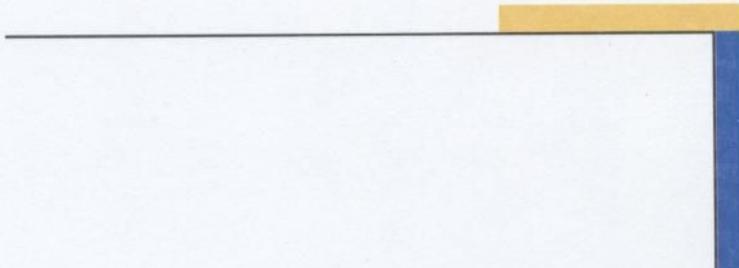


# LE HAVRE

vue imprenable  
sur la culture

ée  
raux





# Musée Malraux Le Havre

*Réouverture le 21 mars 1999*

Exposition inaugurale

## Georges Braque : l'espace

*du 21 mars au 21 juin 1999*



musée  
Malraux

musée  
Malraux  
Le Havre

02 35 19 62 62

# sommaire

<i>Un musée dans la lumière</i>	p. 1
<i>Le projet architectural</i>	p. 2
<i>Le parti muséographique</i>	p. 7
<i>L'histoire des collections</i>	p. 14
<i>Les programmes de restauration et d'encadrement</i>	p. 20
<i>L'accueil du public</i>	p. 22
<i>Informations pratiques</i>	p. 23
<i>Fiche financière</i>	p. 26
<i>L'aide de l'Etat</i>	p. 27
<i>Georges Braque : l'espace</i>	p. 28

# un musée dans la lumière

Situé face à l'entrée du port du Havre, le musée Malraux commande une vue remarquable, en relation directe avec la mer, privilège que peu de musées au monde partagent. La Normandie est connue pour la beauté d'une lumière qui a fait d'elle à la période impressionniste l'une des grandes régions de la peinture. **La situation exceptionnelle du musée**, la transparence de son architecture contribuent à faire de cet élément naturel l'un des paramètres et le défi majeur de la restructuration du musée. Élément d'identité du bâtiment, des œuvres qu'il contient, du littoral normand, la lumière naturelle, vivante reste l'une des clés d'appréhension de l'espace et des collections du musée.

Premier musée reconstruit après la guerre, le musée Malraux est l'un des premiers musées d'après-guerre à être rénové. Réalisé par ses concepteurs Guy Lagneau et Raymond Audigier sur les principes novateurs de **transparence** et de **flexibilité**, il devait marquer une étape nouvelle dans l'histoire de la muséographie. **André Malraux** l'inaugurait en tant que musée-maison de la culture le 24 juin 1961. En 1967, la maison de la culture quittait le bâtiment. Aucune nouvelle répartition des espaces n'avait suivi ce changement de destination.

À trente-cinq ans de distance, le musée construit par Guy Lagneau et Raymond Audigier s'imposait comme une très belle réalisation des années 60, dont la perception méritait d'être préservée. Le bâtiment apparaissait plus comme une référence de l'histoire de la muséographie que comme un simple contenant. Il ne s'agissait donc pas de nier sa forme, le système de regard qu'il organisait autour des œuvres mais de les **remettre en perspective** au sein d'un nouveau projet. Les travaux entrepris sont donc à la fois une restructuration mais aussi une mise en valeur de cette architecture.

Le musée Malraux est placé à l'extrémité sud de la zone littorale. Ce tracé qui part de Sainte-Adresse et longe la plage et le port de plaisance, a été entièrement remodelé depuis 1995 pour remettre en valeur les activités balnéaires et nautiques. Il accueille depuis 1998 l'Office de tourisme. Le projet renforce les relations du musée Malraux avec son environnement urbain et lui redonne pour ce faire toute sa valeur monumentale. La restructuration intérieure a été complétée par une opération de retraitement des abords du musée, confiée également à Laurent Beaudouin.

# le projet architectural

La rénovation repense l'équilibre des espaces et des fonctions : lieux de présentation des œuvres par rapport aux zones de services, salle d'expositions temporaires par rapport aux galeries des collections permanentes, mais également remet à jour un bâtiment vieilli dans ses dispositifs techniques, et son accessibilité, notamment au public à mobilité réduite. Deux ascenseurs ont été créés dans les espaces d'accueil et de collections. Les installations techniques : chauffage, climatisation, sécurité, éclairage ont été entièrement repensées.

Développant l'idée d'une entrée graduée du visiteur vers le musée, par une passerelle extérieure, puis une passerelle intérieure, Laurent Beaudouin a placé en introduction à la visite, à l'entrée du bâtiment, sur trois niveaux, les nouveaux services au public : accueil, librairie, café, salle de conférence, bibliothèque, ateliers pédagogiques. Un nouvel étage a été créé au dessus de ces espaces sous la verrière pour accueillir la conservation et la documentation du musée, laissant toute la place aux niveaux principaux pour les espaces publics. Les espaces techniques occupent les deux tiers du soubassement comme précédemment.

Les salles du musée sont visibles depuis le hall d'accueil au travers de la paroi vitrée qui les limite, créant un effet de vitrine. Les jours ménagés entre les cimaises permettent au regard de traverser l'espace et d'appréhender, dès l'entrée, la totalité de l'espace du bâtiment.

L'intervention architecturale, tout en proposant une nouvelle répartition des fonctions, s'inspire des caractéristiques de l'architecture initiale, telle la trame de 6 mètres de côté constitutive de l'architecture d'origine rythmée par les supports métalliques. Le principe d'un espace double-niveau (7 mètres sous plafond), entouré sur deux côtés par une mezzanine, demeure. L'idée d'une rampe comme entrée dans la collection a été reprise par Laurent Beaudouin. Elle longeait précédemment la mezzanine. Transversale, elle prend maintenant toute sa force d'objet architectural. La visite proposée est à deux niveaux et superpose regard sur la collection et perception de l'architecture.

# le projet architectural

Une attention particulière a été portée aux **matériaux**. Le parquet des espaces du musée s'établit en continuité avec le caillebotis de bois de la terrasse Ouest. Les placages en **bois** dans les espaces d'accueil rappellent la tonalité des escaliers monumentaux en bois datant de 1961. Les couleurs principales sont le **blanc** et le **gris**. Le blanc est la couleur du bâtiment dont il accentue le côté aérien et lumineux. Les cimaises grises se détachent des structures porteuses blanches. Des **plans de couleur** jaune, rouge, vert, bleu, que le visiteur découvre dans la salle de lecture et dans les collections ponctuent le parcours.

Le projet réalisé confirme l'importance de la lumière diurne, liée à l'identité du bâtiment. L'utilisation des **verres sérigraphiés** pour les façades ouest et nord permet de filtrer la lumière.

La double peau côté ouest est occupée de volets en verre sérigraphié pivotants qui peuvent constituer selon les heures de la journée et la direction du soleil une protection supplémentaire. Leur forme et leur rythme reprennent celui des lames du paralume dessiné par **Jean Prouvé**, qui protège la toiture des rayons solaires. Côté Est, une fente dans le plafond lumineux a été créée ; elle permet de rééquilibrer les apports lumineux entre les côtés est et ouest du bâtiment. Grâce à elle la mezzanine détachée maintenant de la façade apparaît comme un **volume flottant** dans l'espace. La réalisation d'une cimaise suspendue dans cet intervalle permet de présenter de façon originale l'ensemble du fonds d'atelier d'Eugène Boudin, face à la mezzanine. La répartition des plafonds pleins ou translucides, les jours en toiture accompagnent les volumes architecturaux.

La **mezzanine en équerre** autour de l'espace central double hauteur a été doublée en largeur, ce qui donne à la présentation des **collections permanentes** un espace accru, permettant de créer un véritable parcours avec des effets de recul et densité différents. La surface consacrée aux collections permanentes est de **1460 m<sup>2</sup>**. La suppression de la travée surbaissée de la mezzanine favorise une confrontation plus directe entre les espaces des deux niveaux et aménage des effets de "balcon" de la mezzanine vers le rez-de-chaussée ou vers le paysage extérieur. La rampe d'accès à la mezzanine, avec son palier suspendu dans l'espace anticipe, ce dialogue entre les deux niveaux et apparaît comme une sorte de belvédère.

# le projet architectural

## *les abords*

Le projet redonne une **unité** au site autour du musée, principal monument de la façade sud de la ville et rapproche, dans une même idée directrice, les espaces situés devant les immeubles limitrophes du musée, et ceux qui entourent directement le musée. Le bâtiment jusqu'alors dominé par la tour du sémaphore (qui n'existait pas sous sa forme actuelle au moment de sa construction) et un tracé de voirie particulièrement contraignant, reprend toute sa **force monumentale**. La réduction de la voirie a permis la détermination d'un large parvis **minéral** qui éloigne celle-ci du bâtiment, protège le visiteur dans son accession vers l'entrée, côté sud, et constitue une terrasse bordée de gradins d'où regarder la mer, côté ouest. Le parvis se termine côté nord par une série d'emmarchement qui permet de redescendre au niveau de la rue. Le pavage en **Pierre bleue** du Hainaut, qui s'insère dans la gamme colorée, noir et blanc de l'enveloppe du musée, apparaît comme un véritable socle visuel grâce aux effets de matière liés à son traitement par éclatement.

De l'autre côté du boulevard, une nouvelle digue et des enrochements créent un large espace plan, traité en pelouse. Celui-ci, dévolu à la promenade, permet, grâce au recul ainsi créé, une véritable appréciation de la façade ouest du musée dominée par le **Signal** de Henri-Georges **Adam**, la plus importante architecturalement. Le site développe l'activité de promenade traditionnelle le long de la mer. Il inclut des installations, jardins d'enfant, terrain multisports, destinées aux enfants et adolescents. Celles-ci répondent au souhait d'attirer vers ce nouvel espace une vie multiple et de ne pas isoler le lieu culturel du quotidien. Il permet de doter le musée des installations de parking et de la signalétique nécessaires à sa nouvelle vie.

# le projet architectural

## **Notes biographiques sur les architectes**

### **Laurent Beaudouin**

Né à Nancy en 1955, Laurent Beaudouin obtient son diplôme en 1979 à l'Ecole d'architecture de sa ville.

Pensionnaire de la villa Médicis "hors les murs" à New-York en 1983, il fit la même année, des études à la Cooper Union School.

Lauréat du concours Programme Architecture Nouvelle PAN 10, 1978

Lauréat du prix de l'Aménagement Urbain, catégorie projet urbain, 1992

Mentionné au Prix Mies Van der Rohe for European Architecture à Barcelone, 1992 et 1994

Mentionné au prix de l'Equerre d'argent, 1991

### **Emmanuelle Beaudoin**

née le 7 juin 1966 à Nanterre, (Hauts de Seine)

Architecte DPLG

Diplômée de l'Ecole d'Architecture de Nancy (1991)

Principales réalisations :

Pôle de gestion de Nancy, 1988

Thermes de Vittel, 1992

Médiathèque de Poitiers, 1996

Bibliothèques universitaires de Besançon, 1996, du Mans et de Belfort, 1998

Musée des beaux-arts de Nancy, 1999

En projet : Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 1997

# le projet architectural

**Sandra Barclay** est née en 1967 à Lima où elle obtient son diplôme d'architecte en 1993

Diplôme d'architecture à l'Ecole d'architecture Paris-Belleville

Prix du meilleur diplôme de France 1994, decerné par l'Académie d'architecture

**Jean-Pierre Crousse** est né en 1963 à Lima où il obtient son diplôme d'architecte

Diplôme d'architecture au polytechnique de Milan, 1989

Collaboration dans l'agence d'Henri Ciriani de 1990 à 1994

Sandra Barclay et Jean-Pierre Crousse s'associent en 1994

Citation pour leur participation au concours européen EUROPAN pour le Rond-Point du Havre, 1993

Association avec L. et E Beaudouin pour le concours pour la restructuration du musée Malraux, 1994

Lauréats du concours Pour la surélévation de la sous-station RATP de la Motte-Piquet, Paris XVe , 1997

# le parti muséographique

Le centre du dispositif initial était la salle polyvalente de 650 m<sup>2</sup> entourée sur deux côtés et sur deux niveaux par les galeries où étaient présentées les collections. D'une hauteur de 7m10 sous plafond, au cœur du bâtiment, cet espace était le lieu d'intervention symbolique du projet musée-maison de la culture où se rencontraient les interventions artistiques variées : expositions, concerts, conférences, spectacles. L'utilisation du lieu s'était figée au cours du temps et les espaces avaient été segmentés. Il s'agissait donc de repenser la relation des œuvres entre elles, et des œuvres au bâtiment en partant des données fortes nées du projet initial, notamment de l'**ouverture de l'espace**.

La logique de présentation a été inversée. Le visiteur entrait précédemment directement dans l'espace d'exposition temporaire. La **collection permanente** du musée est maintenant **mise en avant**. Le visiteur l'aborde, la voit en premier et la traverse pour aller vers la salle d'exposition temporaire située au nord du bâtiment.

La présentation des collections permanentes et des expositions temporaires se répartit sur deux niveaux.

En 1961, Reynold Arnould avait tracé une continuité chronologique au sein des collections, du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Toutes les œuvres, quelles que soient leur origine, leur importance, leur dimension étaient présentées selon le même dispositif et donc mise au même niveau. Désencadrées, elles étaient placées sur un fond de tissu de couleur lui-même placées sur un panneau, opaque ou translucide pour certains. Le placement des panneaux était continu dans les galeries. Panneaux, fonds, tableaux apparaissaient comme autant de plans de couleur jouant dans l'espace. L'appréhension des œuvres était individuelle.

Le parti muséographique actuel, tout en respectant le plan libre et ouvert, crée un accrochage au **rythme** et à la **densité différenciés** selon l'origine et l'époque des collections, ce qui est rendu possible par le regroupement de plusieurs œuvres sur une même cimaise. À la présentation plus dense, en espaces presque fermés, des œuvres du XVII<sup>e</sup> jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, succède un accrochage plus ouvert et continu pour les périodes postérieures. L'accrochage suit les **grandes articulations de l'histoire des collections**, don Louis Boudin, acquisitions impressionnistes, legs Charles-Auguste Marande, legs de Mme Dufy.

# le parti muséographique

Le visiteur, abordant ces sections, peut choisir un **parcours chronologique** dans la carrière de l'artiste ou dans l'histoire de l'art en passant d'une collection à l'autre, ou préférer une **approche par collection**. Le don Boudin qui est le fonds d'atelier de l'artiste est montré selon un parti spécifique. La présentation actuelle est une mise en valeur formelle des œuvres. Elle souligne également, grâce à la signalétique didactique, les paramètres historiques (histoire de collections) ou créatifs (statut de l'esquisse par rapport à l'œuvre terminée).

La première appréhension de la collection qu'a le visiteur est le point de vue depuis le hall d'accueil, au travers de la paroi vitrée. Le tableau de **Jean Dubuffet**, *Ontogénèse* (1974) est placée immédiatement derrière celle-ci. C'est l'une des seules œuvres de la collection à être placée en confrontation directe avec l'architecture. Ses dimensions importantes, la vocation des œuvres du *Cycle de l'Hourloupe* à dépasser le plan et à se développer comme un environnement ont guidé ce choix. Sa présentation sera remplacée au moment de l'inauguration par une œuvre de Georges Braque.

Ce premier regard rapproche dans un même coup d'œil une œuvre moderne d'une figure de proue du XVIIIe siècle. Il résume la façon dont se confrontent des œuvres de forme et d'époque diverses dans l'espace ouvert du musée Malraux.

**À son entrée** dans les salles muséales, le visiteur est accueilli par les **collections impressionnistes** au rez-de-chaussée, et par le fonds Eugène Boudin sur la mezzanine. La présentation d'un grand tableau du peintre fauve marseillais **Alfred Lombard** (*Marthe et Pauline sur la terrasse de l'atelier du peintre à Marseille*) placé à mi-hauteur entre les deux niveaux, face à la rampe d'accès, symbolise le passage du XIXe au XXe siècle autour de la peinture de plein air et de la couleur.

Plusieurs parcours dans les collections sont possibles : selon le déroulement chronologique à partir de l'extrémité nord de la mezzanine, du XVIIe au XXe siècle, ou en abordant les collections par leur cœur, la fin du XIXe et le début du XXe siècle, immédiatement derrière les portes d'accès.

L'accrochage des œuvres du XVIIe au XIXe siècle, plus dense, aménage des espaces plus clos mettant en valeur des toiles de dimensions très variées, de l'esquisse de quelques centimètres aux peintures d'histoire de grand format. Un dispositif architectural spécifique (défoncé dans le plafond) permettra la présentation du grand tableau de **Charles de la Fosse**, *La Consécration de la Vierge*, qui n'avait pu être montré depuis la guerre. Celle-ci, en cours de restauration avec la participation d'un mécénat de la BNP, sera exposée à partir du 20 avril.

# Le parti muséographique

Constituées par sédimentation successive, les collections anciennes sont de provenance variée. Toutes les écoles nationales, italienne, française, flamande, hollandaise, espagnole sont représentées par quelques exemples. La présentation **regroupe les œuvres par genre**, selon la classification créée au XVII<sup>e</sup> siècle par l'Académie de peinture. Le parcours fait naître des espaces consacrés successivement à la peinture d'histoire (religieuse ou mythologique), au paysage et à la scène de genre, à la nature morte, au portrait. Une petite salle à l'entrée du parcours réunit les œuvres antérieures au XVII<sup>e</sup> siècle.

Le Caravage a transformé au début du XVII<sup>e</sup> siècle à Rome la peinture religieuse. Les œuvres de **Ter Brugghen** (*La Vocation de Saint Matthieu*), de **Vouet** (*La Mise au tombeau*), de **Ribera** (*Saint Sébastien*) qui ont tous vécu à Rome dans le premier quart du siècle le montrent. **Giordano**, peintre napolitain de la génération suivante, s'y inscrit aussi (*Suicide de Caton d'Utique*). Sa *Présentation de la Vierge au temple*, le *Saint Charles Borromée donnant la communion aux pestiférés de Milan* de **Mignard** témoignent à Naples et à Rome de la montée d'un classicisme au milieu du siècle avant que ne s'affirme un baroque allant à Naples jusqu'au rococo (*Solimena*, *La Chute de Simon le Magicien*). La *Consécration de la Vierge* de Charles de La Fosse offre une gamme de couleurs plus blonde témoignant de la victoire des coloristes à la fin du règne de Louis XIV. Elle se rapproche de la fraîcheur de tons du *Mélèagre et Atalante* de **Janssens**, un épigone de Rubens.

La diversité du traitement de la **nature morte** au cours du siècle se voit entre la quiétude des deux vanités de Sébastien **Stoskopff** (*Nature morte à l'écrevisse et au citron*, *Nature morte aux fruits, au fromage et au pain*), le bouquet baroque du napolitain de Michelangelo **Cerquozzi**, et la nature morte de cour du français **Desportes** (*Nature morte au gibier*). La grande toile de **Hondecoeter** (*Chien défendant le gibier*) montre la place prise par les peintres flamands dans une forme où le réalisme de la représentation est essentiel.

La représentation du **paysage** est illustrée par les marines hollandaises (**Backhuysen**, **Willaerts**, **Van de Velde**) presque monochromes présentées face à la mer, et par le paysage italianisant où une Nature idéalisée est organisée autour des affects humains (*Paysage au prophète désobéissant* de Gaspard **Dughet**).

L'espace consacré au **portrait** offre des exemples variées d'approche de la personne humaine. Les deux extrêmes, également remarquables formellement, en seraient les *Portraits d'homme et de femme* de Hendrick **Pot** qui transmettent toute la rigueur et l'attention de la tradition hollandaise tandis que le *Portrait d'homme* de Simon **Vouet**, frémissant de vie, semble un instantané.

# le parti muséographique

Numériquement moins important, le XVIIIe siècle, est regroupé dans un seul espace autour du *Portrait de jeune homme* de **Fragonard** et de *l'Incendie de Rome* de **Hubert-Robert**. Les trois trompe-l'œil du peintre franc-comtois **Gresly** poursuivent cet aspect particulier de la vanité développée dès la fin du XVIe siècle par les peintres hollandais et dont les connotations morales sont traduites par la présence des deux penseurs antiques Démocrite et Héraclite.

Les deux paysages de **Georges Michel**, qui annoncent romantisme et réalisme sont placés à la transition entre les deux siècles. La présentation du XIXe siècle est dominée par le fonds d'atelier d'**Eugène Boudin**. Un espace regroupe les œuvres de la période romantique et de l'**Ecole de Barbizon** (bustes de Cordier, *Portrait de Charles Langevin* par Millet, *Paysage d'orage* de Diaz). Les études peintes par Boudin dans les environs d'Honfleur entre 1850-1858 sont présentées près des œuvres de **Cals** et de **Dubourg**, peintres de Honfleur, face aux deux **Courbet** qui marquent le triomphe du naturalisme. L'espace suivant confronte le tableau de Salon de Boudin, *Le Pardon de Sainte-Anne-la-Palud* peint en 1858 aux œuvres académiques (*Les Ondines* de Gendron, *L'Interdit* de Laurens, *La Mort de Christophe Colomb* de Jacquand). *L'Épisode du siège de Paris* de Gustave **Doré** superpose dans une même œuvre paysage et peinture d'histoire.

L'espace central est ensuite dévolu à la présentation des **grandes esquisses** (*Grand ciel nuageux sur Trouville*, *Ciel d'orage sur Trouville*, *Crépuscule sur le bassin du Commerce*, *Ciel d'orage sur l'estuaire*, *l'Été à Trouville*, *Brétagne...*) peintes par **Boudin** pendant les dix dernières années de sa vie. Elles sont rapprochées des petites études de ciels presque abstraites de la même période. Le visiteur qui suivra la cimaise du côté de l'espace central pourra leur comparer d'autres esquisses, celles préparant des décors ou de grandes peintures de **Delacroix** (*Héliodore chassé du temple*), **Roll** (*L'inondation près de Toulouse*), **Cormon** (*La Forge*), **Couture** (*Le Fou*).

Du côté Est de la mezzanine, une cimaise suspendue de 25 mètres de long permet de présenter **122 esquisses** du fonds d'atelier d'Eugène **Boudin**, sur quatre niveaux dans un accrochage très dense qui rappelle le XIXe siècle et évoque le travail de plein air de l'artiste. Les tableaux vont des plus anciens aux plus récents. Les esquisses, représentant les humains, dames sur la plage, pêcheurs, laveuses... qui ont fait le succès de Boudin, sont présentées sur la mezzanine en vis à vis de cette cimaise.

# le parti muséographique

**Au rez-de-chaussée**, le principe de présentation change. Les œuvres impressionnistes et modernes sont accrochées sur de longues cimaises dont l'espacement (6 mètres) reprend le rythme de l'architecture. Placées transversalement par rapport au bâtiment, elles permettent une perception globale du lieu et favorisent l'impression d'**unité** et de **fluidité** de l'espace. Le parti de présentation des œuvres sur des cimaises décalées souligne le parallélisme entre les acquisitions du musée et les toiles entrées dans les collections par l'intermédiaire du **legs Charles-Auguste Marande**. Les deux masques de Bourdelle, *Drame intime* acquis en 1908 et *Beethoven* légué par Marande se font symboliquement face au centre de l'espace. Le mur de soutien de la rampe accueille les œuvres du legs qui entourent ou précèdent l'impressionnisme (Delacroix, Constable, Boudin, Fantin-Latour, Daubigny, Pelouse). Sur les cimaises se succèdent **impressionnisme, post-impressionnisme, fauvisme**.

La première cimaise rassemble deux œuvres majeures peintes par **Monet** au début du siècle : les *Nymphéas*, 1904, *Londres, les tours du Parlement*, 1903. Dépassant le simple paysage, elles illustrent un traitement de l'espace et de la couleur particulièrement subtil. Elles sont rapprochées de *Bateaux au soleil couchant* de **Manet** (MNR 873) dont le cadrage comme l'interprétation de la lumière font une œuvre très rare. La première cimaise du legs Marande présente les chefs-d'œuvre impressionnistes de la collection *Soleil d'hiver*, *Lavacourt* peint par Monet durant la débâcle de l'hiver 1879-1880 (en prêt aux États-Unis), *Les Campagnes à Eragny* de **Pissarro**, *L'excursionniste* de **Renoir**. Son rapprochement avec la *Jeune fille lisant* de **Corot** rappelle l'intérêt du collectionneur pour le portrait comme pour le paysage. *Le Paysage de Te Vaa* de **Gauguin**, le pastel de **Vuillard** *A la fenêtre*, la *Scène de danse* de Ker Xavier **Roussel** sont dans les collections les seuls exemples de la génération du post-impressionnisme.

Deux plâtres de **Rodin** (*Saint-Jean Baptiste* et *L'âge d'airain*) et un plâtre de *Héraklès archer* de **Bourdelle** complètent la présentation de l'impressionnisme et du fauvisme du côté de l'espace central.

# Le parti muséographique

Le revers de ces cimaises confronte les paysages impressionnistes (*Les falaises de Varengeville et Fécamp, bord de mer* de Monet, *Le pont de Moret* et *La Seine au Point-du-Jour* de **Sisley**, *L'avant-port du Havre, matin, soleil, marée montante* et *L'anse des pilotes au Havre, haute mer, après-midi, soleil* de Pissarro) aux œuvres de Maxime **Maufra**, artiste d'origine bretonne accueilli par Durand-Ruel dans sa galerie en 1892 au moment où celui-ci cherche à faire émerger des artistes plus jeunes qui demeurent cependant dans la mouvance de l'impressionnisme.

La cimaise suivante présente les œuvres de jeunesse de **Braque** et de **Friesz**, établissant une relation immédiate avec l'impressionnisme et les artistes de cette génération. Viennent ensuite les œuvres fauves du legs Marande : paysages peints dans le midi par **Camoin** (*Le port de Marseille*) et **Marquet** (*Le port de la Ponche, Saint-Tropez*) entre 1904 et 1905, marine peinte à Anvers par **Friesz** en 1905. Les trois **Van Dongen** : *Le Bouquet*, *La Parisienne de Montmartre*, *Les Cavaliers du Bois de Boulogne* sont les témoignages les plus aboutis du fauvisme dans la collection. Ils sont suivis dans le parcours par les œuvres de **Dufy** (*Sortie de régates*, *Les Gymnastes*) et de Friesz (*Maison et Femme à la chaise longue*) et de **Lombard** de la même période.

La disposition des cimaises dans l'espace permet de présenter aux visiteurs la situation particulièrement riche de la peinture française dans les premières années du XXe siècle, moment où l'impressionnisme, encore plein de vigueur, inspire les jeunes artistes nés vers 1860, tandis que certains de ses maîtres continuent à innover et que le fauvisme renchérit sur sa leçon par l'apport de couleurs vives, pures, indépendantes du réel.

**À ce point**, le visiteur peut accéder à un espace conçu pour la présentation en rotation des **œuvres Art déco** dont les pièces les plus importantes sont liées au décor du paquebot Normandie : *Le Char de Poséidon*, un dessin très spectaculaire de **Jean Dupas** pour le décor du fumoir des premières classes (5 mètres de long), les petites versions des laques de **Jean Dunand** (*La Pêche*, *Les Vendanges*, *Le Chasseur de gazelles*, *Deux cavaliers attrapant au lasso des chevaux sauvages*, *Quatre chevaux sauvages*) ou poursuivre sa visite par le legs de Madame Dufy.

# le parti muséographique

**L'espace Dufy** est organisé autour des trente œuvres majeures du legs. La présentation suit le déroulement de la carrière de l'artiste. La première cimaise s'organise autour des recherches successives qui, de l'impressionnisme (*Le Yacht pavoisé* en prêt à Lyon) au fauvisme (*Jeanne dans les fleurs*) puis au cubisme (*Le casino Marie-Christine*), montrent un traitement de la couleur fondé pour l'essentiel sur la touche. La cimaise suivante présente les grandes séries de la maturité et celles de l'après-guerre. La touche est remplacée par le graphisme caractéristique de Dufy.

Chacune des faces est organisée autour d'une dominante, bleu pour les thèmes maritimes des années trente face à l'entrée, rouge pour les ateliers de l'après-guerre au revers. Elles illustrent l'évolution de l'œuvre de Dufy vers une peinture monotonale. Aux extrémités de la cimaise, sont accrochés les autoportraits de Dufy qui, dans leur différence, montrent le chemin parcouru de 1898 aux années 40.

À la période inaugurale, la présentation du legs Dufy sera moindre numériquement. Une sélection des pièces les plus importantes du XXe siècle moderne (*Nature morte aux clés* de **Léger**, *Tensions* de **Héliou**, *Autoportrait* de **Villon**, *Nature morte* de **Gleizes**) viendra clore le parcours alors que l'espace qui leur est normalement dévolu sera consacré à l'exposition Braque.

La salle d'exposition temporaire est située à l'extrémité du bâtiment. De 400 m<sup>2</sup>, elle peut être augmentée selon les manifestations par un espace repris sur la partie moderne des collections. Le XXe siècle, seul de ces ensembles à pouvoir offrir une possibilité d'extension aux expositions temporaires, prolonge la souplesse du projet d'origine.

À chaque niveau, une **vitrine** a été aménagée pour la **présentation des collections graphiques**. Les dessins y sont posés sur des plateaux inclinés. Un clavier permet au visiteur de faire apparaître tour à tour chacun des plateaux. Ce dispositif permet une durée d'éclairage réduite des dessins au moment où l'œuvre est regardée. Les présentations se feront par rotation. Pour l'ouverture, seront présentés au rez-de-chaussée des dessins et aquarelles de Dufy, au niveau mezzanine des dessins de Boudin, jusqu'alors non exposés.

# histoire des collections

Le **premier musée** du Havre fut inauguré en **1845** dans un bâtiment construit par Fortuné Brunet-Debaisne qui accueillait également la bibliothèque et le museum. Ce bâtiment était le premier musée construit en France.

Il fut détruit par les bombardements de septembre 1944. Les collections mises à l'abri à l'extérieur de la ville pendant le conflit furent en grande majorité préservées et forment donc toujours le noyau de la collection actuelle.

Le musée du Havre appartient à la **deuxième génération** de création de musées en France. Sa collection n'est le reflet d'aucune collection préexistante. Loin de répondre aux nécessités de conserver pour l'instruction du public des biens menacés pendant la Révolution, le musée répondait au souci d'une ville de réunir et de s'identifier à un patrimoine artistique alors même qu'elle abordait une des périodes les plus riches de son histoire.

**Les premières années**, le musée présente essentiellement des **collections privées déposées**, celle de M. Stevens, ami d'Adolphe Couveley, peintre de marines, premier conservateur, forte de 159 numéros, celle de Couveley lui-même (51 toiles), de Taylor, vice-consul des États-Unis, protecteur de Boudin (15 toiles), du peintre Benjamin Bonvoisin, élève de David, né au Havre (14 toiles).

Parmi les premières pièces entrées, les bustes de *Nègre et de Nègresse* de Cordier et *l'Enfant prodigue* de Couture donnés en 1843 par la **Société des Amis des Arts** qui venait de se constituer pour la promotion de l'art à travers l'organisation d'expositions. Regroupant toute la classe de la bourgeoisie la plus aisée de la ville, la Société des Amis des Arts aura une grande influence sur la vie artistique de la ville. Elle propose surtout à partir de 1880, tous les deux ans, des expositions pensées sur le modèle des Salons. Le musée fera des acquisitions régulières dans ces expositions.

# histoire des collections

Lorsqu'en 1857, la collection Stevens est reprise par son propriétaire, la Ville ne possède en propre que 68 tableaux et peut présenter 16 dépôts de l'Etat (Troyon, *Paysage au troupeau de moutons*, Celestin Nanteuil, *La Tentation*, Gendron, *Les Ondines*). En 1862, Benjamin Bonvoisin lègue 19 œuvres attribuées à des maîtres italiens et des toiles de sa main. La plupart sont maintenant désattribuées. Seul reste présenté le très beau *Portrait du jeune orfèvre florentin* de l'École italienne. Plusieurs peintures sont acquises à la vente après décès du reste de la collection : *Fleurs et insectes* de Otto Marcellis, *Petite fille à la chèvre* de Albrecht Cuyp.

Dès les premières années, **deux axes**, qui seront confirmés tout au long du XIXe siècle, se dessinent : la recherche d'**œuvres significatives de Maîtres** dans le but de constituer un ensemble de référence **et** l'intérêt pour les pièces d'**artistes "contemporains"** entrées par achat (Courbet, Millet, Couture) ou par dépôts de l'État (Troyon, Roll). Sur les 31 œuvres appartenant à la Ville avant 1850, seules 7 étaient antérieures au XIXe siècle, toutes les autres sont des œuvres d'artistes vivants. Parmi les premières toiles anciennes, les marines, tel le *Vaisseau appareillant* de Adam Willaerts acheté à Adolphe Couveley, les natures mortes (les Stoskopff donnés par M. Toussaint, Adjoint au Maire, ou le Hondecoeter légué en 1850 par Mme Rousselin), les portraits dominant, montrant l'attirance des amateurs pour ces genres réalistes, très présents également dans les expositions organisées par la Société des Amis des Arts. Caractéristique de cet esprit, l'acquisition la plus coûteuse de Courbet, *Remise de chevreuils*, pourtant de dimensions modestes. Sa présence fut renforcée en 1961 par le dépôt par l'État du *Paysage à Ornans* (MNR 656).

Fondée en 1517 par François Ier comme arsenal, Le Havre est une ville moderne. Au milieu du XIXe siècle, elle s'impose comme l'un des principaux ports de l'Europe. Port de l'émigration vers l'Amérique, elle abrite les bourses du café et du coton. L'évolution de la collection suit l'affirmation de la ville sous la IIIe République. Les **pièces majeures des XVIIe et XVIIIe siècles**, *Saint Sébastien* de Ribera, *La Vocation de Saint-Matthieu* de Ter Brugghen, *La Mise au tombeau* de Vouet, *Le suicide de Caton d'Utique* de Giordano, *Portrait de jeune homme* de Fragonard, *L'incendie de Rome* de Hubert-Robert sont **acquises entre 1881 et 1884** ; le *Paysage au prophète désobéissant* de Dughet est acheté pour un Poussin en 1897. Elles rejoignent *Loth et ses filles* de Vien, *Saint Charles Borromée donnant la communion aux pestiférés de Milan* de Mignard, *La Chute de Simon le Magicien* de Solimena et *La Consécration de la Vierge* de Charles de La Fosse achetés respectivement en 1873 et en 1866. En 1863 et en 1873, outre les dépôts d'achats faits dans les Salons, l'État concède les premiers envois issus de ses collections.

# histoire des collections

Le musée du Havre se voit attribuer 6 œuvres de la collection Campana. Cinq d'entre elles, les primitifs italiens, furent repris en 1962 au moment de la constitution du Musée du Petit Palais à Avignon. Seules sont demeurées dans les collections, *le Miracle de Santa Cosa de Lorette* de Francesco da Montereale et *Sainte Marguerite en prière*, attribué à Lorenzo Costa plus tardifs et qui ramènent le début des collections au XVI<sup>e</sup> siècle. Ils sont accompagnés de plusieurs autres œuvres provenant des collections nationales : *L'Éruption du Vésuve* de Voltaire, *Portrait d'un amiral* de Nicolas Maes, *Portrait de vieille femme* de Victor Schnetz.

Mais l'identité de la collection telle que nous la connaissons actuellement, autour de l'impressionnisme et du fauvisme ne se construit qu'au XX<sup>e</sup> siècle. Elle suit l'histoire de la ville, où des artistes tels que Boudin, Monet, Dufy, Friesz, Braque, Dubuffet naquirent ou grandirent et qui fut visitée par Corot, Millet, Jongkind, Ribot, Courbet...

**En 1900**, le frère d'**Eugène Boudin** donne le **fonds d'atelier** de l'artiste, 220 esquisses peintes sur toile, carton, panneau de bois, parfois de très petites dimensions. On y trouve des œuvres du début (sous-bois sombres, pêcheurs et barques des environs de Honfleur) mais surtout des grandes ébauches de paysages peints à Deauville, Trouville, Honfleur entre 1890 et 1898. Eugène Boudin est habituellement considéré comme un pré-impressionniste. Dans de nombreuses études, il semble dépasser l'impressionnisme pour aller vers l'abstraction. Cet ensemble, le plus important rassemblement d'œuvres peintes de l'artiste, est un témoignage irremplaçable sur le travail de plein air, quotidien de l'artiste. Il montre une étonnante concentration d'études animalières, où l'animal, comme les personnages des plages apparaît surtout comme un support du jeu de la lumière.

Peu d'œuvres de Boudin viennent d'autres sources. On peut citer deux panneaux de 1852, représentant Le Havre, proches de Corot par la facture, donnés par Ferdinand Martin, un des amis havrais avec qui le peintre entretenait une correspondance de toute une vie. La Ville fit également l'acquisition en 1860 du *Pardon de Sainte-Anne-la-Palud*, tableau présenté au Salon par Boudin en 1858 et commenté par Baudelaire.

# histoire des collections

**L'impressionnisme** fait son entrée dans les collections au **début du XXe** siècle au moment où la conscience apparaît qu'il convient de faire place à cette école représentative du XIXe siècle qui vient de s'achever. Les premiers artistes achetés sont Maufra et Moret. Le nom de **Monet** qui vécut sa jeunesse au Havre est immédiatement cité. Mais c'est seulement en 1911 qu'un contact s'établira entre la ville et le peintre. Deux vues du port du Havre sont achetées à **Pissarro** en 1903, immédiatement après leur réalisation. Les raisons locales ne sont pas étrangères à cet achat, alors que les transformations du port prévues vont faire disparaître les sites dépeints. Les mêmes motivations présideront à l'acquisition à Marquet en 1935, d'un tableau représentant également l'avant-port.

Trois Monet, *Les falaises de Varengeville* de 1897, *Londres, les tours du Parlement* de 1903, *les Nymphéas* de 1904 sont achetés en 1911 à l'atelier de Giverny. L'intérêt rétrospectif du Havre pour l'impressionnisme n'a pas permis que des œuvres datant des séjours havrais de Monet soient présentes dans les collections.

De toutes les œuvres impressionnistes, *La Seine au Point-du-Jour* de **Sisley**, donnée en 1912 par Pieter Van der Velde, négociant, collectionneur havrais, daté de 1877, est la seule datant des débuts de l'impressionnisme. La même année, la Ville achète une vue de Boudin, *La Seine à Caudebec-en-Caux* (1889) qui témoigne de la proximité du style de celui-ci avec l'impressionnisme. Le fonds est complété par les dépôts par l'État d'un Sisley (*Le Pont de Moret*, MNR 203) et d'un **Manet** (*Bateaux au soleil couchant*, MNR 873) respectivement en 1953 et 1961. L'achat d'un Monet, *Fécamp, bord de mer* en 1994 avec l'aide du Fonds régional d'acquisition des musées et du Fond du patrimoine, outre qu'elle montre un site local et correspond à l'intérêt renouvelé de l'artiste pour sa région d'origine, introduit dans la représentation de Monet dans la collection une vision plus classique de l'impressionnisme.

**En 1936, Charles-Auguste Marande**, négociant en coton, lègue sa collection de peinture. Riche de pièces **impressionnistes** (Renoir, Monet, Pissarro), et **fauves** (3 Marquet, 2 Camoin, 3 Van Dongen, Friesz), elle établit la liaison entre XIXe et XXe siècle. Le pastel de Vuillard, *À la fenêtre*, datant du début du siècle est remarquable. L'artiste le mieux représenté dans la collection est Maxime Maufra avec 11 peintures et dessins.