

# LA GAZETTE

DES AMIS DES MUSEES DU HAVRE ET DE ROUEN



N° 27 JUIN 2025

Pourquoi des associations d'amis de musée ? Quel sens donner à leur action auprès des institutions culturelles qu'elles se proposent d'accompagner ? Pour répondre à ces questions, il faut revenir sur l'histoire de nos musées : comment se sont-ils constitués, avec quelles intentions ? Et comment ont-ils évolué à travers le temps, avec quelles bifurcations ? Après quoi, il sera possible de réfléchir à la place qu'occupent nos associations et à la manière dont elles prolongent, soutiennent et valorisent cette dynamique des musées.

### Les musées et leur histoire singulière

A Rouen et au Havre, les musées auxquels nous sommes particulièrement attachés ont des histoires bien différentes, mais tout aussi extraordinaires. A Rouen, le musée des Beaux-Arts doit sa création à la Révolution. Les premiers récolements remontent à 1790 avant que le musée ne soit fondé en 1801 par le décret Chaptal. Installé dans le nouvel Hôtel de Ville, l'ancien dortoir des moines de l'abbaye de Saint-Ouen, il est inauguré en 1809 avec un catalogue de 244 œuvres d'origine locale, des peintures françaises et flamandes saisies dans les établissements religieux supprimés dès 1789. Puis il reçoit en 1803 un lot de chefs-d'œuvre français et étrangers venant des collections royales et des églises de Paris. L'enrichissement des collections est spectaculaire au XIX<sup>e</sup> siècle. La collection passe de 300 tableaux en 1823 à 600 en 1878. Le besoin d'un nouveau bâtiment se fait alors sentir et c'est en 1888 qu'est achevé le musée actuel que l'on doit à Louis Sauvageot. Cent ans plus tard, en 1994, l'architecte Andrée Putman réalise la rénovation qu'on connaît aujourd'hui.

Le musée des Beaux-Arts a bénéficié, tout au long de son histoire, de donations exceptionnelles, les impressionnistes de François Depeaux en 1909, le fonds Jacques-Emile Blanche en 1921, l'incroyable donation Baderou de près de 400 tableaux et 5000 dessins en 1975, les Modigliani de la famille

Alexandre en 1988-2001. Il y a eu aussi des achats très heureux, comme le Caravage en 1955.

Le musée réunit peintures, sculptures, dessins et objets d'art de toutes écoles, du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours, Pérugin, Gérard David, Clouet et Véronèse. Le parcours se prolonge avec un ensemble exceptionnel de peintures du XVII<sup>e</sup> siècle : Rubens, Caravage, Velázquez, Vouet, La Hyre, Poussin, Le Sueur. Les salles consacrées à l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle présentent des peintures de Fragonard, Boucher et Hubert Robert, des sculptures et des objets d'art. Le musée est riche de toute la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle : Ingres, Géricault, Delacroix, Corot, Gustave Moreau, Degas et bien sûr Monet. Modigliani, Dufy et les frères Duchamp ouvrent les collections du XX<sup>e</sup> siècle, avec aussi des œuvres de Vieira da Silva ou Dubuffet. D'autres artistes, Delvoye ou Varini, font que l'art du XXI<sup>e</sup> siècle est également entré au musée.

L'histoire des musées du Havre mérite tout autant d'être rapportée. Le premier musée, situé à l'angle de la rue de Paris et du quai de Southampton, a été édifié en 1845 par l'architecte Brunet-Debaines. A l'origine, il abritait peintures, arts décoratifs, sculptures, histoire naturelle en même temps que la

#### 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](http://www.amis-musees-rouen.fr)



bibliothèque municipale. A partir de 1900, il se spécialise dans le domaine des Beaux-Arts et présente 1500 œuvres, un beau panorama de la peinture européenne.

En septembre 1944, alors que les 1500 toiles ont été mises en lieu sûr, le musée est détruit par les bombardements. Sa reconstruction est envisagée dès 1951. L'objectif est de créer un musée pilote, un lieu où s'organiseront, outre l'accrochage des œuvres, des conférences, des projections cinématographiques, des concerts, des expositions, des ateliers, une photothèque, une cafétéria, et des réserves. L'architecte Guy Lagneau et ses associés imaginent un espace modulaire ponctué de cloisons mobiles. Le bâtiment, situé sur le front de mer sud, permettra le dialogue entre le paysage maritime et les œuvres exposées. Les matériaux utilisés, verre, acier et aluminium, offrent une luminosité exceptionnelle. En 1961, André Malraux inaugure le premier Musée-Maison de la culture. « *Il n'y a pas une maison comme celle-ci, ni même au Brésil, ni en Russie, ni aux États Unis. Souvenez-vous, Havrais, que l'on dira que c'est ici que tout a commencé* ». Le concept est original, mais la polyvalence musée-maison de la culture fait bientôt problème et la maison de la culture doit quitter le lieu qui devient musée à part entière. La municipalité appelle les architectes Emmanuelle et Laurent

Beaudouin pour restructurer l'édifice tout en gardant les qualités d'origine : le dialogue exceptionnel entre le paysage maritime et les œuvres exposées. En 2011, à l'occasion de ses cinquante ans, le musée change de nom et devient le MuMa - Mu pour musée, - Ma pour Malraux. Il se donne pour mission de retrouver le projet initial, celui d'être « *l'agora de notre siècle, où se nouent et se renouent les dialogues nécessaires* ».

Grâce aux achats et aux nombreuses donations, le MuMa décline son identité sur trois axes : ses collections de peintures du XIX<sup>e</sup> siècle autour de la thématique du paysage - pré-impressionnistes, impressionnistes, fauves ; la présence d'artistes importants natifs du Havre - Boudin, Monet, Dufy, Friesz, Braque ; enfin, reconstruit dans une ville reconstruite, et situé à l'entrée du port, face à la mer, le musée réussit, grâce à sa transparence, l'intégration du paysage maritime et de la scénographie des œuvres : côté cour, la ville de Perret, côté port, la mer, le ciel et l'horizon.

### Quelle place aux associations d'amis de musée ?

Comment nos associations s'inscrivent-elles dans cette riche histoire des musées ? L'association des Amis des musées de la ville de Rouen a été créée en 1951, attachée dès l'origine aux musées des Beaux-Arts et de la Céramique ainsi qu'au musée Le Secq des Tournelles. Elle a connu un moment très fort lors de la rénovation du musée des Beaux-Arts : grâce à l'étroite collaboration entre François Bergot, le conservateur d'alors, et Catherine Flavigny, sa présidente, elle a su réunir le groupe de mécènes qui accompagna la transformation du musée. L'œuvre engagée a ensuite été poursuivie par les présidents successifs. L'association a changé de nom en 2019 pour devenir les Amis des Musées d'Art de Rouen. Ses objectifs restent inchangés : faire connaître et aimer les trois musées, favoriser l'enrichissement des collections et tisser un lien fort entre le public, la conservation et la Réunion des musées métropolitains.

Au Havre, l'Association des Amis du musée André Malraux, l'AMAM, a été créée en 1991,

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

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

**Présidente** : Françoise Quérue  
**Vice-Présidente** : Dominique Louet  
**Trésorière** : Christine Morisse  
**Trésorier adjoint** : Michel Duhamel  
**Secrétaire** : Carole Wieland  
**Secrétaire adjointe** : Elisabeth Dessoyer  
**Chargées de mission** :  
Evelyne Lesueur et Nathalie Rousselin

**Conseil d'administration** :  
Michèle Ayral, Nathalie Lhomme,  
Dominique Rouzé, Valérie Senand.

trente ans après l'inauguration du Musée-Maison de la culture, par un petit groupe de Havrais passionnés d'art. L'objectif était, ici aussi, de soutenir l'action du musée, de participer et de faire participer tous les publics à sa vie, en contribuant à enrichir son patrimoine, préparer des expositions et restaurer les collections. L'AMAM organise des visites, des conférences, des concerts, des soirées littéraires et musicales, toujours en relation avec les expositions présentées par le musée. En 1993-1994, elle a conclu un partenariat avec l'École du Louvre. Elle voit depuis lors le nombre de ses activités augmenter au fil des ans et commence à organiser des sorties et des voyages culturels en France et en Europe. Si les activités de l'AMAM ont été interrompues par la pandémie, les adhérents sont restés fidèles grâce aux outils numériques et sont revenus avec enthousiasme vers les manifestations proposées. En 2021, l'AMAM a fêté ses trente ans. Le nombre de ses adhérents augmente régulièrement : ils sont 677 pour la saison 2024-2025.

A Rouen aussi le nombre des adhérents a considérablement augmenté, passant de 120 en 1988 à 620 en 2000 et à plus de 800 aujourd'hui. L'association offre des visites et des conférences en relation avec les expositions en cours. Chaque année sont proposées des séances d'*Initiation à l'histoire de l'art face aux oeuvres et des séquences de Une heure au musée*. De très nombreuses conférences d'histoire de l'art sont organisées pour approfondir la connaissance des grands peintres et des artistes. On peut aussi évoquer les concerts donnés à l'auditorium et dans les salles du MBA. Enfin, l'association organise des sorties pour visiter des musées et des sites remarquables ainsi que des voyages en lien avec les expositions en cours ou les cycles de conférences.

Nos deux associations contribuent à enrichir les collections des musées. L'activité de mécénat n'a pas cessé de prendre de l'ampleur. Elle permet de compléter les dotations publiques pour valoriser les collections et les accroître. Au Havre, l'AMAM a pu enrichir les collections du MuMa en soutenant des projets divers : restauration

de dessins, participation à l'acquisition d'œuvres (Louis Valtat, Raoul Dufy, Albert Marquet, Othon Friesz), édition de catalogues, mise en place d'un site Internet pour le MuMa, et tout récemment achat d'audiophones pour les visites commentées.

A Rouen, de nombreuses œuvres ont été restaurées avec la participation des AMAR, par exemple en 2023, le très grand triptyque de Raoul Dufy *Le Cours de la Seine*. Une soixantaine d'œuvres ont été acquises depuis 1992, financées presque toujours en totalité par les AMAR. On peut citer l'acquisition en 2021 du tableau de Jacques Villon, *Le Port de Rouen* (ou *La Seine au Val-de-la-Haye*) ou encore l'acquisition, en 2019 et 2021, de cinq aquarelles spectaculaires de Rochegrosse illustrant *Salammbô* de Flaubert en vue de l'exposition qui a eu lieu en 2021. Parmi les acquisitions récentes : un tableau inédit d'Henri Le Secq, le père du fondateur du musée de la Ferronnerie, qui présente une scène de danse animée par un joueur de guitare. Ou encore deux carreaux de faïence appartenant à une série de pièces décorant un poêle de grandes dimensions, certainement sortis vers 1705 de la manufacture Poterat à Rouen. Enfin, une grande scène d'atelier de Philippe Zacharie, un pastel exceptionnel offert au musée en 2025 grâce à l'action des amis.

Comment attirer un public jeune ? C'est une question que se posent nos deux associations. A Rouen, la Nuit étudiante existe maintenant depuis dix ans au musée des Beaux-Arts, une manifestation à laquelle les AMAR sont associés depuis l'origine et qui attire chaque année une foule d'environ 1500 étudiants. De son côté l'AMAM a organisé une première manifestation pour les étudiants Erasmus lors de la journée européenne des Amis de musée en octobre 2024, avec la complicité du MuMa et du conservatoire Arthur Honneger. Début 2026, est également programmée une nuit étudiante. Une section « Jeunes Amis » voit le jour et commence à développer ses propres activités.

Enfin, comment ne pas évoquer ici l'édition en commun de la présente Gazette, initiée par les AMAR et à laquelle l'AMAM est associée depuis de nombreuses années ? La gazette illustre et

prolonge notre action en faveur des musées.

Nos deux associations, les AMAR et l'AMAM, par la diversité des propositions qu'elles font, s'adressent constamment au public régional en cherchant à maintenir et raviver la même passion des musées qui a inspiré leurs précurseurs. Nous sommes heureux, avec nos ressources et avec le concours de nos adhérents, de contribuer à garder vivante la culture muséale et à la développer dans de nouveaux territoires et à travers de nouvelles aventures.

Catherine Bastard, présidente des AMAR

Françoise Quérue, présidente de l' AMAM

## RECONSTRUIRE LA FLÈCHE

Tout a concouru à insérer dans la saison « *Reconstruire...* » proposée par la Réunion des musées métropolitains une exposition imaginée avec Guillaume Gohon sur l'édification au XIX<sup>e</sup> siècle de la flèche actuelle de la cathédrale de Rouen. Elle a permis de confronter à des pièces du musée des Beaux-Arts, du musée Le Secq des Tournelles et du musée des Antiquités des éléments patrimoniaux jamais exposés, conservés à la cathédrale et quelques rares prêts provenant de collections particulières. L'évènement permet tout d'abord de saluer le legs au musée des Beaux-Arts d'une petite toile d'Eustache Hyacinthe Langlois (1777-1837), provenant de la collection d'Yvonne Néel-Soudais, représentant le dramatique incendie du 15 septembre 1822 qui fut fatal à la flèche en bois de la Renaissance et fit disparaître une part importante des charpentes gothiques du sanctuaire [fig. 1].



Fig. 1. Eustache Hyacinthe Langlois, L'Incendie de la cathédrale de Rouen, le 15 septembre 1822, 1823 (?), huile sur toile, Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. MBA.2023.2.1

Né à Pont-de-l'Arche en 1777, cet artiste féru d'archéologie médiévale s'était formé à Paris dans l'atelier de Jacques-Louis David, avant

de se fixer à Rouen en 1816. Il signa en 1817 un album de lithographies intitulé *Recueil de quelques vues de sites et monuments de la France et de la Normandie* qui est l'un des tous premiers jalons d'une veine éditoriale appelée à connaître un grand succès à l'époque romantique. À la suite de l'incendie de 1822, l'archevêque de Rouen, Mgr de Bernis, lui commanda une intéressante *Notice sur l'incendie de la cathédrale de Rouen* qui parut l'année suivante. Cet ouvrage illustré, que son titre semble désigner comme une simple chronique du sinistre, documente en fait les états successifs du monument, en collationnant des sources anciennes éparses, avec un souci de précision descriptive et un intérêt pour les données constructives qui sont emblématiques de la démarche du savant. La foudre à l'origine du feu avait frappé la flèche à cinq heures du matin. Une planche du livre qui reprend la composition du tableau présenté ici est pourvue d'une légende qui précise qu'il représente la progression de l'incendie quatre heures plus tard, deux heures après que la flèche embrasée se fût détachée de sa base pour s'effondrer du côté de la place de la Calende.

Eustache Hyacinthe Langlois a été une figure de référence pour tous les amateurs de monuments médiévaux venus visiter la Haute-Normandie à l'époque de la Restauration et au début de la monarchie de Juillet, notamment pour les voyageurs britanniques. Il a ainsi accueilli ou guidé le bibliophile Thomas Frognall Dibdin et le romancier Walter Scott et fait visiter la ville et ses environs à la duchesse de Berry lors de sa venue en 1827. Il concourut aussi activement à la création du musée des Antiquités de Rouen en 1831, en secondant Achille Deville, son directeur. Langlois est l'auteur de plusieurs études savantes sur les monuments de la région ou sur des sujets d'ethnographie locale. Logé dans les combles de l'enclave Sainte-Marie, au-dessus du musée de la rue Beauvoisine, il y finit sa vie presque aveugle en 1837.



Une souscription permit l'édification de son tombeau au cimetière monumental de Rouen, surmonté d'un authentique menhir et d'un portrait en bas-relief dessiné par son fils Polyclès, sculpté par David d'Angers. Son *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*, n'est paru que bien des années après, en 1852, complété par André Pottier et Alfred Baudry.

Il est d'autant plus important de revenir aujourd'hui sur l'histoire de la flèche reconstruite à la suite du désastre de 1822, qu'elle fait depuis des années l'objet d'une longue et minutieuse restauration qui devrait s'achever d'ici deux ans. Comme Jean-François Belhoste l'a rappelé lors d'une conférence récente organisée par les AMAR, sa construction demeure un jalon capital dans l'histoire de l'architecture métallique, dont la portée peut se comparer à celle, nettement plus tardive, de la Tour Eiffel. Devenue un élément essentiel du paysage de la ville, elle est née au terme d'un chantier qui s'est échelonné sur plus de soixante ans et a fait couler beaucoup d'encre. L'administration de Charles X avait opté, après le drame de 1822, pour un parti pris de reconstruction fondé sur des techniques modernes, mais dont on oublie parfois qu'il a offert aussi la plus ambitieuse expression de l'esthétique néo-gothique de la période, bien des années avant que la génération d'Eugène Viollet-le-Duc s'attaque à la restauration des grandes cathédrales françaises. Les ruines de l'incendie étaient encore fumantes lorsque l'architecte parisien Jean-Antoine Alavoine fut dépêché sur place par le gouvernement pour décider des restaurations à entreprendre. Il proposa pour remplacer la flèche détruite une construction d'une conception totalement novatrice, car réalisée en fonte de fer, par assemblage d'éléments préfabriqués : il s'agissait-là d'utiliser pour l'embellissement d'un vénérable sanctuaire médiéval des procédés de fabrication mis au point dans le contexte de la révolution industrielle naissante, un parti qui, employé à cette échelle, devait essuyer bien des critiques quelques décennies plus tard. Le matériau choisi semblait cependant propre à éviter les incendies et il l'était effectivement : si

le parti pris constructif privilégié quelques années plus tard par Viollet-le-Duc pour rétablir la flèche disparue de Notre-Dame de Paris – une structure en bois revêtue de plomb – avait été adopté pour Rouen, il est vraisemblable que cette partie du monument aurait été détruite à nouveau lors des bombardements d'avril 1944.

En 1827, toutes les pièces prévues pour la construction étaient sorties de la fonderie de Conches-en-Ouche pour être entreposées dans une cour de l'archevêché, mais les difficultés surgirent bientôt. Il avait fallu restaurer et adapter la tour de pierre à la nouvelle construction qu'elle aurait à supporter. Lorsque qu'Alavoine disparut en 1834, la substructure de la nouvelle flèche ne dépassait que d'une dizaine de mètres au-dessus de la maçonnerie. Un grand dessin de Polyclès Langlois, le fils d'Eustache Hyacinthe, nous montre la déroutante silhouette de la flèche en 1838, alors que la cathédrale surgit au-delà des dernières façades anciennes du quai de Paris [fig. 2].



Fig. 2. Polyclès Langlois, Rouen : vue du quai de Paris, la cathédrale à l'arrière-plan, 1838, graphite, crayon noir, plume et encre noire, rehauts de gouache blanche, Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. AG.1962.4.1

Les aléas du chantier, le manque de ressources, la crainte d'une surcharge due au poids du matériau et, plus fondamentalement, l'idée qu'un couronnement réalisé dans un matériau moderne ne convenait pas à un monument médiéval aussi vénérable devaient entraîner d'extraordinaires retards, tandis que des voix s'élevaient



Fig. 3. Charles Mozin, Le Port de Rouen en 1855, 1855, huile sur toile, Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 1856.2

même pour préconiser un démontage des éléments assemblés : en 1857, alors que sa silhouette se dresse encore inachevée au-dessus de la ville, Flaubert la dépeint dans *Madame Bovary* comme « la tentative extravagante de quelque chaudronnier fantaisiste ». Si la décision est finalement prise à la fin du Second Empire d'achever le projet conçu trente-cinq ans plus tôt par Alavoine, la guerre de 1870-1871 et ses conséquences financières diffèrent encore la reprise du chantier. Ce n'est qu'en 1876 que la flèche métallique est terminée avec l'ajout d'un lanternon surmonté d'une croix et d'un coq monumental [fig. 3].

Ce couronnement s'inspire dans ses grandes lignes du projet dessiné par Alavoine dans les années 1820, mais l'architecte Jacques-Eugène Barthélémy (1799-1882) y a apporté plusieurs changements qui ont notamment permis de gagner plusieurs mètres en hauteur : la flèche culmine dès lors à cent-cinquante et un mètres, dépassant de huit mètres le projet initial. Elle fait alors de Notre-Dame de Rouen le bâtiment le plus haut du monde. Elle ne détient ce record que pendant quelques années, dépassée dès 1880 par les tours de la cathédrale de

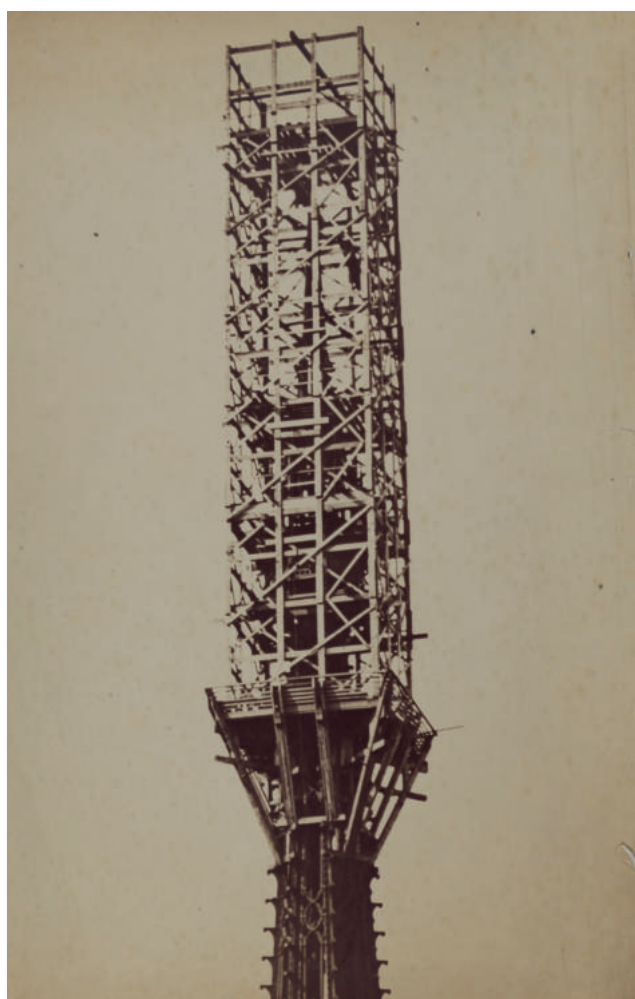


Fig. 4 Albert Witz, Montage du lanternon, 1876, photographie, Rouen, musée des Beaux-Arts, don Guillaume Gohon, 2025



Cologne (cent-cinquante-sept mètres), à son tour détrônées, pour plus longtemps cette fois, par la Tour Eiffel en 1889, intégralement construite en fer. Il fallut encore, pour équilibrer la composition, ériger à sa base quatre clochetons monumentaux mis en place de 1881 à 1884. Alavoine les avait intégrés à son projet plus d'un demi-siècle avant, mais les progrès techniques conduisirent ici encore à remettre à plat la mise en oeuvre. Elle fut repensée par Jacques-Eugène Barthélémy et son fils Eugène : sur une structure de fer construite par le serrurier Maurice Filleul, l'habillage de cuivre embouti fut façonné dans l'atelier rouennais du ferronnier Ferdinand Marrou. Placés aux angles de la tour-lanterne, ces édicules de vingt-six mètres de haut pèsent chacun 30 tonnes. Leur installation marqua la fin de la phase de construction. Pour parachever ce chantier titanesque, la fonte fut recouverte en 1913 d'une peinture d'un ton gris-vert bleuté, sans que soit retenu le parti initial de dorer certains éléments.

Les bombardements de 1944 ont causé à la cathédrale de terribles dommages mais la flèche a résisté. Le 30 août, quand les troupes canadiennes entraient dans Rouen, un immense drapeau tricolore flottait à son sommet. Abîmé pour avoir longtemps battu au vent, l'objet existe toujours, offert à la cathédrale par la famille de l'entrepreneur et archéologue Georges Lanfry. La colossale aiguille de fer imaginée par Alavoine est d'autant plus saisissante qu'elle se dresse alors au milieu d'un paysage dévasté, symbolisant alors la résilience d'une ville martyre [fig. 5].

L'entretien d'une cathédrale est un chantier sans fin. Alavoine ne pouvait pas préjuger du comportement dans le temps d'une structure en fonte de fer de cette dimension : il manque au matériau la souplesse requise pour résister aux intempéries et aux mouvements. Aussi, entre 1974 et 1981, la flèche a-t-elle été doublée par une ossature en acier Corten, un acier auto-protecteur d'aspect rouillé utilisé pour sa résistance aux conditions atmosphériques.

Après le chantier des clochetons (2011-2013), l'actuel chantier débuté en 2017 consiste

principalement à consolider et à protéger les parties en fonte de fer. Les éléments cassés ou trop abîmés sont remplacés. Le matériau doit être protégé de la corrosion par plusieurs couches de peinture, dont le vieillissement et la disparition avaient entraîné une oxydation généralisée. Toutes les pièces sont donc soigneusement décapées, les joints garnis d'un mastic, avant une remise en peinture complète dans une teinte gris-vert bleuté qui reprend celle apposée à la veille de la Première Guerre mondiale. L'aspect le plus spectaculaire de la restauration réside dans cette couleur retrouvée, appelée à changer durablement notre perception de l'église la plus haute de France.

Diederik Bakhüys  
Ancien conservateur du musée  
des Beaux-Arts de Rouen  
Co-Commissaire de l'exposition  
*Reconstruire la flèche*



Fig. 5. Michel Frechon, La Cathédrale de Rouen en 1945, fusain, Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 1950.

## UN PAYSAGE DANS LES COLLECTIONS DU MuMa



Photo 1. Paul Gauguin, *Paysage de Te Vaa* (© David Fogel, MuMa Le Havre)

Au sein de toute collection de musée sont conservées des œuvres sujettes à interrogation. Ainsi cette toile (photo 1), exposée au rez-de-chaussée du musée d'art moderne André Malraux dans l'espace dédié à Charles-Auguste Marande, porte-t-elle le poids d'une authenticité nébuleuse. Sans être affiché, le doute s'insinue dans certains articles, la dense correspondance

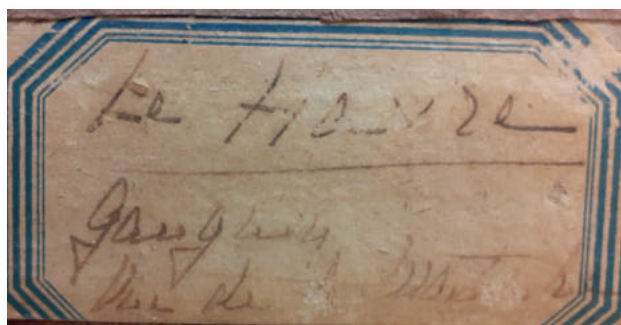


Photo 2. Etiquette au dos du châssis (© Gaëlle Cornec, libre de droits)

du dossier d'œuvre et un rapport du service de restauration des Musées de France. Celui-ci, commandé en 1994 pour éclaircir cette affaire, ne parvient, par son intégrité intellectuelle, qu'à maintenir le mystère. Toutefois, en 85 années de présence dans le musée qui l'abrite, ce paysage a été plusieurs fois interrogé et il paraît aujourd'hui judicieux de dresser un état des lieux : recherches en cours, nouvelles données et assertions raisonnables sur l'œuvre.

Le tableau entre dans les collections du musée en décembre 1936 grâce au legs du négociant en coton et collectionneur d'art Charles-Auguste Marande. Sans héritier direct, il avait, dès 1929, entretenu le conservateur Alphonse Saladin et le maire du Havre de son désir que sa collection fût donnée au musée de la ville<sup>1</sup>. Celle-ci est constituée d'un ensemble de 90 œuvres environ<sup>2</sup>, dont les auteurs traduisent le parti pris du collectionneur, par ailleurs

<sup>1</sup>Recueil des procès-verbaux des séances de conseil municipal, séance du 3 octobre 1936 (archives Ville du Havre).

<sup>2</sup>Il est difficile encore aujourd'hui d'arrêter un nombre précis d'œuvres constituant ce legs. La liste du testament établie par Marande en 1929 comprend 93 œuvres organisées par techniques et par artiste mais sans aucun titre. Dès l'année du legs, l'imprécision est induite par des incohérences de nombre et de titres entre les listes établies par le notaire, le Conseil municipal et le conservateur dans son inventaire. Depuis, malgré plusieurs tentatives d'éclaircissement, de recoupements et de recherches complémentaires faites à diverses époques, le MuMa ne peut fournir avec certitude de liste définitive. 91 des pièces semblent ne plus poser de doutes, trois œuvres demeurent incertaines. Voir à ce sujet le dossier préparatoire d'Edwige Lequesne sur l'exposition numérique de la collection Charles-Auguste Marande (Lequesne, 2021).



membre de la Société des Amis des arts et plus tard, du cercle de l'Art moderne : Corot, Fantin-Latour, Pissarro, Maufra, Renoir, Van Dongen (Cohen, 1998 : 118) ... Aucune archive documentaire ne vient accompagner ce legs, ce qui élargit considérablement le champ des conjectures concernant la vie antérieure des tableaux qui le constituent<sup>3</sup>.

Deux étiquettes manuscrites figurent au dos du tableau (photo 2). L'une est illisible et l'autre indique :

Le Havre

Gauguin : Vue de la Martinique

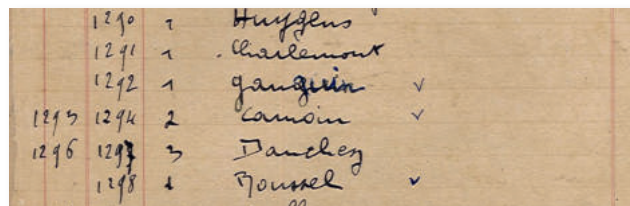


Photo 3. Détail du registre d'entrée des œuvres dans les collections  
(© Gaëlle Cornec, libre de droits)

Au vu des échantillons que nous possédons de l'écriture d'Alphonse Saladin, on peut raisonnablement penser que cette étiquette est de sa main. Saladin et Marande ont-ils déduit de concert que cette œuvre montrait un paysage martiniquais ? Saladin seul aurait-il émis cette supposition une fois le tableau arrivé au musée ? Bien que sans preuve, ces deux hypothèses sont plausibles, et induiraient une datation en 1887, année où Gauguin séjourne en Martinique de juin à octobre. Les mentions de cette peinture dans divers documents relèvent quasiment du jeu de piste. Dans le testament de Charles Auguste Marande, enregistré et déposé le 4 septembre 1936 par maître Louis Pierre Victor le Roux, le tableau est listé assorti d'un descriptif erroné : « un tableau de Gauguin : femme en buste », qui correspond en réalité à une huile de Charles Camoin, présente elle aussi dans le legs. Dans le registre d'entrées des œuvres dans les collections, sa mention en est encore plus lapidaire : « 1 Gauguin » (photo 3). Enfin, dans un article d'Alphonse Petit daté du 8 janvier 1937, *La collection Charles Marande au musée* (Petit, 1937) la toile est décrite comme affirmant « dans un décor volcanique de puissants tons d'émail

bleu ». Au moins le tableau regagne-t-il par cet article son sujet et son auteur.

## Le titre

Dans le catalogue raisonné de Georges Wildenstein de 1964, le tableau figure sous le numéro 546. Wildenstein l'intitule *Paysage de Te Vaa (la pirogue)*, en le rapprochant probablement de deux tableaux aux motifs ressemblants, conservés au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg : *Te Vaa (la pirogue)*, 1896 et *Rave te hiti aamu (l'idole)*, 1898. Il est à noter que, au moins jusqu'en 2003, dans les lettres qu'échange le musée avec divers correspondants, chercheurs, journalistes, étudiants, celui-ci n'utilise que le titre *Paysage de la Martinique*, alors que ses interlocuteurs nationaux et internationaux, se référant à Wildenstein, le nomment, eux, *Paysage de Te Vaa*.

En 2023, l'idée est émise par le musée d'une localisation de création à Bora Bora (Caste-lain, 2003), hypothèse plausible puisque Gauguin y séjourne fin septembre début octobre 1895. L'origine martiniquaise de l'œuvre commence à vaciller.

La théorie la plus vraisemblable parvient au MuMa en 2012, par une lettre d'Olivier Heurtaux (2012). Ce visiteur attentif du musée reconnaît l'île comme étant celle de Moorea, peinte depuis le village de Punaauia, à une dizaine de kilomètres de Papeete. La similarité entre la forme de l'île peinte et celle de Moorea (la forme originelle de l'île a été peinte, puis raccourcie, comme l'atteste un repentir sur le côté gauche du tableau), la présence d'une langue de vaguelettes, résultat d'un affleurement corallien, le fréquent nuage accroché au sommet volcanique sont autant de marques de la validité de cette hypothèse. De plus, Gauguin s'installe par intermittence pendant plusieurs mois à Punaauia entre novembre 1895 et août 1901 (Cahn et Groom, 2003 : 364), ce qui rend l'exécution du tableau à cet endroit précis tout à fait envisageable. Olivier Heurtaux attire également l'attention sur la signification de *te vaa* : la pirogue, en langue tahitienne. Cette analyse linguistique a pu être confirmée par Véronique Mu, grâce

<sup>3</sup>Jusqu'en 1939, aucun versement de documents n'a été effectué du musée des Beaux-Arts aux services d'archives de la ville. Tout est vraisemblablement gardé au sein du musée. En 1939, Alphonse Saladin vide le lieu de ses œuvres. Il se peut que les archives papier aient été laissées sur place, dans l'urgence de sauver en priorité l'essentiel : le plus d'œuvres possible. Nous postulons que ces archives auront disparu dans les bombardements de septembre 1944. Aujourd'hui, et sous réserve de nouvelles découvertes, l'intégralité des archives du musée avant 1939 se résume aux registres d'inventaire et à un mince dossier disparate de factures et de courriers. Rien ne concerne Charles-Auguste Marande.



à l'entremise efficace de Gabrielle Baglione<sup>4</sup>. En effet « te » placé devant un nom est un article. Et « vaa », qui s'écrit à présent « a'a » (en accentuant la seconde syllabe), signifie la pirogue. Le Paysage de Te Vaa peut donc se transcrire littéralement par « paysage de la pirogue », titre justifié par la présence très discrète d'un personnage sur un bateau plat, dans le coin en bas à droite du tableau. Le nom *Te Vaa* avait déjà été utilisé pour une toile de 1896 évoquée plus haut et conservée au musée de l'Ermitage. Georges T. M. Shackelford, dans son article *Le retour au paradis* (Shackelford, 2003 : 211), en identifie l'île de l'arrière-plan comme Moorea. D'une certaine façon, la boucle est complète, et l'on revient à la dénomination de Georges Wildenstein en 1964, qui donnait presque tout en substance : *Paysage de Te Vaa (la pirogue)*, daté de 1896.

### L'authenticité

La première personne à poser un voile de suspicion sur le tableau est l'historienne danoise Merete Bodelsen. En 1966, deux ans après la parution du catalogue de Wildenstein, elle publie dans *The Burlington Magazine* un article critique où elle indique

la liste des œuvres qu'« [elle] ne serai[t] pas prête à accepter sans avoir examiné les originaux et les avoir comparés avec d'autres de la même période, et quelques autres dont [elle] doute de l'authenticité, même en ne jugeant que par les photos. » (Bodelsen, 1966 : 28)

Le *Paysage de Te Vaa* en fait partie, sans qu'elle précise si elle le classe dans la première ou la seconde catégorie. Sans aucunement porter le discrédit sur l'analyse de Merete Bodelsen, il est utile de mentionner aussi l'information suivante : son article sur le catalogue de Wildenstein stipule que, à cause de la reproduction par héliogravure, « toutes les images, indépendamment de la qualité des photos originelles, deviennent boueuses (« *muddy* ») et noircies dans l'impression. » (Bodelsen, 1966 : 28). Cela n'a sans doute pas aidé à une observation précise du tableau du Havre et de plusieurs autres.

En 1980, le tableau figure dans l'ouvrage de Guy Isnard, *Le Musée imaginaire du faux* (Isnard, 1980 : 170). Il y est mentionné non pas comme un travail de faussaire, mais



Photo 4. Endroit de la toile (© Gaëlle Cornec, libre de droits)

<sup>4</sup>Véronique Mu est conservatrice honoraire du musée de Tahiti et des Îles. Gabrielle Baglione est responsable des collections d'arts graphiques et d'ethnographie au muséum d'Histoire naturelle du Havre.

comme une œuvre véritable permettant de se rendre compte de la supercherie d'un *Paysage de la Martinique*, faux faisant partie d'un lot de toiles saisies dans « l'affaire des faux Millet à Barbizon ». De manière quelque peu ironique, le statut du tableau évolue donc. Choisi comme référence pour mettre en évidence un faux, il verra dans la décennie suivante éclore des doutes plus appuyés sur son authenticité.

Le rapport de recherches adressé au musée en 1994 par le service de restauration des Musées de France souligne plusieurs points et soulève plusieurs questions. Le tableau, présenté sous le titre *Paysage de la Martinique* et daté de 1887 n'a pas été retenu pour l'exposition Gauguin à la galerie nationale du Grand Palais en 1989. Considérant l'état des recherches de l'époque, les opinions des experts furent divergentes<sup>5</sup>. Il est utile de préciser que ce même rapport, malgré la rareté d'éléments constitutifs de preuves en 1994, avait cependant penché pour une origine tahitienne du tableau. En 2003, le chercheur au CNRS Victor Merlhès résume dans une lettre ce qui semble être le cœur des interrogations : « cette toile a toujours

un peu posé problème car, on l'a souvent dit, elle ne paraît correspondre à aucun paysage connu de Tahiti. De là à affirmer qu'il s'agit d'un faux, il y a un pas. » (Merlhès, 2003). Dès lors qu'une localisation plausible, voire probable est avancée, que celle-ci corrobore le postulat de Georges Wildenstein et qu'elle est appuyée par la biographie de Gauguin et ses déplacements, le tableau peut être analysé de manière plus sereine.

### Les éléments factuels de la toile

Les ressources tangibles pour aider à son analyse sont le motif et le lieu peint, largement évoqués précédemment, le support de toile utilisé et la surface picturale, une signature (PGO/PGO) ainsi qu'une dédicace : « l'ami Texier ». Il est possible d'y ajouter un élément un peu moins objectif, évoqué par Isabelle Cahn : sa qualité d'exécution.

Le matériau sur lequel de tableau est peint possède d'intéressantes caractéristiques. L'œuvre a été restaurée en 1995 mais non rentoilée. Le support d'origine est donc observable, au recto comme au verso (**photos 4 et 5**). C'est une matière tissée de fibres



Photo 5. Envers de la toile (© Gaëlle Cornec, libre de droits)

<sup>5</sup>Geneviève Lacambre, après avoir examiné l'œuvre, s'était montrée « très réservée ». Isabelle Cahn, elle, ne doutait pas de son authenticité.



épaisses, qui forment une trame régulière serrée. Ce quadrillage est d'autant plus visible que peu d'apprêt et peu de matière picturale sont posés pour peindre ce paysage, en tout cas pas assez pour combler les aspérités de la toile. L'étude passionnante menée par Carol Christensen sur les supports et techniques du peintre est tout à fait éclairante sur le sujet (Christensen, 1993 : 63-103). La période durant laquelle Gauguin utilise cette toile de manière régulière s'étend de 1888 (voire même antérieurement : l'auteure avance également une utilisation de grosse toile à partir des premiers séjours en Bretagne, qui commencent en juillet 1886), à 1900. Il en emploie lors de son séjour en Arles avec Van Gogh et cesse de s'en servir au moment où il conclut un arrangement avec Ambroise Vollard en mars 1900, celui-ci devant lui fournir le matériel de peinture nécessaire contre envois d'œuvres réguliers.

D'une façon générale, Gauguin évoque fréquemment ce support épais, en en faisant même un argument esthétique. Sa conversation épistolaire avec Daniel de Monfreid est émaillée de ces évocations. En février 1898, il lui décrit sa grande toile-testament *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* peinte « sur une toile à sac pleine de nœuds et de rugosités, aussi l'aspect en est-il terriblement frustré. » (Guégan, 2003 : 201).

George T. M. Shackelford précise que l'ensemble des huit toiles accompagnant cette œuvre et expédié à Daniel de Monfreid en juillet 1898 est peint sur « une toile grossière, du genre de celle qu'on utilise pour faire les sacs » (Shackelford, 2003 : 201). Tous ces tableaux datent de 1897-1898, une période proche de celle d'exécution du *Paysage de Te Vaa* du Havre.

L'étude de Christensen montre aussi que Gauguin n'utilise pas cette toile seulement pour des raisons pécuniaires (au contraire, elle est assez chère), mais pour son aspect et la possibilité de l'apprêter comme il lui convient. Il écrit à Daniel de Monfreid en janvier 1900 : « Si possible, acheter la toile 2 mètres de large (grosse et un peu pelucheuse – les nœuds ne m'embarrassent pas, on les

coupe), et la faire préparer à la colle de peau avec très peu de blanc d'Espagne [...]. Sinon il me faudrait de la grosse toile comme Puvis de Chavanne, la moins recouverte possible, mais c'est *d'un cher ! d'un cher !* » (Gauguin, 1918 : 274).

Sur l'origine du matériau, Carol Christensen cite Bengt Danielsson. L'anthropologue suédois, spécialiste de la Polynésie et de Gauguin, avance cette théorie : en plus de la toile grossière utilisée régulièrement, le peintre, en temps de pénurie, a recours à de la véritable toile à sac achetée localement. Il y aurait donc deux sources possibles à cette matière. Malheureusement, Carol Christensen explique qu'il n'est pas possible au moment de l'étude, par manque d'analyse de fibres sur un plus grand nombre de toiles, de distinguer entre ces deux origines, visuellement très semblables. Pour ce qui concerne le tableau du MuMa, le seul fait avéré est qu'il est peint sur ce type de support, sans pouvoir en préciser la nature exacte.

Afin de compléter les conclusions issues de l'étude de Carol Christensen, nous avons consulté un travail plus récent, daté de 2016, intitulé *Gauguin Paintings, Sculpture and Graphic Works at the Art Institute of Chicago*, mené sous la direction générale de Gloria Groom, Genevieve Westerby et Mel Becker Solomon. Cette publication digitale, consultable sur internet ([https://publication.artic.edu/gauguin/reader/gauguinart/section:140264/140264\\_anch](https://publication.artic.edu/gauguin/reader/gauguinart/section:140264/140264_anch)) analyse de manière très précise les 180 dessins, la céramique et les neuf toiles du musée américain, peintes entre 1880 et 1901. Pour les toiles, éléments physiques, analyses chimiques et application des technologies numériques constituent une précieuse base de données.

*Le Paysage de Te Vaa* mesure 74,4 x 46,4 cm, ce qui ne correspond pas à un châssis standard, le format le plus approchant étant le numéro 20 (73 x 59,6 cm). L'analyse des œuvres américaines montre que Gauguin utilisait indifféremment des formats standards ou artisanaux. Il est difficile de voir sans démonter le cadre si le châssis a été changé et les dimensions



de la toile conséquemment modifiées. Mais il semblerait que cela ne soit pas le cas. De nombreuses toiles de Gauguin furent précocement retendues sur d'autres châssis, parfois de dimensions un peu différentes, parce qu'elles étaient roulées en vue du transport par bateau et remontées à l'arrivée en France par les soins de Daniel de Monfreid ou d'Ambroise Vollard. Comme le tableau du Havre était destiné à un habitant de Tahiti, il n'est pas passé par le circuit de vente habituel et n'a sans doute pas eu besoin de subir cette opération.

Les supports des tableaux de Chicago sont divers : toile fine de lin, toiles épaisses de coton, de lin ou de jute, pas toujours tendues dans le sens des fils de chaîne verticaux et fils de trame horizontaux. Par comparaison visuelle, les photographies des détails et photomicrographies des quatre œuvres américaines peintes sur toile de jute confirment que le tableau du Havre est probablement peint sur ce même support : une fibre mate, moins dorée et plus plate que le lin ou le coton, visible à l'arrière du tableau et sur le coin en bas à droite, près de la signature. Il s'agit ici d'un tissage à deux fils, également utilisé pour peindre *Te raau rahi* (*Le grand arbre*), toile datée de 1891.

La comparaison peut se poursuivre en examinant les photographies des bords des toiles et les couches picturales (**photo 6**). Comme plusieurs des toiles du Chicago Art Institute, les bords du *Paysage de Te Vaa* sont finis de façon irrégulière. Certains petits fragments de peinture, situés sur les reliefs du tissage en damier, semblent s'être détachés avec le temps. A d'autres endroits, le peintre a laissé mourir son geste avant d'atteindre le bord du châssis, créant une plage de matière de plus en plus fine qui laisse apparaître une frange du support.

Les surfaces de ces toiles sont assez variées et dépendent bien sûr de la préparation du support et de l'application des couches de peinture. L'étude du Chicago Art Institute montre que Gauguin n'utilise pas systématiquement les mêmes recettes d'apprêts et ne les étale pas toujours de la même manière. Parfois, il n'attend pas que les couches soient sèches pour dessiner ses lignes de composition. Il réfléchit en même temps qu'il peint et modifie souvent les positions des personnages, leur taille. Il ajoute ou retranche, essuie, estompe au pinceau sec, change les couleurs par zones entières.



Photo 6. Bord du tableau (© Gaëlle Cornec, libre de droits)

Il lui arrive indifféremment de repeindre des éléments sur une couche picturale encore fraîche, ou d'intervenir plus tard, sur une zone sèche. Une conséquence facilement observable de cette façon de travailler est la variabilité de l'aspect des surfaces, parfois sur une même œuvre. C'est le cas du paysage du Havre. Sur presque toute la toile, le treillis du tissage est visible et particulièrement ressemblant avec *Te raau rahi* (*Le grand arbre*) (photo 7).

Mais une zone plus lisse et épaisse se situa au niveau du nuage accroché à la montagne. Des empâtements de peinture claire, figurant l'écume, sont également observables sur la crête de l'affleurement corallien.

Les présentes observations ne sont que visuelles et parcellaires. L'analyse chimique des différentes couches picturales et une soumission aux technologies actuelles seraient des étapes supplémentaires à une connaissance plus précise de l'œuvre. La toile porte une signature et une dédicace situées dans le coin en bas à droite (photo 8) :

A l'ami Texier

PGO (ou Pgo)

Le rapport d'étude du service de restauration des Musées de France atteste ses nombreuses recherches pour trouver trace de cet « ami Texier », avec assez peu de résultats. Une mention en est cependant faite dans l'ouvrage de Pierre Leprohon (1975 : 323). L'auteur y relate une anecdote : le fils d'un ami de Gauguin à Punaauia explique en 1936 à la documentariste Renée Hamon que certaines toiles du peintre ont été confiées « au vieux Texier » au moment du départ de Gauguin aux Marquises. Ces toiles, rongées par les rats, auraient finalement toutes été brûlées par Texier.

Victor Merlhès confirme cette information encourageante. Gauguin a dédicacé une aquarelle sur papier à madame Texier en



Photo 7. Paul Gauguin, détail de *Te raau rahi* (*Le grand arbre*), 1891 (© The Art Institute of Chicago, licence CC0, [www.creative-commons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.fr](http://www.creative-commons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.fr))

1892, une forme d'éventail qui reprend le motif d'une toile célèbre. Cet éventail s'intitule *Ta Matete II* (*le marché II*). Il porte la mention :

A Mme Texier, souvenir

Paul Gauguin 92

Menées en vue de cette parution, des recherches complémentaires autour de ce support particulier montrent que cette même année, Gauguin dédicace un autre éventail, *Ta Matete I* (*Le marché I*), à « Md Goupil » (Zingg, 2001 : 64). Ce recoupement permet de resserrer le cercle des dédicataires. Il se trouve qu'Auguste Goupil et Jules Texier habitent tous deux Tahiti (Goupil a une propriété à Punaauia, dont la bibliothèque est accessible à Gauguin dès 1891 et où il est accueilli en 1896 pour faire le portrait de Jeanne Goupil), et sont tous deux avocats. Ils ont travaillé sur la question de la communauté chinoise de Tahiti. En 1892, Jules Texier rend un rapport commandé par le conseil général de la colonie sur les conditions de vie et préconisations pour cette communauté. En 1899, Auguste Goupil prend leur défense dans un mémoire concernant la taxe d'immatriculation des



patentés asiatiques, imprimé par Léonce Brault (Saura, 2002 : 49). Or ce dernier, journaliste de formation, est le beau-frère de Jules Texier. Le lien entre les deux hommes est établi, ainsi que celui de Gauguin avec Gauguin grâce à ce cadeau jumelé. La dédicace du tableau du Havre s'inscrit donc de manière assez naturelle dans l'entourage relationnel de Gauguin.

La signature de ce tableau porte elle aussi une particularité intéressante, jamais remarquée ni exploitée avant le présent article. Un « o » suit l'initiale du patronyme du peintre : « GO/PGO ». Cette découverte ouvre tout un champ de comparaisons possibles, portant et sur l'authenticité du tableau, et sur sa datation. En effet, cette transcription phonétique originale apparaît à plusieurs reprises chez Gauguin. C'est par exemple de cette façon qu'il inscrit son nom sur la couverture de ses livres *Ancien culte mahorie*, daté du printemps 1892 et *Cahier pour Aline*, de 1893. Madeleine Tavernier et Patrick O'Reilly, dans leur ouvrage dédié à l'étude des signatures du peintre, reprennent les noms et paraphes pour les analyser. Ils se réfèrent notamment à la correspondance de Tahiti entre Gauguin et Daniel de Monfreid. Sur les 78 lettres adressées par l'artiste à son ami, deux portent la signature PGO/PGO. Les deux auteurs utilisent aussi les pages de garde du catalogue de Wildenstein qui reproduisent chronologiquement les différentes signatures du peintre. « c'est en 1888 que débute la signature *P.Go* qui deviendra fréquente dans les années suivantes. Les historiens s'en servent quelquefois pour dater des toiles dont la date d'exécution est inconnue. » (Tavernier et O'Reilly, 1968 : 41-46).

L'étude de Madeleine Tavernier et Patrick O'Reilly répertorie les signatures de lettres et de tableaux. Mais Gauguin a également signé sur d'autres supports. L'exposition de 2017 *Gauguin l'alchimiste*,

en réunissant 280 pièces, a grandement participé à la démonstration de la porosité entre les différentes disciplines artistiques que Gauguin développe : sujets, motifs, références, mais aussi signatures. L'article « Les monstruosités » de Dario Gamboni situe les débuts de céramiste de Gauguin en 1886 et est illustré, entre autres, d'un vase en grès à deux embouchures (photo 9). Le vase porte très clairement cette signature PGO (Gamboni, 2017 : 82).

Enfin, Ophélie Ferlier-Bouat cite – avec une certaine prudence puisqu'elle n'a pas réussi à recouper l'information – Wayne Andersen, historien et professeur d'art au MIT, qui explique en 1971 dans son ouvrage *Gauguin's Paradise Lost* que « pego », en argot de main, désigne le sexe masculin. La transcription phonétique porterait donc, en plus, une signification précise et intentionnelle (Ferlier-Bouat, 2017 : 273).

Par son utilisation occasionnelle sur différents supports et pas son insertion logique dans la chronologie de Gauguin – toutes deux informations avérées – cette singulière signature ajoute un degré de crédibilité à l'œuvre.



Photo 8. Signature et dédicace (© Gaëlle Cornec, libre de droits)



## Conclusion

On ne peut que s'émerveiller du nombre et de la variété des personnes qui, au fil des ans, se sont penchées au chevet de ce tableau : chercheurs renommés, intellectuels, spécialistes, étudiants fervents ou simples anonymes. Sans doute le premier à avoir été séduit est-il Charles-Auguste Marande lui-même. Tous ont eu et ont en commun une curiosité pour cette toile, doublée d'un désir pugnace de percer le mystère qui l'entoure. Plusieurs questionnements qui ont constitué des points d'achoppement quant à son authenticité ont trouvé réponse, au fil des décennies, grâce à la collaboration de ces passionnés. A présent, il apparaît possible de se forger une raisonnable opinion sur ce tableau. Celle-ci pourra peut-être un jour être confirmée ou infirmée par des analyses plus complètes que la simple comparaison visuelle.

Le *Paysage de Te Vaa* n'y perdra sans doute pas de sa poésie mystérieuse. L'aura qui nimbe l'œuvre général de Gauguin est facile à comprendre. Le peintre est un personnage sublime, au sens diderotien du terme, et une partie de son génie se nourrit de ses contradictions et de sa déchéance. Ce tableau, malgré ses liens parfois malmenés avec son auteur présumé et le manque de certitude absolue, exerce une fascination intrinsèque.

Subsidiairement, la notion la plus difficilement quantifiable pour juger de l'authenticité du *Paysage de Te Vaa* est sa qualité d'exécution, mentionnée par Isabelle Cahn. Le cliché haute définition du tableau, disponible sur le site Google arts & culture (<https://artsandculture.google.com/asset/paysage-de-te-vaa-paul-gauguin/5QHmupsvkRA3-w?hl=fr>), permet de commencer à se construire une opinion. Il n'existe, par essence, pas d'unité de mesure pour ce critère qualitatif et subjectif. Face à l'œuvre, il appartiendra à chacun de ressentir, ou non, l'émotion du créateur devant la beauté sauvage qu'il peint, et l'émotion du regardeur devant une nature immortalisée pour lui sur une grossière toile de jute.

Gaëlle Cornec  
Chargée des expositions  
et de la valorisation des collections,  
Musée d'art et d'histoire de la ville du Havre



**Photo 9.** Vase à deux embouchures, entre 1887 et 1888, grès, Paris,  
Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (© paris Musées, licence CC0,  
[www.creative-commons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.fr](http://www.creative-commons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.fr))

## L'ARGUMENT DE ROUEN

Les musées actuels regorgent d'objets d'art dont l'histoire et le parcours sont souvent complexes. Dans un monde de plus en plus troublé, mener des enquêtes sur leur provenance, l'identité des propriétaires successifs, le contexte de l'acquisition de certains de ces objets devient une nécessité face à la multiplication des demandes de restitution. Il s'agit d'un enjeu scientifique autant qu'éthique et juridique incontournable. Cette recherche de provenance a pris une dimension importante depuis quelques années au niveau national, mettant en évidence la volonté des professionnels de l'art, de mieux déterminer l'origine des acquisitions et si besoin, la nécessité de restitution dans les cas de vols et de spoliations au cours des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècle.

Ce thème abordé au cours de la 8<sup>ème</sup> session de l'Argument de Rouen, le 29 novembre 2024, a été l'occasion pour notre musée, d'accueillir autour de Robert Blaizeau, directeur des musées de la métropole Rouen Normandie, de nombreuses personnalités du monde de l'art ou du ministère de la culture : Claire Chastagnier, Catherine Chevillot, conservatrice générale, David Zivie, chef de la mission de recherche et de restitution des biens culturels spoliés, Pierre Ickowicz conservateur de Dieppe, Christophe Marcheteau de Quincey de Caen et Hélène Ivanoff chargée de mission à Rouen. Plusieurs tables rondes organisées autour de Robert Blaizeau, Diederik Bakhüys, Liana Kasarska et Yann Poinson de l'ICP Rouen, ont permis de mettre en lumière l'enjeu des problèmes, la multiplication des actions de recherche, les pratiques utilisées et les résultats des expériences.

Deux lignes majeures de recherche se sont dégagées : Les biens issus des spoliations nazies (60 000 selon David Zivie) appartenant souvent à des familles juives et les biens culturels provenant des pays coloniaux. 15000 livres ont également disparu. De nombreuses demandes de restitution se multiplient depuis plusieurs années mais la sortie des collections publiques s'avère d'autant plus difficile qu'il existe un principe d'inéliminabilité des collections. Il est alors nécessaire de mettre en place des moyens juridiques soit par voie législative soit

par voie judiciaire. Des exemples récents concernant le patrimoine africain ou les biens spoliés aux juifs ont amené à voter deux lois cadres en 2022 et 2023 pour faciliter les restitutions. Parmi celles-ci, on citera le cas de la tête Maori du musée des Antiquités de Rouen.

Les recherches de provenance nécessitent une grande vigilance facilitée par les recensements décennaux des collections de nos musées qui ont permis de mieux situer les tableaux réclamés. Cependant, ne faut-il pas mettre en place une méthodologie dans les acquisitions pour en améliorer la sécurité : discerner le vrai du faux, lutter contre le trafic des biens culturels et veiller à l'encadrement du marché de l'art ? Quelques préconisations ont émergé comme la coordination du réseau des musées, la mutualisation des outils et des ressources. Ces principes s'accompagnent d'éléments positifs comme la collaboration des universités et des musées (exemple de l'Ecole du Louvre avec l'université de Nanterre) et de nombreux projets européens au sein du programme *Horizon*. Un fonds franco-allemand au sein du centre Marc Bloch a été mis en place. Mieux connaître les musées et leurs collections permet de reformuler les priorités, de déterminer les lieux de spoliations et de mettre en place des bases de données.

De nouvelles offres de formation apparaissent pour de nouveaux métiers au sein de nos musées comme les responsables juridiques. Il importe de valoriser également le travail de la police et des douanes, renforcer les bonnes pratiques sur le marché de l'art, veiller à une bonne formation déontologique des conservateurs.

La mission de recherche et de restitution des biens culturels a relevé plusieurs formes de spoliation durant la dernière guerre : les pillages (au Louvre et au musée du Jeu de Paume), les confiscations suivies de ventes publiques ou de ventes forcées. Ainsi, 60 000 objets ont été retrouvés en Allemagne après la guerre parmi lesquels il en reste dans 150 musées français dont 55% ont une origine inconnue. Depuis 25 ans, les restitutions se sont accélérées comme des œuvres de Gustav Klimt rendues à l'Autriche ou de Chagall rendues à la Pologne. Il y a



aujourd'hui deux types de recherches : restitutions aux familles et recherche pro-active (à partir des collections de nos musées).

Pierre Ickowicz, évoque le problème des restitutions pour le musée de Dieppe qui a perdu des collections en 1942. Avec les indemnisations des pertes de guerre, fut engagée la rénovation du Château et des dépôts furent reçus à partir de 1953 : école hollandaise du XVII<sup>ème</sup>, des Renoir, des Pissaro considérés pour certains aujourd'hui comme MNR (musées nationaux récupération). Actuellement 9 tableaux sont à restituer. *Le bateau dans une mer agitée*, école hollandaise du XVII<sup>ème</sup>, en dépôt depuis 1983 a été restitué en 2022 aux héritiers. Les Péniches de Sisley tableau déposé en 1954, a été également restitué en 2024 aux héritiers. Le musée de Dieppe possède aussi une admirable collection de 2300 pièces d'ivoire issues de l'artisanat local. Les œuvres récentes sont soumises à provenance car l'ivoire est protégé par la

convention de Washington de 1975 et depuis 2017, son commerce est interdit pour les objets entrés après 1947. Ce n'est pas le cas de la très belle défense d'éléphant entrée avant 1947.

A Rouen, l'audit commencé avec Sylvain Amic, se poursuit actuellement avec Robert Blaizeau. 3000 peintures et 5500 dessins sont à vérifier. Mais seules, 40 œuvres ont fait l'objet d'une recherche de provenance pour en vérifier la transparence. 1200 peintures ont été acquises depuis 1933, 9 d'entre elles sont qualifiées de MNR parmi lesquelles 2 semblent être des spoliations dont un tableau de Guillaumin : *Madame Guillaumin cousant et la femme au miroir* de Renoir. (fig.1 et 2) Le tableau de Guillaumin qui a rejoint les collections de Rouen en 1954, est un legs de Madame Charles Vaumousse dont le mari, marchand très germanophile, fit beaucoup de transactions avec Otto Abetz, ambassadeur d'Allemagne à Paris pendant la deuxième guerre.



Fig. 1. Femme au Miroir, Pierre Auguste Renoir vers 1915, Musée des Beaux Arts de Rouen, legs de Madame veuve Vaumousse, © C.Loisel , C.Lancien , Réunion des musées métropolitains, Rouen Normandie.

La situation du musée de Caen est particulière car détruit presque entièrement pendant la guerre avec des œuvres qui n'avaient pas été mises à l'abri. Les pertes furent considérables : 700 tableaux ; Dans la collection actuelle acquise dans les années cinquante, quelques œuvres ont été classées MNR dont un Monet : *Les Nymphéas*, tableau acquis en 1956 et restitué en 1999 aux héritiers Rosenberg.

Les recherches de provenance concernent également Le musée de l'Armée qui a récupéré des prises de guerre bien que les pillages aient été interdits depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle. Ainsi, les dons du général Louis Archinard de 1909, comportant 400 manuscrits de théologie et de droit musulman en provenance du Soudan, ou le trésor de Ségou, posent problème. En 2019, le gouvernement d'Edouard Philippe a rendu un sabre au Sénégal. Le musée du quai Branly fait face à une demande de la Côte d'Ivoire pour récupérer un tambour

parleur, pillé à l'époque coloniale. Le Bénin, le Sénégal, Madagascar, réclament aussi des biens culturels spoliés.

Favoriser la coopération entre l'enseignement supérieur et les musées apparaît d'une grande importance aujourd'hui. A cet égard, l'arrivée de l'ICP (Institut catholique de Paris) sur un nouveau campus à Rouen est une très belle opportunité. Cette école propose une licence d'histoire de l'art. Un master consacré à la provenance des œuvres d'art sera proposé à la rentrée de 2026. Le musée des Beaux-Arts de Rouen apparaît bien comme pionnier dans la recherche de provenance des œuvres d'art. Financé par le ministère de la culture et par la Métropole, il a ouvert la voie à d'autres musées qui ont également commencé à procéder à des recherches et des enquêtes sur leurs collections.

Catherine Poirot Bourdain  
AMAR Rouen



Fig. 2. Madame Guillaumin cousant  
Armand Guillaumin, tableau signé Guillaumin 88, Rouen Musée des Beaux Arts,  
dépot de l'état en 1954, © C. Loisel, C. Lancien, Réunion des musées métropolitains,  
Rouen Normandie.



## LA COLLECTION DE TABLEAUX D'ALBERT LEBOURG CONSTITUÉE PAR HENRI ET LOUISE VIAN.

Dans le dossier du partage devant notaire, intervenu en 1919-1920, des biens de la communauté d'entre Henri Vian (1858-1904) et son épouse Louis Brousse (1866-1914), grands parents de Boris Vian, figuraient de façon inattendue 25 toiles du peintre normand Albert Lebourg (1849-1928). Ils constituaient le lot principal d'une collection composée principalement d'œuvres contemporaines parmi lesquelles se trouvaient cinq tableaux d'Henri Fantin-Latour (1836-1904), huit d'Henri Lebasque (1865-1937) et trois d'Armand Guillaumin (1841-1927). Mais Albert Lebourg venait très largement en tête. Aussi inattendu que

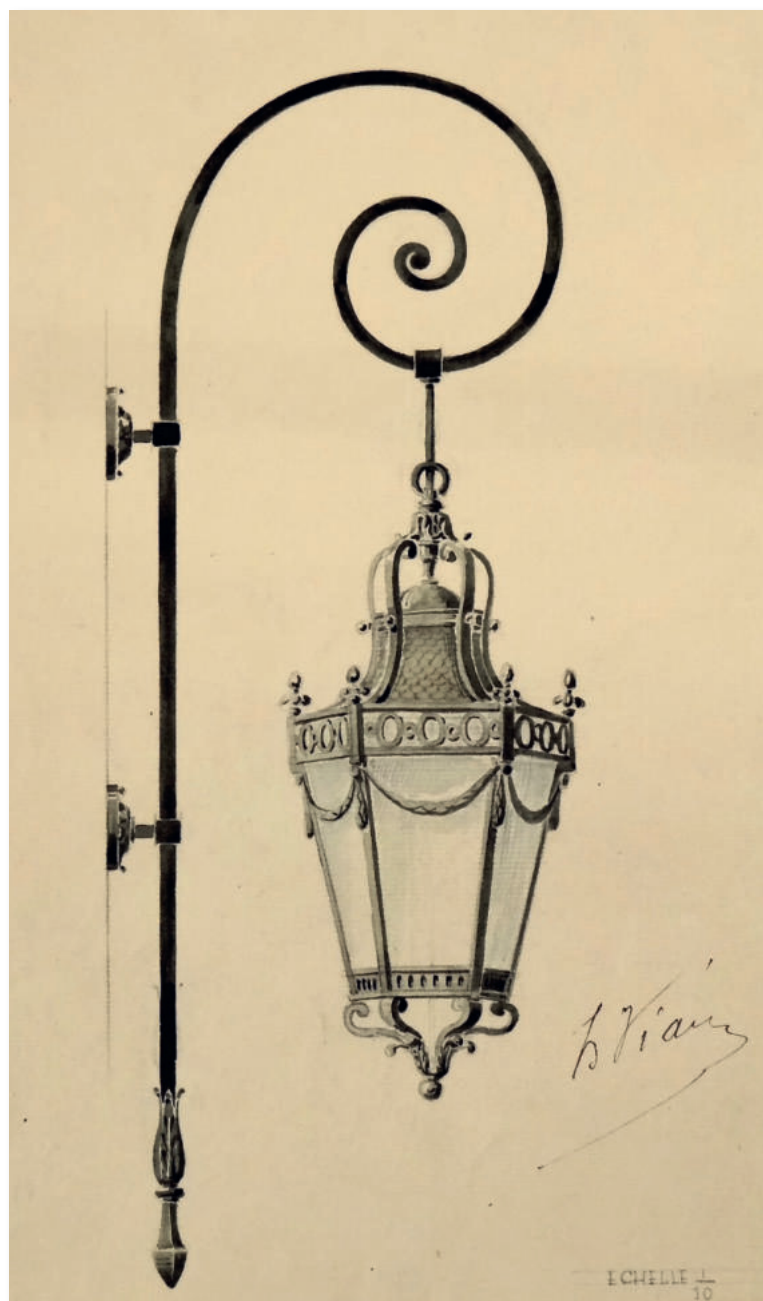
cela puisse paraître et bien que la raison précise reste inconnue, cette présence peut s'expliquer par la personnalité des deux époux. Le couple était en effet fortuné. Au décès d'Henri en octobre 1904, leur fortune fut estimée à environ 3,3 millions de francs. Louise Brousse, l'épouse d'Henri Vian qui lui survécut 10 ans, était elle aussi issue d'une famille très aisée. Son père, Firmin Brousse, était négociant en papier à cigarettes, et un peu inventeur à ses heures. Il résidait dans le Marais rue des Deux Lions. Le couple possédait aussi un château ou plutôt une grosse maison bourgeoise près de Paris, le château de Villeflix à Noisy-le-Grand.



Bronze d'Albert Guilloux, beau frère d'Albert Lebourg

<sup>1</sup>Archives nationales, Minutier Central, Etude LXXXI/76





Dessin d'Henri Vian, signé

En 1900, après vingt-cinq ans d'activité, Henri Vian était devenu un bronzier d'art fort réputé. Il fut rapporteur du jury de l'Exposition Universelle où il présenta toute une série d'objets d'ameublement, tels que vases, horloges et luminaires. Beaucoup étaient de style Louis XV ou Louis XVI, mais quelques-uns étaient selon ses termes des « compositions modernes ». Depuis 1885, Henri Vian était installé rue de Thorigny dans l'ancien hôtel Salé, un somptueux édifice du 17<sup>ème</sup> siècle qui, de 1829 à 1884, avait accueilli l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures et qui abrite aujourd'hui le Musée Picasso. Henri Vian et sa famille occupaient une

partie des bâtiments et le reste, notamment le grand salon, servait de showroom.

Les Vian fréquentaient le beau monde. Henri équipa les grands hôtels, notamment les hôtels Ritz de Paris et de Londres, ou encore avenue Foch, le fameux Palais Rose de Boniface de Castellane et son épouse, la richissime américaine Anna Gould. Il fournit aussi des bronzes à Edmond Rostand pour décorer sa somptueuse villa Arnaga à Combo-les-Bains, près de Biarritz. Rien d'étonnant par conséquent à ce qu'il ait collectionné des peintures contemporaines si ce n'est le fait qu'elle comportait une grande majorité de toiles d'Albert Lebourg !



*Gelée Blanche à Hondouville*, Albert Lebourg, Huile sur toile 1890

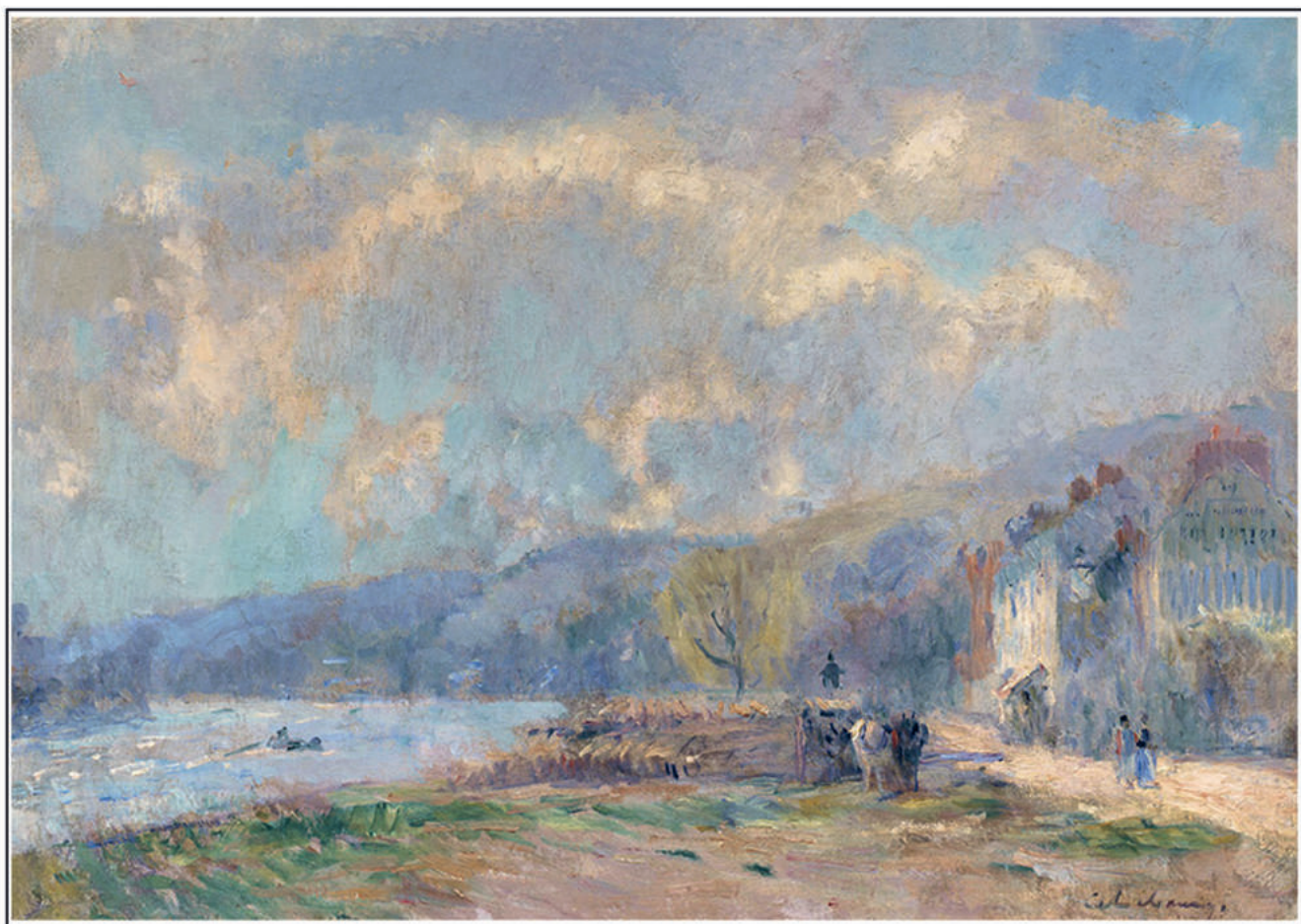
La biographie d'Albert Lebourg nous est connue par le catalogue réalisé en 1923 par son ami Léonce Bénédict (1859-1925) et surtout par l'ouvrage plus récent de François Lespinasse paru en 1983. Né à en 1849 à Montfort-sur-Risle, Lebourg fut d'abord élève à l'Ecole des Beaux-arts de Rouen, avant de partir en 1872 donner des cours de dessins à Alger. Il y resta jusqu'en 1877 produisant une grande quantité de représentations de la ville. Revenu en France, il s'installa à Paris, rue des Gobelins. Il avait, entretemps, épousé en 1873, Marie Guilloux (1850-1894), fille du sculpteur rouennais, Benjamin Hippolyte Guilloux. Elle était la sœur d'Alphonse (1852-1939) et d'Albert (1871-1952) qui furent aussi sculpteurs et firent la majeure partie de leur carrière à Rouen. A partir de 1884, Albert Lebourg partagea sa vie entre Rouen et la région parisienne, habitant Puteaux de 1888 à 1895, tout en s'installant en 1892 à Rouen, quai de Paris. On le retrouve ensuite en 1902 louant un atelier à Paris rue de Poissy, à proximité du

Quai des Tournelles et de Notre Dame.

La collection de tableaux de Henri Vian nous est connue par un catalogue qui fut dressé lors de la vente intervenue le 27 novembre 1919 à la Galerie Georges Petit à Paris. Elle portait sur 27 tableaux et non pas 25 comme l'indiquait le partage de la succession. Seuls sept d'entre eux sont datés et dix sont illustrés par des photographies des œuvres.

La connaissance des activités du peintre nous permet d'affirmer qu'aucune des toiles non datées ne peuvent être antérieures aux années 1888. On n'en trouve ainsi aucune figurant Alger, qui auraient été peintes durant le séjour qu'il fit là-bas entre 1872 et 1877, ni de ses débuts à Paris. On ne remarque pas non plus de ces représentations du port de Dieppe que l'on sait avoir été peintes entre 1880 et 1883. On trouve, en revanche, une toile représentant Pont du Château en Auvergne qui doit dater du séjour qu'il fit





*Croisset au Printemps près de Rouen*, Albert Lebourg, Huile sur toile

là bas en 1885. Il se pourrait que ce soit la plus ancienne. Plusieurs sont des toiles datant de son installation à Puteaux où il séjourne, semble-t-il, jusqu'en 1895 : *Pont d'Asnières*, *Les Grands arbres – La Seine au Bois de Boulogne* (1888), *Route de Nanterre* (1892), *Bras de Seine à Maisons Lafitte*, *Bas Meudon*, *Le Bas Meudon en automne*. Deux ont été peintes lors de ses deux séjours en Hollande dans les environs de Rotterdam entre 1895 et 1897. Les plus intéressants pour nous sont cependant les neuf tableaux constituant le tiers de la collection, représentant Rouen et ses environs, toutes peintes entre 1893 et 1905 et pour lesquels on a retranscrit ci-dessous les notices du catalogue de 1919. Le sujet principal y est comme souvent chez lui la Seine. Certains portent sur la ville même et ses faubourgs, notamment celui qui représente l'île Lacroix avec ses cheminées d'usines (1893). Mais pour cinq d'entre eux, ce sont des vues du cours aval, s'étendant de Croisset (là où avait résidé Gustave Flaubert) jusqu'à La Bouille

en passant par Dieppedalle. Ces endroits étaient très prisés par les Rouennais et autres visiteurs qui descendaient le cours en bateau et pouvaient s'arrêter à différentes stations. La Bouille est représentée par deux tableaux ; l'un date de 1899 et l'autre, *La Bouille, le soir*, sans doute de 1904, année où le peintre prit l'habitude de s'y installer durant l'été.

Pourquoi le couple Vian possédait-il ces tableaux, quand et comment les avait-il acquis ? La question reste une énigme que peut-être ce petit article aidera à solutionner. Ont-ils été achetés ensemble, ou progressivement ? Sur les 27, seuls sept sont datés, cinq entre 1888 et 1899, un en 1904 et un en 1905 après le décès d'Henri Vian. Une hypothèse plausible vient à l'esprit : Albert Lebourg avait deux beaux frères sculpteurs, Alphonse et Albert Guilloux. Le premier, actif surtout à Rouen, est connu notamment pour sa statue de Pouyer-Quertier, fondue en bronze et qui a été détruite en 1941. Les Guilloux ont donc



réalisé des statues dont certaines auraient pu être fondues par Henri Vian, bien que la production principale de ce dernier ait été le bronze décoratif et principalement le luminaire ? Une telle collaboration pourrait expliquer l'achat de toiles du beau frère pour orner l'hôtel Salé ou le château de Villeflix. Une autre hypothèse peut encore être formulée : Lebourg entretenait des relations privilégiées avec le galeriste Georges Petit (1856-1920) et ce dernier n'aurait-il pas fait appel à Henri Vian pour la décoration de son appartement parisien de la rue Godot de Mauroy ?

A défaut de savoir comment a été constituée la collection, on sait un peu ce qu'elle est devenue. Le catalogue de la vente du 27 novembre 1919, à la galerie Georges Petit et conservé à l'INHA comporte, en effet, au crayon le nom des acquéreurs. On constate

que deux d'entre eux au moins étaient des galeristes : Georges Petit (sept toiles) et Allard, rue des Capucines (sept toiles). Sans doute les ont-ils revendus peu après. Seules trois de ces toiles, enfin, ont pu être identifiées sur le marché de l'art : *Gelée blanche à Hondouville*, *Pont rustique près de Rouen* et *Croisset au Printemps* qui avait appartenu au journaliste et auteur dramatique Eugène Brieux (1858-1932).

Jean François Belhoste

Directeur d'études émérite Ecole pratique  
des Hautes Etudes

*(Tous les visuels ont été fournis par l'auteur)*

---

Notices des neuf toiles du catalogue de la collection Vian portant sur Rouen et ses environs.

**N°29** - Bords de la Seine à Dieppedalle.

A droite le quai sur lequel s'avance une charrette, le long des maisons. A gauche, le fleuve qu'un bac de passeur est en train de traverser. Au fond, la grande lumière du ciel d'azur et d'or, les îlots comme des corbeilles de fleurs dans la féerie de l'eau. Dans le lointain, en arrière du quai, des coteaux bois

**N°31** - Pont rustique, près Rouen ; soleil couchant. Le pont en bois est à droite ; il est dominé par un moulin. A gauche, un sol herbeux, légèrement en pente, et planté de quelques arbres. Une construction apparaît dans l'ombre ; au fond, de l'autre côté du fleuve, des coteaux boisés ; et dans le ciel agité, des stries de lumière fauve

**N°35** - Bords de la Seine ; environs de Rouen.

Sur la passerelle de bois, le chariot a été arrimé, et les débardeurs sont en train de décharger un chaland. A gauche, le long du quai bordé de constructions, quelques steamers sont amarrés. Au fond des coteaux boisés dominant le fleuve. Ciel clair et transparent

46X85

**N°36** - La Bouille près Rouen au Printemps, 1899

Au fond des coteaux, au creux de la vallée, les maisons surgissent dans la verdure. Au milieu, une route, qui suit une charrette. A droite par-dessus les toits, on aperçoit la Seine, qui dessine une courbe. Dans le ciel toute une féerie d'azur, de lumière et de nuées.

**N°38** - Environs de Rouen - Soleil Couchant

C'est l'heure où les choses vont s'impréciser à mesure que l'ombre se fera, mais l'heure où dans le ciel se joue la pure et radieuse splendeur de la lumière et des nuées. Le fleuve, large, est occupé de chalands amarrés auprès d'appareils de déchargement ou de bateaux en marche, qui semblent traverser de la lave en fusion. Et dans le ciel, le caprice de l'infini étend tout son écrin de pierreries fugitives

**N°40** - Bras de la Seine à Dieppedalle, près Rouen ; effet d'hiver 1904

A gauche les chalands sont amarrés au petit port. Sur la berge, qui domine le fleuve, à droite, un paysan mène sa charrette attelée de deux chevaux en flèche. Du même côté, au-dessus d'un mur, le coteau hausse sa pente boisée. Dans le ciel clair, il y a toute une chevauchée de nuages qui semblent des caprices d'or en fusion.

**N°44** - La Bouille, le soir

La barque, à grande voile, traverse le fleuve. A gauche, le long des quais, les maisons alignés au pied d'un coteau. Dans le ciel d'azur, une lumière blonde.

**N°47** - Rouen, Ile Lacroix, 1893 Sur le sol, à gauche, la neige cache en partie l'herbe encore verte. A droite, les quais et les constructions dominées par de hautes cheminées d'usines. Sur l'eau, aux petites vagues courtes et miroitantes, des bateaux et des barques. Au fond les coteaux, derrière lesquels s'élève une large nuée lumineuse.

**N°52** - Croisset, près Rouen, printemps

Les environs de Rouen : le long du quai, qui suit le fleuve, à droite les maisons de la petite ville. Au bord de l'eau un chariot que des débardeurs sont en train de charger. Puis à gauche, le fleuve dont l'eau coule tout illuminé des reflets qui tombent du ciel d'azur, magnifiquement paré de l'écharpe diaprée des nuées.

Jean François Belhoste

Directeur d'études émérite Ecole pratique des Hautes Etudes



#### Direction

Catherine Bastard, Françoise Quérue

#### Rédaction

Catherine Poirot-Bourdain, Françoise Quérue

#### Recto

Philippe Zacharie, *Les deux connaisseurs*, pastel 1895  
C.Lancien, C.Loisel

Musée des Beaux Arts de Rouen, don des Amis des Musées d'art de Rouen 2025

#### Verso

*Deux carreaux de poêle*, Rouen, décor attribué à Pierre I<sup>er</sup> Chapelle (1673-1707), Vers 1705  
Henri Le secq  
Don des Amis des musées d'art de Rouen

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