement les images, indiffèrent. Quelle liberté alors serait celle qui priverait du plaisir de manger du fruit défendu ou d'ouvrir la boîte de Pandora, et qui prônerait la reconstruction de toute interprétation sur le sable vierge laissé par la dernière marée?

Ces questions, qu'il convient de garder à l'esprit dans l'action et non par on ne sait quelle nostalgie, ainsi que la recherche de solutions *ici et maintenant*, ont présidé à la création, en 2009 et en partenariat avec l'université de Caen, d'un diplôme universitaire (DU), ouvert aux auditeurs libres de la cité, puis, en 2014, de cycles de formation ouverts à tous les publics intéressés, sorte de "remise" à chacun de *Clefs pour lire les œuvres d'art* (cf. l'éditorial de ce numéro); non pas seulement les œuvres du musée, ni les seules peintures, mais les œuvres relevant des *arts graphiques*, dessin et *arts qui en dépendent* comme l'on disait jadis: sculpture, architecture, peinture, gravure, enluminure, mosaïque, vitrail, arts décoratifs et arts de la scène; les limites du genre à l'art européen tiennent à celles des promoteurs d'un tel projet: pour éviter l'eurocentrisme, ils enfreignent la règle tant par le recours à l'étude comparée avec certaines œuvres venues d'ailleurs (des orient, par exemple) que par la convocation d'images relevant des religions du *Livre* ou des philosophies exogènes; et elles ne demandent qu'à être élargies par d'autres regards *obliques*. Car ce qui manque souvent le plus en matière de lecture des "images" et des "figures", ce sont des clefs qui ouvriraient les portes d'une écriture dont la sémantique relève plus de la tapisserie que de la broderie: le texte déroule sa logique, déjà très polysémique quoique linéaire, mais l'image bidimensionnelle est faite de trame et de chaîne et ce qui s'y cache relève d'une sémantique plus complexe encore peut-être que celle proposée par la littérature.

Quand le musée de Caen célébrait un *Mariage de la Vierge* peint par Pérugin.

L'un des chefs-d'œuvre du musée des beaux-arts de Caen, est le *Mariage de la Vierge* de Pietro Vannucci (*detto il Perugino*, ca. 1448-1523); il a été peint vers 1501/4 et il est parvenu sur les cimaises normandes après la mise en coupe réglée du patrimoine italien par Bonaparte après la campagne d'Italie, en 1797, sous la direction du géomètre Gaspard Monge (1746-1818, co-fondateur du système métrique); cela lui valut un périple transalpin en charriot, conditions rocambolesques qui seraient de nos jours, considérées comme criminelles au regard des règles suivies pour la préservation du patrimoine...

L'exposition avait été organisée en 1984 par l'*Association des Professeurs d'Italien de l'Académie de Caen*, en collaboration avec le musée, mais aussi avec l'*Institut de Recherche sur l'Enseignement des Mathématiques* (IREM de Basse-Normandie, Université de Caen), le *Séminaire Interdisciplinaire d'Histoire des Sciences du Lycée Malherbe*, et en particulier avec plusieurs membres de la *Sambac*, enseignant dans les établissements scolaires de la dite académie. Et ceux

Musée de Caen



Figure 1. Pietro Vannucci, dit Le Pérugin, *Remise des Clefs à saint Pierre*, ca. 1482, Vatican, chapelle Sixtine.

qui ont connu *de visù* l'événement se souviennent de l'extraordinaire intérêt du public qu'avaient suscité ces travaux et cette attention touchant à l'une des œuvres emblématiques du musée : tant auprès des professeurs d'arts plastiques et des très nombreux élèves qui avaient travaillé autour de ce tableau, qu'auprès du public et particulièrement des parents qui s'étaient rendus, certains pour la première fois, au musée ou dans les autres lieux investis pour l'occasion (Hôtel d'Escoville, Bibliothèque municipale et divers établissements scolaires) afin de voir, et l'œuvre de Pérugin, et pour d'autres le labeur de leur progéniture.

Pietro Vannucci est natif de Città della Pieve, en Ombrie, près de *Perugia* (Pérouse); ce fut un héritier – plutôt qu'un épigone et si ce n'est un élève – de Piero della Francesca, un élève avéré de Verrocchio (sans doute aux côtés de Leonardo da Vinci), et le maître de Raphaël et de Pinturicchio, puisqu'en tant qu'apprentis ceux-ci sont passés par son atelier.

Le Mariage... est un tableau d'autel, peint sur bois. Il rappelle subliminalement au visiteur que le Pérugin fut l'un des premiers à participer au programme iconographique de la Chapelle Sixtine : en effet, Pietro Vannucci est au Vatican dès 1478, travaillant à la décoration de l'antique basilique de Constantin; puis il est mis à contribution par Sixte IV, vers 1480, pour réaliser des fresques dans la nouvelle chapelle, avant que Michelange ne soit invité à reprendre le chantier pour couvrir à fresque le plafond et l'un des murs pignons. Certaines fresques ont alors disparu, mais il en subsiste trois, situées dans le registre médian, qui témoignent du passage du Pérugin – et de membres de son atelier, dont Pinturicchio – : *La Remise des Clefs à saint Pierre*, *Le Baptême du Christ* et *le Voyage de Moïse*, achevées vers 1482 : c'était donc un peintre très célèbre en son temps, une étoile de la Renaissance italienne en somme, qui a peut-être pâli de cette proximité avec tant d'autres noms et lieux prestigieux de son firmament personnel.



Figure 2. *Remise des Clefs...*
Détail de la porte fermée du temple.

La structure des temples qui servent de fond aussi bien à *La Remise des Clefs...* qu'à *Le Mariage de la Vierge*, témoignent, parmi nombre d'œuvres de la maturité et de la prospérité du peintre, du fait que le Pérugin est sans doute l'un des premiers "peintres en série" de l'histoire de l'art occidental, dans cette période d'émergence que Giorgio Vasari nomma *Rinascita* en 1568 et qui porte aujourd'hui le nom de *Rinascimento*, au sens élargi d'une extension des arts à celle de l'ensemble des caractéristiques socio-culturelles des XV^e et XVI^e siècles (la découverte de *Nouveaux Mondes*, les débuts de l'imprimerie, l'invention de la perspective linéaire, etc.), et d'un déploiement géographique, de l'Italie à l'Europe entière. Une bonne partie de ce qui touche aux architectures et paysages comme fonds de ses œuvres, est régulièrement repris et transformé pour répondre à l'emballement des commandes et aux exigences souvent voisines des commanditaires, par exemple dans ses *Saintes Conversations* et plus généralement dans ses œuvres religieuses. Mais il convient de préciser l'usage différencié qu'il fait de ces "cartons", et le couple *Remise/Mariage* en est une bonne illustration, lorsqu'initié par Daniel Arasse à entrer dans le détail de ce qui nous est montré, on se surprend à regarder les œuvres de façon plus interrogative.

Musée de Caen

Dans le cas du *Mariage de la Vierge*, le “regardeur” est d’ailleurs invité à suivre la noce par les gestes de désignation des deux personnages qui nous tournent le dos, de part et d’autre des protagonistes, ou par le regard de Dante “en personne”, reconnaissable à son profil d’aigle à gauche ; on notera en passant que le Pérugin s’est représenté, assistant à l’événement quoiqu’apparemment “absent” : on aperçoit sa tête qui émerge au fond, au-dessus des jeunes prétendants éconduits par le choix de Joseph par la colombe et brisant leurs baguettes (de dépit si l’on suit le récit de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine), et l’on constate qu’il regarde sur sa gauche, sans doute intéressé par la femme située dans un même plan en retrait que lui, à droite de Marie ; cette femme nous regarde comme pour signifier notre présence à l’événement : la perspective, invention de Brunelleschi, autorise le spectateur à partager la scène construite sur un géométral commun aux personnages sacrés du *Nouveau Testament* et aux profanes qui les regardent, situés de part et d’autre du tableau devenu une *fenêtre ouverte* sur le monde (selon l’expression même de Leon Battista Alberti, inventeur de la *construction légitime* d’une perspective “rigoureuse”).

Et si l’observateur est perspicace et doté d’une bonne mémoire visuelle, il ne peut qu’être frappé de ce choix iconographique, commun aux deux œuvres : un temple à plan centré, de base octogonale, flanqué de portiques tétrastyles et couronné d’une voûte à huit pans, chacun étant une surface réglée cylindrique à base elliptique ; on peut lire cet édifice, en première analyse et en se restreignant à la forme, comme une sorte d’hommage rendu à l’exploit de Brunelleschi pour la couverture du tambour du dôme florentin de *Santa Maria del Fiore* ; ce n’est pas un hasard si la coiffure du prêtre évoque la même forme, au point que le contour en est exactement semblable au dess(e)in en coupe de la coupole du *duomo* florentin, puisqu’il est superposable, à l’échelle près, ce qui est affaire de proportions et de tracés régulateurs familiers aux architectes de ce temps.

Dans la *Remise des Clefs...*, le temple symbolise aussi la *Nouvelle Alliance*, scellée entre Dieu et sa créature, plus exactement la nouvelle *ecclesia* qu’ont initiée la mort et la résurrection du Christ ; encore s’agit-il d’ouvrir ce temple, censé rendre compte d’une nouvelle ère, après l’institution qu’en fait le Christ lui-même et après que l’eucharistie a scellé cette *Nouvelle Alliance* : le soin en est donné à saint Pierre, dépositaire de la nouvelle Jérusalem, dans le dispositif chrétien, malgré son reniement dans la cour du Palais de Caïphe. Et l’obscurité des issues, signe de fermeture de la porte la plus éloignée *a minima*, est visible (fig. 2) au fond noir situé derrière deux personnages sous le portique qui fait face au spectateur et souligne le fait que l’ouverture commencera avec le premier des dépositaires des clefs du royaume de Dieu sur terre.

Tandis que dans la version du *Mariage de la Vierge* que l’on peut voir à Caen, le choix du peintre devient un curieux manifeste platonicien mettant en évidence un objet idéal ; quelque chose comme un corps semi-régulier, à l’image, ici complexifiée, des cinq *Solides réguliers* de Platon – cube, octaèdre, dodécaèdre et icosaèdre, symboles des éléments dans une conception physique néo-aristotélicienne de l’univers – puis des polyèdres réguliers étoilés d’Archimède qui feront les délices des dessinateurs et graveurs du XVI^e siècle (Daniele Barbaro ou Wenzel Jamnitzer, pour ne citer qu’eux). Ce choix est dans le droit fil des représentations en perspective des solides platoniciens proposées par Piero della Francesca, par Paolo Uccello, puis par Léonard de Vinci ; ce dernier en donnera des versions “évidées” (*vacua*) aux seules arêtes matérialisées comme un réseau de bois qu’il dessinera pour Luca Pacioli et sa *Divina Proportione* en partie reprise de l’un des traités de Piero : ainsi ces solides apparaissent-ils comme traversés par la lumière (fig. 4). Notons que la “religion” du Pérugin sur ce point a varié, puisque dans un précédent *Mariage...*, il avait opté pour la fermeture et le placement de la scène sous le porche lui-même : il s’agit d’un épisode de la prédelle de la *Pala di Fano*, peinte en 1497, après la *Remise...* et avant le *Mariage...*, et que l’on peut voir dans la *Chiesa di Santa Maria Nuova* (l’église de Fano).



Figure 3. Pietro Vannucci, dit Le Pérugin, *Mariage de la Vierge*, 1501/4, Caen, musée des b.-a., inv. 171.



Figure 4. *Mariage...* Détail des portes ouvertes du temple, en enfilade, déterminant la taille et la profondeur du temple, donc sa très probable forme autocentrée dans le dessin du peintre, cadrant la campagne arrière et surcadrant le point de fuite central.



Figure 5. Raphaël (Raffaello Sanzio, 1483-1520), *Sposalizio* (ca. 1504), Milan, Pinacothèque de la Brera.

Le choix du Pérugin pourrait alors être interprété comme une sorte d'interrogation métaphysique, confinant au doute, voire à la mécréance, remarque qui devrait alors être indûment étendue à Raphaël : l'élève a donné une réplique au *Mariage...* – à une inversion gauche-droite près du rapport homme-femme – avec son *Sposalizio* (*Les Épousailles de la Vierge*, vers 1504, fig. 5). Observons d'abord les quatre porches (fig. 3). Encore que le quatrième reste hypothétique, puisqu'involu du spectateur et seulement fortement induit par la seule taille de l'ouverture sur le paysage lointain dans le *Mariage...*, et alors que l'accès au temple était fermé dans la *Remise des Clefs...*, on notera que, dans le *Mariage...*, ce même accès, qui fait face au perspecteur, est largement ouvert (fig. 4), au point de permettre la traversée du temple, par le regard et de construire mentalement le plan centré de l'édifice, en forme de croix grecque et non de croix latine : les dimensions de l'ouverture déterminent le placement exact en profondeur du plan qui la contient, et en conséquence le fait que le plan du temple est de forme octogonale inscrite dans un cercle, montrant par là que ce sont des choix raisonnés du peintre ; enfin ce dispositif amène à s'interroger sur la place de l'autel ou de tout autre marque du culte perpétué dans l'édifice selon le dogme de la chrétienté romaine, qu'il relève du sacrifice, de la Pâque ou de la transsubstantiation. En effet, qu'en est-il de ce que l'on devrait voir à la croisée des deux branches de la croix grecque, lieu commun des quatre croisillons allant des arcades des quatre portiques vers le chœur de l'édifice et place "naturelle" de l'autel ? Celui-ci est absent parce qu'involu, et l'objet devient ainsi énigmatique : car il n'est pas question de parler d'un "mariage religieux", s'agissant de celui de la Vierge. Pérugin le sait et nous le dit, lui qui situe l'événement sur la place devant le temple, comme en 1497, et non à l'intérieur – point n'est besoin d'un autel –, mais c'est bien encore la chrétienté romaine, universelle comme l'indique l'adjectif catholique, et l'assemblée ecclésiale des fidèles – de l'Église catholique romaine en l'espèce – qui est représentée par ce temple, ouvert dès lors que l'événement est annonciateur de la *Nouvelle Alliance* : celle qui fait de la résurrection du Christ, dès les origines, une rédemption des péchés initiés par le péché originel, et qui fera de la Vierge Marie, dans la seconde moitié du Moyen Âge, une nouvelle Ève ; elle a engendré le nouvel Adam dont le sacrifice est destiné au rachat des péchés, quelle que soit l'audace de ce parallèle, soutenu pourtant depuis le II^e siècle par saint Irénée, avec l'élaboration du concept de *recirculatio*, mouvement à rebours de la chrétienté pour un retour au monde paradisiaque d'avant la chute ; le chemin qui mène au *Salut éternel* passe alors par la Vierge comme mère de celui qui rend possible un retour à l'Éden primitif. Néanmoins la vacuité du lieu reste étrange : car aucun signe ne distingue l'un des portiques latéraux comme une possible entrée sur un chœur qui serait situé dans l'une des parties du tambour dont les intérieurs restent hors de notre vue. Le diable se cacherait-il dans tous ces *détails* – en usant de ce terme (au sens où Daniel Arasse nous incitait à cette attention au détail qu'il affectionnait) ? Peut-être pas, si l'on considère que l'épisode du *Mariage...* précède bien évidemment ce qui fonde alliance et culte nouveaux, à savoir la *Passion* du Christ, part de ce dieu trinitaire que la Vierge porte en son sein : et le fait est que l'autel symbolique du sacrifice n'est pas encore dressé, sans que l'on sache, en l'absence de documentation écrite, quelle aurait pu être l'intention du peintre, qui ne s'exprime ici que *par formes et par figures*. Il ne convient pas toujours de suivre le guide dans ce qu'il peut dire des œuvres, mais il est important que cela soit dit pour ouvrir certaine porte avec une clef neuve.

Quand le musée donne à voir un *Baptême du Christ*, peint par Lambert Sustris.

Le musée de Caen conserve une autre œuvre très passionnante pour l'amateur curieux : un *Baptême du Christ* de Lambert Sustris (ca. 1510/20 -ca. 1584). Ce peintre flamand s'est formé à Amsterdam (probablement chez Jan van Scorel), puis est actif en Italie à partir de 1636 : il travaille à Rome, Venise puis Padoue et aux côtés du Titien, du Parmesan ou d'Andrea Meldolla, *detto lo Schiavone*, et il a produit de nombreuses



œuvres dans le style maniériste, sur des sujets bibliques ou mythologiques. L'œuvre de Sustris est mal connue et le musée de Caen propose une exposition autour de cette œuvre : c'est l'occasion, pour Benjamin Couilleaux, conservateur au musée Cognacq-Jay, auquel Emmanuelle Delapierre a confié le commissariat scientifique et la rédaction du catalogue, de réunir de nombreux éléments, dont certains issus de collections privées, qui permettent de se faire une idée plus précise des multiples talents du peintre et des influences qui l'ont amené à sa production.

Cette exposition, *Lambert Sustris, un artiste de la Renaissance entre Venise et l'Allemagne* (du 18 novembre 2017 au 4 mars 2018) nous donne à voir treize tableaux réunis autour du *Baptême du Christ* ; d'une certaine façon elle prolonge et croise le droit fil de l'exposition qui s'est achevée le 10 septembre dernier, *L'attention au réel, art Flamand & Hollandais d'hier et d'aujourd'hui*. À ceci près que cet artiste flamand est l'un de ces voyageurs qui sont plutôt des hommes de la Renaissance européenne que de la Renaissance dite du Nord : son parcours – d'Italie où il réside, il a fait plusieurs passages en Bavière entre 1548 et 1553 –, et le fait que le commanditaire de l'œuvre conservée à Caen, à savoir le cardinal d'Augsbourg, Otto Truchseß von Waldburg-Trauchburg (1514-1573), en témoignent, comme l'indique B. Couilleaux, dans l'ouvrage éponyme publié par le musée pour l'occasion, qui est plus qu'un catalogue de l'exposition et qui laisse augurer de l'intérêt d'une somme plus importante sur cet artiste, à laquelle B. Couilleaux travaille actuellement.

Mettons à profit ce coup de projecteur pour regarder le tableau de Caen lui-même plus attentivement. Le *Baptême du Christ* de Sustris est représenté dans un vaste paysage, peuplé d'un grand nombre de figures, essentiellement humaines, avec quelques animaux : domestiques pour certains, le cheval d'un cavalier, un chien courant au loin ; ou symboliques : la colombe de l'Esprit au-dessus du Christ et une représentation rehaussée de couleurs d'un pélican nourrissant ses petits avec ses entrailles. Cette mise en espace est un peu inhabituelle car l'iconographie antérieure ne multipliait pas les personnages à ce point : les premières images prenant ce parti-pris du baptême comme événement public attirant la foule – ce qui est conforme à l'idée d'un Jean le Baptiste qui commençait à être connu par ses prédications – se trouvent par exemple dans le

Figure 6. Lambert Sustris (ca. 1510/20-ca. 1584), *Baptême du Christ* (1552/3), Caen, musée des beaux-arts, inv. 40.



Figure 7. Détail de la pierre gravée au pélican.

Baptême... du Pérugin à la Sixtine (ca. 1482), pour ne prendre que cet exemple en Italie, ou, par exemple encore, dans le *Baptême...* peint dans les années 1510 en Europe du Nord par Joachim Patinir (ca. 1483-1524) ; Sustris semble leur avoir emboîté le pas, de ce point de vue, dès la fin des années 1540, lorsqu'il a peint un premier *Baptême...* (Collection Vok, Autriche) après avoir représenté la *Prédication de Jean le Baptiste*, au milieu des années 1530 (Utrecht, Centraal Museum), thème sur lequel il revient au début des années 1540 (Venise, Antichità Pietro Scarpa) : dans tous ces tableaux, la "foule" est "déjà" là. Mais si l'on excepte quelques œuvres, dont celles citées à l'instant, la tendance est à la verticalité, en Italie, en particulier, dans un format qui permet d'isoler le couple Jésus-Jean, et de représenter à la fois le geste du Baptiste au-dessus de la tête du baptisé, ainsi que la colombe et le plus souvent, le Père qui est aux cieux.

Pour autant, la composition du tableau de Caen dans le registre du paysage, innove au regard des traditions italienne et flamande, ici croisées, au point d'avoir, nous semble-t-il, quelque postérité. Certes, l'art de disposer une rivière sinueuse dans un large paysage, d'un amont dans les lointains vers un aval qui semble enclore le spectateur avant de poursuivre, a été le fait des primitifs flamands, par exemple, mais il trouve ici un sens singulier : le baptême du Christ devient symbole d'une humanité partageable avec la foule de ceux qui rejoindront les rangs de l'église universelle, même si l'on entend bien que ce manifeste se situe dans le domaine d'un humanisme chrétien partisan et redoutant les Réformes montantes : la référence explicite à la commandite en fait foi ; le symbole christique du pélican (fig. 7), se trouvant sur un morceau de ruine gisant dans l'eau, au coin droit du tableau, est en effet l'emblème du cardinal d'Augsburg, grand acteur de la Réforme catholique (expression qui s'est imposée de nos jours pour se substituer à celui de Contre-Réforme, adopté au XIX^e siècle) et du Concile de Trente où il apparaîtra assez isolé comme envoyé de contrées où des catholiques résistent encore à une Réforme protestante dominante.



Figure 8. *Baptême...*
Détail de la femme sur le rocher.

Quoiqu'il en soit, le spectateur ne peut qu'être frappé de l'ampleur inhabituelle du paysage, plus apaisé que celui des paysages flamands, même si l'on y voit quelques escarpements rocheux évoquant certains paysages des peintres d'Europe du Nord – artifice qui permet souvent de surcadrer le baptême pour lui rendre une forme d'intimité, les spectateurs étant au second plan – ; le paysage peint par Sustris emprunte beaucoup aux œuvres italiennes, vénitienes en particulier, mais il est moins étal que certaines *vedute* italiennes – si l'on convoque, par exemple, les maîtres du genre, ombriens ou toscans. Ce qui frappe le plus, c'est la nouveauté du format : ici le moment saisi par le peintre est à la fois enveloppé d'une foule aux éléments disparates et traité de manière à être perçu dans sa verticalité originelle ; de part et d'autre de la scène, on voit de nombreux personnages : tout d'abord, deux anges androgynes, qui tiennent les linges que le Christ utilisera pour se sécher au sortir de l'eau : on notera que celui de droite, le plus proche de la scène, est indubitablement dessiné comme cette femme quasi prototypique chez Sustris : une proche ou en toute hypothèse, un modèle favori, en raison de traits caractéristiques de son visage, et que l'on est tenté de voir s'épanouir vers la maturité au fil des œuvres où elle figure ; c'est peut-être la musicienne jouant d'un orgue positif (1540, Grande-Bretagne, coll. part.), la Madeleine du *Noli me tangere* (ca. 1550-53, Lille, Palais des b.-a.), mais plus sûrement celle qui a posé pour une *Judith* (1548-51, Hatchlands Park, Cobbe coll.) ; ce sont aussi des représentants du monde "finissant", en habits évoquant les juifs de l'*Ancienne Alliance* : ils s'étonnent de la scène depuis la rive du Jourdain qui fait face au geste du duo formé par Jean et Jésus ; mais encore des catéchumènes qui aspirent à partager ce geste, regardent ou désignent l'événement ; ils voisinent avec des personnages qui peuvent être des baigneurs béotiens, voire philistins, que la grâce n'a pas encore touchés, jusqu'à des promeneurs insouciantes dans l'espace en arrière-plan ; enfin une femme est exposée (fig. 8), seule et nue sur un rocher au milieu de la rivière, situé entre la scène principale et les protagonistes qui doutent de leurs yeux sur l'autre rive : s'agit-il d'une Madeleine ? Certes non : sa nudité exprime une sorte de vérité, si ce n'est de "virginité", retrouvée

dans le baptême : car cette femme porte son regard au ciel, là où se trouve la figure de Dieu le père ; et l'attitude quasi-extatique de cette néophyte s'explique alors : sa nudité exprime la proximité charnelle du Dieu incarné-Fils de l'homme, avec la créature du Dieu paternel : la *Nouvelle Alliance* signe la possibilité pour chacun d'un nouvel Éden, après la fin des temps ; et dans ce contexte, le baptême, en tant qu'engagement, est un retour, certes momentanément, à l'état d'innocence d'avant la chute : nul besoin de couvrir une nudité qui n'est devenue insupportable à Adam et Ève qu'après qu'ils ont été chassés de l'Éden primitif ; ce geste de honte renvoie, d'après le texte de la Genèse, au fait d'avoir goûté au fruit défendu, celui de l'arbre de la Connaissance, et non pas au péché de chair, à la luxure, qui ne seront associés au péché original qu'au sortir de la Vulgate latine.

D'ailleurs le peintre avait livré une clef de l'énigme dans sa première version du *Baptême...* : une figure équivalente s'y trouve ; cette fois elle descend de la berge de l'autre rive, légèrement couverte d'un reste de voile bleu qui vole au vent ; elle semble s'échapper du groupe de juifs ; l'un d'eux esquisse un geste de dépit ou de réprobation, tandis qu'un homme, montre le chemin vers le lieu du baptême, comme pour désigner à ceux qui doutent la direction à emprunter dès lors que sa propre foi nouvelle – il est nu – et celle de cette femme qui vient d'être saisie par la grâce et marche vers le Baptiste en se dévoilant, relèvent d'une injonction divine et d'un élan irréprouvable.

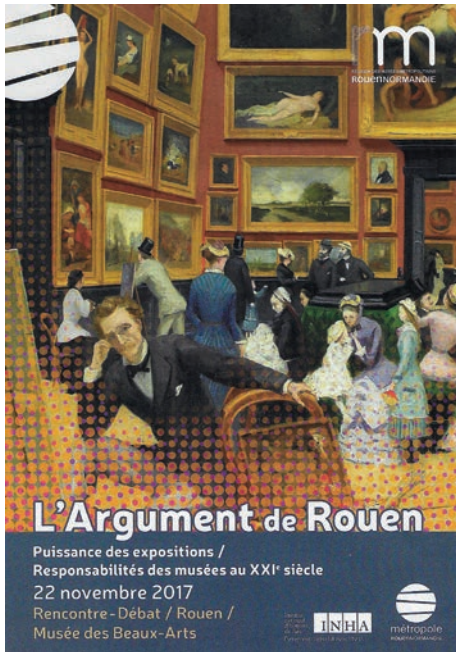
Cette ouverture très large au paysage, "réel" et pittoresque à la fois, et à une foule si diverse, n'empêche pas le spectateur hors-cadre de pouvoir séparer l'événement, dans la verticalité, et les spectateurs représentés, situés de part et d'autre, tout en incluant bien sûr les éléments de ce moment sacré, inaperçus puisque symboliques et réservés au croyant baptisé, à savoir la colombe et Dieu le Père dans les nuages, à l'aplomb du geste : le peintre a pris soin de placer la scène du *Baptême...*, mais aussi la Trinité, dans une sorte d'espace vertical débarrassé du contingent, quelle que soit l'importance du décorum qui est là pour signifier ce que le peintre et son commanditaire cherchent à nous dire de la force fondatrice de l'événement. Et la "Nature" devient le temple même devant lequel se déploie l'image du moment sacré.

Humain, trop humain, le Christ du *Baptême...* de Sustris ? Sans doute, mais que dire alors de ce que donneront à voir quelques peintres flamands en suivant peut-être l'exemple donné par un Sustris dont la maîtrise semble s'être affranchie de certains traits de ses années d'apprentissage et enrichie de ses années italiennes ? Qu'ils ont peut-être poussé cette forme de représentation des épisodes bibliques dans des retranchements plus étonnants encore : qu'il nous suffise, pour illustrer cette dernière remarque, d'évoquer les scènes de l'*Ancien* ou du *Nouveau Testament* proposées dans de savantes compositions, peintes par exemple par Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625) : de vastes paysages avec une multitude d'animaux et quelques personnages quand il s'agit d'évoquer la Création dans la *Genèse*, comme *Le Paradis terrestre* (1607-1608, Paris, Louvre) où est représentée, au loin, l'*Interdiction de manger le fruit de l'Arbre* ; ou bien d'autres *Paradis terrestre(s)*, dont celui de Francfort (ca. 1615, Frankfurt am Main, Städel Museum) avec *La création d'Ève* au second plan ; ou encore ceux, improprement nommés le *Paradis terrestre* ou le *Jardin d'Éden* en raison d'un paysage et d'une faune analogues, qui nous donnent à voir dans le lointain, un épisode qui se situe après *La Chute* donc après la sortie de l'Éden, à savoir l'*Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (1613, Los Angeles, J. Paul Getty Museum ou 1613-1615, Budapest, Szépművészeti Múzeum). Comme dans *Le Dénombrement de Bethléem* (1566) de Pieter Brueghel l'Ancien, qui a imaginé cette manière de dissimulation du sujet, en l'occurrence religieux et tiré des *Évangiles*, dans un paysage, cette fois urbanisé, il faudra chercher dans la composition, tant ce qui se raconte est traité comme une sorte de trésor caché à retrouver par le spectateur invité à lire l'image, un peu comme le fidèle est enjoint de lire lui-même et à partager la lecture des textes sacrés dans la tradition protestante : l'intitulé des peintures livre le nom de ce que l'on cherche, mais c'est l'œil et la sagacité du spectateur qui devront faire le reste.



Figure 9. Lambert Sustris (ca. 1510/20-ca. 1584), *Baptême du Christ* (fin des années 1540), Autriche, coll. Vok.

Collections permanentes, expositions temporaires



Les expositions temporaires connaissent un engouement toujours plus grand depuis quelques années, devenant l'évènement d'une saison pour les musées concernés. Le public n'hésite pas à affronter les queues interminables et entreprendre les visites dans des conditions peu propices, au mépris des risques encourus pour des œuvres inestimables qui voyagent toujours plus loin, pour toujours plus cher. Si le but de ces manifestations est d'accroître la notoriété et l'attractivité des musées, qu'en est-il des collections permanentes ? Sont-elles toujours utiles et contribuent-elles au bien commun de notre société ? Ont-elles une valeur universelle ?

Pour tenter d'analyser la situation et d'apporter quelques réponses, la 1^{re} édition de L'Argument de Rouen, a été organisée le 22 novembre 2017 sous forme de rencontre-débat, par l'Institut National d'Histoire de l'Art et la Réunion des Musées Métropolitains de Rouen Normandie autour de Sylvain Amic et de Eric de Chassey. Sur le thème de « La puissance des expositions et des responsabilités des musées au XXI^e siècle », elle a réuni des intervenants de grande qualité, face à un public nombreux et passionné.

Les pratiques muséales n'ont cessé d'évoluer depuis quelques années, les collections permanentes étant souvent boudées au profit des expositions temporaires. En 2002, l'historien de l'art, Francis Haskell, dans *Le musée éphémère*¹ s'inquiétait déjà des priorités des grands musées européens et nord-américains : « Des kilomètres au-dessus de nous, des avions à réaction sillonnent les cieux avec leur cargaison de Titien et de Poussin, de Van Dyck et de Goya ». Il percevait déjà les dangers encourus pour les œuvres. Quinze ans plus tard, Nicholas Penny, ancien directeur de National Gallery de Londres, dénonce le caractère commercial de ces pratiques destinées à combler la baisse des subventions d'état, notamment en Grande Bretagne. Depuis les années 1990, les directeurs de musées britanniques, recherchent des sponsors pour augmenter leurs recettes, et les expositions temporaires y contribuent, tout en faisant évoluer l'histoire de l'art. Cependant, sans l'aide des gouvernements, ces expositions sont-elles encore réalisables ? Dans le contexte actuel où se développe la notion de développement durable, ces pratiques ne sont-elles pas contestables ?

En France, l'offre culturelle est considérable. On comptabilise près de 8000 musées publics dont 1200 sont labellisés « musées de France ». Parmi eux, il existe 3 à 400 musées des Beaux-Arts, disposant d'un catalogue. Leur puissance et leurs possibilités de financement sont souvent très variables. Seuls, une vingtaine de grands musées peuvent organiser des expositions à 5 millions d'euros.

Selon Delphine Levy, historienne de l'Art, il y a beaucoup d'expositions à succès mais pas d'explosion des coûts. Il n'y a que quelques musées aux moyens beaucoup plus puissants.

Au Palais des Beaux-Arts (BOZAR) de Bruxelles, Sophie Lauwers rappelle le souci d'une répartition des fonds assez équilibrée soit 1/3 mécénat privé, 1/3 de fonds publics. Les expositions dépendent de musées qui prêtent car eux-mêmes ne possèdent pas de collections permanentes.

Le Palais des Beaux Arts de Lille, met plutôt l'accent sur le coût de la masse salariale pour soigner l'accueil du public, le choix des thèmes et le coût de la scénographie avec un principe absolu : s'en tenir au coût du prêt de l'œuvre. Bruno Girveau souhaite limiter les expositions (une tous les deux ans, pour un budget d'environ 1,6 ou 1,7 millions d'euros), autofinancées à 85% car « les expositions ne sont pas forcément l'avenir des musées ». Il faut croire à l'inventivité des musées de région et trouver des modèles alternatifs.

1 : Francis Haskell, *The Ephemeral Museum Old Master Paintings and The Rise of The Art Exhibition*, Yale University Press, 2000.

Les expositions parisiennes présentent des caractéristiques très différentes : souvent décalées avec une identité à conforter dans le futur.

Dans ce contexte, comment redéfinir le rôle et l'usage des collections? Sylvain Amic les considère comme une richesse et un lieu potentiel d'attractivité et d'éducation. Le musée abriterait un bien commun utile à la population. Ce lien est mis en avant par la juriste Marie Cornu, de l'Institut du patrimoine, et du CNRS, qui souligne les obligations qui en découlent : conservation, contrôle des restaurations et de la présentation, inaliénabilité. Le rapport au public, label oblige, nécessite la mise en place d'un projet culturel et scientifique (PCS).

Serge Lasvignes, du Centre Pompidou, évoque la notion de collection nationale ou collection de référence. Le Centre abrite aujourd'hui 120 000 œuvres, dont la diffusion et le rayonnement ne sont pas toujours satisfaisants. S'appuyant sur le principe d'innovation, Il propose de nombreuses offres culturelles avec des projets audacieux comme l'ouverture de réserves au public. Le musée doit avoir une dimension pédagogique, civique et citoyenne et les expositions doivent venir en complément des collections.

Faut-il choisir entre collections permanentes et expositions temporaires? Une œuvre présentée dans son musée est-elle moins attractive que dans une exposition? Le Mamco (Musée d'art moderne et contemporain de Genève) ne les oppose pas. Pour Christian Bernard, en effet, « le musée est d'abord un dispositif expositionnel ». Le Centre Pompidou a ainsi créé un espace d'exposition temporaire et cassé la coupure entre collections et expositions. Selon Ariane James-Sarazin (Institut National d'Histoire de l'Art), « l'exposition est dans le musée mais le musée peut être dans l'exposition ». Celle-ci constitue un parti pris de sélection tandis que la présentation des collections se fait avec une apparente neutralité voire de grandes disparités dans leur constitution. D'autres formes de lecture pourraient être envisagées : Le musée doit aller au-devant du public, déplacer certaines œuvres hors les murs dans divers lieux publics, multiplier les manifestations (Nuit des musées, journées du patrimoine). Christian Bernard évoque enfin la gratuité qui n'attire pas toujours et qui, selon lui, ne profite qu'aux familiers des musées. Le meilleur atout reste la pluie!

Catherine Poirot Bourdain

LE TEMPS DES COLLECTIONS VI : AUX ORIGINES DU DESIGN MODERNE, Musées de Rouen, du 25 novembre 2017 au 20 mai 2018.

La Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie(RMM) organise la sixième édition du *Temps des collections*. Ce programme, lancé en 2012 par le musée des Beaux-Arts de Rouen, a pour objectif de remettre les collections au cœur de la programmation des musées. L'invité central de cette sixième édition est le musée d'Orsay qui a fêté ses 30 ans en 2016.

- **Musée des Beaux-Arts** : *Arts & crafts, 1860-1914, les formes d'une utopie*
- **Musée de la Céramique** : *Emile Gallé, alchimiste de la terre et du verre*
- **Musée Le Secq des Tournelles** : *Guimard et l'art nouveau*
- **Fabrique des savoirs** : *L'étonnant Thonet : l'aventure industrielle du bois courbé*
- **Musée industriel de la Corderie Vallois** : *Luxe, table et volupté, l'orfèvrerie Christophle*

Musée des Beaux-Arts, Rouen. ABCDUCHAMP : *Fêtons Marcel Duchamp*, 15 juin -24 septembre 2018.

L'année 2018 marque le cinquantième anniversaire de son décès. A cette occasion le musée des Beaux-Arts organise une grande exposition consacrée à son travail. Un partenariat entre le Centre Pompidou et la Réunion des Musées métropolitains.

Musée Le Secq des Tournelles. L'or des secrets : *Sara Bran*, 8 juin-12 novembre 2018.

Lauréate en 2015 du Talent de la Rareté décerné par les "Talents du luxe et de la Création" Sara bran, dentellière sur or s'installe à Rouen le temps d'une résidence de trois semaines.

Musée des Antiquités. Savants et croyants : les juifs d'Europe du Nord au Moyen Âge, 25 mai-16 septembre 2018.

A l'occasion de la réouverture après restauration de la "Maison Sublime" de Rouen, le plus ancien monument juif conservé sur le territoire français, le musée des Antiquités propose la première exposition jamais consacrée en France comme à l'étranger à la vie intellectuelle et la culture juives du Moyen Age.

Musée d'Art moderne André malraux-MuMa, Le Havre. Comme une histoire, 25 novembre 2017-18 mars 2018.

En écho à l'exposition de la BnF *Paysage français* qui retrace 30 ans de missions photographiques sur le territoire national, le MuMa du Havre a choisi de présenter une partie de ses œuvres photographiques issues, elles aussi, en partie de la commande publique.

Né(e)s de l'écume et des rêves [Peinture/Dessin/Gravure/Photographie/Cinéma], 5 mai-9 septembre 2018.

Né(e)s de l'écume et des rêves interroge la question des imaginaires liés à la mer chez les artistes de la seconde moitié du XIX^e puis du XX^e siècle, au moment décisif où le regard sur l'univers marin se transforme, porté par une nouvelle discipline, l'océanographie. L'exposition présentera plus de 170 œuvres d'artistes du XIX^e siècle à nos jours tels que Gustave Moreau, Auguste Rodin, Adolf Hiremy-Hirschl, Max Klinger, Emile Gallé, Mathurin Méheut, Jean-François Auburtin, Jean Painlevé, Man Ray, Brassai, Philippe Halsman, Max Ernst, Pierre et Gilles, ou encore Nicolas Floc'h et Elsa Guillaume.

Mba (Musée des Beaux-Arts, Caen)

Lambert Sustris, un artiste de la Renaissance entre Venise et l'Allemagne, 18 novembre au 4 mars 2018

Le musée des Beaux-Arts de Caen conserve dans ses collections une grande toile représentant le baptême du Christ, qui est l'une des rares créations signées de Lambert Sustris. À partir de l'emblématique *Baptême du Christ*, autour d'une quinzaine de tableaux provenant de collections particulières comme de grandes institutions européennes, le musée des Beaux-Arts de Caen souhaite revenir sur la peinture de Lambert Sustris, afin d'éclairer plus particulièrement son apport à l'art du paysage, dans un contexte d'échanges culturels marqués entre les Pays-Bas, l'Italie et l'Allemagne.

Hélène Delprat, 17 mars au 26 août 2018

Hélène Delprat est une insatiable dévoreuse et collectionneuse d'images. Se laissant guider par des associations d'idées, de mots, d'images tout autant que par un événement de l'actualité ou une archive, elle propose un monde de pensées visuelles, un petit théâtre de la métamorphose, un foisonnant cabinet de curiosités, une encyclopédie extravagante du vivant. Elle pratique un art de la juxtaposition et du carambolage, ouvert sur l'énigme du monde.

Murs, 5 mai au 18 septembre 2018

Situé dans l'enceinte du château fortifié de Guillaume le Conquérant, le musée des Beaux-Arts de Caen évoque la figure du mur à travers ses représentations artistiques, comme une évidence physique et visuelle donnant corps et formes à la nécessité du regard.

L'exposition réunit un ensemble de plus de 80 œuvres, anciennes pour certaines, contemporaines pour la plupart, mêlant tous les champs d'expression que sont la peinture, la sculpture, l'architecture, l'installation pensée in situ, le dessin, l'estampe, la photographie, la vidéographie.

LUMIÈRES NORDIQUES : Un parcours photographique en Normandie, printemps - été - hiver 2018, Danemark, Finlande, Islande, Norvège, Suède

Cette manifestation a été conçue comme une invitation à la découverte de la photographie nordique contemporaine, à travers un ensemble d'exposition d'œuvres d'artistes développant une création inspirée par leur pays, mais dont certains ont également été sollicités pour produire un travail en Normandie.

Abbaye de Jumièges, Paysages, avril - juin 2018

Les maîtres d'une école finlandaise : Timo Kelaranta, Jyrki Parantainen, Jorma Puranen, Pentti Sammallahti

Centre d'Art contemporain de la Matmut, Saint-Pierre-de-Varengeville, juillet - août - septembre 2018

Rune Guneriussen (Norvège)

Musée des Beaux-Arts, Rouen, automne 2018

Annica Karlsson Rixon (Danemark)

L'exposition présente un travail de création que l'artiste a conçu à partir de scènes et de paysages représentés dans différents tableaux figurant dans les collections du musée des Beaux-arts de Rouen. La reconstitution photographique raconte une nouvelle histoire étroitement liée aux personnages qu'elle choisit de mettre en scène.

Musée d'Art moderne André-Malraux-MuMa, Le Havre, automne 2018

Trine Søndergaard (Danemark)

L'exposition réunira deux séries réalisées par la photographe danoise : « Guldnakke » (2012-2013) et « Interior » (2008- 2012). Un tableau du peintre Vilhelm Hammershøi, provenant des collections du musée d'Orsay, et dont l'œuvre a inspiré la photographe, sera mis en regard des photographies.



Service à thé royal de Jean Baptiste Gabriel Langlacé
Manufacture de Sèvres
offert par Louis-Philippe à la reine Marie Amélie
Acquisition en cours grâce notamment au mécénat des Amis des Musées de la ville de Rouen