

LA GAZETTE

DES AMIS DES MUSÉES DE ROUEN ET DU HAVRE



**LES AMIS DES MUSÉES
DE LA VILLE DE ROUEN**
Esplanade Marcel Duchamp
76000 Rouen
Tél. 02 35 07 37 35
amismuseesrouen@orange.fr

- ◆ Présidente :
Anne-Marie Le Bocq
- ◆ Vice-Présidentes :
Catherine Bastard, Marie-Odile Dévé
- ◆ Secrétaire Général :
André Pouliquen
- ◆ Trésorier :
Patrick Vernier
- ◆ Conseil d'administration :
Yvette Autain, Marie-Agnès Bennett,
Alain Charpentier, Marc Laurent,
Laurent Lebarc, Nicole Lepouzé,
Marie-Claude Linskens, Jean Morin
Catherine Poirot-Bourdain,
Sophie Pouliquen, Charlotte
Rousseau, Françoise Sauger
Claude Turion

Permanences

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

AMAM

**Les Amis du Musée d'Art Moderne
André Malraux (MuMa)**
2, boulevard Clemenceau
76600 Le Havre
Tél. 02 35 41 25 31
AMAM2@wanadoo.fr
www.muma-lehavre.fr

- ◆ Présidente :
Hélène Reveillaud-Nielsen
- ◆ Secrétaire :
Antoine Chegaray
- ◆ Trésorière :
Françoise Barthélémy
- ◆ Administrateurs :
Françoise Cheysson
Marie-Madeleine Fernagut
Alice Frémond,
Marie-Pascale Nouveau,
Elisabeth Proy, Sylvie Rider
- ◆ Chargée de mission
Anne-Marie Castelain

Permanences

Lundi de 11 h 30 à 14 h
Jeudi de 15 h à 17 h

Chers Amis des Musées

Une merveilleuse année au niveau de nos activités culturelles vient de se terminer. Je pense que vous avez tous su apprécier la qualité de nos propositions. En effet vous avez été très nombreux à venir admirer l'exposition *Trésors de Sienne* au Musée des Beaux-Arts de Rouen et également les visites commentées qui ont accompagné la vision de cette époque de la Renaissance italienne. Deux autres événements ont également suivi pour illustrer cette période : les visites au sein de l'Archevêché et l'invitation au colloque *Un nouvel imaginaire en Toscane*.

Pour maintenir nos liens de partenariat avec les Amis des Musées départementaux, nous avons également organisé des visites de l'exposition *Julio bona* où nous avons pu admirer l'Apollon qui fait partie des collections du Louvre.

Nos propositions de conférences ont obtenu un franc succès car certains cycles se sont remplis très rapidement et nous nous efforçons d'apporter un peu d'originalité dans le choix de nos thèmes.

Deux voyages ont permis aux adhérents d'aller visiter les jardins anglais dans les Cotswolds et plus récemment, de visiter en Toscane, Arezzo, Sienne et Florence.

Cette nouvelle année verra l'installation d'une belle exposition *Scènes de la Vie impressionniste*, à laquelle notre programme vous prépare en mettant en avant l'intimité des peintres impressionnistes, mais d'autres horizons s'ouvrent avec la peinture anglaise, le mouvement symboliste, Venise Baroque ... Des voyages à Venise et Budapest sont proposés pour illustrer les connaissances acquises au cours des conférences.

Merci chers Amis et Mécènes, de nous assurer de votre présence et de votre soutien ce qui nous permet d'offrir un mécénat de qualité aux musées. Cette année, nous avons pu acquérir six *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp, un dessin de Fernand Guey, un pastel de Deshayes de Colleville et assumer également la réparation des réverbères de la Fontaine Sainte Marie.

Pour cette année 2016, nous souhaitons vous voir encore plus nombreux à nous rejoindre pour que tous ensemble nous puissions participer au rayonnement des collections de nos magnifiques musées en apprenant à les découvrir et les aimer.

Je vous souhaite de très belles découvertes.

Anne-Marie Le Bocq
Présidente des A.M.VR.

L'année 2015 de notre association a été riche en conférences, sorties et voyages. Après avoir découvert *La peinture aux Etats-Unis*, nous avons entamé un cycle sur *L'art en Grande-Bretagne*, animé par des conférenciers passionnants. *L'histoire des jardins* a été suivie pour certains d'entre nous par un voyage en Angleterre dans la région des Cotswolds. Le cycle *Peinture et littérature*, nous a ravis par l'abondance d'extraits littéraires proposés. Le cycle de conférences sur *L'art de la fresque*, introduit par un petit voyage dans le Poitou à la découverte des fresques romanes, s'achèvera en Italie du Nord. Enfin, nous proposons, pour la saison en cours un cycle de conférences « *Carte blanche à...* » ouvert à tous, offrant l'occasion à des non-adhérents de découvrir nos activités.

« Notre musée », le MuMa, accueille actuellement une double exposition de photographies sur Le Havre, ce dont Didier Mouchel, historien de l'art et de la photographie, rend compte dans ce numéro. Photographier pour reconstruire, tel fut l'objectif du Ministère de l'Urbanisme et de la Reconstruction après la Seconde Guerre Mondiale. Les archives du MRU ont été exploitées et montrent le travail minutieux et systématique des photographes du ministère. En parallèle, les photographies de Bernard Plossu : *Le Havre en noir et blanc* témoignent du regard curieux et attentif que celui-ci a posé sur la ville soixante années plus tard.

L'article que nous ont proposé Annette Haudiquet, Conservateur en chef du MuMa et Virginie Delcourt, Attachée de conservation, annonce la prochaine exposition consacrée à Eugène Boudin, dans le cadre du *Troisième Festival Normandie Impressionniste* (d'avril à fin septembre 2016). Retraçant l'histoire des entrées successives d'œuvres de Boudin depuis 1853 peu après l'inauguration du musée, leur présentation se termine avec l'arrivée récente de la donation Mathey. L'entrée, après restauration, de ce fonds d'œuvres provenant de la collection d'Olivier Senn (10 peintures et 7 dessins de Boudin, Pissaro, Degas, Guillaumin, Cross, Marquet...), marque avec éclat l'année qui s'achève.

La vie de notre association est fragile. Face aux difficultés de plus en plus fortes à organiser des sorties dans les grands musées nationaux et à la nécessité de concevoir nous-mêmes les cycles de conférences, nous souhaitons attirer dans notre conseil d'administration des personnes prêtes à offrir leurs qualités et leur temps pour la gestion de nos activités. Nous espérons ainsi maintenir le niveau et la variété d'un programme qui a fait le succès de l'association jusqu'à présent.

Hélène Réveillaud-Nielsen, présidente de l'AMAM

Photo de 1^{er} de couverture :
Les Jetées du Havre par gros temps. 1895,
huile sur toile, 50,9 x 73,3 cm
Le Havre, musée d'art moderne
André Malraux © MuMa
Le Havre / David Fogel



Photographier pour reconstruire : Archives photographiques du MRU au Havre (1945-1957)

Parmi les villes françaises les plus détruites au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Le Havre a fait l'objet d'une attention toute particulière par le service photographique du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU). Avec plus de 700 photographies réalisées dès 1945 par Henri Salesse et ses collègues photographes salariés*, le ministère s'est attaché à enregistrer les actions de l'État sur le terrain. Il s'agissait de documenter les différents projets et chantiers engagés pour les besoins de ses différents services afin, dans un second temps, de convaincre les élus et les associations de sinistrés, mais aussi le grand public et la presse, du bien-fondé et de l'efficacité de sa politique.

L'Etat photographie les chantiers qu'il finance

La photographie tout comme le cinéma sont des vecteurs modernes de communication dont le ministère de la Reconstruction a su s'emparer très tôt. La création d'un service photographique spécifique dès les premiers mois de son existence répond tant à un besoin de documentation qu'à un souci de diffuser le plus largement son action sur le terrain. On peut observer que l'Etat photographie en priorité les sites et les chantiers où il est beaucoup investi, administrativement et financièrement. Ainsi, pour le ministère, la reconstruction du Havre est un enjeu important et prestigieux en regard de la superficie concernée et de la confiance accordée à l'une des plus grandes figures de l'architecture de l'époque, Auguste Perret. Un de ses élèves, Pierre Dalloz, alors directeur de l'architecture au cabinet du ministre, a confié dans ses mémoires que la reconstruction du Havre a été l'une dont il s'est le plus occupé et pour lui l'une des plus réussies ! Cet intérêt explique la fréquence des reportages par les photographes du MRU au Havre, pas moins de dix entre décembre 1945 et juillet 1957, soit quasiment un chaque année, ce qui est sans équivalent pour d'autres villes en Normandie. Si ces reportages privilégient les destructions et la récupération des matériaux en 1945, la construction des logements provisoires en 1946 puis les premiers chantiers sortis de terre place Gambetta en 1947, une grande partie concerne l'urbanisme et les immeubles du centre-ville confiés à Auguste Perret et son atelier. C'est ce que l'exposition met en scène avec la présentation des photographies en quatre séquences, encadrées par des montages numériques de plusieurs négatifs sous forme de panoramas : l'un au début concerne les destructions dans le quartier Saint-François, l'autre, en fin de parcours, les réalisations en voie d'achèvement de la place de l'Hôtel de Ville.



Chantier ISAI
(Immeuble sans
affectation immédiate),
Place Gambetta, juin
1947,
© : MEDDE/MLETR,
fonds ancien MRU.

Expérimentations

Le ministère privilégie les chantiers expérimentaux à plusieurs titres. D'abord pour leur audace architecturale et leurs procédés constructifs innovants mais aussi pour leur mode de financement, lié au remembrement sous la forme d'ICE et ISAI (Immeubles collectifs d'Etat et Immeubles sans affectation immédiate), ces chantiers étant préfinancés par l'Etat.

Très tôt, avec les constructions provisoires en plâtre et les maisons américaines UK100 qui expérimentent des matériaux nouveaux comme le placoplâtre et les parpaings de

béton, la reconstruction du Havre est l'occasion pour les entrepreneurs et le ministère de tester des procédés constructifs originaux. C'est le cas du procédé de préfabrication de panneaux de béton de l'ingénieur Raymond Camus, Havrais d'origine, destinés à édifier des immeubles de quatre étages, panneau par panneau, tels ceux de l'îlot n° 17

(1950-1951) du quartier du Perrey sous la conduite de l'architecte Henri Loisel. Ce dernier s'est déjà illustré avec la cité des Champs-Barets (1949-1951), première grande opération d'habitat social mené après-guerre par l'Office départemental, qui utilisait un procédé de préfabrication inventé par l'entreprise havraise Thireau-Morel.

Après les immeubles de la place de l'Hôtel de Ville, puis ceux de la Porte Océane, le chantier du front de mer sud, dernière pointe du triangle concerné par la reconstruction de Perret et son atelier, est l'une des opérations pilotes du ministère. Elle relève du « Secteur industrialisé », un programme mis en place par le ministre Claudius-Petit à partir de 1951, visant à financer des chantiers d'ampleur recourant à la normalisation du chantier et des méthodes de préfabrication.



*Chantier ISAI,
(Immeuble sans affectation immédiate), Square saint Roch, immeuble en pierre, mai 1951,*

Photographe : Henri Salesse

Photothèque et diffusion

Les reportages entre décembre 1945 et juillet 1957 ne couvrent pas toute la reconstruction du Havre. Certains quartiers ou bâtiments, comme par exemple Saint-François ou la Bourse, n'apparaissent pas dans le fonds du MRU. Réalisés sur un temps très court, une ou deux journées tout au plus, avec des instructions précises quant au choix des sites et immeubles, les reportages ne sont donc pas exhaustifs. Dans chaque ville, comme au Havre, le ministère sélectionnait un certain nombre de sites, de chantiers ou d'immeubles destinés à documenter et promouvoir ses actions. La valeur documentaire et patrimoniale de ces photographies, bien renseignées par les inventaires d'époque et le contexte institutionnel de leur production, en fait aujourd'hui une source d'informations incomparable. Cette banque d'images, caractéristique de la production d'une grande administration, alimentait ses propres publications, celle de la presse spécialisée, ou encore différentes expositions vantant les qualités de la reconstruction des villes françaises. A titre d'exemple, après diverses expositions du MRU à Rouen et au Havre, la présentation des photographies du Havre au Salon des arts ménagers à Paris est devenue récurrente dans les années cinquante tant le chantier havrais y a servi d'emblème de la reconstruction moderne de la France.

Aujourd'hui, nous redécouvrons ces photographies pour leur qualité esthétique, dans une présentation inédite car elles n'étaient pas connues localement. Si leur intérêt documentaire demeure, valoriser le travail des photographes salariés d'une administration, au premier desquels Henri Salesse le plus expérimenté et le plus sollicité pour les reportages sur le terrain, est un juste retour des choses, tant l'activité du service photographique du MRU était tombée dans l'oubli. La riche histoire urbaine dont ces images portent les traces s'entremêle ainsi à celle de l'administration qui les a produites. Grâce au service photographique qui l'a constitué et à la photothèque du ministère qui a su le légender, l'indexer et le conserver jusqu'à nous, il est possible d'accéder à ce fonds inestimable sur la reconstruction et l'essor de la ville du Havre après la Seconde Guerre mondiale.

Didier Mouchel, historien de l'art et de la photographie
Ancien responsable de la mission photographie au Pôle image Haute-Normandie

* Didier Mouchel, « Photographier pour convaincre, Le Havre dans le fonds du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (1945-1958) », 2017 & plus, revue culturelle du Havre, n° 8, janvier 2015, pp 70-91.

Bernard Plossu : Le Havre en noir et blanc

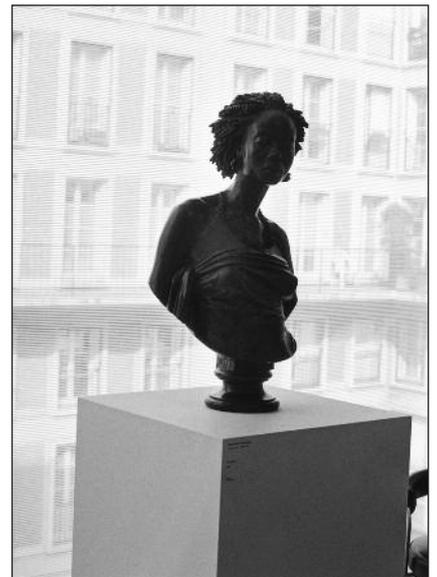
Au Havre, Bernard Plossu est venu poser son regard amical sur la cité à la demande du musée Malraux. Cet arpenteur des villes et des champs, des montagnes et des déserts, grand amateur de marche à pied a appliqué ici sa méthode sensible et subjective. Dès la sortie de la gare du Havre, il dit s'être senti en sympathie, attiré par la ville, ses lumières, son climat changeant, son souffle. Guidée par des amis photographes et randonneurs, sa découverte du Havre est tout en surprises, en allusions plus qu'en visions documentaires. Plossu n'affirme rien, il attrape au fil de ses déambulations les images qu'il voit. Pas de plan préconçu, juste la recherche d'ambiances et d'impressions. Je me souviens marcher avec lui dans les rues de Rouen et l'entendre soudain s'écrier «Tiens là, il y a une photo !» Il sort prestement son appareil, vise et déclenche, c'est dans la boîte, « tel quel » comme il aime dire, c'est-à-dire sans fioriture. C'est un peu comme s'il avait attrapé un magnifique papillon dans son filet. Toujours aux aguets, à penser en image, une manière de voir comme une manière de sentir : toujours disponible, appareil à portée de main, Plossu sent les photos. Pour lui, la photographie, c'est l'étincelle. A l'instant décisif de Cartier-Bresson, il préfère « les instants sans importance, mais qui ont tellement d'importance* ». Ces instants non-décisifs qui possèdent une dimension contemplative où l'on perçoit la poésie du temps, à la façon d'Edouard Boubat dont Plossu se revendique, et la présence, la subjectivité de l'auteur comme a pu l'illustrer le photographe américain Robert Franck.

Parcours

À propos de Plossu, on a beaucoup parlé de « paysages intermédiaires », de photographie des « non-événements ». Ses sujets se construisent comme des parcours à partir de sa vie personnelle, des endroits et des personnes rencontrés, des motifs de ses commandes. Il y a peu de frontières entre le professionnel et l'intime, tout est personnel chez Plossu, il photographie tout le temps. C'est comme cela qu'il a débuté en voyageant avec son père dans le désert, puis en se dérochant à l'univers familial et aux études par des voyages au Mexique et aux États-Unis. Après ces années de formation, dans les décennies soixante et soixante-dix, où il documente ses parcours et rencontres, ceux-ci sont progressivement publiés dans les magazines de voyages (*Atlas, Partir*) ou de musiques (*Rock et Folk, Bande à Part*). Photographe d'illustration free-lance, à distance des agences de photo-reporters pourtant florissantes à l'époque en France, Plossu effectue de multiples séjours en Inde, à Mexico ou San Francisco. Avant une installation plus pérenne en 1977 à Taos au Nouveau-Mexique, Plossu s'est fait connaître du milieu photographique en France. Ses images parfois traitées sur le mode de la série sont publiées dans les revues de photographies de l'époque, mais c'est à partir de la publication en 1979 de son *Voyage mexicain* aux éditions Contrejour par Claude Nori, avec un texte de Denis Roche, que Plossu trouve une forme de reconnaissance en même temps qu'il définit son véritable style « qui est de ne pas en faire ». Il délaisse alors la couleur et le grand angle utilisés pour l'illustration magazine, au profit du noir-et-blanc et du 50 mm. C'est pour lui la proximité, la bonne distance, celle de la caméra à l'épaule de Raoul Coutard, l'opérateur de la Nouvelle Vague qu'il vénère, plus apte à traduire le réel tel qu'il le ressent.

Consécration

Aux États-Unis, à Taos puis Santa Fé, Plossu intègre le milieu et les galeries photographiques américaines, faisant aussi office de passeur entre les photographes et



Bernard Plossu
Le Havre, 2013
 Charles Cordier
 Buste de nubienne
 Musée d'art moderne
 André Malraux, MuMa
 © Bernard Plossu

commissaires d'exposition français aux USA. Sa vision atmosphérique, qui doit beaucoup à son amour des randonnées dans les déserts du Sahel et du Nouveau-Mexique, exacerbe les écarts de lumières, les formes simples, géométriques. Cette « abstraction invisible » trouve alors tout son sens dans les petits formats qui sont « une manière de concentrer la lumière et la rigueur ». Pour Plossu « la grandeur doit être montrée en petit ». Cette expérience du désert et des grands espaces, exemplaire dans la série du *Jardin de Poussière* qui évite les monuments et les zones touristiques, appelle à



l'errance et aux cheminements. De nombreuses vues de routes sont prises depuis une automobile ou le défilement d'un train. Autant de mouvements qui traduisent la mobilité de l'opérateur et sa chorégraphie, et dont les sensations importent davantage que l'équilibre d'une ligne d'horizon ou la frontalité d'une façade. Après un retour difficile en France en 1985, la vie reprend vite ses droits avec la rencontre d'une nouvelle compagne et la fondation d'une famille, puis une série d'expositions en France et au Centre Pompidou. Le succès se concrétise en 1988 avec le Grand Prix national de photographie attribué par le ministère de la Culture.

Demandes et commandes

Dès lors, le photographe illustrateur laisse la place au photographe auteur qui peut se consacrer à ses liens avec les galeries, à la publication de ses nombreux ouvrages et aux commandes des institutions culturelles. Les œuvres réalisées auprès du Centre photographique du Nord-Pas-de-Calais et la Mission Transmanche ou la région Provence-Alpes-Côtes d'Azur sont parmi les plus appréciées. Plus récemment en Haute-Normandie, la galerie photo du Pôle image Haute-Normandie a montré ses photographies de *Nationale 1*, son périple automobile entre Paris et le Nord, puis la série extraite du livre *Plossu/Cinéma* qui consacre ses liens esthétiques avec les films du *Néo-réalisme* italien et la *Nouvelle Vague* en France. L'amitié

entre Bernard Plossu et Marc Donnadiou, directeur du FRAC, ont permis d'éditer et de montrer une belle série de ses voyages américains sous le titre *So long* puis de passer une très belle commande sur les jardins de Monet à Giverny, cette fois en couleurs. Au moyen des tirages Fresson, les seuls qu'il agrée, Plossu y retrouve ses ambiances du noir et blanc ici adaptées à des sujets sensibles et colorés. Une courte résidence à l'abbaye de Jumièges puis l'exposition de son *Voyage mexicain* en 2014 au musée Malraux ont définitivement consacré les liens de Bernard Plossu avec la ville du Havre et notre région. Le photographe des grands espaces, des pays du sud, des îles italiennes, se révèle depuis ses travaux dans le Nord-Pas-de-Calais, puis plus récemment en Normandie et aujourd'hui au Havre comme un remarquable interprète des lumières impressionnistes qui baignent nos paysages. Sa sensibilité aux écarts de lumières, au contrejour, à la pluie, au défilement du temps et aux aléas du climat, résonne en chacune de ses images. Pour nous, ce photographe majeur de la scène photographique française a dressé au Havre, dans son style si reconnaissable, la silhouette d'une ville dans ce qu'elle a de plus ineffable : des moments donnés, attrapés dans des espaces juste aperçus, entre ciel et terre, rues et monuments, port et bord de mer, auxquels il a su ajouter une dimension intemporelle.

Didier Mouchel, historien de l'art et de la photographie
Ancien responsable de la mission photographie au Pôle image Haute-Normandie

*Ce texte doit beaucoup au livre d'entretien de Bernard Plossu avec Christophe Berthoud *L'abstraction invisible*, édition Textuel, Paris, 2013.

Bernard Plossu
Le Havre, octobre
2013

Église saint Joseph,
Porte Océane
Architecte Auguste Perret,
UFSE, SAIF 2015
© Bernard Plossu

La Réunion des Musées Métropolitains

A compter du 1^{er} janvier 2016, les musées de Rouen rejoindront la Métropole de Rouen Normandie. Comme l'y autorise la loi Maptam, l'agglomération devenue métropole choisit ainsi d'assumer la compétence muséale sur l'ensemble de son territoire. La direction des musées métropolitains ainsi créée regroupera, outre le Musée des Beaux-Arts, le Musée de la Céramique et le Musée Le Secq des Tournelles, un autre musée de la Ville, le Museum d'Histoire Naturelle, mais aussi quatre musées départementaux, Musée des Antiquités, Tour Jeanne d'Arc, Musée Pierre Corneille (Petit-Couronne), Musée de la Corderie Vallois (Notre-Dame de Bondeville), et la Fabrique des Savoirs (Elbeuf), équipement déjà métropolitain. La Métropole de Rouen Normandie rejoint ainsi Strasbourg, Marseille et Nice, trois des neuf grandes métropoles créées par la loi, qui ont adopté une telle organisation depuis plusieurs décennies.

Quelles sont les conséquences d'une telle décision, et pour quel projet ?

Il s'agit tout d'abord de faire coïncider une réalité objective avec une organisation administrative cohérente : Musée des Beaux-Arts, Musée des Antiquités, Museum d'Histoire naturelle sont bien évidemment des équipements dont le rayonnement dépasse les frontières de la Ville centre, et dont les collections encyclopédiques ont vocation à irriguer les pratiques culturelles et éducatives d'un vaste territoire.

Il s'agit ensuite d'adosser ces équipements à une collectivité capable d'en supporter la charge, et de relever les défis que posent non seulement la conservation des collections, mais encore leur insertion dans le monde contemporain, parmi les préoccupations d'aujourd'hui, et de rendre aux musées leur portée universelle et leur utilité collective.

Il s'agit enfin de consolider les rapports entre les musées de proximité et les grands équipements, et de structurer une offre patrimoniale dont la dispersion ne permettait pas jusque-là d'apprécier l'immensité : un patrimoine de plus d'un million d'objets, couvrant une vaste période chronologique, depuis la formation de la terre au monde moderne et à l'histoire contemporaine, une large aire géographique abritant une diversité de paysages et de terroirs, déclinant l'éventail complet des savoirs, géologie, zoologie, peintures, sculptures, dessins, photographies, arts décoratifs, archéologie, numismatique, sigillographie, histoire industrielle, des sciences et des techniques, sans oublier l'ancienne ferme de la famille Corneille et son four à pain. Dans chacun de ces établissements se conjuguent à la fois la grande histoire et celle du territoire. Chacune de ces collections se lit comme un chapitre d'un récit plus vaste qui nous ramène aux origines mêmes de la notion de musée.

Nés de la Révolution française, les musées ont eu pour mission de mettre à la disposition du plus grand nombre des biens culturels jusque-là réservés à une élite. Prolongeant l'action des Académies, les musées ont d'emblée été perçus comme un réservoir de formes, de modèles, mis au service d'un développement du goût, des arts et des techniques. Les premiers conservateurs sont devenus des historiens de l'art, et ont fait progresser les connaissances. Avec la génération romantique est née la notion de patrimoine, et la nécessité de le collecter pour le sauvegarder. En tout temps, les artistes y ont trouvé de quoi nourrir la création.

Cette histoire se résume en trois actions : préserver, diffuser, étudier, qui demeurent encore aujourd'hui les piliers de l'activité des musées.



Marcel Duchamp
Rotorelief 1935
Agence Albatros
Musées de la Ville de Rouen

Il y trente ans toutefois, lorsque le concept d'économie culturelle est apparu, les musées ont été investis de nouvelles finalités, d'enjeux d'image et d'enjeux économiques. Ces décennies marquées par la naissance de nouveaux équipements s'achèvent. Aujourd'hui, de nouvelles valeurs se font jour dans les musées : lieux de l'ouverture au monde et de l'ouverture à l'autre, les musées sont appelés à devenir l'endroit du questionnement et du débat, de l'échange et du vivre ensemble. Il apparaît désormais comme une nécessité de remettre au premier rang des préoccupations les collections, c'est-à-dire le bien commun. À l'heure de la territorialité, la notion de centralité est

souvent moins productive que celle du réseau.

Dans ce contexte, la création d'une direction des musées de la Métropole Rouen Normandie apparaît comme une démarche durable et responsable. Durable, car il s'agit d'un investissement de fond, destiné à préserver pour des générations futures non seulement un patrimoine d'exception mais aussi l'envie, le plaisir, la curiosité, l'élévation que l'on gagne à le fréquenter. Responsable, car plutôt que d'engager un de ces chantiers grandioses dont nous savons par l'exemple combien la conduite est complexe et la réussite délicate, il s'agit de prendre en compte l'ensemble des musées qui, grands et petits, font le sel d'une terre, et de les porter à un très haut niveau d'excellence et de reconnaissance.

La solidarité plutôt que la compétition, entre les équipements comme entre les différents points du territoire, est une dimension originale dans le contexte des musées. A l'heure de l'économie collaborative, la réunion de compétences

scientifiques éclatées est une façon de renouer avec l'esprit encyclopédique qui est à l'origine même des collections.

Il s'agira donc, pour le seul pôle muséal en cours de création dans une Métropole, de se montrer fidèle aux valeurs qui fondent les musées, de tirer les enseignements des dernières décennies, pour proposer une synthèse équilibrée, à l'image de son territoire, capable de conjuguer l'attractivité avec la pertinence, le succès populaire et l'exigence. Tout projet réussi passe d'abord par une mise en ordre de l'existant. Fondés sur des collections exemplaires, ces musées, dans leur diversité unique, sont appelés à incarner une étape majeure dans la reconquête par Rouen et son territoire, de son histoire et de son patrimoine.

Sylvain Amic

Directeur de la réunion des musées métropolitains



Marcel Duchamp
Rotorelief 1935
Agence Albatros
Musées de la Ville de Rouen

Le Musée de Rouen : Vie des œuvres, Vie des collections

L'idée de créer des lieux de rassemblement d'œuvres d'art ouverts au public date de la fin de l'Ancien Régime. La Révolution accélère le processus en inventant le « musée », lieu destiné à recueillir les œuvres d'art des églises et des communautés supprimées par le décret de la Constituante de novembre 1789. A Rouen, c'est Gabriel Lemonnier (prix de Rome en 1772) qui organise le sauvetage avec Charles Le Carpentier, en charge de l'inventaire des dépôts et des déménagements des collections, successivement dans différents édifices religieux. Par un décret consulaire du 1^{er} septembre 1801, quinze musées sont créés en dehors de Paris. A Rouen, Les œuvres sont rassemblées dans deux galeries de l'Hôtel de Ville et Jean Baptiste Descamps en devient le 1^{er} conservateur en 1806. A partir de 1809, plus de 200 tableaux y sont exposés, la plupart d'origine locale (peintures du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle et à sujet religieux). Mais ces collections vont s'accroître très vite au cours du siècle et la provenance des œuvres s'élargit également.

Politique d'acquisition ou fruit du hasard ? Différents cas sont à distinguer : Aux saisies opérées sur le territoire français pendant la Révolution, il faut rapidement ajouter des prises de guerre en Italie (Véronèse, *Saint Barnabé guérissant les malades*) ou en Allemagne (Rubens, *l'adoration des bergers*), envoyés par l'Etat en 1803, des acquisitions par achat (Poussin, Fragonard, Géricault, tableaux de l'Ecole espagnole sous la Monarchie de Juillet), des dons d'artistes (Boissard de Boisdenier, *l'épisode de la retraite de Moscou*). A partir de la Restauration, l'Etat met aussi en dépôt de nombreuses œuvres achetées dans les salons annuels. C'est ainsi qu'à une époque plus récente, les collections s'enrichissent du tableau de Caillebotte, *Dans un Café*, en 1946 et du *Cours de la Seine* de Dufy en 1978.



Charles Angrand
*Vue intérieure du
Musée de Rouen*
1880

C. Lancien - C. Loisel
Musée de la Ville de Rouen

Au XIX^{ème} siècle, l'accroissement rapide des collections impose la construction d'un nouveau musée, confiée à Louis Sauvageot, élève de Viollet Le Duc, construit entre 1877 et 1880. Se succèdent alors les donations d'artistes (Jacques Emile Blanche apporte une centaine de toiles) et de collectionneurs comme François Depeaux, avec 52 œuvres impressionnistes, les dépôts de la famille Duchamp Villon entre 1973 et 1985 et de la famille Alexandre (deux portraits de Modigliani et une cinquantaine de dessins).

Notons également l'exceptionnelle donation Baderou entre 1975 et 1985 de 5000 dessins et 350 peintures ou le legs de Tatiana Collin en 1985 de 30 icônes russes et balkaniques. La loi du 31 décembre 1968, instituant la dation ou mode de paiement en



nature de certains impôts et droits de succession, permet d'acquérir en dépôt de l'Etat, *Le mariage de l'amour et de Psyché* de François Boucher, en 1999. A la période récente, il faut signaler des acquisitions majeures comme *La flagellation du Christ à la colonne* du Caravage en 1955 et *L'Orage* de Poussin en 1975. Les acquisitions peuvent être aussi le fruit d'achats financés par la ville (aucun budget en 2014-2015) ou le produit du mécénat qui permet des restaurations ou des achats : une crèche napolitaine, legs de Madame Godard en 1948, restaurée grâce à la générosité de la société Lubrizol, en 1994 ou la maquette de l'Hôtel de ville datant de 1758, en 1992-1994, restaurée grâce à l'ARESMA. Aujourd'hui, le mécénat est surtout assuré par les Amis des Musées qui ont contribué à l'acquisition de nombreuses œuvres ces dernières années : une coupe en fer forgé signée Marrou en 2013, *Le Christ en croix* d'Adrien Sacquespée en 2014 et douze *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp en 2015. Le Fonds Régional pour les Musées (FRM, ancien FRAM), octroie aussi des subventions pour l'acquisition et depuis 2002 pour la restauration du patrimoine.

Une rénovation fondamentale a été entreprise à l'occasion du centenaire du Musée, sous l'impulsion de François Bergot, conservateur de l'époque et d'Andrée Putman, soucieuse de faire un lieu « d'une intemporalité classique » dans le respect du bâtiment existant. La réhabilitation doit permettre de retrouver les volumes et perspectives d'origine et faciliter l'interprétation afin que le public puisse voir les œuvres dans les meilleures conditions.

Emile Gallé
*L'entrée de Charles
VII à Reims en 1429*

Faïencerie de Nancy 1889
Musée de la Ville de Rouen

Anne Cuvelier
Catherine Poirot Bourdain

Le fonds Eugène Boudin du musée du Havre

Avec trois cent vingt-cinq œuvres d'Eugène Boudin conservées dans ses collections, le MuMa se place au second rang des plus importants fonds consacrés à l'artiste. L'histoire de la constitution de cet ensemble, comme sa composition, permet de comprendre les relations riches, complexes et ambiguës de l'artiste avec Le Havre. Toutefois, l'histoire de la gestion de cette collection, entre 1900 et le récolement d'après-guerre effectué par Reynold Arnould, rend difficile l'identification précise de chaque œuvre de Boudin et la date exacte de son entrée dans le patrimoine havrais.

C'est en effet avec cette simple phrase et sous un seul numéro qu'en 1900, le conservateur Alphonse Louis Lamotte inscrit à l'inventaire du musée le don de Louis Boudin, principal apport de la collection havraise : « Eugène Boudin. Pensionnaire de la Ville du Havre/240 Études sur toiles et panneaux/Don de M. Louis Boudin son frère en faveur du musée. » Aucun titre, aucun renseignement technique ne permettent de reconnaître formellement les œuvres.

La tâche se complique à partir de 1925, car de nombreux échanges ont été réalisés par le nouveau conservateur du musée, Alphonse Saladin. Si ces libertés prises à l'égard d'une collection publique, qui plus est constituée à partir d'une donation, peuvent surprendre aujourd'hui, elles n'étaient pour autant pas exceptionnelles à l'époque et répondaient sans doute, dans ce cas précis, pour le directeur à un réel souci d'enrichir le fonds dont il avait la charge. En 1925 et 1926, Saladin rétrocéda huit œuvres de Boudin, dont deux à l'artiste Henri de Saint-Delis, et « gagna », au terme d'un échange avec un collectionneur anonyme (peut-être de nouveau Saint-Delis ?), « 77 dessins et croquis d'Eugène Boudin » inscrits, eux aussi, sous un seul numéro.

En 1930, à l'occasion d'une rétrospective consacrée à Boudin, Le Petit Havre évoque cet ensemble entré depuis peu au musée en donnant quelques informations précieuses : « [le musée] vient de s'assurer la possession d'une collection de dessins à la mine de plomb où en traits simples, précis, l'artiste a noté des attitudes de personnages et d'animaux comme aussi quelques coins pittoresques qui avaient tout spécialement charmé sa vision. »



Ces réserves faites, l'examen attentif des circonstances dans lesquelles la collection s'est constituée et enrichie est particulièrement intéressant. Tout d'abord, le musée du Havre, inauguré en 1845, est le premier à voir entrer des œuvres d'Eugène Boudin dans son fonds, et ce, dès 1853-1854. Premier bénéficiaire d'une bourse de trois ans octroyée par la Ville du Havre en 1851, Boudin, en contrepartie, envoie au musée deux copies de peintres hollandais du XVIIe siècle exécutées au musée du Louvre : *La Tempête* d'après Jacob van Ruisdael, et *La Prairie* d'après Paulus Potter. A cette marine et à ce paysage animalier, Boudin joint, avant ou au cours de l'année 1858, date de sa présentation à l'exposition de la Société des Amis des Arts du Havre comme œuvre appartenant au musée, sa première œuvre personnelle, une nature morte, *Gibier et fruits sur une table*.

En 1860, la Ville achète ensuite, pour 500 francs, *Le Pardon de Sainte-Anne-la-Palud au fond de la baie de Douarnenez (Finistère)*. Pourtant, les choses n'ont pas l'air d'aller d'elles-mêmes si l'on en croit Boudin qui écrit dans son Journal : « Beaucoup de peine pour arracher à cette municipalité ces malheureux cinq cents francs de mon Pardon. »

Il faut attendre près de trente ans avant que la Ville n'acquiert une seconde et dernière peinture, une petite toile, *Le Bassin de Deauville*, présentée cette année-là à l'exposition de la Société des Amis des Arts (1887). C'est donc un soutien modeste que la municipalité manifeste envers l'artiste.

Une ultime acquisition a lieu en 1891, à l'initiative de la commission consultative du musée archéologique, d'un lot de dix dessins et d'une aquarelle « de M. Eugène Boudin, représentant des vues de l'ancien Havre et appartenant à M. Louis Boudin, frère du dessinateur » pour 100 francs.

Eugène Boudin
Le Pardon de Sainte-Anne-la-Palud au fond de la baie de Douarnenez (Finistère), 1858
 huile sur toile, 87 x 146,5 cm. Le Havre, musée d'art moderne André Malraux
 © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

Dix ans auparavant, le même Louis Boudin avait proposé un ensemble de 206 dessins regroupés sous le titre général « Le Havre rétrospectif – aspects disparus » qui avait retenu l'attention du conservateur, Alphonse Louis Galbrund, mais que, faute de s'entendre sur le prix, il avait dû reprendre. Le petit lot entré en collection en 1891 répond, on le comprend bien, plus à un projet documentaire qu'à la volonté d'enrichir l'embryon de fonds Boudin d'œuvres graphiques à part entière.

Enfin, ce n'est peut-être pas un hasard si la Ville, qui a mené une active politique de sollicitation de dépôts auprès de l'Etat pour étoffer les jeunes collections de son musée, ne semble pas avoir cherché à obtenir l'une ou l'autre des peintures de Boudin acquises pour le musée du Luxembourg, alors qu'elle avait toute légitimité à en obtenir.

C'est donc un ensemble modeste et essentiellement composé d'œuvres de jeunesse de Boudin que le musée conserve quand l'artiste disparaît et que le don, en 1893, de la veuve de Ferdinand Martin, l'un des plus fidèles soutiens de Boudin, de deux petits panneaux représentant l'entrée du port du Havre en 1852 est venu conforter.

Deux ans avant sa mort, Eugène Boudin consigne ses dernières volontés dans son testament olographe. S'il destine au musée d'Honfleur, sa ville natale, un ensemble assez conséquent d'œuvres, il n'envisage de léguer au musée du Havre qu'une seule toile, *Nature morte. Étude de poissons*, mais d'un grand format (79 x 110 cm), une œuvre relativement tardive (1873) par rapport à ses natures mortes principalement exécutées au cours des années 1850-1860.



En juin 1898, dans une dernière lettre, l'artiste précisait ses intentions et finissait en évoquant Le Havre : « Quant au musée du Havre, si mon frère et ces messieurs trouvent dans ce que je laisse dans mon atelier de Paris une étude ou deux dignes d'être offertes à ce musée, ils décideront avec mon frère Louis que je laisse libre de faire pour le mieux en tout. » Répondant à cette recommandation, Gustave Cahen, l'exécuteur testamentaire d'Eugène Boudin, écrivait donc au maire du Havre le 9 novembre 1898 : « J'ai trouvé une note écrite par M. Boudin, mais non signée, dans laquelle il exprime le désir qu'une ou deux études soient offertes au musée de votre ville. En conséquence, j'ai fait réserver, indépendamment du tableau

de nature morte que M. Boudin a légué à votre ville par testament, deux grandes études, l'une prise au Havre, *sortie du port*, l'autre prise à Venise. Je mettrai ces toiles à votre disposition dès que l'exposition des œuvres de l'artiste aura eu lieu. » Le choix de Cahen, car il semble que ce soit bien lui qui ait opéré cette sélection, se porte sur deux peintures des dernières années de l'artiste : *La Place Saint-Marc à Venise vue du Grand Canal* et sur *Entrée des jetées du Havre par gros temps*, dont la composition avait été reprise par Boudin en 1896 et exposée sous le titre *Coup de vent devant Frascati* (Le Havre) au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1897 et venait d'être achetée par la Ville de Paris.

Après la mort d'Eugène Boudin, son atelier est dispersé lors de la vente du 20 et 21 mars 1899 qui compte 281 numéros. À la fin de cette même année, le 10 décembre, Louis Boudin, frère du peintre, résidant à Sainte-Adresse, écrit au maire du Havre : « J'ai l'honneur de vous informer que d'après l'intention de feu mon frère Eugène Boudin et l'avis de son exécuteur testamentaire, M. Cahen, je fais don à la Ville du Havre de 60 toiles et de 180 panneaux (études et ébauches) dont M. Lamotte, conservateur, a pris connaissance. » Le don semble immédiatement accepté. Ces 240 œuvres ne proviennent pas de ce que l'on a trop vite considéré comme les invendus de la vacation de mars 1899, mais ont sans doute été sciemment écartées, voire réservées à une autre destination.

Si le décès et les obsèques d'Eugène Boudin sont largement relatés dans la presse havraise, la donation deux ans plus tard n'est que très discrètement annoncée. Les journaux se contentent de reprendre les termes de la missive de Lamotte et font leur le qualificatif de

Eugène Boudin
La Place Saint-Marc à Venise vue du grand canal, 1895, huile sur toile,
50,2 x 74,2 cm
Le Havre, musée d'art moderne André Malraux
© MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

« curieuse collection ». Alphonse Louis Lamotte, lui-même graveur et directeur de l'École municipale de dessins du Havre, n'a jamais manifesté son adhésion à la nouvelle peinture et son nom reste associé à la transaction qu'il essaya plus tard de mener pour échanger une des deux peintures de Pissarro acquises par la Ville en 1903. On pourrait donc interpréter son adjectif « curieux » comme légèrement réprobateur. À moins que cette « centaine d'études » annoncées en juillet 1900 ne corresponde à la centaine d'études de vaches comprises dans le fonds Boudin, ce qui nuancerait le propos du directeur du musée et lui ôterait son caractère un peu condescendant.

La sélection des œuvres données par Louis Boudin est très probablement faite par Gustave Cahen et doit être interprétée, de même que l'important don effectué au musée du Luxembourg en 1899, comme la manifestation d'une volonté réfléchie d'assurer à Boudin la postérité dans le monde des arts à laquelle, Cahen en est convaincu, l'artiste a légitimement droit. Le peintre lui-même n'a jamais exprimé d'autres intentions que de léguer une œuvre au musée du Havre, voire une ou deux supplémentaires. On est loin de la générosité qu'il prodigue au musée d'Honfleur. Dans sa disposition testamentaire, Boudin semble plutôt s'acquitter d'un devoir moral envers la municipalité et la cité. Gustave Cahen, plus soucieux de l'avenir et en serviteur clairvoyant du peintre, commencera par joindre deux tableaux à la nature morte léguée, avant d'inciter Louis Boudin à faire un don beaucoup plus généreux au musée. Le frère de l'artiste le stipule d'ailleurs au maire quand il souligne qu'il agit d'après « l'intention de feu mon frère... et l'avis de son exécuteur testamentaire, M. Cahen.»

Aussi, pour Le Havre, il privilégiera les études sur le motif exécutées par Boudin tout au long de sa vie, en ayant à cœur de couvrir toute la carrière de l'artiste : des études des débuts dans la campagne d'Honfleur, aux grands et libres paysages de la fin, en passant par les études faites en Bretagne, sur les bords de la Touque ou les extraordinaires études de ciel. Dans cet ensemble, la centaine d'études d'animaux constitue une partie un peu à part, peut-être arrivée dans un second temps, et qui illustre jusqu'au vertige la liberté revendiquée de l'artiste vis-à-vis du motif et l'autonomie de la recherche picturale.

Par ce don qui rend sa juste place à Eugène Boudin au Havre, Louis Boudin et Gustave Cahen font entrer le musée, au seuil du XX^e siècle, dans une nouvelle page de son histoire, celle qui le voit accueillir et rechercher désormais, sous l'impulsion décisive de collectionneurs havrais, les artistes de l'école moderne.

Après 1900, le musée s'enrichit de trente-deux nouvelles œuvres, pour la plupart issues justement de ces collectionneurs. En 1912, il achète à Mustel, décorateur-doreur, *Vue de Caudebec en Caux* que l'amateur avait acquise à l'issue de l'exposition de la Société des Amis des Arts en 1890. En 1936, Charles-Auguste Marande, négociant, lègue *L'Entrée du port de Trouville* et, en 1953, Juliette Heuzey-Goyau, un portrait attribué à Boudin. En 1979, le musée acquiert l'une des rares gravures de l'artiste, une lithographie représentant *Mathurins. Groupe de pêcheurs sur la jetée*. Enfin, en 2004, 2005 et 2014, vingt-huit œuvres provenant de la collection du négociant Olivier Senn viennent compléter le fonds Boudin grâce à la générosité de sa petite-fille, Hélène Senn-Foulds, et son petit-fils par alliance, Pierre-Maurice Mathey.



Eugène Boudin
Crinolines et cabines,
vers 1865, crayon noir,
graphite et aquarelle
sur papier vergé,
16,7 x 23,7 cm.
Collection Olivier Senn.
Donation Hélène Senn-Foulds,
2004, Musée d'art moderne
André Malraux® MuMa Le
Havre / Florian Kleinfenn

Annette Haudiquet,
Conservateur en chef du MuMa
Virginie Delcourt,
Attachée de conservation, MuMa

Peinture florentine de la Renaissance

Dans le cadre de la peinture florentine de la Renaissance, les liens familiaux dictent souvent le passage d'une génération d'artistes à une autre. Il n'est pas rare, ainsi, de voir un atelier passé des mains du père à celles de son fils, de celles d'un frère aîné à celles de son cadet. L'histoire de l'art florentin est peuplée de ces familles de peintres, illustres ou plus mineures. Du point de vue pratique, hériter de l'atelier paternel permettait aux fils d'être exonérés de la taxe d'inscription à la corporation des arts et métiers de Florence tandis que, du point de vue stylistique, le travail en famille permettait une organisation facilitée de l'atelier et une circulation aisée des idées et des formes.



Jacopo del Sellaio (1442-1493) est un artiste très marqué par l'influence de Sandro Botticelli dont il proposait des œuvres proches, certainement à moindre coût. Il pouvait ainsi profiter du marché très lucratif de la dévotion privée. Le fils de Jacopo, Arcangelo (1477/1478-1530), s'inséra tout autant dans ce marché dynamique en récupérant aisément les inventions de son père. C'est ce dont témoignent deux *Vierge et l'Enfant*.

La Vierge et l'Enfant d'Arcangelo a sans doute été coupée dans sa partie inférieure. Elle présentait à l'origine les deux figures selon le même module que celui choisi par son père, sachant que deux, voire trois décennies, séparent les deux œuvres. Arcangelo recycle donc un cadre iconographique largement exploité au XV^e siècle dans les grands ateliers florentins, comme celui de Filippo Lippi ou Sandro Botticelli. Il s'insère dans le cadre rassurant de la dévotion privée, pour lequel il propose une variation sans risque et assurée de trouver preneur.

Jacopo del Sellaio
La Vierge et l'enfant
Photographie de l'auteur

Les scènes se déroulent dans un cadre familial, ouvrant sur un paysage. Les tableaux montrent, en outre, une volonté opportuniste de suivre les grandes tendances de l'époque. En effet, elles reflètent le regain d'intérêt pour la production des reliefs sculptés de Donatello qui insistaient, au début du XVe siècle, sur le dialogue intime et expressif entre Marie et son fils. Les panneaux prouvent aussi l'intérêt des Florentins pour l'art venu du Nord, qui se perçoit ici notamment dans le symbolisme des objets exposés (vase, roses, livre, inscription) et dans la représentation d'un paysage.



Arcangelo del Sellaio
La Vierge et l'enfant
Photographie de l'auteur

Cette fascination pour les Flandres est également bien illustrée par la multiplication des images du *Christ de douleurs*. La pratique dévotionnelle du Nord insistait davantage sur la participation émotionnelle du fidèle en mettant en valeur la souffrance des personnages sacrés. Ici encore le rôle de Botticelli dans la diffusion de ces formules doit être souligné. Les Sellaio suivent donc une formule qui a déjà « fait ses preuves » sur le marché et la récupère à leur profit. On retrouve, chez Arcangelo, la même mise en scène du Christ, représenté au niveau du buste, derrière un parapet (qui le sépare symboliquement du fidèle), et tenant les instruments de sa Passion. Notez à quel point les variations entre les deux images sont minces. Seuls quelques détails ont été modifiés afin de proposer une image a priori nouvelle. Ces raccourcis créatifs permettaient ainsi au fils de gagner du temps dans la phase de production. De la sorte, il n'avait pas à longuement réfléchir à sa composition. Il pouvait aussi profiter de la clientèle gagnée par son père en proposant des œuvres fidèles au langage déployé auparavant par Jacopo. Ces images témoignent, en outre, du climat religieux inquiet de l'époque : il ne faut pas oublier que le prédicateur dominicain Savonarole instaure à Florence un gouvernement théocratique entre 1494 et 1498...

À Florence, à la Renaissance, l'exemple d'atelier familial le plus dynamique reste toutefois celui des Ghirlandaio. Le chef de la *bottega* est Domenico. Il est souvent aidé par ses deux frères, Davide (1452-1525) et Benedetto (1458-1497). L'intérêt de cet atelier réside dans sa

pluridisciplinarité. En effet, Domenico se réserve le soin de mettre en place les compositions et l'exécution des parties les plus en vue des fresques ou des retables (dont l'un des plus beaux, la *Visitation*, est conservé au musée du Louvre). Davide, lui, se spécialise très vite dans la mosaïque. On peut étudier un exemple de sa production dans ce domaine, au musée national de la Renaissance d'Écouen. Quant à Benedetto, il est mentionné dans les documents comme enlumineur. Ainsi, l'atelier familial couvrait l'ensemble des possibles en matière de commande artistique, des prestigieux retables ou fresques aux minutieux portraits réalisés par Domenico lui-même, en passant par les enluminures de Benedetto ou les mosaïques exécutées par Davide.

Du reste, il faut ajouter la présence précoce, dans l'atelier, de Bastiano Mainardi (1460-1513). L'artiste fut un des fidèles suiveurs de Domenico. Cela est clairement attesté par la fresque représentant la *Vierge à la ceinture* dans la chapelle Baroncelli à Santa Croce. La commande dut sans doute être passée au chef de l'atelier mais fut réalisée par son élève, en qui il devait avoir une profonde confiance. La preuve en est la reprise de différents motifs mis au point par Domenico : le chœur d'anges avec Dieu le Père est une citation du Baptême du *Christ* de Santa Maria Novella tandis que la figure mariale reprend celle du retable de San Marco (aujourd'hui conservé à la Galerie des Offices). La confiance et la fidélité de Mainardi au clan Ghirlandaio est telle qu'il épousa d'ailleurs, en 1494, l'une des sœurs de Domenico...

De cet atelier protéiforme à quatre têtes est issu Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561) qui, en tant que digne héritier de son père Domenico, perpétue le succès de la bottega familiale bien au-delà des années 1550. Sa formation est marquée par la reprise de poncifs de Domenico comme le relève, par exemple, son *Couronnement* de la Vierge, destiné aux religieuses de Ripoli, réalisé en 1504 (aujourd'hui à Avignon). Cette œuvre n'est autre qu'une variation du retable sur le même sujet, peint par son père près de vingt ans auparavant pour Narni, en Ombrie. Ridolfo présente un hommage au panneau de Domenico dans sa composition et la mise en place de certains personnages. Toutefois, et c'est là l'apport de cette nouvelle génération, comme on pourrait aussi le voir avec Raffaello (fils de Francesco Botticini), Ridolfo met à jour, met au goût du jour les prototypes paternels en délaissant le fond doré de Narni, qui, au début du XVI^e siècle, devait paraître bien archaïque, au profit d'un vaste paysage, proche de la production contemporaine de Raphaël.

Michele Tosini (1503-1577) fut l'élève préféré de Ridolfo au point d'être connu comme Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, ce qui laisse supposer une relation quasi filiale entre les deux artistes. Michele reprit ensuite l'atelier jusqu'à sa mort en 1577.

Avec lui, c'est une page de plus d'un siècle de production ghirlandaïesque qui se tournait...



Jacopo del Sellaio
Le Christ rédempteur
Photographie de l'auteur



Arcangelo del Sellaio
*Christ aux instruments
de la passion*
Photographie de l'auteur

Matteo Gianceselli
Docteur en histoire de l'art

Pour aller plus loin dans ces problématiques, vous pouvez télécharger deux articles de Matteo Gianceselli parus dans la *Revue des musées de France. Revue du Louvre* :
http://www.inha.fr/_attachments/retif-les-peintures-italiennes-ressources/Article-Gianceselli-Art-Revue-Musees-Fr
http://www.inha.fr/_attachments/retif-les-peintures-italiennes-ressources/Article-Gianceselli-Ridolfo-del-Ghirlandaio

Une œuvre, une histoire

Anicet-Charles Gabriel Lemonnier (1743- 1824), *Première lecture en 1755, dans le salon de Madame Geoffrin*, de « *L'Orphelin de la Chine* », de Voltaire, huile sur toile (H 0,625, L 0,960). Musée des Beaux-Arts. Mis en dépôt en 1942.

Ce tableau est devenu une représentation classique du Siècle des Lumières. C'est « une réplique autographe de dimensions réduites »¹ d'un tableau mesurant 130 centimètres sur 196, exposé au Salon de 1814, acquis par l'impératrice Joséphine pour la galerie de peinture de la Malmaison², puis gravé en 1821 par P. L. Debucourt sous le titre *Siècle de Louis XV*, ce qui a largement contribué à sa renommée nationale et internationale. A la mort de sa mère, le prince Eugène de Beauharnais hérite en 1814 du tableau de la Malmaison, qui se retrouve ensuite à Munich puis à Saint-Pétersbourg lorsque le fils du prince, le duc de Leuchtenberg, épouse la grande-duchesse Marie de Russie³. La réplique déposée au musée de Rouen par l'Académie reste jusqu'en 1871 dans la collection privée de la famille Lemonnier.



Né à Rouen en 1743, Gabriel Lemonnier montre très tôt des dons pour la peinture. Élève de Joseph Marie Vien, il remporte en 1772 le Prix de Rome, avec une toile intitulée *Les Enfants de Niobé tués par Apollon et Diane*. Il séjourne en Italie pendant dix ans où il côtoie son ami le peintre Vincent et Jacques Louis David. En 1785, il est agréé à l'Académie Royale de peinture avec son tableau *La Peste de Milan*, puis pendant la période révolutionnaire, il est nommé à la

commission conservatrice des Monuments⁴. Il participe alors très activement à la naissance du musée des Beaux-Arts de Rouen. En 1871, Ernest de Lépinos, précise les conditions de création de l'œuvre :

« Lemonnier possédait une toile de chevalet qui ne quittait pas son cabinet de travail. C'était une copie du tableau de son père représentant *la Lecture chez Mme Geoffrin*, copie faite pour la gravure par le peintre lui-même. Il l'a léguée à l'Académie par testament... »⁵ L'original comme la copie font partie d'un ensemble comprenant trois tableaux.

« Peu de temps avant la chute de l'Empire, il exécuta d'une main ferme, quoique septuagénaire, trois tableaux de chevalet : *Une lecture chez Madame Geoffrin*, *François Ier recevant la Sainte Famille de Raphaël* et *Louis XIV assistant à l'inauguration du Milon de Croton de Puget*. »⁶

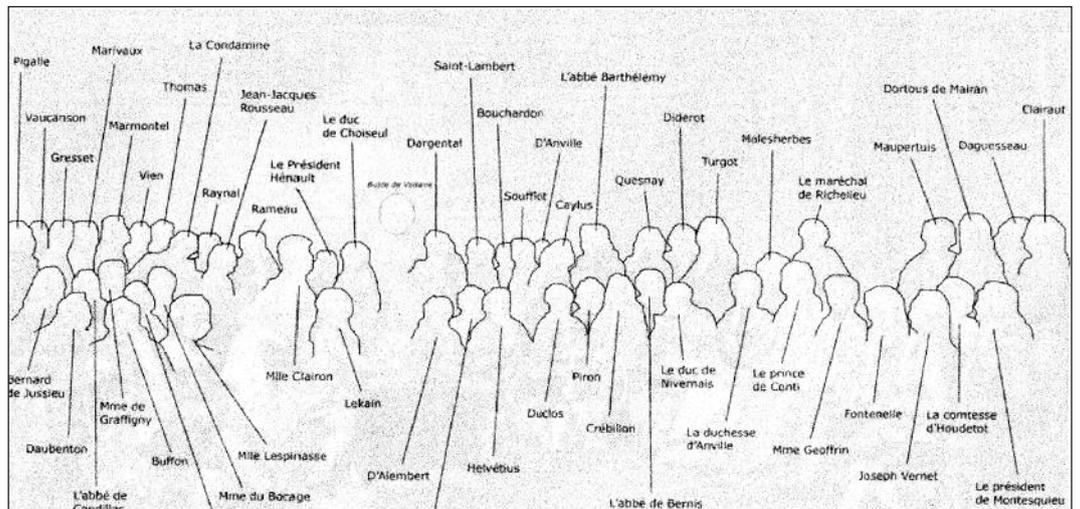
Ces trois œuvres représentent trois siècles exceptionnels – les XVI^e, XVII^e, XVIII^e – du rayonnement artistique, littéraire et intellectuel de la France. Des trois originaux, seule *La Première Lecture* est revenue dans son lieu d'origine et exposée depuis 1959 au château de

Gabriel Lemonnier
*La lecture chez
Madame Geoffrin*
C. Lancien - C. Loisel
Musée des Beaux Arts de
Rouen

la Malmaison. *François 1^{er} recevant la Sainte Famille de Raphaël* se trouve dans une collection privée et *Louis XIV assistant à l'inauguration du Milon de Croton de Puget* semble perdu. Le musée des Beaux-Arts de Rouen réunit les trois répliques autographes acquises directement ou indirectement⁷. Cette trilogie reconstituée permet de cerner au mieux l'intention de l'auteur et de répondre au débat souvent soulevé : œuvre de vérité ou allégorie historique ? Plusieurs questions se posent. Les tableaux du décor du salon pouvaient-ils tous orner les murs de ce célèbre hôtel particulier de la rue Saint Honoré en 1755 ? Cette prestigieuse assemblée de philosophes, hommes et femmes de lettres, magistrats, ambassadeurs, aristocrates, abbés, mathématiciens, botanistes, savants, artistes, ont-ils pu être réunis ce même jour de 1755 dans ce « salon d'esprit » pour une première lecture de la pièce de Voltaire ? Certes, la première représentation théâtrale de « L'Orphelin de la Chine » eût bien lieu en août 1755, jouée par Lekain et Melle Clairon, acteurs très en vogue et favoris de Voltaire⁸. En fait, la lecture de la pièce eût lieu aux *Délices*, première résidence suisse où Voltaire s'installe lors de son exil. Sans méconnaître l'étendue de ses talents, Mme Geoffrin ne l'appréciait guère : « *Le caractère vindicatif et le défaut d'équilibre de Voltaire répugnaient à sa nature essentiellement tempérée*⁹ ».

Pour l'authenticité du décor et la véracité quant aux invités présents, la réponse nous est fournie par un article rédigé en 1913 par R. Homais¹⁰. L'auteur, lui-même graveur, livre une très intéressante étude historique et comparative des deux œuvres conservées à Rouen, une aquatinte tirée en noir (49 x 27cm) datée de 1821 et la réplique originale, sujet de notre article¹¹. Sur le panneau du fond, seuls les portraits du *Maréchal de Saxe* et du *Roi de Pologne Poniatowski* encadrant *La Tempête* de Vernet semblent pouvoir coexister en 1755. Encore faut-il préciser que le

comte Poniatowski ne devint roi qu'en 1764. Vernet entre effectivement en relation avec Mme Geoffrin en 1755 comme l'atteste son *Livre de raison*, sur lequel il inscrit ses commandes. Cependant, à cette date il note l'acquisition d'un *Coucher de soleil* et non d'une *Tempête*. Figurant sous *La tempête*, *Les Nappes d'eau* de Leprince ont été peintes en 1773, elles sont donc postérieures à 1755. La glace à miroir réalisée par la Compagnie de Saint-Gobain, où le mari de Mme Geoffrin d'abord simple caissier s'était élevé au rang de directeur puis d'administrateur, a orné en toute vraisemblance le mur de droite et témoigné de la richesse de l'hôtesse. Mais la plupart des tableaux exposés de part et d'autre du miroir : *Le fils puni* de Greuze (1778), *Le fils ingrat* de Greuze (1777), *La vertueuse Athénienne* de J.M. Vien (1763), *La jeune Corinthienne* de Vien (1761) encore appelées respectivement dans *les Salons* de Diderot *Prêtresse qui brûle de l'encens sur un trépied* et *Jeune grecque qui orne un vase de bronze avec une guirlande de fleurs*¹² sont postérieurs à la date choisie. Seuls, *La conversation espagnole* de Vanloo (1755) et *La Pourvoyeuse* de Chardin (1739) pouvaient se trouver en ce lieu. Le Vanloo a bien été commandé par la salonnière mais *la Pourvoyeuse* ne lui a jamais appartenu. Lemonnier a-t-il pris aussi des libertés avec les personnages ? Robert Homais écrit avec humour¹³ : « Il serait parfaitement fastidieux et indiscret de faire comparaître cinquante-quatre amis et connaissances de Mme Geoffrin et de leur demander l'emploi de leur temps en 1755. Nous nous contenterons donc de deux ou trois exemples... Nous examinerons sim-



postérieures à 1755. La glace à miroir réalisée par la Compagnie de Saint-Gobain, où le mari de Mme Geoffrin d'abord simple caissier s'était élevé au rang de directeur puis d'administrateur, a orné en toute vraisemblance le mur de droite et témoigné de la richesse de l'hôtesse. Mais la plupart des tableaux exposés de part et d'autre du miroir : *Le fils puni* de Greuze (1778), *Le fils ingrat* de Greuze (1777), *La vertueuse Athénienne* de J.M. Vien (1763), *La jeune Corinthienne* de Vien (1761) encore appelées respectivement dans *les Salons* de Diderot *Prêtresse qui brûle de l'encens sur un trépied* et *Jeune grecque qui orne un vase de bronze avec une guirlande de fleurs*¹² sont postérieurs à la date choisie. Seuls, *La conversation espagnole* de Vanloo (1755) et *La Pourvoyeuse* de Chardin (1739) pouvaient se trouver en ce lieu. Le Vanloo a bien été commandé par la salonnière mais *la Pourvoyeuse* ne lui a jamais appartenu. Lemonnier a-t-il pris aussi des libertés avec les personnages ? Robert Homais écrit avec humour¹³ : « Il serait parfaitement fastidieux et indiscret de faire comparaître cinquante-quatre amis et connaissances de Mme Geoffrin et de leur demander l'emploi de leur temps en 1755. Nous nous contenterons donc de deux ou trois exemples... Nous examinerons sim-

plement le cas de Montesquieu, celui de Melle de Lespinasse et celui de Diderot... Nous pensons qu'alors le premier n'y pouvait plus être, que le second n'y était pas encore, que le troisième n'y a jamais mis les pieds. » Montesquieu est mort le 10 février 1755 d'une longue maladie. D'après le marquis de Ségur dans *Le Royaume de la rue Saint-Honoré*, Mademoiselle de Lespinasse fit sa première apparition dans ce salon vers 1764 et sur Diderot voici retranscrit ses mots : « Le genre tumultueux et désordonné de Diderot, son imagination sans frein effrayaient l'âme tranquille méthodique et pondérée de la prudente bourgeoise... Elle ne voulut jamais recevoir Diderot dans son salon. »¹⁴

Ainsi, convaincus du caractère allégorique du tableau, remarquons l'intelligence de la composition. Le siècle de Louis XV ne pouvait être représenté par le monarque en raison des bouleversements politiques. Lemonnier met au centre du tableau Lekain comédien attitré de Voltaire dont il place le buste en marbre dominant l'assemblée. En 1812, date de la réalisation de la toile acquise par l'impératrice, les cendres du philosophe sont depuis 1791 au Panthéon et son mythe est encore très vivace. Bien qu'en retrait, notre regard converge vers la sculpture de ce petit fils de tanneur consacré de son vivant comme un « *roi de l'esprit* »¹⁵.

En conclusion la toile de la Malmaison, tout comme celle exposée à Rouen, ne sont pas une reconstitution exacte du « salon » de Mme Geoffrin, mais plutôt un hommage différé rendu aux célébrités qui ont fait la grandeur de ce XVIII^e siècle. C'est un sensible et précieux témoignage d'un talentueux peintre rouennais contemporain et acteur de cette époque, lui-même parfait « homme des Lumières ».

Sophie Pouliquen

1. John Lough « A propos d'un tableau de Lemonnier : « Une soirée chez madame Geoffrin en 1755 », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°12, 1992, p.4.
2. Cette peinture figure au salon de 1814 sous le n° 628 avec le texte suivant : « L'intention de l'auteur a été d'offrir la réunion de tous les personnages célèbres en France à l'époque qu'il a choisie qui est celle de 1755 ».
3. R. Homais, « A propos du tableau de G. Lemonnier *Une lecture chez Mme Geoffrin en 1755* », *Précis Analytique de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen*, 1913, p. 292.
4. M. Lebel, « Discours de réception à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen », prononcé le 4 mai 1883. *Précis Analytique*, 1883, p. 276.
5. M. de Lépinos, « Notice biographique sur A.H. Lemonnier », *Précis Analytique*, 1871, p. 53.
6. M. de Lépinos, « Discours de réception l'académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen », prononcé le 11 mars 1870, *Précis Analytique*, 1870, p. 269.
7. *Première lecture chez Mme Geoffrin*, dépôt en 1942 d'un legs à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen en 1871 de A.H. Lemonnier. Les deux autres œuvres ont été données au musée des Beaux-Arts par A. H. Lemonnier en 1862.
8. J. Van den Heuvel, *Album Voltaire*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1983, p. 173.
9. R. Homais, « A propos du tableau de G. Lemonnier *Une lecture chez Mme Goeffrin en 1755* », *Précis Analytique de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen*, 1913, p. 319.
10. R. Homais constate que la gravure n'est pas une reproduction exacte du tableau. *La Pourvoyeuse* n'y figure pas et Le Fils ingrat est remplacé par *L'Accordée de village* de Greuze. R. Homais, op.cit. cf. note 8.
11. R. Homais, op.cit. p. 293.
12. R. Homais, op.cit. p. 314.
13. R. Homais, op.cit. p. 321.
14. R. Homais, op.cit. p. 324.
15. Rappelons le triomphe d'Irène au Français, le 30 mars 1778. Voltaire fut couronné par les acteurs ayant joué la pièce (J. Van den Heuvel, *Album Voltaire*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1983, p.273).

Troisième édition du Festival « Normandie impressionniste »

Le thème de cette troisième édition sera « le portrait ». Nous vous présentons une sélection parmi les nombreuses expositions qui auront lieu à cette occasion.

Musée André Malraux au Havre - 16 avril au 26 septembre 2016

L'atelier de la lumière, portrait d'Eugène Boudin

Eugène Boudin a sans cesse orienté ses recherches vers une conquête de la lumière naturelle, laquelle le conduira jusqu'aux frontières de la peinture pure.

Avec 200 oeuvres dont une centaine de prêts (aquarelles, pastels, dessins, peintures...), l'exposition mettra en regard les œuvres de ce pionnier de l'impressionnisme et les réflexions exprimées par ses écrits : lettres, carnets, journaux et même une courte autobiographie.

Musée des Beaux-Arts à Rouen - 16 avril au 26 septembre 2016

Scènes de la vie impressionniste

Avec une centaine de tableaux (Manet, Monet, Renoir, Cézanne, Degas, Caillebotte, Fantin-Latour, Morisot, Cassat...) mais aussi des sculptures, photographies et correspondances manuscrites, l'exposition dévoilera l'univers personnel de ces grands maîtres et la représentation qu'ils en ont donnée.

Musée des impressionnistes à Giverny - 24 mars au 3 juillet 2016

Gustave Caillebotte, peintre et jardinier

Caillebotte, longtemps considéré comme un peintre amateur fortuné, collectionneur et mécène de ses amis impressionnistes, apparaît aujourd'hui comme l'une des figures majeures du groupe. Une part importante de sa production a été consacrée à l'évocation des jardins. Une centaine d'œuvres, peintures, dessins et sculptures, évoqueront cet aspect de son art, du Paris d'Hausmann à Yerres, de la Seine au Petit Gennevilliers et son jardin, jusqu'à sa relation avec Monet.

Musée des Beaux-Arts à Caen - 16 avril au 26 septembre 2016

Frits Thaulow (1847-1906), paysagiste par nature

Le musée des Beaux-Arts de Caen propose un portrait inédit de Frits Thaulow. Cousin d'Edvard Munch et beau-frère de Paul Gauguin, il fut le chef de file des artistes norvégiens en France pendant les années impressionnistes et post-impressionnistes, acteur majeur de l'histoire du paysage moderne occidental.

Musée de Normandie à Caen - 16 avril au 26 septembre 2016

John Batho Histoire de couleurs

L'œuvre de John Batho, photographe coloriste français se focalise sur la couleur, la lumière et leurs variations, mais aussi beaucoup sur la représentation de paysages normands, dont une série inédite consacrée à Honfleur ou aux nénuphars de Giverny.

Musée Eugène Boudin à Honfleur -25 juin au 3 octobre 2016

Etre jeune au temps des impressionnistes (1860-1910)

Réunion de portraits et de scènes de genre, cette exposition évoquera la jeunesse, des bras maternels à ceux du futur conjoint, sous les divers aspects qu'en a offert l'art des années 1860-1910, avec une attention spéciale aux exemples liés à la Normandie.

Musée Villa Montebello, Trouville 18 juin-25 septembre 2016

Robert Demachy. Impressions de Normandie : photographies du Calvados, 1880-1920

Masseot Abaquesne, le 1^{er} faïencier français

Musée de la Céramique, Rouen 20 octobre 2016 - 3 avril 2017, en co-production avec le musée national de la Renaissance, Écouen.



4^e de couv :
Paul César Helleu
*Portrait de Marie
Renard*
C. Lancien - C. Loisel
Musée de la Ville de Rouen