



Exposition

Le TRAIT

et L'OMBRE

Dessins français du musée
des Beaux-Arts d'Orléans
De Géricault à Picasso

8 SEPT. - 31 DEC.

Musée du Domaine départemental de Sceaux
Château de Sceaux - 92330 Sceaux

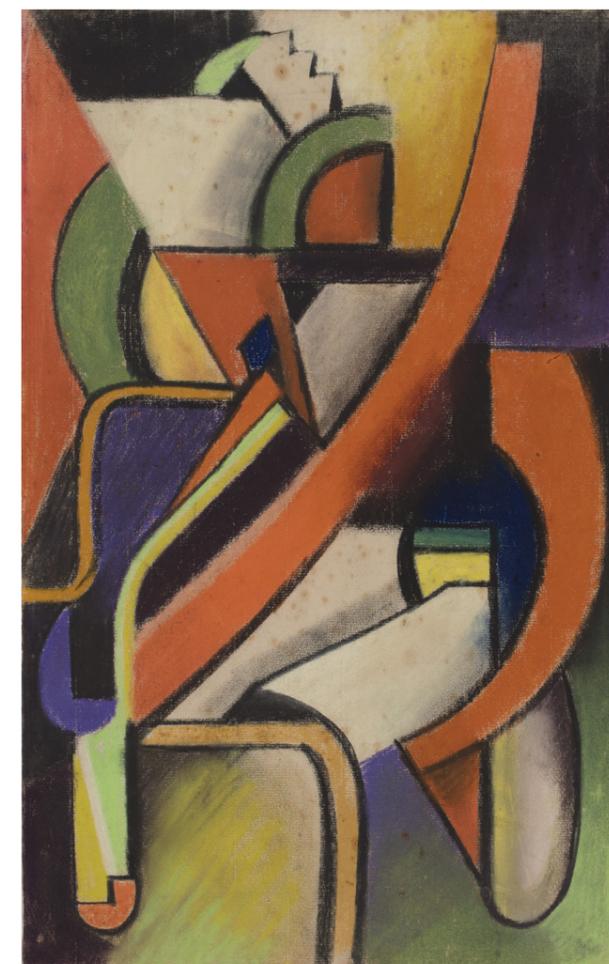
Le TRAIT et L'OMBRE

Dessins français du musée
des Beaux-Arts d'Orléans
De Géricault à Picasso

Le Département des Hauts-de-Seine, en partenariat avec le musée des Beaux-Arts d'Orléans, présente du 8 septembre au 31 décembre 2022 *Le Trait et l'Ombre. Dessins français du musée des Beaux-Arts d'Orléans : de Géricault à Picasso.*

Issu du fonds particulièrement riche du cabinet des arts graphiques orléanais, la sélection de plus de cents dessins déploie un large panorama de l'art français allant du néoclassicisme à l'avant-garde du début du XX^e siècle. À côté d'œuvres canoniques de Vincent, David, Ingres, Géricault, Maurice Denis, Picasso, l'exposition révèle des artistes rares, singuliers, méconnus, qui font la particularité de la collection graphique du musée des Beaux-Arts d'Orléans et constituent autant de découvertes pour le public : **Jean-Marie Delaperche** (1771-1843), dessinateur illuminé de l'ère napoléonienne totalement inconnu jusqu'en 2017 ; **Léon Cogniet** (1794-1880), l'un des tout premiers peintres romantiques et l'un des plus méconnus, dont le musée d'Orléans conserve le fonds d'atelier ; **Jules-Robert Auguste** (1789-1850), dit « Monsieur Auguste », l'inspirateur du courant orientaliste français et celui qui a remis la pratique du pastel au goût du jour dans les années 1820 ; **Maurice Boutet de Monvel** (1850-1913), illustrateur de Jeanne d'Arc ayant joui de son vivant d'une renommée internationale ; **Henri Gaudier-Brzeska** (1891-1915), légende de l'art moderne, peu connu du grand public et pourtant artiste majeur de l'avant-garde anglaise au tournant de 1910.

Avec une première exposition des dessins de Poussin à David présentée à Sceaux au printemps 2022, *Le Trait et l'Ombre* est l'exposition de dessins français du musée d'Orléans la plus ambitieuse jamais entreprise.



Cat. 184 Henri Gaudier-Brzeska, *Autobus*, 1914
Pastel sur papier vergé, 48 x 31 cm

Sommaire

Le cabinet des arts graphiques du musée des Beaux-Arts d'Orléans	p.5
Parcours de l'exposition	p.6
I. L'Antiquité moderne	p.8
II. Entre deux Révolutions	p.10
III. Cogniet et compagnie	p.12
IV. Romantismes	p.14
V. L'exotisme	p.16
VI. Paysages	p.18
VII. Portraits et autoportraits	p.20
VIII. Jeanne d'Arc, images d'un culte	p.22
IX. Tradition et modernité	p.24
X. Henri Gaudier-Brzeska	p.26
XI. Max Jacob et ses amis	p.28
La publication	p.30
Le musée des Beaux-Arts d'Orléans	p.32
Le Domaine départemental de Sceaux	p.34
Informations pratiques	p.36

Le cabinet des arts graphiques des musées d'Orléans

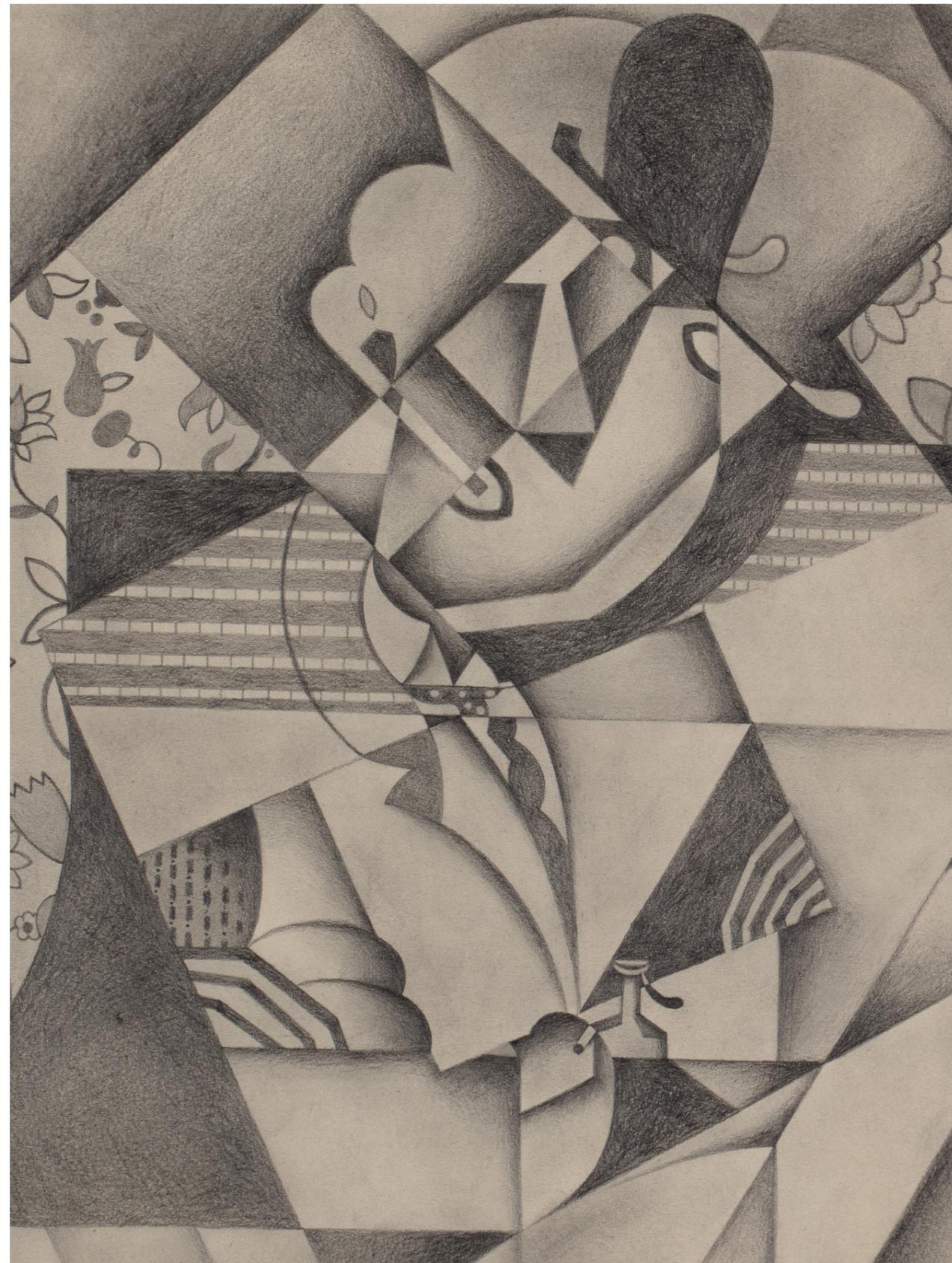
Riche de plus de 12.000 dessins et de 50.000 estampes, le cabinet des arts graphiques du musée des Beaux-Arts d'Orléans compte parmi les toutes premières collections publiques en Région. Si son exceptionnel ensemble de pastels (le premier en France après celui du Louvre), a fait sa réputation, et s'il est de longue date consulté par les spécialistes, ses collections restent encore mal connues du public, car relativement peu montrées et publiées.

Son histoire est profondément ancrée dans celle de la ville, prospère cité du Val-de-Loire attachée à la famille royale. Le noyau de la collection de dessins formée à partir de la création du musée, en 1823, à l'initiative du comte de Bizemont (1752-1837), est issu de celles réunies au siècle précédent par un petit cercle d'amateurs auxquels Aignan-Thomas Desfriches (1715-1800), figure centrale de la vie artistique et culturelle orléanaise, a montré la voie. Tandis que les dons des Orléanais affluent tout au long du XIX^e siècle et que le musée s'enrichit d'importantes collections d'estampes (Leber, Desnoyers), deux personnalités vont contribuer à donner une autre envergure au cabinet des dessins, Eudoxe Marcille (1814-1890) et Paul Fourché (1840-1922). Fils de l'illustre collectionneur d'origine orléanaise Martial-François Marcille, devenu à son tour l'un des plus grands collectionneurs de son temps, Eudoxe prend la direction du musée en 1870 et s'évertue, vingt années durant, à y faire entrer l'art romantique par des dons d'artistes contemporains, le legs du fonds d'atelier de Léon Cogniet (1794-1880) étant son plus grand trophée (1500 dessins). Le cabinet des dessins change encore d'échelle au début du siècle suivant avec le don (1907), puis le legs (1922) par Paul Fourché, négociant bordelais d'origine orléanaise, de ses collections, comptant notamment près de 4300 feuilles de toutes les écoles. L'art moderne fait son entrée

en 1956 avec le don capital, par Harold Stanley Ede, de plus de huit cent cinquante dessins du sculpteur d'avant-garde Henri-Gaudier Brzeska (1891-1915), tandis que la ville d'Orléans entreprend de constituer, à la même époque, un fonds d'œuvres graphiques de Max Jacob (1871-1944), en mémoire au « poète-pénitent » de Saint-Benoît-sur-Loire arrêté par la Gestapo à Orléans en 1944. L'acquisition, en 2017, d'un ensemble de 92 dessins de Jean-Marie Delaperche (1771-1843) est l'un des exemples récents de l'active politique d'enrichissement que le musée d'Orléans ne cesse de poursuivre.

Les expositions *De Venise à Palerme* (2004), consacrée aux dessins italiens, *Entre Lumières et Romantisme* (2006-2007), florilège des dessins néoclassiques, *De Dürer à Mantegna* (2010), qui révélait les fleurons de la collection d'estampes de la Renaissance, et *Traits Divins* (2017), sélection de dessins religieux du XVII^e siècle français, ont été les étapes de la divulgation progressive des collections graphiques orléanaises entreprise au tournant de l'an 2000. Avec près de deux cents œuvres choisies du XVI^e au XX^e siècle, *Le Trait et l'Ombre* lève le voile sur le fonds français, de loin le plus important avec quelque dix mille feuilles.

Parcours de l'exposition



Cat. 185. Jean Metzinger, *Le Fumeur (Portrait de Max Jacob)*, 1913
Crayon graphite sur papier vélin, 43,5 x 34 cm
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

I. L'Antiquité moderne

Depuis la Renaissance, la redécouverte cyclique de l'Antiquité n'en finit pas de refonder la pensée occidentale. Lorsqu'il s'est agi d'établir un modèle culturel en accord avec l'aspiration contemporaine à la connaissance objective du monde – au Quattrocento, à l'âge classique, au siècle des Lumières – le génie des Anciens a toujours été une source de régénération dans tous les domaines de la vie intellectuelle. Au XVIII^e siècle, l'avènement des Lumières s'accompagne, sur le plan de la création artistique, d'un rejet de l'art rocaille, associé dans l'esprit des hommes de progrès à l'idée de frivolité, de fausseté et de licence morale. À cette esthétique du mensonge et de l'illusion est opposé le *vrai style* obtenu par l'imitation de la *belle nature*. La critique attend de la peinture d'histoire, corrompue par le goût des commanditaires pour une mythologie racoleuse, qu'elle redevienne une « école de mœurs » en représentant « les actions héroïques des grands hommes, les exemples d'humanité, de générosité, de courage, de mépris des dangers et même de la vie » (La Font de Saint-Yenne, 1747). La réforme plastique qui accompagne cette moralisation de la peinture d'histoire est accomplie sous le règne de Louis XVI par la génération des élèves de Joseph-Marie Vien – Louis David, François-André Vincent, Jean-Baptiste Regnault, entre autres – au moyen de l'imitation fidèle de la *nature* (le modèle vivant) et de l'étude d'après l'*Antique* (le modèle sculpté). Les rigoureuses études de nus préparatoires au tableau *Aria et Poetus* de **Vincent (91-92)**, illustrant un modèle de comportement exemplaire face à la mort, raconté par Pline l'Ancien, est emblématique de cette Antiquité moderne.

La référence à la Grèce et à la Rome antiques se modifie avec les bouleversements politiques et sociaux qui découlent de la Révolution française. Une Antiquité subjective émerge, qui sert toujours de miroir au temps présent. La violence révolutionnaire trouve un écho dans les mythes fantasmatiques, tel celui du héros incestueux et parricide Oreste, poursuivi par les Furies (**Desmarais, 93**). Le sort de la famille de Priam (**Hennequin, 95 ; Lafitte, 96**) peut passer pour une allégorie des malheurs du peuple français, tandis que l'Antiquité épique et onirique de Virgile (**Girodet, 97-99**) revient au premier plan sous l'Empire permettant une heureuse évasion poétique. L'Antiquité dionysiaque dont Géricault et Delaperche exploitent le puissant pouvoir évocateur, faisant appel aux sens et aux passions de l'amour, sera le tremplin vers une autre modernité, celle de la révolution romantique (**Géricault, 102 ; Delaperche, 103**).



Cat. 92. François-André Vincent, *Étude de deux femmes nues, de profil à droite, pour Aria et Poetus*, vers 1784
Plume et encre brune sur tracé à la sanguine ; mise au carreau à la sanguine sur papier vergé crème collé sur carton
48,1 x 42,1 cm. © Musée des Beaux-Arts d'Orléans



Cat. 102. Théodore Géricault, *Le Cortège de Silène*, vers 1817
Crayon Conté, lavis d'encre brune et rehauts de gouache blanche sur papier bistre, 21,6 x 28,5 cm.
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

II. Entre deux Révolutions



Cat. 104. Jacques-Louis David, *Étude de Barnave nu*, pour *Le Serment du Jeu de Paume*, 1791
Crayon graphite sur papier vergé crème ; mise au carreau, 30,1 x 18,6 cm. © Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Entre la Révolution de 1789 et celle de 1830, il semble aux Français qu'un siècle se soit écoulé tant la cartographie du monde moderne a changé, avec le renversement du vieil ordre monarchique, la redistribution des couronnes, le déplacement des frontières et l'aspiration des peuples à la liberté. Avec l'introduction du politique dans tous les secteurs de la vie publique, l'art est devenu engagé. Jacques-Louis David s'est imposé au début du mouvement révolutionnaire comme le leader des artistes dissidents de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Si son projet du *Serment du Jeu de Paume*, placé sous l'égide des Jacobins pour commémorer l'acte fondateur de la Révolution, a été le premier pas de son engagement politique, il a surtout été l'occasion de fixer le modèle d'une nouvelle peinture d'histoire, désormais ancrée dans le temps présent. En dépit d'une théorie de l'art qui considérait traditionnellement le costume contemporain comme indigne du « grand genre », David est parvenu à hisser la représentation de l'événement politique au plus haut degré de la peinture d'histoire (104).

Si la suppression des académies sous la République jacobine (septembre 1792-juillet 1794) a momentanément libéré les artistes d'un cadre professionnel hiérarchisé et contraignant, si l'indépendance qu'ils ont acquise sous le Directoire (octobre 1795-novembre 1799) les a imposés comme un modèle social, le régime napoléonien (mai 1804-avril 1814) allait de nouveau les placer sous une protection autoritaire et conditionnelle. L'Empereur entendait transformer la République des arts en un « corps de volontaires enthousiastes » (Vivant Denon) chargé d'illustrer sa geste et les exploits de sa Grande Armée. Le costume militaire était assez pittoresque pour mériter sa place dans la peinture d'histoire, mais la nature de l'action guerrière était à double tranchant, la figuration subsidiaire de ses désastres contenant sa propre critique (Bergeret, 106 ; Norblin, 107).

Au cours de ces décennies, lorsque les circonstances économiques défavorables au marché de la peinture d'histoire en ont rendu l'exercice plus difficile, le dessin, d'une mise en œuvre plus facile et moins coûteuse, s'est avéré une alternative opportune.

Mais le papier est également le support sur lequel l'artiste a épanché ses états d'âme. Presque exclusivement graphique, sans finalité connue, tout l'œuvre de Jean-Marie Delaperche (105, 108-111) apparaît comme le journal intime de ses tourments et désillusions face à la chute de la monarchie et à l'ordre barbare dans lequel Napoléon a plongé le monde. Sa subjectivité s'est exprimée au travers d'une invention poétique qui a fait de chaque composition un tableau dessiné.



Cat. 111. Jean-Marie Delaperche, *Les Adieux de Louis XVI à sa famille*, vers 1814-1817
Crayon graphite, plume, encre et lavis d'encre au carbone, lavis d'encre métallo-gallique, lavis et rehauts de gouaches blanche et beige, sur papier vélin, 23,5 x 35 cm
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

III. Cogniet et compagnie

Parmi les enrichissements dont le musée d'Orléans a bénéficié sous l'actif directorat d'Eudoxe Marcille (1870-1890), le plus capital est celui du fonds d'atelier du peintre **Léon Cogniet (1794-1880)**. Les mille cinq cent quarante et un dessins qui le composent, dont huit cent vingt-trois de l'artiste et sept cent dix-huit par d'autres mains, sont entrés dans les collections avec le legs de sa veuve Caroline et de sa belle-sœur Rosalie Thévenin, en 1892. Cogniet est, avec ses compagnons de l'atelier de Guérin, Géricault, Delacroix, Scheffer, Champmartin..., l'un des premiers peintres romantiques français. À la différence des deux premiers, plus subversifs, il développera une esthétique du « juste milieu » parfaitement en phase avec l'esprit de la monarchie de Juillet, régime qui fera sa fortune.



Cat. 120 Théodore Géricault, *Quatre études d'une femme allongée les yeux clos*, 1818-1819
Plume, pinceau et encre ferro-gallique sur papier vélin
22,6 x 30,2 cm. © Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Collectionneur occasionnel et sélectif, il a acquis des feuilles aussi magistrales que celles de **David (104)** et de **Vincent (91, 92)**, ainsi que des études académiques de leurs contemporains (Taraval, Moitte, Regnault, Suvée...), rassemblées comme témoins d'un moment de l'histoire de la peinture française dont il se reconnaissait l'héritier. Mais son fonds révèle surtout toute la communauté fréquentée au cours de ses années de formation, entre Paris et Rome. **Géricault (121)**, l'ainé et le modèle de la première génération des peintres romantiques, y est de loin le mieux représenté. Ce corpus amical, principalement issu du voyage en Italie, célèbre le paysage (**Michallon, 114**) et le peuple romain (**Géricault, 116-118**), dont la physionomie expressive et les costumes pittoresques offrent aux yeux des jeunes peintres français une beauté antique



Cat. 122. Léon Cogniet, *Étude d'homme noir agenouillé, de dos, pour L'Expédition d'Égypte sous les ordres de Bonaparte*, vers 1830-1833
Fusain et estompe, crayon noir et rehauts de craie blanche sur papier vergé chamois, 30,5 x 47,8 cm
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

autrement plus vivante que la sculpture des Anciens. Ils y découvrent également leur nouveau héros, le brigand (**Cogniet, 115 ; Bodinier, 119**), demi-dieu hors-la-loi que le peuple craint autant qu'il l'adule.

Tous les aspects du talent de dessinateur de Cogniet se révèlent par ailleurs dans son fonds, qui comporte les études préparatoires de ses tableaux majeurs, tels *L'Expédition d'Égypte sous les ordres de Bonaparte (122)* et *Le Tintoret peignant sa fille morte (123)*, aussi bien que des modèles pour la lithographie (**124**), ou des dessins autonomes (**125**).

IV. Romantismes

Toutes les expressions picturales de la première moitié du XIX^e siècle ne peuvent être rassemblées sous la bannière de ce qu'il est convenu d'appeler le Romantisme, dans la définition duquel entrent l'anti-académisme, l'exaltation de la couleur au dépend du dessin, la promotion de l'histoire moderne plutôt que celle du passé antique... Mais, au-delà de ces valeurs communément admises, la variété des expressions individuelles de la nouvelle génération d'artistes patronnée par les gouvernements des Bourbons (1815-1830) et de la monarchie de Juillet (1830-1848), et l'éclatement de la hiérarchie des genres qui caractérise la production artistique de cette période, justifient d'envisager le courant romantique dans sa dimension plurielle.

L'historicisme en est un aspect majeur. L'engouement pour le passé médiéval et renaissant s'est d'abord introduit dans le « grand genre » sur le mode anecdotique cultivé par les peintres dits troubadour, dans les années 1800, avant de se développer de manière plus réaliste et grandiloquente avec la diffusion des romans historiques de Walter Scott dans les années 1820. Tandis que l'imaginaire du Moyen Âge (**Auguste, 126 ; Nanteuil, 128 ; Sigalon, 129**) a bouleversé le répertoire de la peinture d'histoire, le passé national moderne (**Johannot, 127**) est promu par l'État pour répondre à la nécessaire réconciliation du pays en période de crise, comme l'a été la Révolution de 1830.



Cat. 132. Henri Lehmann, Feuille d'études d'une femme nue vue de dos, de trois-quarts à gauche, les bras levés, 1849-1850
Crayon Conté, sanguine et craie blanche sur papier crème, 30,1 x 20,3 cm. © Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Si l'art religieux connaît par ailleurs un formidable essor à la faveur d'une ambitieuse politique de commande publique (**Chassériau, 131**), la culture classique ne disparaît pas du paysage pictural : l'éros et la violence sont des ressources de la mythologie en parfait accord avec la sensibilité d'un XIX^e siècle porté à la sublimation des sens et des passions (**Lehmann, 132, 133**).

Sur le plan des techniques graphiques, l'introduction de la couleur est sans aucun doute l'une des innovations majeures dans la pratique du dessin à l'époque romantique, avec le développement sans précédent de l'aquarelle et le retour en grâce du pastel. Mais l'essor de la lithographie, mise au service du livre et de la presse, est une révolution aux implications plus profondes et durables : elle consacre l'esthétique du reportage qui va accompagner l'émergence d'une veine réaliste et sociale (**Charlet, 134 ; Antigna, 135 ; Bonvin, 136**).



Cat. 135. Alexandre Antigna, Étude pour L'Incendie, vers 1850
Fusain et rehauts de pastel sur papier vergé beige, huilé par endroits, mis au carreau, 33,8 x 45,1 cm.
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

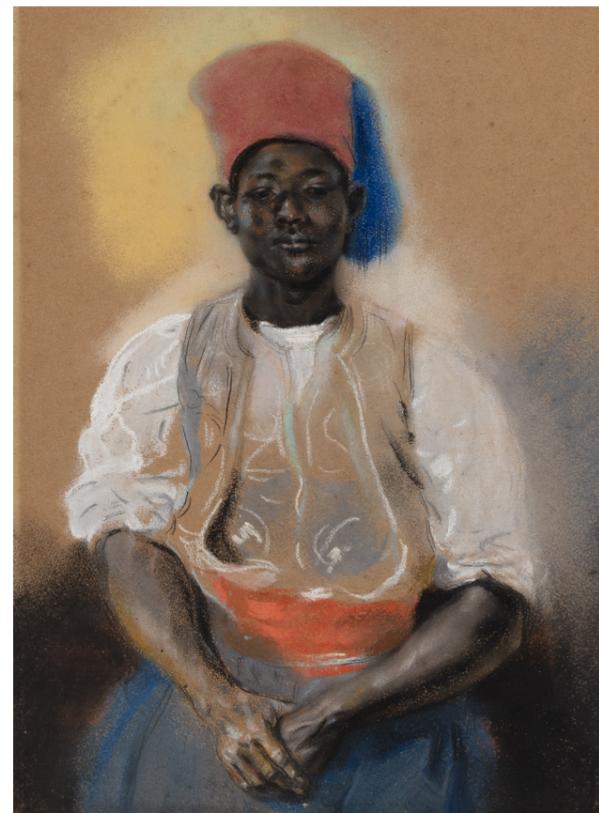
V. L'Exotisme



Cat. 137. Jules-Robert Auguste, *Femme blanche appuyée sur une mulâtresse*, vers 1828-1830
Pastel sur papier vergé, 23,3 x 31,5 cm
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

L'expérience du voyage, de l'itinérance, de l'exil, avec le déplacement des points de vue qu'elle suppose, a été un puissant accélérateur de modernité au XIX^e siècle. Il y eut d'abord l'Italie, de longue date étape obligée de toute formation artistique. Mais l'exotisme de la péninsule est resté ignoré tant que l'Antiquité et les maîtres anciens mobilisaient l'attention des voyageurs. L'étude du peuple italien et de son folklore devint une source d'inspiration majeure pour la génération d'artistes formée sous l'Empire (voir la section **III. Cogniet et compagnie**).

Depuis le retour de l'expédition d'Égypte à Paris, en 1801, accompagnée de l'unité de cavalerie légère des mamelouks de la garde de Bonaparte, l'irruption de l'Orient dans l'espace public avait ouvert les yeux des contemporains à l'altérité ethnique. L'imitation exacte des types humains composant le peuple égyptien d'alors (Coptes, Arabes, Turcs, Grecs, etc.) et la vérité de la couleur locale orientale, étaient devenues les critères d'un nouveau genre pictural initié par la commande de tableaux (à Gros, Guérin, Girodet) destinés à célébrer cette épopée militaire et scientifique.



Cat. 139 Jules-Robert Auguste, *Portrait d'un homme noir*, vers 1828-1830. Pastel sur papier vélin, 31 x 23,8 cm
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Au tournant de 1820, **Jules-Robert Auguste** (1789-1850) est l'homme par lequel l'Orient s'introduit dans la peinture romantique. Après avoir abandonné ses ambitions de sculpteur, ce fils d'un célèbre orfèvre de l'Empire tombé en disgrâce partit à l'aventure autour du bassin méditerranéen et au Proche-Orient et rapporta de ces contrées lointaines des artefacts – armes, bijoux, textiles, objets précieux – qui activèrent l'imaginaire de ses amis peintres bercés par les poèmes de Byron et les romans de Walter Scott. L'atelier exotique de « Monsieur Auguste », au 11 de la rue des Martyrs, à Paris, est devenu le foyer de l'Orientalisme. L'artiste est par ailleurs indissociable de la redécouverte du pastel après un demi-siècle d'abandon presque total de la part des artistes, car les propriétés picturales des bâtons colorés et leur commodité d'utilisation s'avèrent particulièrement appropriées à l'imitation des épidermes des races autochtones rencontrées au cours de ses voyages (**138, 139**). Après lui, nombreux seront les peintres à aller chercher en Orient de nouvelles inspirations, notamment grâce au patronage de quelque explorateur ou touriste fortuné désireux de documenter leur voyage, tels Gleyre (**40**) et Marilhat (**142**). Certains construiront leur œuvre sur la base du matériel visuel accumulé au cours de leur périple.

VI. Paysages

Tour à tour idéal, poétique, héroïque ou transcendant, le paysage est sans doute le lieu où s'expriment avec le plus d'éloquence les aspirations, les désirs et les tourments de l'homme moderne. Grand genre pictural du XIX^e siècle, il accueille les expériences esthétiques les plus novatrices, avec la pratique de la peinture de plein air comme démarche fondatrice. Mais celle-ci se négocie d'abord, à la fin du XVIII^e siècle, dans la recherche d'un équilibre entre vérité et idéal, soit un compromis subtil entre l'étude sur le motif et le paysage composé, construction men-

tales dérivées de la tradition classique du XVII^e siècle, dont **Jean-Louis Cassas** est l'un des continuateurs (143). Dans l'œil de la jeune génération de peintres découvrant l'Italie dans les années 1820, les agréments de la « belle nature » s'effacent devant la beauté âpre de la campagne italienne. Après Corot, le premier à en avoir capté la substance au travers d'une approche formelle synthétique, **Cabat** est l'un de ses paysagistes les plus convaincants, ayant cherché à capter l'essence de la nature par un constant travail d'épure graphique (144).



Cat. 146. Léon Cogniet, *Une chute d'eau*, vers 1850 ou vers 1860-1870.
Pastel sur papier, 43 x 51,9 cm.
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Le retour du pastel dans l'exercice du dessin à partir des années 1830 est indissociable de la promotion de la couleur par l'art romantique. Dans le genre du paysage, il est l'instrument d'autant plus approprié à une vision lyrique de la nature que la fonte des teintes poudreuses traduit ses phénomènes atmosphériques avec une facilité plus grande que l'aquarelle ou la peinture à l'huile (**Cogniet**, 146 ; **Gudin**, 147). Ancré dans la subjectivité de l'artiste, le romantisme a également promu le paysage imaginaire, dont la vision s'opère en fermant l'œil physique pour ouvrir l'œil de l'esprit, selon la prescription de l'Allemand Caspar David Friedrich. Ce paysage a pu prendre la forme d'une vision onirique proposant au spectateur de s'évader (**Moine**, 145), aussi bien qu'un caprice produit par accident à partir de taches de couleurs (**George Sand**, 148).

Le contraste entre ces formes poétiques et la cartographie pittoresque des provinces que développent des artistes davantage en prise avec le présent résume parfaitement les deux faces de la modernité de l'art du XIX^e siècle telle que l'a définie Baudelaire : « le transitoire, le fugitif, le contingent » d'un côté, « l'éternel et l'immuable » de l'autre. À Orléans, **Charles Pensée** (149-151) a été le chroniqueur de ce siècle en mutation, dressant le portrait d'une ville où se télescopent patrimoine ancien et modernisation urbaine, culte du bon vieux temps et pensée rationaliste.



Cat. 151. Charles Pensée, *Vue de l'ancien hôtel-Dieu*, 1842
Aquarelle, rehauts de gouache blanche sur tracé au crayon graphite, sur papier vélin, 40,8 x 56,3 cm.
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

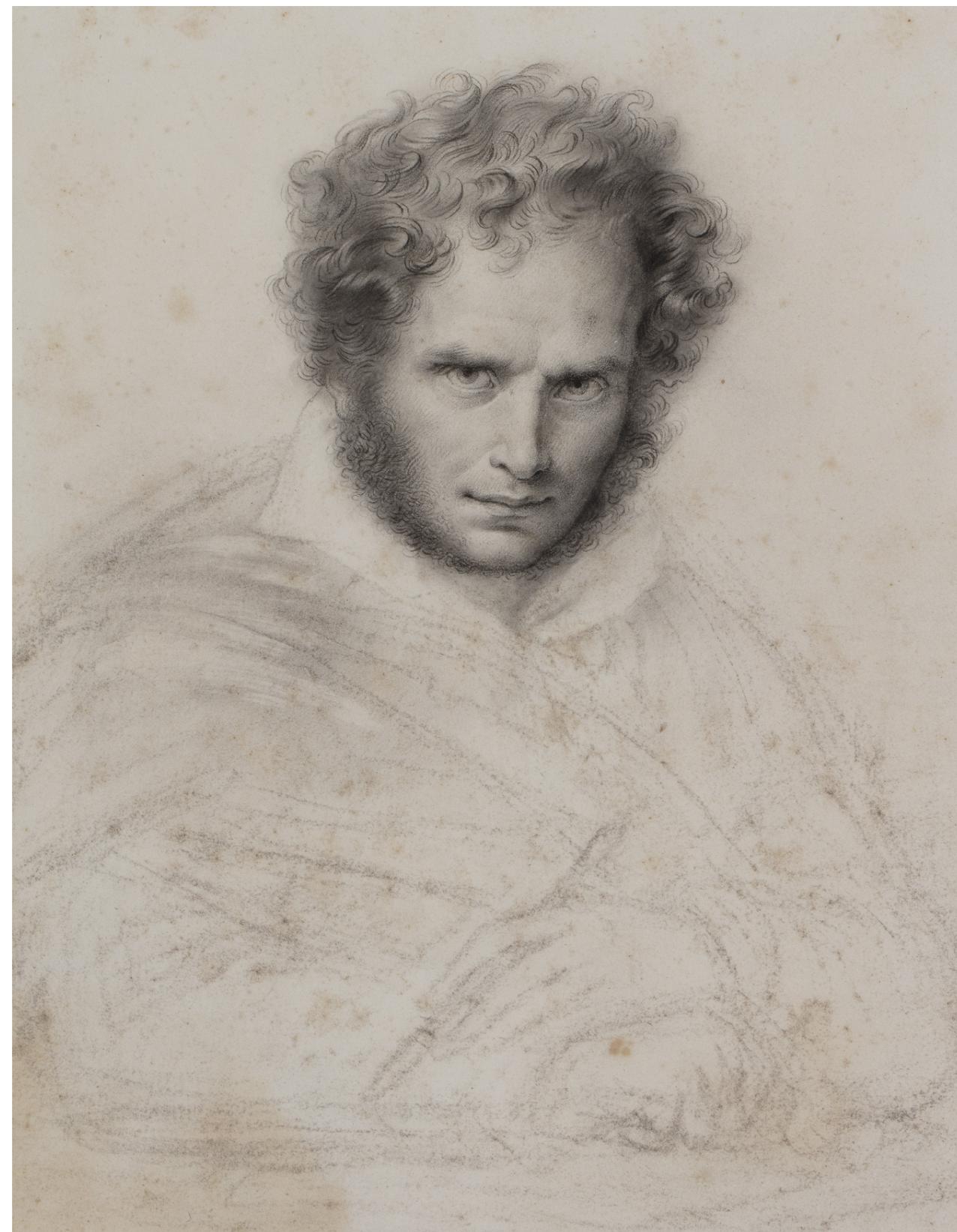
VII. Portraits et autoportraits

La démocratisation de la sphère artistique sous la Révolution, la crise économique qui affecte la grande peinture et l'émancipation de la société bourgeoise sous le Directoire sont les principaux facteurs de l'essor du portrait à la fin du XVIII^e siècle. Le portrait dessiné, d'une mise en œuvre facile et peu onéreuse, rencontre de fait un immense succès. Le portrait « en manière noire » élaboré par Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) au moyen du crayon artificiel d'un noir profond inventé par le peintre et chimiste Nicolas Jacques Conté, en 1795, pour pallier la pénurie des crayons de graphite anglais dont l'importation s'est tarie avec la guerre, est l'objet d'un engouement extraordinaire et inspire de nombreux imitateurs. Le jeune **Ingres** a été l'un d'eux, avant de trouver son propre style. Au début des années 1800, il est parvenu dans cette technique à un degré de virtuosité inégalé, rivalisant avec la peinture (153), avant d'aboutir, par un remarquable travail d'épure linéaire, à la formule du « portrait crayon » qui fera sa fortune (154). Au temps du romantisme, le marché du portrait toujours plus florissant allait restaurer l'usage d'un art graphique longtemps délaissé, la « peinture au pastel » (**Devéria**, 157), ajoutant la couleur à une picturalité auparavant obtenue au moyen de la seule pierre noire rehaussée de blanc.

Un phénomène culturel explique par ailleurs la présence accrue du portrait dans l'intérieur bourgeois comme dans l'espace public du Salon au XIX^e siècle, l'intérêt des contemporains pour la physiognomonie, pseudo-science théorisée à la fin du XVIII^e siècle par le pasteur zurichois Johann Kaspar Lavater. Consistant à déduire le

caractère de l'homme des traits de son visage, elle est rapidement devenue une pratique sociale relayée, durant plus d'un demi-siècle, par maints traités portatifs mettant la connaissance de l'homme expressif à la portée de tous. La faculté d'interpréter la physionomie allait être tout au long du siècle la marque d'une grande sensibilité.

La catégorie de l'autoportrait offrait sous ce rapport un intérêt particulier lorsque l'intention de l'artiste était de livrer son image à la postérité. Les enjeux de cet exercice n'ont pas varié depuis le Quattrocento, l'expression du moi oscillant entre affirmation du statut de l'artiste et introspection. Les autoportraits de **Girodet** et d'**Amaury Duval** illustrent parfaitement ces deux termes : si la mise en scène du dernier (158), vêtu d'un drapé intemporel devant son chevalet et s'apprêtant à peindre, formalise une filiation artistique remontant à la Renaissance, la représentation du premier (155), dans la posture du dessinateur ou de l'écrivain, crayon et bésicles en main, perdu dans ses pensées, le regard fiévreux exprimant une tension intérieure, propose une incarnation du génie créateur.



Cat. 154. Anne-Louis Girodet, *Autoportrait*, 1824
Contre-épreuve retouchée au crayon noir et à l'estompe sur papier vélin, 25,7 x 20 cm.
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

VIII. Jeanne d'Arc : images d'un culte



Cat. 160. Luc-Olivier Merson, *Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans*, 1895
Plume et encre noire, lavis gris, rehauts de gouache blanche sur papier blanc, 44 x 31 cm.
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Simple emblème d'une royauté absolue de droit divin sous l'Ancien Régime, Jeanne d'Arc va revêtir au cours de l'époque contemporaine une dimension symbolique exceptionnelle. La Pucelle d'Orléans fait son entrée dans l'iconographie des héros nationaux sous la Restauration (1815-1830), à la suite des travaux de Le Brun de Charmettes (*Histoire de Jeanne d'Arc*, 1817; *Orléanide*, 1819). Plusieurs raisons expliquent alors le développement d'une iconographie johannique, telles que la réactivation de la concurrence coloniale entre la France et l'Angleterre, l'association fortement désirée par les ultraroyalistes de l'Église et de l'État, ou encore la campagne menée par une partie du clergé français pour faire reconnaître la sainteté de Jeanne. Mais avec la monarchie de Juillet (1830-1848) une tension se fait jour entre son universalité et la polarisation des sensibilités politiques qu'elle cristallise : icône catholique pour les uns, elle est pour les autres une « fille du peuple, trahie par son roi et brûlée par l'Église » (Gustave Planche, 1831). L'immense succès de la statue de Jeanne par **Marie d'Orléans** (159), dont le premier tirage en bronze grandeur nature fut offert à la ville d'Orléans par Louis-Philippe, tient à sa sensibilité romantique fédératrice.

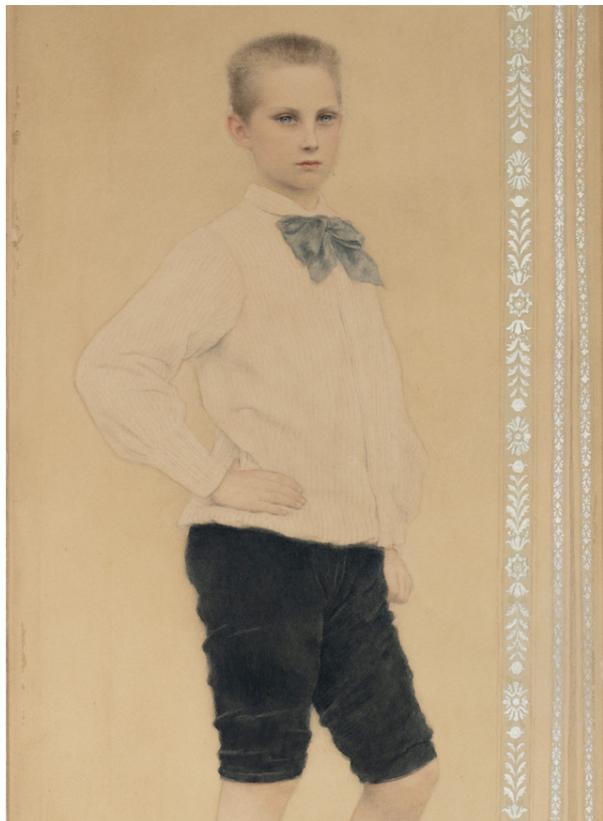
La Troisième République (1870-1940) est un autre moment fort de la réception du personnage, la guerre franco-prussienne (1870) ayant réactualisé cette figure patriotique incarnant la lutte contre l'envahisseur. Célébrée par deux pièces de théâtre avec Sarah Bernhard pour interprète principale (*Jeanne d'Arc* de Jules Barbier, 1890 et *Le Procès de Jeanne d'Arc* de Félix Moreau, 1909), elle inspire également des entreprises éditoriales aux

succès commerciaux retentissants, tel le Missel romain dit de Jeanne d'Arc publié chez Mame en 1895 avec des illustrations d'**Olivier Merson** (160), et l'album *Jeanne d'Arc* qui valut en 1896 à son dessinateur **Louis Maurice Boutet de Monvel** une renommée internationale (161, 162).

La béatification de la sainte en 1909 relançant son culte (**Maurice Denis**, 163), l'art moderne s'en empare avec l'intuition que la figure guerrière reprendrait de nouveau son rôle de porte-étendard de la France (**La Fresnaye**, 164), que le surréaliste Prévert tournera en dérision bien plus tard (166). Après la Seconde Guerre mondiale et moins de trente ans après la canonisation de Jeanne (1920), l'industrie hollywoodienne consacre son statut d'héroïne interplanétaire. Ingrid Bergman endosse le rôle-titre du film de Ian Fleming produit par la RKO en 1948, avec pour gageure de donner de l'Église catholique et des Anglais une image acceptable, malgré la violence du procès et la condamnation à mort de la jeune Lorraine. Porteur d'un nom indissociable de Jeanne d'Arc, **Bernard Boutet de Monvel** s'impose lorsqu'il s'agit de faire le portrait de l'actrice en vue de la promotion du film, dont seuls des dessins préparatoires (165) gardent aujourd'hui le souvenir.

IX. Tradition et modernité

Avec la fin de l'ère romantique, entérinée par les morts de Delacroix, en 1863, puis d'Ingres, en 1867, s'opéra une complète métamorphose de l'échiquier artistique. Après l'éclosion du courant réaliste et l'affaiblissement de l'autorité académique sous l'action du gouvernement de Napoléon III, qui autorisa l'ouverture d'un Salon des Refusés et réforma l'École des beaux-arts, l'émergence de la modernité impressionniste au tournant de 1870 acheva d'élargir le champ des possibles en matière de peinture. Ce contexte libéral et multiconfessionnel allait permettre à toutes les sensibilités de se développer, fussent-elles antagonistes – de la peinture d'histoire traditionnelle à une pratique de plein air expérimentale –, dans un espace public animé plus que jamais par les débats critiques. La période qui court de la guerre franco-prussienne à la Première Guerre mondiale (1870-1914) s'apparente ainsi à une traversée des « -ismes » (impressionnisme, symbolisme, pointillisme, cloisonnisme, fauvisme...) d'une extraordinaire vitalité.



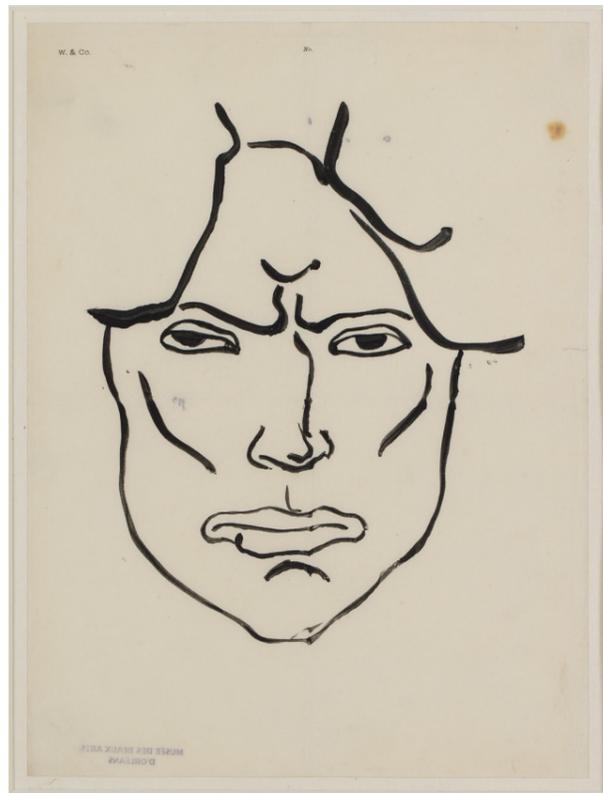
Cat. 169 Louis-Maurice Boutet, *Portrait de Jacques André, enfant*, vers 1892 (détail). Aquarelle, crayon graphite, rehauts de gouache blanche sur papier vélin, 43,3 x 20,6 cm
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

La représentation de cette variété dans les collections graphiques orléanaises est relativement récente. Depuis la fin du XIX^e siècle le collectionnisme local, auquel la politique d'acquisition d'Eudoxe Marcille a servi de boussole, est resté réfractaire à la modernité. L'art contemporain a fait une entrée timide au musée par des dons de personnalités étrangères au contexte orléanais, tel ceux du pastel symboliste de **Raoul-Henri Dreyfus (173)** par Edmond de Rothschild, en 1913, ou d'une série de gouaches de **Georgette Agutte (175)** par sa mère, en 1924. L'ouverture des collections à la modernité du XX^e siècle a été impulsée après la Seconde Guerre mondiale par Roger Secrétain (1902-1982), maire de la ville de 1959 à 1971, ami de Jean Zay et de Max Jacob. Mais cet élan bénéficia davantage aux collections de peintures (Gauguin, Soutine, Gromaire) qu'aux arts graphiques, à l'exception de l'achat du *Député* de **Georges Rouault (174)** et de la constitution d'un fonds Max Jacob (voir la section **XI. Max Jacob et ses amis**). Suivirent cependant de près, en 1973, les achats des feuilles post-symbolistes d'**Henri Martin (172)** et de **Maurice Denis (177)**. **Louis Maurice Boutet de Monvel (169, 170)**, Orléanais de renommée internationale de son vivant (voir la section **VIII. Jeanne d'Arc : images d'un culte**), artiste épris de tradition mais dont l'épure graphique préfigure l'Art déco, ne rejoignit les collections qu'à partir des années 1980. Il revient à Olga Fradiss (1903-1994), conservatrice de 1961 à 1968, d'avoir comblé la lacune de l'impressionnisme en destinant au musée deux études de **Pissarro (167, 168)**, entrées en 1997, permettant de présenter la diversité du dessin français à la charnière des XIX^e et XX^e siècles.



Cat. 173. Raoul-Henri Dreyfus, *Improvisation*, 1913
Pastel gras sur papier tendu sur toile, 76 x 76 cm.
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

X. Gaudier-Brzeska



Cat. 178. Henri Gaudier-Brzeska, *Portrait de Sophie Brzeska*, 1912
Pinceau et encre noire sur papier vélin, 28,5 x 22,1 cm.
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

« Messie sauvage », « sculpteur maudit », « Rimbaud de l'art », Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915) est un mythe de l'histoire de l'art moderne. Sa jeunesse itinérante en Angleterre et en Allemagne, son expatriation à Londres de 1911 à 1914, sa mort précoce à l'âge de vingt-trois ans au cours de la bataille de l'Artois en 1915, expliquent qu'il soit encore méconnu en France, tandis qu'il s'est révélé Outre-Manche un acteur majeur de l'avant-garde internationale.

Né à Saint-Jean-de-Braye, village de la périphérie d'Orléans, au sein d'un ménage modeste, Henri Gaudier entrevoit dans les études le moyen de s'émanciper et de partir à la découverte du monde. Une bourse de deux années obtenue en 1907 dans le cadre de sa formation commerciale lui permet de séjourner à Bristol, Cardiff, Londres, Nuremberg, Munich. Le voyage d'étude est progressivement devenu le parcours initiatique d'un jeune artiste qui découvre le sens de sa vocation à Paris, où il s'installe à l'automne 1909, devant les sculptures de Rodin. L'année suivante, il fait en la personne de Sophie Brzeska (1871-1925), polonaise de trente-neuf ans, la rencontre qui va contribuer pour une grande part à sa légende – il accolera son nom au sien l'année suivante.

À Londres, où il s'établit en 1911, le couple entame une vie de bohème rythmée par la misère et les psychodrames conjugaux engendrés par l'instabilité affective de Sophie. Henri se lance surtout à corps perdu dans la sculpture et va vivre l'aventure de l'avant-garde impulsée à Londres par l'organisation d'expositions postimpressionnistes. Il devient l'un des principaux membres du Vorticisme, mouvement de synthèse cubofuturiste proclamé en 1914 dont le nom, dérivé du mot « vortex » (tourbillon de remous), désigne l'énergie créatrice exempte de tout affect. Cette période intensément productive prend fin avec l'engagement du sculpteur dans l'armée française en 1914. Incorporé au 129^e régiment d'infanterie le 4 septembre 1914, il tombe sous les balles ennemies sur le champ de la bataille d'Artois à Neuville-Saint-Vaast, le 5 juin 1915. Incapable de surmonter cette perte, Sophie allait peu à peu sombrer dans la folie.

Le besoin continu de dessiner est l'un des traits marquants du génie de Gaudier-Brzeska. Cette pratique, accomplie en grande partie en marge de son travail de sculpteur, a été le lieu d'expérimentations extraordinairement variées et originales. Le musée des Beaux-Arts d'Orléans doit à Jim Ede (1895-1990), ancien conservateur de la Tate Gallery et sauveteur du fonds d'atelier de l'artiste après la mort de Sophie Brzeska dans un asile psychiatrique, en 1925, le don de huit cent cinquante-sept feuilles de l'artiste.



Cat. 181. Henri Gaudier-Brzeska, *Cheval géométrique*, 1914
Pinceau et encre noire sur papier vélin, 14,1 x 22,7 cm.
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

XI. Max Jacob et ses amis

Figure inclassable de l'art moderne, **Max Jacob** s'est créé un personnage aux multiples facettes - poète moderniste, bon génie du Bateau-Lavoir, animateur fantasque de la vie artistique parisienne, astrologue, breton, juif, puis catholique, poète-pénitent... De toutes, celle de dessinateur et peintre est la moins reconnue. Son activité artistique fut pourtant sa principale source de revenus jusqu'à la fin de sa vie, à Saint-Benoît-sur-Loire, où il s'est retiré définitivement en 1936 pour y mener une vie spirituelle intense.

Né à Quimper en 1876, Max Jacob a reçu une formation de dessin rudimentaire au lycée auprès du peintre breton Jean-Marie Villard (1828-1899), mais sa pratique fut très largement autodidacte. Aux antipodes des recherches avant-gardistes dont il a été le témoin privilégié, il a développé un art d'imagier aux sources d'inspiration multiples, à la fois réelles - l'iconographie bretonne (190), le monde du spectacle, la rue parisienne, le paysage (191) -, imaginaires - caprices ou rêves (188, 192) -, et religieuses, avec



Cat. 188. **Max Jacob**, *Apollinaire et sa muse*, vers 1913
Plume et encres noire et brune, lavis brun, gouache et crayons de couleur sur papier, vélin. 21,6 x 16,4 cm
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

la Passion du Christ comme leitmotiv (189). Sa technique empirique était conditionnée par l'économie autant que par la fantaisie du moment. N'utilisant que les pigments du dessin - gouache, pastel, aquarelle -, sur des papiers de qualité souvent médiocre ou recyclés, il pouvait y ajouter, selon les mots d'André Salmon, des « lavis de café mélan-

gés à la cendre de cigarettes ».

L'arrestation de Max Jacob par la Gestapo d'Orléans en février 1944 fut une marque d'infamie que la ville a voulu laver en inscrivant durablement le poète et peintre dans le patrimoine orléanais. Roger Secrétain (1902-1982), ancien résistant, directeur de *La République du Centre* devenu maire en 1959, fut pour beaucoup dans cette orientation, poursuivie avec la complicité d'Olga Fradiss (1903-1991), conservatrice de 1961 à 1968, qui s'attacha à constituer une collection d'éditions originales, de photographies et de dessins. Cet ensemble n'a cessé de s'accroître jusqu'à nos jours grâce à la générosité des amis du poète et de leurs héritiers, mais aussi par des achats, tels ceux des dessins de ses amis **Jean Metzinger (185)**, **Juan Gris (186)** et surtout **Pablo Picasso (187, 193, 194)**, le complice de toujours.



Cat. 187. **Pablo Picasso**, *Portrait de Max Jacob lauré*, 1928
Crayon noir et fusain sur papier blanc, 27,8 x 20,8 cm
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

La publication



Le Trait et l'Ombre

Dessins français du musée des Beaux-Arts d'Orléans

Silvana Editoriale

Le Trait et l'Ombre Dessins français du musée des Beaux-Arts d'Orléans

Sous la direction de Dominique Brème

48 auteurs, 194 dessins étudiés

Ed. Silvana Editoriale

472 p., 384 ill.

À paraître en septembre 2022



169 Louis Maurice Boutet de Monvel
(Orléans, 1850 - Paris, 1913)
Portrait de Jacques André, enfant
Vers 1892
Aquarelle, crayon graphite, rehaussé de gouache blanche sur papier vélin
45,5 x 20,6 cm
Signé b. ; MB de Monvel
Inscription lisible au verso
Inv. 2017.17.1



398 Catalogue



170 Louis Maurice Boutet de Monvel
(Orléans, 1850 - Paris, 1913)
Portrait de Jacques André, enfant
Vers 1892
Aquarelle, crayon graphite, rehaussé de gouache blanche sur papier vélin
45,5 x 20,6 cm
Signé b. ; MB de Monvel
Inscription lisible au verso
Inv. 2017.17.1



398 Catalogue

169 Louis Maurice Boutet de Monvel
(Orléans, 1850 - Paris, 1913)
Portrait de Jacques André, enfant
Vers 1892
Aquarelle, crayon graphite, rehaussé de gouache blanche sur papier vélin
45,5 x 20,6 cm
Signé b. ; MB de Monvel
Inscription lisible au verso
Inv. 2017.17.1

Provenance : collection de la famille André, vente à Paris, L'huiler & Associés, 17 octobre 2017, lot n° 257, où l'œuvre est acquise par préemption avec l'aide de la Société des Amis des musées d'Orléans.

Maurice Boutet de Monvel acquit de son vivant la réputation de « peintre des enfants », non seulement pour les albums illustrés pour la jeunesse qui firent son succès en France comme à l'étranger, mais aussi grâce à ses talents pour portraiturer ces petits modèles. Parallèlement à sa carrière de peintre d'histoire, il accepte dès 1881 des travaux d'illustration pour l'éditeur Charles Delagrave, d'abord pour une petite histoire de France illustrée, intitulée *La France en zigzag*, puis pour l'hebdomadaire *Saint-Nicolas, journal illustré pour les enfants et leurs parents*. Le succès de ses dessins à la plume pleine d'esprit et de fraîcheur assure à l'artiste une place durable dans le milieu de l'édition, et c'est en premier lieu pour remplir ces nombreux albums que Boutet de Monvel réalise ses premiers portraits d'enfants. Grand amateur de ce genre, il prend rapidement goût à retravailler à l'aquarelle, dans des œuvres plus abstraites, ces croquis de bambins de tous les milieux, ses deux modèles favoris, restant néanmoins ses deux fils Roger et Bernard. En 1891, il fait ainsi son entrée à la Société des Aquarellistes français en exposant un de ces portraits, celui de la fille de Mme Rajeno, à la mine un peu boudeuse et aux gestes gauches dans son long manteau Renaissance, qui suscite un tel engouement que de nombreuses familles sollicitent le peintre pour réaliser un tendre et délicat portrait de leurs héritiers.

Dans les années 1890, l'artiste est ainsi fréquemment reçu à la Forgerie, domaine familial des riches industriels André, situé au sud d'Orléans, pour réaliser les portraits des trois fils de la famille et de leur mère, Mme Caroline André née Robert de Masny. Alexandre André, fondateur d'une maison de commission, avait fait fortune en négociant avec la société Nobel, le plus grand producteur pétrolier du Caucase, une concession pour la vente d'huile minérale de gisements, vouée à remplacer les huiles végétales et animales jusqu'alors utilisées dans l'industrie ferroviaire. Ce portrait intime du fils aîné Jacques André reprend tous les codes qui avaient fait le succès de l'artiste : un format aux dimensions réduites, adaptées aux proportions enfantines, le petit garçon pose fièrement comme chez le photographe, ses traits minutieusement dessinés au crayon graphite se détachent d'un fond clair. Délaissant la frontalité, une certaine bonhomie et la stylisation des traits de ses premiers portraits plus proches de ses créations d'illustrateur, l'artiste réalise ici un portrait d'une grande délicatesse, témoin de l'évolution de ses œuvres peintes vers plus de transparence et de pureté de ligne. Son goût pour les tons clairs et translucides est ici parfaitement mis en valeur par sa maîtrise de l'aquarelle, apportant fraîcheur et spontanéité à l'ensemble.

Le succès international de son album illustré dédié à Jeanne d'Arc lui permet d'exporter ce modèle à l'étranger, notamment aux États-Unis où il reçoit de nombreuses commandes pour les enfants d'hommes politiques ou d'entrepreneurs fortunés. Les liens tissés avec la famille André demeurent éternellement très forts. Après le succès des portraits de Mme André et de son fils cadet Serge à l'Exposition universelle de 1900, c'est cette fois au tour du fils de l'artiste, Bernard de Boutet de Monvel, de s'appuyer à la Forgerie à la demande

des deux aînés, Jacques et Robert André, pour réaliser leurs portraits¹. Première œuvre peinte exposée par l'artiste, le portrait de Jacques lance sa carrière de portraitiste mondain. Conservé au sein de la famille André, ces deux portraits du jeune Jacques (fig. 1) ont été cédés lors de la vente de 2017, où furent dispersés les biens du manoir de Thimécourt, maison de campagne de Jacques André depuis 1942.

J. Pessio

1. Moran, 1898, p. 247.
2. Adhémar, 2014, p. 14.
3. Moran, 1913.
4. Le tableau, une huile sur toile, a également été vendu le 17 octobre 2017 au n° 239.
5. Cat. exp. « Bernard », 1987-1988, p. 39 et 40, n° 117.
6. Adhémar, 2011, p. 51.



Fig. 1. Bernard Boutet de Monvel, Portrait de Jacques André, 1902-1903, huile sur toile, 120 x 110 cm, collection particulière.



171 Charles Penélope
(Orléans, 1850 - Paris, 1913)
Vue de la place du grand marché, 1832, aquarelle, 27,2 x 41,6 cm, Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 944.



358 Catalogue



172 Charles Penélope
(Orléans, 1850 - Paris, 1913)
Vue de la place du grand marché, 1832, aquarelle, 27,2 x 41,6 cm, Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 944.

358 Catalogue

vétus de leur costume verrouillèrent tient le premier rôle. La vision théâtrale de la représentation se révèle aussi dans l'embellissement des façades, plus « géométriques-géométriques » traitées en relief, comme permet d'en juger leur comparaison avec celles des deux autres versions de la composition, datées de 1837 et de 1835, les deux maisons fermant la vue au centre sont aujourd'hui encore telles que Penélope les a représentées dans cette dernière version (fig. 1). Celle-ci, en revanche, est un exemple d'un détail réel bien présent dans la vue de 1830, le télégraphe de Chappé, installé sur le toit du beffroi de l'ancien hôtel de ville, dépassant des toitures de la rue de la Châlerie à gauche. Isolée en 1823 sur la ligne de communication reliant Paris à Bayonne, la station télégraphique introduit la modernité dans un environnement en apparence intemporel.

La Vue de l'ancien hôtel-Dieu est une œuvre iconique de Penélope. L'illustration en majesté des tours de la cathédrale, dont l'extrême-gauche néo-fambourne contraste avec l'éclectique et asymétrique complexe monumental qui la coiffe, en fait une vedette emblématique de la ville. Mais son intérêt réside surtout dans la dialectique de l'ancien et du moderne établie par son point de vue, qui met en scène la transition urbaine, avec la construction de l'Institut de musique à l'avant-plan, la façade de la cathédrale achevée en 1829 à l'arrière, et entre les deux, le nouvel édifice hospitalier promis à une démolition imminente. Ce projet municipal, justifié par la volonté de l'édifice et par la nécessité de construire un hôpital répondant aux nouvelles exigences en matière d'hygiène médicale, rencontre une vive opposition. Celle de Prosper Mérimés, inspecteur des Monuments historiques, et celle des autres instances chargées de la défense du patrimoine nouvellement créées par la monarchie de Juillet, tels la Commission des monuments historiques et le Comité historique des arts et monuments¹. Il est

possible que le dessinateur romantique ait partagé l'opinion de ceux qui dénoncèrent ce « vandaliisme municipal » et déplorèrent, comme « Violon le Duc », la disparition de « l'un des plus beaux édifices de la Renaissance ». Mais, comme en témoignent son œuvre tout entier, l'art de Penélope n'est pas réductible à une vision nostalgique du passé et obéit à des ressorts souvent plus documentaires que poétiques. Témoin de son temps, il rend compte, après avoir analysé, de la physionomie changeante de la ville, en portant toujours un regard bienveillant sur ceux qui la peignent.

M. Korchiac

1. Cette notice emprunte ses informations à :
Cat. exp. Orléans, 2011, cat. 48 et 118.
Vior Robert, 2020.
Dictionnaire historique de l'architecture française du XVIII^e siècle, Paris, 1863, p. 112, cité par Robert, 2020, p. 116.

Le musée des Beaux-Arts d'Orléans

Le musée de Beaux-Arts d'Orléans est non seulement une des premières collections de France, mais également un des plus dynamiques dans ses projets et ses acquisitions.



Parmi les premiers à être créés en France, en 1799, sous l'impulsion de l'amateur orléanais Aignan-Thomas Desfriches (1715-1800), le musée des Beaux-Arts est officiellement inauguré en 1825. Devenu trop étroit pour présenter les riches collections, il est installé depuis 1984 dans un bâtiment de Christian Langlois avec 3000 m² d'exposition permanente et 400 m² d'exposition temporaire.

En pleine transformation, il a commencé en 2016 un redéploiement de ses collections qui conduit en quatre tranches à une refonte complète du parcours du musée, étage après étage, selon une présentation chronologique mêlant les techniques et les écoles.

Après l'ouverture des salles de la fin du XV^e au milieu du XVII^e siècles, puis du 1^{er} étage consacré à la période allant du milieu du XVII^e siècle au début du XIX^e, c'est au tour des salles du XIX^e siècle de retrouver le public. Elles seront suivies par les salles couvrant la période allant de 1870 à aujourd'hui.

Plus colorés, plus modernes, conçus de façon à accompagner le visiteur dans un voyage historique, les espaces ont été repensés de façon à redonner leur place aux collections restaurées et sorties de réserves. Un cabinet des pastels et trois cabinets d'Arts graphiques ponctuent le parcours afin de présenter par rotation les 12 500 dessins et 50 000 estampes des collections. Dans un souci de pédagogie, chaque œuvre dispose d'un cartel développé permettant aux visiteurs d'obtenir toutes les informations qu'ils pourraient désirer.

Le musée possède un très beau fonds de peintures d'écoles étrangères : peintures italiennes (Corrège, Carrache, Tintoret...), peintures flamandes et hollandaises (Brueghel, van Dyck, Ruysdael...), peintures allemandes...et un chef-d'œuvre de l'art espagnol, le *Saint Thomas* de Velázquez.

Le musée est renommé pour ses collections françaises des XVII^e et XVIII^e siècles, dont une partie du décor peint du château de Richelieu (Deruet, Prévost, Fréminet) et des œuvres des plus grands artistes français de l'époque : Philippe de Champaigne, les frères Le Nain, atelier de Georges de La Tour, Jean-François de Troy, Jean-Baptiste Greuze, Jean-Marc Nattier, François Boucher, Hubert Robert, Jean-Antoine Houdon, Jean-Baptiste Pigalle... Le musée possède aussi un cabinet exceptionnel de pastels, un des plus riches d'Europe, regroupant les œuvres des trois grands pastellistes du XVIII^e siècle : Jean-Baptiste Perronneau, qui est chez lui à Orléans avec 23 portraits, Maurice Quentin de La Tour et Jean-Baptiste Siméon Chardin.

Les courants de l'art au XIX^e sont représentés à travers des œuvres d'Eugène Delacroix, Théodore Chassériau, Alexandre Antigna, Corot, Courbet, Gauguin, Eugène Boudin. Les fonds Léon Cogniet et Henry de Triqueti légués au musée d'Orléans le placent parmi les hauts lieux du romantisme.

Enfin, le musée propose un panorama de l'art moderne et contemporain avec des œuvres de Marie Laurencin, Tamara de Lempicka, Pablo Picasso, Maurice de Vlaminck, Soutine, Roger Toulouse, Simon Hantai, Zao Wou-Ki, Gaudier-Brzeska, Max Jacob, Bernard Rancillac, Gérard Fromanger, Olivier Debré...



Le Domaine départemental de Sceaux

Propriété du Département des Hauts-de-Seine et bâti entre 1856 et 1862 pour le duc et la duchesse de Trévisse, le château de Sceaux accueille aujourd'hui les collections permanentes du musée du Domaine départemental de Sceaux. Les visiteurs peuvent venir visiter le parcours permanent organisé autour du « goût français de Louis XIV à Napoléon III ».



Par son histoire et sa configuration, le Domaine départemental de Sceaux dont le musée est consacré au « Goût français de Louis XIV à Napoléon III », est l'illustration même de la primauté du dessin sur l'ensemble des arts. Considéré comme un lieu d'expression de plusieurs sortes de « desseins », le musée du Domaine départemental de Sceaux a, depuis quelques années, saisi l'opportunité de se singulariser au travers de sa programmation et de la valorisation du dessin en tant qu'art. Avec plus de deux cents œuvres exposées sur l'ensemble des deux actes qui la constituent, l'exposition consacrée au cabinet d'Arts graphiques du musée des Beaux-Arts d'Orléans permet la poursuite du programme d'expositions organisées autour du dessin par le musée du Domaine départemental de Sceaux.

Le musée

De salle en salle, les visiteurs peuvent retrouver les origines de la seigneurie de Sceaux et la création de la demeure des Colbert, le faste de la cour du duc et de la duchesse du Maine, le séjour délicieux du duc de Penthièvre, le déclin du domaine de Sceaux sous la Révolution et sa renaissance au XIX^e siècle sous l'impulsion des Trévisse. Les visiteurs découvriront ainsi l'histoire des quatre grands propriétaires de ce site historique et patrimonial de première importance.

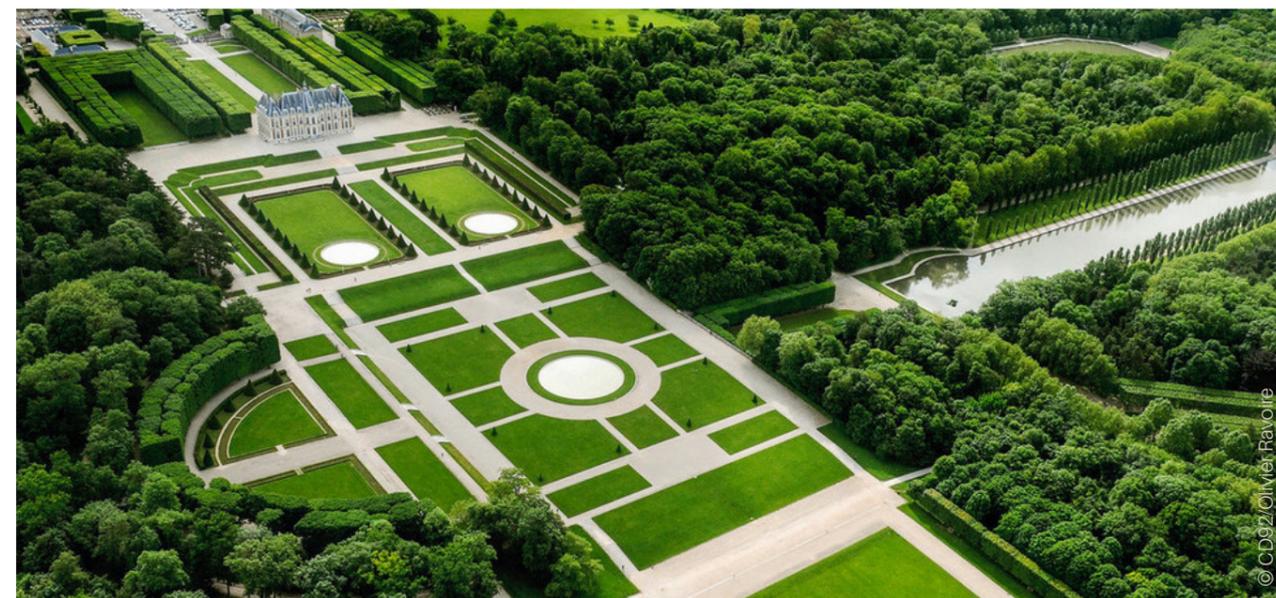
La nouvelle scénographie met en avant la qualité des matériaux et l'excellence de l'artisanat d'art français, pour une évocation optimale de l'art de vivre en Ile-de-France de Louis XIV à Napoléon III, termes extrêmes de l'âge d'or de Sceaux.

Le musée du Domaine départemental de Sceaux conserve un **bel ensemble de peintures** (portraits, paysages), **de dessins et d'estampes** (vues des grandes demeures royales et princières), **de meubles précieux et d'objets d'art** (céramiques), évoquant l'histoire du territoire des Hauts-de-Seine et des environs de Paris. Créé à l'origine à partir d'œuvres provenant du musée Carnavalet, le musée du domaine départemental de Sceaux s'oriente rapidement vers des thématiques en lien avec les modes de vie. Les titres des deux premières expositions proposées au public : « Les Environs de Paris autrefois » (1937) et « Les Parisiens à la campagne » (1938) témoignent de cette orientation.

Aujourd'hui, l'inventaire du musée du Domaine départemental de Sceaux compte **14 000 œuvres**.

Le Parc

Le parc du Domaine départemental de Sceaux est le parfait exemple « des jardins à la française », composé de parterres, de bosquets, et d'allées le tout rythmé par des statues et des alignements d'arbres.



En 1670, André Le Nôtre est chargé de l'aménagement du Domaine. Au cours des guerres, le Domaine est dégradé, puis laissé à l'abandon. Sa restauration aura lieu dans les années 1930 par l'architecte **Léon Azéma**. C'est à ce dernier que l'on doit la forme actuelle des alignements d'arbres qui encadrent **l'allée de Diane et l'allée de la Duchesse**, ainsi que les alignements de marronniers aux Pintades, cadrant la perspective du Grand canal.

Aujourd'hui, la réintroduction des parterres de broderies derrière le château, la restauration des cascades, des jeux d'eau et du Grand Canal réjouissent la visite des visiteurs. Immense théâtre de nature, le parc multiplie les perspectives et les scènes paysagères : jardins d'ornement, traversées forestières, vaste tapis de gazon, plaines de jeux, arbres remarquables...

Depuis 2012, le parc est écocertifié « espace végétal écologique » avec le label Eve®, délivré par l'organisme international ECOCERT.



Cat. 194, Pablo Picasso, *Femme qui hurle*, 6 octobre 1937
Crayon graphite sur carton, 9 x 7,8 cm
© Musée des Beaux-Arts d'Orléans

Informations pratiques

Musée du Domaine départemental de Sceaux

8 avenue Claude Perrault - 92330 Sceaux

domaine-de-sceaux.hauts-de-seine.fr

Informations et réservation : 01 41 87 29 71 / resa.museedomainsceaux@hauts-de-seine.fr

Horaires : tous les jours sauf le lundi, de 14h à 18h30

Visites guidées : les jeudis de 15h à 16h / les dimanches de 14h30 à 15h30

Tarifs : 6 € plein tarif / 4 € tarif réduit / Réservation conseillée