

LA GAZETTE

DES AMIS DES MUSEES DU HAVRE ET DE ROUEN



N° 26 Avril 2024

FAIRE ÉQUIPE

Les relations entre les Amis et les conservateurs de musée.

Comment les conservateurs voient-ils les associations d'Amis de musée ? Qu'en attendent-ils ? Répondre à ces questions nous paraît essentiel pour pouvoir travailler en étroite collaboration avec eux. C'est pourquoi nous nous sommes proposé de rencontrer les directeurs et conservateurs de nos musées, à Rouen comme au Havre, et de les interroger à ce sujet. Au Havre l'AMAM accompagne un musée Le MuMa et totalise 420 adhérents, à Rouen les AMAR accompagnent trois musées (le musée des Beaux-Arts, le musée de la Ferronnerie et le musée de la Céramique) et totalisent 850 adhérents. Plusieurs thèmes ressortent de ces conversations.

Les associations ont, pour les conservateurs, un rôle historique : contribuer à l'animation et au rayonnement des musées.

« Les Amis contribuent à rendre vivant, à animer le musée, faire que ce soit un lieu où il se passe toujours quelque chose. Le fait d'amener des publics en est la conséquence plus que le but. »

Les associations constituent, pour eux, des relais de leur action en direction du public notamment par la mise en place d'actions innovantes et attractives.

« Les conservateurs ont le nez dans le guidon, ils ont peu de relations avec le public. Ils n'ont pas le temps d'aller sur le terrain voir les publics. Les associations font la connexion avec la société civile. Elles sont un go-between entre les conservateurs et le public, que l'on invite à nous accompagner dans la transformation du musée. Les associations sont une courroie de transmission pour un public renouvelé ».

Un exemple frappant ici, c'est celui des « Nuits étudiantes ». A l'origine c'est à Rouen que ce projet est mis en place à l'initiative de l'AMAR. Depuis neuf saisons à Rouen (Nuit étudiante chap. 9), de 1000 à 1500 étudiants et étudiantes ont déambulé dans le musée jusque tard le soir, en regardant les œuvres et en assistant à des spectacles de tous genres. Le même dispositif est en projet au Havre. Autre exemple, faire de la musique au musée devant les œuvres. Cela existe à Rouen depuis vingt ans avec Midi Musée Musique et la même expérience est maintenant en projet au Havre avec l'accompagnement de la conservatrice.

Les Amis de musée sont des « ambassadeurs ». Ils parlent des musées, les font connaître, les font aimer. Ils favorisent, selon un autre conservateur « l'accès à la culture pour tous ».

« Les musées se positionnent de plus en plus comme des espaces collaboratifs, inclusifs et plus accueillants, et qui s'ouvrent en particulier aux jeunes générations. Les nouveaux enjeux de la médiation font de l'expérience du musée, de ses collections, de ses expositions, une aventure des émotions et de la pensée. »

Les conservateurs évoquent également le soutien qu'ils reçoivent des associations d'Amis. Comme le dit une des conservatrices interrogées, une association d'Amis doit « faire équipe » avec son musée. Cela passe notamment par le fait de suivre la programmation muséale en organisant des événements qui lui correspondent. Au Havre, par exemple le MuMa a prévu pour l'été 2025 une grande exposition sur les paquebots, laquelle sera annoncée en janvier 2025 par un cycle de quatre conférences intitulé « Les arts et la mer », proposé par l'AMAM. A Rouen, les visites intitulées « Une heure au musée » suivent l'actualité muséale. Il en va de même de plusieurs des cycles de conférences annuels.

« Faire équipe » s'applique aussi, bien évidemment, au mécénat, avec en particulier l'achat et la restauration des œuvres. On rappellera ici que l'AMAM a acquis en 2023 deux huiles sur toile d'Othon Friesz représentant des aras d'Amazonie. Ces deux toiles très décoratives ornaient un escalier du paquebot *France* et rejoignent la belle collection que possède le MuMa sur ce peintre. La restauration de ces deux œuvres sera prise en charge par le musée, un bel exemple de collaboration fondée

Amis des Musées d'Art de Rouen (AMAR)

Esplanade Marcel Duchamp - 76000 ROUEN
02 35 07 37 35

Présidente : Catherine Bastard

Vice-Présidentes : Anne Genevois
Anne-Marie Le Bocq

Secrétaire : Catherine Poirot-Bourdain

Trésorier : Jacques Malétras

Conseil d'administration :

Yvette Autain, Michèle Baron, Marie-Agnès Bennett,
Ghyslaine Canadell, Marie-Christiane de la Conté, Agnès Forchy,
Peter Larsen, Marc Laurent, Nicole Lepouzé,
Marie-Claude Linskens, Sophie Rochefort Guillouet,
Charlotte Rousseau, Didier Saunier,
Jean-Noël Tulliez, Patrick Vernier

Permanences :

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

sur une confiance réciproque. A Rouen, les AMAR ont participé à la restauration du triptyque de Raoul Dufy, *Le cours de la Seine*. Cette année, ils sont engagés dans un nouveau projet : l'achat, à la demande des conservateurs, d'un grand tableau rare d'Henri Le Secq des Tournelles, le fondateur du musée de la Ferronnerie.

Au-delà du soutien direct à l'animation du musée et à l'enrichissement des collections, les conservateurs évoquent une autre dimension, plus informelle et néanmoins essentielle de l'action des Amis de musée, le soutien moral qu'ils en reçoivent.

« Cela a une grande valeur pour les conservateurs, l'enthousiasme lors des acquisitions et lors de la restauration du triptyque de Dufy, cela fait un immense plaisir... L'enthousiasme des Amis génère beaucoup d'énergie pour continuer le travail. »

Il faudrait encore s'interroger, avec les conservateurs, sur la possibilité pour les associations d'Amis, d'aller plus loin en étant davantage qu'aujourd'hui associées à la politique muséale et à l'action des musées. Bien sûr au Havre comme à Rouen, les directions des musées prennent soin d'informer les associations de leurs projets pour qu'elles puissent s'y associer. Au Havre par exemple, cela se fait deux fois par an lors d'une réunion avec les responsables de l'association et en juin lors du pot amical qui clôt la saison. A Rouen des rendez-vous réguliers ponctuent l'année et les conservateurs s'expriment également sur leurs projets lors de l'assemblée générale des AMAR.

Peut-on aller plus loin dans la co-construction ? Au Havre, le MuMa sollicitera l'AMAM dans les prochaines années pour aider le musée à s'ouvrir sur les pays européens voire au-delà. A Rouen, l'idée est évoquée d'expérimenter l'implication dans la vie du musée des Amis qui le souhaiteraient, par exemple en organisant des sessions de travail sur les collections.

Pourquoi aussi ne pas faire une place aux Amis dans la rédaction du projet scientifique et culturel du musée qui est à l'ordre du jour ?

En définitive, la collaboration entre les associations d'Amis et les conservateurs, c'est une relation « gagnant-gagnant » comme le dit l'une de nos interlocutrices.

« D'un côté, les conservateurs proposent un accès privilégié aux activités, avant-premières, conférences - les coulisses du musée. Les membres des associations sont valorisés de même que les mécènes donateurs. De l'autre, le musée peut bénéficier d'un soutien financier et aussi d'un soutien moral. »

Catherine Bastard, présidente des AMAR
et Françoise Quérueu, présidente de l'AMAM

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

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

Présidente : Françoise Quérueu

Vice-Présidente : Dominique Louet

Trésorière : Christine Morisse

Trésorier adjoint : Michel Duhamel

Secrétaire : Carole Wieland

Secrétaire adjointe : Elisabeth Dessoyer

Chargées de mission :

Evelyne Lesueur et Nathalie Rousselin

Conseil d'administration :

Michèle Ayrat, Nathalie Lhomme,
Dominique Rouzé, Valérie Senand.

Pour des musées toujours plus proches de leurs publics.

Le projet des musées de la métropole Rouen Normandie.

Les onze musées de la Métropole Rouen Normandie accueillent 334 000 visiteurs (2023), conservent près d'un million d'œuvres, objets et documents, organisent une vingtaine d'expositions par an et mènent de nombreux projets pour faire connaître notre patrimoine commun. Ma nomination à la tête des musées en août 2023, à la suite de Sylvain Amic, m'a conduit à proposer à Nicolas Mayer-Rossignol, président de la Métropole Rouen Normandie, et Laurence Renou, vice-présidente en charge de la culture, un projet qui repose sur trois fondements : développer le musée « comme à la maison », valoriser les savoir-faire, réduire l'empreinte environnementale de nos établissements.

La visite d'un musée peut être fatigante pour le public. C'est pourquoi l'idée du musée « comme à la maison » se traduit par la volonté d'améliorer le confort que l'on offre à nos visiteurs. Ces dernières semaines, canapés, fauteuils et tables basses sont apparus dans les salles du musée des beaux-arts, du musée industriel de la Corderie Vallois et de la Fabrique des Savoirs. Dans les mois qui viennent, les autres musées seront pareillement équipés afin que chacune et chacun puisse mieux profiter des collections. Afin de faciliter l'accès aux

musées, la billetterie gratuite sera supprimée : les visiteurs pourront entrer dans les musées librement, comme dans une bibliothèque.

Les musées sont des conservatoires de savoir-faire. Bien souvent, pourtant, les techniques de création des collections n'y sont pas expliquées. Quel dommage de ne pas donner à comprendre comment l'on utilise un instrument chirurgical du musée Flaubert et d'histoire de la médecine, un vase du musée de la Céramique ou comment fonctionne une serrure du musée Le Secq des Tournelles ! Des dispositifs de médiation seront installés à l'avenir dans les salles afin de mieux comprendre la technique et la matérialité des œuvres. Grâce à des moyens supplémentaires, nous allons développer le récolement des collections, opération de vérification des inventaires, pour mieux connaître nos collections et les valoriser lors d'expositions. Nous travaillons également à amplifier le programme de restauration d'œuvres, et je tiens à remercier chaleureusement les Amis pour le rôle déterminant qu'ils ont joué dans la redécouverte du tableau de Raoul Dufy Le cours de la Seine.





Image de synthèse du projet de café PERSEVOIR-DUPLAT-CBA-RRC
Atelier A.Rispal



LIAP PERSEVOIR-DUPLAT-CBA-RRC
Atelier A.Rispal

Les musées de la Métropole mènent de nombreuses actions pour réduire leur impact sur l'environnement. Un projet inédit en Europe de caisse d'œuvre d'art en matériaux biosourcés est en cours de développement. Nous souhaitons optimiser la circulation des œuvres d'art, en prêtant moins mais plus longtemps et en concevant une nouvelle politique de dépôts dans les musées de la région. Le Conseil métropolitain a adopté, en décembre 2023, une mesure innovante qui permet aux visiteurs des expositions temporaires de bénéficier d'un tarif réduit lorsqu'ils se rendent au musée à vélo, en bus ou en train. Nos expositions temporaires, de rayonnement international, seront plus sobres, notamment en termes de scénographie.

Nous valoriserons les jardins des musées, notamment au Pavillon Flaubert et à la maison des champs Pierre Corneille.

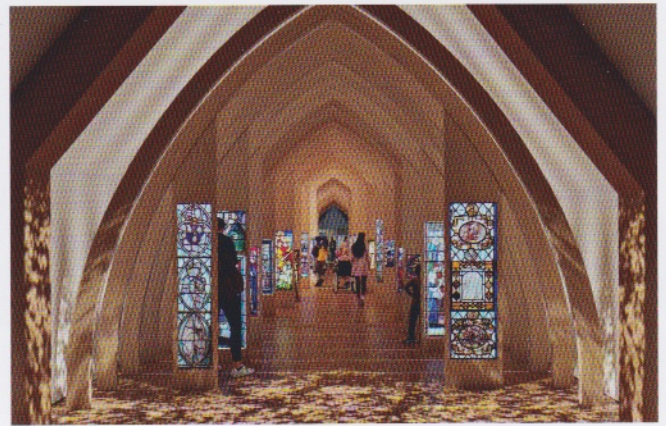
La rénovation du musée Beauvoisine constitue le chantier majeur des années 2024-2028. Aujourd'hui très dégradé, l'ancien couvent des Visitandines qui abrite le muséum et le musée des antiquités sera restauré et proposera un nouveau projet muséal, fondé sur l'histoire du territoire, les liens de Rouen avec le monde et sur la place de l'homme dans son environnement.

De nouvelles réserves sont en cours de création. Grâce à un budget d'investissement en hausse, engagement pris par le Conseil métropolitain dans le cadre de la candidature de Rouen pour devenir capitale européenne de la Culture, d'autres musées seront rénovés, à commencer par la maison natale de Pierre Corneille qui fera l'objet dès cette année d'une refonte de son parcours de visite.

Robert Blaizeau,
Directeur des musées de la
Métropole Rouen Normandie



Jardin du cloître PERSEVOIR-DUPLAT-CBA-RRC-Atelier A.Rispal



PERSEVOIR-DUPLAT-CBA-RRC-Atelier A.Rispal



PERSEVOIR-DUPLAT-CBA-RRC-Atelier A.Rispal

Un trésor à la bibliothèque Armand Salacrou et aux Musées d'Art et d'Histoire du Havre :

Les illustrations de *Paul et Virginie*

Le Havre est la ville natale de l'écrivain Bernardin de Saint-Pierre. La bibliothèque Salacrou, spécialisée dans le patrimoine écrit et iconographique normand, et les Musées d'Art et d'Histoire du Havre (1) ont acquis au fil des ans des pièces majeures qui éclairent l'oeuvre et la personnalité de l'auteur. On y trouve non seulement des éditions rares illustrées de son roman le plus célèbre, *Paul et Virginie*, mais aussi toutes sortes d'objets créés autour de ce livre par les arts décoratifs.

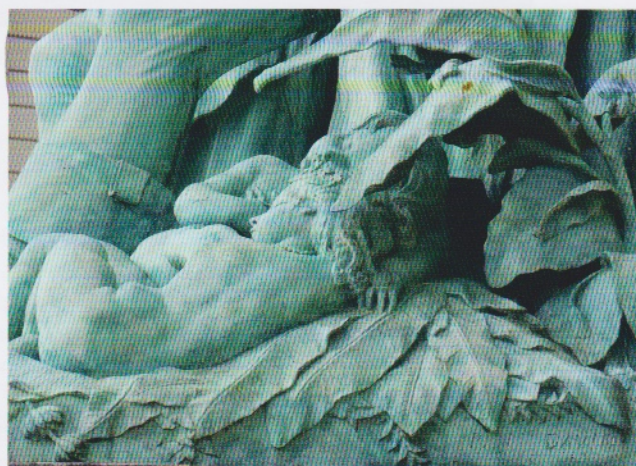


Statue de Bernardin de Saint-Pierre par David D'Angers, 1850, Le Havre.
© Françoise Quérue

Quelques mots sur la vie et la personnalité d'un écrivain assez mal connu.

Né en 1837 au Havre, Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, dont la statue, installée aujourd'hui devant le palais de justice de la ville, salue les passants, doit sa notoriété à un petit roman : *Paul et Virginie*, publié en 1788. David D'Angers l'avait bien compris, qui sculpte les deux enfants sous des feuilles de latanier aux pieds de l'écrivain.

Et pourtant sa production littéraire, fruit d'une vie pleine d'expériences diversifiées, est d'une grande richesse. *Paul et Virginie* n'en constitue qu'une infime partie.



Détail de la statue de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* enfants.
© Françoise Quérue

« La nuit même ne pouvait les séparer ; elle les surprenait souvent couchés dans le même berceau, joue contre joue, poitrine contre poitrine, les mains passées mutuellement autour de leurs cous, et endormis dans les bras l'un de l'autre. » Ed. GF Flammarion, 1966, p.88.

Très tôt attiré par les voyages lointains, Bernardin de Saint-Pierre a douze ans lorsqu'il quitte Le Havre pour la Martinique.

Après avoir obtenu son brevet d'ingénieur militaire, il réside en Russie, en Prusse, en Hollande... tout en rédigeant inlassablement ses *Mémoires*.

En 1768, il s'embarque pour les Indes Orientales, séjourne à l'île de France (aujourd'hui l'île Maurice) où il restera trois ans. Trois années pendant lesquelles il note avec enthousiasme ses observations sur la nature, les animaux et les hommes qu'il croise : Indiens, Africains, Européens. Toutes ces notes donnent naissance en 1773 à son premier roman : *Voyage à l'île de France*.

Un roman foisonnant qui comporte des extraits de journal, des lettres, des dialogues philosophiques, des cartes, des tableaux, des schémas, des glossaires... Bernardin de Saint Pierre analyse aussi la société de l'île. Et ce qu'il voit l'indigne. Dans une violente critique du *Code noir*, il dénonce les mauvais traitements que les colons infligent aux esclaves :

« Je croirai avoir été utile aux Hommes, si le faible tableau du sort des malheureux Noirs peut leur épargner un seul coup de fouet, et si les Européens qui crient en Europe contre la tyrannie et qui font de si beaux traités de morale, cessent d'être aux Indes des tyrans barbares ». (2)

[1] Les musées d'Art et d'Histoire du Havre regroupent l'Abbaye de Gravelle, la Maison de l'Armateur et l'hôtel Dubocage de Bléville.

[2] En écho, l'exposition sur Esclavage et mémoire normande au musée du Bocage de Bléville en 2023 au Havre. Notre roman se déroule en contexte esclavagiste et met en scène des protagonistes posant un regard positif sur les Indiens et les Africains. C'est pourquoi cette exposition a consacré une salle aux représentations noires dans *Paul et Virginie*.

Un bel argumentaire contre l'esclavage des hommes de couleur... D'ailleurs dans *Paul et Virginie*, pas une seule fois le mot « nègre » ne désignera l'esclave Domingue, alors que ce vocable à connotation méprisante est couramment employé dans les œuvres de l'époque.

Si la réception de ce premier roman n'est pas très positive, les *Etudes de la nature*, déclinées à partir de 1784, emportent l'adhésion d'un large public. L'écrivain, fortement influencé par Rousseau dont il est un ami proche, y recueille les preuves de l'existence de Dieu dans la nature, laquelle pense-t-il, reflète par sa grandeur et sa générosité la bienveillance divine.

C'est dans le quatrième tome de cette oeuvre que se situe le roman *Paul et Virginie*, présenté par l'écrivain comme « une application des lois de la Nature au bonheur de deux familles malheureuses » car la nature, mère irréprochable, a comme seul souci le bien particulier de l'Homme.

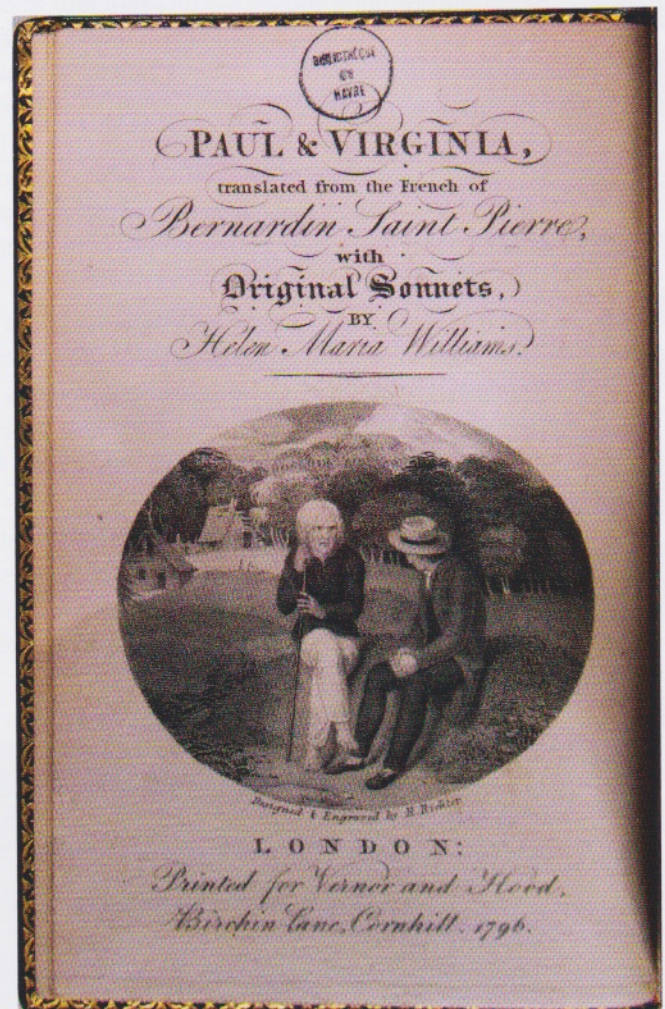
Le succès des *Etudes de la nature* est immédiat ; il devance de peu celui de *Paul et Virginie*, aussitôt adoré du lectorat féminin. Enthousiastes, les admiratrices qui se font appeler les « bernardines », baptisent leur fils Paul et leur fille Virginie !

Du coup, Bernardin de Saint Pierre imagine pour elles une version de poche.

« *Paul et Virginie*, ouvrage, Dieu merci, aimé des femmes, et dont j'ai fait faire en 1789 une petite édition in-18, afin qu'elles pussent le mettre dans leurs poches ».

L'écrivain, maintenant reconnu, est nommé par Louis XVI intendant du jardin des Plantes de Paris, succédant à Buffon. Il se marie : de cette union naissent... Virginie en 1794 et... Paul en 1798.

En 1794 on le trouve professeur de morale républicaine à l'Ecole Normale supérieure de l'an III, instituée par la Convention ; en 1795 il devient membre de l'Institut de France dans la classe de Morale (actuelle Académie des sciences morales et politiques) ; en 1803, fervent bonapartiste, il est élu à l'Académie française dont il sera le président en 1807. Une personnalité riche, profondément humaniste, qui finit ses jours en 1814 dans le village d'Eragny après avoir traversé avec élégance tous les soubresauts de l'Histoire.



Traduction anglaise de *Paul et Virginie*, Londres, J. Dodsley, 1789.
Le Havre, bibliothèque municipale.

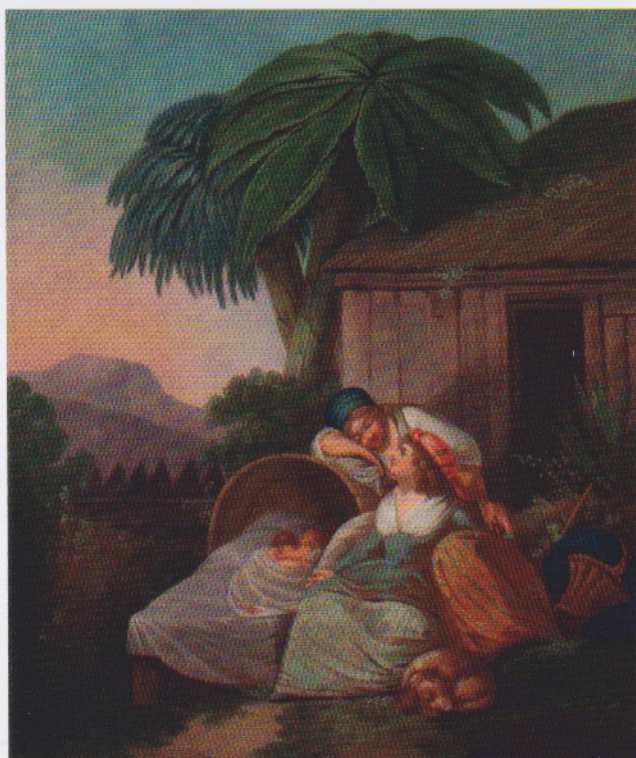
Pourquoi cet ouvrage original, *Paul et Virginie*, qualifié par son auteur de « pastorale » (3), ou d'essai (4) a-t-il connu un succès littéraire immédiat lors de sa parution et une telle postérité dans l'illustration et les arts décoratifs ? Rappelons l'intrigue :

A l'île de France, le narrateur découvre deux cabanes en ruines. Un vieillard va lui en raconter l'histoire.

Deux Françaises, Madame de la Tour, veuve d'un mari qui, hélas, n'est pas gentilhomme, et Marguerite, paysanne bretonne abusée par un séducteur, accouchent, la première d'une fille, la seconde d'un fils. Rejetées par la société, toutes deux se réfugient dans l'île pour élever ensemble leurs enfants, aidées par un couple d'esclaves, Marie et Domingue. Elles travaillent la terre, et la nature tropicale, magnifique et généreuse, pourvoit à tous leurs besoins. *Paul et Virginie* grandissent dans ce paradis à l'écart des codes de la civilisation, dans une pureté morale absolue.

Madame de la Tour, lorsque sa fille ressent les troubles de la puberté, estime qu'il est sage d'envoyer celle-ci en France auprès d'une tante fortunée. Séparés, *Paul et Virginie* connaissent le malheur pour la première fois ; d'autant que peu de lettres seront échangées entre les deux jeunes gens.

Après deux ans passés à Paris, Virginie revient mais le bateau, le Saint-Géran, fait naufrage tout près de l'île. Par pudeur, la jeune fille refuse de se déshabiller comme le lui conseillait un marin prêt à la sauver, et elle se noie.



Paul et Virginie bébés, Anonyme, huile sur toile, fin XVIII^e début XIX^e. Le Havre, Musées d'Art et d'Histoire.

Paul et les deux mères meurent de chagrin.

Alors, pourquoi un tel succès pour un roman qui connaît une fin tragique et atteste de l'échec d'une micro-société idyllique à la Rousseau ?

Avec *Paul et Virginie*, l'exotisme entre dans la littérature ; une nature sauvage et primitive y est décrite avec exactitude : Paul allait déraciner « de jeunes plants de citronniers, d'orangers, de tamarins dont la tête ronde est d'un si beau vert et de dattiers dont le fruit est plein d'une crème sucrée qui a le parfum de la fleur d'orange »... Ce décor insolite en 1788 ravit les lecteurs européens, peu habitués à ce style « plastique ». On comprend mieux que de telles descriptions aux couleurs vives aient suscité nombre d'illustrations.



Le Passage du torrent, dessin de Anne-Louis Girodet, gravure de Roger, eau-forte imprimée en couleurs et retouchée au pinceau, 1806. Le Havre, bibliothèque municipale.

(3) pastorale : genre littéraire développant une forme d'harmonie entre l'homme et la nature, qui s'oppose à la corruption sociale.

(4) essai : ouvrage à travers lequel l'auteur expose ses réflexions sur un ou plusieurs sujets donnés.

Certaines séquences fortes vont particulièrement inspirer les artistes : les nourrissons enlacés dans leur berceau, le passage du torrent, le jupon parapluie, l'esclave marronne, (5) le naufrage.

Autre nouveauté : les personnages vivent par leurs sens (la vue, l'ouïe, l'odorat) non par leur intellect : Paul ne sait ni lire ni écrire, les deux protagonistes n'ont point besoin de ce vecteur pour communiquer. La simplicité des relations, le contact direct avec la nature les tiennent « loin des cruels préjugés de l'Europe ». Les êtres pensent et agissent en symbiose avec le seul décor naturel.

En outre, Bernardin de Saint Pierre reste dans la tradition du roman d'analyse. Les sentiments fraternels qui animent *Paul et Virginie* enfants se transforment en sentiments amoureux. Mais cette relation pure, abîmée par la société puisque Virginie part sur le continent, se révèle impossible. Echec de cette expérience rousseauiste imaginée par l'écrivain. La mort tragique de la jeune fille entraîne celle de Paul et des deux mères.

En 1856 est créé au Havre le fonds Bernardin de Saint-Pierre, rassemblant manuscrits et correspondance écrite ou reçue par l'écrivain. A partir de cette date, la bibliothèque municipale du Havre et les musées d'Art et d'Histoire enrichissent le fonds par des acquisitions régulières, grâce au soutien de l'Etat et de la Région Haute-Normandie.



Illustration d'Umberto Brunelleschi pour une édition de *Paul et Virginie*, Paris, F. Guillot, 1943. Le Havre, bibliothèque municipale.

En 1996-1997 une grande partie des livres de la collection Paul Toinet, grand collectionneur et spécialiste de l'auteur, est acquise par la bibliothèque Salacrou : « Cet ensemble regroupe près de 159 éditions rares du roman, les premières traductions étrangères, éditions provinciales, imprimées à l'étranger et en langues étrangères, des contrefaçons, des éditions illustrées (...) qui témoignent de la fortune éditoriale exceptionnelle du roman au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. » (6)

Autant dire qu'il y a pléthore d'illustrations. Toutes les scènes phares sont mises en dessins, en peintures, en gravures. L'aspect particulièrement paisible de l'enfance de *Paul et Virginie* et la douce amitié qui unit les deux mères sont soulignés dans cette huile sur toile ici présentée.

La scène du torrent inspire également les illustrateurs : la féminité de Virginie, la robustesse de Paul mettent en valeur l'harmonie d'un couple parfait.

Au 20^{ème} siècle, le roman continue à inspirer les artistes. Et Othon Friesz s'empare également du sujet.



Illustrations d'Othon Friesz pour une édition de *Paul et Virginie*, collection « Le Florilège des chefs-d'œuvre français », éditions de la Maison française, Paris, 1947. Le Havre, bibliothèque municipale.

(5) Un exclave marron est un esclave fugitif.

(6) extrait p. 156 de l'article de Dominique Rouet in *Paul et Virginie*, un exotisme enchanteur, Le Havre, Musées d'Art et d'Histoire, 2014.



Plaque de verre pour lanterne magique.
Virginie fait un parapluie de sa robe, Le Havre, Musées d'Art et d'Histoire.

La production en série des lanternes magiques au milieu du XIX^{ème} siècle [7] correspondant à la sortie d'éditions enfantines, se révèle un support idéal pour le roman. Les musées d'Art et d'Histoire du Havre possèdent une série de plaques de verre très colorées, qui présentent l'histoire en bande dessinée. On peut y observer la nature luxuriante de l'île qui enveloppe littéralement les personnages car, nous l'avons compris, celle-ci fait partie intégrante de l'action.

Le succès du roman auprès de la population est tel que les arts décoratifs s'en inspirent pour décorer les objets de la vie quotidienne. Des pendules sont créées à l'effigie de *Paul et Virginie*.

Des statuettes en biscuit représentent les deux enfants en train de jouer.

On remarquera que *Paul et Virginie* sont des enfants potelés, signe évident de leur bonne santé car la nature pourvoit à tous leurs besoins.

Objets encore plus quotidiens : des assiettes en faïence mettent en scènes les épisodes du roman, de la naissance à la mort des personnages.



Nauffrage du Saint-Géran et mort de Virginie, assiette en faïence fine (Creil et Monterau) fabriquée entre 1849 et 1867.
Le Havre, Musées d'Art et d'Histoire.

[7] Le procédé de la lanterne magique est découvert à la fin du XVIII^{ème} siècle. Fabriqué en série, l'objet se démocratise et entre même dans les foyers les plus modestes.

On trouve les mêmes motifs sur des éventails, des écrans à main, des toiles de Jouy et même du papier peint. Les images d'Epinal s'emparent elles aussi de l'histoire.

Ainsi ce petit roman au succès fou va-t-il nourrir les imaginations des lectrices du XIX^{ème} siècle et contribuer à l'éducation des enfants car il se veut d'une très haute teneur morale.

« une religion pure, aidée par des mœurs chastes, les (Madame de la Tour et Marguerite) dirigeait vers une autre vie, comme la flamme qui s'envole vers le ciel lorsqu'elle n'a plus d'aliment sur la terre ».

L'histoire de *Paul et Virginie*, idéalisée par Bernardin de Saint-Pierre se voit sur-idéalisée dans les interprétations artistiques qui en sont faites.

Les mythes de l'enfant pur et d'une nature bienveillante, doublant le rôle des figures maternelles, même s'ils sont utopiques, deviennent des modèles pour les familles bourgeoises du XIX^{ème} siècle.

La bibliothèque Salacrou et les Musées d'Art et d'Histoire du Havre offrent donc une belle collection d'éditions précieuses du roman et d'objets manufacturés.

Souhaitons que les Havrais puissent bientôt voir les voir exposés dans leur ville.

Françoise Quéruef, février 2024
Présidente de l'AMAM



Paul aux pieds de Virginie, détails de l'éventail
Le Havre, Musées d'Art et d'Histoire.

Source : *Paul et Virginie, un exotisme enchanteur*

Articles réunis par Elisabeth Leprêtre, conservateur en chef du patrimoine et Directeur des musées d'Art et d'Histoire du Havre
Editions Nicolas Chaudun, 2014

Remerciements à Lucile Haguet ; conservateur en charge des collections patrimoniales à la bibliothèque municipale Salacrou et à Emmanuelle Riand, directrice des Musées d'Art et d'Histoire du Havre

Deux Friesz du paquebot France pour le MuMa

À la vente aux enchères organisée le 26 octobre 2023 à Cannes, l'Association des Amis du musée André Malraux (AMAM) se portait acquéreur d'une paire de toiles d'Othon Friesz provenant du paquebot *France*, en vue de les offrir au MuMa. Au croisement de deux « figures » du panthéon havrais que sont le peintre Othon Friesz et le paquebot *France*, ces œuvres ne pouvaient manquer d'attirer l'attention des équipes du musée, qui se sont rapidement tournées vers l'AMAM pour en permettre l'acquisition. Celle-ci s'élevait à 52.000 € en tenant compte des frais d'adjudication. L'association montrait une nouvelle fois la preuve de son dynamisme et de son engagement aux côtés du musée dans l'enrichissement de ses collections.

On sait la force des liens noués entre le mytique *France* mis à l'eau en 1960 par la Compagnie Générale Transatlantique et Le Havre : *France* a marqué à son arrivée au Havre en décembre 1961, l'accomplissement de la renaissance de la ville, après l'achèvement de la reconstruction de celle-ci et l'inauguration du Musée/Maison de la Culture par André Malraux. La ville a été le port d'attache du paquebot et a vécu durant 12 ans au rythme de ses départs et de ses arrivées. C'est également au Havre, au « quai de l'oubli » que le paquebot finit abandonné en 1974 avant d'être racheté en 1977. Rappelons que le MuMa avait présenté une grande exposition « Paquebot *France* » (9 juillet – 20 septembre 2012), qui faisait la part belle aux arts décoratifs.



Othon Friesz, Ara bleu d'Amazonie, vers 1920, huile sur toile, 120 x 112 cm, Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux. Crédit photo : MuMa / Laurent Lachèvre

Trois œuvres de Friesz ornaient les murs de *France*. Parangon de l'art de vivre à la française, le paquebot s'est pourtant vu reprocher à son lancement une décoration présentant un caractère hybride sinon incohérent, fruit d'un compromis entre les tendances les plus modernes de la décoration et un goût jugé petit-bourgeois. À une époque où la bataille entre peintres figuratifs et abstraits faisait rage, le comité de sélection composé de l'architecte Guillaume Gillet, du peintre Chapelain-Midy et du critique d'art Pierre Mazars, avait en effet veillé à observer un équilibre délicat entre les artistes contemporains comme Zwobada, Carzou, Humblot ou Chapelain-Midy et des artistes établis comme Friesz, Gromaire, Dufy, Braque ou Utrillo.

Les deux œuvres acquises, intitulées *Ara bleu d'Amazonie* et *Couple d'aras* ornaient la descente arrière de la classe Touriste du paquebot *France* jusqu'au désarmement du navire et leur débarquement en décembre 1974. D'un format presque carré (120 x 112 cm), elles saisissent le spectateur par leur forte dimension décorative. Des oiseaux exotiques aux couleurs vives se détachent sur une nature tropicale exubérante. Le paquebot, utilisé une partie de l'année pour des croisières, devait proposer une décoration en accord avec les escales desservies, dont le Brésil en 1963 ou les Antilles l'année suivante. Le choix des aras n'est pas sans rappeler l'extraordinaire décoration murale réalisée à la fin des années 1920 pour l'appartement du vicomte Amédée de Flers composée de sept panneaux pour un linéaire approchant les dix mètres (aujourd'hui collection galerie Larock-Granoff) et interroge dès lors sur la date de leur réalisation. Car si on sait que ces aras ont fait partie de la vente organisée le 10 juillet 1983 des « œuvres d'art du *France* et tableaux de marine de la Compagnie Générale Maritime » dont elles constituaient le lot n°205, les circonstances de l'acquisition de ces toiles par la CGT doivent encore être éclaircies. Friesz est mort en 1949, bien des années avant l'armement de *France*. Aussi, peut-on se demander s'il s'agit de toiles de remploi, déjà détenues par la Compagnie et provenant du désarmement d'un autre navire, ou d'une acquisition auprès de la veuve de Friesz au moment de l'armement de *France* ?

Ces deux toiles témoignent du lien entretenu par Friesz avec les arts décoratifs. Friesz, s'est, à l'instar de Dufy, imposé comme l'un des artisans du mouvement de rénovation des arts décoratifs de l'Entre-deux-guerres. L'artiste a ainsi réalisé des cartons de tapisseries et nombre de céramiques. Or, la seule trace de ce lien dans les collections du musée était jusqu'alors constituée par les céramiques de 1909 réalisées avec André Metthey pour la villa des Baigneuses à Sainte-Adresse et achetées par le Musée Malraux en 2006. Il convenait de combler cette lacune. Ces toiles viennent également renforcer le fonds Friesz des collections du MuMa qui compte désormais 75 œuvres (26 céramiques, 20 peintures, 20 dessins, 6 estampes, 3 imprimés auxquels s'ajoutent 2 manuscrits). Rien de plus naturel au regard de la naissance havraise de l'artiste et de ses débuts artistiques. C'est en effet au Havre que le jeune Friesz suit les cours de Charles Lhullier à l'école municipale des beaux-arts avant de rejoindre l'École nationale des beaux-arts à Paris en 1897. Il expose à plusieurs reprises au Havre et participe notamment aux quatre expositions du Cercle de l'art moderne, dont il est membre du comité *Peintures*, avec Dufy et Braque, entre 1906 et 1909. Il était donc légitime que le MuMa lui rende hommage

dans une exposition « Othon Friesz, le fauve baroque », du 20 octobre 2007 au 27 janvier 2008.

Ces œuvres viennent également renforcer un autre axe de la collection du musée constitué par les œuvres en lien avec les décors de paquebots : de *Normandie*, le grand prédécesseur d'avant-guerre de *France*, le MuMa conserve ainsi des laques de Dunand et l'étude pour le décor de sa piscine par Dufy. Mais également des œuvres destinés à d'autres paquebots tels que les projets de Georges Leroux. En lien avec *France*, le MuMa ne conservait jusqu'alors que *L'Invitation au voyage*, de Zwobada : une maquette de la mosaïque qui ornait la grande descente du paquebot.

Que l'AMAM trouve ici l'expression de notre sincère gratitude et de notre reconnaissance. Après une légère restauration, les toiles pourront être présentées au public et entreront en résonance avec l'exposition « Paquebots 1913-1942. Une esthétique transatlantique » prévue au MuMa en avril 2025.

Michaël DEBRIS,
Chargé de collections au MuMa.



Othon Friesz, Couple d'aras, vers 1920, huile sur toile, 120 x 112 cm, Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux. Crédit photo : MuMa / Laurent Lachèvre

Mais qui êtes-vous donc M. Géricault ?

La création de récits « archiromantiques¹ »

Le bicentenaire de la mort de Géricault (1791-1824) est l'occasion d'interroger les connaissances que nous avons d'un artiste qui ne signait, ni ne datait ses tableaux², qui n'eut qu'une carrière de douze années, qui n'a laissé que de très rares écrits et dont les peintures conservées dans la maison familiale à Saint-Cyr-du-Bailleul furent détruites lors des bombardements de 1944. Un artiste dont au fond « nous ne savons rien, ou si peu³ ». Nourrie par un 19^e siècle au cours duquel le terme « artiste⁴ » s'installe dans un nouveau régime de valeur, celui de la « singularité », l'histoire de Géricault devait s'appuyer pendant plus d'un siècle sur l'ouvrage de son premier catalographe Charles Clément⁵, conçue à partir du récit parcellaire relaté par trois rapins, quarante ans après la mort du peintre, qui taisait ce qui pouvait heurter les bienséances de la bourgeoisie de l'époque et qui vint nourrir la légende d'un être mystérieux, d'un marginal de nature instable. On lui rendit de plus, très tôt un culte macabre par la commercialisation, dix ans après son décès, de son masque mortuaire où se dessinaient les traits d'un vieillard, alors qu'il n'avait pas encore trente-trois ans. Le peintre devint pendant longtemps l'archétype de l'artiste maudit, c'est-à-dire mort avant d'avoir pu être perçu comme un grand innovateur engagé. L'historien de l'art dispose de « la meilleure biographie qui soit⁶ », un matériel essentiel à son travail : des peintures et une multitude de dessins. En 1992, Henri Zerner voit par exemple dans les études de l'artiste « une attitude nouvelle envers la narration (...) une remise en question des principes de la peinture et plus particulièrement de la peinture d'histoire⁷ ». La plus juste connaissance que nous avons aujourd'hui de Géricault doit beaucoup à l'historien de l'art indépendant Bruno Chenique qui fut chargé de mission pour préparer une exposition sur Géricault au Grand Palais en 1992, suivi

d'un colloque international au Louvre, deux événements qui marquèrent un tournant décisif dans l'approche et la connaissance de ce peintre. En 1998, Chenique soutiendra sa thèse à Paris I, sur « Les cercles politiques de Géricault », un mémoire de doctorat qui lui vaudra les félicitations du jury. Poursuivant encore aujourd'hui ses recherches sur cet artiste il en est indéniablement l'un des grands spécialistes.

L'image d'un nouveau contrat social fondé sur l'unité du genre humain

• Le drapeau de l'épiderme

Le 3 puis le 4 juin 1793 le Club des Jacobins, reçut une députation de citoyens Noirs en provenance de Saint-Domingue venue réclamer l'abolition de l'esclavage. Cette dernière offrit un drapeau tricolore sur lequel étaient peints sur le bleu, un Noir, sur le blanc, un Blanc, sur le rouge un métis. Le geste fut renouvelé le 4 février 1794. Il est tout à fait probable que Géricault ait eu connaissance des circonstances dans lesquelles la Convention adopta le décret de 1794 actant l'abolition de l'esclavage, de la bouche de son oncle maternel, Siméon Bonnesoeur-Bourginière (1754-1844), ancien conventionnel et député républicain, exilé pour régicide et dont l'artiste dressa le portrait en 1808. Quant à l'expédition de Saint-Domingue (1801-1803) dont l'objectif était de renverser Toussaint Louverture et rétablir l'esclavage, il existe une série de dessins de Géricault qui en relate les épisodes tragiques. Il s'avère que le personnage qui figure au sommet de la pyramide de son « grand naufrage » : le modèle Joseph, est venu de Saint-Domingue à Marseille puis de la ville phocéenne à Paris, où il fut engagé dans un cirque en tant qu'acrobate. Lorsqu'on examine les études préparatoires au *Radeau* l'on remarque que l'avènement d'un épiderme plus clair a lentement émergé, car sur certaines esquisses sa peau est bien plus foncée⁸. Il s'agit sans équivoque d'un « métis ». Dans le respect

¹ Henri Zerner, « Géricault (Théodore) 1791-1824 », Encyclopédia Universalis, VIII, 1984, p. 539, col. 3.

² Dans le corpus de Géricault, les seuls titres qui pourraient provenir de lui, ou qui ont été donnés de son vivant, sont ceux qui nous sont connus par les livrets des Salons : Portrait équestre de M. D**** [1812], rebaptisé Officier de Chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant ; Cuirassier blessé [1814] ; Scène de naufrage [1819], rebaptisée Radeau de la Méduse, ou bien ceux des vignettes de lithographies : Boxeurs, Maréchal-ferrant, Chevaux allant à la foire, Factionnaire suisse au Louvre.

³ Bruno Chenique, « Géricault, le « Radeau de la Méduse » et l'idéologie du seul but d'art », dans La Tribune de l'art, lundi 21 avril 2003.

⁴ Nathalie Heinich, L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique, éditions Gallimard, 2018.

⁵ Charles Clément, Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître. Paris, Didier, 1868. Dans son ouvrage, Lorenz Eitner, Géricault, sa vie, son œuvre, Paris, Gallimard, 1991, affirmait clairement dans sa préface p.5, « qu'il était hors de question de remettre en cause l'énorme travail de recherche de Charles Clément, cité dans Bruno Chenique, « Géricault, le « Radeau de la Méduse » et l'idéologie du seul but d'art », dans La Tribune de l'art, lundi 21 avril 2003, note 88.

⁶ Régis Michel, Géricault, l'invention du réel, Découvertes Gallimard, 1992, quatrième de couverture.

⁷ Henri Zerner, « La problématique de la narration chez Géricault », actes du XXVIII^e Congrès international d'histoire de l'art (15-20 juillet 1992), Berlin, Akademie Verlag, s.d. [1993] ; texte réédité dans : Henri Zerner, Géricault, Paris, Editions Carré, 1997, ici p. 49.

⁸ Théodore Géricault (1791-1824), Etude pour le groupe principal du Radeau de la Méduse, 1819, huile sur toile, 80,4 x 63,7 cm, Allemagne, coll. part. Dans cette étude la couleur de l'épiderme est plus foncée.



Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*
Rouen, musée des Beaux-Arts,
inv.1888.1

© Agence Albatros /Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

des codes de la peinture d'histoire, la place qu'il occupe dans l'image oblige à le considérer comme le protagoniste de la scène. S'enroulant autour d'un manche en bois, les lambeaux blancs et rouges qu'il agite, laisse présager ceux d'un drapeau tricolore, puisque la troisième couleur se trouve à proximité : le bleu de son pantalon. L'évocation de cet étendard n'a rien d'anodin dans le contexte de la Restauration et de sa loi interdisant les signes politiques de ralliement, ou les signes de ralliement politique. Les artistes usèrent alors de subterfuges, tel Horace Vernet grand ami de Géricault, continuellement surveillé, ainsi que Louis Bro, du fait de leurs positions contraires au gouvernement du roi. Dans son *Massacre des Mamelouks*⁹ présenté quasiment en face du *Radeau de la Méduse* lors de son premier accrochage au Salon de 1819¹⁰, Vernet revêt le noir du premier plan d'une tenue tricolore. En 1822, il se fait exclure du Salon pour avoir affublé certains de ses personnages de cocardes bleu, blanc et rouge.



Théodore Géricault, *Le sauvetage des naufragés*
[Etude pour *Le radeau de la Méduse*]
Plume et lavis de bistre sur papier
Rouen, musée des Beaux-Arts
inv.AG 1890.49

© Agence La Belle Vie/Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

⁹ Horace Vernet (1758-1836), *Le Massacre des Mamelouks ordonné par Méhémet Ali Pacha en 1811*, Salon de 1819, huile sur toile 386 x 514 cm, Amiens, Musée de Picardie.

¹⁰ Le directeur des Musées, Auguste de Forbin (1777-1841), organisateur de l'exposition officielle avait décidé de modifier l'accrochage « deux fois en cours d'exposition par souci d'équité, mais probablement aussi pour créer l'événement et ranimer l'intérêt du visiteur » ; Sébastien Allard et Marie Claude Chaudonneret, *Le Suicide de Gros ; Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, éditions Gourcuff Gradenigo, 2010, p.107.

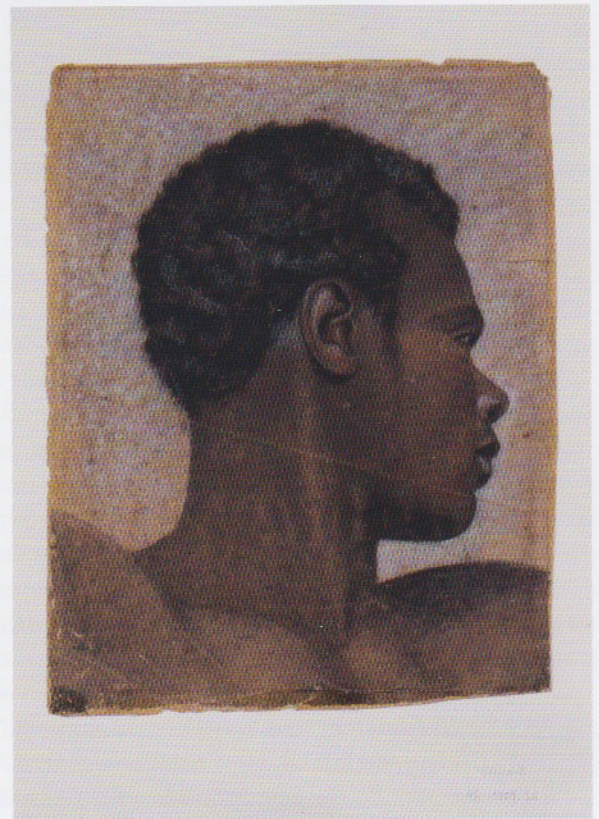
Par le choix d'une composition ascensionnelle d'une rare habileté, Géricault a tout fait pour que le spectateur soit attiré dès le premier coup d'œil par le « père tenant son fils », dont le désespoir semble total. Seul personnage à nous faire face, il tourne le dos à ses compagnons. Il porte la croix de la Légion d'honneur, insigne national inventé par Bonaparte entre 1802 et 1804, un détail qui vient briser l'idée souvent soulevée par les critiques d'atemporalité de la scène. La présence de cette « croix des braves » au tout premier plan du tableau est une véritable audace et permettant au peintre de faire de cet étrange duo le symbole d'un Premier Empire cannibale ayant dévoré ses propres enfants, forces vives de la France¹¹. L'artiste en fait un représentant du « vieux monde », qu'il place à l'extrémité d'une diagonale dont le sommet est justement le « métis » placé au-dessus de la pyramide humaine, fruit de l'union de deux races.

Il est le « futur de la France ». En cela le peintre s'oppose aux idées saint simoniennes publiées en 1814 dans *De la réorganisation de la société européenne, ou de la Nécessité et des moyens de rassembler les peuples de l'Europe en un seul corps politique, en conservant à chacune son indépendance nationale* et dans lequel l'auteur délivre un projet théorique d'organisation des peuples, débarrassés des gouvernements arbitraires : « Peupler le globe de la race européenne, qui est supérieure à toutes les autres races d'hommes ; le rendre voyageable et habitable comme l'Europe¹² ». À ce projet, certes précurseur de la création de l'Union européenne, mais néanmoins clairement colonialiste et raciste, il convient d'opposer la clairvoyance d'un Jules Michelet, grand scrutateur des œuvres de Géricault. Dans une de ses leçons données au Collège de France, le 8 février 1849, intitulée *Les races réconciliées*, il convoquait la figure de la femme : « amante éternelle », afin de mettre fin à la haine entre les peuples :

« Voyez comme la destinée des femmes est plus dure que celles des hommes. De même la race entre les races d'hommes la première par la tendresse du cœur, la race nègre, est la plus persécutée. Cette race femme par la sensibilité, en vaine nature, pour la sauver, la fit aussi la plus forte. Que devons-nous faire ? Cultiver en elle le doux féminin, les métiers et arts propres aux femmes, à la sensibilité. C'est ce que Géricault a bien senti dans le Radeau de la Méduse. Le plus tendre meurt sur son maître, le plus fort fait signe à la voile, à

l'avenir. C'est l'esclavage qu'on vient d'arracher de son pays qui délivrera les autres. Profond symbole : le salut est peut-être dans ces races jeunes, devant l'épuisement du monde¹³ »

Le double drapeau de Géricault : celui de la République auquel s'ajoute celui de « l'épiderme », exprime clairement le message du *Radeau de la Méduse* : celui d'un nouveau contrat social fondé sur l'unité du genre humain. Ajoutons à cela l'accusation faite à l'encontre du régime politique de la Restauration, sujet du tableau interprétant d'une manière clairement orientée un fait divers, discréditant le commandant de la frégate la *Méduse*, responsable du naufrage, Hugues Duroy de Chaumareys, ancien émigré âgé de 52 ans. Le grand tableau de Géricault est d'évidence éminemment politique. En 1819, le peintre exécuta un dessin au revers de la page 3 du *Mémoire présenté aux chambres des Pairs et des députés*, rédigé le 21 avril 1819 par Alexandre Corréard¹⁴. Dans ce rapport l'auteur y dénonçait l'incompétence du ministre de la marine,



Théodore Géricault, Tête de noir vu en profil perdu
pierre noire sur papier bistre et tâche de gouache blanche
Rouen, musée des Beaux-Arts
inv.AG 1909.36

© Y. Deslandes/Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

¹¹ Il est une métaphore du lieutenant Ugolin della Gherardesca dont la légende, modèle d'un héros damné, est racontée dans la Divine Comédie de Dante (1303-1321).

¹² Claude-Henri de Saint-Simon, *De la réorganisation de la société européenne, ou de la Nécessité et des moyens de rassembler les peuples de l'Europe en un seul corps politique, en conservant à chacune son indépendance nationale*, éditeur Delaunay, Paris, 1814, p.60.

¹³ Jules Michelet, « Deuxième leçon (jeudi 1er février 1849) », Cours au Collège de France, publiés par Paul Viallaneix, t. II, Paris, Gallimard, 1995, p. 460.

¹⁴ Théodore Géricault (1791-1824), *Etude d'homme nu pour le Radeau de la Méduse*, 1819, Plume, mine de plomb, 21, 6 x 12, 5 cm, dessiné au revers de la page 3 du « Mémoire présenté aux chambres des Pairs et des députés », le 21 avril 1819, par Corréard, Rouen, musée des Beaux-arts.

Du Bouchage, réclamait clairement la peine de mort pour le commandant Chaumareys, jugeant la condamnation de ce dernier à trois ans de prison militaire prononcée le 3 mars 1817 par un conseil de guerre, trop légère. Ce que Corréard et Savigny ne dirent jamais c'est qu'ils avaient attisé la haine sur le radeau entre deux groupes de culture, de classe et d'ethnies différentes pour réduire les bouches à nourrir¹⁵.

• La recherche d'universalisme

Joseph Vernet l'ami fidèle de Géricault, mais aussi Alexandre Corréard et Jean-Baptiste Savigny étaient francs-maçons¹⁶. Géricault place entre les têtes de ces deux rescapés-témoins situés sous la voile du radeau - Corréard tendant le bras gauche vers l'horizon -, un symbole de fraternité des peuples. Deux mains d'un personnage noir enlacent en effet les deux poignets d'un homme blanc. Ce motif d'union entre deux hommes, si stupéfiante dans une époque clairement raciste et colonialiste, regardant dans des directions opposées, mais solidaires dans leur espoir, évoque ce que l'on appelle en franc-maçonnerie une « Chaîne d'union ».



Théodore Géricault, Portrait d'homme en buste, dit le charpentier de la Méduse, vers 1818, huile sur toile - Rouen, musée des Beaux-Arts inv.1872.3.

© Agence La Belle Vie/Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Un peintre des minorités

• L'altérité ethnique

Les Noirs dans l'art de Géricault sont en fait présents dès 1811-1812¹⁷, c'est-à-dire bien avant le projet du *Radeau de la Méduse*. Le beau portrait d'homme noir conservé au musée des Beaux-Arts de Rouen longtemps considéré comme celui du charpentier de la Méduse¹⁸ appartient en fait à une longue série de portraits ou d'études de Noirs à cheval ou pas, de femmes et de couples Noirs réalisés à l'huile ou au crayon, à l'aquarelle et à la plume dès l'année 1811. En dehors de l'interprétation que l'on vient de donner de son « grand naufrage », l'opposition de Géricault à l'esclavage est clairement perceptible dans son œuvre, notamment dans deux études qu'il réalise pour le *Radeau*¹⁹, dans lesquelles le peintre reprend la posture de l'homme noir du slogan des abolitionnistes anglais de la fin du 18^e siècle : « An I not a Man and a Brother? ». L'artiste s'intéressait d'évidence aux minorités ethniques. Il recueillit notamment Mustapha qui lui servit de modèle ainsi qu'à son ami Horace Vernet qu'il convertit aux beautés d'un Orient²⁰ que Géricault rêvait de visiter.

• Des enfants qui pensent

Géricault a réalisé un certain nombre de portraits d'enfants, notamment ceux de ses amis Horace Vernet, Louis Bro et Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy qui d'éloignent de la tradition des portraits d'enfants accompagnés d'un adulte, d'un parent ou d'un pédagogue, voire de manière générale des portraits d'enfants aristocratiques présents dans l'histoire de l'art. Placés au-dessus de la ligne d'horizon, nous donnant ainsi une impression de monumentalité, ils sont représentés en « position dominante », mais semblent aussi isolés dans une nature minérale quasi hostile, contraints et disproportionnés dans l'espace pictural comme s'ils « étaient piégés dans un corps qui aurait grandi trop vite ». Ces portraits anticipent ceux des impressionnistes dans lesquels des enfants sont assis dans des fauteuils trop grands, symbole de leur conditionnement : se préparer à des rôles prédéterminés par des classes sociales dominantes.

¹⁵ Sur les récits du naufrage de la frégate la Méduse voir Nebiha Guiga et Aurélien Portelli, « Les Récits du Radeau de la Méduse : L'Histoire d'une situation extrême aux prismes des violences et des sortie de guerre », dans *Napoleonica. La Revue* 2023/2 (N° 46)2023/2 (N° 46), Éditions La Fondation Napoléon, pages 139 à 172 ; [consultable sur <https://www.cairn.info/revue-napoleonica-la-revue-2023-2-page-139.htm&wt.src=pdf> [consulté le 01/03/2024]]

¹⁶ Aucun document ne prouve à ce jour que Géricault ait été franc-maçon.

¹⁷ Théodore Géricault (1791-1824), Portrait d'un homme noir, v. 1811-1812, huile sur toile, 46,3 x 37,2 cm, musée Vivant Denon.

¹⁸ Théodore Géricault (1791-1824), Portrait d'un homme noir (dit à tort Charpentier de la Méduse), 1818-1819, huile sur toile, 46,5 x 39 cm, Rouen, MBA (1872_3_1_D1)

¹⁹ Théodore Géricault (1791-1824), L'Argus en vue, 1818-1819, plume encre brune sur papier, 21 x 26, 8 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts ; Etudes de Noirs, 1818-1819, huile sur toile, 18, 5 x 16 cm, Dijon, Musée des Beaux-arts.

²⁰ Voir L'Autoportrait d'Horace Vernet en habit oriental (1789-1863), daté de 1835, huile sur toile, 39 x 47 cm, conservé au musée de l'Ermitage de St Pétersbourg.

• Les femmes dans l'œuvre de Géricault

Il s'agit là aussi d'un sujet faisant l'objet d'un regain d'intérêt, venant encore une fois briser un mythe. Celui selon lequel le peintre ne se serait jamais intéressé aux femmes. Géricault aurait confié à un ami « j'ai voulu faire une femme, il se trouve que j'ai fait un lion²¹ ». L'association de la femme et du lion est des plus intéressantes car elle indique sur quel registre furent perçus, voire fantasmés, les dessins érotiques de l'artiste. L'un est conservé au cabinet des dessins de Rouen²². Il donne à voir deux corps qui n'en font plus qu'un. L'autre est conservé au Département des arts graphiques du musée du Louvre²³. On y perçoit clairement le désespoir et la tristesse causés par la perte de l'être aimé. La grande réussite de Géricault tient en sa capacité à traduire par le dessin.

Peu avant son décès il confiait à ses proches les sujets qu'il aurait aimé traiter, si ses forces le lui avaient permis : « je ferais un tableau de cheval, grand comme nature et un de femmes. Mais des femmes, des femmes...²⁴ ». Ses dernières paroles impliquent l'idée de la force qu'il ne séparait guère de la beauté.

• Le peuple en tant que nouvel acteur de l'Histoire.

Malgré sa courte carrière, Géricault a su imposer un bouleversement des codes traditionnels de la pein-

ture, en faisant de représentations de fragments de corps humains « des petites œuvres d'art, complètes et parfaites en eux-mêmes²⁵ », de figuration de chevaux des sujets à part entière, mais en offrant aussi une vision du peuple en tant que nouvel acteur de l'Histoire. L'anonymat de ses portraits équestres présentés au Salon, celui de ses soldats de demi-solde²⁶, d'Italiens, de femmes et d'hommes noirs, d'Orientaux, et de « Monomanes » fascinent et intriguent.

• Monomanes ou simples gens du peuple ?

Les seuls éléments connus à ce jour, liant ces tableaux au domaine de la psychiatrie proviennent d'une lettre du critique d'art et marchand Louis Viardot (1800-1883) dans laquelle il décrit « Cinq études d'aliénés²⁷ » qu'il attribue à Géricault. D'après Viardot, ce sont des détails concrets qui les individualisent, telle « la coiffe défaits, et le regard hardi de la *Monomane de l'envie* », « le bleu du regard et la moue du *Monomane du vol* », « la béquille (ou la canne) de la *Monomane du Jeu* », « le numéro 121 visible sur la médaille du *Monomane du commandement militaire* », et « le vêtement soigné, bourgeois du *Monomane du vol* ». Il note néanmoins que leurs vêtements ne sont pas ceux de personnes internées. Depuis la mise en circulation des « Monomanes » sur le marché de l'art, en 1863, on a cherché à créer des liens, plus



Théodore Géricault, Homme pleurant sur le corps d'une femme noyée (Etude pour le Déluge)
Plume et lavis de sépia, rehauts de blanc sur papier brun Rouen, musée des Beaux-Arts,
inv.AG 1880.16.4

© Agence Albatros /Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

²¹ Jules Michelet, « David et Géricault - Souvenirs du Collège de France (1846) » Revue des Deux Mondes, 4e période, tome 138, 1896, p. 241-262, ici p. 257.

²² Théodore Géricault (1791-1824), Homme pleurant sur le corps d'une femme noyée, 1816-1818, dessin à la plume et au lavis de sépia, rehauts de blanc sur papier blanc, 13,8 x 21, 1 cm, Rouen, MBA.

²³ Théodore Géricault (1791-1824), Jeune homme retenant dans ses bras une femme qu'il vient de retirer des flots, (*Paul et Virginie* ?), 1816, plume, encre, lavis, gouache, 13,4 x 17, 7, Paris, Départements des arts graphique, musée du Louvre.

²⁴ Cité dans le dossier de presse, Géricault, la folie d'un monde, catalogue de l'exposition du musée de Lyon (21 avril-31 juillet 2006), p. 6.

²⁵ Friedrich Schlegel, "Athenäums"-Fragmente und andere Schriften, Stuttgart, 2005, p. 99 : « Ein Fragment muß zugleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abge sondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel ».

ou moins convaincants, entre Géricault et le domaine de la psychiatrie. On a notamment parlé d'une possible fatigue mentale chez l'artiste, ainsi que d'antécédents familiaux en lien avec des maladies psychiques. Ces arguments sont sans aucun doute vérifiables, mais ils n'éclairent en rien le contexte de production de la série dite des « Monomanes ». Devant un manque de preuves irréfutables qui confirmeraient qu'elle ait pu être issue de la commande d'un psychiatre et que les personnes représentées aient été réellement diagnostiquées en tant que monomanes, il serait plus judicieux de s'en tenir aux faits concrets. Comparés aux représentations qu'en donnent les ouvrages scientifiques de l'époque, ces portraits produits dans les années 1820 ne répondent en rien à la codification iconographique de l'aliéné, que ce soit dans l'apparence, l'expression, la gestuelle, l'environnement, les attributs, le cadrage en buste ou l'angle de vision.

La véritable connaissance que nous avons de cet artiste ne vient-elle pas de commencer ? Les interprétations « archiromantiques » seraient-elles désormais derrière nous ? Pour faire le point, on déplore qu'une importante exposition n'ait pas été consacrée à cet artiste au Louvre lors du bicentenaire du *Radeau de la Méduse* en 2019, ou à Paris comme à Rouen pour celui de sa mort. Alors qu'en 2023, l'exposition « Esclavage, mémoires normandes » présentée en trois volets simultanés au Havre, Honfleur et Rouen, l'artiste normand fut absent d'un événement dans lequel il avait pourtant indéniablement sa place, en tant qu'abolitionniste et précurseur de l'idée d'un nouveau contrat social fondé sur l'unité du genre humain.

Corinne Laouès
Docteure en Histoire de l'Art contemporain



Théodore Géricault, Officier de chasseurs, huile sur toile,
Rouen Musée des Beaux -Arts,
inv.1908.2 C. Lancien, C.Loisel.
Réunion des musées métropolitains Rouen Normandie doc 6

²⁶ Théodore Géricault (1791-1824), Carabinier en buste avec son cheval, 1814, huile sur toile, 65,5 x 54,5cm, Rouen, Musée des Beaux-arts (Inv. 1901_3) ; Portrait de carabinier vu à mi-corps, v. 1814-15, huile sur toile, 1,01 x 0,85 m, Paris, Musée du Louvre

²⁷ Sur les dix réalisés pour cette série, seul cinq d'entre eux ont été retrouvés.



Raoul Dufy, le cours de la Seine de Paris à la mer, 1937, huile sur toiles, Rouen, Musée des Beaux-Arts, dépôt de l'Etat, Cité de l'architecture et du patrimoine, inv. D, 1978 1-1 à 3.

Revoir Dufy

Le cours de la Seine de Paris à la mer, un chef-d'œuvre retrouvé

Le cours de la Seine de Paris à la mer de Raoul Dufy (Le Havre, 1877 – Forcalquier, 1953), conservé au musée des Beaux-Arts de Rouen depuis 1978 (Dépôt de l'Etat, Cité de l'Architecture et du Patrimoine), est daté de la seconde moitié des années 1930. Ce triptyque est la première version d'une œuvre destinée à orner le bar fumoir du Théâtre du Palais de Chaillot à Paris. La seconde version, définitive cette fois, restera en place jusqu'en 1963, date à laquelle elle rejoint les collections du Musée national d'Art moderne, avant d'être mise en dépôt à Lyon en 2001, où elle orne le restaurant du Musée des Beaux-Arts.

C'est à la faveur de travaux d'entretien dans les réserves du musée des Monuments français (aujourd'hui Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Palais de Chaillot) que la première version du *Cours de la Seine* a été trouvée roulée en 1977 par le personnel du musée. Elle est alors confiée au musée de Rouen. Dans la seconde moitié des années 1980, l'œuvre est identifiée comme l'un des possibles points d'orgue du parcours de visite tel qu'il est conçu par l'équipe dirigée par François

Bergot, et par Andrée Putman, maître d'œuvre en charge de la scénographie du musée rénové. A la réouverture en 1992, le triptyque *Le cours de la Seine* de Raoul Dufy figure en majesté au cœur du Jardin des Sculptures, sous la verrière nouvellement créée.

En 2007, de l'importante restauration d'un tableau monumental de Joseph Désiré Court (Rouen, 1797 – Paris, 1865) *Le Martyre de Sainte Agnès* (1836) découlait sa nécessaire présentation au public. C'est ainsi que la décision a été prise de renoncer au triptyque de Raoul Dufy, pour autant maintenu dans le Jardin des Sculptures grâce à l'aménagement d'une cimaise formant caisson. *Le cours de la Seine* allait y rester, à l'abri des regards et de la lumière pendant 17 ans...

Il était donc temps de redécouvrir l'œuvre de Raoul Dufy, et ce d'autant que cette dernière est en mesure de jouer aujourd'hui un rôle dans un contexte plus global, engageant la mutation du territoire urbain et périurbain rouennais autour de l'Axe Seine, et un regard renouvelé sur le fleuve. Le triptyque de 1937 incarne un idéal, à l'échelle des usages et des imaginaires qu'il est souhaitable de retrouver pour l'avenir. Suite aux grandes campagnes de reconstruction qui se sont échelonnées dans les décennies de l'Après-guerre, la



Seine est devenue une frontière et sans doute même l'impensé d'un territoire. Il s'agit aujourd'hui sur le mode de ce que nous décrit Dufy, d'en refaire un lieu de vie, un trait d'union, un embrayeur d'espaces. L'enjeu est d'en faire l'axe commun autour duquel culture, patrimoine, science, durabilité et perspectives d'avenir envisagent de féconds dialogues.

C'est ainsi qu'en avril 2023, un chantier organisé par l'équipe de conservation du musée, sous le contrôle scientifique et technique de l'Etat et mis en œuvre par Alice Aurand, prestataire en conservation-restauration, le tableau de Court a été déposé, roulé puis mis en réserve. Le triptyque de Raoul Dufy depuis lors restauré grâce au précieux soutien des AMAR, rejoue l'exemple harmonie entre une œuvre et son écrin. L'œuvre élargit encore l'espace de la vaste cour intérieure pour y inclure l'immensité d'un panorama sur le fleuve... Dans le même temps, les couleurs de Dufy viennent souligner non seulement la singularité mais aussi la présence bien réelle au cœur du musée d'une lumière de bord de Seine.

Le contexte de la création de l'œuvre

Dans les années 1930, Raoul Dufy est au faite de sa renommée. L'année 1936 est particulièrement dense. Il reçoit à quelques jours d'intervalle deux commandes pour des chantiers d'envergure, tous deux inscrits dans la perspective de l'exposition internationale de

1937. Le 7 juillet 1936, Raoul Dufy est désigné pour la réalisation de *La Fée électricité*, gigantesque peinture murale commandée par la Compagnie parisienne de distribution d'électricité. Celle-ci est destinée à orner le Pavillon de l'Electricité dont la conception architecturale est confiée à Robert Mallet-Stevens (1886-1945). Le 16 juin de la même année, Raoul Dufy recevait avec Othon Friesz - son ami d'enfance et condisciple à l'Ecole de Beaux-Arts de Paris - , la commande du décor de l'hémicycle du bar-fumoir du nouveau Théâtre du Palais de Chaillot. A Friesz revient le soin de figurer le fleuve depuis sa source jusqu'à la capitale¹, et leurs deux œuvres sont destinées à être disposées en face l'une de l'autre, marouflées sur une paroi incurvée.

C'est sur fond de crise économique, sociale, politique et internationale que la commande, elle-même intégrée dans la création du Palais de Chaillot sur le site de l'ancien Palais du Trocadéro, que cette commande d'Etat s'inscrit. La pensée de la coexistence, à quelques dizaines de mètres l'une de l'autre, du *Cours de la Seine* et du terrible témoignage donné par Picasso avec *Guernica* présenté au sein du Pavillon espagnol, est saisissante... Mais le projet architectural du Palais de Chaillot, marqué par l'esprit généreux du Front populaire, souhaite encore croire en la paix et au rôle que peut y jouer la culture.

¹ L'œuvre d'Othon Friesz est toujours visible au Théâtre de Chaillot. Elle est depuis 1997 disposée sur le palier en bas des grands escaliers face à la Tragédie antique d'Henry de Waroquier, pour sa part restée à son emplacement initial.

Une Seine ouverte pour un programme culturel généreux et ambitieux

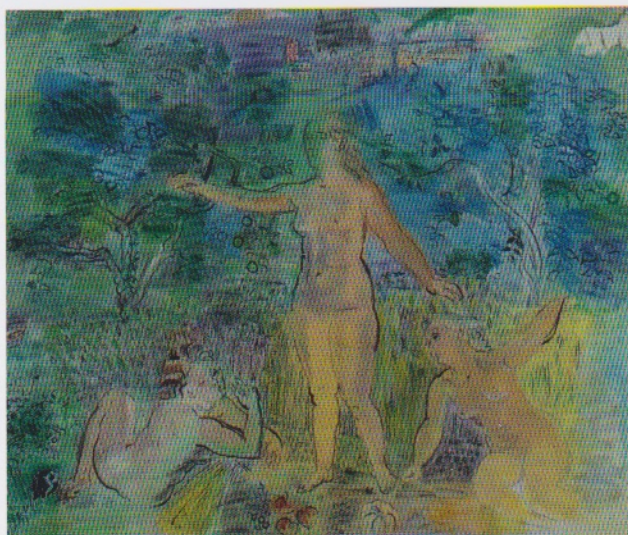
Le triptyque de Raoul Dufy destiné à prendre place dans l'espace du théâtre, c'est-à-dire sous le vide central en surplomb de la Seine, porte en lui cette même conception spatiale du fleuve « embrayeur d'espace », « trait d'union », si ce n'est « fil narratif ». Remarquons à cet égard, combien sont différentes les propositions de Dufy et de Friesz alors même qu'elles sont composées selon un schéma identique (frise panoramique se lisant de droite à gauche), et qu'elles répondent à un programme iconographique commun (paysages urbains et ruraux, cours du fleuve et baigneuses). Chez Friesz en effet, une guirlande constituée d'une dizaine de baigneuses, elles-mêmes mêlées aux silhouettes des travailleuses des champs, constituent un fil narratif avec le fleuve pour arrière-plan. Chez Dufy, la baigneuse domine le paysage. Au nombre de trois, elles se font métaphores d'un territoire : il s'agit de la Seine flanquée de l'Oise et la Marne, tout en inscrivant cette composition dans *une tradition picturale aux racines profondes et dont l'artiste est héritier*. Figures lumineuses et en bien en chair placées sur fond de blé blond à l'avant-plan au centre de la composition, elles établissent un dialogue fécond entre deux registres (la métaphore et la figuration), tout en soulignant la cohérence ternaire de l'ensemble – les trois panneaux, les trois Grâces, les trois villes : Paris, Rouen et Le Havre – et en laissant au fleuve le soin de dérouler un fil narratif, voire un thème musical. Ici, chez Dufy, la composition est exemplaire d'une démarche faisant se correspondre le fond et la forme, le sujet et la matérialité de la peinture, le cours du fleuve et la narrativité d'un mural, un territoire et ses clefs de lecture, épousailles dont la tranquille félicité est encore ça et là soulignée par la marche d'un navire descendant la Seine.

Le paysage, qui s'étend en plongée, comme vu d'avion, semble également emprunter au cinéma. Outre le format et les proportions de cette toile possiblement écran et ainsi susceptible de toucher un vaste public, outre également les ruptures d'échelle et de focale, quelques marqueurs topographiques bien reconnaissables confèrent au *Cours de la Seine* une narrativité elliptique, révélant un montage aux fondus enchaînés établis tout en douceur dans la lumière et les tonalités d'un été idéal. L'œil est guidé de droite à gauche en même temps que de bas en haut, il va et vient, déployant méandres et sinuosités d'un territoire complexe dont les distances peuvent être dite « à vol d'oiseau » - notons qu'ils sont légions dans la composition - et les détours imposés, ainsi qu'il l'est en réalité.

Du panorama sur la Seine, on reconnaît les marqueurs réduits souvent à n'être que des signes. A droite, la Tour Eiffel. Plus loin, dans la partie inférieure, le pont d'Argenteuil, clin d'œil à l'héritage im-

pressionniste. Au registre immédiatement supérieur, on reconnaît la silhouette de la collégiale de Mantes-la Jolie ainsi qu'une forme que nous pouvons apparenter au Pont-Neuf de la même ville. A gauche, toujours dans la partie supérieure, un pinceau souple dessine la sinuosité du fleuve le long des falaises de craie surplombé par le profil massif de Château Gailard.

Sur le panneau central, les Trois Grâces sur fond de blé, rappellent l'importance de l'activité céréalière de la Normandie et celle du port de Rouen pour l'exportation du grain. Au registre supérieur, Raoul Dufy représente Rouen organisée autour du lit du fleuve. Nous reconnaissons le Pont aux Anglais (deux lignes parallèles bordant un zigzag et trois points) pour prémices à l'entrée dans le port fluvial, lequel se déploie de part et d'autre du gigantesque portique qu'était le Pont transbordeur. La courbe des falaises et celle des collines ainsi que les profils de l'église Saint-Maclou, de la cathédrale et de l'église abbatiale Saint-Ouen achèvent de qualifier le territoire dont le cœur battant est le fleuve animé de cargos à vapeur.



Raoul Dufy, le cours de la Seine de Paris à la mer, panneau central, 1937, huile sur toiles, Rouen, Musée des Beaux-Arts, dépôt de l'Etat, Cité de l'architecture et du patrimoine, inv. D, 1978 1-2.

Les marqueurs d'une Normandie vernaculaire (pommiers et pommes, pâturages, vaches, chaumières et architecture à pan de bois) guident l'œil du visiteur toujours un peu plus vers l'aval et l'embouchure vers la mer. L'exercice de décodage suit son cours : Eglise abbatiale de Jumièges, Honfleur et Sainte-Adresse qui vient refermer la baie du Havre, au-dessus. Nuages et météores, vagues et reflets, soulignent l'intérêt de l'artiste pour les phénomènes atmosphériques et naturels si féconds pour l'histoire de la peinture, constitutifs dès lors eux aussi de l'identité de ce terroir.

La version achevée qui sera mise en place dans le bar-fumoir témoigne de l'évolution à la marge du programme iconographique, qui reprend le thème obsessionnel de la baigneuse, véritable signature pictu-

rale de l'artiste, reste fidèle à la couleur bleue omniprésente dans son œuvre, et voit se profiler l'ombre écrasante du Cargo noir. Si l'essentiel est posé dans la version rouennaise, la conduite à terme du projet induira une plus grande précision dans la composition ainsi que dans le trait, aboutissant ainsi à la stabilisation de figures qui n'étaient encore qu'esquissées de la version de Rouen, à la suppression de quelques autres et à leur remplacement par de nouveaux motifs. A Lyon, par exemple, nous distinguons le Sacré Cœur de Montmartre et le château de Tancarville notamment. Un arc en ciel au-dessus de la baie du Havre vient clore tout à fait la composition, et les représentations des fleuves sont figurées debout dans ce qui semble esquisser une forme de sororité (leurs mains se rejoignent).

La version rouennaise inachevée et abandonnée par l'artiste, qui en certifie néanmoins la paternité², nous offre la passionnante opportunité d'approcher sa manière de faire. La surface de l'œuvre témoigne de la richesse des recherches en cours. Les essais de positionnement des figures, superpositions et repentirs sont rendus plus visibles encore par la mise en œuvre du procédé Maroger permettant de travailler la peinture à l'huile tout en obtenant les qualités de luminosité propres à l'aquarelle³. Si le peintre laissait volontiers dans ses œuvres apparents le travail et ses strates successives, il semble qu'il nous lègue la joie d'opérer l'archéologie d'une peinture, ici envisagée comme un

écorché de la peinture elle-même. Un mystère non éclairci.

Dans la première partie de l'année 1937, entre janvier et mai, Raoul Dufy (assisté de son frère Jean et d'André Robert), est entièrement accaparé par la peinture des 600 m² de la Fée électricité. Il n'achèvera la version définitive du triptyque au Palais de Chaillot qu'en 1939 et ne la livrera que bien après la clôture de l'exposition internationale, en septembre 1940.

Les raisons de l'abandon de la première version sont encore obscures, tout comme sa redécouverte bien des années plus tard dans les locaux même de Chaillot. Comment peut-on expliquer la présence de cette œuvre dans les réserves du musée ? A-t-elle été réalisée en atelier puis apportée sur site afin que l'artiste la termine sur place ? Peut-être pouvons-nous imaginer une volonté testimoniale de la part de l'artiste ? En clair, un don à l'institution muséale tombé dans l'oubli en raison de l'embrasement de l'Europe et du reste du monde dans les mois qui ont suivi l'exposition internationale ?

Le Cours de la Seine de Raoul Dufy a été restauré en 2023 grâce au soutien financier des AMAR, du FRAR Normandie et de la fondation Gandur pour l'art.

Florence Calame-Levert
Conservateur Art moderne et contemporain
Musée des Beaux-Arts de Rouen Métropole



Raoul Dufy, le cours de la Seine de Paris à la mer, panneau de gauche, 1937, huile sur toiles, Rouen, Musée des Beaux-Arts, dépôt de l'Etat, Cité de l'architecture et du patrimoine, inv. D, 1978 1-1.

² Un billet manuscrit de la main de l'artiste conservé dont le dossier d'œuvre au musée conserve une copie en atteste. A composition est par ailleurs signée de la main de l'artiste.

³ Jacques Maroger que Raoul Dufy rencontre en 1934, a mis au point son procédé en 1931.



Direction

Catherine Bastard, Françoise Quéruef

Rédaction

Catherine Poirot-Bourdain, Françoise Quéruef

Recto

Othon Friesz, *Ara bleu d'Amazonie*, vers 1920, huile sur toile, 120 x 112 cm, Le Havre,
Musée d'art moderne André Malraux.
Crédit photo : MuMa / Laurent Lachèvre

Verso

Paul et Virginie enfants en biscuit de porcelaine
Manufacture de Niderwiller - premier tiers du XIXe siècle
Le Havre Musée d'Art et d'Histoire