

Penser la refonte du parcours permanent du Musée des Beaux-arts de Tours

Jeanne Martinez



Rapport scientifique

Musée des Beaux-arts de Tours

Période du stage 19/08/2025-19/12/2025

DIPLOME DE CONSERVATEUR DU PATRIMOINE

Spécialité : Musée

Promotion 2025 – 2026

Remerciements

Pour m'avoir accueillie, et aiguillée au fil de ces mois de stage, je remercie en premier lieu Hélène Jagot, directrice du Musée des Beaux-arts de Tours et de la DMC. Ses conseils m'accompagneront au fil de mes premiers pas dans le monde professionnel.

Je remercie également Véronique Lethorey et Marine Reto pour nos échanges précieux, ainsi que pour leurs encouragements et leurs éclairages sur tous les aspects de la vie d'un musée. Les discussions constantes avec l'équipe de direction ont été particulièrement précieuses pour me faire murir professionnellement. Je remercie également Stéphane Fourré, pour son accueil et sa gentillesse.

Au sein du musée, il me faut remercier l'ensemble des équipes de la conservation ; Catherine Pimbert, en particulier, qui a pris le temps de me faire découvrir les coulisses d'un musée dont elle est le cœur battant. Je remercie également Jessica Degain et Elsa Gomez de m'avoir consacré du temps pour évoquer leur vision du parcours permanent et plus largement leur conception du métier de conservateur du patrimoine. Je remercie également l'ensemble des agents qui ont bien voulu participer aux ateliers relatifs à la conception du PSC, donnant de leur temps avec bonne humeur.

Au sein du service des publics, je remercie l'équipe de médiation de m'avoir ponctuellement accueilli dans leur bureau, et spécifiquement Tessa Benattia, avec qui j'ai partagé des moments de travail fructueux pour l'élaboration des textes de l'exposition « Peindre l'histoire au XIX^{ème} siècle : le passé au présent ».

Une pensée pour l'ensemble des professionnels rencontrés dans le cadre de ce stage, dont Bastien Lopez, directeur du musée-château de Blois que je remercie pour son accueil, ainsi qu'Isabelle Reiher, directrice du CCCOD, mais également Virginie Tostain, directrice du Musée du Compagnonnage, et Didier Lastu, directeur du Museum de Tours. Un mot pour Meng Chiv et Diana Gay qui m'ont permis d'assister à une CSRR et une CSRA organisés par la DRAC du Centre-Val-de-Loire.

Je remercie enfin, à l'Institut National du Patrimoine Séverine Blenner-Michel, Emilia Philippot, Daniel Perrier et Fabien Gorce, pour leur accompagnement dans l'organisation de ce stage.

Sommaire

Remerciements.....	3
Sommaire	4
Avant-propos	6
Introduction	7
I- Audit du parcours permanent : méthodologie et perspectives	9
A - Phase de diagnostic	9
1) Cadrage	9
2) Méthodologie	9
3) Approfondissements et limites :	11
B - Perspectives pour un nouveau parcours permanent	12
1) Une refonte dépendante des orientations du PSC.....	12
2) Un parcours dont la transformation est déjà entamée : méthodologie et perspectives	14
3) Méthodologie	14
4) Défis et limites	16
II- L'exposition « Peintre l'histoire au XIXème siècle : le passé au présent » : une expérience autour des collections	17
A - Le contexte : une série d'expositions pour valoriser le parcours permanent.....	17
B - Commande, contexte, cadrage	18
1) Commande	18
2) Cadrage (calendrier, budget, échéancier).....	18
C - Méthodologie et déroulé.....	21
1) Le calendrier de travail / rétroplanning	21
2) Liste d'œuvre et synopsis.....	23
3) Textes de salle et cartels développés	24
4) Communication, action culturelle, médiation.....	25
5) Livret d'exposition.....	25
6) Perspectives : pérenniser l'accrochage	26
Conclusion : perspectives pour le futur	27
Livrables.....	28
I- Diagnostic du parcours permanent : audit et proposition de refonte	28
1) Synthèse : collections exposées, muséographie et scénographie	28
a) Organisation et circulation générale	28
b) Circulations et signalétique	30
c) Historique de la conception du parcours, récit	32
d) Scénographie, médiation	37
e) Atouts et perspectives d'améliorations	42
2) Proposition de refonte	46
a) Perspectives de refonte	46
b) Premier étage.....	50

c) Deuxième étage	56
II- L'exposition « Peindre l'histoire au XIXe siècle : le passé au présent »	72
Synopsis de l'exposition « Peindre l'histoire au 19 ^e siècle : le passé au présent »	72
<i>Liste d'œuvre : sélection principale</i>	77
<i>Textes de salle et cartels développés</i>	84
<i>Captures d'écran de la scénographie (version de travail)</i>	91
Annexes	93
Diagnostic détaillé	93
Ordre du jour des ateliers n°2 et n°3	110
Compte-rendu de l'atelier participatif « identité »	111
Bibliographie	116

Avant-propos

Ce travail scientifique est destiné à l'Institut national du patrimoine. Il rassemble une sélection des livrables fournis au musée tout au long de mon stage de spécialité d'une durée de cinq mois, effectué au Musée des Beaux-arts de Tours. Il est structuré en quatre parties :

- Une première partie réflexive, qui revient sur les conditions d'élaboration des livrables de mon stage. Elle constitue le rapport en lui-même, puisqu'elle porte une réflexion sur le contexte, les limites et les perspectives de ces livrables.
- Une deuxième partie est constituée par le diagnostic du parcours permanent, lui-même divisé en deux : un état des lieux du parcours de visite, accompagné par une proposition de refonte.
- Une troisième partie rassemble une sélection de documents produits dans le cadre de la préparation de l'exposition « Peindre l'histoire au XIX^{ème} siècle : le passé au présent ».
- Une quatrième partie rassemble quelques annexes.

Ce rapport scientifique reflète donc la diversité de missions toutes liées à la question du parcours de visite, et cela dans un contexte d'écriture et d'élaboration du Projet scientifique et culturel, qui devrait courir sur l'année 2026. Il témoigne d'une réflexion large et personnelle, menée au fil de ma découverte des collections et des enjeux propres au musée, de mes échanges avec les équipes, ainsi qu'avec divers acteurs patrimoniaux de la ville, notamment au travers d'ateliers et d'entretiens. Inscrit dans la double dynamique de refonte du parcours et d'écriture du PSC, ce rapport témoigne de l'état de réflexions appelées à évoluer. Du fait de la durée finalement assez brève de ce stage, et de l'état des ressources disponibles, il est nécessairement incomplet, mais se veut un support utile aux équipes du musée dans les mois et les années à venir.

Introduction

Le 21 septembre 2025, le Musée des Beaux-arts ouvrait ses portes dans le cadre des Journées européennes du patrimoine. Les visiteurs furent nombreux à se presser dans les salles du musée, redécouvrant avec bonheur le parcours permanent. Dans un lieu connu pour ses *period rooms* au charme désuet, l'accrochage permanent est en effet un des attraits majeurs de la visite. Aujourd'hui, cependant, la question d'une refonte du parcours se pose de plus en plus, certaines limites de la disposition actuelle se faisant difficile à ignorer. Institution ancienne, fruit de la Révolution et de ses saisies, le Musée des Beaux-arts abrite des collections variées, dont la peinture française galante des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, ainsi que les primitifs italiens constituent les points forts. Lorsqu'en 1911 les collections investissent les salles du palais des Archevêque, bâtiment ancien et plein de charme, l'atmosphère du lieu devient l'un des principaux atouts du musée, encore renforcé par la création de *period rooms* dans les années 1940 et 1950. Pensé dès sa création comme un musée de beaux-arts, présentant des collections de peinture, sculpture et objets d'arts, il s'est depuis ouvert à la création contemporaine, le périmètre de ses collections et de sa programmation évoluant peu à peu. En parallèle, des contraintes liées à l'état du bâtiment et à l'espace disponible imposent certains choix de présentation des œuvres du musée.

Prendre le temps de questionner ce parcours permanent répond à la fois à une nécessité de le « faire vivre », de mettre en avant la richesse des collections et la réflexion scientifique portée par les équipes, mais témoigne également d'une volonté d'aller vers les publics en réinterrogeant les collections pour les rendre plus accessibles. Cette réflexion s'inscrit dans les objectifs proposés par le rapport de la Mission « Musée du XXI^{ème} siècle », réalisé en 2017 pour Audrey Azoulay, alors Ministre de la Culture. Ce rapport faisait le constat d'un modèle émergent, le « Musée vivant », porté par la relecture permanente de ses collections, qui correspond aujourd'hui aux ambitions affichées par les équipes du musée¹.

La volonté de repenser le parcours est également le fruit du renouvellement des équipes scientifique, et de l'équipe de direction. L'arrivée d'Hélène Jagot, en 2020, à la direction du musée des Beaux-Arts de Tours, a initié une période de transition pour le musée, et plus spécifiquement pour l'équipe de conservation. Dans les années précédentes, le musée avait connu plusieurs départs de conservateurs du patrimoine. L'une des priorités de la directrice lors de sa prise de poste a donc été de lancer un processus de recrutement. L'arrivée de Jessica Dugain au poste de conservatrice chargée des collections XVII^{ème}-XVIII^{ème}, et d'Elsa Gomez, chargée des collections XV^{ème}-XVI^{ème}, ont été l'occasion de renouveler le regard sur les collections, et sur leur valorisation.

¹ EILDELMAN, Jacqueline. *Inventer des Musées pour demain. Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle*. [s.n.], 2017. p. 35.

Cet élan s'est traduit par une programmation d'exposition repensée, notamment autour des femmes² et des collections permanentes³, mais également par l'impulsion d'une réflexion autour du récit développé au sein du parcours permanent, dont certains des livrables présentés dans ce rapport constituent une première synthèse. En parallèle, la mise en œuvre sur l'année 2025-2026 d'un projet consacré à la présence de l'écrit dans le parcours permanent, associant le service de la conservation au service de la médiation, a donné une nouvelle assise pour penser une refonte du parcours permanent.

L'enjeu, pour les années à venir, est d'aller au-delà de changements à la marge de ce parcours, salle par salle : il s'agira de proposer des évolutions globales, envisagées à l'échelle d'un étage, voire du musée lui-même, pour proposer un récit, une relecture des collections.

Encadrée par Hélène Jagot, j'ai eu la chance de participer à plusieurs niveaux aux réflexions stratégiques liées au parcours. Intégrée au projet de refonte des textes du parcours, j'ai également mené des missions scientifiques en lien avec des questions d'accrochage, dont le résultat est présenté en annexe. J'ai été chargée de l'élaboration d'un audit du parcours permanent, accompagné d'une proposition de refonte globale. Ces deux éléments constitueront un livrable destiné à alimenter les débats autour d'une évolution du parcours prévue pour la fin des années 2026, après validation du Projet scientifique et culturel. Cette mission s'inscrivait plus globalement dans la phase préparatoire à l'écriture du Projet scientifique et culturel du musée, pour lequel j'ai mené des entretiens et ateliers participatifs. J'étais également en charge de la conception d'un projet d'exposition « Peindre l'histoire au XIX^{ème} siècle : le passé au présent », destiné à mettre en avant un ensemble de peintures de la collection.

Les livrables fournis au musée des Beaux-arts sont les suivants : un document « diagnostic » du parcours permanent, un ensemble de documents liés à la conception du propos scientifique et des textes de l'exposition, ainsi que des annexes qui rassemblent divers documents utiles, dont un exemple de transcription d'atelier.

² Notamment : « Le Sceptre et la Quenouille. Être femme entre Moyen Âge et Renaissance » (2024), « Au temps de Camille Claudel, être sculptrice à Paris » (2026), deux expositions consacrées à la question des femmes.

³ « Regardez-moi ! Le portrait dans tous ses états » (2025), exposition-dossier valorisant les collections de portrait du musée.

I-Audit du parcours permanent : méthodologie et perspectives

A - Phase de diagnostic

1) Cadrage

A la frontière entre le rapport d'étonnement et l'audit, ce diagnostic a été établi à partir de mes propres observations, d'ateliers menés dans le cadre de l'élaboration du Projet scientifique et culturels, et d'échanges avec les conservatrices du musée. Ce diagnostic a pour but de proposer un état des lieux précis du parcours permanent, constituant ainsi une phase préalable à l'élaboration d'une proposition de refonte globale du parcours de visite.

Il fait suite à un premier livrable produit en 2023 par David Coelho - alors stagiaire INP d'Hélène Jagot – intitulé : « *Focus groups* sur le parcours permanent et l'accueil des publics au musée des beaux-arts de Tours ». Outre un rapport d'étonnement proposant un bilan global du parcours, David Coelho avait pour l'occasion produit un parangonnage des parcours permanents créés dans les dernières années, en France et à l'étranger. Il avait également proposé une démarche de *design thinking*, en interrogeant les équipes du musée dans le cadre de *focus groups*. Son livrable avait ensuite servi à l'élaboration d'une charte d'accueil pour le musée. Dans cette perspective, s'agissait pour moi de m'inscrire dans la continuité de son approche, centrée sur la notion de *care*, et plus largement sur les enjeux liés à l'accessibilité universelle et au respect des droits culturels, mais de donner à mon audit une orientation différente.

Après avoir échangé au début de mon stage avec Hélène Jagot, il est apparu qu'il serait pertinent de centrer mon étude sur la question du réaccrochage des collections au sein du parcours. Je me suis alors penchée sur les collections et sur leur mise en récit, par l'angle de la scénographie, de la muséographie, et surtout du propos scientifique.

Cette approche, complémentaire de celle de David Coelho, permet ainsi de proposer une ébauche de réponse à des questions fondamentales, qui se posent aujourd'hui aux équipes :

- Les collections sont-elles aujourd'hui présentées d'une manière qui puisse refléter leurs richesses et leurs forces ?
- Si ce n'est pas le cas, quelles collections, quelles œuvres faudrait-il mettre en avant ?
- Comment construire un récit capable de faire sens pour des publics très divers, aussi bien connaisseurs que néophytes ? En d'autres termes, comment garantir l'accessibilité du musée en se saisissant d'une des missions fondamentales de l'institution : la diffusion des collections ?

2) Méthodologie

Une première étape de ce travail a été l'élaboration d'un audit du parcours en prenant en compte deux limites principales : un temps de travail contraint, puisqu'il s'agissait d'une mission parmi d'autres dans le cadre d'un stage de cinq mois, et l'absence d'étude des publics. De ce fait, la prise en compte des visiteurs n'a pu se faire qu'à travers une observation personnelle dans les salles du musée, et surtout par les retours des différentes équipes du musée, notamment de l'équipe d'accueil et de surveillance.

Afin de récolter des données exhaustives, j'ai choisi une approche descriptive, salle par salle, des éléments reliés à la mise en espace et à la mise en récit des collections. Cette démarche d'observation et de transcription était inspirée de celle d'un rapport d'étonnement, c'est-à-dire qu'elle se fondait sur une collecte d'informations sans idées préconçues de ma part. N'ayant jamais visité le musée des Beaux-arts de Tours avant ce stage, j'ai découvert les lieux avec une perspective neuve, totalement extérieure à l'institution et à ses enjeux. Le diagnostic a donc correspondu pour moi à un temps de familiarisation des lieux, des collections. J'y ai vu l'occasion de proposer un regard extérieur, critique et constructif dont la relative naïveté concernant le lieu et les collections pouvait constituer une force.

En parallèle, et dans le cadre de l'élaboration du Projet scientifique et culturel, j'ai préparé et animé des ateliers participatifs. Ces ateliers thématiques avaient deux ambitions principales : permettre un bilan de l'action des équipes, et proposer des réflexions prospectives autour des thèmes choisis, premières pistes d'évolution à inscrire de manière pérenne dans le PSC.

Après une première phase de documentation autour du PSC du musée, comprenant la lecture du PSC de 2015 ainsi que d'un ensemble de projets d'établissements réalisés dans les dernières années, une réunion avec l'équipe de direction m'a permis de proposer un regard sur le sommaire du projet établi par la direction, et d'évoquer certains thèmes pouvant être approfondis. Cette réunion a été l'occasion de sélectionner trois thèmes pertinents, et reliés plus ou moins directement à la question d'une refonte de l'accrochage :

- l'identité du musée
- les collections et le parcours de visite
- les publics.

Il s'agissait pour les ateliers de mêler les différentes équipes impliquées dans les questions d'accueil et de valorisation des collections, soit le service de la conservation, le service des publics, et le service accueil-sécurité. Pour garantir une forme de liberté des échanges, l'équipe de direction n'était pas présente dans le cadre des ateliers, mais a participé à la constitution de l'ordre du jour, en proposant une série de questions à aborder, et dont des exemples sont disponibles en annexe. Ces thèmes correspondaient à des enjeux abordés dans le PSC à venir.

L'animation de ces temps collectifs n'allait pas de soi : il s'agissait pour moi de garantir l'équilibre entre liberté des échanges et efficacité du débat, afin que l'atelier couvre l'ensemble des sujets prévus. L'un des objectifs était également de permettre à chaque agent présent d'intervenir à

sa convenance, et cela pour chaque nouveau thème. Après un temps de présentation et de définition du sujet choisi, j'ai donc mis en place un petit moment de brise-glace, échange libre autour du thème. Les participants échangeaient ensuite au fil des questions qui leur étaient posées. L'atelier se terminait alors par un temps dédié aux retours sur le format. Les comptes-rendus détaillés des échanges étaient ensuite envoyés aux participants pour relecture. Un bilan de l'ensemble des ateliers a été proposé à la fin de la période, et présenté aux équipes de direction, de la conservation, et au service des publics.

En complément, plusieurs entretiens individuels semi-directifs ont été réalisés dans le cadre du PSC, impliquant des acteurs patrimoniaux de la ville et de la DMC, soit Didier Lastu, Virginie Tostain et Isabelle Rehier. Impliquer des acteurs extérieurs à l'équipe mais familiers du musée avait pour objectif de proposer des regards décalés, sensibilisés aux questions locales et patrimoniales, mais dont la distance pouvait amener des éléments inédits dans la mise en œuvre d'une stratégie pour les années à venir. Un atelier semi-directif a également été proposé aux conservatrices pour échanger précisément au sujet du parcours permanent. Nous y avons évoqué leurs attentes et leurs projets pour le parcours. Ces différents moments dont chacun a donné lieu à l'établissement d'un compte-rendu, servant *in fine* à alimenter à la fois mon diagnostic et la proposition de refonte. Ils pourront également être réinvesti dans le cadre de l'écriture du PSC.

Le résultat de ce temps d'investigation a pris une forme double : d'abord une version rédigée et synthétique, plus critique, qui intègre les apports des échanges réalisés avec l'ensemble des équipes dans des temps dédiés. Un tableau plus détaillé rassemble mes observations et mes premières conclusions, mes impressions à chaud. Il est disponible en annexe.

3) Approfondissements et limites :

Les publics

Si l'absence du point de vue du public reste une lacune importante dans le travail ici présenté, elle sera corrigée dans les mois ou les années à venir. L'intention des équipes de direction est en effet de solliciter le Comité Citoyen pour la Culture à Tours (CCCT), une initiative participative mise en œuvre par la ville. Une quarantaine de personnes, tirées au sort sur listes électorales, a, depuis 2022, proposé une réflexion sur le paysage culturel de la collectivité. Démarche d'acculturation à la politique culturelle, cette initiative participative est précieuse pour proposer des initiatives en accord avec les besoins du territoire. Ce dispositif consultatif pourra être sollicité fin 2026, mais est pour l'instant mis en suspens du fait du calendrier électoral.

Commander une étude des publics va moins de soi, puisqu'un tel projet demande un effort budgétaire de la part d'un musée déjà très contraint à ce niveau, d'autant plus qu'il est engagé sur plusieurs années par une programmation d'exposition ambitieuse qui mobilise la majorité du budget de fonctionnement. La question se posera tout de même courant 2026 au moment de la finalisation de l'écriture du PSC, et en fonction des possibilités de subventions de la DRAC.

Au moment de la construction du tableau d'analyse des salles du musée, j'ai inclus une colonne consacrée « œuvres phares », un choix qui n'a rien d'évident et appelle à la discussion. Car qu'est-ce qu'une œuvre « phare », exactement ? Sur quel critère évaluer la place de l'œuvre ou de l'objet au sein des collections ? Les œuvres qui apparaissent dans cette colonne ont été sélectionnées en fonction de plusieurs critères : celui de la qualité artistique, de la place au sein de l'histoire de l'art, mais également de l'importance que l'œuvre peut prendre, par la scénographie, au sein du parcours. Il s'agissait également d'évaluer l'importance dans le récit, dans l'« écosystème » de la salle. Par cette sélection, j'ai essayé d'identifier les œuvres autour desquelles le parcours s'organise à l'heure actuelle. Mes choix, finalement assez subjectifs, posent plus largement la question du chef-d'œuvre et des critères d'évaluation d'une œuvre d'art. Quelle sera la place de ces œuvres, aujourd'hui considérées comme primordiales, au sein du parcours de demain ? Quel sera le discours autour de ces œuvres « majeures » ? De plusieurs entretiens et ateliers est remontée l'idée d'un caractère parfois déceptif de certaines œuvres phares, comme le Delacroix (*Comédiens ou bouffons arabes*), qui ne correspond pas à l'idée que certains publics se font de l'œuvre du peintre. Dans cette perspective, la place des « chefs-d'œuvre » au sein du parcours en puissance sera à examiner. Si le PSC de 2015 postulait que « la notoriété du musée se fonde sur un ensemble de chefs-d'œuvre, véritable colonne vertébrale de la collection⁴ », arrive-t-on aujourd'hui à la même conclusion quand, hormis Monet, il semblerait que peu de noms soient véritablement connus du grand public ? Il s'agira peut-être d'interroger à l'avenir la place du « chef-d'œuvre » au sein de l'accrochage, et de la communication du musée.

B - Perspectives pour un nouveau parcours permanent

1) Une refonte dépendante des orientations du PSC

Largement évoqué en première partie de ce rapport, l'horizon d'un nouveau PSC pour 2027 sera primordial pour définir le périmètre d'une refonte du parcours permanent, c'est-à-dire les grandes priorités ainsi que les limites de ce réaccrochage.

L'expérience passée d'un PSC, voté en 2015, qui fondait ses propositions sur une rénovation globale du bâti, incite cependant aujourd'hui à la prudence. Cette rénovation anticipée dans les années 2010 à partir d'une étude de diagnostic et de faisabilité de travaux (2012-2013) n'ayant finalement jamais été mise en œuvre par la ville de Tours, les projets de refonte globale du parcours étaient restés à l'état d'ébauche, à l'exception d'un réaccrochage du deuxième étage du musée, consacré aux collections du XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.

La perspective flottante d'une rénovation, présente mais en suspens depuis des décennies, laisse aujourd'hui un goût amer aux équipes, qui n'osent plus se projeter sur la durée. De fait, la

⁴ JOIN-LAMBERT, Sophie, Véronique MOREAU, Annie GILET, et al. *Le projet scientifique et culturel du Musée des Beaux-arts de Tours*. Musée des Beaux-arts de Tours, 2015. p. 88.

plupart des dysfonctionnements pointés en 2015 dans le document stratégiques restent aujourd'hui d'actualité. L'enjeu, pour le troisième PSC du musée, est donc de rompre avec une forme d'irréalisme au vu des perspectives actuelles de rénovation⁵. Alors qu'une grande partie du patrimoine immobilier de la ville est aujourd'hui vétuste, il paraît difficile pour les élus de prioriser la rénovation des infrastructures culturelles.

Dans ce contexte contraint, il s'agit de produire un PSC « de transition », porteur d'un projet à court et à moyen terme, préparant la rénovation sans fonder tous les projets du musée là-dessus. Toute conception d'un parcours permanent devra alors être pensée avec ces contraintes à l'esprit, c'est-à-dire avec une forme de réalisme prenant en compte l'état du bâtiment et l'impossibilité d'une transformation d'ampleur des espaces. Cette situation en relatif suspens est encore accentuée par la perspective des élections municipales du printemps 2026 : sans certitudes quand aux orientations politiques du mandat à venir, il paraît difficile de projeter des transformations d'ampleurs au sein du Musée des Beaux-arts. Le projet de refonte globale des espaces du musée reste donc, pour l'heure, encore en germe.

A ce titre, l'une des interrogations prioritaires consistera à délimiter le périmètre de la refonte. La question du château de Tours, actuellement considéré comme un espace d'exposition pour l'art contemporain, reste à redéfinir. Le château ne dispose pas aujourd'hui d'une ligne directrice capable d'orienter sa programmation, qui se fait au fil des opportunités et des commandes politiques. Une conception unitaire associant le musée et le château pourrait permettre de concevoir le lieu comme un espace d'exposition destiné à valoriser la collection d'art contemporain du Musée des Beaux-arts. Situé à proximité du musée, le château de Tours pourrait lui être associé pour une visite en deux temps, tout en conservant une forme d'identité propre liée à la création contemporaine, exposée sous forme semi-permanente (collections du musée) ou temporaire (expositions). Ces réflexions, qui seront approfondies dans le Projet scientifique et culturel à venir, constituent une priorité pour l'équipe de direction.

Ce PSC intégrera tout de même les conclusions proposées par l'étude patrimoniale effectuée en 2026. Cette étude a pour objectif de proposer un diagnostic de l'état du bâtiment (synthèse de relevés de plans), ainsi qu'une proposition de travaux prenant en compte les grandes orientations du PSC. Ces travaux feront l'objet d'un phasage à court, moyen et long termes. Un diagnostic archéologique est également prévu, mais fera l'objet d'un marché à une date ultérieure.

Cette rénovation d'ampleur aura notamment pour objectif d'améliorer l'accessibilité des espaces de visite, de transformer l'accueil du musée, de réintégrer la salle des Etats, actuellement fermée à la visite, au parcours. Repenser les espaces du rez-de-chaussée permettra une meilleure circulation dans les étages.

⁵ Voir VILLE DE TOURS. *Rapport d'orientations budgétaires 2023*. [s.n.], 2022. p. 24. et VILLE DE TOURS. *Rapport d'orientation budgétaire 2026*. [s.n.], 2025.

Le PSC du musée, ainsi que la refonte de ses espaces, sont donc envisagés à travers deux temporalités : l'une, à plus court terme, a motivé la rédaction de ces livrables, et implique de faire avec les contraintes bâtimentaires actuelles. L'autre, à moyen et long terme, est dépendante des conclusions de cette étude patrimoniale, ainsi que de l'engagement de la municipalité pour la rénovation de son musée.

2) Un parcours dont la transformation est déjà entamée : méthodologie et perspectives

Après la prise de poste en 2020 d'Hélène Jagot, il a paru pertinent de parer au plus urgent, proposant des évolutions salles par salles, ou focalisant les efforts des équipes sur certains éléments du parcours de visite, pour parer notamment à l'absence de textes de salle. Le détail de ces évolutions est disponible dans la partie « diagnostic » du livrable.

Également évoqué au sein du livrable, un projet consacré à la refonte des textes du parcours permanent anime les équipes de médiation et de conservation depuis le printemps 2025. Marine Reto, à la tête du service des publics, en assure la chefferie de projet. Il s'agit de proposer une réécriture globale des textes de salle du premier étage du musée (art du XV^{ème} au XVIII^{ème} siècle) tout en intégrant à la muséographie un ensemble de textes de salle qui permettront aux visiteurs de mieux se situer au sein d'un parcours non linéaire. L'objectif est pour l'heure de proposer pour chaque salle un nom, un texte introductif, ainsi qu'un ensemble de cartels développés permettant de contextualiser la visite.

Le projet repose sur une réécriture salle par salle et en binômes, les trois conservatrices du musée travaillant en équipe avec trois médiateurs. L'ensemble des deux services se réunit pour des points ponctuels de relecture, où sont discutés un ensemble de questions d'écriture à uniformiser. L'écriture des nombres et dates, la possible conception de cartels thématiques singularisés par un graphisme propre, les conventions d'écriture du chapeau introductif ne sont que quelques-uns des sujets abordés collégialement.

Cette méthodologie collégiale est une opportunité pour roder des méthodologies de travail collectif, qui pourront dans les prochaines années être mises à profit pour des projets plus ambitieux, comme notamment la refonte globale des salles du musée. Associer très en amont les équipes de conservation et de médiation permettra de fait une meilleure prise en compte globale de tous les aspects du projet, impératifs de conservation, de régie, et de diffusion de la connaissance autour des collections.

3) Méthodologie

Si tout projet de refonte du parcours se doit d'être un projet collectif, impliquant l'ensemble des équipes chargées du discours scientifique et de la mise en récit des collections, l'enjeu de mon rendu était de proposer des orientations permettant de faire avancer la réflexion. Il s'agissait de me positionner en intégrant les attendus formulés par l'équipe de conservation, c'est-à-dire l'identification

collections à valoriser et d'espaces à réimaginer en priorité. Il s'agissait surtout de proposer un projet qui se démarque, au moins en partie, des idées déjà envisagées par les responsables scientifiques du musée, afin d'enrichir la réflexion par des exemples et des idées inédites, en amont de la mise en œuvre du réaccrochage des collections. Mon diagnostic du parcours permanent m'ayant permis d'identifier certains manques du parcours de visite, les partis pris mis en avant dans ma proposition de refonte ont pour but d'y répondre.

Dominante thématique du parcours proposé / grands enjeux

Le choix du thématique, proposé pour le deuxième étage ainsi que pour certaines salles du premier étage, fait aujourd'hui presque consensus au sein des équipes du musée. Le parcours chronologique, en effet, est lacunaire. Pour le deuxième étage, plus que de mettre en avant les forces des collections du musée, il laisse transparaître la présence inégale des grands mouvements artistiques au sein des collections⁶. Proposer une relecture des collections par un angle thématique permettrait de concevoir un accrochage dont chaque salle constituerait une unité autonome, garantissant plus de variété dans le parcours de visite. Celui-ci serait alors rythmé par des effets de surprise et un sentiment de « promenade » qui s'accorderait avec l'atmosphère générale du musée. Rompant avec le caractère linéaire d'un accrochage chronologique, la disposition thématique permettrait une plus grande liberté dans le réaccrochage des salles, puisqu'il serait plus facile d'organiser la rotation d'une salle entière sans perturber le récit du parcours⁷. Le choix du thématique pour les collections XIX^{ème} paraît d'autant plus pertinent que ce parti pris n'est pas radicalement transchronologique : le choix de mêler des collections produites sur une période de 100 à 150 ans environ (des années 1790 aux années 1930 environ) permet de conserver une forme de cohérence chronologique, d'identifier plus aisément des thèmes communs à la période, par exemple le rapport au modèle antique, la fascination pour le paysage ou le développement de l'orientalisme.

Outre l'angle du thématique, d'autres objectifs ont guidé ma réflexion : la nécessité de proposer un parcours reflétant de manière plus fidèle la diversité des collections, au-delà de la peinture. A l'heure actuelle, si le musée présente pour les période du XV^{ème} au XVIII^{ème} siècle peintures et objets d'art, ceux-ci restent absents des salles consacrées aux périodes plus contemporaines. De même, du fait des contraintes structurelles du bâtiment, la sculpture est très peu exposée, les pièces les plus imposantes ne pouvant être montrées qu'au rez-de-chaussée. La prise en compte de ces contraintes n'a pas permis d'envisager de donner une place plus importante à la sculpture dans le programme, mais d'autres pans de la collection pourront plus aisément être valorisés, à commencer par les objets d'arts.

⁶ Si le néoclassicisme, le romantisme et le réalisme sont présents au sein des collections, la seconde moitié du siècle, ainsi que le début du XX^{ème} siècle sont dominés par la peinture académique, les collections n'abritant finalement que très peu d'œuvres d'avant-gardes.

⁷ L'accrochage thématique est cependant plus contraignant lorsqu'il s'agit de remplacer une œuvre en prêt ou en restauration. Il s'agit d'anticiper ce problème lors de la constitution de la liste d'œuvre.

Par ailleurs, la nécessaire contextualisation de l'accrochage, la possibilité pour les publics de comprendre son sens, ont été au cœur de ma réflexion. Si le parcours de visite est aujourd'hui caractérisé par son charme, les parti-pris de l'accrochage restent particulièrement opaque aujourd'hui pour les non-connaisseurs. La prise en compte des questions d'accessibilité à l'étape même de l'accrochage et de l'articulation des salles permettra de mettre en place une forme de dialectique de la mise en espace qui doit se caractériser par sa clarté. La création d'une salle introductive, recommandée par les conservatrices du musée, apparaît ainsi dans le projet ci-dessous. De la même manière, il m'est apparu pertinent de proposer au début du parcours du deuxième étage des thèmes moins iconographiques qu'appartenant au registre de l'histoire sociale de l'art, ce qui permettrait d'éclairer un contexte de création et de réception de l'œuvre au XIX^{ème} siècle, donnant ainsi des outils de compréhension pour le reste de la visite.

Premier étage, deuxième étage : le détail du livrable

Du fait de ma spécialité scientifique, je suis plus à mon aise au contact des collections du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème} siècle. Le temps contraint de ce stage de spécialité, qui ne m'a pas permis de me familiariser avec les collections autant qu'il l'aurait fallu, m'a donc conduit à proposer des orientations générales pour le premier étage, et un synopsis plus détaillé pour le deuxième étage.

La première partie de ma propositions, pour le premier étage, s'appuie donc plus largement sur une synthèse des remarques et réflexions de l'équipe, mises en formes et détaillées. J'y présente une vision globale des changements à envisager pour cet étage. La seconde partie, consacrée au deuxième étage, propose une projections salle par salle, chacune correspondant à un thème. Avant tout pensé comme un document de travail support pour les équipes, ce document priorise la clarté et la simplicité. Il pourra notamment servir à l'élaboration d'un synopsis de refonte, d'un scénario de visite, voire à l'élaboration d'un programme plus détaillé préalable à la mise en œuvre⁸.

4) Défis et limites

L'écriture de ce synopsis a notamment été contrainte par une prise en main nécessairement parcellaire des collections du musée. L'état forcément trop lacunaire de ma connaissance des fonds du musée est la principale limite de ce programme : un certain manque de précision dans le choix des œuvres à valoriser. Si une expérience plus longue m'aurait permis d'établir notamment la liste d'œuvres qui manque à ce synopsis, celle-ci pourra être établie avec bien plus de pertinence par les équipes du musée, dont la longue familiarité avec les collections donne une connaissance précise et exhaustive des collections.

Une forme de vigilance sera à maintenir pour garantir une grande rigueur scientifique dans la mise en œuvre d'un parcours thématique. Le danger de l'anachronisme et du caractère non-scientifique est constamment présent dans ce type d'accrochage, qui met en regard des œuvres

⁸ DIRECTION GENERALE DES PATRIMOINES, SERVICE DES MUSEES DE FRANCE. *Le programme d'un parcours de visite des collections Musée de France*. Ministère de la Culture, 2020.

issues d'époques différentes. Chaque thème devra donc être soigneusement défini et contextualisé, sans tomber dans l'excès inverse de la tendance à l'intellectualisation et à la structuration à outrance. Mettre les œuvres au service d'un discours serait particulièrement contre-productif, puisqu'il s'agit au contraire de proposer un éclairage et une valorisation des œuvres dans toute leur singularité. De même, la surenchère des textes devra être guettée et anticipée, la mise en espace et le dialogue visuel devant être considérés en priorité par rapport à la démonstration et au discours. Le musée, en effet, travaille aussi bien par les moyens de la scénographie et de la mise en espace que par les mots.

Enfin, la place de l'art contemporain est aujourd'hui en suspens au sein du musée. Faudra-t-il l'intégrer au propos, en contrepoint des œuvres d'art ancien et moderne ? Sera-t-il possible d'associer le château de Tours à l'expérience de visite du musée, en proposant une exposition permanente ou semi-permanente dans l'un de ses étages ? Si l'exposition des œuvres d'art contemporaines au sein de parcours consacrés à l'art ancien a fait ses preuves dans nombre de musées de beaux-arts, le risque est peut-être aujourd'hui de succomber à une uniformisation du dialogue entre les périodes, où l'art contemporain, faisant office de scansion ou de caution contemporaine, est privé d'une partie de sa substance. L'art contemporain doit encore trouver sa juste place au Musée des Beaux-arts.

II- L'exposition « Peindre l'histoire au XIX^{ème} siècle : le passé au présent » : une expérience autour des collections

A - Le contexte : une série d'expositions pour valoriser le parcours permanent

Du 18 octobre 2024 au 24 février 2025, le Musée des Beaux-arts de Tours présentait une exposition, « Regardez-moi ! Le portrait dans tous ses états » composée d'œuvres de ses collections. Pensée sur le thème du portrait, il s'agissait de valoriser des collections peu montrées, conservées, pour la majorité, dans les réserves du musée. En dialogue avec les collections, quelques œuvres du Musée national d'art moderne scandaient le parcours. Mon stage de spécialité au sein du Musée des Beaux-arts de Tours a été l'occasion de préparer une nouvelle exposition dossier qui, conçue sur le même modèle, remettra en lumière les collections XIX^{ème} de peinture d'histoire du musée, et aura lieu du 16 octobre 2026 au 5 avril 2027. Envisagées comme des rendez-vous réguliers pour les publics, ces expositions dossier s'inscrivent dans une démarche au long court de mise en valeur des collections. Au sein d'un musée très contraint par des espaces insuffisants pour permettre à la collection du musée de s'y déployer, l'outil de l'exposition constitue une solution pertinente pour présenter des collections impossibles à exposer au sein du parcours de visite. Si la collection comprend aujourd'hui plus de 17 000 objets, 1000 seulement sont exposés, ce qui implique des choix radicaux de présentation au sein du parcours permanent. Le musée ne dispose pas de cabinet d'art graphique, et les fragilités structurelles des plafonds et planchers limitent la présentation d'œuvres lourdes dans les étages. Ainsi,

une infime partie de la collection de sculpture est aujourd'hui présentée, et il en est de même des ensembles d'estampes, de dessins et d'objets d'arts.

B - Commande, contexte, cadrage

Ce projet d'exposition répond à un ensemble d'objectifs et de contraintes, eux-mêmes dépendant de la programmation et de la stratégie à moyen terme du musée. La présente partie revient sur le contexte de construction du propos de l'exposition, sans s'attarder sur le propos lui-même, pour éviter toute redite avec la partie « livrables ».

1) Commande

La commande, formulée par la directrice du musée, est la suivante : produire une exposition-dossier à partir des peintures XIX^{ème} et début XX^{ème} de la collection. Cette exposition répond à un double objectif. Premièrement, valoriser les œuvres, notamment de grand format, longtemps dissimulées dans les réserves, et, pour certaines, récemment restaurées. Ensuite, proposer une exposition pédagogique, accessible à un public local de non-connaisseur, curieux des collections du Musée des Beaux-arts mais sans connaissance préalable de la peinture d'histoire ou du contexte de création et de réception de ce genre au XIX^{ème} siècle.

2) Cadrage (calendrier, budget, échéancier)

La première étape de la mise en œuvre de ce projet d'exposition a été impulsée par la directrice, qui a positionné l'exposition au sein de la programmation, avec pour conséquence la définition d'un budget, puis la réflexion autour d'un public-cible. Définir en amont ces orientations était nécessaire à la conception d'un propos et d'un parcours adapté, et n'a pu se faire qu'en prenant en compte les besoins d'une programmation pensée pour les publics, mais également respectueuse du calendrier des équipes en interne.

L'enjeu était d'abord de proposer une exposition capable de s'articuler harmonieusement avec la programmation des années 2026-2027, et ses deux expositions phares : « Au temps de Camille Claudel, être sculptrice à Paris », d'abord (31 janvier 2026 - 1^{er} juin 2026), puis, dans la seconde moitié de l'année 2027, « Le Genre de la mode⁹ ». Ces deux manifestations présentent de hautes ambitions, à la fois budgétairement, scientifiquement, et en termes de visibilité. L'exposition « Peindre l'histoire au XIX^{ème} siècle : le passé au présent » constituerait à la fois une respiration entre ces deux temps forts, et un contrepoint au projet « Artchipel », consacré pour 2026 à un accrochage « Calder » présenté dans la salle contemporaine du Musée des Beaux-arts, au deuxième étage du musée. L'exposition « Calder », intégrée à la programmation d'« Artchipel » donc inscrite dans un projet à l'échelle du territoire du Centre-Val-de-Loire, fera l'objet d'une campagne de communication à grande échelle.

⁹ Il s'agit d'un titre de travail.

Par ailleurs, la création d'une telle exposition doit faire avec de multiples contraintes en interne, indispensables à prendre en compte dès le début du processus. Du fait d'un budget de fonctionnement déjà forcément mis à contribution pour les expositions majeures de 2026 et 2027, l'exposition consacrée à la peinture d'histoire devra faire avec un budget très limité. Cette contrainte se fera particulièrement sentir pour le développement de l'action culturelle.

HISTOIRES		2026-2027			
POSTES DE DEPENSES		PRE VISIONS	REALISE 2026	REALISE 2027	Différenciel
CATALOGUE	Edition	6000			-6000
	images (droits)				0
	Auteurs				0
TRANSPORT	aller/retour France				0
PREPARATION DES ŒUVRES	Restaurations				0
	encadrement				
SCENOGRAPHIE	Honoraires graphiste	4000			-4000
	impressions	3000			-3000
	bois	1000			-1000
	peinture				
	soclage et vitrines				
	outil numérique				0
	alarme supplémentaire				0
COMMUNICATION	impressions/diffusion	6000			-6000
mutualisée avec Calder	droits de diffusion	2000			-2000
	attaché de presse				0
	insertion presse	5000			-5000
RELATIONS PUBLIQUES	vernissage				0

					0
ACTIONS CULTURELLES	Conférences	500			-500
& SCIENTIFIQUES	colloque				0
	spectacles				0
					0
ARTISTE CONTEMPORAIN (prod + honoraires)		7000			-7000
RECHERCHES					0
BOUTIQUE mutualisée avec Calder		2000			-2000
TOTAL		36500	0	0	-36500

Cette programmation dense implique de jongler avec les contraintes de calendrier des différentes équipes, très mobilisées sur d'autres échéances. Les dates de l'exposition ont donc été définies en ayant à l'esprit l'articulation des temps de montages et de démontages de ce projet avec ceux des expositions « Au temps de Camille Claudel, être sculptrice à Paris » et « Le genre de la mode ». La période finalement choisie pour la tenue de l'exposition (six mois et demi, entre octobre et avril) intègre ces temps incompressibles tout en garantissant une longue durée de présentation des œuvres, adaptée à l'objectif de valorisation maximale des collections du musée.

Pour permettre un montage plus serein de l'exposition « Le Genre de la mode », le choix a été fait de proposer un accrochage sur les salles du parcours permanent du rez-de-chaussée ordinairement décrochées pour laisser place aux expositions temporaires. Les salles de l'Orangerie, laissées libres, pourront ainsi être utilisées comme espace de stockage du mobilier d'exposition, et pourront être investies en amont par les équipes techniques pour la préparation de l'exposition phare de 2027. Limiter l'espace d'exposition permet ainsi de soulager des équipes techniques fortement sollicités au fil des deux années par les montages et démontages successifs et ambitieux.

Une dernière contrainte touchait à la nature des œuvres présentées : peintures de grands voire de très grands formats, les tableaux présentés nécessitent une certaine hauteur sous plafond et une certaine superficie. Ces contraintes matérielles ont également influencé le choix des espaces d'exposition, l'Orangerie étant moins adaptée que les autres salles du rez-de-chaussée à la présentation de très grandes toiles¹⁰.

¹⁰ Des plans du musée sont disponibles dans la partie « diagnostic » du livrable.

A cette étape de définition du cadrage du projet, l'expertise de Catherine Pimbert, régisseuse du musée, a été cruciale pour bien prendre en compte les contraintes à anticiper. La décision finale, prise par Hélène Jagot après consultation de Catherine, est donc à la croisée d'impératifs de conservation, de programmation, et de calendrier interne.

C - Méthodologie et déroulé

A mon arrivée au Musée des Beaux-arts en août, le projet d'exposition était déjà en partie défini. La directrice, Hélène Jagot, avait déjà produit une liste d'œuvre large, qui témoignait d'un état initial de la réflexion. Les œuvres sélectionnées étaient représentatives de la peinture d'histoire de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, jusqu'aux premières décennies du XX^{ème} siècle.

Début septembre, un entretien initial avec Hélène Jagot a abouti à une proposition de co-commissariat : je me chargerais de la rédaction du synopsis, du propos de l'exposition, du pilotage des réunions avec les différents acteurs du projet, Hélène Jagot faisant à la fois office de référente, en soutien à toute ces étapes, et de co-commissaire, participant à l'élaboration du propos lors de points réguliers. J'ai ainsi pu prendre la main sur les différents aspects du projet, conception du propos et de la liste d'œuvre, animation et pilotage des équipes.

1) Le calendrier de travail / rétroplanning

Les expositions, au Musée des Beaux-arts de Tours, sont conçues en mode projet, puisqu'il s'agit d'impliquer l'ensemble des acteurs très en amont pour une efficacité maximale. L'un des enjeux du projet d'exposition était donc d'impliquer les différents services au bon moment, d'élaborer un calendrier de travail pertinent, tout en menant les recherches nécessaires à la conception du propos. Le dialogue et la pédagogie étaient au cœur de ce travail.

Il s'agissait dans le cadre de mon stage de finaliser la liste d'œuvres, les textes de salle, les cartels développés, mais aussi d'anticiper les grandes orientations de la communication et de la programmation. Ce programme nécessitait d'impliquer au fur et à mesure des mois passés à Tours les différentes équipes du musée, puis de maintenir le dialogue dans le cadre de points ponctuels.

Dans cette perspective, les mois de septembre et d'octobre ont été consacrés à l'élaboration de la liste d'œuvre et d'un premier synopsis, puis, très rapidement, d'une première proposition d'accrochage. Novembre et décembre ont permis de penser les enjeux de médiation, de communication et de programmation, en parallèle d'une phase de rédaction des textes de salle et des cartels développés.

Le projet se poursuivra dans les mois à venir, sous direction d'Hélène Jagot. Le tableau ci-dessous résume les grandes phases du projet.

Tâches	Septembre – décembre 2025	2026	Responsables

Synopsis / liste d'œuvre			Jeanne Martinez / Hélène Jagot
Communication interne autour du projet			Hélène Jagot / Jeanne Martinez
Textes / cartels développés			Tessa Benattia Jeanne Martinez
Suivi de restauration			Catherine Pimbert / Hélène Jagot
Scénographie			Agathe Chambord / (suivi Hélène Jagot / Jeanne Martinez)
Visite / outils de médiation			Marine Reto / service médiation
Action culturelle			Virginie Dansault (suivi de Marine Reto et Hélène Jagot)
Communication			Eric Garin (suivi de Marine Reto)
Montage			Catherine Pimbert / Hélène Jagot / Jeanne Martinez (?) / équipe technique

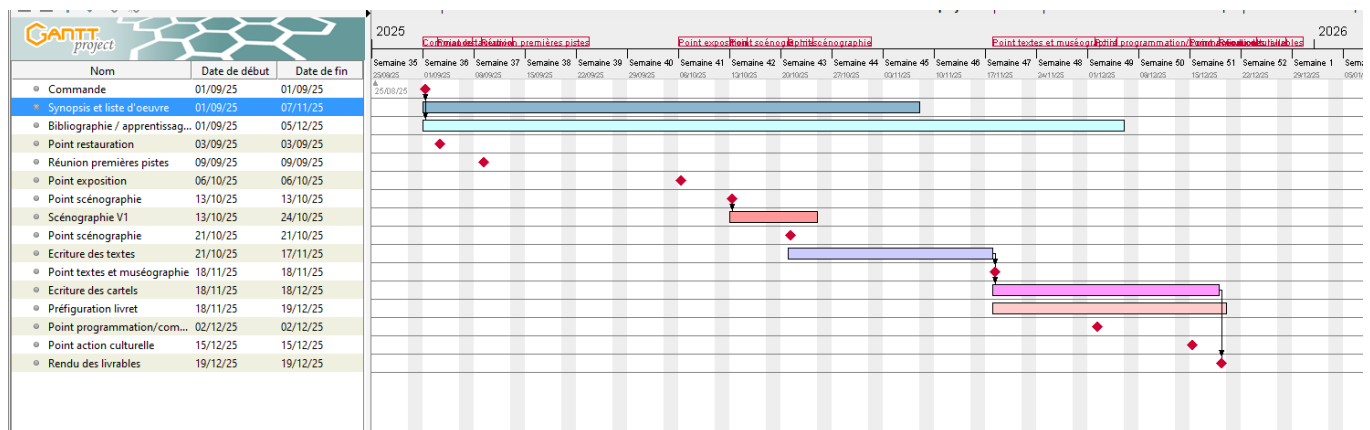


Figure 1 : Diagramme de Gantt pour la période de suivi de projet de Jeanne Martinez

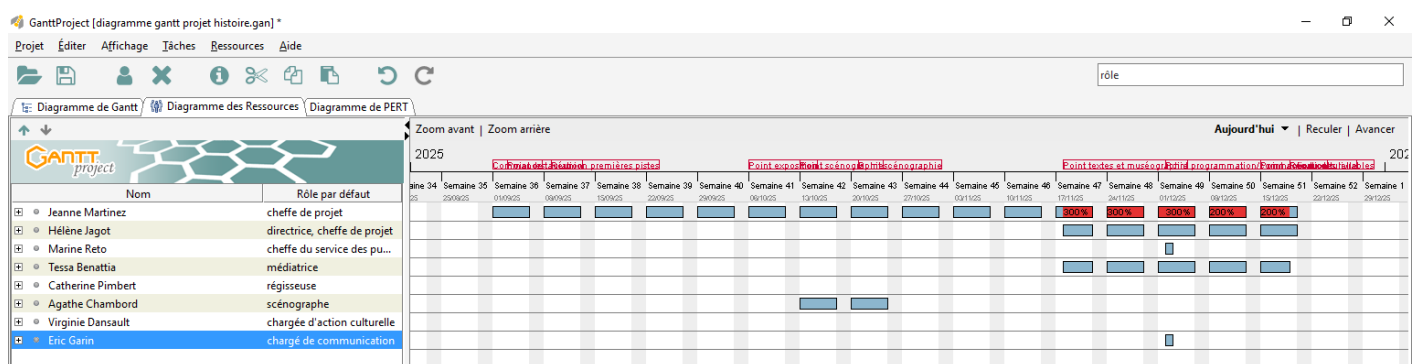


Figure 2 : Diagramme des ressources pour la période de suivi de projet de Jeanne Martinez

2) Liste d'œuvre et synopsis

Affiner ma connaissance des collections de peinture XIX^{ème} siècle a été la première étape de ce travail de conception. A partir de la liste d'œuvres et du catalogue raisonné, ainsi que des échanges avec Hélène Jagot, qui, outre sa fonction de directrice, est en charge des collections XIX^{ème}, j'ai pu au fil des semaines développer ma compréhension des collections. En parallèle, un travail de bibliographie m'a permis de relier les forces de la collection avec la chronologie de la peinture d'histoire au XIX^{ème} siècle et au XX^{ème} siècle.

La liste d'œuvre s'est constituée petit à petit, d'abord à partir d'une liste large proposée par Hélène Jagot, puis en fonction de la détermination d'un propos général sur la peinture d'histoire au XIX^{ème} siècle. Il était important de respecter deux contraintes : celle des espaces d'abord, qui interdisait la présentation de certaines œuvres trop imposantes. L'état des œuvres ensuite, certains grands formats conservés roulés et en très mauvais état ne pouvant être présentés. Une série de points avec Catherine Pimbert pendant le temps du stage a permis de définir un programme de restauration pour une série d'œuvres, et d'en écarter d'autres, en très mauvais état, et dont la qualité ne justifiait pas de prioriser leur restauration. Finalement, certaines œuvres ont été choisies en fonction de leur pertinence par rapport au propos général de l'exposition, et à ses grands thèmes.

Le choix d'un accrochage dense pour cet exposition, avec pour ambition de recréer l'ambiance d'un Salon de peinture où le spectateur serait immergé dans la peinture, a justifié l'élaboration d'une « liste secondaire », constituée de peintures de petit et moyen format, et dont la fonction sera de « combler les blancs » au moment de l'accrochage. Après mon départ du Musée des Beaux-arts de Tours, l'un des enjeux du projet sera d'affiner cette liste, et de proposer poursuivre le travail de scénographie pour proposer un accrochage plus précis. Il s'agira dans la première partie de l'année 2026 de concevoir un plan d'accrochage plus détaillé pour la salle principale.

Liste principale et liste secondaire ont aussi été mises à l'épreuve et amendées au fil de réunions avec Agathe Chambord, scénographe du musée, dont les modèles de scénographies sur SketchUp ont mis à l'épreuve les idées initiales pour l'accrochage.

Le synopsis de l'exposition, longtemps resté à l'état de document de travail, a été achevé une fois la liste d'œuvre et le parcours solidement établis. Porte d'entrée vers le projet, il se doit d'être particulièrement soigné. Son élaboration s'est faite petit à petit, à mesure que nous établissions la liste d'œuvre. Fruit d'un travail de synthèse bibliographique et d'une réflexion sur les œuvres de la collection, il se compose d'une présentation écrite du propos, des objectifs en termes de public, mais également d'une sélection d'œuvres majeures de l'exposition. Document synthétique et pédagogique, il est destiné à la fois à l'équipe projet (service de la médiation, chargés de l'action culturelle et de la communication, régie des œuvres) et aux partenaires extérieurs (qui pour une exposition-dossier interviennent principalement dans le domaine de l'action culturelle).

La question du titre de l'exposition a fait l'objet de nombreuses discussions. Plusieurs titres provisoires ont été proposés, sans qu'aucun ne donne réellement satisfaction. Les titres, largement partagés au sein des équipes du musée, ont notamment été discutés en réunion de conservation, ou dans le cadre du dialogue entamé avec le service de médiation. Mise à l'ordre du jour de la réunion communication/programmation, cette question est devenue prioritaire à l'heure de l'élaboration d'une programmation 2026. Un titre, défini au fil de nombreux échanges, s'est imposé à la fin de cette période de stage : « Peindre l'histoire au XIX^{ème} siècle : le passé au présent ».

3) Textes de salle et cartels développés

L'élaboration des textes de salle s'est fait de manière collégiale, en collaboration avec Tessa Benattia et Marine Reto. La collaboration, établie sur le modèle du projet consacré aux textes de salle, en cours depuis début 2025, fonctionne sur le tandem écriture-relecture. Si j'ai écrit un premier jet des textes de salle, ensuite relus et remaniés collectivement dans le cadre d'une réunion, les cartels ont été équitablement répartis entre Tessa Benattia et moi, pour être relus fin décembre, encore une fois de manière collégiale. L'enjeu de ce travail est de répondre à la double nature du cartel : objet de médiation, mais aussi porteur d'un discours scientifique, il doit être validé par les experts scientifiques et les médiateurs du musée.

La sélection des œuvres disposant d'un cartel développé s'est faite sur deux critères : la complexité, notamment iconographique, de toiles illustrant l'histoire religieuse ou l'histoire du XIX^{ème}

siècle et l'importance de la peinture en question pour le propos global de l'exposition. En fonction du temps dégagé par Hélène Jagot et par les médiateurs au fil de l'année à venir, il pourrait être intéressant de proposer des cartels développés pour l'ensemble des œuvres présentées, puisqu'il s'agit d'une exposition d'une taille relativement modeste.

4) Communication, action culturelle, médiation

Il paraissait primordial de faire intervenir le service de la communication avant 2026, pour donner une visibilité sur le projet au moment de l'élaboration des documents de communication pour l'année à venir. Par ailleurs, un tel projet bénéficie d'une association le plus en amont possible pour l'ensemble des agents impliqués. Une réunion associant chargé de communication, cheffe du service des publics et chargée d'action culturelle a donc été programmée. L'objectif était de transmettre le propos de l'exposition, mais également de prendre un premier avis pour le titre et l'affiche, ces deux éléments constituant les premiers outils de communication.

La question de l'action culturelle, de son périmètre et de son budget allait moins de soi. Avec un budget très contraint (BP établi à environ 500 euros), la capacité d'action de la chargée de l'action culturelle, Virginie Dansault, est et sera par définition très réduite. Elle se développera en trois directions principales : établir un partenariat avec le Conservatoire, à partir de propositions des élèves pendant l'année 2026 ; proposer des conférences données par les commissaires de l'exposition ; et finalement penser un partenariat avec la Cinémathèque, située tout près du musée.

Le service de médiation, impliqué très en amont dans le processus décisionnel, a été sollicité dès septembre pour un retour sur les grands axes du synopsis. Un dialogue engagé avec la chef du service des publics et une médiatrice en charge du volet « médiation » du projet a permis de définir des attentes pour des dispositifs de médiation, pour la conception de visite, et pour les cartels développés.

5) Livret d'exposition

Pensée pour un public tourangeau et attaché au Musée, cette exposition appelait à un livret d'exposition, offrant un éclairage plus poussé sur le propos et les œuvres présentées. Sur initiative d'Hélène Jagot, nous avons initié une réflexion autour d'un projet d'édition de petit format, faisant office d'objet souvenir à conserver après la visite. Après une phase de réflexion proche du « benchmark », où nous avons envisagé différents formats et aspects du livret en question, nous avons commencé à élaborer une ébauche de cahier des charges, définissant le format, le nombre de pages, de reproductions, la taille des textes. Cette réflexion dépasse le cadre de l'exposition : l'objectif pour le musée est de pérenniser ce format « livret » pour ses expositions-dossier mais aussi pour des projets d'édition singuliers, consacrés à des ensembles de la collection (émaux limousins, mobilier) trop modestes pour donner lieu à l'élaboration d'un catalogue raisonné. Initiés à la toute fin de l'année 20265, les premiers échanges autour d'un potentiel livret sont appelés à se poursuivre et à prendre une forme mieux définie dans les mois à venir.

6) Perspectives : pérenniser l'accrochage

Par le choix d'un accrochage dense, par la restauration d'œuvres invisibles depuis longtemps, cette exposition permet d'initier une réflexion autour de la peinture d'histoire et de sa place au sein du parcours permanent. A ce titre, leur intégration au sein du parcours du deuxième étage est envisagée par la directrice. Considérée comme une véritable « expérimentation », cette exposition-dossier qui met en lumière la peinture d'histoire du musée permettra peut-être d'identifier certaines œuvres plébiscitées par les visiteurs, de proposer une série d'accrochages « tests », pour proposer *in fine* une nouvelle sélection pour le parcours permanent.

Conclusion : perspectives pour le futur

Le Musée des Beaux-arts de Tours a, depuis quelques années, commencé sa mue. Initiée par un renouvellement des équipes de direction et de conservation, puis par l'infléchissement de la programmation vers des enjeux aussi artistiques que sociaux, cette transformation viendra dans les prochaines années infléchir la disposition du parcours permanent. L'élaboration du troisième Projet scientifique et culturel du musée permettra de définir les contours d'une refonte qui devrait garantir une meilleure lisibilité du parcours de visite, mais également proposer une nouvelle lecture des collections. Le deuxième étage, puis le premier étage, feront ainsi l'objet, dans les prochaines années, d'un réaccrochage.

Particulièrement variées, mais centrées autour du parcours de collection, les missions de ce stage de spécialité m'ont permis d'être partie prenante de la vie du musée sur un temps court, mais j'ai également pu saisir certains des enjeux qui toucheront l'institution à moyen et long terme. Co-commissaire d'un projet d'exposition, et engagée dans des éléments de réflexion stratégique, j'ai, à travers la question du parcours permanent, mieux compris la manière dont le conservateur du patrimoine se doit d'être sur tous les fronts, animant la programmation, garant de la conservation des collections, pilote des transformations de l'institution.

Plus personnellement, ce temps de réflexion libre autour du parcours constitue une parenthèse précieuse dans un parcours professionnel qui sera à l'avenir rythmé par les échéances. Ce stage a été l'occasion d'un précieux apprentissage au contact des équipes et des œuvres. Je suis donc reconnaissante à l'équipe du Musée des Beaux-arts de Tours et à Hélène Jagot de m'avoir permis de contribuer aux réflexions sur le sujet du parcours.

Livrables

I- Diagnostic du parcours permanent : audit et proposition de refonte

Ce diagnostic prend deux formes : une partie synthétique, écrite, et un tableau plus détaillé, disponible en annexe. Il est le fruit de mes observations personnelles, ainsi que de mes échanges avec les membres de l'équipe du musée.

Par commodité, les salles seront désignées par le numéro qui leur a été attribué pour raisons de sécurité, et qui les identifie sur les plans.

1) Synthèse : collections exposées, muséographie et scénographie

a) Organisation et circulation générale

Contenu, étage par étage

Le parcours est d'ordinaire organisé en trois niveaux, chacun consacré à une période chronologique. Un tableau de synthèse, présent dans ce document, en donne une description salle par salle.

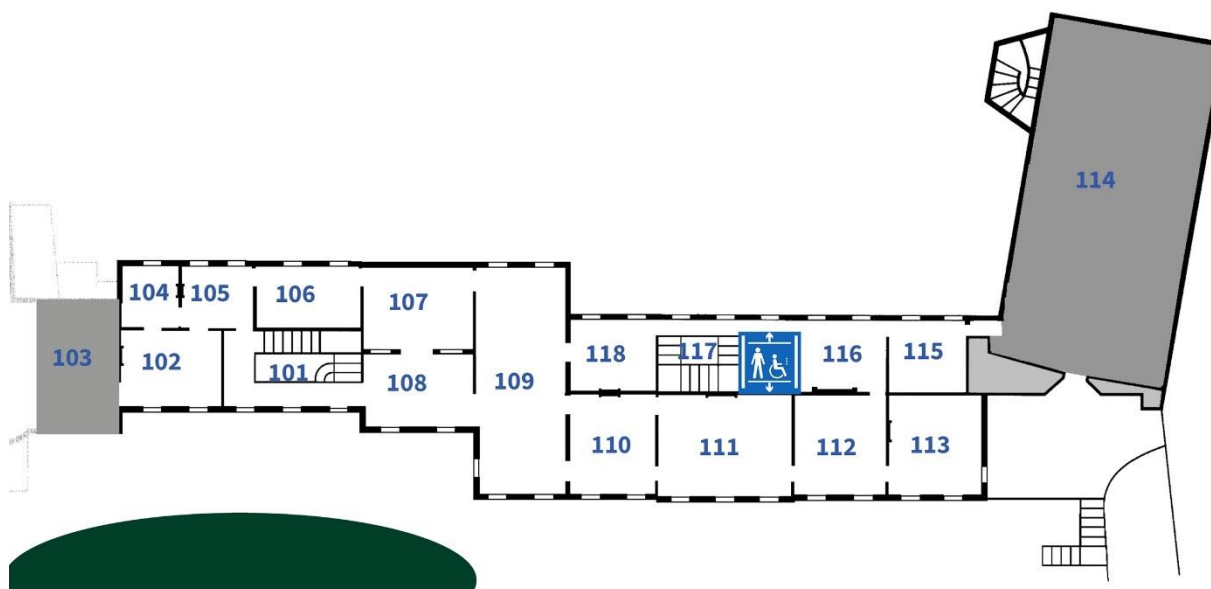


Figure 3 : Plan du premier étage du musée.

Le premier étage est pensé en deux parties. Dans un ensemble de petites salles s'étire la collection, du XVI^{ème} au XVII^{ème} siècles hollandais et italien (salles 102, 104 et 105 sur le plan). A cela on peut ajouter une salle « Louis XIII » (salle 116), ainsi qu'une salle consacrée aux primitifs italiens autour des Mantegna (salle 115). Ces œuvres d'art ancien sont d'ordinaire exposées au rez-de-chaussée, mais sont déplacées au gré des besoins, pour libérer des salles d'exposition. L'enfilade des grands salons d'apparat est consacrée à l'art français du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles (salles 107 à 113). La présentation est chrono-thématique. La muséographie se fonde sur le principe des *period rooms*, et repose sur l'association du mobilier, des objets d'arts et des peintures, dans un écrin architectural soigné (soieries locales, éléments de décor architectural, présentation de cheminées. La salle 114 (salle des Etats), actuellement fermée à la visite, fait office de salle de réserve et de stockage. Ses accès ne répondent pas aux normes de sécurité d'un EPR.

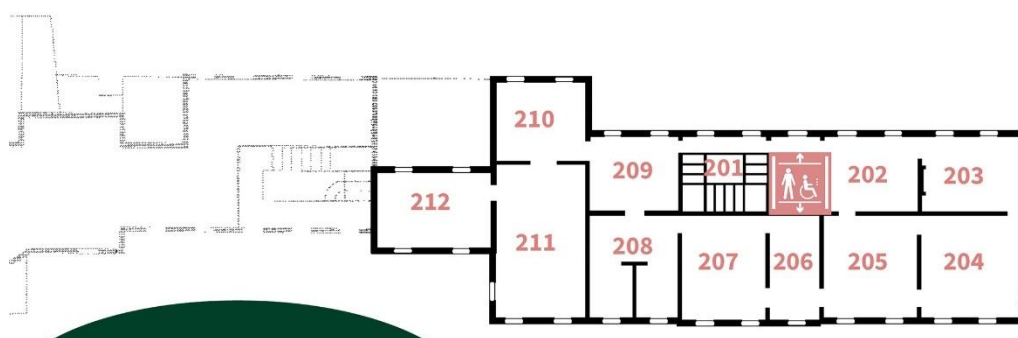


Figure 4 : Plan du deuxième étage du musée

Le deuxième étage présente un parcours chrono-thématique qui couvre les années 1800-1970 environ. Il s'agit d'une chronologie lâche, pensée autour des collections du musée, et pas d'un déroulé exhaustif de l'histoire de l'art de la période. Une salle consacrée à la Touraine des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles ouvre le parcours (salle 202). Deux espaces sont ensuite consacrés à l'art néoclassique (salles 203 et 204). Suivent une salle « romantique » (205), un cabinet consacré aux artistes (206), une salle « réaliste » (207), une salle « 1900 » et une salle « années 20 » (respectivement salles 208 et 209). Le parcours s'achève par une section consacrée aux paysages du début du XX^{ème} siècle (salle 210), en dialogue avec les grandes *Loires* d'Olivier Debré (salle 211). Une dernière salle est consacrée à l'abstraction de l'école de Paris, en écho aux collections Debré du musée (212).

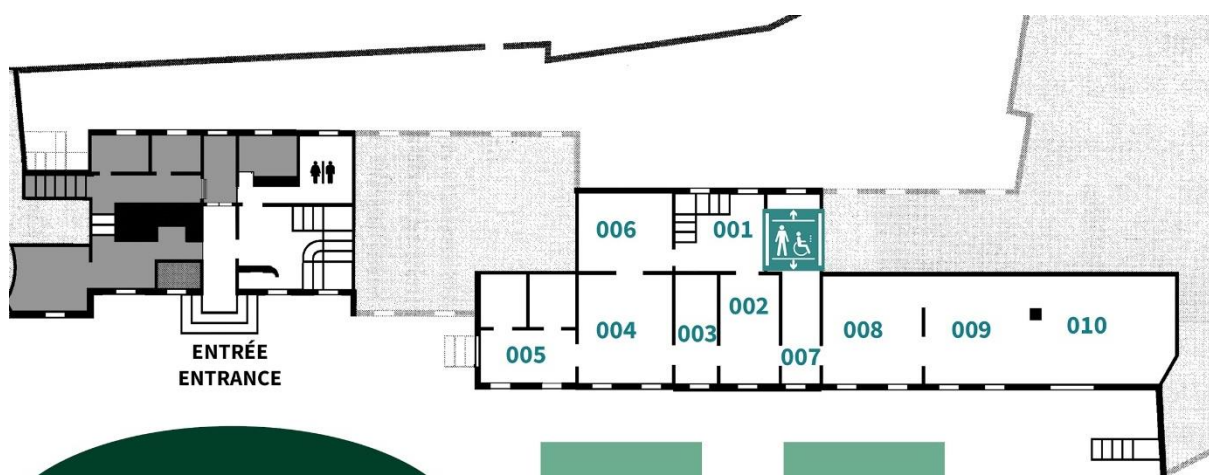


Figure 5: Plan du rez-de-chaussée du musée

Le rez-de-chaussée est divisé en deux espaces. L'Orangerie (008, 009, 010) est réservée aux expositions temporaires, tandis qu'un ensemble de salles est dévolu à la peinture et à la sculpture de la fin du Moyen-Age et au début de la Renaissance (salles 004-006). Cependant, ces salles sont depuis quelques années réservées pour les expositions temporaires. L'accès se fait d'ordinaire depuis le deuxième étage, par un escalier qui relie les niveaux entre eux. La cage d'escalier est un espace d'exposition, qui montre une petite partie de la collection de sculptures du musée.

Aujourd'hui, environ 1000 objets sont exposés, pour une collection de plus de 17 000 items. Des pans entiers de la collection restent donc encore invisibles malgré l'augmentation du nombre d'objets exposés.

b) Circulations et signalétique

Le parcours commence par le premier étage. Le visiteur est invité à monter le grand escalier. Il visite ensuite un ensemble de petites salles, avant de découvrir l'enfilade des grands salons d'apparat. Il revient ensuite sur ses pas, et parvient à un second escalier, qui lui permet d'accéder au deuxième étage, au parcours en boucle plus linéaire.

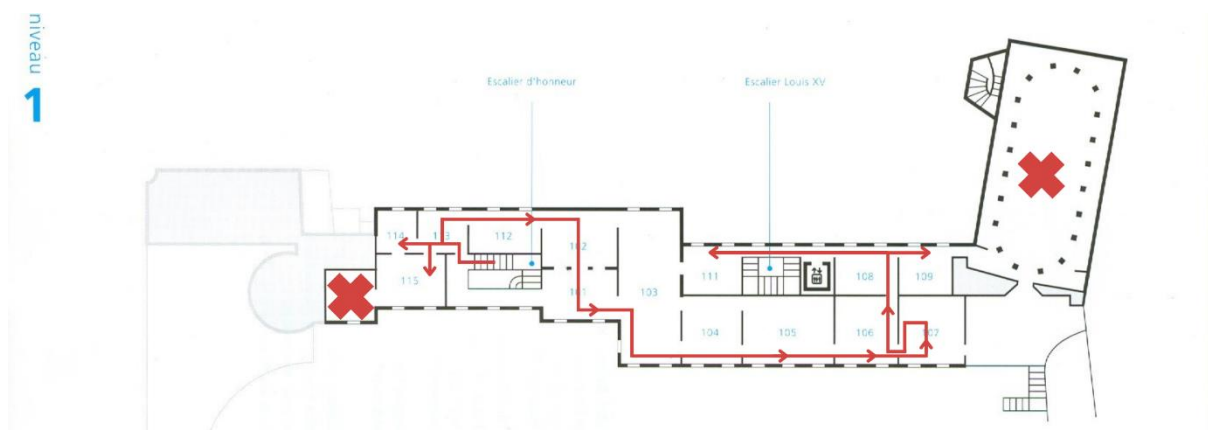


Figure 6: schéma des circulations, niveau 1

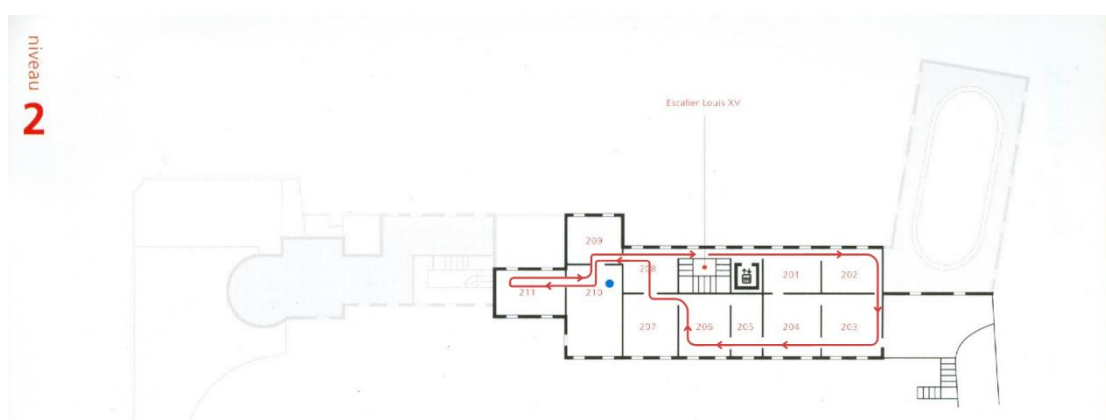


Figure 7: schéma des circulations, niveau 2

Il redescend par ce second escalier, et parvient au rez-de-chaussée, qui présente deux espaces distincts : le premier, l'Orangerie, correspond aux espaces dévolus aux expositions (environ 200 m²). Le second, ordinairement consacré aux œuvres du XVe s, est depuis deux ans réservé également aux expositions. La sortie se faisant par le premier étage, le visiteur doit remonter l'escalier, et traverser à nouveau une partie des salles du premier étage pour parvenir au premier escalier. Il repasse par l'accueil pour sortir du musée. Les toilettes se trouvent derrière l'accueil.

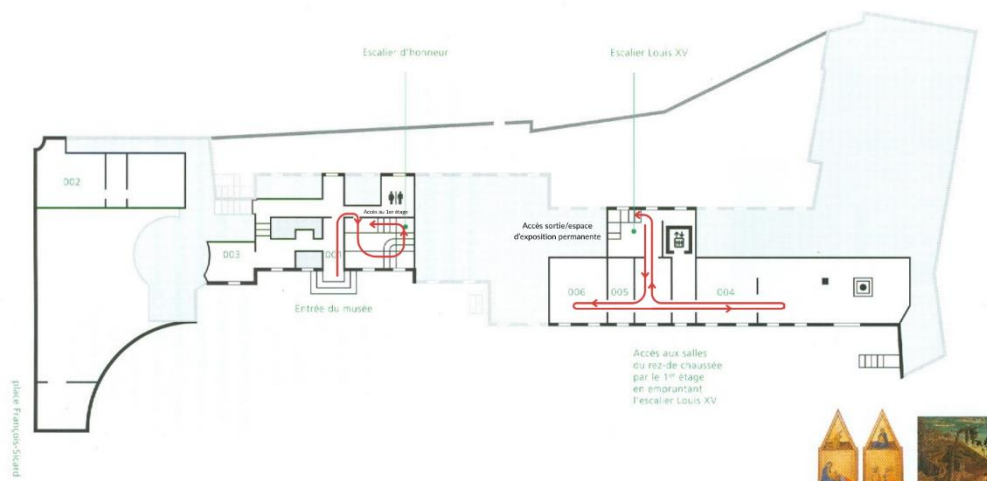


Figure 8: schéma des circulations, rez-de-chaussée

Le parcours manque de lisibilité, est caractérisé par la nécessité de faire des retours en arrière constants. S'il est indiqué dans un plan distribué à l'accueil, ainsi que par un ensemble de panneaux signalétiques, ceux-ci, mal intégrés dans le parcours de visite, sont souvent ignorés par les visiteurs.

Pour accéder à l'exposition temporaire, il est nécessaire de descendre au rez-de-chaussée après la visite du premier étage. L'exposition est située en fin de parcours, dans une section largement séparée des collections permanentes. Certains visiteurs oublient ainsi parfois de visiter l'exposition. Leur parcours de visite dépend donc essentiellement des explications données à l'accueil au début de la visite, ou des renseignements offerts par les surveillants de salle.

c) Historique de la conception du parcours, récit ¹¹



La muséographie actuelle du musée est encore calquée sur l'organisation des espaces mise en place par Boris Lossy, directeur du musée de la fin des années 1940 au début des années 1960. Il est notamment à l'origine de la conception de l'enfilade de *period rooms*, venu remplacer des espaces à l'accrochage dense, et à la cohérence d'ensemble moins marquée.

¹¹ L'ensemble des photographies présentées dans cette partie sont issues de la documentation du Musée des Beaux-arts de Tours. Le contenu de cet historique tire sa source des différents guides des musées, ainsi que des témoignages oraux des équipes, notamment de Catherine Pimbert.

Le leg Foulon de Vaulx, en 1952, a donné une nouvelle ampleur à la réinvention du parcours permanent du Musée des Beaux-arts. Ce leg, constitué de tableaux, mais aussi d'un ensemble mobilier du XVIII^{ème} siècle, a permis à Boris Lossky de donner au musée le cachet d'une demeure habitée. Le directeur de l'époque s'est attaché à retrouver le volume initial des grands salons d'apparat, et y a fait installer des cheminées du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles en dialogue avec le décor et le mobilier pour créer une atmosphère d'époque. Il a également fait appel aux "soyeux" tourangeaux pour tapisser les murs de trois grands salons. Ce décor perdure aujourd'hui (bien que les tissus recouvrant les murs aient été remplacés).

Figure 9 : Salle 111, consacrée entre 1910 et 1948 aux "Ecoles Etrangères"



Figure 10 : Photographies du salon des paysages (salle 111) datant de 1951 et captures d'écran de la visite virtuelle du Musée des Beaux-Arts (2021)

En 1963, le Leg Linet, collection de primitifs italiens, a été l'occasion pour le musée de récupérer les salles du rez-de-chaussée, précédemment occupées par l'Ecole des Beaux-Arts. Puis en 1980, des travaux ont permis de créer, dans l'espace de l'Orangerie, une salle d'exposition temporaire.

Le guide le plus ancien conservé dans la bibliothèque du musée a été imprimé en 1975. Il témoigne d'un parcours de visite qui par bien des aspects se rapproche du parcours actuel. Si le choix des œuvres exposées a pu varier, la structure et les partis pris du parcours sont restés identiques. Ainsi du choix d'un accrochage chrono-géographique, par périodes et écoles. De même, la présentation de

la collection sur les trois étages, chacun consacré à une période chronologique bien définie (XIV-XV^{ème} siècles pour le rez-de-chaussée, XVI^{ème}-XVIII^{ème} pour le premier étage, et XIX^{ème}-XX^{ème} pour le deuxième étage) est restée la même. On remarque cependant un réel assouplissement de cette division chronologique, causé avant tout par des impératifs matériels, en premier lieu la réaffectation des espaces de l'Orangerie, aujourd'hui exclusivement occupés par les expositions temporaires. De même, le poids des sculptures XX^{ème} ne permettant plus leur présentation dans les étages, celles-ci ont investi la cage d'escalier Louis XV, précédant immédiatement les salles consacrées aux expositions temporaires et à la première Renaissance. De manière plus ponctuelle, les primitifs italiens sont présentés dans l'une des salles du premier étage, libérant l'ensemble des salles du rez-de-chaussée pour les expositions permanentes les plus importantes, disposition d'abord éphémère, qui tend à se pérenniser.

Malgré ces évolutions relativement marginales de la structure de l'accrochage, celui-ci se caractérise par sa cohérence au fil des décennies, et des directions qui se sont succédées à la tête du musée. Ainsi de la scansion des grands salons d'apparat, alternance d'accrochages périodiques (Salon Louis XIV, aujourd'hui salles Richelieu, Salle Foulon de Vaulx, Salon Régence, Salons Louis XV et Louis XVI, puis salle Louis XVIII), et thématiques (Galerie de Diane, Salon des paysages), dont l'ordonnancement n'a jamais été repensé, malgré une réelle évolution de l'accrochage pour certaines des salles.



Figure 11 : Photographie du « Salon Régence » (salle 111) datant de 1951 et capture d'écran de la visite virtuelle du Musée des Beaux-Arts (2021)

De même, la division par écoles des peintures XVII^{ème} (italienne, hollandaise, flamande) est restée identique depuis 1975, et très probablement depuis la période Lossky. A noter cependant, que le XVIII^{ème} germanique et italien a laissé place au XVI^{ème} siècle européen, évolution très probablement imposée par la disparition de plusieurs salles du parcours permanent, grignoté peu à peu par l'extension des réserves au premier étage. Le déménagement des collections dans une réserve externalisée a permis de retrouver en grande partie la superficie du parcours existant dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle, bien qu'une salle, reconvertie en espace de réunion et réserve tampon, reste encore soustraite au parcours permanent.

L'ampleur des expositions temporaires organisées au musée tout au long des années 2000 et 2010 a contraint les équipes à investir, pour ces manifestations, le premier étage. Les salons étaient alors fermés périodiquement au moment de l'installation des expositions, et certaines cimaises encore présentes dans les salles sont l'héritage de cette période. A l'heure actuelle, les expositions investissent prioritairement le rez-de-chaussée, le premier étage constituant le cœur du parcours permanent.

Le deuxième étage, consacré aux collections XIX^{ème}-XX^{ème}, a au contraire évolué en continu, notamment à partir des années 1970. Depuis une réorganisation en profondeur, de 1971 à 1981, par Marie Noëlle Pinchon de Villechenon et Sophie Guillot, plusieurs salles ont été largement remaniées.

Le parcours est d'abord conçu pour présenter à la fois les donations Dunoyer du Noirmont et Cluzel, des salles monographiques, mais aussi des accrochages par mouvements artistiques (romantisme, néoclassicisme, orientalisme, réalisme).



Figure 12 : Cabinet Dunoyer du Noirmont (1975) et Cabinet du Cluzel (après 1973)

La galerie transversale qui marque alors la fin du parcours permet d'exposer paysages, sculpture fin-de-siècle, et art du début XX^e siècle. Après l'exposition puis la donation Olivier Debré en 1981, une salle consacrée à ses grands formats (peints aux mesures des murs), est ouverte en fin de parcours. Cette salle a été plusieurs fois repensée depuis, devenant notamment une salle Avisseau de 2002 aux années 2020, tandis que les Debré remplaçaient dans la grande salle transversale les paysages 1900 et les artistes tourangeaux. Une salle contemporaine est également créée dans les années 1990.



Figure 13 : Salle des artistes Tourangeaux (1975)

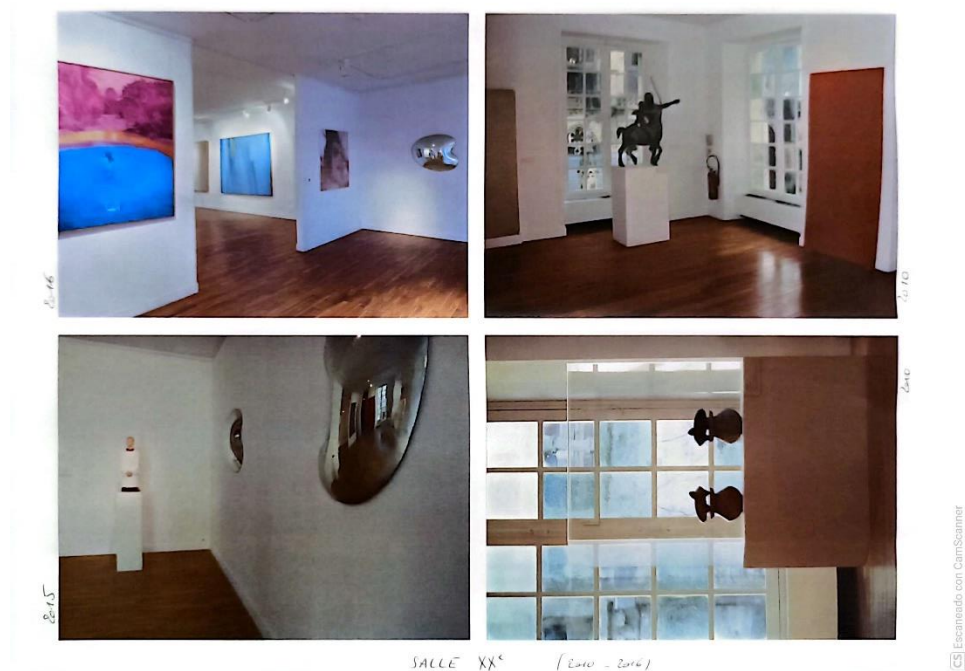


Figure 14 : Salle consacrée à l'art du XX^{ème} siècle (2010-2016)

En 2014, à l'occasion d'une exposition Debat-Ponsan qui investit la majorité de l'étage, la scénographie est fondamentalement repensée. L'idée est alors de transformer l'atmosphère, car, malgré des ensembles mobiliers qui contribuent à donner un effet « habité », les murs blancs manquent de la chaleur qui existe dans les autres niveaux. Le mobilier reste présent dans les salles, et il est redistribué en fonction d'effets esthétiques plus que par volonté de périodisation stricte. Il s'agit aussi de donner une place plus importante aux collections néoclassiques, à l'occasion de l'achèvement du catalogue raisonné consacré à Suvée écrit par Sophie Join-Lambert : deux salles y sont alors consacrées.

Les salles jusqu'alors monographiques, consacrées aux peintres Cazin et Debat-Ponsan, font l'objet d'un nouvel accrochage au découpage chronologique. Une salle « Belle époque » - dont l'accrochage a depuis été encore repensé – met en relief la cohabitation des styles au tournant du XX^{ème} siècle, et s'articule avec deux espaces touchant respectivement aux modernités et anti-modernités du XX^{ème} siècle, et aux paysages. Le parcours s'achève par un ensemble Debré, qui a remplacé une salle consacrée dans les années 1980 à la peinture XX^{ème} en Touraine, et par un ensemble d'œuvres abstraites dialoguant avec la donation Debré.

Ce parcours, dont la structure est globalement restée la même au fil des décennies, est donc marqué par la nécessité de s'adapter à de fortes contraintes spatiales n'autorisant que des évolutions à la marge, mais aussi par le décalage entre le nombre d'objets conservés dans les collections et la taille des espaces. Sélectionner les collections à exposer est l'une des difficultés de la constitution d'un parcours de visite. A mesure que les collections s'étoffent, le défi consistant à en illustrer la diversité devient plus présent.

d) Scénographie, médiation

Muséographie, scénographie

Les choix muséographiques et scénographiques de ce musée sont dominés par un geste fort : la création dans les années 1950 de grands salons par Boris Lossky. Associant cheminées et murs de soieries, mobilier, objets d'arts et peintures de la collection, ces salles créent un effet immersif. Elles répondent au modèle de la *period room*, puisqu'il s'agit de recréer un intérieur caractéristique d'un contexte socio-historique particulier, en y présentant un ensemble d'objets conçus à la même époque. L'enfilade des Salons est donc à la fois le fruit d'une sélection de peinture, mobilier et d'objets d'arts que de la reconstitution d'un cadre architectural intégrant des décors conçus au XX^{ème} siècle. Il s'agit donc tout autant d'une présentation scientifiquement réfléchie que d'une vision fantasmée, composite, qui s'attache à donner le sentiment d'une époque. Les salles sont inscrites dans une progression chronologique qui épouse lâchement la scansion des règnes français du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle. Elles disposent d'un nom usuel qui servent aux équipes à les identifier : les salles 107-108 sont dites salles « Richelieu », la salle 110 est le « Salon Régence », la salle 111 le « Salon Louis XV », la salle 112, appelée le « salon des paysages » et la salle 113 est nommée « Salon Louis XVI¹² ».

Autour de cet ensemble de salle, qui polarise la visite, se déploient sur les trois niveaux plusieurs salles plus intimes, à la muséographie sobre, mais où le cadre architectural reste apparent (cheminées, parquet, portes). La disposition ordinaire du rez-de-chaussée est visible dans la visite virtuelle disponible en ligne. Une déclinaison de murs bleus met en évidence la cohérence des collections pour cet ensemble de salles, et la muséographie reste discrète, de la même manière que dans les salles « intimes » du premier étage. Le deuxième étage obéit à un principe légèrement différent : chaque salle présente un mur de couleur différente, dont les teintes s'accordent bien avec les collections de la période. Dans les salles 202 à 206, un ensemble mobilier fait écho à l'effet « *period room* » de l'étage précédent, quoique de manière moins systématique.

La multiplication des assises au fil du parcours rend cependant celui-ci confortable, et invite à faire des pauses. Deux types d'assises sont disponibles au fil du parcours : des tabourets mobiles et légers en carton, et des assises de bois plus classiques, plus hautes, plus lourdes. Ces deux dispositifs sont présents dans la plupart des salles du premier et du deuxième étage. Aisément déplaçables, ces deux types de sièges s'intègrent bien dans les espaces et s'adaptent aux besoins des visiteurs. A l'heure actuelle, dix salles en disposent. Par ailleurs, des sièges mobiles sont à disposition à plusieurs endroits du parcours pour accompagner la visite, notamment dans la salle 105, consacrée à l'art flamand, qui ouvre le parcours.

¹² Cette identification ne se résume pas aux salons : la salle 116 est le « salon Louis XIII », tandis que la salle 118 est la salle « Foulon de Vaulx ».



Figure 15 : Assises et sièges du musée

L'accrochage aéré et équilibré, reste classique. Les œuvres sont présentées à hauteur de regard, avec des exceptions ponctuelles au fil des salons, lorsqu'il s'agit de valoriser la hauteur des murs et l'atmosphère de l'espace.

Les murs tendus de soieries des grands espaces centraux du premier étage ne permettent pas de fixer les cartels au murs. Ceux-ci sont donc présentés sur des pieds métalliques fixés au sol, ou sur des pattes en bois également fixées devant les œuvres. Ce parti pris constitue la moins mauvaise des solutions, puisque s'il s'agit de préserver les murs, le choix d'une présentation sur un support tranche avec le décor de la salle. C'est particulièrement vrai pour les cartels sur pied d'un gris métallique, qui sont actuellement en cours de remplacement.

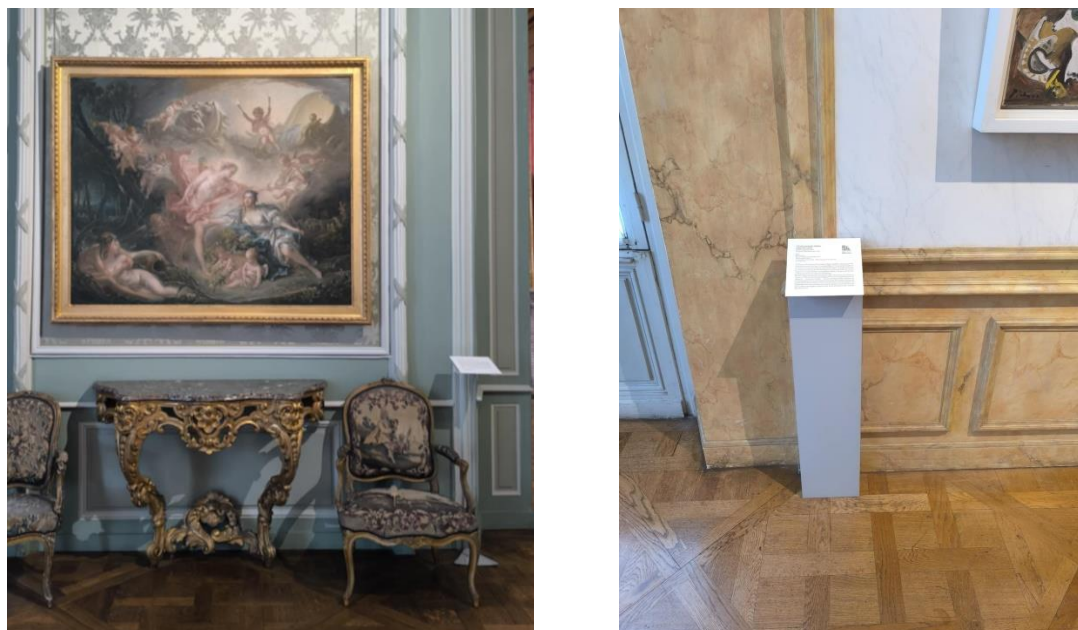


Figure 16 : Cartel sur pied métallique et cartel sur patte de bois.

Dans les salles qui le permettent, les cartels sont fixés au mur, de biais, par un système de profilé. Ce système permet une lecture plus aisée. Les cartels peuvent également être remplacés aisément en fonction des besoins ou de leur état d'altération. Dans les escaliers, et sur certains socles d'œuvres sculptées, les cartels sont fixés à la verticale, et présentent un niveau d'usure certain.

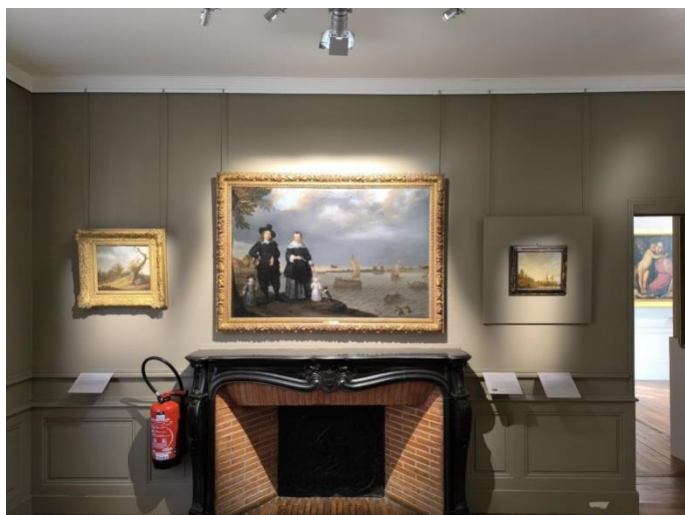


Figure 17: exemple de cartels inclinés sur profilés, salle 104

Bien qu'une majorité des cartels soit présenté à droite des œuvres, cette disposition peut évoluer à la faveur des contraintes matérielles ou d'éventuelles considérations esthétiques (équilibre de la disposition dans la salle).

Du fait du parcours peu lisible, la présence de panneaux signalétiques disposés dans les différents espaces du musée est aujourd'hui incontournable. Disposés sur pieds déplaçables, ces panneaux sont relativement peu visibles, ce qui a conduit au fil des années à les démultiplier sans cohérence d'ensemble.

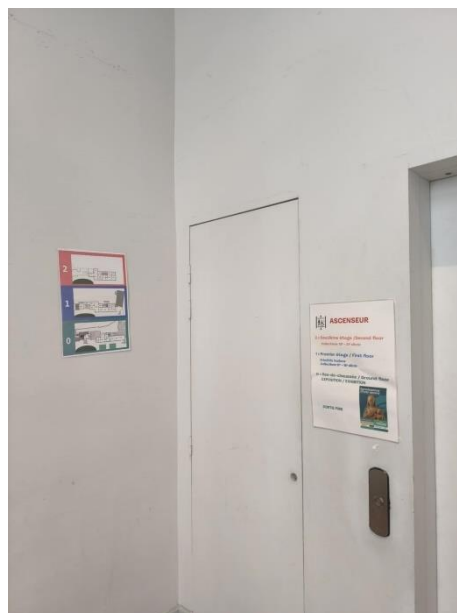
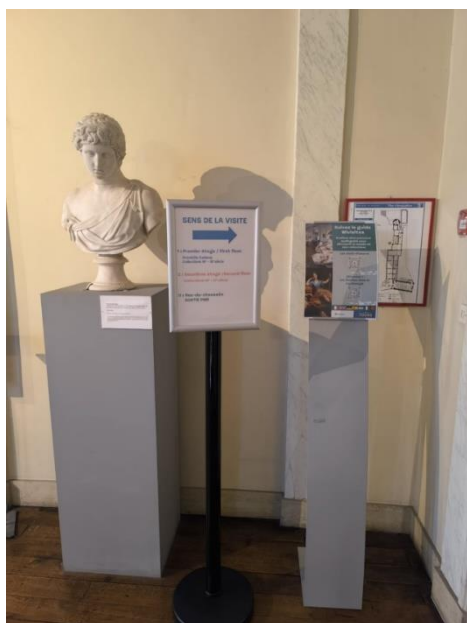


Figure 18 : Panneau signalétique en début de parcours, éléments signalétiques près de l'ascenseur.

Par ailleurs, la scénographie est subordonnée à des contraintes matérielles qui tranchent avec l'atmosphère immersive voulue par la disposition des œuvres et du décor. Les contraintes de sécurité des œuvres et des personnes imposent la présence d'extincteurs et surtout d'humidificateurs, indispensables à la bonne conservation des œuvres malgré leur apparence peu esthétique.



Figure 19: Humidificateur en salle 106

Médiation dans les salles :

Dans les salles du musée, la médiation est avant tout textuelle. Chaque salle présente une majorité de cartels développés qui, outre la « carte d'identité » de l'œuvre, proposent des éléments d'analyse iconographiques. Acquisitions et restaurations récentes y sont également signalés.

La présence de ces cartels ne compense pas l'absence quasi-totale de textes de salles au fil du parcours. Le musée présente à l'heure actuelle trois drops chacun reliés à un accrochage ponctuel et singulier : l'acquisition de l'*Archange Gabriel*, *Drôles de collections*, parcours d'exposition conçu par des étudiants, et finalement le projet « Artchipel », en collaboration avec la région Centre-Val-de-Loire et le Centre Pompidou.

Par ailleurs, les cartels ne sont pas uniformisés : certains textes sont particulièrement longs, peuvent s'attacher à des questions d'attribution, tandis que d'autres, plus courts, présentent une approche plus incisive souvent centrée sur l'iconographie. La diversité des cartels témoigne d'une écriture progressive, au fil des années, et sans stratégie globale de médiation pensée autour de l'écrit.

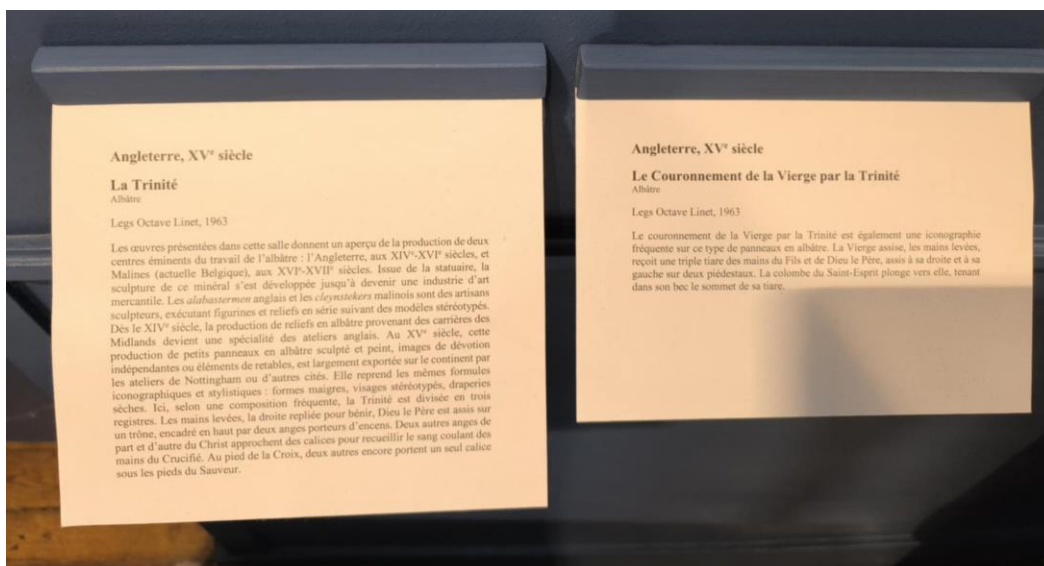


Figure 13 : Deux exemples de cartels développés (l'un consacré au style et au contexte de production, l'autre à l'iconographie), salle 106

Plusieurs œuvres font également l'objet de cartels en braille, de grand format. Ces cartels, d'une taille imposante, difficile à généraliser dans le parcours, sont aujourd'hui remis en question par les médiateurs du musée, au vu de l'évolution du profil des personnes malvoyantes, de moins en moins lecteurs de ce langage¹³.



Figure 14: Cartel en braille avec reproduction de l'œuvre (salle 106)

D'autres dispositifs de médiation sont présents dans les salles : plusieurs dispositifs ludiques ponctuent la visite du premier et du deuxième étage. Mis au service de la compréhension des œuvres ces outils sont considérés comme des éléments de compréhension des œuvres, et pas de manière autonome. Des cocottes en papier proposent des instructions qui incitent à entrer en action devant les œuvres en imitant la posture de certaines figures. Des puzzles simples reproduisent certaines œuvres du musée, incitant par ce biais à observer attentivement le modèle pour assembler les pièces..

¹³ DURAND, Anne-Aël. « Les défis du braille, deux cents ans après son invention », *Le Monde*. 14 novembre 2025 . URL : https://www.lemonde.fr/societe/article/2025/11/13/les-defis-du-braille-deux-cents-ans-apres-son-invention_6653233_3224.html [consulté le 25 janvier 2026].

Associés à des assises et à des petites tables, ces dispositifs incitent à s'arrêter et à passer plus de temps dans certaines salles, ce qui influence le rythme de visite.

La présence de ce type d'outils de médiation reste encore ponctuelle, limitée à cinq salles dans le parcours.

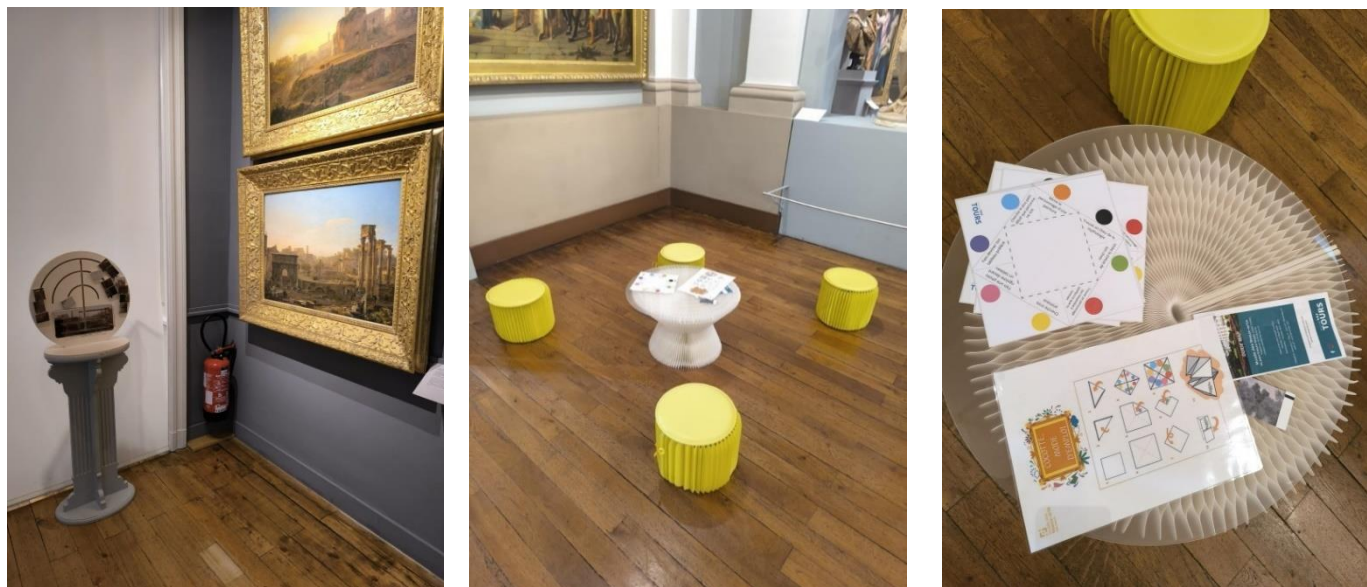


Figure 10: Puzzle et cocotte, salles 107 et 108

e) Atouts et perspectives d'améliorations

Atouts

Atmosphère et cadre

Le parcours est propice à la déambulation et à la rêverie. L'ensemble des équipes, comme des personnes interrogées soulignent l'attrait des visiteurs pour le caractère chaleureux et immersif de ce lieu, au cadre unique, le musée étant enclos dans un jardin historique au cèdre du Liban particulièrement marquant, mais plus largement dans un quartier patrimonial, dont les autres éléments marquant sont le château, la cathédrale et le Jardin François Sicard.

Cette atmosphère si particulière, propre au musée, naît surtout du dialogue entre des collections riches et variées et un bâtiment dont l'épaisseur historique est perceptible. Les visiteurs notent ainsi la qualité des parquets, profitent de la déambulation dans les salons du premier étage, dont l'enfilade constitue le moment marquant de la visite. Il articule des salles imposantes à des espaces plus intimes, donnant à l'ensemble une dimension chaleureuse et la sensation de visiter un lieu unique, suspendu dans le temps.

Collections

Le musée bénéficie par ailleurs de collections riches et variées, qui s'accordent très bien avec le monument historique entre les murs duquel elles sont présentées. Cette collection fonctionne par ensembles à la cohérence certaine (primitifs italiens, primitifs flamands, peinture française du XVII^{ème} siècle, peinture française du XVIII^{ème} siècle, peinture germanique du XVIII^{ème}, peinture italienne XVIII^{ème}, collections d'art européen du XVI^{ème} siècle, céramique Aïssé, vases de Sèvres du XIX^{ème} siècle, peinture du XIX^{ème} siècle, sculpture du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, collection Debré, collection contemporaine...). Leur dialogue au sein du parcours donne un sentiment de grande diversité.

Le plaisir de la surprise et de la découverte marque la visite de ce musée. Quelques grands noms présents au musée (Mantegna, Monet) attirent aussi un public d'amateur avide de découvrir des œuvres phares de l'histoire de l'art. Le parcours s'ouvre par la présentation d'un Rubens, puis d'un Rembrandt. Les salons donnent à voir un ensemble du peintre Boucher. L'une des dernières salles du parcours, centrée sur les deux panneaux de bois de l'italien Mantegna, montre aujourd'hui un Vivarini bien connu des habitants de la ville, puisque la perspective de son acquisition a fait l'objet d'une souscription publique largement relayée. Finalement, la visite du deuxième étage s'achève par la découverte du Monet du musée ainsi que du spectaculaire ensemble de toiles d'Olivier Debré inspirées par la Loire toute proche.

Perspectives d'amélioration

Bâtiment

Les contraintes propres à un bâtiment ancien, peu accessible et inadapté aux prérequis de la conservation préventive pèsent lourdement sur le parcours permanent, et cela à plusieurs niveaux. La présence d'humidificateurs massifs, de ventilateurs, et de chauffages d'appoint (en fonction des saisons), tranche avec le décor soigné des salles du musée. Par ailleurs, la température des salles est aujourd'hui un sujet fondamental pour l'expérience de visite et la gestion des conditions de travail dans les salles. En hiver, les agents de surveillance ne bénéficient que de chauffages d'appoint inadaptés à cette fonction, et sont sensibles à la fraîcheur d'un bâtiment mal isolé. Les alertes canicules précipitent en été la fermeture du musée après 16h30, pour raisons de sécurité.

Les faiblesses structurelles du bâtiment, ainsi que l'absence de normes de sécurité pour la salle des Etats, conduisent aujourd'hui à rendre inaccessible à la visite une partie des espaces. Cette problématique bâtiminaire fera l'objet pour 2026 d'une étude patrimoniale.

La question de l'accessibilité et de l'hospitalité reste aujourd'hui une priorité, malgré des efforts déjà consentis en ce sens. Aujourd'hui, un ascenseur permet aux publics PMR de visiter le musée, mais ceux-ci n'ont cependant pas accès à la boutique. La vente de billets et de produits boutique se fait par la fenêtre de l'accueil.

La question du nombre et de la disposition des toilettes est également un sujet important : un seul espace de sanitaires est aujourd'hui disponible pour l'ensemble des visiteurs du musée, et ces toilettes sont accessibles uniquement par l'escalier d'honneur ou par l'entrée du musée. Ils ne sont pas accessibles aux personnes à mobilité réduite, qui bénéficient d'un espace spécifique situé près des ateliers du musée, loin des salles du musée. Largement relayé par l'ensemble des équipes du musée, cette problématique reste aujourd'hui en suspens, dépendante de la possibilité d'une refonte d'ampleur des espaces d'accueil.

Cheminement, récit, médiation

A l'échelle du musée, le parcours de visite est globalement agréable, balisé par des assises, mais l'absence de linéarité du cheminement nuit particulièrement à sa bonne compréhension. La surenchère de panneaux signalétiques visant à compenser la complexité d'un circuit qui nécessite de constamment rebrousser chemin n'a pas réglé le problème. De fait, certains visiteurs, notamment lorsqu'ils sont peu familiers du musée, peuvent avoir du mal à se diriger vers les espaces d'expositions, présents au rez-de-chaussée mais accessibles uniquement par le premier étage. De la même manière, il paraît instinctif de se diriger vers l'enfilade des salons après avoir gravi l'escalier d'honneur. Seul un panneau signalétique de taille modeste indique le sens du cheminement, qui, contre-intuitif, invite à se diriger vers les salles des écoles étrangères du XVII^{ème} siècle. Manquerait à cet espace introductif un élément distinctif capable d'orienter clairement le visiteur, à moins qu'il ne s'agisse plutôt de repenser le sens de circulation.

Mais la principale limite de ce cheminement est avant tout liée à l'aspect fondamental d'un parcours de visite, qui doit associer mise en espace et production de sens. Passer d'une salle à une autre équivaut à faire des sauts dans le temps et dans la géographie européenne, ce qui ne permet pas de saisir clairement les forces et les enjeux de la collection. En quelque sorte, c'est le « récit » développé par le parcours qui n'est pas explicite. Cette absence de linéarité, fruit de modifications à la marge dans le parcours au fil des années, est caractéristique d'un déroulé qui manque d'un fil d'Ariane capable de guider le visiteur à travers la diversité des collections. Le parcours n'est ni assez clairement chronogéographique, ni assez clairement thématique pour justifier d'une cohérence globale. Le visiteur manque par conséquent de repères pour structurer sa visite, anticiper le temps nécessaire, définir les salles qu'il souhaite visiter en priorité.

Premier étage : peinture européenne du XV^{ème} au XVIII^{ème} siècle

Ce premier étage, par lequel débute la visite, manque d'une véritable introduction. A l'heure actuelle, les visiteurs visitent d'abord les salles consacrées à l'art flamand et hollandais du XVII^{ème} siècle, des pans de la collection intéressants mais qui n'en constituent pas les véritables axes forts, ce qui peut désorienter, donner le sentiment de sauter du coq à l'âne. Le parcours manque donc d'un accrochage conçu spécifiquement pour ouvrir la visite, qui serait accompagné d'un texte introductif présentant le

musée et ses collections. Le visiteur accède ensuite à une salle consacrée au XVI^{ème} siècle européen, puis à l'enfilade des salons consacrés aux règnes français, dont la succession redonne une forme de cohérence au parcours. Au fil des salons, la progression est linéaire, allant du classicisme français au néoclassicisme d'Ancien Régime, avant que deux salles ne viennent la remettre en question : une salle « Louis XIII » puis une salle consacrée aux primitifs italiens. Le parcours se poursuit par une salle thématique consacrée aux fêtes et divertissements du XVIII^{ème} siècle, ce qui achève de mettre à mal la chronologie. Si chaque salle se caractérise par sa grande cohérence interne, chacune étant constituée d'ensembles cohérents par écoles, par périodes, ou par thèmes, plusieurs paraissent isolées au sein du parcours, notamment les salles des primitifs et la salle consacrée au XVI^{ème} siècle, qui suivent chacune des salles consacrées au XVII^{ème} siècle. Du fait d'une visite qui met en regard des œuvres de siècles et d'écoles très variés, le parcours manque cruellement de contextualisation. Les premières salles du parcours, notamment manquent d'un ensemble d'éléments de médiation (cartes, textes de salle, cartels) permettant au visiteur de mieux comprendre le contexte de création et de circulation des œuvres. Du fait de l'évolution de la culture générale et des référentiels des publics actuels, certaines œuvres d'art religieux, notamment, sont de moins en moins bien comprises. La question de la médiation autour de la peinture ancienne appelle donc aujourd'hui à une réflexion particulièrement poussée qui pourra influencer l'accrochage.

Par ailleurs, une grande place est donnée à l'art du XVIII^{ème} siècle, qui occupe trois grands salons (111-112-113) et la salle 118, au détriment du XVII^{ème} siècle français, dont certaines œuvres majeures ne sont pas présentées à l'heure actuelle. Sont notamment absents des cimaises l'art germanique du XVIII^{ème} siècle, une grande partie des peintures XVII^{ème}, ainsi que les primitifs du nord et l'art de la fin du Moyen Age. La salle des paysages XVIII^{ème}, dont l'accrochage date des années 1950, pourrait ainsi être réinventée pour rééquilibrer la présentation des collections.

Rez-de-chaussée

Divisé en deux espaces ouverts au public, le rez-de-chaussée est à réinventer. Les espaces d'exposition temporaires, bien conçus mais trop exigus pour répondre aux besoins du musée, doivent être complétés en s'étendant sur le parcours permanent. Depuis plusieurs années, les collections ordinairement exposées dans les salles 003 à 006 sont décrochées. Les espaces d'accueil sont aujourd'hui insuffisants pour répondre à leur fonction, mais ne pourront être repensés qu'à moyen terme, après une rénovation globale du bâtiment.

Deuxième étage

Du fait de la disposition des salles, la progression du visiteur au fil du parcours est plus régulière que dans le niveau précédent.

Cependant, la collection d'art XIX^{ème} et XX^{ème} siècles se caractérise par l'absence d'œuvres phares ou représentatives des grands mouvements de l'histoire de l'art de l'époque, notamment des avant-gardes. L'accent, pour ces périodes, est mis sur le paysage, les artistes locaux. Le musée présente des ensembles intéressants d'art néoclassique, romantique, orientaliste, historiciste, académiques, ainsi

que des fonds d'artistes singuliers tels qu'Auguste Vinchon ou les Jean-Charles Cazin, Olivier Debré. L'ensemble, cependant, ne permet pas de construire un parcours autour d'œuvres marquantes, connues du grand public, ou non plus autour de l'histoire de l'art pensée par grands mouvements. Par ailleurs, l'articulation entre art du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, envisagée uniquement par l'angle d'Olivier Debré et du paysage moderne, pourrait être réenvisager pour donner plus de fluidité à la visite. Le passage, sans explication, du paysage post-impressionniste au paysage abstrait peut, en effet, désorienter le visiteur.

A ce titre, et au vu des spécificités des circulations au sein du Musée des Beaux-arts, il paraîtrait particulièrement pertinent de faire du cheminement du visiteur un enjeu prioritaire pour une future étude des publics. En apprendre plus sur la manière dont les visiteurs investissent les espaces du musée permettra d'approfondir la réflexion sur la refonte du parcours permanent.

Médiation

Si l'ensemble des cartels développés font de la médiation écrite un outil majeur de valorisation des œuvres, l'absence de cohérence et de structure de ces textes écrits au fil des années nuit à la bonne appréhension des collections. Par ailleurs, manquent à ces espaces des noms et des textes de salle qui puissent fournir aux visiteurs une première introduction à la visite de chaque salle. Cette médiation écrite apparaît d'autant plus importante qu'elle vient soutenir une présentation qui n'est pas strictement chronologique, mais bien plutôt chrono-thématique, et que la progression au fil du premier étage, notamment, occasionne bons et retours dans le temps.

Présents dans les salles, les outils de médiation ludique restent cependant encore trop ponctuels au sein des espaces pour en devenir un véritable fil conducteur. Aujourd'hui, cocottes en papier ou puzzles reposent sur la mobilisation des capacités d'observation du visiteur. La question soulevée par la présence d'outils de médiation dans le parcours permanent est la suivante : comment généraliser les outils de médiation dans les salles tout en diversifiant les expériences d'observation des visiteurs ? La réponse apportée devra à la fois s'exprimer en fonction des besoins spécifiques de chaque salle, et d'une perspective plus générale sur le déroulé du parcours.

2) Proposition de refonte

a) Perspectives de refonte

Généralités

Le projet de refonte du parcours permanent devra obéir à des objectifs généraux en accord avec le Projet scientifique et culturel du musée en préparation. La volonté de la direction est à l'heure actuelle de repenser le parcours pour qu'il reflète mieux la richesse et la diversité des collections, tout en

corrigeant certaines des « faiblesses » du parcours telles qu'identifiées par les équipes, dont un état des lieux est proposé en première partie de ce livrable.

Il s'agit également de s'inscrire dans, la politique culturelle de la ville de Tours, qui a été déterminée pour la période 2023-2026 autour de trois priorités¹⁴ : renforcer et faire avancer les droits culturels, notamment par la démocratisation de l'accès à la culture, et le développement de démarches participatives ; stimuler la création artistique ; accompagner la transition écologique de la culture. Les élections municipales à venir permettront de redéfinir, réinventer ou préciser cette feuille de route pour le mandat à venir. Les grands objectifs stratégiques définis à l'échelle de l'établissement s'inscrivent donc dans ce cadre politique plus large, et dans des enjeux de service public. Il s'agit de mettre l'accent sur la démocratisation culturelle et la valorisation des collections, en envisageant simultanément réaccrochage des collections et outils de médiation.

L'une des ambitions est également de mieux faire vivre le parcours, c'est-à-dire de faire des salles d'exposition permanentes des lieux en évolution, vivants¹⁵, en prise avec la programmation, en réfléchissant à des démarches expérimentales pour la mise en œuvre d'accrochages ponctuels, de rotations. Penser la présentation des collections permanentes sur le modèle du temporaire pourra constituer un objectif à long terme de ce projet de réaccrochage¹⁶. Cette manière de faire est aujourd'hui fortement plébiscitée par les musées, comme le soulignait « Inventer des Musées pour demain », le Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle, publié par le Ministère de la Culture en 2016.

Cette refonte sera également l'occasion de questionner le positionnement du Musée des Beaux-arts au sein de la collectivité : aujourd'hui, la celle-ci compte relativement peu de musées (trois sous tutelle de la ville, avec un centre d'exposition). Manque à la ville de Tours un musée d'histoire et un musée d'art contemporain. Refondre le parcours de visite permettra de redéfinir le périmètre du musée : s'agit-il d'un musée des beaux-arts somme toute classique ? Le musée doit-il consacrer des salles à la question de l'histoire de la ville ? Doit-il accueillir sur ses cimaises des œuvres d'art contemporain ou faire une plus grande place, dans sa programmation, à la commande artistique ? Musée moteur à l'échelle locale et régionale, le musée doit envisager son positionnement comme une réponse aux besoins d'un territoire complexe, riche en patrimoine mais dont le maillage muséal pourrait être renforcé.

Récit

Dans son ouvrage *Quelles histoires s'écrivent dans les musées*, Magali Nachtergaele réfléchissait aux mécanismes de narration propres aux musées, des fictions qui contextualisent les

¹⁴ VILLE DE TOURS. « Les cultures au service de l'émancipation DROITS CULTURELS, CRÉATION, PATRIMOINE ET ÉDUCATION POPULAIRE 2020-2026 ».

¹⁵ EILDELMAN, Jacqueline. *Inventer des Musées pour demain. Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle*. Op. cit. p. 35

¹⁶ Ibid

collections, lesquelles sont donc toujours accompagnées d'un discours¹⁷. Le diagnostic du parcours a permis de mettre en évidence des lacunes et un manque de structure dans la présentation de ces collections. La redéfinition de thématiques pertinentes et intelligible, ainsi que la restructuration du parcours de visite constituent aujourd'hui les priorités principales, permettant une mise en récit assumée des collections. Si le modèle thématique permet d'ébaucher une pluralité d'entrée dans la collection, donc une diversité de récits, il s'agira de ne pas se perdre dans un foisonnement trop riche et peut-être incohérent.

Scénographie et architecture

La scénographie, largement évoquée au fil des ateliers participatifs organisés au musée, devrait être prise en compte au moment de penser la refonte du parcours. Musée déjà assis sur le geste scénographique fort qu'est l'enfilade des salons, il pourrait s'agir de proposer des espaces immersifs pour d'autres lieux du musée, faisant de l'intervention scénographique une signature du lieu. Inscrite dans la proposition de refonte du deuxième étage, l'idée d'une salle « carte blanche », sans accrochage permanent mais pensée pour la rotation régulière de ses espaces, pourrait se prêter à des expérimentations autour de la mise en espace des collections, de l'atmosphère des salles, et de leur exploration par le visiteur autrement que par la vue.

Plusieurs musées ont déjà développé ce type d'approches. Le musée d'Oslo a notamment travaillé l'atmosphère de ses espaces d'exposition pour proposer des atmosphères immersives sollicitant la vue, le toucher, l'ouïe. L'une de leurs salles consacrées à l'art du XIX^{ème} siècle, accueille ainsi en son centre une reproduction d'arbre qui invite à être touché ou embrassé, tout en reproduisant l'atmosphère enveloppante de la végétation¹⁸. Ce type d'environnement permettrait *in fine* de mettre à profit « l'intelligence corporelle et kinesthésique du visiteur », ce qui lui permettrait d'être plus actif pendant la visite, de mieux garder en mémoire les œuvres découvertes¹⁹.

Il pourrait également être intéressant de faire un pas de côté en proposant à des artistes ou des designers d'intervenir dans les salles des collections permanentes. Dans le cadre de l'exposition « Peindre l'histoire au XIX^{ème} siècle : le passé au présent », une commande passée à l'artiste Pierrick

¹⁷ « Au sein même d'une salle, des agencements font sens par juxtaposition, face-à-face ou enchainement dans un parcours idéalement défini. Cette disposition a pour but, aujourd'hui parfaitement assumé et conscient, de faire passer des messages verbaux ou non à partir d'objets mis dans un rapport de médiation au spectateur », NACHTERGAEL MAGALI. *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ? : récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*. Paris : MKF éditions, 2023. p. 39.

¹⁸ *Cultural Mediation in the Collection Presentation*. URL : https://www.nasjonalmuseet.no/en/exhibitions-and-events/national-museum/exhibitions/2021/collection-exhibition/formidling-i-samlingspresentasjonen/?_gl=1*1uwwxg*_up*MQ..*_ga*OTk3NzU5Njk0LjE3Njg2NTYyODA.*_ga_7FBBTCX7G5*czE3Njg2Njg0OTgkbzlkZzAkDE3Njg2Njg0OTgkajYwJGwwJGgw [consulté le 25 janvier 2026].

¹⁹ BERUBE, Patricia. *La fin du « ne pas toucher » ? L'ère est à l'immersif dans les musées*. 2020. URL : <http://theconversation.com/la-fin-du-ne-pas-toucher-lere-est-a-limmersif-dans-les-musees-125097> [consulté le 25 janvier 2026].

Naud est envisagée pour remplacer les œuvres qui seront décrochées du parcours permanent. Les productions de l'artiste seront conçues comme des échos aux œuvres décrochées, venant réinterroger le parcours permanent avec une forme de cohérence. Cette démarche pourrait être réitérée à l'avenir, sanctuarisée, ce qui permettrait de réintroduire l'art contemporain au sein du parcours tout en respectant l'identité du musée.

Plus largement, le lien des espaces de visite avec l'architecture du lieu devra être approfondi. La place des fenêtres et des stores occultants au sein du parcours, évoquée pendant les ateliers participatifs, pourrait être repensée. A l'heure actuelle, ces stores sont laissés constamment baissés, notamment pour préserver les œuvres de la lumière. Cependant, cette précaution pourrait être modalisée en fonction de la météo, et du positionnement de la fenêtre. Enclos entre la cathédrale Saint-Gatien et le jardin historique du palais des Archevêques, le musée dispose d'une position privilégiée qui garantit des points de vue intéressants au nord et au sud. Former et sensibiliser les agents de surveillance à la gestion des stores pourrait donc permettre d'améliorer le lien du visiteur au cadre de visite. L'architecture pourra par ailleurs être évoquée au sein des textes de salle, ou dans le cadre de visites à concevoir sur ce thème. Ces éléments, discutés notamment dans le cadre du projet consacré aux textes du musée, seront expérimentés dans les prochaines années. Cette question de l'architecture et du musée pourrait également être évoquée dans la salle du deuxième étage consacrée à la Touraine, qui fait le lien entre les œuvres du musée et l'histoire de la ville. Les deux fenêtres de la cage d'escalier qui précèdent immédiatement cette salle et qui ne sont pas occultées pourraient constituer une porte d'entrée intéressantes, puisqu'elles proposent un point de vue sur la cathédrale et permettraient d'évoquer le lien du palais épiscopal à ce monument. Mise en œuvre par exemple au MacVal, l'articulation du cadre environnemental et architectural et des œuvres présentées dans les salles a déjà fait ses preuves²⁰. « Slow visites » et cartels sensibles invitent les publics à envisager les œuvres par leur corps, et en lien avec le lieu et son jardin. Associer au sein d'une visite sensible intérieur et extérieur pourrait constituer un fil conducteur pertinent pour la compréhension de collections largement liées au territoire qui les abrite²¹.

Contexte :

Penser la refonte du parcours permanent passe avant tout par une analyse des manques, des discontinuités du récit. Cette analyse figure en première partie du rapport scientifique. Prendre en compte le vécu et les retours des différents membres de l'équipe du musée est également primordial pour proposer des éléments de refonte. Finalement, contraintes et limites s'imposent pour donner un cadre à la réflexion. Le document qui suit présente des pistes de réflexion pouvant guider une refonte

²⁰ GGC. *Approche culturelle sensible*. 2023. URL : <https://www.macval.fr/Approche-culturelle-sensible> [consulté le 25 janvier 2026].

²¹ Cette question dépasse la salle de la Touraine. Elle permettrait de proposer une visite revenant sur les circonstances des saisies révolutionnaires dans des châteaux voisins, tels que Chantelou ou Richelieu, mais pourrait permettre également d'évoquer Olivier Debré et son rapport à la Loire. Axer une visite sensible sur les questions de territoire répondrait à un ensemble d'objectifs d'ouverture du musée à son environnement immédiat, et à son territoire vécu dans un sens plus large.

du parcours permanent, et s'inscrit dans la politique actuelle de réécriture de ce parcours : il ne s'appuie donc pas sur un potentiel réaménagement des espaces, c'est-à-dire sur un projet de rénovation du bâti, que l'équipe du musée appelle de ses vœux, mais qui n'est pour l'instant pas programmée. Ce projet, développé salle par salle, est cohérent avec une refonte progressive. Il est réfléchi en fonction :

- D'un parcours modelé par le bâti ancien
- Des impératifs de la conservation préventive, qui touchent particulièrement les collections anciennes
- Des retours et projets des conservatrices, et des réflexions proposées par les équipes dans le cadre d'ateliers participatifs.

Ce document n'évoquera qu'à la marge la question du rez-de-chaussée, appelé à être repensé par Elsa Gomez, conservatrice en charge de ces collections. Ces salles étant occupées par l'exposition « Autour de Michel Colombe » pendant la durée du stage, il m'a été impossible de proposer des idées pertinentes en vue d'une refonte, refonte déjà anticipée par ailleurs, sous l'angle de l'art européen du XVe siècle au sens le plus large, celui du dialogue entre les écoles.

Finalement, une série d'expositions dossier seront préparées dans les prochaines années, sur des thèmes spécifiques aux collections du musée. Elles seront l'occasion de préparer le nouveau parcours permanent, d'en tester certaines thématiques, certains partis pris muséographiques et scénographiques. Elles seront également l'occasion de mettre en œuvre débats et pratiques professionnelles collectives, au service de cette refonte, notamment l'écriture collective des textes de salle et des cartels, la conception d'outils de médiation réutilisables dans les salles du parcours permanent. Plusieurs thèmes ont déjà été suggérés dans le cadre des ateliers collectifs dont : parmi d'autres la Touraine, le paysage, la vie quotidienne, la technique des œuvres (liées à une mathériauthèque), le voyage ou encore les œuvres d'artistes femmes.

En préparation, la publication de deux livrets de visites pour les deux expositions-dossier déjà conçues, « Regardez-moi ! Le portrait dans tous ses états » et « Peindre l'histoire au XIX^{ème} siècle : le passé au présent ». Petits guides d'exposition qui associeront aux textes de salle des focus sur certaines des œuvres exposées, ils constitueront également des compléments appropriés à la visite du parcours permanent, en l'absence d'un guide des collections à jour. Le processus d'édition de ces livrets constitue également un laboratoire d'expérimentations pour le guide des collections envisagé dans les prochaines années, sur des sujets tels que le format, le style, les œuvres à sélectionner, le regard sur le parcours. Ils refléteront un musée en mouvement, un parcours vivant, transformé au fil des projets.

b) Premier étage

Grandes orientations :

La limite principale du parcours du premier étage est son absence de linéarité chronologique. Les contraintes de conservation rendent impossible la présentation des primitifs en début de parcours.

Prendre acte de cette réalité nécessite de soigner l'introduction du parcours, soit l'escalier d'honneur, espace d'accueil du public, et la première salle, qui donne les clefs de la visite.

Par ailleurs, l'un des objectifs de l'équipe de conservation, et plus spécifiquement de Jessica Dugain, est de redonner toute sa place à la peinture du XVII^{ème} siècle français au sein des collections. aujourd'hui deux salles seulement, dont l'une de taille modeste, sont consacrées à cette école, alors qu'elle constitue l'un des points forts de la collection. Cela marque aussi un vrai déséquilibre par rapport aux collections XVIII^{ème}. Si la peinture du XVIII^{ème} siècle français a longtemps été privilégiée sur les cimaises du musée (elle occupe une partie des Salons, et le néoclassicisme de la fin du siècle est prépondérant dans les premières salles du deuxième étage), il paraît important de mettre en avant des toiles nouvellement restaurées et documentées du fait du travail de fond effectué par Jessica Degain dans le cadre de l'élaboration du catalogue raisonné des peintures XVII^{ème} du musée.

Finalement, la question de la cohérence de la visite au sein du premier étage reste cruciale. Une redistribution des collections par régions pourraient redonner une meilleure lisibilité aux œuvres présentées. Le parcours débute actuellement avec le dialogue entre peinture italienne et peinture hollandaise et flamande du XVII^{ème} siècle. Déplacer les primitifs italiens dans le cabinet et la salle dévolus à l'Europe du nord permettrait de redonner du sens à la visite de deux manières : d'abord, parce que se créerait une enfilade de salles italiennes, du XV^{ème} au XVII^{ème} siècle (salles 102, 104 et 105). Ensuite, parce que les primitifs s'articuleraient avec la salle adjacente, consacrée à l'art européen du XVI^{ème} siècle.

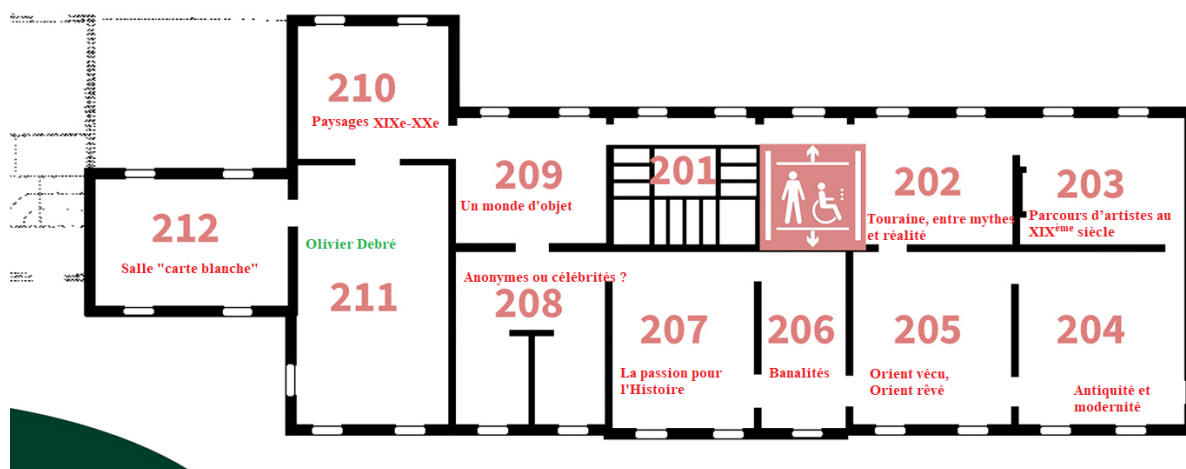


Figure 14 : Plan du premier étage avec transformations

Les enjeux de médiation sont prioritaires dans la refonte de cet étage, puisqu'il sont d'ores et déjà étudiés dans le cadre du projet consacré aux textes et cartels. L'objectif principal qui se dégage de ces réunions est la transmission du contexte historique et culturel d'époques dont le visiteur contemporain est peu familier. Plusieurs priorités se dessinent :

- Le vocabulaire de l'art ou des techniques pourra faire l'objet d'un glossaire, ou d'astérisques permettant de donner la définition dans le cartel.

- Les spécificités de la création artistique de l'époque (copie, création collective, fonctionnement de l'atelier) pourront faire l'objet de cartels thématiques identifiés par une couleur ou un pictogramme, ou de textes de salles adaptées à certains thèmes.
- La culture littéraire et religieuse de l'époque, qui donne le sujet de la majorité des tableaux de l'étage, devra être traitée. Elle pourrait faire l'objet d'une fiche de salle spécifique.
- Les enjeux chronologiques et géographiques propres à chaque salle. Elsa Gomez proposait notamment comme modèle l'exemple du Nasjonalmuseet d'Oslo, dont le parcours n'est pas chronologique. Une ligne de temps présentée sur un drop permet d'indiquer pour chaque salle du musée, des bornes chronologiques précises²².

L'escalier d'honneur

Espace d'introduction à la visite, l'escalier devrait être occupé par un ensemble d'œuvres représentatives de l'esprit du lieu et du caractère hospitalier et empreint de sensibilité souhaité pour les espaces d'accueil. Il serait ainsi possible de proposer un ensemble d'œuvres de moyen et grand format au caractère plus décoratif que grandiose et par exemple *Harmonie d'automne*, d'Adrien Moreau-Néret (4e quart 19e siècle, 3,105 x 1,906 m), qui propose la vision fantasmée d'un concert de la Renaissance, période importante à la fois pour la ville de Tours et pour le Musée des Beaux-arts.

Dans un esprit de valorisation des collections d'artistes femmes, il pourrait être pertinent de mettre en avant dès le début du parcours certaines œuvres qui répondent aux critères précédemment évoqués, et qui sont pour l'instant visibles dans l'Escalier Louis XV, où elle sont peu mises en avant comme notamment :

- Adrienne Duport, *Ondine*, 1838
- Adèle Riche, *Fleurs, raisins blancs et noirs*, 1831
- Hortense Dury-Vasselon, *Roses blanches et pêches*, 1909

Un drop introductif à la visite, déjà conçu dans le cadre du projet « textes », sera disposé à l'entrée de la première salle du parcours, la salle « 107 ».

Salle « Richelieu » (107-108)

Salle 107 :

La salle 107, première partie de la salle Richelieu, pourrait être pensée autour de la notion d'introduction à la visite. Les visiteurs, confrontés à un parcours sans linéarité, pourraient y découvrir un échantillon de ce qui fait la force des collections du musée. Cela permettrait également de présenter des œuvres singulières, difficiles à intégrer par ailleurs au sein des collections. Les œuvres

²² *Cultural Mediation in the Collection Presentation.* URL : <https://www.nasjonalmuseet.no/en/exhibitions-and-events/national-museum/exhibitions/2021/collection-exhibition/formidling-i-samlingspresentasjonen/> [consulté le 19 janvier 2026].

présentées seraient représentatives des différents siècles et techniques montrées au Musée des Beaux-arts.

Deux modèles pourraient inspirer cette salle :

- La « vitrine polyphonie » du musée de la Musique, véritable « cabinet de curiosité » qui présente des instruments de musique d'époque et d'origine géographiques variées, faisant office de carte d'identité de la collection²³.
- La salle introductive du parcours du Musée de Valenciennes, « petite histoire de l'art », préalable à un parcours thématique, qui présentera notamment une frise chronologique permettant de situer les collections du musée²⁴.

Cette salle répondrait donc aux forts enjeux de contextualisation qui s'imposent aujourd'hui au Musée des Beaux-arts de Tours, puisqu'il s'agit pour les visiteurs d'avoir à disposition certains concepts importants de l'histoire de l'art occidentale, et particulièrement pertinents pour saisir les enjeux de la collection du musée :

- La chronologie dans laquelle s'inscrivent les œuvres.
- Les origines de la collection
- Le développement de l'Académie royale de peinture et de sculpture et la hiérarchie des genres
- La notion d'« école de peinture ».
- Différents styles pour différentes périodes
- La vie matérielle des œuvres.

La mise en œuvre de cet accrochage ne pourra être que collégiale, se construisant par un dialogue entre les différentes chargées de collection. Par ailleurs, il faudra faire avec les contraintes de conservation propres à des œuvres très diverses : certaines œuvres anciennes devront être présentées dans des vitrines.

Salle « expérimentale », elle pourrait être l'occasion de penser des cartels aux objectifs très différents, certains devant mettre l'accent sur le contexte de création, d'autres sur le style et l'iconographie, et d'autres enfin traitant de la vie matérielle des œuvres. Présenter par exemple le portrait par Joseph Benoit Suvée de *Charles Louis Trudaine de Montigny* (1794) serait l'occasion reproduire le revers de l'œuvre, dont le châssis d'époque révolutionnaire assemblé en prison. Au sein du musée Van Gogh d'Amsterdam, par exemple, une reproduction du revers de certains tableaux est

²³ *Collection permanente* | *Philharmonie de Paris*. URL : <https://philharmoniedeparis.fr/fr/activite/exposition/28825-collection-permanente> [consulté le 18 janvier 2026].

²⁴ LECAPLAIN, Manon. *Réécrire un parcours de visite en musée de Beaux-Arts : méthode, enjeux et défis*. Institut National du Patrimoine, 2022. p. 22.

présentée à côté de la toile elle-même, ce qui permet de mettre l'accent sur l'histoire des circulations de l'œuvre, sa vie matérielle.



Figure 15 : Reproduction du revers d'un tableau, Musée Van Gogh, Amsterdam, 2025

Par ailleurs, la question de la contextualisation étant prioritaire pour penser le musée de demain, les partis pris de médiation se révéleront cruciaux. Il faudra envisager des dispositifs permettant de donner des informations fondamentales fournissant des clefs de visite sur les orientations préalablement citées.

Les œuvres mobilisaient illustreraient les ensembles les plus exceptionnels de la collection soit :

- Le mobilier
- La collection d'objets d'art du XVIII^{ème} siècle
- La collection d'objets d'arts XIX^e (Vases de Sèvres, céramiques Avisseau)
- La collection de primitifs
- La collection de peinture du XVI^{ème} siècle
- La collection de peinture du XVII^{ème} siècle
- La collection de peinture du XVIII^{ème} siècle
- La collection de peinture du XIX^{ème} siècle
- La sculpture du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècles

Par ailleurs, des pièces phares de la collection seraient mises en avant, dont les deux Mantegna – *La Prière au jardin des Oliviers* et *La Résurrection*. Entrés dans les collections pendant la période révolutionnaire, ils auraient toute leur place dans une salle destinée à éclairer les origines du musée. Cette place à part exprimerait plus pleinement leur singularité, que leur disposition actuelle au sein de l'ensemble de primitifs italiens dont la période de création est légèrement antérieure à celle des Mantegna.

Salle 108 :

Cette salle pourrait être consacrée à la notion de hiérarchie des genres, fondamentale pour appréhender les spécificités des collections du musée du XVII^{ème} au XIX^{ème} siècle. Seraient présentés

ensemble un portrait, un paysage, une nature morte, une scène de genre, et une peinture d'histoire, ce qui permettrait de proposer un panorama synthétique des grands enjeux de l'art pictural de la période.

La salle s'articulerait alors particulièrement bien avec l'ensemble de morceaux de réception de la galerie de Diane, réalisés dans le contexte de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Ensemble, ces deux salles donneraient aux publics du musée d'importants outils de compréhension du contexte iconographique et social de la peinture sous l'Ancien Régime.

Salon des paysages (salle : 112)

Ce salon des paysages devrait être remanié de plusieurs manières différentes :

- pour privilégier un ensemble de peinture française du XVII^{ème} siècle. Les grands et moyen formats du XVII^{ème} siècle seraient mieux visibles dans cette salle aux dimensions généreuses, qui permettrait au visiteur de prendre du recul face aux œuvres. Proposer une salle consacrée aux grands formats de cette période permettrait également de mieux marquer l'articulation entre Salons et petites salles au nord du bâtiment. Envisagée en deux temps, la présentation de la peinture de la première moitié du XVII^{ème} siècle permettrait de passer du grandiose à l'intime, de la peinture d'histoire à la peinture de genre et au portrait.
- Conservant le thème du paysage, il s'agirait d'élargir la chronologie : proposer une vision de l'évolution du paysage du XVII^{ème} siècle au du XIX^{ème} siècle. Cela donnerait une place au sein du parcours à une œuvre phare du musée, en cours de restauration : *Paysage avec sainte Marie l'Egyptienne communie par saint Zozyne*, de Philippe de Champeigne (1656), qui, du fait de son format horizontal (200 x 282 cm) et de son iconographie très singulière, s'intégrera difficilement au sein de l'accrochage actuel.
- Le musée conserve par ailleurs un ensemble de mobilier XVIII^{ème}-XIX^{ème} particulièrement intéressant, présenté dans les salles, dans un esprit *period room*, mais finalement peu valorisé pour lui-même. Prenant pour modèle des types de présentation du mobilier en hauteur, accroché au mur comme une œuvre d'art autonome, il pourrait être intéressant de proposer un « accrochage » de mobilier, s'inspirant ainsi de la muséographie propre aux musées de design²⁵.

Le point de vigilance reste cependant celui d'un brouillage total de la chronologie, l'enfilade des Salons devenant alors une alternance de salles consacrées aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

L'escalier Louis XV

²⁵ Voir par exemple l'exposition « After the Wall » présentée au Vitra Design Museum en 2020, l'exposition « The Danish Chair, an international affair » présentée entre 2016 et 2020 au Design Museum Danmark ou la galerie consacrée à l'ameublement créée en 2013 par le Victoria and Albert Museum, qui présente divers meubles derrière des vitrines ou sur des socles.

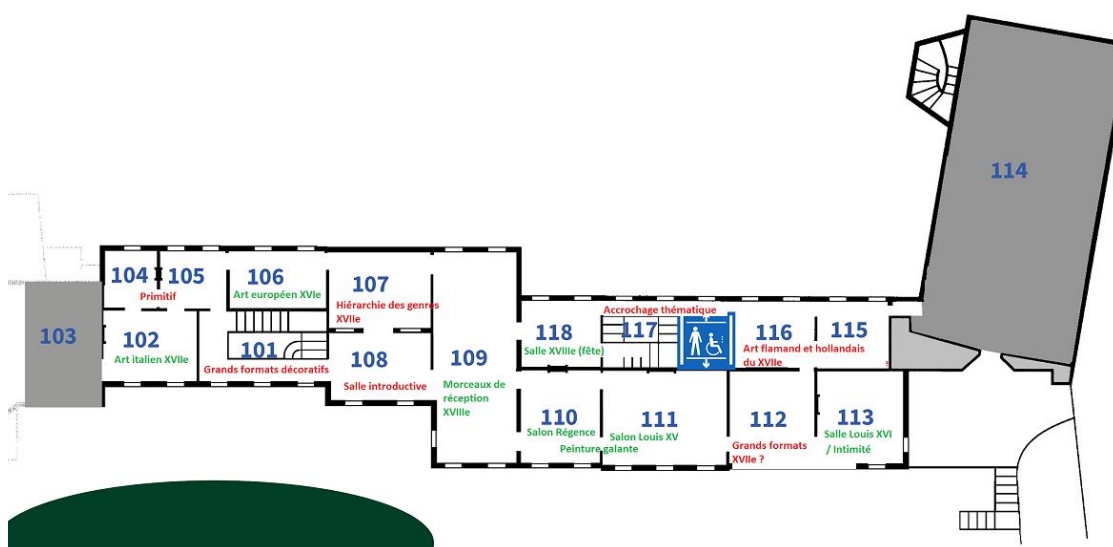
L'accrochage de l'escalier Louis XV manque de cohérence, et présente un ensemble d'œuvres du XVII^{ème} au XIX^{ème} siècles, notamment d'œuvres d'artistes femmes, qui gagneraient à être mieux mises en valeur au sein du parcours permanent. Une étude des publics pourraient renseigner sur le vécu dans cet espace à mi-chemin entre espace d'exposition et espace de circulation.

A la manière de l'escalier d'honneur, il pourrait être intéressant de présenter des peintures du XVII^{ème} au XX^{ème} siècles pour faire apparaître une forme d'évolution chronologique et de continuité au fil des étages. Si la question de l'hospitalité devra être au cœur de l'accrochage de l'escalier d'honneur, la place un peu à part de l'escalier Louis XV pourrait être le prétexte de proposer des accrochages thématiques avec une dimension plus ludique, sur le modèle des expositions dossiers qui ont eu lieu et auront lieu prochainement autour des collections permanentes.

La question du portrait, ou la question du corps, permettraient par exemple d'associer des œuvres de différentes périodes avec liberté mais cohérence. La question du corps, notamment, présente au fil des morceaux de réception, dans nombre de peintures d'histoire ou de portraits du musée, mais aussi dans la sculpture XX^{ème} actuellement exposée au rez-de-chaussée, pourrait être investie autour d'œuvres telles que :

- Sébastien Le Clerc II dit le jeune, *La déification d'Enée*, 1704
- Jo Davidson, *Couple*, 1935
- Marius Vasselon, *Orphée*, 1877
- Augustin Alphonse Roland de Laverdine, *Roland furieux*, 1803
- Ondine, Adrienne Duport, 1838

Plan des transformations :



c) Deuxième étage

Grandes orientations

Les collections XIX^{ème}-XX^{ème} du musée paraissent aujourd'hui difficiles à valoriser d'une manière chronologique. Elles sont trop inégales pour permettre de développer une lecture continue de l'histoire de l'art de la période. Par conséquent, l'objectif affiché pour cet étage consiste à proposer un ensemble de thématiques pertinentes permettant de contextualiser les œuvres, de les faire dialoguer, et de renouveler le regard porté sur les collections. Le choix proposé ici d'un thème par salle correspond à la diversité de collections qui fonctionnent finalement par petits ensembles. Ce parti pris n'est pas sans ses difficultés : il sera important de réfléchir à l'agencement de chaque salle pour structurer la visite, donner le sentiment d'un enchaînement logique d'une salle à l'autre. Par ailleurs, si le choix n'a pas été fait de proposer un accrochage thématique transpériode, mêler les mouvements et les décennies du XIX^{ème} siècle ne va pas sans engendrer un risque d'anachronisme et d'imprécision scientifique, ce qui appelle à la vigilance.

Le parcours proposé ci-dessous est envisagé en deux étapes : deux premières salles permettent de « poser le cadre » : les thèmes proposés – *Tours et la Touraine, L'artiste dans son siècle* – donnant le contexte général de la visite. Un contexte historique, d'abord, celui de la région et de la ville. Un contexte sociologique, ensuite, celui de la pratique de l'artiste. Une telle présentation, envisagée à par le prisme de critères contextuels, est représentative d'une « tierce position » muséographique²⁶ qui consiste à exposer les œuvres à la fois pour leur valeur esthétique et pour leur qualité de document historique. Ces deux salles, mais aussi le reste du parcours thématique, répondront donc à différent degré à l'objectif de proposer une lecture polysémique des œuvres, à la fois historique, sociologique et artistique. Mettre l'accent sur les parcours d'artistes en début de visite a également l'avantage de recontextualiser le contexte de création de l'œuvre, donnant ainsi des clefs de lecture aux visiteurs pour la suite du parcours. Une étude comparant un parcours thématique et un parcours chronologique, conduite au Petit Palais d'Avignon, a ainsi démontré que les visiteurs d'une exposition temporaires qui revenait sur les conditions de création et de réception de l'œuvre garantissait une meilleure compréhension des collections, à la fois pour des visiteurs novices et connaisseurs²⁷. Une telle approche permettrait également de valoriser la diversité des figures et des trajectoires des artistes dont les œuvres peuplent aujourd'hui cimaises et réserves. Sur le modèle de l'exposition « Où sont les femmes ? », organisée en 2023-2024 au Palais des Beaux-Arts de Lille, il serait ainsi possible de valoriser certaines œuvres d'artistes femmes conservées au Musée mais parfois difficiles à intégrer de manière cohérente au parcours, où à valoriser spécifiquement. Cette exposition proposait ainsi une réflexion dont le fil conducteur était un critère sociologique, celui du genre. L'exposition s'attardait ainsi sur l'accès à la formation, le choix d'un médium et d'un genre artistique, pour des femmes parfois contraintes par le contexte social, et finalement la réception et la diffusion des œuvres²⁸. Proposer une

²⁶ CHAUMIER, Serge. « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'oeuvre et de sa réception », *Culture & Musées*. 2010, vol.16 n° 1. p. 21-43.

²⁷ HAMON, Sterenn. « Quand l'exposition temporaire interpelle la collection permanente », *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*. 2023 n° 205. p. 18-25.

²⁸ BELVEZE CAMILLE et FLEURY ALICE. « Exposer le patrimoine : les artistes femmes dans les collections du Palais des Beaux-arts de Lille » *Où sont les femmes ? : enquête sur les artistes femmes du musée : [publié à l'occasion de l'exposition « Où sont les femmes ? Enquête sur les artistes femmes du musée »*,

salle fondée sur la mise en évidence des variations de situations sociales et économique des artistes permet ainsi de renouveler régulièrement le propos et les œuvres avec une grande liberté, portant la focale sur des trajectoires singulières ou représentatives, chacune renseignant sur la place de l'artiste dans la société, et l'influence du contexte de production sur l'œuvre elle-même. Cette salle pourrait ainsi être l'occasion de proposer des expériences à tous les niveaux, celui de l'accrochage, du texte, des outils de médiation. La question des artistes femmes pourrait être l'une des multiples orientations explorées dans une telle salle. Ainsi, les enjeux des réseaux artistiques pourraient également être mis en avant. Si la collection d'art moderne du Musée des Beaux-arts dispose finalement de peu d'œuvres d'artistes phares, elle peut cependant s'investir dans des récits autres que ceux des génies et des chefs-d'œuvres.

L'identification de grands sujets iconographiques transversaux a conduit ensuite à privilégier certains thèmes : l'orientalisme, l'antiquité, l'Histoire, le paysage. Ces partis pris iconographiques traversent les collections et constituent plus largement des éléments structurants pour l'art du XIX^{ème} siècle. Ils résonnent également aujourd'hui avec des enjeux socio-culturels plus actuels : l'orientalisme peut être lu par le prisme colonial, quand le paysage permet d'ouvrir sur des questions liées à la crise environnementale. La question de l'écologie et de l'environnement a d'ailleurs une place de plus en plus présente dans la recherche en histoire de l'art, spécifiquement au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècles, où les notions d'écologie, d'environnement, de rapport à la nature prennent leur forme moderne²⁹. Cette question est également de plus en plus investie dans les musées, qu'il s'agisse de l'opération nationale du Musée d'Orsay, « 100 œuvres qui racontent le climat » - prêts coordonnés de chef-d'œuvre du musée liés avec les bouleversements climatiques observés dès le début du XIX^{ème} siècle dans les brisées de la Révolution industrielle – ou d'expositions de plus petites envergure, comme « Neige », au MARQ, en 2024. Cette exposition proposait un dialogue entre collections du Musée d'Orsay et du Musée d'art Roger Quillot de Clermont-Ferrand, et se voulait à la fois être un espace de calme et d'apaisement et un espace de réflexion autour de la question du changement climatique, beaucoup d'œuvre représentant des paysages locaux dont l'enneigement annuel ne va plus de soi.

D'autres salles, traitant notamment de la « société en représentation », des « anonymes et célébrités » et d'« un monde d'objets » s'attacheraient à montrer la manière dont la vie sociale peut influencer la production artistique. Evoquer la manière dont la représentation artistique reflète les relations sociales, la ville, la culture de l'époque permettra de *situer* précisément l'œuvre d'art dans son contexte de création et de réception, tout en mettant en avant les singularités de l'art de la période, à commencer par ses représentations de la modernité. De la même manière, s'attacher à l'exposition d'objets divers permet d'évoquer leur circulation, la manière dont ils participent à construire un imaginaire pour les individus de l'époque.

organisée du 20 octobre 2023 au 11 mars 2024 par le Palais des Beaux -Arts de Lille]. Lille : Invenit, 2023, p. 14.

²⁹ Voir par exemple les travaux d'Estelle Zhong Mengual, séminaires proposés par le Studio Ecocritique XIX sur le sujet.

Finalement, la question des collections contemporaines ne sera que peu évoquée dans cette proposition : il s'agit, en effet, d'une question encore en suspens à l'heure actuelle, puisque l'articulation du château et du Musée des Beaux-arts de Tours n'est pas encore définie. Il paraît difficile d'intégrer une salle consacrée à la question du contemporain au sein du parcours tel qu'il est envisagé, sous peine d'accentuer le sentiment de discontinuité chronologique. Envisager une présence en filigrane de l'art contemporain, sous forme de contrepoint, serait plus intéressant, mais présente deux limites principales : le risque, d'abord, de cantonner l'art contemporain à une vocation illustrative, trop réduite, au sein du parcours. Le sentiment, ensuite d'une uniformisation, tant il est vrai que d'autres musées ont mis en œuvre ce type de présentation au sein des collections d'art ancien. Le risque de redite, de simplification ou de banalisation de la présentation d'œuvres d'art actuel est donc bien présent. Une manière intéressante d'envisager le lien entre art moderne et art contemporain serait par contre de proposer une salle thématique à la chronologie plus large, proposant un fil conducteur continu du XIX^{ème} au XXI^{ème} siècle. La question de l'orientalisme et du rapport à l'altérité ou encore la question du paysage pourraient être des thématiques fécondes pour ce type d'accrochage. Ces accrochages se nourriraient alors de dépôts ou de commandes artistiques³⁰.

Touraine, entre mythes et réalité (Salle : 202)

Unique salle consacrée à la Touraine au sein du parcours permanent, elle répond à un véritable besoin. Tours, en effet, ne comporte pas de musée d'histoire, et le CIAP en préfiguration ne porte pas encore de récit autour de l'histoire de la ville. Par ailleurs, l'ensemble des équipes du musée signalent l'engouement des visiteurs pour cette salle, où ils s'arrêtent longuement, notamment pour admirer la *Vue Panoramique de Tours*, de Pierre-Antoine Demachy (1787). Conserver une salle dédiée à Tours et à la Touraine est donc une évidence.

La clarification et le réexamen du propos pourrait par contre être pertinent, en axant l'accrochage sur la dialectique mythe-réalités, et sur le territoire. Deux axes pourraient être privilégiés :

- mémoire et histoire de Tours
- Touraine rêvée

Ces deux propositions permettraient d'exposer à la fois des vues de Tours et de la Touraine, ainsi que des productions d'art public des sculpteurs François Sicard et Georges Delpérier, mais aussi de valoriser la peinture de genre historique.

L'objectif de la salle est donc de proposer par l'image une porte d'entrée vers l'histoire de Tours par deux angles : sa topographie, ses grands hommes, mais aussi de montrer en quoi l'image de la région a pu servir de porte d'entrée vers l'imaginaire.

³⁰ Déjà évoquées dans la partie « scénographie ».

- **Mémoire et histoire de Tours :**

Ensemble de paysages urbains représentant la ville, la Touraine et ses monuments au XIX^{ème} siècle.
Ensemble permettant d'appréhender les transformations urbaines des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.

Œuvres phares :

Pierre-Antoine Demachy, *Vue panoramique de Tours*, 1787

Carl Girardet, *Vue de la ville de Tours depuis le château des Tourelles*

Autres :

Dommersen William Raymond, *Vue de la cathédrale de Tours*,

Edwards G. H., *La cathédrale de Tours*, XIX^{ème} siècle

Karl Girardet, *Vue de Tours*, 1^{ère} moitié du XIX^{ème} siècle

Karl Girardet, *Tours. La cathédrale et le palais épiscopal*, 1^{ère} moitié du XIX^{ème} siècle

Emmanuel Lansyer, *Onze vues du château et du parc de Ménars*, 1879

Pierre-Justin Ouvrie, *Vue de Langeais*, XIX^{ème} siècle

- **Imaginaires de la Touraine :**

Prenant pour sujet les monuments de la Touraine, certains artistes du début du XIX^{ème} siècle en donnent une vision imaginaire et fantasmée. Ils mettent en scène de grands personnages ou événements historiques. Leurs œuvres pittoresques incitent à la rêverie et à la nostalgie. Les grands décors de la fin du siècle proposent une vision allégorique de la ville.

Œuvres phares :

Alexandre-Louis-Robert Millin du Perreux, *Maison dite d'Agnès Sorel à Beaulieu-lès-Loches*, 1829

Georges Clairin, *Esquisse pour le décor du théâtre de Tours*, 1888-1889

Alexandre-Louis-Robert Millin du Perreux, *Vue du château de la Guerche*, 1828

François Sicard, *Esquisse du monument à Saint Martin*

André Bauchant, *Saint Martin prêchant dans les forêts de Tours*

Eugène Thirion, *La Céramique*, 1902

Parcours d'artistes au XIX^{ème} siècle (Salle : 203)

Suivant la salle « Touraine, entre mythe et réalité », cette salle, consacrée à des parcours d'artistes, permettra de poser un contexte de création. A travers des représentations d'artistes au travail, ou en explorant la question de la création partagée, cette salle permettra de mettre en avant la place de l'artiste dans la société, bohème ou installé.

Approche sociologique de l'art, présenter des trajectoires d'artistes pour montrer la place de l'artiste dans la société, et l'influence de cette position sociale sur son œuvre. Demander des dépôts pourrait être intéressant.

Importance de la médiation et de la contextualisation.

- **L'artiste au travail :**

Des œuvres représentant l'atelier et l'artiste peintre donneront un aperçu des conditions de travail des artistes au XIX^{ème} siècle. Le processus créatif pourrait être valorisé par une vitrine présentant esquisses, études et copies.

Œuvres phares :

Louis Joseph César Ducornet, *Autoportrait*, 1852

Adrienne Grandpierre Deverzy, *Intérieur de l'atelier d'Abel de Pujol*, (dépôt du Musée de Valenciennes)

Autres :

Léon Brard, *Nature morte*, 4^{ème} quart du XIX^{ème} siècle

Paul Gagneux, *Nature morte à la palette du peintre*, 1883

Jean-Charles Cazin, *Porte-drapeau*, d'après Franz Hals, 2^e moitié du XIX^e siècle

Octave Linet, *Coin d'atelier*, 4^{ème} quart du XIX^{ème} siècle

Octave Linet *L'atelier du peintre*, 1898

Octave Linet, *La table bouillote*, début du XX^{ème} siècle

- **L'artiste glorifié :**

Cette section permettrait d'aborder de mettre en avant la représentation de l'artiste, dont portraits et autoportraits mettent volontiers en scène la réussite sociale ou le génie visionnaire.

Œuvres phares :

Bourdelle, *Anatole France*

Rodin, *Balzac*

Louis Boulanger, *Portrait d'Honoré de Balzac*, 1837

Jacques-Emile Blanche, *Francis Poulenc*, 1920

Autres :

Carpeaux, *Autoportrait dit de fiançailles*, 1869 (dépôt du Musée de Valenciennes).

- **Artistes femmes**

Cette section permettrait de valoriser des parcours de femmes artistes, longtemps invisibilisées par l'historiographies, mais qui vivaient de leur art. Les œuvres présentées témoigneront de la variété des

œuvres produites par les artistes femmes au XIX^{ème}, malgré leurs difficultés à s'établir au sein d'un système de formation qui les discrimine.

Œuvres phares :

Marie Cazin, *Les Oubliées*, 1890

Marie Cazin, *Jeunesse*, 1886

Autres :

Adèle Riché, *Fleurs, raisins*, 1831

Ecole d'Angelica Kauffmann, *Diane découvrant la grossesse de Callisto*, fin XVIII^{ème} siècle

Ecole d'Angelica Kauffmann, *Pluton enlevant Proserpine*, fin XVIII^{ème} siècle

Antiquité et modernité (Salle : 204)

Cette salle sera consacrée au modèle antique et à son importance pour l'art moderne. A travers ce fil conducteur, il sera possible d'explorer les différentes manières dont les artistes, tout au long du siècle, s'inspirent du canon antique, prennent les monuments gréco-romains pour modèles, ou font de l'histoire ancienne un sujet de la représentation. Une présentation chronologique au sein de la salle permettrait de mettre en évidence la présence du modèle antique comme un fil conducteur dans le siècle.

Cette salle sera l'occasion de présenter peintures et sculptures de différents formats, un ensemble de socles et vitrines devant être pensés pour investir l'espace harmonieusement.

L'enjeu serait double : d'abord montrer que l'influence antique est structurante tout au long de la période, sans rupture. Ensuite, il faudrait revaloriser la collection Campana, pour elle-même et pour ce qu'elle dit du collectionnisme au XIX^e siècle. Ainsi, il pourrait être pertinent de faire appel à un interlocuteur spécialisé (entamer le dialogue avec le grand département par exemple) et de repenser parallèlement médiation et disposition des objets au sein de la salle. Deux propositions sont à envisager : isoler des pièces importantes, les présenter par exemple sur des socles indépendants avec un fort accent sur la médiation (cartels détaillés, schémas...). A l'inverse, il pourrait être intéressant de valoriser l'ensemble, en reprenant notamment la vitrine ancienne. Deux ou trois céramiques seraient cependant sélectionnées pour être présentées de manière isolées, scandant la salle, tandis qu'un autre ensemble, présenté dans la vitrine ancienne, resterait présenté de concert, dans cette même salle, ou dans la salle « Un monde d'objets ». Il s'agirait de valoriser ces objets antiques pour eux-même en dialogue avec les toiles et meubles néoclassiques, mais sans dimension illustrative.

- Sujets antiques (mythes et histoire)

Il s'agirait avant tout de présenter des œuvres aux sujets tirés de l'histoire et de la mythologie gréco-romaine. Cette focalisation sur l'iconographie antique permettrait de mettre en avant l'importance de la culture antique pour l'art et la société moderne.

Œuvres phares :

Joseph Benoit Suvée, *La Vestale Tuccia*, seconde moitié du XVIII^{ème} siècle

- Le goût pour la ruine :

Pittoresques et minutieux, les paysages représentant les monuments romains, réalisés le plus souvent pendant le voyage en Italie des artistes du XIX^{ème} siècle, traduisent le goût pour la ruine et la nostalgie pour le passé qui traverse l'époque.

Œuvres phares :

Jean-François Hue, *Vue des Cascatelles et du temple de Tivoli*, 1786

Louise-Joséphine, SARAZIN de BELMONT *Vue du Forum le matin et Vue du Forum le soir*,

- La permanence du canon classique au 19^e siècle :

L'enseignement académique et l'engouement pour l'archéologie mettent en évidence l'importance du modèle antique pour la constitution du style des artistes. Ceux-ci apprennent leur métier par la copie de sculptures antiques, et ce canon est profondément imprégné dans leur manière.

Œuvres phares :

Jules Lecomte de Nouy, *Eros-Cupido*, 1873

Charles Lefebvre, *L'âme exilée*, 1842

- Antiquité et modernité :

Œuvres phares :

Maurice Denis, *Le taureau de Marathon*

Marcel Gaumont, *Joueuses de boules*, 1912

Jules Desbois, *Torse de Sisyphe*

Orient vécu, Orient rêvé (Salle : 205)

L'Orientalisme est l'un des grands mouvements artistique du XIX^{ème} siècle. Il naît sous le pinceau des premiers artistes qui, dans le sillage des premières expéditions colonisatrices, voyagent en Afrique du Nord. Les œuvres orientalistes sont à part égales le reflet des fantasmes d'artistes très éloignés des réalités du Moyen-Orient, et d'une vision inspirée par l'ethnographie en développement.

- L'Orient : du plus proche au plus lointain :

L'Orient, pour les artistes occidentaux, commence aux portes de l'Europe, à Venise notamment, mais aussi dans le sud de l'Espagne. Ses limites sont floues, mais les territoires qui inspirent la fascination correspondent à l'Afrique du Nord, voire à l'ensemble de l'Asie.

Cecil Van Haanen, *Ravaudeuses, Venise*, 1877

Félix Ziem, *Venise. Bassin de San Marco*, XIX^{ème} siècle

Louis-François Cassas, *Les ruines de Palmyre*, 1821

Narcisse Berchère, *Sakieh Sur les bords du Nil*, 1865

SCOTT Georges Bertin, dit Scott de Plagnolle, *Entrée du général Bailloud dans Hien-Hien*, 1er quart 20^e siècle

- **Le voyage en Orient : entre rêverie romantique et découverte ethnographique :**

Les artistes voyageurs du XIX^{ème} siècle prennent part à des expéditions. Ils en rapportent croquis et esquisses, dont ils se servent pour représenter avec précision ce qu'ils observent. Ces toiles sont cependant des créations, au sein desquelles ils évacuent parfois certaines réalités, notamment celle de la colonisation.

Paul Lazerges, *Kabyles en voyage*, 1896

Léon Belly, *L'Oasis*, 2^{ème} moitié du XIX^{ème} siècle

Delacroix, *Comédiens ou bouffons arabes*, 1848

- **Rêves d'Orient :**

L'Orientalisme, à la mode à partir des années 1830, est investi par des artistes qui ne voyagent pas. Ceux-ci proposent alors une vision irréaliste et fantasmée de ces régions lointaines, qui s'associe souvent à un certain érotisme.

Œuvres phares :

Pierre François Eugène Giraud, *Femmes d'Alger, intérieur de cour*, 1859

Emile Signol, *Sara la baigneuse*, 1850

- **Ouvrir la chronologie au XX^{ème} siècle :**

Si le XIX^{ème} siècle est la grande période de l'orientalisme, la fascination pour l'ailleurs, et pour des populations considérées comme primitives ne se dément pas au XX^{ème} siècle. La peinture coloniale prend son essor pendant l'entre-deux-guerres, dans le sillage de grandes expositions coloniales. La question du regard sur l'ailleurs, cependant, est complexe. Si certains artistes continuent à revendiquer la tentation de l'exotisme, d'autres, venus d'Afrique du Sud, d'Amérique du Sud, ou d'Asie pour étudier ou vivre en Europe, proposent des synthèses qui associent leur culture d'origine au langage artistique européen. Le travail de certains artistes va plus loin et critique les fondements idéologiques de l'exotisme orientaliste dans sa matière même.

Œuvres phares :

- Camille Boiry, *Marché au Maroc*, 1922
- Andrée Karpeles, *Baigneuse au turban*, première moitié du XX^{ème} siècle
- Marta Colvin, *Masque-stèle*, 1980 (dépôt du CNAP).

Banalités : l'essor des sujets modestes (Salle : 206)

Le XIX^{ème} siècle marque la remise en question de la hiérarchie des genres : la peinture d'histoire n'est plus considérée comme le genre le plus désirable. Peinture de genre et portraits connaissent un succès important, de même que le paysage (considéré dans la salle 210). Tandis que la modernité considère la peinture pour elle-même, et s'attache à des sujets modestes³¹, la vie privée devient un sujet. Vie familiale, vie quotidienne, enfance, sont captés par les peintres. Cette tendance, née au XVIII^{ème} siècle, s'accroît au siècle suivant.

La donation Debat-Ponsan, qui présente un ensemble d'œuvres consacrées à la vie privée du peintre, pourra être, à ce titre, valorisée.

- Fond d'atelier Debat-Ponsan :

Consacré à l'intimité d'une vie de famille, cet ensemble montre les enfants et petits-enfants de l'artiste, de même que sa femme et des scènes du quotidien. La touche fluide, libre, témoigne du caractère privé de ces œuvres de petit format.

Œuvres phares :

Edouard Debat-Ponsan, *Avant le bal*, 4^{ème} quart du XIX^{ème} siècle

Edouard Debat-Ponsan, *Simone au bois de Boulogne*, 1888

Edouard Debat-Ponsan, *Madame Debat-Ponsan sur la terrasse à Nazelles*, 1906

Autres :

Edouard Debat-Ponsan, *Le petit Bernard jouant dans l'atelier*, 1912

Edouard Debat-Ponsan, *L'allée de lauriers-roses à Préousse*

Edouard Debat-Ponsan, *Le jardin du peintre à Paris*, 1886

Edouard Debat-Ponsan, *Petite fille nourrissant des poules*, 1891

- **Familles :**

³¹ L'exposition « Les choses. Une histoire de la Nature Morte » s'attardait récemment sur « le déferlement des choses banales », fascination qui touche sans discrimination photographes, impressionnistes et figures de la modernité (« La vie simple » DORLEAC, Laurence Bertrand. *Les choses. Une histoire de la nature morte*. [s.l.] : Lienart ; Louvre éditions, 2022. p. 170. URL : <https://hal-sciencespo.archives-ouvertes.fr/hal-03976612> [consulté le 14 mars 2023].)

La représentation de l'enfance et de la vie familiale se fait de plus en plus présente sous le pinceau des peintres, à mesure que la société française fait des enfants des personnes à part entière. En parallèle, la vie bourgeoise devient un sujet.

Œuvres phares :

Antoinette Cécile Hortense Haudebourg, *Le Jeu de la main chaude*, 1812

Georges Clairin, *Sarah Bernhardt dans son jardin de Belle-Ile*, 4^{ème} quart du XIX^{ème} siècle

Autres :

Joseph Marcellin Combette, *Portrait de famille*, 1801

François Bouchot, *Portrait de Marie-Elizabeth Reboul*, 1839

Joseph Lies, *Portrait de la famille Foulon*, 1849

Jean-André Rixens, *Portrait de fillette*, 1902

Marie Martin-Demezil, *Le petit marchand de statuettes*, 1905

Paul-Alexandre-Alfred Leroy, *Tendresse Maternelle*, 1910

- Animaux :

L'intérêt pour l'animal, peint ou sculpté, traverse le XIX^{ème} siècle, en écho aux progrès de la science. L'animal incarne une altérité, la bestialité, ou au contraire une forme d'humanité. L'animal peut également être représenté pour lui-même : l'art animalier connaît un véritable essor au XIX^{ème} siècle. Plusieurs expositions ont récemment traité de la représentation artistique des animaux, dont pour le XIX^{ème} siècle, « Le zoo d'Orsay », au Musée de la Piscine de Roubaix (2008), ou de manière plus indirecte « Les origines du monde. L'invention de la nature au XIX^e siècle ». La question de l'animal devrait également faire l'objet d'une exposition au Musée des Beaux-arts dans les prochaines années, ce qui pourra orienter un potentiel réaccrochage.

Alexandre-Gabriel Decamps, *Singe au miroir*, 1^{ère} moitié du XIX^{ème} siècle

Louis Eugène Lambert, *Une famille de chats*, 4^{ème} quart du XIX^{ème} siècle

Jacques-Raymond Bracassat, *Le mouton noir*, 2^{ème} quart du XIX^{ème} siècle

Sélection de céramiques d'Avisseau

- Natures mortes :

Prétextes à montrer la virtuosité de l'artiste, exercice de peinture pure, ou genre privilégié par les femmes, la nature morte revêt de nombreux aspects à partir du XIX^e siècle.

Laura Healy, *Nature morte, fromage et radis*, 1902

Paul Gagneux, *Nature morte aux radis*, 1888

Laure Garcin, *Nature morte cubiste*, XX^{ème} siècle

La passion pour l'histoire (Salle : 207)

Salle consacrée à la peinture d'histoire, il s'agira de montrer un florilège des grands formats de peinture d'histoire conservés au musée, en y associant des toiles de genre historique de plus petit format, qui pourront faire office de contrepoint. Cette salle pourrait être composée à partir de la liste d'œuvres de l'exposition « Peindre l'histoire au XIX^{ème} siècle : le passé au présent ».

- Le théâtre de la peinture :

Œuvres majeures :

Emile Signol *La fiancée de Lamermoor*, 1850

Camille Boiry, *Dante aux enfers*, 1899

Autres :

- La peinture religieuse :

Auguste-Barthélémy Glaize, *Les Cendres*, 1874

Charles-Joseph Lecointe, *La Tentation du Christ*, 1860

Jean-Charles Cazin, *Agar et Ismael*, 1880

Alphonse Muraton, *Le moine fossoyeur*, 1867

- Femme fatale :

Eugène Thirion, *Judith victorieuse*, 1873

Georges Leroux, *Salomé reçoit la tête de Saint-Jean Baptiste*, 1904

- Parodies :

Henri-Camille Danger, *La femme aux chats*, 1886

Jane d'Hazon, *Le passage de la mer Rouge*, 1902

- Le nu :

Maurice Mathurin, *Jésus sur le calvaire*, 1911

Marius Vasselon, *La Madeleine repentante*, 1887

Félix-Henri Giacomotti, *Vénus désarmant l'amour*, XIX^{ème} siècle

Un monde d'objets (Salle 208) :

Très peu exposées, les collections d'objets d'arts du musée de Tours pourraient être revalorisées au sein d'une salle traitant du goût pour l'objet, très présent au XIX^{ème} siècle. Présentant un ensemble d'objet divers à la manière des cabinets de collectionneurs de l'époque, cette salle permettrait d'appréhender la diversité des collections du Musée. Par le prisme de la « biographie d'objet », terme popularisé par Arjun Appadurai, il serait intéressant d'interroger la trajectoire de l'objet, ses conditions de production, d'échanges, sa valeur, sa symbolique au sein de la société du XIX^{ème} siècle, ou encore ses conditions d'entrées dans les collections³². Une telle salle apparaît particulièrement adaptée pour un siècle caractérisé par une révolution industrielle qui conduit à une accélération des activités commerciales à l'échelle mondiale : on n'a jamais autant produit, ni autant échangé d'objets.

- **Collections Campana :**

Présentées au sein d'un ensemble d'objet permettrait de revaloriser la collection Campana, à l'heure actuelle particulièrement décontextualisée. Ce serait l'occasion de repenser le mode de médiation, mettant l'accent sur les éléments majeurs de la collection.

- **Céramiques d'Avisseau :**

Abondamment présentes dans les collections, ces céramiques témoignent du goût pour la nature, mais aussi pour les objets qui décorent les intérieurs. Elles peuvent aussi être valorisées comme des éléments de la production artisanale et artistique locale.

- **Le goût pour l'objet : entre science et collection :**

Certaines des toiles XIX^{ème} siècle conservées au musée évoquent cette fascination pour les objets précieux et anciens, conservés dans les musées, ou collectionnés.

- Blaise Desgoffe, *Casque circassien, poire à poudre orientale ...*, 1890
- Eduard Ender, *Un antiquaire*, 1849
- Georges Moreau de Tours, *Un égyptologue*, 1882

- **Vases de Sèvres :**

Particulièrement peu exposée, la collection de Vases de Sèvres mériterait de trouver une place au sein du parcours permanent.

- **Livres anciens :**

Le musée conserve des collections de livres anciens, précédemment exposées au sein du parcours permanent. Il pourrait être intéressant de les y réintégrer, en contrepoint des autres objets précieux destinés à la collection (céramiques, vases de Sèvres...)

- **Objets extra-européens :**

³² APPADURAI, Arjun (dir.). *La vie sociale des choses: les marchandises dans une perspective culturelle*. traduit par Nadège TRAORE-DULOT. Dijon, France : les Presses du réel, 2020. 397 p.

Sont conservés au musée plusieurs objets extra-européens, dont une armure japonaise en passe d'être restaurée. A travers la question du collectionnisme et de la fascination pour l'Orient, il serait possible de les intégrer au parcours.

Anonymes ou célébrités ? La société en représentation (Salle : 209)

L'histoire du XIX^{ème} siècle est celle d'une série de bouleversements, de crises, et de conflits. C'est aussi une période d'entrée dans la modernité, économique par la révolution industrielle, politique et sociale du fait de la Révolution française et de ses suites. Les artistes portent un regard sur la société de leur temps, et sur les acteurs qui la traversent.

A travers une déclinaison de portraits et de scènes de genre, il s'agira de montrer la manière dont les artistes contribuent au prestige de leurs riches commanditaires, ou au contraire s'attachent à de nouveaux sujets, à la représentation d'anonymes, de scènes du quotidien. Le domaine de la représentation s'élargit à toutes les couches de la société.

- Héros modernes ?

De la Révolution de 1789 à la guerre franco-prussienne de 1870, le XIX^{ème} siècle est le théâtre de conflits. Les peintres de la période en représentent les acteurs, les glorifient, mettant leur représentation au service d'un récit national.

Œuvres majeures :

Gaëtan Cathelineau, *Dragon en tirailleur*, 2^{ème} quart du XIX^{ème} siècle

Paul-Emile Boutigny, *Le récit du cantonnier*, 1892

Scott de Plaignolle, *Entrée du général Bertin dans Hien-Hien*, 1^{er} quart du XX^{ème} siècle

- Le spectacle de la réalité :

Œuvres majeures :

François-Nicolas-Augustin Feyen-Perrin, *Une leçon d'anatomie du docteur Velpeau*, 1864

Autres :

Jean-Charles Cazin, *Un dimanche aux environs de Paris*, 2^e moitié du XIX^{ème} siècle

Alphonse Legros, *Portrait du père de l'artiste*, 1856

Emile Signol, *Portrait du père de l'artiste*, XIX^{ème} siècle

Tony Robert-Fleury, *Les vieilles de la place Navone*, 3^{ème} quart du XIX^{ème} siècle

Erik Allan August Osterlind, *Fin de journée*, 1888

Jean-Pierre Vallet, *Portrait de Madame Neuveu*, Fleuriste, 1^{ère} moitié du XIX^{ème} siècle

- Le théâtre de la société :

Œuvres majeures :

Henri Gervex, Alfred Stevens, *Panorama du siècle*, 1889

Ernest Hébert, *Portrait de Jeanne-Sylvanie Arnoult-Plessis*, 2^{ème} moitié du XIX^{ème} siècle

Léon Bonnat, *Portrait de mademoiselle Denouille*, 1884

Jean Béraud, *Parisienne : le boulevard*, 4^e quart du XIX^{ème} siècle

Jean Béraud, *La partie de billard*, 4^e quart du XIX^{ème} siècle

Jean Veber, *Dynamis*

Degas *Danseuse*

Autres :

Jean Béraud, *Une parisienne : rue royale, femme au boa*, 4^e quart du XIX^{ème} siècle

Jules Cayron, *Portrait de Berthe Cerny*, début du XX^{ème} siècle

Paysages : de l'impressionnisme au paysage abstrait, de Monet à Debré (Salle : 210)

Les paysages constituent une force des collections XIX^{ème} du musée, et ces collections ont été complétées par un ensemble de dépôts contemporains du CNAP. Par ailleurs, le sentiment de Nature, le rapport à la nature, constituent un fil conducteur du Musée des Beaux-arts, dont le cèdre du Liban marque l'entrée, et dont une partie des collections XVIII^{ème} marque le goût pour la nature de l'époque. Cette salle serait donc consacrée au paysage moderne et contemporain, du réalisme à l'abstraction. Cela permettrait de matérialiser le lien entre Monet et Debré, de redonner de la cohérence entre l'articulation de ces deux salles. A travers la question du paysage, c'est un aperçu de la modernité qui est permise ici. Ainsi, la salle pourrait être pensée par deux aspects : montrer la pratique moderne d'artistes d'avant-garde, et évoquer le rapport à la nature des sociétés de l'époque.

- Le paysage réaliste

Le paysage, y compris le plus banal, devient un sujet autonome.

Œuvres phares :

Corot, *L'étoile du berger*

Autres :

- Le paysage moderne

Les artistes expérimentent pour rendre compte de la lumière, des effets atmosphériques.

MONET

Henri Martin, *Pont à l'automne*, 1^{er} quart du XX^{ème} siècle

Henri Martin, *Saint-Cirq-Lapopie*, 1^{er} quart du XX^{ème} siècle

Anders Orm Osterlind, *Paysage, effet de neige*, 1907

Edouard Debat-Ponsan, *Le gué à Salles*, 1899

- Le paysage abstrait

Le sentiment du paysage devient le sujet des artistes.

Geneviève Asse, *Horizons*

Marta Pan, *Cylindre*

Jean Messagier, *Sac à paysage et Palais d'été*

- Parcours de la modernité à travers la question du paysage

Salle Debré : telle quelle (à moins de remplacer l'un des tableaux par des esquisses de Debat-Ponsan ?)

Salle Debré (salle : 211)

La salle Debré, d'une grande force et d'une grande cohérence à l'heure actuelle, pourrait rester inchangée. La plupart des œuvres présentées ont été réalisées par l'artiste spécifiquement pour le musée, bien qu'ensuite déplacées dans cette salle, mieux adaptée à leur exposition. Aujourd'hui, cette salle constitue l'un des points forts du parcours, et est souvent investie dans le cadre de la programmation de l'action culturelle du musée, par des performances chorégraphiques ou des conférences. Elle reste tout à fait à sa place au sein du parcours à venir.

Salle « carte blanche » (salle : 212)

Positionnée à la marge d'un parcours de visite en boucle au niveau du deuxième étage, cette salle tranche avec le reste de l'étage. Elle pourrait aisément se muer en laboratoire d'expérimentation pour des accrochages temporaires, expositions dossier, gestes scénographiques ou projets participatifs. Cela permettrait de valoriser des fonds peu montrés, et notamment les collections XX^{ème}, comme les œuvres d'artistes scandinaves, que le deuxième Projet scientifique et culturel du musée notait comme une collection à mettre en avant. Son positionnement en marge du parcours de visite permettrait également de mettre en œuvre des accrochages thématiques, sans créer un hiatus dans le parcours. Ces accrochages pourraient devenir plus largement transchronologiques, osant faire dialoguer des œuvres d'art ancien et moderne. La figure de Judith, qui fera l'objet d'une salle dans l'exposition « Histoires » pourrait être mise en avant à cette occasion. Des sujets transversaux tels que l'intime, la sensibilité, la Nature pourraient être aussi explorés, donnant ainsi l'occasion de travailler des accrochages transchronologiques et transmédia sur un mode moins pérenne que pour un accrochage permanent. De fait, la salle sera refondue en 2026 à l'occasion du projet « Artchipel », consacré cet année à l'artiste Calder.

Il faudra cependant avoir conscience de deux limites fondamentales dans ce type de partis pris : réaccrocher régulièrement une salle de cette taille est une contrainte accrue pour les équipes, qui pèse

dans la programmation. Par ailleurs, située au deuxième étage et au sud du musée, cette salle reste particulièrement vulnérable aux variations climatiques, notamment en été, ce qui empêche de fait d'y présenter les œuvres les plus fragiles.

II- L'exposition « Peindre l'histoire au XIXe siècle : le passé au présent »

Synopsis de l'exposition « Peindre l'histoire au 19^e siècle : le passé au présent »

Musée des Beaux-arts de Tours

(16 octobre 2026 – 5 avril 2027)

Le musée des Beaux-arts de Tours prépare une exposition consacrée à la peinture d'histoire. Intitulée « L'histoire peinte au 19^e siècle : le passé au présent », et construite à partir des collections du musée, elle permettra de valoriser les peintures de grand format actuellement conservées dans les réserves, et peu exposées dans le parcours permanent du fait de leur taille imposante. Nombre de ces œuvres ont (et auront) fait l'objet de restaurations. Ce projet s'inscrit dans le cadre plus global d'une série d'expositions consacrées à des œuvres trop peu vues, ou mal connues, conservées dans les réserves.

Il s'agira aussi de proposer une vision synthétique de la peinture d'histoire et de son évolution tout au long du 19^e siècle, jusqu'aux premières décennies du 20^e siècle.

Par un accrochage dense, l'exposition mettra en avant les collections riches et éclectiques conservées par le Musée des Beaux-arts de Tours. L'exposition se déploiera sur quatre salles du rez-de-chaussée du musée.

Synthèse historique :

Le genre de la peinture d'histoire est par essence un art de la narration, qui donne à voir des scènes tirées de l'histoire religieuse ou profane, mais aussi des grands mythes antiques.

Née à la fin de la Renaissance, formalisée au 17^e siècle, la peinture d'histoire est au début du 19^e siècle un art total, à la fois très intellectuel et particulièrement virtuose. Le « grand genre » est alors à paroxysme : les peintres néoclassiques déploient des compositions monumentales, qui sont tout à la

fois des reconstitutions archéologiques de scènes antiques, et des méditations psychologiques mettant en scène des personnages épiques/grandioses. Le mouvement romantique propose au contraire un travail du mouvement et de la couleur, avec des compositions largement inspirées du théâtre et des grandes œuvres littéraires. Les peintures qui naissent sous le pinceau des artistes donnent forme à l'imaginaire romantique, de Shakespeare à Victor Hugo. Pour rendre justice à ces sujets prestigieux, les peintres doivent déployer tout l'étendard de leurs talents et de leurs connaissances : maîtriser le dessin, la composition et la couleur, mais aussi la représentation des émotions et le sens de la reconstitution historique tant dans le décor que le costume.

Cependant, cette apogée de la peinture d'histoire, située au croisement de deux mouvements opposés, masque une réalité plus complexe. Les théories qui régissaient alors la pratique picturale occidentale – à commencer par la hiérarchie des genres – s'effondrent progressivement au cours du siècle. Contestée et remise en cause, la peinture d'histoire se transforme en profondeur et selon des voies très diverses.

Au tournant du 20^e siècle, critiques et artistes annoncent la mort de la peinture d'histoire. Pourtant, il s'agit moins d'une disparition que d'une réinvention. Les sujets classiques sont réinterprétés avec les armes de l'avant-garde, tandis que certains artistes s'aventurent à représenter l'histoire d'une manière plus moderne.

Sections de l'exposition

L'exposition adopte un parcours chrono-thématique, qui permet de mettre en avant les grands sujets et styles de la peinture d'histoire, mais aussi son évolution au fil du 19^e siècle.

- Introduction : De l'atelier au Salon : Le peintre d'histoire au travail
- L'histoire dans son Salon
- Judith, héroïne de la peinture d'histoire
- Ne plus voir l'Histoire en peinture ? La fin de la peinture d'histoire

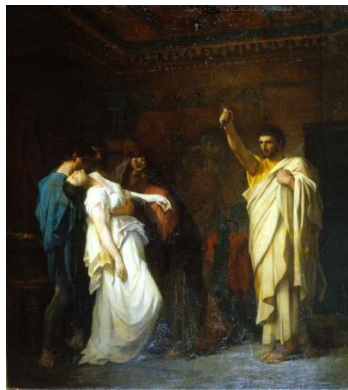
Œuvres importantes :

Section 1 :



Boissy d'Anglas saluant la tête du député Féraud, de Jean Baptiste Auguste Vinchon, première moitié du XIXe siècle

Section 2 :



Le Serment de Brutus Jules-Elie DELAUNAY 1861



Folie de la fiancée de Lamermoor, Emile SIGNOL, 1850



Persée délivrant Andromède, Emile Bin, 1865



Eros – Cupido, Jules Lecomte Du Nouy, 1873



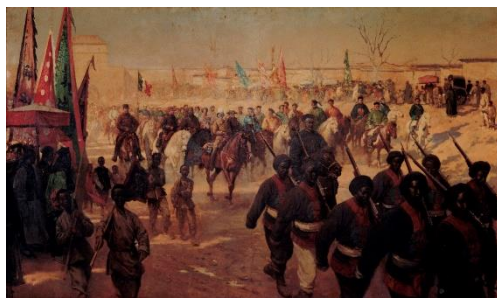
Judith Victorieuse, Eugène Romain Thirion, 1873



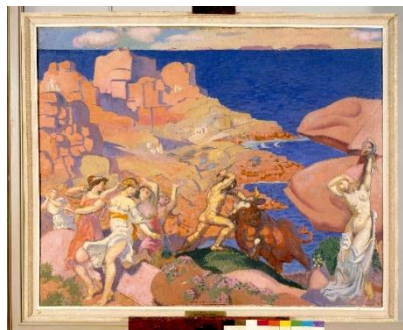
Judith au camp Jean-Charles Cazin, Marie Cazin, et Jean-Marie Cazin, 4e quart 19e siècle



Dante aux Enfers, Camille BOIRY, 1899



Entrée du général Bailloud dans Hien-Hien, Scott de Plagnolle, début du XXème siècle



Le taureau de Marathon, Maurice Denis, 1918



Saint Martin prêchant dans les forêts de Touraine, André Bauchant, 1949



Le Passage de la Mer Rouge (chats...), Jane d'Hazon, 1902

Commissariat scientifique :

Hélène Jagot

Jeanne Martinez

Liste d'œuvre : sélection principale

N° d'inventaire	Image	Auteur	Titre	date	Matériau	Dimensions en m	Dimensions avec cadre en m	Etat	Restauration	salle	section	Visuel HD	dossier de presse
"1947-43-8"		VINCHON Jean Baptiste Auguste	Boissy d'Anglas saluant la tête du député Féraud	1831	huile sur toile	0,88 x 1,25	1,10 x 1,36 x 0,115	bon état	OK	petite salle Linet	<i>0-Qu'est-ce que la peinture d'histoire ?</i>	non	oui
1863-1-1		DELAUNAY Jules-Elie	Le serment de Brutus	1861	huile sur toile	2,91 x 2,62	cadre démonté et stocké en réserve	état médiocre	A faire	grande salle Linet (primitifs italiens) - mur sud	<i>I-Aux origines du style: néoclassicisme et romantisme</i>	non	oui
"1912-3-2"		SIGNOL Emile	Folie de la fiancée de Lammermoor	1850	huile sur toile	1,16 x 1,11	1,535 x 1,485 x 0,155	bon état	OK	grande salle Linet - mur sud	<i>I- Néoclassicisme et romantisme</i>	oui	
1819-1-1		MILLIN DU PERREUX Alexandre-Louis-Robert	Jeanne d'Arc à Loches. Vue du château de Loches	1819	huile sur toile	1,155 x 1,655	1,33 x 1,82 x 0,09	Bon état		grande salle Linet mur sud	<i>I- Néoclassicisme et romantisme</i>	non	oui
"1906-1-2"		LEROUX Georges Paul	Salomé reçoit la tête de saint Jean-Baptiste	1904	huile sur toile	1,45 x 1,145	1,675 x 1,365 x 0,07	bon état	ok	grande salle Linet, mur sud	<i>II- la passion de l'histoire</i>	non	
1874-1-1		MEYNIER Jules-Joseph	Le Satyre et le passant	1872	huile sur toile	0,73 x 1,04	0,92 x 1,327 x 0,07	bon état	fait	grande salle Linet (primitifs italiens) - mur sud u mur ouest	<i>II- la passion de l'histoire</i>	non	

D 1969-3-1		FERON Eloi Firmin	Louis-Philippe et sa famille visitant Pierrefonds	1ere moitié 19e siècle	huile sur toile	1,28 x 1,62	1,605 x 1,90 x 0,125	bon état	OK	? Grande salle Linet		jpeg de qualité suffisante ?	
"1947-43-45"		VINCHON Jean Baptiste Auguste	Etude de femme	1847	huile sur toile	0,61 x 0,50	1,025 x 0,81 x 0,09	?	?	mur ouest	II- la passion de l'histoire	non	
1875-1-2		GLAIZE Auguste-Barthélémy	Les Cendres	1874	huile sur toile	1,565 x 2,465	sans cadre	?	en cours de restauration	grande salle Linet -mur sud ?	II-La passion de l'histoire	non	oui
"1985-1-1"		DANGER Henri-Camille	la Femme aux chats	1886	huile sur toile	0,63 x 0,50	0,81 x 0,65 x 0,065 cm	?	?			non	
1862-1-1		LECOINTE Charles-Joseph	La Tentation du Christ	1860	huile sur toile	Hauteur 1,98 Largeur : 1,27	2,325 x 1,59 x 0,11	bon état	faite / cadre à restaurer	grande salle Linet (primitifs italiens), mur ouest ou mur nord	II-La passion de l'histoire	non	oui
1875-1-3		LECOMTE DU NOUY Jules	Eros - Cupido	1873	huile sur toile	2 x 1,47	2,53 x 2,034 x 0,20	état moyen	?	Grande salle Linet, mur nord, en remplacement du Lecointe ?	III- Une histoire de corps	oui	
D 1950-4-1		GIACOMOTTI Félix-Henri	Vénus désarmant l'amour	19e siècle	Huile sur toile	1,870 x 1,385	sans cadre	bon état	fait	grande salle Linet	III- Une histoire de corps	non	

1865-1-2		BIN Emile Jean-Baptiste Philippe	Persée délivrant Andromède	1865	huile sur toile	2,58 x 3,22	cadre démonté et stocké en réserve	bon état		Grande salle Linet		Tif de qualité suffisante ?	oui
"1930-5-1"		VASSELON Marius	Orphée	1877	Huile sur toile	2,21 x 1,33	2,27 x 1,395 x 0,04	très mauvais état	DEVIS		III- Une histoire de corps	NON	
1874-1-2		THIRION Eugène Romain	Judith Victorieuse	1873	huile sur toile	2,05 x 1,22	2,52 x 1,65 x 0,16	bon état		salle Tours 1500	IV-Judith : héroïne de la peinture d'histoire	oui	oui
"1901-2-1"		LENGLET Alfred Adolphe	Judith	1881	huile sur toile	2,02 x 1,21	2,295 x 1,51	état moyen	OK MAIS petit facing à opérer	salle Tours 1500	IV-Judith : héroïne de la peinture d'histoire	non	

"1948-7-12"		THIRION Eugène Romain	Judith	4e quart 19e siècle	huile sur toile	0,510x 0,27 5	0,58 x 0,35 x 0,05	bon état	OK	Salle Tours 1500		non	
1947-56-1		CAZIN Jean-Charles et CAZIN Marie née Guillet et CAZIN Jean-Marie, Michel	Judith au camp	4e quart 19e siècle	Huile sur toile	2,50 x 3,00	sans cadre	état moyen ?	attention, l'œuvre est conservé roulée	Salle Tours 1500	IV-Judith : héroïne de la peinture d'histoire	Tif de qualité suffisante ?	oui
"1935-8-1"		DELABARR E Eugène	Judith	1898	huile sur toile	2,69 x 1,645 x 0,03	sans cadre	bon état	sort de restauration	salle Tours 1500	IV-Judith : héroïne de la peinture d'histoire	non	
D 1923-2-1		Camille Boiry	Marché au Maroc	XX e siècle	huile sur toile	1,16 x 1,51	1,36 x 1,718 x 0,08	?	?	Salle Mantegna, mur 2	V- Tragédies moderne	non	
1893-1-1		BOUTIGNY Paul-Emile	Le Récit du cantonnier	1892	huile sur toile	1,154 x 1,51	sans cadre	mauvais état	prioritaire ! Etablir le devis	grande salle Linet OU salle Mantegna	V-tragédies modernes	non	oui
1897-1-1		Paul Lazerges	Kabyles en voyage	1896	huile sur toile	1,29 x 1,74	sans cadre	?	?	salle Mantegna (mur 2)	V-tragédies modernes	jpeg de qualité suffisante ?	
D 1948-7-2		SCOTT Georges Bertin, dit Scott de Plagnolle	Entrée du général Bailloud dans Hien- Hien	1er quart 20e siècle	Huile sur toile	1,20 x 2,01	sans cadre	état médiocre	DEVIS	salle Mantegna (mur 2)	V-tragédies modernes	non	oui

AF 2004		TINAYRE Jean Paul Louis	Expédition de Madagascar	1906	huile sur bois	Hauteur en cm : 35 Largeur en cm : 48 Hauteur avec cadre en cm : 57,8	Hauteur avec cadre en cm : 57,8 Largeur avec cadre en cm : 69 Profondeur avec cadre en cm : 6	?	?	salle Mantegna (mur ouest)	V-tragédies modernes	non	
"1920-1-3"		HAZON Jane d'	Le Passage de la Mer Rouge (chats...)	1902	huile sur toile	1,230 x 1,640	LES MESURES MANQUEN T	état moyen	"présentabl e"	salle Mantegna mur 3 (est)	VI- Après la peinture d'histoire ? / Mort et renaissance de la peinture d'histoire	non	
D 1913-1-3		MATHURIN Maurice	Jésus sur le Calvaire	1911	huile sur toile	1,46 x 1,15	sans cadre	état médiocre	A intégrer dans le chantier des collections	grande salle Linet - mur sud		non	oui
"1933-3-1"		VASSELON Marius	La Madeleine repentante	1887	huile sur toile	0,90 x 1,92	1,12 x 2,18 x 0,09	bon état	OK	grande salle Linet		oui	
"1900-4-1"		BOIRY Camille	Dante aux Enfers	1899	huile sur toile	2,002 x 2,555	nouveau cadre mais sans mesures	bon état	OK	grande salle Linet		oui	
D 1949-2-1		DENIS Maurice	Le Taureau de Marathon	1918	huile sur toile	1,00 x 1,24	1,083 x 1,33 x 0,52	bon état		salle Mantegna (mur 1)		oui	

"1950-01-01"		André Bauchant	Saint Martin prêchant dans les forêts de Touraine	1949	huile sur toile	0,77 x 0,90	0,86 x 0,994 x 0,035	?	?	salle Mantegna (mur 1, ouest)		oui	oui
"1947-36-9"		Jean Veber	La grosse fortune	premier quart du Xxe	huile sur toile	0,65 x 0,81	0,948 x 1,11 x 0,11	?	?	salle Mantegna mur 3 (est)		non	
1947-43-26		VEBER Jean	Le Golgotha	dernier quart du XIXe s.	huile sur toile	0,385 x 0,465 x 0,02	?	état moyen	a priori pris en compte dans le chantier des collections	Grande salle Linet		non	

Textes de salle et cartels développés

Texte introductif : La peinture d'histoire au XIX^{ème} siècle : le passé au présent

Localisation :

Dans l'entrée.

Objectifs / contenu :

Présentation du propos de l'exposition.

Texte :

Le 19^e est à la fois le siècle de la création de l'Etat-nation, de la mise en valeur d'une histoire nationale souvent fantasmée, et de la naissance de la science historique, plus objective. Alors que les sociétés européennes présentent leur passé comme un roman national, la peinture devient un moyen privilégié de le donner à voir.

C'est au 17^e siècle que l'Académie royale de peinture et de sculpture pose les règles de la peinture d'histoire. Elle est alors placée au-dessus des autres genres tels que le portrait ou le paysage. En effet, les artistes ne se contentent pas de « copier le réel » mais puisent dans leurs connaissances des textes et dans leur imagination pour donner corps à des histoires religieuses, historiques, mythologiques ou littéraires.

Au 19^e siècle les toiles deviennent grandiloquentes et ne font plus l'unanimité. La peinture d'histoire n'a jamais autant séduit les spectateurs, mais elle suscite les critiques d'amateurs et d'artistes qui se tournent vers de nouvelles formes d'art plus modernes, comme le réalisme ou l'impressionnisme.

Des centaines d'œuvres monumentales sont montrées lors du Salon, exposition annuelle à Paris qui rassemble les artistes en vogue. La scénographie de l'exposition évoque cet accrochage dense.

L'Etat, désireux de soutenir les peintres d'histoire, achète leurs œuvres au Salon, et les envoie dans les musées de « province », à l'image du Musée des Beaux-arts de Tours. Ces œuvres, kitsch, inventives, esthétiques, n'attendent que d'être redécouvertes.

[INSERER VISUEL : Dantan, *Un coin du salon*]

Texte n°2 : De l'atelier au Salon : Le peintre d'histoire au travail

Localisation :

Petite salle Linné, face au Vinchon.

Objectifs / contenu :

➔ *Formation de l'artiste*

➔ *Travail de l'artiste : étapes de la création, de l'atelier à l'exposition au Salon.*

- ➔ *Système élitiste qui exclue bcp de monde dont les femmes*
- ➔ *Une peinture qui a un coût économique, mais qui peut faire accéder le peintre à la célébrité*

Texte :

Peindre un tableau d'histoire demande une grande maîtrise technique, qui s'acquiert par une formation exigeante. Les artistes apprennent, dans les ateliers de leur maître ou dans les écoles, l'anatomie du corps, la géométrie et la perspective, puis la peinture. L'Ecole des beaux-arts, au cœur de Paris, est la voie du succès. Des artistes de France et du monde entier viennent y étudier la peinture. On y prépare le concours du prix de Rome, pour lequel les artistes produisent des peintures d'histoire, et qui permet au lauréat de séjourner en Italie pour y trouver des modèles et des sources d'inspiration. Cette formation particulièrement élitiste n'est réservée qu'à quelques élus. Elle est interdite aux femmes jusqu'en 1897.

Tout cela n'est que le prélude à une carrière souvent difficile et précaire. Produire une peinture d'histoire nécessite d'investir pour acheter toile, cadre, et pigments, puis de passer plusieurs années à concevoir une œuvre monumentale à la composition complexe. A partir d'un récit tiré de l'histoire ou de la littérature, l'artiste crée d'abord une esquisse de petit format, qui établit les grandes lignes de la composition. Il peint ou dessine des études, qui précisent des fragments importants de cette composition. Cela lui permet d'étudier le mouvement d'une main, l'expression d'un visage, la posture d'une figure. Le peintre s'attaque ensuite à l'œuvre finale, de plus grande taille, et se fait parfois aider lorsque la taille imposante de la toile le nécessite.

L'investissement très lourd de l'artiste peut être récompensé par un succès au Salon, exposition qui se tient régulièrement à Paris et où les peintres les plus importants du début du XIXe siècle, comme Ingres ou Delacroix, présentent leurs œuvres.

Texte n°3 : L'Histoire dans son Salon

Localisation :

Grande salle Linné

Objectifs / contenu :

- ➔ *Passion pour l'Histoire au XIXe*
- ➔ *Deux styles (néoclassicisme et romantisme) pour la grande peinture qui redevient au centre des préoccupations des artistes au début du siècle*
- ➔ *Le style troubadour et le genre historique pour une Histoire nationale intimiste*
- ➔ *Bilan : un monde de l'art qui expérimente autour de la représentation de l'histoire.*

Texte :

Au début du 19^e siècle, la société française redécouvre son propre passé. Les peintres s'attachent à donner vie à l'Histoire, de l'Antiquité à la période napoléonienne. Cela conduit à remettre au goût du jour la peinture d'histoire, délaissée au siècle précédent. Derrière cette envie de représenter le

passé, les artistes n'ont pas tous les mêmes ambitions. Ils adaptent leur style pictural en fonction de leur objectif.

Les artistes néoclassiques combinent ainsi une recherche de vérité archéologique à la précision du dessin et de la composition. Ils produisent des œuvres grandioses qui montrent les héros gréco-romains ou du Premier Empire.

En parallèle, les artistes romantiques s'intéressent à des sujets littéraires, au monde médiéval ou à l'Orient et ses mystères. Leur vision de l'histoire, colorée par une grande intensité émotionnelle, est théâtrale ou dramatique. Elle s'inscrit au carrefour de l'imagination et de la réalité.

Les peintres troubadours mettent en scène l'histoire nationale par l'angle de l'intime. Après la chute de Napoléon, période de désenchantement où l'héroïsme semble avoir disparu, il ne semble plus possible de mettre en scène l'histoire moderne. On se tourne alors vers le passé, ses rois, ses amours, ses grandes figures. Sur ces petites toiles, la reconstitution des costumes et des décors est minutieuse. Tout est fait pour donner au spectateur le sentiment de plonger dans l'Histoire.

Les peintres du début du siècle sont imprégnés par toutes ces visions de l'histoire : ils naviguent entre les styles et les formules. Le monde artistique bouillonne, expérimente, explore des sujets inédits. La peinture d'histoire devient, pour un temps, le genre de l'imagination, où le peintre doit montrer toute son originalité et sa créativité.

Texte n°4 : Judith, héroïne de la peinture d'histoire

Localisation :

Salle Tours 1500

Objectifs / contenu :

- ➔ *Histoire de Judith et Holopherne*
- ➔ *Deux visions du personnage (héroïne / femme fatale)*

Texte :

Judith compte parmi les héroïnes bibliques les plus représentées par les artistes occidentaux. Elle est connue pour avoir sauvé sa ville assiégée, Béthulie, de l'armée assyrienne du général Holopherne. Accompagnée de sa servante, elle s'introduit dans le camp ennemi, vêtue de ses plus beaux atours. Présentée au général Holopherne, elle le séduit, le fait boire jusqu'à ce qu'il s'endorme puis lui coupe la tête. Elle réussit ensuite à s'échapper avec sa servante, en emportant la tête de son ennemi. La vue de la tête coupée d'Holopherne, suspendue aux remparts, provoque la fuite des Assyriens.

Femme meurtrière mais dévouée à son peuple, Judith est un personnage complexe, qui a été représenté sous différentes facettes.

Judith est le plus souvent considérée comme un exemple de vertu politique ou civique. Son histoire est celle de la victoire du faible contre le fort. Dès la fin du Moyen Âge, elle est donc reconnue comme une femme guerrière et courageuse, représentée avec une épée.

Au 19e siècle, son image se fait plus ambiguë. Certains artistes font de Judith une femme fatale étroitement associée à l'imaginaire d'un Orient fantasmé. Judith y incarne une femme menaçante dont le pouvoir de séduction conduit l'homme puissant à sa perte.

Texte n°5 : Ne plus voir l'Histoire en peinture ? La fin de la peinture d'histoire

Localisation :

Salle Mantegna

Objectifs / contenu :

- *Epuisement de la peinture d'histoire (de ses moyens, de ses sujets)*
- *Continuité de certains artistes*
- *Conflits modernes et colonisation = comment représenter cette réalité ? ou ne pas représenter ?*

Texte :

A partir des années 1860 nombreux sont ceux qui annoncent la mort de la peinture d'histoire. Pourtant, jamais les peintres n'ont autant produit de tableaux d'histoire. A force d'expérimentations, les artistes finissent cependant par vider de son sens la peinture d'histoire. Trop diverse, trop contaminée par des manières de peindre moins flamboyantes, elle cesse d'être considérée comme un genre prestigieux. Les artistes s'emparent donc, par la parodie ou avec un style plus moderne, des grands sujets de la peinture d'histoire.

L'histoire contemporaine devient à la fin du siècle un sujet de préoccupation pour certains artistes, de la guerre franco-prussienne de 1870 à la colonisation. Ils cherchent à proposer un récit national flatteur ou au contraire à montrer la réalité crue d'une situation. A partir des années 1920, naît le mouvement de la peinture coloniale, qui s'attache à représenter la vie quotidienne des territoires sous domination française. On y retrouve les fantasmes occidentaux d'un territoire exotique où il fait bon vivre. Dans ces œuvres, la violence coloniale est édulcorée.

Cartels développés :

Boiry, *Marché au Maroc*

Avec une précision photographique, Boiry place le spectateur au cœur d'un marché. Le point de vue très bas renforce ce sentiment immersif. Alors que le 20^e siècle signe la mort de la peinture d'histoire, une peinture coloniale naît dans le courant des années 20. Boiry, lauréat du Prix colonial du Maroc en 1920, en est un représentant : il bénéficie de bourses de voyage qui lui permettent de peindre le Maroc colonisé. Ses peintures sont sans histoire, la représentation du quotidien y prime, et la violence coloniale est hors-champ.

Entrée du général Bailloud dans Hien-Hien, SCOTT Georges Bertin, dit Scott de Plagnolle, 1906 ?
Huile sur toile

Cette œuvre représente un épisode de la guerre dite des Boxers (Chine, 1899), qui oppose la société nationaliste Yihétuán à la dynastie des Qing et aux puissances coloniales européennes. Bailloud et sa brigade, constituée de compagnies françaises et africaines, sont chargés du maintien de l'ordre dans la province de Tcheli. Cette œuvre, peinte d'après photographie, transmet une vision idéalisée de ce moment, mettant l'accent sur les vêtements et les drapeaux dans une démarche exotisante qui évacue toute violence.

Le Golgotha, Veber,

Artiste singulier, Veber navigue entre la satire et le rêve, la gravure et la peinture. Cette scène religieuse, qui montre la Crucifixion de Jésus, est à part dans sa production. Une foule de pécheurs est au pied de la croix, tandis qu'au premier plan un oiseau noir prend son envol. Lueur jaune et ombres rouges créent une atmosphère inquiétante et surnaturelle. Avec cette œuvre mystérieuse, Veber s'inscrit dans le mouvement symboliste, et participe à donner de nouveaux codes à la peinture religieuse.

Saint Martin prêchant dans les forêts de Touraine, André Bauchant, 1949

Huile sur toile

Saint Martin, ancien soldat connu pour avoir partagé son manteau, établit son ermitage près de Tours lorsqu'il est nommé évêque de la ville. Il est représenté dans la forêt, entouré d'une foule de fidèles mêlant soldats et civils. Martin est reconnaissable à sa robe de moine et à sa gestuelle. Chaque centimètre du tableau foisonne de textures et de détails. Artiste considéré comme « naïf », Bauchant est autodidacte et issu d'un milieu populaire. Par son style dense, il renouvelle le genre de la peinture d'histoire.

La tentation du Christ, Charles Joseph Lecointe, 1860

Huile sur toile

Commande de l'Etat pour le musée de Tours

862-1-1

Dans un paysage grandiose, le Christ résiste à la tentation du diable, alors poussé à la chute par son échec à le corrompre. Un gouffre ouvert au pied de la falaise s'apprête à engloutir Satan. Accordée avec le cadre minéral du paysage, la confrontation fascine et provoque la terreur : c'est le sentiment du sublime que la génération romantique recherche avant tout dans ses œuvres. Lecointe humanise la figure du démon qui, malgré ses ailes et ses yeux rouges, inspire la pitié.

Jésus sur le calvaire, Maurice Mathurin,

1911

Huile sur toile

Achat de l'Etat en 1912

Mathurin capture l'attente de Jésus avant d'être cloué à la Croix. Les bourreaux et la foule s'effacent pour donner toute sa place à la figure méditative et souffrante du Christ. Cette peinture d'histoire reflète le goût de la fin du 19^e siècle pour un sentiment religieux intime et réaliste, exprimé par un

style rugueux et des teintes sombres. Le sacré, signifié par l'auréole, se dégage surtout du corps de Jésus, dont la blancheur est signe à la fois de sa vulnérabilité et de sa divinité.

Les Cendres, Auguste-Barthélémy GLAIZE

Huile sur toile

Achat de l'Etat au Salon en 1874

N°inv 1875-1-2

Que font ensemble deux prêtres, un empereur romain, des paysannes en prières, un pape et un empereur germanique ? Ils participent à la cérémonie catholique du mercredi des Cendres, où les fidèles se préparent aux fêtes de Pâques par la pénitence et le jeûne. Plutôt qu'une scène réaliste, l'artiste rassemble des figures allégoriques dont les atours évoquent différentes époques, de l'Antiquité au Moyen Âge. Dans cette peinture d'histoire philosophique, chaque détail prend un sens caché, symbolique.

BIN, Emile-Jean-Baptiste-Philippe, *Persée délivrant Andromède*

1865

Huile sur toile

Achat de l'État au Salon en 1865

N°inv 1865-1-2

Condamnée par Neptune, le dieu des mers, à être livrée à un monstre marin, Andromède est sauvée par le héros grec Persée. Son corps présenté de front, expose sa nudité, lisse et d'un blanc laiteux, qui contraste avec la peau mate et le corps exagérément musclé du héros. Le mythe est prétexte à une peinture décorative qui esthétise des corps blancs, alors archétypes de la beauté idéale, au détriment d'une cohérence avec l'histoire, Andromède étant Éthiopienne.

LECOMTE DU NOUÏ, Jules, *Eros-Cupido*,

1874

Huile sur toile

Acquis par l'État au Salon en 1875

« Éros » et « Cupidon » sont les noms respectivement grec et romain du dieu de l'amour. Le sujet du tableau n'est pas l'histoire du dieu mythologique mais son corps juvénile. La peau lisse et d'un blanc laiteux, le dieu est mis en valeur dans une harmonie douce aux nuances pastel de bleu et de rose. Le décor renferme de nombreux codes, tels le verbe « aimer » écrit en plusieurs langues sur un phylactère, ou les signes astrologiques Gémeaux et Taureau que l'on devine à l'arrière-plan.

DELAUNAY Jules-Elie, *Le serment de Brutus*

1861

Huile sur toile

Acquis par l'État en 1861

L'épisode, violent, est tiré de l'*Histoire romaine* écrite par l'historien latin Tite-Live. Brutus, fondateur légendaire de la République romaine, tient haut le poignard que la jeune Lucrèce a utilisé pour se suicider après avoir été violée par le fils du roi de Rome. Face à une Lucrèce effondrée et en rondeur, il incarne dans son corps droit et puissant la grandeur du régime à venir. L'opposition entre homme et femme par le traitement des corps est un archétype du courant néoclassique.

BOUTIGNY Paul-Émile, *Le récit du cantonnier*

1892

Huile sur toile

Acquis par l'État au Salon en 1892

La scène, anecdotique, montre un homme blessé en train d'être soigné. Au centre de l'attention, celui-ci lève le bras comme s'il parlait, les personnages autour tournés vers lui. Caractéristique de la peinture militaire, l'artiste a détaillé les uniformes et l'équipement des soldats dans une démarche presque documentaire. Cette œuvre illustre un passé récent, celui de la guerre de 1870 contre la Prusse, qui a profondément marqué la société française. Objet de mémoire, elle conserve le souvenir du vécu de la guerre.

MILLIN DU PERREUX Alexandre-Louis-Robert, *Vue du château de Loches.*

Après avoir fait lever le siège d'Orléans, Jeanne d'Arc est reçue par Charles VII

1819

Huile sur toile

Commande de l'État en 1819

Plus qu'un paysage ancré dans le passé, cette œuvre met en scène l'histoire nationale, dans un genre nouveau apparu au début du siècle ; la peinture troubadour. La minutie apportée au décor, à l'architecture et aux costumes, témoigne d'une volonté de reconstituer la France médiévale. La présence des personnages ajoute une dimension narrative, transformant le tableau en un épisode anecdotique des Guerres de Cent ans, dont Jeanne d'Arc est présentée au 19^e siècle en héroïne nationale.

THIRION, Eugène Romain, *Judith victorieuse*

1873

Huile sur toile

Acquis par l'État au Salon en 1873

THIRION, Eugène Romain, *Judith*

1897

Huile sur toile

Legs M^{me} Victor Laloux, 1948

Judith, héroïne ou meurtrière ? Son épée témoigne de son potentiel de violence tandis que sa parure luxueuse évoque son entreprise de séduction auprès du général ennemi dont on aperçoit la tête coupée. Pourtant, son regard lointain et fier lui permet de s'élever au-dessus de cette scène sordide sur les remparts de Béthulie. Tous les détails permettent de situer la scène en Orient. Sous le pinceau de Thirion, Judith devient une femme fatale qui incarne dans son corps sensuel tous les fantasmes

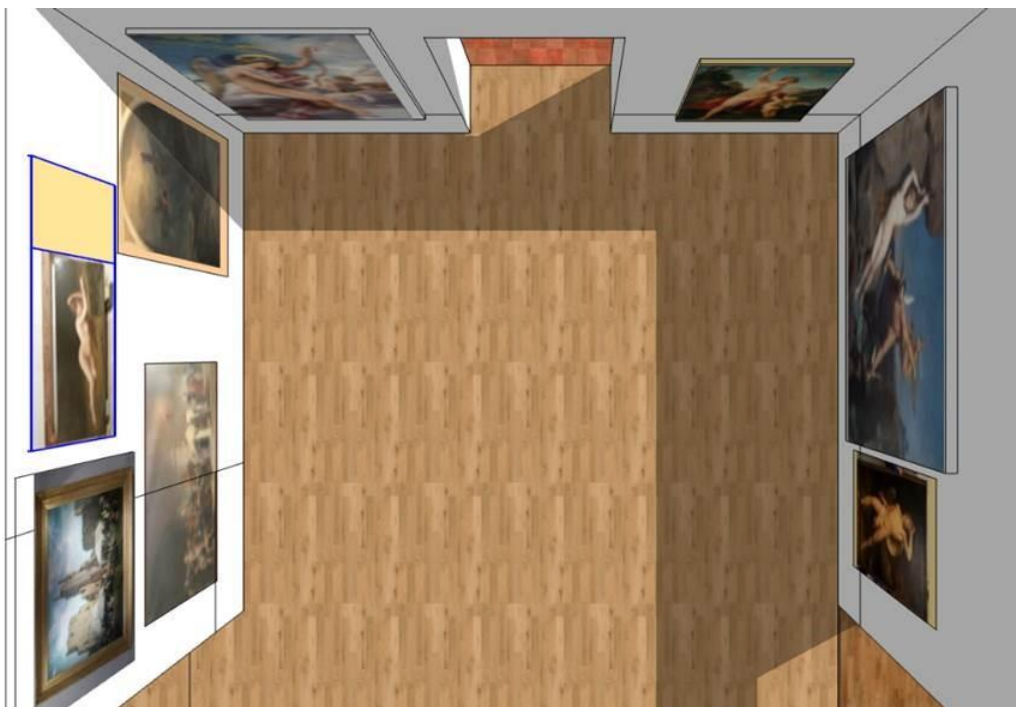
que projettent les européens sur cette région lointaine. L'artiste donne une autre version de la scène dans une esquisse réalisée vingt ans plus tard, où Judith apparaît lointaine et moins complexe.

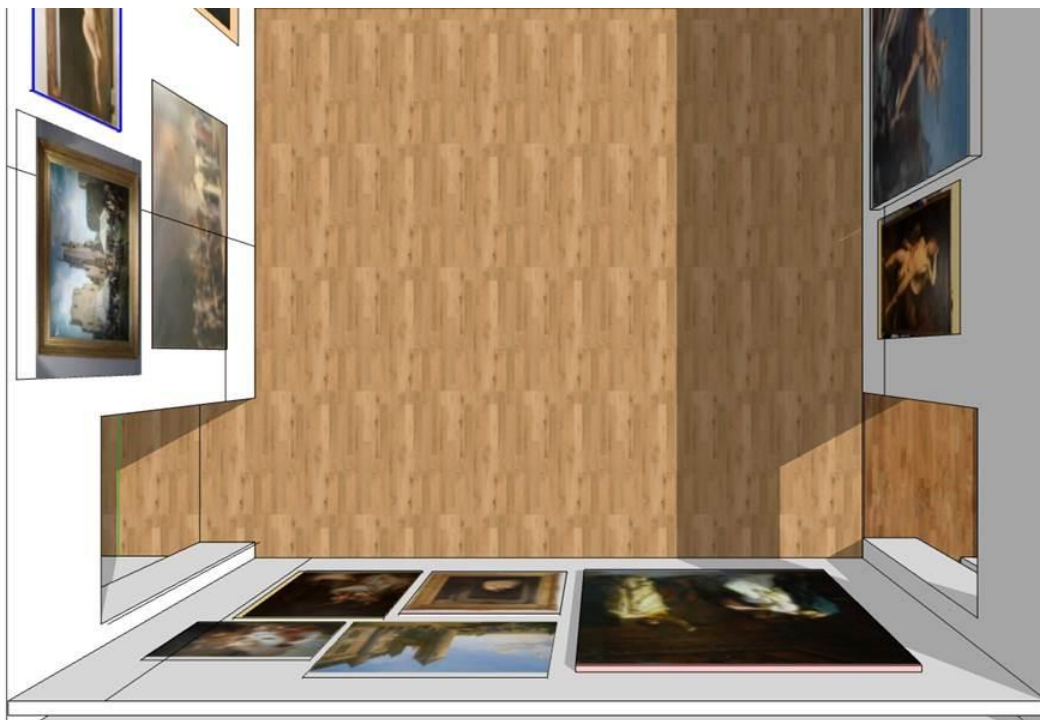
CAZIN Jean-Charles, Marie et Michel, *Judith*

Au premier plan, Judith en prière se prépare à tuer Holopherne, son poignard à ses genoux. Béthulie paraît située dans la campagne française de la fin du 19^e siècle. L'histoire de Judith résonne avec les enjeux politiques et sociaux propres à la société de l'époque. La transposition du récit biblique montre la volonté d'aller vers une peinture religieuse plus proche du quotidien des catholiques de cette fin de siècle. Cette toile était un modèle pour une tapisserie de la manufacture des Gobelins, mais malgré le grand format les Cazin conservent leur style de prédilection, la grisaille.

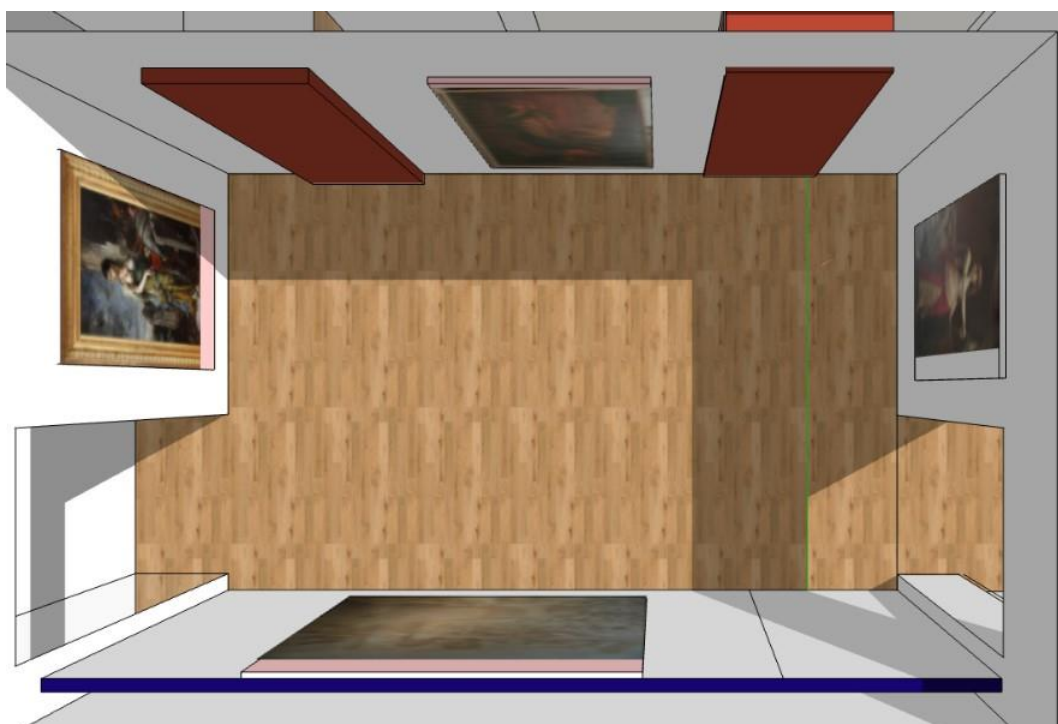
Captures d'écran de la scénographie (version de travail)

Salle 004 :





Salle 005 :



Salle 006 :



Annexes

Diagnostic détaillé

salles	œuvres phares	Thème	scénographie/muséographie	médiation	impression personnelle	circulation	suggestions
parcours	Rembrandt, La fuite en Egypte ; Jean-Antoine Houdon, Diane chasserresse ; Mantegna, <i>La Prière au jardin des oliviers</i> , <i>La Résurrection</i> ; Vivarini, <i>L'archange Gabriel</i> ; Monet, <i>Un bras de la Seine près de Vétheuil</i> , Salle Debré.	Beaux-arts français et européens du XVème au XXème siècle. Accent sur la peinture et le mobilier. Présence importante des primitifs italiens, et de la peinture galante des XVIIème et XVIIIème siècles. Le paysage constitue un fil conducteur de la visite, du XVIIIème siècle à l'abstraction.	La scénographie est subordonnée à l'adaptation au palais et à ses contraintes. Ainsi, le parcours est scandé par la disposition d'humidificateurs imposants au fil des salles, indispensables malgré leur apparence peu esthétique. Dans l'enfilade des grands salons d'apparat, le parti pris de la <i>period room</i> ajoute aux contraintes, puisque les plinthes et les murs recouverts de soieries empêchent l'accrochage de cartels aux murs. Ceux-ci sont donc disposés sur pied au fil des salles. La signalétique, également disposée sur pied, est non seulement peu visible mais également disgracieuse. Elle ne guide pas la visite de manière efficace. La multiplication des assises au fil du parcours rend cependant celui-ci confortable, et invite à faire des pauses. Les fenêtres occultées sur l'ensemble du parcours et l'éclairage zénithal sont propices à la contemplation des œuvres, à leur bonne conservation, mais ne permettent pas de profiter de la vue de la cathédrale ou des jardins. Par temps couvert, certaines salles, côté nord, sont aussi particulièrement sombres.	La médiation est présente avant tout par le biais des cartels développés, disponible pour une majorité des peintures exposées. Les outils de médiation sont divers et répartis tout au long du parcours. Aux jeux et cartels en braille s'ajoute la possibilité de bénéficier de "Wivisites", parcours sonores pensés de manière thématiques. Manquent des textes de salle qui permettraient d'éclairer les partis pris chronothématiques du parcours permanent.	La visite n'est pas linéaire. Il s'agit d'une déambulation pleine de surprise qui permet de découvrir un ensemble d'œuvres aussi belles que passionnantes, tout en profitant du sentiment très particulier de pénétrer dans une demeure de prestige, pleine de charme. L'enfilade des salons, notamment, donne le sentiment de remonter le temps, traversant des espaces qui ressuscitent l'art du XVIIème et du XVIIIème siècles. Cependant, les collections me paraissent relativement difficiles d'accès pour un public peu connaisseur. En effet, appréhender la spécificité de collections d'art XVème-XIXème nécessite d'avoir une bonne connaissance du contexte historique européen, mais aussi des œuvres littéraires qui faisaient référence à l'époque (textes antiques, épisodes de la Bible), et ce d'autant que le musée conserve une	Le parcours commence par le premier étage. Le visiteur est invité à monter le grand escalier. Il visite ensuite un ensemble de petites salles, avant de découvrir l'enfilade des grands salons d'apparat. Il revient ensuite sur ses pas, et parvient à un second escalier, qui lui permet d'accéder au deuxième étage, au parcours en boucle plus linéaire. Il redescend par ce second escalier, et parvient au rez-de-chaussée, qui présente deux espaces distincts : le premier, l'Orangerie, correspond aux espaces dévolus aux expositions (environ 200m2). Le second, ordinairement consacré aux œuvres du XVe s, est depuis deux ans réservé également aux expositions. La sortie se faisant par le premier étage, le visiteur doit remonter l'escalier,	Refondre partiellement le premier étage, et refondre plus radicalement le second étage. Cette refonte doit prendre en compte à la fois le réaccrochage des collections, le propos scientifique qui l'accompagnera, et les outils de médiation qui y seront intégrés.

					importante collection de peinture galante mythologique et de peinture religieuse. Le musée manque d'un appareil textuel exhaustif, qui permette au visiteur d'avoir accès au contexte historique tout au long de sa promenade, et de bien saisir le caractère exceptionnel des collections.	et traverser à nouveau une partie des salles du premier étage pour parvenir au premier escalier. Il repasse par l'accueil pour sortir du musée. Les toilettes se trouvent derrière l'accueil. Le visiteur est guidé dans sa visite par des indications signalétiques sur pied, mais aussi par un plan disponible à l'accueil, et éventuellement sur indications du personnel d'accueil et de salles. La visite n'a donc rien évident, et certains visiteurs peuvent le trouver confus.	
premier étage	Rembrandt, <i>La fuite en Egypte</i> ; Jean-Antoine Houdon, <i>Diane chasseresse</i> ; Mantegna, <i>La Prière au jardin des oliviers</i> , <i>La Résurrection</i> ; Vivarini, <i>L'archange Gabriel</i>	Collection de beaux-arts, mobilier et objets d'art couvrant la période XV-XVIIIème. Présentation en deux temps : les petites salles sont organisées par écoles, de manière chrono-thématique, tandis que l'enfilade des salons est construit sur le modèle des <i>period rooms</i> . Il n'y a donc pas de cohérence globale, le parcours n'étant ni intégralement organisé par écoles, ni totalement organisé par thèmes.	Scénographie discrète, effet immersif. Les salons, organisés sur le modèle des <i>period rooms</i> , favorisent un effet immersif, ainsi que le sentiment chaleureux d'entrer dans une demeure habitée. Les espaces les plus petits donnent à la déambulation une dimension intime.	Présence de cartels développés, d'un cartel en braille et de jeux disposés sur de petites tables. Manquent des textes de salle, des titres pour les salles.	Etage phare de la visite, il cristallise l'identité du musée, mais une partie des collections est aujourd'hui difficile à contextualiser, à la fois du fait d'un parcours de visite complexe, ainsi que de l'absence de médiation. Le projet <i>Artchipel</i> , qui intégrait dans la Galerie de Diane des œuvres du Musée national d'art moderne, fonctionnait particulièrement bien dans cet espace et ouvre des perspectives de	Circulation chaotique, parcours peu évident du fait de la signalétique discrète. Il est nécessaire de revenir sur ses pas afin d'accéder à la suite du parcours (deuxième étage, rez-de-chaussée).	Prioriser la contextualisation des collections. Refondre le salon des paysages. Repenser le positionnement des primitifs au sein du parcours pour plus de cohérence globale.

101	Olivier Debré, <i>Rouge de Loire Touraine</i>	Pas de thématique claire: une majorité d'œuvres XVIIème est présentée, malgré une sculpture de Lemire dans l'escalier, et le <i>Rouge de Loire</i> , d'Olivier Debré.	Effet "demeure habitée" advenu par l'espace lui-même. Présence d'une assise. Signalétique discrète. Cartels et signalétique sur pied. Fenêtres occultées. Murs jaune pâle et marbres et trompe-l'œil.	Certaines œuvres ont des cartels développés.	dialogue entre collections anciennes et art XXème. Cet escalier est à la fois un espace de circulation et un premier espace de découverte des œuvres du musée. A ce titre, deux peintures monumentales dialoguent, <i>Rouge de Loire</i> d'Olivier Debré, et un portrait équestre de Charles de la Fosse.	Circulation aisée.	Trouver une meilleure cohérence dans l'accrochage, mieux affirmer l'intérêt des œuvres. Mieux répondre aux trois fonctions de cet espace (espace d'accueil, de circulation, d'exposition). Pour cela il serait pertinent de donner : 1- plus de place à la signalétique, afin que le début du parcours soit indiqué clairement, mais aussi qu'il soit mieux intégré dans la scénographie (signalétique intégrée à un drop, fixée sur les murs). / 2- repenser le début du parcours permanent pour plus de clarté. Il pourrait ainsi être annoncé par un drop de salle. / 3- repenser l'accrochage, pour une meilleure cohérence. Un angle d'approche pourrait être la question de la monumentalité, déjà présente par le Debré et le De La Fosse, et un autre la question de l'hospitalité.
-----	---	---	---	--	--	--------------------	---

105	Rubens, <i>Vierge à l'enfant avec donateurs</i>	Salle associant Flandres, Hollande et Italie. la cohérence du format justifie cet accrochage par salle, malgré plusieurs tableaux consacrés à Rubens et à son atelier.	L'espace est intimiste. Les murs peints en gris, la présence d'une cheminée, renforcent cette impression, comme le sentiment d'un espace habité. Lambris, moulures, cheminées dialoguent avec les œuvres. La disposition inclinée des cartels, fixés de biais au-dessus des lambris par un dispositif de profilés de bois favorise la lecture. Eclairage zénithal, fenêtres occultées. Accrochage aéré, à hauteur de regard. Sièges mobiles à disposition.	Cartels développés.	Salle intéressante mais dont la cohérence globale est difficile à saisir. Contre-pied pour débiter la visite. Le fil conducteur devrait être plus apparent.	Circulation aisée.	Manque un texte de salle, ou plus simplement un nom pour la salle. Plutôt que de chercher une cohérence interne thématique interne à la salle, qui serait probablement artificielle, il pourrait être pertinent de mieux l'articuler aux salles voisines (Italie XVIIème, Hollande, XVIIème), puisqu'elle constitue un espace de transition entre ces deux espaces mieux définis. On pourrait aller jusqu'à penser un accrochage plus thématique pour ces trois salles, par exemple autour de la hiérarchie des genres.
104	Rembrandt, <i>La fuite en Egypte</i> ; Bartholomeus Van der Helst, <i>Portrait de jeune femme</i>	Salle d'une grande cohérence, consacrée à la peinture hollandaise XVIIème, qui présente les genres forts de la période et de la région (portrait, paysage, scène de genre, nature morte), outre le petit tableau de Rembrandt.	Espace intimiste. Lambris, moulures, cheminées dialoguent avec les œuvres. Accrochage par format. Murs gris, cheminée et son miroir appuient le sentiment de visiter un petit salon. éclairage zénithal, fenêtres occultées. La disposition inclinée des cartels, fixés de biais au-dessus des lambris par un dispositif de profilés de bois favorise la lecture. Eclairage zénithal, fenêtres occultées. Accrochage aéré, à hauteur de regard. Une cimaise valorise le Rembrandt.	Cartels développés pour toutes les œuvres sauf une.	Salle d'une grande cohérence, avec des œuvres fortes. Le fil conducteur visuel mériterait d'être redoublé par un texte de salle.	Circulation aisée.	Manque un texte de salle, ou plus simplement un nom pour la salle. Il pourrait être pertinent de mieux l'articuler aux salles voisines (Italie XVIIème, Hollande, XVIIème). On pourrait prendre le contre-pied de cet accrochage pensé autour d'une école de peinture, en proposant un accrochage thématique pour ces trois salles XVIIème, par exemple autour de la hiérarchie des genres.
102	D'après le Caravage, <i>Sainte Famille</i> ; Francesco Caïro, <i>Saint Sébastien pansé par Irène</i> ; Mattia Preti, <i>Le</i>	Salle consacrée au XVIIème italien, portraits et peinture d'histoire, entre baroque et classicisme. Equilibre entre sujets religieux et profanes.	Scénographie minimaliste. Lambris, moulures, cheminées dialoguent avec les œuvres. Assise. Vitrine (présentant des céramiques) mal intégrée dans l'espace. La disposition inclinée des cartels, fixés de biais au-dessus des lambris par un dispositif de profilés de bois	Cartels développés.	Salle d'une grande cohérence, œuvres délicates et très belles, mais pas de cohérence thématique hormis une harmonie de formats et de coloris.	Circulation aisée.	Manque un texte de salle, ou plus simplement un nom pour la salle. Il pourrait être pertinent de mieux l'articuler aux salles voisines (Flandres XVIIème, Hollande, XVIIème). On pourrait prendre le contre-pied de

	<i>triomphe de Silène</i>		favorise la lecture. Eclairage zénithal, fenêtres occultées. Murs gris. Accrochage aéré, à hauteur de regard.				cet accrochage pensé autour d'une école de peinture, en proposant un accrochage thématique pour ces trois salles XVIIème, par exemple autour de la hiérarchie des genres.
106	Jean Bourdichon, <i>Le Christ bénissant et la Vierge en oraison</i> ; Quentin Metsys, <i>La Vierge à l'enfant</i> , Anonyme, <i>La Joconde</i> ; Maître d'Elsloo, <i>Saint Roch</i>	Salle consacrée à la fin du XVème siècle et au XVIème siècle européen, qui rassemble peintures, sculptures de bois et d'ivoire italiens, français, anglais, allemands, flamands. Ces œuvres dialoguent entre elles pour donner une vision globale de la Renaissance et du maniérisme européens par l'angle des circulations, des transferts stylistiques et des spécificités locales.	Murs bleus. Eclairage zénithal. Fenêtres occultées. Accrochage aéré, à hauteur du regard. Vitrine climatique pour les Bourdichon. Vitrine pour une vierge à l'enfant. Les deux vitrines, présentées devant les deux fenêtres, dialoguent harmonieusement. Une <i>Vierge à l'enfant</i> de petit format, attribuée à Metsys, dispose d'une cimaise sur mesure qui lui permet de mieux s'intégrer à l'accrochage. Assise haute. Présence d'un déshumidificateur. La disposition inclinée des cartels, fixés de biais au-dessus des lambris par un dispositifs de profilés de bois favorise la lecture.	Cartel en braille. Cartels développés mais une diversité des approches qui manque de cohérence globale.	Il s'agit d'une salle particulièrement intéressante, au propos complexe et passionnant, qui permet de montrer un ensemble d'œuvres qui dialoguent entre elles, mais qui ont aussi leur singularité. A l'échelle d'une seule salle, cependant, le propos apparaît comme particulièrement complexe, et manque d'explicitation. Un texte de salle en cours d'élaboration, accompagné par une carte, permettra de valoriser le parti-pris d'accrochage et d'en expliciter les enjeux.	Circulation aisée.	Ajout d'un texte de salle, d'une carte, et d'un nom pour la salle. Plusieurs cartels sont à développer ou à réécrire, pour plus d'accessibilité. L'enjeu est l'uniformisation des textes, la clarté dans le parti pris d'accrochage. La richesse de la thématique permettra aussi de varier les œuvres présentées, dans la perspective d'une valorisation des collections. Il pourrait aussi être intéressant de penser des dispositifs de médiation adaptés, s'appuyant sur les différents points forts de la salle : œuvres fortes, et visualisation des échanges européens.
107	<i>Charles de la Fosse La Déploration du Christ ; Le Sueur, La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste, Saint Sébastien pansé par les Saintes Femmes, Saint Louis pansant les malades ; Philippe de</i>	Peinture française XVIIème et château de Richelieu. La salle est en réalité la première moitié d'un espace ouvert. Elle est consacrée à la peinture religieuse, tandis que la partie sud (salle 108) expose des sujets mythologiques. Des sculptures antiques originaires du château de Richelieu scandent l'ensemble.	Scénographie discrète, murs gris clairs, cimaises qui divisent l'espace en deux avec ouverture vers la salle 108, effet de colonnades. Présentation de grands formats avec peu de recul. Pas de mise à distance, y compris autour de la table présentée au centre de la salle. Eclairage zénithal (électrique et verrières).	Les cocottes en papier disposées en salle 108 peuvent être utilisées dans la salle 107.	Cette salle se caractérise par sa cohérence thématique (peinture religieuse du XVIIème siècle), et par des références au château de Richelieu, moins perceptibles au premier abord. La présentation de grands formats transmet un sentiment d'exiguité, et l'absence de	Circulation relativement aisée, malgré une contrainte d'espace qui nuit au recul face aux œuvres, notamment concernant les toiles de Le Sueur.	Penser une redistribution des œuvres au sein des espaces selon une nouvelle logique thématique, peut-être autour de la question de la hiérarchie des genres. Cette salle devra faire l'objet d'une attention particulière, car elle inaugurera le parcours de visite.

	<i>Champagne, Le Bon Pasteur</i>				contextualisation nuit à la compréhension des œuvres, dont l'abord n'est pas aisé. Les visiteurs se saisissent cependant des cocottes pour visiter la salle.		
108	Antoine Coypel, <i>La Colère d'Achille, Les Adieux d'Hector et Andromaque</i> ; Michel-Ange Houasse, <i>Hercule jetant Lycas dans la mer</i>	Seconde moitié de la grande "salle Richelieu", cette salle expose des peintures mythologiques et des portraits de la seconde moitié du XVIIIème siècle. Il s'agit de peinture française. Elle rassemble portraits, peintures d'histoires et académies.	Les murs et décors des salons ne sont pas apparents, dissimulés derrière un ensemble de cimaises. La scénographie est discrète, les murs gris clairs. Des cimaises divisent l'espace en deux, tout en conservant des ouvertures vers la salle 107. Trois cimaises placées devant le mur sud créent une hiérarchisation : la cimaise centrale, plus large, est mise en avant par un effet de saillie. Deux mises à distances en métal, disposées en contrebas des sculptures antiques, sont dégradées et inefficaces. Les cimaises pensées pour séparer la salle en deux créent un encadrement pour les deux effigies de divinités antiques. Présence d'assises basses et d'une petite table. Eclairage zénithal, doublé d'un lustre et de deux appliques. Deux cartels reposent sur de larges pieds. Les autres cartels sont fixés de biais aux cimaises.	Cocottes en papier , certains cartels sont développés.	La cohérence chrono-thématique (représentations mythologiques de la fin du XVIIIème siècle) est bien là mais peu perceptible du fait de l'absence de textes. Les tableaux en pendant de Coypel sont peu valorisés. La mise à distance sommaire des sculptures antiques est à revoir.	Circulation aisée.	Salle introductive du parcours, une fois les textes de salle installés, elle appellera à être soigneusement repensées pour proposer un accrochage introductif.
109	Jean-Antoine Houdon, <i>Diane chasseresse</i> ; Les morceaux de réception du XVIIIème siècle fonctionnent ensemble.	Galerie de Diane, consacrée aux morceaux de réception de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pour la période du XVIIIème siècle. Des vitrines d'objets d'arts de la même période viennent compléter l'ensemble.	Scénographie de type " <i>period room</i> ", accent sur la salle, sur son décor. Murs peints en trompe-l'oeil de marbre. Eclairage zénithal. Présence de tabourets et de bancs légers et mobiles. Cartels sur pied larges ou fins. Panneau signalétique sur pied. Fenêtres occultées par des stores. Accrochage aéré à hauteur de regard, accompagné par une vitrine, une console et	Cartels développés, mais pas d'uniformisation du format. Table avec dispositif jeu puzzle conçu par les équipes	Salle majestueuse et chaleureuse, elle manque d'un texte explicatif qui permettrait de poser le contexte de l'Académie.	Circulation aisée.	Cette salle fonctionne. Les changements envisagés pourraient l'être à la marge, dans la réécriture des cartels, ou par un accrochage en évolution. A la manière du projet "Artchipel" pour 2025, qui permettrait le dialogue entre des œuvres du MNAM et des morceaux de réception sur le thème de la

			une sculpture présentée sur son socle.				mythologie, il serait possible d'envisager des dépôts d'œuvres XXème ou contemporaines.
110	Louis de Boullogne, <i>La Chasse de Diane ; Diane et ses compagnes se reposant après la chasse</i> ; Bon de Boullogn, <i>Acis et Galatée sur les eaux</i> ; <i>Triomphe de Galatée</i> ; François Le Moyne, <i>Pygmalion voyant sa statue animée</i>	Ce salon prend pour sujet la peinture galante et mythologique de la première moitié du XVIIIème siècle. Les saisis révolutionnaires du château de Chantelou et de Rambouillet y sont particulièrement mises en avant. L'effet <i>period room</i> est très présent du fait de la présence de mobilier rocaille et d'objets d'arts.	Scénographie de type " <i>period room</i> ", murs couverts d'une tenture de soie rouge, cheminée. Assises anciennes doubles. Cartels sur pied métallique. Fenêtres occultées par des stores. Eclairage zénithal doublé d'un lustre. Accrochage aéré et équilibré.	Cartels développés pour l'ensemble des peintures. Cartel spécifique pour une œuvre récemment restaurée.	Salon majestueux et chaleureux, qui manque d'un texte de salle. Le propos est d'une grande cohérence, les œuvres valorisées par l'accrochage dans un cadre qui leur convient.	Circulation aisée.	Ce Salon fonctionne bien. La couleur rouge de ses murs, la peinture galante, contribuent à lui donner une identité bien marquée. Les changements pourront se faire à la marge.
111	François Boucher, <i>Apollon révélant sa divinité à la bergère Issé</i> , <i>Sylvie fuyant le loup qu'elle a blessé</i> , <i>Amintas revient à la vie dans les bras de Sylvie</i> , <i>Apollon couronnant les Arts</i>	Salon consacré à la peinture de la première moitié du XVIIIème, il rassemble diverses esquisses, les œuvres de Boucher, un ensemble de mobilier rocaille.	Scénographie de type " <i>period room</i> ", murs couverts d'une tenture de soie verte, cheminée. Assise centrale. Fenêtres occultées, l'une par des stores, les deux autres masquées par des cimaises peintes aux couleurs de la salle. Une cimaise permet d'exposer les esquisses. Fenêtres occultées (stores, cimaises). Eclairage zénithal doublé d'un lustre. Accrochage aéré et équilibré. Cartels sur pieds métalliques ou fixés aux cimaises.	Cartels développés pointant acquisitions et restaurations (Boucher). Le cartel consacré aux esquisses de Pater pourrait être reprécisé.	Salon agréable, chaleureux, qui met en valeur les œuvres de Boucher. Le gong chinois pourrait être mieux contextualisé, en l'état il reste à part au sein de la salle.	Circulation aisée.	Il pourrait être intéressant de renforcer la place des objets asiatiques dans cette salle, pour, autour du gong, mettre en avant échanges et circulations au XVIIIème siècle.
112	Claude-Joseph Vernet, <i>La Bergère des Alpes</i> ; François Reizell, <i>Commode style Transition</i>	Salon consacré au paysage de la seconde moitié du XVIIIème siècle, en dialogue avec un ensemble mobilier de la même époque.	La scénographie de type <i>period room</i> est toujours présente (murs couverts d'une tenture jaune, mobilier), mais moins marquées que dans les salles précédentes. L'accrochage est bas. Eclairage zénithal doublé d'un lustre. Cartels sur pied large, peints aux couleurs de la salle.	Certains cartels sont développés.	Cette salle tranche avec le reste des salons. A mi-chemin entre <i>period room</i> et salle d'exposition plus classique, elle présente un accrochage finalement presque répétitif, qui ne paraît	Circulation aisée.	L'accrochage pourrait être totalement repenser, pour mettre en avant un ensemble d'œuvres de plus grands formats, notamment du XVIIème siècle français, ou le mobilier.

113	Simon Oeben, <i>Bureau cartonnier du duc de Choiseul</i>	Ce Salon est consacré à la question du portrait et de l'intimité à la fin du XVIIIème siècle.	L'effet " <i>period room</i> " est mis en avant sous un format différent : dans un coin, une mise à distance permet d'exposer un ensemble mobilier recréant un espace de collation, associée à une série de petits tableaux sur le thème de l'intime, une autre cimaise moins imposante lui répondant sur le mur d'en face. Le reste de la salle présente une disposition plus classique. La tenture est jaune. L'accrochage prend plus de hauteur que dans le salon précédent. L'éclairage est zénithal, doublé d'un lustre, les fenêtres occultées. L'accrochage est équilibré, peu dense.	Certains cartels sont développés.	pas exploiter tout à fait les possibilités de la salle. Il manque un cartel développé pour le bureau-cartonnier, pièce majeure de la collection. Cette salle, conçue de manière intelligente, présente des œuvres particulièrement intéressantes, et se découvre petit à petit. Sa position difficile, au bout de l'enfilade des Salons mais à part du parcours de visite plus général (l'accès aux dernières salles se fait par la salle 112), nécessite de penser soigneusement le texte de salle, et une bonne mise en avant des œuvres qui y sont présentées.	Circulation aisée.	L'accrochage fonctionne très bien. La question de la médiation est à envisager soigneusement, avec la création d'un cartel développé pour le bureau-cartonnier, et d'un texte de salle. Par ailleurs, il pourrait être pertinent d'inscrire le bureau-cartonnier au sein des parcours chefs-d'œuvre, ce qui aurait le mérite de revaloriser l'ensemble de la salle au sein du parcours de visite.
115	Mantegna, <i>La Prière au jardin des oliviers, La Résurrection</i> ; Vivarini, <i>L'archange Gabriel, Saint Antoine de Padoue, Saint Louis de Toulouse</i>	Salle consacrée au primitifs italiens.	Scénographie sobre. Murs gris. Deux cimaises d'un bleu foncé mettent en valeur les ensembles. Assise. Les drops occultent les fenêtres. Accrochage à hauteur de regard, équilibré et aéré.	Cartels développés. Deux drops consacrés au Vivarini.	D'un très grand intérêt, cette salle est aussi marquée par une véritable densité d'informations (cartels développés du Mantegna, drops du Vivarini). La question de la médiation et de la transmission des informations nécessaires à la bonne compréhension des œuvres sera centrale.	Circulation aisée.	Une évolution pourrait être envisagée à la marge, autour peut-être d'une thématisation : cette salle pourrait être consacrée à la question du genre et du portrait au XVIIe siècle
116	Anonymes, d'après	Salle consacrée au premier XVIIe français,	L'effet « <i>period room</i> », toujours présent, est plus discret, du fait	Certains cartels sont développés.	Salle agréable, cohérente, mais qui	Circulation aisée.	La question fondamentale ici est celle

	Abraham Bosse, <i>Le Goût, Le Toucher, L'Odorat, La Vue, L'Ouïe</i> ; Claude Vignon, <i>Crésus réclamant le tribut à un paysan de Lydie</i> ; David Le Roy, <i>Horloge de table triangulaire</i>	pensée autour de la cheminée Louis XIII.	des dimensions de la salle, malgré des murs couverts d'une soierie couleur miel, un l'ensemble de chaises et par la cheminée. Cartels sur pieds métalliques. Fenêtres occultées. Eclairage zénithal. Par temps couvert, la salle est sombre. Une vitrine devant la fenêtre et une vitrine ancienne permettant de présenter les émaux de Limoges paraissent isolées dans la salle.		manque de contextualisation. Du fait de ses dimensions, de la cheminée, et de l'ensemble d'œuvres de Bosse, se dégage un atmosphère plus intime, notamment en comparaison des salons.		de la pérennité de cette salle, quand les primitifs sont d'ordinaire présentés au rez-de-chaussée.
117	Jean Raoux, <i>Portrait de mademoiselle Prévost en Bacchante, Joseph Parrocel, La foire de Bezons, Louis-Michel Van Loo, Portrait de Mademoiselle Sallé</i> ; André Bouys, <i>Portrait présumé de Mademoiselle Duclos</i> ; Lié-Louis Perin-Salbreux, <i>Portrait de Mademoiselle Duthé en Vestale</i>	Thématique, cette salle est consacrée au thème de la fête et de la danse. Elle présente notamment un ensemble de portraits consacrés à ce thème, ainsi que du mobilier et des objets d'art.	L'effet « <i>period room</i> », toujours présent, est plus discret, du fait des dimensions de la salle et de l'absence de tentures. La peinture rose des murs s'accorde avec le thème général de la salle. L'accrochage est équilibré. Les cartels sont présentés sur pied métallique.	Cartels développés.	Cette salle agréable paraît à taille humaine. La cohérence d'ensemble n'est cependant pas directement perceptible, notamment du fait d'œuvres qui ne dialoguent pas avec le thème de la fête (<i>Percée tranchant la tête de Méduse</i>).	Circulation aisée	Présenter un texte de salle permettrait de rendre évidente la cohérence de la salle. La présentation de <i>Percée tranchant la tête de Méduse</i> interroge.
deuxième étage	Monet, <i>Un bras de la Seine près de Vétheuil</i> , Salle Debré	Collections XIXème-XXème. Présentation chrono-thématique, autour de grands mouvements (néoclassicisme, réalisme), et de l'ensemble Debré	Scénographie cohérente, qui met en retrait le principe de la <i>period room</i> . Les premières salles présentent une forme de continuité avec le premier étage, déployant les collections néoclassiques en dialogue avec un ensemble mobilier.	Plusieurs jeux et cartels en braille sont proposés, mais l'absence de texte de salle rend l'appareil de médiation encore trop lacunaire.	Etage agréable, mais qui donne l'impression d'une histoire de l'art finalement lacunaire, du fait des sauts chronologiques, notamment en fin de parcours. Cet étage donne le sentiment d'un déséquilibre entre la place donnée	Circulation pensée de manière linéaire. Le visiteur ne revient pas sur ses pas.	Refondre l'ensemble de l'étage avec un parti pris thématique, qui pourrait associer avec fluidité des œuvres du début du XIXème siècle au début du XXème siècle.

					à la période néoclassique (deux salles), par rapport à la fin du XIXème siècle et surtout par rapport à l'art du XXème siècle (deux salles seulement, les deux pensées sur le thème du paysage). Par ailleurs, cet étage hésite entre un parti pris thématique (salles consacrées à la Touraine, à la figure de l'artiste), et un parti pris chronologique.		
202	Rodin, <i>Balzac</i> ; Louis Boulanger, <i>Portrait d'Honoré de Balzac</i> ; Pierre-Antoine Demachy, <i>Vue de Tours</i>	Tours et la Touraine : vues de Tours de la fin du XVIIIème et du début du XIXème siècle, grands personnages de Tours de la même période. Une série de vues de Tours donne à voir la modernisation de l'urbanisme de la ville, un portrait de Charles-Antoine Rougeot permet de présenter cette figure fondatrice du musée, et Balzac est évoqué à travers deux œuvres majeures, un petit bronze de Rodin et un portrait romantique de Boulanger.	Murs de couleur (bleu foncé), accrochage classique à hauteur moyenne de l'œil. Cartels inclinés, de grand format, sous les œuvres (environ 1m du sol). Eclairage zénithal associé à la lumière naturelle des fenêtres partiellement occultées.	Cartels développés. Cartels en braille, de grand format, pour la Vue de Tours, Pierre-Antoine Demachy.	Salle cohérente, dont le propos est centré sur l'histoire locale, mais qui présente aussi des œuvres importantes.	Circulation aisée.	Le récit pourrait être repensé par l'angle de la perception du territoire, entre mythes et réalités. Ainsi, un ensemble pourrait être constitué autour du paysage romantique de Carl Girardet, <i>Vue de la ville de Tours depuis le château des Tourelles</i> , et des Saint Martin de Sicard et Bauchant. L'idée serait ainsi de montrer que le territoire peut être vue au prisme d'imaginaires divers, au croisement de l'histoire et du mythe. Cela permettrait aussi de relier le propos à la dimension romantique de la représentation de Balzac, qui est aujourd'hui en retrait.
203	Joseph Benoit Suvée, <i>La Vestale Tuccia</i> ; Joseph Benoit Suvée, <i>Charles</i>	L'une des deux salles néoclassiques du parcours. La taille relativement modeste de l'espace a conduit à	Murs de couleur (rouge foncé). Accrochage à hauteur moyenne de l'œil, et cartels larges et inclinés, présentés à environ 1m du sol. Eclairage zénithal	Cartels développés (en majorité).	Salle agréable et cohérente. Propos légèrement redondant compte tenu de la place	Circulation aisée.	Repenser la salle pour proposer une salle introductive au parcours du 2e étage, construite

	<i>Louis Trudaine de Montigny ; Jean-François Hue, Vue des Cascatelles et du temple de Tivoli</i>	présenter une majorité de petits et moyens formats.	associé à la lumière naturelle des fenêtres partiellement occultées. Les peintures et objets exposés ont été sélectionnés puis disposés en fonction de leur format autant que du propos. La présence importante de meubles est proche de l'effet de reconstitution des <i>period rooms</i> , mais il n'y a aucune systématisation de la reconstitution. Ainsi, meubles, instruments de musique et œuvres ont été créés entre le règne de Louis XVI et la Restauration, soit une période de temps trop large pour permettre d'évoquer une époque précise.		accordée au néoclassicisme au premier étage, et dans la salle suivante.		autour du travail de l'artiste.
204	Augustin Louis Belle, <i>Agar dans le désert</i> ; Charles Lefebvre, <i>L'âme exilée</i> ; Peintre d'Euergidès, Grèce, Attique, Coupe à figure rouge, collection Campana	La seconde des deux salles consacrées au néoclassicisme. Cette salle privilégie les grands et moyens formats, mais présente aussi des meubles, des céramiques de la collection Campana, deux sculptures romaines, des esquisses et des petits formats (Guerin, <i>Philoteas</i> , Joseph-Marcellin Combette, <i>Portrait de Famille</i> , etc)	Murs de couleur (rouge foncé). Cartels fixés aux murs par un dispositif de profilés de bois sous les œuvres. Eclairage zénithal. Fenêtres occultées. Présence de mobilier.	Cartels développés (en majorité). Un seul cartel simple est proposé pour la vitrine Campana, où les objets sont uniquement décrits par leur nom scientifiques.	Salle qui manque de cohérence, et dont l'accrochage actuel ne permet pas de valoriser les collections antiques. Salle qui s'articule avec l'espace précédent, consacrée au néoclassicisme, ce qui déséquilibre le parcours consacré au XIX ^{ème} siècle, donnant trop de poids au début de la période.	Circulation aisée.	Il s'agirait de créer une salle consacrée à l'influence de l'art antique du XIX ^{ème} au début du XX ^{ème} siècle, en mettant au centre de la proposition les céramiques Campana, lesquelles pourront dialoguer avec les collections modernes.

205	Delacroix, <i>Comédiens ou bouffons arabes</i> ; Emile Signol, <i>Sara la baigneuse</i> ; Emile Signol, <i>La fiancée de Lamermoor</i> ; Pierre François Eugène Giraud, <i>Femmes d'Alger, intérieur de cour</i> ; Louise-Joséphine SARAZIN de BELMONT, <i>Vue du Forum le matin</i> et <i>Vue du Forum le soir</i> .	Salle romantique, associant aux thèmes du voyage et de l'orientalisme des œuvres typiques du romantisme, à commencer par <i>La fiancée de Lamermoor</i> . Des collections d'une grande variété y sont présentées (paysage, peinture d'histoire, peinture orientaliste, esquisses, mobilier. Salle équilibrée, dans laquelle des œuvres fortes sont présentes sur chaque mur et dialoguent entre elle.	Murs de couleur (gris), scénographie discrète, accrochage à hauteur du regard. Eclairage zénithal. Fenêtres occultées. Cartels fixés aux murs par un dispositif de profilés de bois sous les œuvres. Un socle permet de présenter une sculpture. Présence de mobilier d'époque.	Cartels développés. Dispositif de médiation ludique - puzzle - pensé autour d'une œuvre (SARAZIN de BELMONT Louise-Joséphine, <i>Vue du Forum le soir</i>).	Salle qui manque de cohérence, associant des œuvres romantiques et des œuvres sur le thème du voyage.	Circulation aisée.	Il pourrait être intéressant de repenser cette salle autour du voyage de la question de l'ailleurs. Cette salle pourrait bénéficier de contrepoints contemporains, œuvres d'artistes qui, venus étudier en France, croisent les influences sans succomber à la tentation de l'exotisme. Cela permettrait de nuancer le poids du regard orientaliste sans passer uniquement par l'entremise d'un texte de salle (voir par exemple <i>Masque-stèle</i> , Marta Colvin, dépôt du CNAP, ou <i>Corps tragique</i> , de Shafic Abboud). De manière plus radicale, il pourrait être intéressant de penser une salle à la chronologie large, du début du XIXe au XXe siècle, autour de la question des voyages et des transferts.
206	Ensemble d'œuvres en dépôt du musée de Valenciennes dont <i>Intérieur de l'atelier d'Abel de Pujol</i> , Adrienne Grandpierre Deverzy et <i>Le Chinois</i> , de Carpeaux.	Salle consacrée à la figure de l'artiste, associant à une vue d'atelier plusieurs autoportraits (dont deux de Carpeaux) et plusieurs études. L'espace, réduit, se prête bien à cet ensemble d'œuvres qui explorent le travail de l'artiste mais aussi son image publique.	Scénographie associant vitrines et accrochage. Murs gris. Eclairage zénithal. Cartels fixés aux murs par un dispositif de profilés de bois sous les œuvres. Accrochage harmonieux associant différents formats. Fenêtre occultée.	Cartels développés.	Salle cohérente, mais constituée autour des dépôts du musée de Valenciennes, qui n'ont donc pas nécessairement vocation à rester dans le parcours de manière pérenne. Salle pertinente pour le parcours, en ce qu'elle permet de recontextualiser le travail et la position sociale de l'artiste, tout en donnant à voir des œuvres	Circulation aisée.	Cette salle devra très probablement être repensée dans les prochaines années. Sa petite superficie s'accorde à la présentation d'objets, de peintures ou de sculptures de petits formats. Il pourrait être intéressant de présenter un accrochage de type cabinet de collectionneur, présentant divers objets des collections du musée (céramiques antiques,

					graphiques, peu présentes par ailleurs dans le parcours. A noter que le <i>Chinois</i> de Carpeaux, œuvre importante, s'intègre mal dans la thématique de la figure de l'artiste. Il serait peut-être plus à sa place dans une salle consacrée à l'Orientalisme et à la fascination pour l'altérité.		céramiques avisseau, émaux,...) qui suscitaient l'intérêt ou la fascination des collectionneurs du XIXe siècle.
207	Corot, <i>L'étoile du berger</i> ; Jean-Charles Cazin, <i>Agar et Ismaël</i> ; Avisseau, <i>Grand bassin rustique</i>	Salle réaliste. Ensemble varié, associant petite sculpture, peinture, et arts décoratifs. Salle très cohérente	Scénographie équilibrée, associant vitrines anciennes et modernes, accrochage classique et présence de mobilier. Murs bleus. Les cartels, comme pour le reste de l'étage, sont présentés inclinés. Eclairage zénithal, fenêtres occultées.	Cartels développés.	Salle cohérente, harmonieuse, représentative de la diversité des collections du musée pour le XIXème siècle et les différents mouvements associés au naturalisme et au réalisme.	Circulation aisée.	La taille relativement importante de la salle, relativement aux autres pièces de l'étage, permettrait la présentation de moyens et grands formats XIXème, appartenant notamment au genre de la peinture d'histoire. Ainsi, il pourrait être intéressant de repenser l'accrochage postérieurement à l'exposition consacrée à la peinture d'histoire du musée, qui permettra la restauration et la valorisation de plusieurs grands formats.
208	Jean Veber, <i>Dynamis</i> ; Eugène Thirion, <i>Judith victorieuse</i> ; Debat-Ponsan, <i>Simone Debat-Ponsan dans sa loge à l'Opéra</i> ; Jules Desbois, <i>Torse de Sisyphe</i> ; Degas <i>Danseuse</i> ;	Salle particulièrement agréable qui présente un panorama de la création Belle époque. La modernité est présente à travers la sculpture, mais aussi dans le fragment du <i>Panorama du siècle</i> ou dans les caricatures de Veber, tandis que les styles académiques apparaissent à travers le pinceau de Thirion ou	Murs roses dialoguant avec l'assise violette. Accrochage à hauteur du regard, association de socles (sculptures) bien intégrés parmi l'accrochage peinture. Cartels inclinés fixés sur profilés.	Cartels développés.	Salle particulièrement agréable et intéressante, pensée pour montrer une diversité d'œuvres, qui, malgré des styles parfois très éloignés, s'intègrent dans un ensemble cohérent.	Circulation aisée	Le redéploiement des collections de peinture académique du musée pourrait amener à repenser l'accrochage de cette salle. Les enjeux autour de l'objet d'art et du collectionnisme pourraient y être développés.

	Bourdelle, <i>Anatole France</i> ; Henri Gervex et Alfred Stevens, <i>Panorama du siècle (fragment)</i>	Debat-Ponsan. Cette salle donne à voir une peinture au service de la bonne société, de son image (portraits d'apparat), et de ses plaisirs (portraits de comédiennes), tout en suggèrent toutes les recherches artistiques qui bouillonnent à cette période.					
209	Jacques-Emile Blanche, <i>Francis Poulenc</i> ; Natalia Gontcharova, <i>Tulipes et nénuphars</i> ; ensemble de Gaumont ; Maurice Denis, <i>Le taureau de Marathon</i>	Cet espace, consacré aux années 1910 et 1920, présente un aperçu incomplet de l'art de l'époque, de la peinture moderne (Gontcharova, Denis), et des phénomènes de retour à l'ordre (influence antique, retour à la figuration).	Murs verts. Socles, vitrines, accrochage à hauteur de regard. Cartels fixés aux murs par un dispositif de profilés de bois sous les œuvres.	Cartels développés.	Salle qui présente des œuvres et des mouvements souvent peu représentés dans les musées aux collections d'art XXème (art déco, retour à l'ordre). Cependant, l'absence des grands mouvements de l'art moderne de l'époque (cubisme, abstraction, etc) donne le sentiment d'une présentation chronologique très lacunaire.	Circulation aisée.	Une autre manière d'habiter la salle serait de proposer une réflexion autour du portrait et du regard que portent les artistes sur la société de leur temps, entre représentation d'anonymes et mise en scène de la célébrité ou de la réussite sociale.
210	Monet, <i>Un bras de la Seine près de Vétheuil</i>	Salle des paysages modernes (1890-1910). Salle d'une grande cohérence thématique, qui s'articule bien à la salle Debré, consacrée à la Loire. Un ensemble de petites toiles de Debat-Ponsan, grand-père d'Olivier Debré, s'accorde particulièrement bien avec l'ensemble de ces grandes toiles. La question de la saisonnalité est aussi effleurée par le <i>Paysage de neige</i> d'Osterlind ou par <i>Le dégel</i> , de Cazin, et par les toiles vibrantes d'Henri Martin consacrées	Murs gris. Les cimaises permettent de mettre en avant le Monet. Une assise permet de le contempler, ou de s'arrêter sur la perspective des Debré. L'accrochage est à hauteur de regard. Les cartels sont inclinés, l'éclairage zénithal. Fenêtres occultées.	Cartels développés.	Salle très cohérente et pertinente au vu de la collection du musée. Cependant, s'en dégage un caractère un peu répétitif, et les paysages tendent à mon sens à être étouffés par l'absence de contrastes de la salle. La place prédominante accordée au Monet renforce encore l'effacement des œuvres de la salle.	Circulation aisée.	Les paysages constituent une force des collections XIXème du musée, et ces collections ont été complétées par un ensemble de dépôts contemporains du CNAP. A ce titre, élargir la chronologie des paysages présentés dans la salle pourrait permettre de marquer les continuités et les ruptures de la représentation du paysage moderne dans la salle. Ainsi, le paysage sans titre de Rajendra Dhawan pourrait être

		au sud-ouest (<i>Sortie de messe, Saint-Cirq-Lapopie</i>). D'autres artistes (Paul-René Fachet, Maurice Le Liepvre) s'attachent à représenter la Loire.					intégré dans une salle consacrée au paysage moderne et contemporain, du réalisme à l'abstraction. L'idée serait de matérialiser le lien entre Monet et Debré, deux moments forts de la visite.
211	Ensemble Debré	Salle consacrée aux grands formats d'Olivier Debré, sur le thème de la Loire, dont par exemple <i>Longue traversée gris-bleu de Loire à la tache verte</i> . En contrepoint, un mobile de Calder, et deux <i>Signes personnages</i> , sculptures de Debré. Deux peintures, présentées de part et d'autre de l'entrée de la salle, sont représentatives de la production de jeunesse de l'artiste (<i>Famille à la grande falaise Saint-Georges de Didonne</i> et <i>Les arbres bleus clairs</i>).	Murs blancs. Eclairage zénithal, fenêtres occultées, cartels présentés inclinés. L'accrochage s'intègre parfaitement dans cette pièce tout en longueur, et permet de valoriser le format horizontal des grandes toiles. Le Monet apparaît dans la perspective, en continuité de la salle. Des assises sont présentes au niveau du mobile. L'éclairage est zénithal, complément des fenêtres occultées.	Cartels développés. Jeu de Mistigri disposé sur une table.	Salle importante pour le musée, cohérente et agréable, qui montre bien les liens d'artistes modernes et contemporains importants avec la Touraine, tels Debré, mais aussi Calder.	Circulation aisée.	Cette salle, conçue pour valoriser le fond Debré du musée, fonctionne parfaitement par son accrochage actuel. Cependant, elle s'articule mal avec le parcours permanent, malgré la création d'une salle consacrée aux paysages début XXème. Passer des pointillistes à Olivier Debré donne le sentiment d'un véritable bon dans le temps, et d'un parcours lacunaire. Il serait donc pertinent de bien penser l'articulation de cette salle avec le parcours, d'une manière qui reste à définir.
?	Geneviève Asse, <i>Horizons</i> ; Marta Pan, <i>Cylindre</i> ; Jean Messagier, <i>Sac à paysage et Palais d'été</i>	Salle consacrée à l'abstraction moderne et contemporaine (et spécifiquement à la Nouvelle école de Paris), en dialogue avec la production d'Olivier Debré et de Geneviève Asse. Elle couvre les décennies 1960-1980, et a été constituée à partir de dépôts du CNAP.	Scénographie minimaliste, murs blancs. Accrochage à hauteur du regard, éclairage zénithal, cartels inclinés.	Cartels en partie développés.	Salle en bout de parcours, qui est liée à l'ensemble Debré, mais qui, par sa position en fin de visite comme par son thème, s'articule très mal avec le reste des collections. L'absence de texte de salle rend la salle difficile à appréhender pour le visiteur.	Circulation aisée.	Faire de cette salle de bout de parcours un espace carte blanche, permettant des accrochages thématiques, transchronologiques, ou semi-permanents. Cela permettrait de valoriser des ensembles conservés en réserve.
Escalier Louis XV	/	Pas de cohérence d'ensemble.	Présentation inégale en fonction des étages. Le palier du premier	/	Espace de passage avant tout, au sein	circulation aisée.	Cet escalier pourrait être mieux investi, avec une

		étage est particulièrement soigné, associant une commode et des tableaux, quand les modalités d'accrochage par cimaise au-dessus de l'escalier dans les niveaux du bas sont à revoir. Les murs conservent parfois la trace d'accrochages précédents.		duquel tout acte de contemplation est secondaire.		plus grande cohérence thématique, et la présentation d'œuvres fortes et singulière, difficile à intégrer par ailleurs au sein du parcours.
--	--	---	--	--	--	---

Ordre du jour des ateliers n°2 et n°3

Atelier n°2 : des collections au parcours de visite

Date : mercredi 26 novembre

Participants :

Conservation	Médiation-communication	Accueil-administration
Claire	Tessa	Julie
Karine	Eric	Anaïs

Ordre du jour (thèmes à aborder) :

- Le musée doit-il avoir une politique d'acquisition régulière ? Le musée doit-il ouvrir de nouveaux axes d'acquisition ? (XXe)
- Est-ce qu'un musée a besoin de chef-d'œuvre ?
- Quelles sont pour vous les œuvres importantes du musée ?
- Quelle œuvre, conservée en réserve, rêveriez-vous de voir dans les salles ?
- Forces et faiblesses du parcours de visite
- Le musée dans son lieu (lien architecture / collections)
- Doit-on faire des expositions ? si oui, pourquoi ? et de quels types ? Le musée doit-il concevoir des cycles d'exposition ?
- Que pensez-vous des accrochages semi-permanents ?

Atelier n°3 : le rapport aux publics

Date : mardi 21 octobre, 10h-12h

Participants :

Conservation	Médiation	Accueil-administration
Catherine	Marie	Adeline
Agathe	Tessa	
Jessica	x	x

Ordre du jour (thèmes à aborder)

- A qui s'adresse le musée ?
- Doit-on rendre le visiteur acteur de sa visite ? si oui, comment ?
- Est-ce que la relation au public ne concerne que la visite dans le musée ? si non, comment la prolonger, avec quels outils ?
- Quelle temporalité pour l'offre de médiation ? / Peut-on envisager une ouverture saisonnière du bâtiment ? (lutte au gaspillage, enjeu de sobriété énergétique). Fermer une semaine ? Un mois ?
- Comment imaginez-vous la signalétique du futur ?
- Comment fidéliser et attirer de nouveaux publics ?

- Quelle est la place du médiateur ? à quel moment est-il indispensable ?
- Quels sont les temps forts du musée ? (bilan moments type JEP, Nuit des musée)
- Quels dispositifs de médiation sont nécessaires ? Quels dispositifs actuels vous semblent utiles / ou non ? Quels dispositifs rêveriez-vous de voir mis en place au musée ?
- Quelle est la place du conservateur dans le rapport au public ?
- Quelle est la place de l'agent d'accueil ?

Compte-rendu de l'atelier participatif « identité »

Réunion PSC | Compte-rendu

Identité, 10/10/2025

Participants : Audrey, Virginie, Elsa, Frédéric, Nathalie, Claire, Jeanne

Bilan / résumé :

Le musée des Beaux-arts de Tours se définit avant tout par son lieu, et par ses collections. Au fil de la discussion, les participants ont aussi fait le constat d'un musée qui a évolué dans les dernières années, traitant par sa programmation des questions actuelles, de société. Cet engagement a permis de réinterroger les collections. Si le musée est finalement assez bien défini, ses liens avec le château et la DMC restent à renforcer et à clarifier. L'identité du château, en elle-même et en lien avec le musée, a particulièrement fait débat. De sa fonction à son nom, le château reste à imaginer. Des pistes ont finalement été envisagées pour renforcer les axes majeurs de l'identité du musée, notamment par un travail de scénographie, mais aussi autour de l'accueil des publics. Finalement, se dégage de cet entretien l'envie de se saisir de la question de l'identité, qui reste encore à travailler dans les mois et les années à venir.

I – Introduction : l'identité du musée en quelques mots : « ils [les publics] parlent rarement des collections »

- ❖ Accent fort sur l'architecture et sur l'écrin du musée, ainsi que sur Fritz et le cèdre.
- ❖ Les premiers mots proposés appartiennent au champ lexical de la surprise et de l'émerveillement. Le MBA est lié à un sentiment de « **chaleur** », qui décrit le bâtiment, ses espaces, l'expérience de visite.
- ❖ L'échange ne s'arrête sur les collections et sur le musée lui-même que dans un second temps. Les points saillants en sont alors les **salons**, les Mantegna, et pour l'un des participants, le gond, souvenir d'enfance. **La galerie de Diane**, la mythologie, sont aussi évoqués comme des éléments importants pour l'identité du musée. Les visiteurs apprécient parquets et tomettes, sont donc sensibles au cadre architectural.
- ❖ Il est intéressant de noter que plusieurs visiteurs viennent au musée : certains spécifiquement pour certains tableaux, ou certaines parties de la collection (Mantegna), d'autres au contraire sont surpris, découvrant les chef-d'œuvres du musée (Monet, etc).
- ❖ A propos des expositions ressort l'idée d'un contact entre lieu ancien et propos contemporain. Elles sont attendues par les habitués, et ce d'autant plus qu'elles se tiennent dans l'Orangerie, lieu accessible à tous les publics.

II- Questions ouvertes

1- Qu'est-ce qu'un musée des beaux-arts ?

Est-ce une collection ? Une signalétique ? Un accueil des publics bien spécifique ? Un nom ?

La discussion s'est rapidement orientée vers la tension fondamentale entre ce qu'est un musée des beaux-arts et ce qu'il *devrait* être. Dès cette première question, les participants se sont engagés dans une démarche prospective.

Des échanges se dégagent l'idée qu'il s'agit avant tout d'une institution définie par une **typologie de collections**. C'est un espace dédié à **l'émotion**, un lieu de vie qui permet de s'extraire du quotidien et de prendre le temps. Par ailleurs, un musée des beaux-arts suscite des attentes, d'abord en termes de **collections**, puisqu'on y vient à la recherche de **chefs-d'œuvre**, de grands **noms**, mais aussi en termes de **scénographie**, dont la créativité peut attirer un public intéressé. Ainsi, les musées des beaux-arts se caractérisent par la diversité des partis-pris d'accrochages, pour des collections de natures similaires.

Les visiteurs d'un MBA ont également des envies et des goûts différents ; hormis des configurations exceptionnelles qui attirent esthétiquement et fascinent, chacun visite le musée en fonction de ses préférences personnelles. Ainsi, certains visiteurs du MBA de Tours viennent pour un seul étage.

Aujourd'hui, le musée des beaux-arts n'est pas défini par une fourchette chronologique trop stricte, et **ne doit pas s'interdire d'élargir sa focale, de proposer des collections archéologiques, voire des expositions de société, et ce spécifiquement au Musée des Beaux-arts de Tours**. A l'heure actuelle, cette appellation est représentative des collections du musée, mais elle a donc aussi un aspect réducteur.

En effet, à l'heure actuelle, la ville ne possède pas de musée d'histoire, ni de musée de société, qui puisse prendre en charge ce type de collections ou de discours.

A l'inverse, pour des publics éloignés, l'image du musée des beaux-arts est celle d'un lieu ennuyeux, mort, qui présente des collections répétitives (salon des paysages) et incompréhensibles car décontextualisées. Lorsqu'il pénètre dans les salles, ce public est pressé ou perdu, si bien qu'il a du mal à profiter de l'opportunité de suspendre le temps qui est propre au musée.

L'incompréhension du visiteur est patente dans certaines salles, qui accrochent peu le spectateur, notamment dans le salon des paysages du MBA de Tours.

Certains visiteurs s'interrogent aussi sur la notion de « beaux-arts » qui les poussent à rechercher des chefs-d'œuvre.

2- Le musée au sein de la DMC : comment faire sens commun ?

La réponse à cette question est complexe, car il paraît *a priori* difficile de trouver un point de rencontre entre des établissements aux **identités si divergentes**. Ainsi, la DMC est constituée par le Musée des beaux-arts, par deux autres musées aux identités particulièrement marquées (musée du Compagnonnage, Museum), et par un centre d'exposition d'art contemporain. Ces établissements forment un tout éclectique, qui n'a pour l'instant de **cohérence qu'administrative**. L'absence d'une identité commune tient aussi au fait que le public ne saisit à aucun moment l'unité de ces établissements, et qu'il ne peut pas le faire puisqu'il n'existe aucun outil de communication collectif qui pourrait marquer cette identité partagée. Ainsi, la direction musées-château n'a pas de charte graphique bien à elle.

A cela s'ajoute un projet de CIAP, pour l'instant en suspens. Localisé dans le logis du gouverneur, à proximité du château, il s'agira de définir si le CIAP s'intègre à la DMC, ou, si ce n'est pas le cas, de quelle manière il trouvera sa place au sein des offres culturelles de la Ville de Tours. Ce projet n'est pas pour tout de suite, mais il serait pertinent, au sein d'une ville qui manque d'un musée d'archéologie ou d'un musée d'histoire.

Par ailleurs, il semble aujourd'hui difficile de communiquer autour d'une identité propre à cette direction, ou même propre à un établissement, car ce processus entre en conflit avec la volonté de la ville d'imposer une charte graphique à ses services. Cela interdit alors aux établissements culturels de mettre en avant leur singularité auprès du grand public. Ce **conflit des identités** est à résoudre pour pouvoir construire une communication « DMC ». Cette charte de la ville permet cependant à la DMC de marquer sa différence par rapport au CCCOD et à l'hôtel Gouin.

A noter cependant que la DMC dispose **d'outils partagés**, à commencer par le site, qui permet de mettre en avant leur caractère mutualisé, mais dont le format reste à repenser. Il serait également intéressant d'analyser la réception par le public du Pass proposé pour visiter l'ensemble des établissements. **Afin d'évoquer ces sujets, un échange avec les agents d'accueil serait pertinent.**

En termes de programmation, il serait cependant possible de travailler de concert, autour de thématiques partagées, et pour des événements communs (Nuit des musées, etc). Cela supposerait un **effort de coordination des calendriers**, puisque chaque équipe travaille selon une temporalité qui lui est propre : alors que les projets d'exposition s'étirent au musée des Beaux-arts sur plusieurs années, ceux des autres établissements naissent bien plus rapidement. A noter que cet effort de coordination passe par le **rapprochement des équipes**, qui se connaissent mal, et qui n'ont pas non plus de recul sur les projets et les problématiques des autres établissements.

3- Le musée porte-il bien son nom ?

Faut-il changer le nom du musée pour refléter l'identité de ce musée, qui semble s'élargir ? Au contraire, ce nom permet-il d'exclure efficacement ce qui ne fait pas partie de son identité ?

Avant de réfléchir à faire évoluer le nom du musée, la question s'est alors posée de savoir ce à quoi il faudrait donner un nouveau nom. A quelle échelle faudrait-il travailler ?

- DMC : « Ce n'est pas un nom ».

Paradoxalement, le nom du musée a moins été questionné que celui de la « direction des musées-château », terminologie considérée comme **trop longue et pas assez structurante**. Bien que très bon nom pour un service de collectivité, ce n'est pas un nom qui a un potentiel de communication.

- Musée de Beaux-arts et château

De plus en plus envisagé comme un **ensemble cohérent**, le château et le musée des Beaux-arts n'ont pourtant pas de dénomination qui puisse refléter cette organisation symbiotique. Pourtant, ils sont de plus en plus, et notamment par la direction, envisagés comme un tout, le château étant peut-être en train de devenir une **annexe** du musée.

- Centre d'exposition du château

En parallèles des échanges sur le nom du musée, celui du château a donc aussi été questionné. Souvent considéré comme **trompeuse** pour des publics désireux de visiter un monument historique meublé, la notion de « château » a donc été complétée par l'expression « **centre d'exposition** », ce qui a le mérite de la clarté. Cependant, cette dénomination reste aujourd'hui insatisfaisante, trop longue, difficile à utiliser au quotidien.

- Le musée des Beaux-arts

D'entrée de jeu, certains participants ont souligné que le nom tel qu'en usage actuellement fonctionnait bien. Envisager un changement de nom serait alors possible, mais se fera en fonction d'une commande précise, qui reste aujourd'hui à déterminer.

Cela dit, a émergé la possibilité d'adopter un **nom capable de refléter les spécificités du bâtiment** de l'écrin, essentiels à l'identité du musée. Le terme « **palais** » pourrait alors intégrer le nom de l'institution. Il s'agirait alors de rendre le musée plus attractif, de marquer son lien avec le quartier, et l'importance du patrimoine bâti pour ce lieu.

Envisager de devenir un « palais des beaux-arts », un « palais des arts » ou un « palais d'arts de Tours » n'ira pas de soi. Il faudra s'assurer de la possibilité d'adopter une telle dénomination, aujourd'hui emblématique du palais des beaux-arts de Lille.

Autre angle à explorer, la **place de l'histoire et des questions de société** au sein du musée des Beaux-arts de Tours. La ville compte aujourd'hui 3 musées et deux centres d'exposition d'art contemporain, mais aucun musée d'histoire ou d'archéologie. Aujourd'hui, le musée des Beaux-arts de Tours est un espace ressource pour mieux comprendre et découvrir l'histoire de la ville et de la Touraine. A ce titre, **la salle Touraine est plébiscitée** par les visiteurs. Ceux-ci marquent d'ailleurs

une véritable curiosité pour le cèdre, dont l'âge canonique est symbolique de la présence du passé qui plane sur l'ensemble du palais des archevêques et du jardin.

Il faudrait alors explorer une simplification de la dénomination, aller vers un « **Musée de Tours** ».

La possibilité d'un **acronyme**, ou d'un **nom plus métaphorique**, sur le modèle du « musée des Confluences », ou du « musée du temps », de Besançon, a aussi été évoquée.

Au moment de clôturer la discussion, aucune solution n'apparaissait cependant comme particulièrement satisfaisante.

Exemples cités :

- Musée d'arts de Nantes (anciennement Musée des Beaux-Arts)
- Les musées d'Angers, « M'A »
- Le musée des Beaux-Arts de Valenciennes, destin à devenir le « musée d'art et d'archéologie » ? (à confirmer)
- Musée Ingres-Bourdelle, Montauban (anciennement musée Ingres)
- Musée des Confluences
- Musée des Arts Précieux Paul-Dupuy

4- Quelle place pour la création contemporaine ?

Le constat est clair : l'art contemporain se déploie d'abord par les acquisitions et surtout par la **programmation au sein des espaces du château**. L'art contemporain est donc aujourd'hui fléché vers le château bien plus que vers le musée des Beaux-arts.

Penser l'art contemporain de manière spécifique au musée reviendrait à employer une stratégie plus contrainte, puisqu'il faudrait créer des expositions et passer des commandes soigneusement liées aux collections et au palais de l'archevêque. Bien qu'il y ait eu dans le passé une politique d'acquisition de l'art contemporain (Debré, Buraglio, ...), aujourd'hui rien ne dit que cela a encore une pertinence. Autrement dit, selon les participants, **l'art contemporain ne fait pas partie de l'identité de la collection du musée**.

Il pourrait alors être pertinent de donner plus de place aux collections contemporaines du musée au sein des **salles du château, par exemple avec un accrochage semi-permanent ou permanent**. Un tel projet est intéressant, mais aujourd'hui limité par les contraintes de conservation. Cela permettrait de **mettre fin à la véritable surenchère d'expositions propre au château**, qui a un coût financier et humain, tout en montrant des œuvres cantonnées aux réserves.

Des **contrepoints** créés au sein des collections de peinture seraient cependant appréciées, si elles sont réfléchies soigneusement à partir d'un **thème**, et en cohérence avec les collections. Cet effet de dialogue pourrait être pertinent au-delà d'une association avec des collections beaux-arts. Dans l'idée d'une présentation de collections archéologiques, l'art contemporain pourrait très bien s'intégrer dans ces parcours.

L'art contemporain, cependant, ne peut pas aujourd'hui être utilisé pour communiquer autour du musée ou de son identité, cela à cause des droits qui restreignent l'usage des photographies des œuvres. Communiquer sur les projets nécessite donc d'autres moyens que l'image.

Malgré cette contrainte, la présence de création contemporaine devrait avoir un effet positif d'attractivité, et donner le sentiment que « **ça bouge** ».

5- Quel est le lien entre l'identité et l'image du musée ? / Qui incarne l'identité du musée ? les équipes ? les collections ? la direction ?

Le premier constat est celui du **manque de connaissance que le musée a de ses publics aujourd'hui, et, par conséquent, du manque de visibilité** qu'à le musée de sa propre image auprès de ses publics, comme de ses non-publics.

Par ailleurs, **la question de l'image du musée doit nécessairement découler de son identité**. Les équipes, et spécifiquement les équipes de communication, **sont en attente d'une définition claire de l'identité du musée**, qui permette ensuite de donner vie à une image. Il s'agirait alors de clarifier le positionnement de la direction du musée, et surtout celui des élus.

Cette question large de l'incarnation de l'identité a permis de dégager des spécificités du musée des Beaux-arts aujourd'hui :

- Il s'agit d'un musée très ouvert aux **enjeux de société** les plus actuels, ce qui permet de **réinterroger les collections**.
- Les **collections** et le **bâtiment** sont au cœur de son identité
- **La scénographie** est aussi particulièrement importante, notamment par les salons.
- enfin, il s'agit d'un lieu où cohabitent différents professionnels, et où des compétences bien spécifiques sont représentées, cela dans le cadre de la **fonction publique territoriale**. Si les **métiers** du musée constituent une partie de son identité, il s'agit d'éviter de personnaliser les agents, de valoriser avant tout les fonctions et métiers.

Ces constats ont amené à des **réflexions d'évolution** :

- **scénographiques** : des gestes d'accrochages forts pourraient être commandés pour de nouveaux espaces, afin de renforcer le caractère unique de l'atmosphère du lieu. A ce titre, on pourrait envisager une commande à un scénographe, comme à Rouen (2013, *Le temps des collections*, Scénographie de Christian Lacroix), à Toulouse (Musée des Augustins, salle des chapiteaux romans par Jorge Pardo). Cela permettrait de créer un dialogue avec les salons, au sein d'espaces moins percutants. Le musée des Beaux-arts pourrait alors se définir par son accrochage, sur le modèle du Musée de la Chasse et de la Nature. Le salon des paysages a été identifié comme à retravailler, car trop en rupture avec l'enfilade des salons.
- **Les accrochages pourraient être diversifiés et ludiques** (sur le modèle des musées d'Oslo), présentant d'une manière inédite les collections, et notamment le mobilier

Le musée des Beaux-arts parmi les autres musées :

Si la place du musée dans la ville a dominé les échanges, il appartient aussi à l'écosystème de sa région, et peut être envisagé par rapport aux musées des villes voisines.

Le centre-Val-de-Loire est un **espace archipelisé, sans réelle unité**, dominé par les musées des **Beaux-Arts d'Orléans et de Tours**, moteurs pour l'activité patrimoniale de la région. Ces **deux musées ont aujourd'hui une identité divergente**, le musée des Beaux-Arts d'Orléans apparaissant comme bien plus tourné vers une activité de musée des beaux-arts traditionnelle, tandis que le celui de Tours s'engage de manière plus singulière dans une relecture de ses collections par des enjeux de société.

L'association des **musées de Centre-Val-de-Loire** n'est aujourd'hui repère que pour des professionnels, et son fonctionnement reflète le manque de synergie des musées de la région.

Par ailleurs, le musée des Beaux-arts de Tours regarde finalement plus vers les **Pays de la Loire**, en cohérence avec les musées du Mans, de Nantes, d'Angers et de Châteauroux.

Ainsi, il pourrait être pertinent d'envisager une activité de *benchmarking* pour mettre en avant les similitudes de notre musée avec les autres institutions du Centre-Val-de-Loire et des Pays-de-la-Loire. Faire émerger des rapprochements et des divergences permettrait de mieux appréhender l'identité du musée. Les musées du Mans, engagés dans une refonte de leurs parcours permanent après leur mutualisation, peuvent alors s'imposer comme un modèle intéressant.

Un moment de conclusion a permis d'évoquer des sujets absents de nos échanges précédents :

- Les publics ne paraissent pas être au cœur de l'identité du musée
- Cette identité doit cela dit être questionnée par
 - o **Un comité consultatif citoyen**

- **Les élus et les décideurs** (les élus, notamment, étaient très éloignés du musée avant leur élection. Il serait intéressant de s'entretenir avec eux au sujet de leur vision du lieu).
- Cette identité de musée ouvert sur le contemporain et les questions de société doit passer par un accent sur **l'accueil** : il s'agirait de repenser l'entrée et le seuil du musée.
- Faire évoluer l'identité du musée nécessitera de dégager un **budget** adapté.
- L'idée récente mais mal définie du « carré des musées » doit être creusée
- Une carte des lieux culturels a été pensée par le Comité citoyen pour la culture et concrétisée sous deux formes : l'une est un objet artistique, l'autre une application numérique renseignant sur l'offre. Conçue par Lohengrin Papadato, elle est un outil de communication à destination des locaux qui touche à l'identité.

Bibliographie

Diagnostic

APPADURAI, Arjun (dir.). *La vie sociale des choses: les marchandises dans une perspective culturelle*. traduit par Nadège TRAORE-DULOT. Dijon, France. les Presses du réel. 2020. 397 p.

BELVEZE CAMILLE et FLEURY ALICE. « Exposer le matrimoine : les artistes femmes dans les collections du Palais des Beaux-arts de Lille » *Où sont les femmes ? : enquête sur les artistes femmes du musée : [publié à l'occasion de l'exposition « Où sont les femmes ? Enquête sur les artistes femmes du musée », organisée du 20 octobre 2023 au 11 mars 2024 par le Palais des Beaux -Arts de Lille]*. Lille. Inventit. 2023, p.

BERUBE, Patricia. *La fin du «ne pas toucher» ? L'ère est à l'immersif dans les musées*. 2020. URL : <http://theconversation.com/la-fin-du-ne-pas-toucher-lere-est-a-limmersif-dans-les-musees-125097> [consulté le 25 janvier 2026].

CHAUMIER, Serge. « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'oeuvre et de sa réception », *Culture & Musées*. 2010, vol.16 n° 1. p. 21-43.

DIRECTION GENERALE DES PATRIMOINES, SERVICE DES MUSEES DE FRANCE. *Le programme d'un parcours de visite des collections Musée de France*. Ministère de la Culture. 2020.

DORLEAC, Laurence Bertrand. *Les choses. Une histoire de la nature morte*. [s.l.]. Lienart ; Louvre éditions. 2022. URL : <https://hal-sciencespo.archives-ouvertes.fr/hal-03976612> [consulté le 14 mars 2023].

DURAND, Anne-Aël. « Les défis du braille, deux cents ans après son invention », *Le Monde*. 14 novembre 2025 . URL : https://www.lemonde.fr/societe/article/2025/11/13/les-defis-du-braille-deux-cents-ans-apres-son-invention_6653233_3224.html [consulté le 25 janvier 2026].

EILDELMAN, Jacqueline. *Inventer des Musées pour demain. Rapport de la mission Musées du XXIe siècle*. [s.n.]. 2017. (La documentation française).

GGC. *Approche culturelle sensible*. 2023. URL : <https://www.macval.fr/Approche-culturelle-sensible> [consulté le 25 janvier 2026].

HAMON, Sterenn. « Quand l'exposition temporaire interpelle la collection permanente », *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*. 2023 n° 205. p. 18-25.

JOIN-LAMBERT, Sophie, Véronique MOREAU, Annie GILET, et al. *Le projet scientifique et culturel du Musée des Beaux-arts de Tours*. Musée des Beaux-arts de Tours. 2015.

LECAPLAIN, Manon. *Réécrire un parcours de visite en musée de Beaux-Arts : méthode, enjeux et défis*. Institut National du Patrimoine. 2022.

NACHTERGAEL MAGALI. *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ? : récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*. Paris. MKF éditions. 2023. (Collection Les essais visuels).

VILLE DE TOURS. *Rapport d'orientation budgétaire 2026*. [s.n.]. 2025.

VILLE DE TOURS. « Les cultures au service de l'émancipation DROITS CULTURELS, CRÉATION, PATRIMOINE ET ÉDUCATION POPULAIRE 2020-2026 ».

VILLE DE TOURS. *Rapport d'orientations budgétaires 2023*. [s.n.]. 2022.

Cultural Mediation in the Collection Presentation. URL : https://www.nasjonalmuseum.no/en/exhibitions-and-events/national-museum/exhibitions/2021/collection-exhibition/formidling-i-samlingspresentasjonen/?_gl=1*1uwwxg*_up*MQ..*_ga*OTk3NzU5Njk0LjE3Njg2NTYyODA.*_ga_7FBBTCX7G5*czE3Njg2Njg0OTgkbzlkZzAkdE3Njg2Njg0OTgkajYwJGwwJGgw [consulté le 25 janvier 2026].

Cultural Mediation in the Collection Presentation. URL : <https://www.nasjonalmuseum.no/en/exhibitions-and-events/national-museum/exhibitions/2021/collection-exhibition/formidling-i-samlingspresentasjonen/> [consulté le 19 janvier 2026].

Collection permanente | Philharmonie de Paris. URL : <https://philharmoniedeparis.fr/fr/activite/exposition/28825-collection-permanente> [consulté le 18 janvier 2026].

Bibliographie en travail : exposition « Histoires »

ANDRE-PALLOIS, Nadine, Viviane FAYAUD, Baptiste HENRIOT, et al. (dir.). *Peintures des lointains: la collection du musée du quai Branly - Jacques Chirac*. Catalogue d'exposition : [exposition, Musée du quai Branly, Paris, 30 janvier 2018-6 janvier 2019]. Paris. Skira : Musée du quai Branly - Jacques Chirac. 2018. 272 p.

BANN, Stephen et Stéphane PACCOUD (dir.). *L'invention du passé, Tome II. Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850*. Catalogue d'exposition [exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 19 avril-21 juillet 2014]. Paris, Lyon. Hazan ; Musée des Beaux-Arts. 2014. 1 p.

BAUCHANT, André. *André Bauchant, 1873-1958, rétrospective: Musée des beaux-arts, Tours, juillet-septembre, 1960*. Tours. Le Musée. 1960. 35 p.

BRIAT-PHILIPPE, Magali (dir.). *L'invention du passé, Tome I. Gothique, mon amour ...: 1802-1830*. Catalogue d'exposition [exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 19 avril-21 juillet 2014]. Malakoff, Bourg-en-Bresse. Hazan ; Monastère royal de Brou. 2014. 1 p.

COGEVAL, Guy, Pablo JIMENEZ BURILLO, et Côme FABRE (dir.). *El canto del cisne: pinturas académicas del Salón de París : colecciones Musée d'Orsay*. Catalogue d'exposition [Madrid, Fondation Mapfre, 14 février au 3 mai 2015]. Paris, Madrid. M'O ; Fundación Mapfre. 2015. 299 p.

DIJKSTRA, Bram. *Les idoles de la perversité : figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*. Paris. Seuil. 1992. 475 p. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35542056v> [consulté le 23 janvier 2026].

FOUCART, Bruno. Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860). Paris. Arthéna. 1987. 443 p. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34910793f> [consulté le 23 janvier 2026].

HARDING, James. Les peintres pompiers: la peinture académique en France de 1830 à 1880. Paris. Flammarion. 1980. 134 p. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb346741281> [consulté le 23 janvier 2026].

HEBERT, Oriane. La peinture d'Histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870). Clermont-Ferrand. Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand. 2016. 602 p.

HENNEMAN, Jennifer R., Jacob Rama BERMAN, Emily C. BURNS, et al. Near East to Far West: Fictions of French and American Colonialism. Catalogue d'exposition [Denver, Denver Art Museum, 5 mars-28 mai 2023]. Denver. Denver Art Museum. 2023. 288 p.

HESS, Thomas B. et Linda NOCHLIN (dir.). Woman as sex object: studies in erotic art, 1730-1970. London. Allen Lane. 1973. 257 p. URL : <https://bac-lac.on.worldcat.org/oclc/1032975480> [consulté le 23 janvier 2026].

LESPES, Marlène. Le Maroc des peintres français (1912-1956) de l'orientalisme à l'art colonial. Toulouse, France. Université Toulouse Jean Jaurès. 2023. 783 p.

LOBSTEIN, Dominique, Georges VIGARELLO, et Aurélie GAVOILLE (dir.). Le théâtre des émotions. Catalogue d'exposition [Paris, Musée Marmottan Monet, 13 avril au 21 août 2022]. Paris. Hazan ; Musée Marmottan Monet. 2022. 230 p. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb47016446h> [consulté le 23 janvier 2026].

LOYRETTE, Henri, Sebastien ALLARD, et Laurence des CARS. L'Art français: [V] : le XIXe siècle 1819-1905. Paris. Flammarion. 2006. 463 p.

LOYRETTE, Henri et Gary TINTEROW (dir.). Impressionnisme: les origines, 1859-1869. Catalogue d'exposition : [Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19 avril-8 août 1994 : New York, the Metropolitan Museum of Art, 19 septembre 1994-8 janvier 1995]. Paris. Ed. de la Réunion des musées nationaux. 1994. 476 p.

MAINARDI, Patricia. The death of history painting in France, 1867. Paris. Presses universitaires de France. 1982. 219 p.

MOREAU, Véronique. Peintures du XIXe siècle, 1800-1914 / 2, H - Z ; Anonymes ; Supplément. Tours. Musée des Beaux-Arts. 2002. 364 p.

MOREAU, Véronique. Peintures du XIXe siècle: 1800-1914 : catalogue raisonné. Tours, [Azay-le-Ferron]. Musée des beaux-arts ; Château d'Azay-le-Ferron. 1999. 862 p. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38879658f> [consulté le 23 janvier 2026].

ROBICHON, François. « La peinture française de la guerre de 1870 à l'épreuve de vérité » in Marion GLAUMAUD-CARBONNIER et Nicholas WHITE (dir.). Lendemain de défaite : 1870-1871 dans l'imaginaire de la IIIe République. Lyon. Presses universitaires de Lyon. 2024, p. 117-128. (Littérature & idéologies). URL : <https://books.openedition.org/pul/53317> [consulté le 23 janvier 2026].

ROQUE, Georges et Daniel ARASSE. Majeur ou mineur ? : les hiérarchies en art. Nîmes [France]. J. Chambon. 2000. 320 p. (Rayon art). URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37198941c> [consulté le 23 janvier 2026].

SCHWENTZEL, Christian-Georges. Judith, figure biblique de la « veuve noire ». 2022. URL : <http://theconversation.com/judith-figure-biblique-de-la-veuve-noire-185237> [consulté le 23 janvier 2026].

SERGE CERUTI, Stéphane Lojkin. Représenter Judith : entre histoire et portrait. 2023. URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/ressources/illustrer-bible/representer-judith-entre-histoire-portrait> [consulté le 23 janvier 2026].

SERIE, Pierre. La peinture d'histoire en France, 1860-1900 : la lyre ou le poignard. Paris. Arthena. 2014. 592 p. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb438290794> [consulté le 23 janvier 2026].

WOLF, Norbert. L'art des salons : le triomphe de la peinture du XIXe siècle. Paris. Citadelles & Mazenod. 2012. 1 p. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb427580347> [consulté le 23 janvier 2026].

Histoire de la laideur. Paris. Flammarion. 2011. 1 p.

Salomé / dir. par Mireille Dottin-Orsini. [s.l.]. Ed. « Autrement » (Paris). 1996. 384 p. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3346031t> [consulté le 23 janvier 2026].

André Bauchant: peintures - dessins : 1915-1958 : [exposition], Tours, Musée des Beaux-Arts, 4 octobre-1er décembre 1991. Château-Renault. Hôtel de ville. 1960. 47 p.

Salomé : itinéraire d'une jeune fille impudique. URL : <https://theconversation.com/salome-itineraire-dune-jeune-fille-impudique-155245> [consulté le 23 janvier 2026].

Droits d'auteur

© Institut national du patrimoine
