

MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ORLÉANS

Guide des collections

sous la direction d'Olivia Voisin

L'Orléans des Lumières devait connaître une longévité insolente dans l'esprit des Orléanais. L'amateur Aignan Thomas Desfriches (1715-1800), infatigable promoteur de sa ville, avait fait naître en eux le désir d'une Orléans carrefour des arts : il crée un goût et un marché pour l'art ancien, fait venir les plus grands artistes de son temps, ouvre une école gratuite de dessin pour régénérer les manufactures locales, et laisse à sa mort le rêve d'un grand musée. L'institution ouvrira ses portes le 4 novembre 1825 à la suite d'un appel aux dons auquel les amateurs répondirent avec une fougue contagieuse, marquant le début d'une histoire qui se poursuit aujourd'hui.

Longtemps restée en réserve, l'immense collection du musée des Beaux-Arts révèle pour la première fois son ampleur à travers les 1300 œuvres sélectionnées pour le nouvel accrochage du musée. Ce guide retient 150 peintures, sculptures, pastels, dessins et objets d'art parmi les plus emblématiques. Il raconte tant l'histoire du goût à Orléans que l'épopée humaine qui a réuni au cours du temps donateurs, amateurs, conservateurs, édiles qui, accomplissant le rêve de Desfriches, ont constitué l'une des plus grandes et plus attachantes collections européennes.

18 €

ISBN : 978-2-84742-549-9



MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ORLÉANS Guide des collections



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
D'ORLÉANS
Guide des collections



MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ORLÉANS

Guide des collections

sous la direction de
Olivia Voisin

Nos remerciements s'adressent à l'ensemble des personnes qui ont contribué ces dernières décennies à la connaissance et à la valorisation des collections des musées d'Orléans, dont bénéficie ce guide :

Stéphane-Jacques Addade, Maria Aresin, Dominique d'Arnoult, Antoine Béal, Nadia Belghadji, Sylvain Bellenger, Françoise Bernard, Marie-Paule Besle, Cécile Bignon, Pierre de Bizemont, Carmen Blin, Olivier Bonfait, Stéphanie Boulas, Arnault Brejon de Lavergnée, Dominique Brême, Peter Breton, Damien Bril, Christelle Bruant, Lola Buxeraud, Antoine Cahen, Maurizio Canesso, Alain Carroué, Virgile Caspar, Jean-Loup Champion, Philippe Champy, Patricia Charles, Théa Clair-Démétrios, Maxence Colleau, Alexiane Cormel, Hugo Coulais, Antoine Coustic, Marie-Dominique Crabit, Jean-Pierre Cuzin, Véronique Damian, Stéphanie Daniel, Olivier Davoust, Mathieu Deldicque, Chantal Deligny, Rodolphe Desbuards, Marie-José Deschamps, Laetitia Desvois, Juliette Deval, Bénédicte de Donker, Marie-Anne Dupuy-Vachey, Candice Échard, Anne Embs, Matthieu Fantoni, Petra Fedorikova, Sophie Ferkatadji, Arthur Ferrier, Jacques Fischer, Olivier Fleygnac, Chantal Furet, Véronique Galliot-Rateau, Céline Galy, Bertrand Gautier, Jean-Louis Gautreau, Tony Gayet, Christine Germain-Donnat, Thibaut Gervais, Fanny Girard, Axelle Goupy, Delphine Grenet, Anne-Lise Guinet, Romane Guyon, Aurélie Hammoudi, Dario Iacolina, Maéva Ignaczak, Daniel Isabey, Ariane James-Sarazin, Ulysse Jardat, Guillaume Kazerouni, Frédérique Lanoë, Vincent Lappartient, Hélène Lebédél-Carbonnel, Catherine Letellier-Gorget, Clémence Liberge, Michel Litwinowicz, Bastien Lopez, Nicolas Lorgeau, Valérie Luquet, David Mandrella, Pauline Marchetti, Laure Martin-Poulet, Nelly Matras, Roberto Merlo, Christian Michel, Juliette Miramon, Éric Moinet, Emma Mouton, Monique Musson, Ana Nasyrova, Vladimir Nestorov, Philippe Nivet, Thierry Ollivier, Éric Pagliano, Cinzia Pasquali, Lorenzo Pericolo, Frédéric Pige, Charlotte Plat, Anne et Patrick Poirier, Carole Rabourdin, Mathilde Rétif, Élodie Riby, Véronique Rollet, Pierre Rosenberg, Astrid Roucher, Emmanuel Roucher, Jocelyne et Jean-Bernard Rouilly, Marie-Catherine Sahut, Claudia Salvi, Jacques Sargos, Guilhem Scherf, Matthieu Semont, Tiago de Souza-Martins, Hélène Sueur, Pierre Susini, Angélique Swierczynski, Bertrand Talabardon, Gabriel Terrades, Carolina Trupiano Kowalczyk, David Vincent, Jean-Marc Voinot, Nathalie Volle, Frantz Wehrlé, Moana Weil-Curiel, Catherine et Hélène Zay ; les équipes des musées d'Orléans, qui font vivre chaque jour ces collections ; les élus successifs qui ont soutenu l'évolution du musée ; les Amis des musées d'Orléans ; les donateurs, toujours aussi nombreux depuis 1824 ; l'équipe des éditions Le Passage, Marike Gauthier, Barthélemy Chapelet et Yann Briand.

Soutenu par



Ce guide des collections accompagne l'inauguration du nouveau parcours du musée des Beaux-Arts d'Orléans, après dix ans de réaménagements, de restaurations des collections, d'enrichissements et de refonte profonde de l'expérience des visiteurs. Pour la première fois depuis l'ouverture du musée en 1825, le public peut percevoir l'ampleur de ce fonds jusqu'alors en grande partie conservé en réserve. 1300 peintures, sculptures, objets et arts graphiques sont désormais présentés dans 45 salles qui racontent la trépidante histoire de l'une des plus grandes collections européennes, mais aussi l'épopée humaine qui a présidé à sa construction, jusqu'à aujourd'hui.

Cette histoire n'aurait pu être relatée sans le travail de recherche qui a permis de retracer la trajectoire de chaque toile, de chaque sculpture, de chaque objet ou dessin. Les cartels du musée des Beaux-Arts d'Orléans, sans doute les plus riches en contenus et anecdotes mis à la disposition du public, ont été le fruit d'une longue élaboration, et sont ici augmentés pour que chacun découvre à travers un guide non seulement les chefs-d'œuvre de la collection, mais également les histoires qui ont permis qu'ils rejoignent un jour les collections orléanaises.

Ce guide a été réalisé sous la direction d'Olivia Voisin, avec la contribution de Corentin Dury, Mehdi Korchane, Viviane Mesqui et Juliette Miramon.
Rédaction, adaptation et harmonisation : Olivia Voisin.
Relectures : Alain Alban-Lévy.

Directeurs depuis la création du musée, le 30 décembre 1823 :

André Gaspard Parfait de Bizemont-Prunelé (1824-1837)
Paul-Horace Demadières-Miron (1838-1852)
Louis Hême (1853-1859)
Charles de Gérault de Langalerie (1859-1870)
Eudoxe Marcille (1870-1890)
Hippolyte Huau-Marcueyz (1890-1894)
Albert Didier (1895-1918)
Raymond Deschellerins (1922-1932)
Louis Simon (1936-1946)
Jacqueline Pruvost-Auzas (1949-1961)
Olga Fradiss (1961-1968)
David Ojalvo (1968-1990)
Éric Moinet (1990-2001)
Annick Notter (2001-2005)
Isabelle Klinka (2005-2013)
Olivia Voisin (depuis décembre 2015)

ISBN : 978-2-84742-549-9

© Ville d'Orléans / Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 2026 | © Le Passage Paris-New York Editions, 2026



La renaissance de l'un des plus grands musées français

En lançant un appel au don pour accompagner l'arrêté du 30 décembre 1823 prévoyant la création d'un musée à Orléans, le comte de Bizemont avait-il conscience d'opérer une véritable révolution dans le monde encore restreint des musées français ? Les quinze musées qui venaient d'être fondés en France à partir du décret Chaptal de 1801 (Lyon, Dijon, Caen, Nancy, Marseille...) avaient reçu, pour ouvrir leurs portes, des ensembles issus des collections nationales, anciennes collections royales ou saisies au clergé et aux émigrés. Orléans, qui échappe à cet envoi territorial, avait déjà réuni en 1797 un dépôt de saisies révolutionnaires locales, sauvées de la destruction par Aignan Thomas Desfriches, l'éternel promoteur des arts à Orléans, et Jean Bardin, ancien peintre du roi, devenu directeur de l'École gratuite de dessin. Ce premier *museum*, adossé à l'école pour la formation des élèves, ouvre au public en 1799, pour une durée éphémère puisqu'il ferme en 1804, rendant aux églises certains tableaux, tandis que d'autres partent en caisse au Jardin des plantes. Cet embryon ne devait pas sembler suffisant au truculent Gaspard Parfait de Bizemont-Prunelé, ancien bras droit de Desfriches en 1786 lors de la création de l'École de dessin, parti visiter le monde en 1792, jusqu'en Turquie où lui est confiée la formation de l'armée ottomane, et qui, de retour à Orléans peu après la mort de son ancien mentor, se promet d'achever son rêve de grand musée, qui serait le reflet de ce goût qu'en quelques décennies il avait fait germer chez ses compatriotes des bords de Loire.

L'habile comte de Bizemont, nommé dès 1824 directeur de ce musée en devenir, invente avec cet appel au don tout ce qui fera deux siècles plus tard l'art du mécénat participatif : chaque semaine, il publie dans le *Journal du Loiret* la liste des œuvres reçues, créant une émulation inédite, fédérant des centaines de donateurs qui, suivant comme un feuilleton la constitution de la collection, veulent y prendre part, propriétaires terriens, commerçants, métayers, héritiers de grandes collections – telle la fille de Desfriches qui offre les quatre Pigalle de son père – ou modestes amateurs cédant quelques dessins ou gravures qui font naître dès l'ouverture un cabinet des arts graphiques promis à un brillant avenir. L'ouverture du musée quelques mois plus tard, le 4 novembre 1825, dans le magnifique mais si exigu Hôtel des Créneaux, confronte le directeur à un écueil, qui sera aussi celui de ses successeurs : l'espace, insuffisant pour faire honneur aux riches collections en train d'être bâties, et dont l'enrichissement ne se tarira jamais vraiment.

Dès le milieu du siècle, des solutions sont recherchées. D'une part la Ville d'Orléans achète l'Hôtel Cabu voisin, où sont déménagées les collections archéologiques, lapidaires et les objets d'art. D'autre part est envisagé pour la première fois un déménagement du musée dans un nouveau bâtiment à construire en parallèle de la salle de l'Institut, au début de la rue Jeanne d'Arc, avant qu'Eudoxe Marcille n'élabore à son arrivée en poste en 1870 un agrandissement qui, à la faveur du rachat des bâtiments adjacents au musée, aurait permis un déploiement à la hauteur de ses ambitions pour la collection d'Orléans. Sous son directorat, le musée prend un tour nouveau : ce grand penseur des musées français, qui invente littéralement le métier de conservateur tel qu'il est exercé aujourd'hui, réorganise les salles, pense habilement leur présentation et, doté d'une détermination sans faille, passe vingt ans à solliciter collectionneurs, artistes et veuves pour enrichir la collection ancienne et constituer un fonds moderne et contemporain. Cette action visionnaire, non seulement offre aujourd'hui un panel, unique en France, de l'art romantique et académique, mais elle a attiré également de nombreux donateurs qui, hier comme aujourd'hui, préfèrent donner à un musée qui saura conférer un sens collectif à leur donation plutôt que voir les œuvres partir en réserve. Trois mille dons rejoignent les collections en vingt ans. D'autres suivront, tel le legs Cogniet qui entre en 1892 ou, tout aussi significatif, le don de Paul Fourché, offert à la ville en 1906, mais promis dès 1890, après la découverte que le collectionneur fit du nouvel accrochage des salles du XVIII^e siècle, mené par Eudoxe Marcille lorsqu'il comprit que l'agrandissement auquel il avait tant travaillé ne verrait jamais le jour. Une nouvelle solution est trouvée en 1907 avec l'ouverture du musée Paul Fourché, annexe du musée de Peinture, qui complète alors les succursales du musée d'Orléans déjà enrichies du musée Jeanne d'Arc avec tous les tableaux sur le thème johannique (et qu'aurait dû suivre un musée des bords de Loire auquel travaillait Marcille). Tous deux seront pillés et incendiés en 1940 au début de l'occupation allemande, de même que l'Hôtel Cabu. Seules les collections du musée et les principaux bijoux de l'Hôtel Cabu avaient pu être mis à l'abri. À l'exception de quelques sculptures et dessins retrouvés chez le sculpteur Charles Million à sa mort et de tableaux identifiés, mais trop tard, dans la vente d'une collection locale, le reste des œuvres disparues est encore recherché à ce jour.

L'après-guerre sonnera l'heure de la reconstruction, des bâtiments comme des collections. En compensation des pertes, qui se comptent par centaines, les crédits de réparation des dommages de guerre versés par l'Allemagne permettent de relancer à coups de chefs-d'œuvre les acquisitions grâce à Olga Fradiss, première conservatrice nommée en étant formée à l'histoire de l'art, qui fera

notamment entrer avec l'aide du ministère l'inimitable *Fête Gloanec* de Paul Gauguin, tandis que sa prédécesseuse Jacqueline Pruvost-Auzas avait ouvert le fonds au XX^e siècle, avec Gaudier-Brzeska et Max Jacob.

Surtout, David Ojalvo obtiendra ce que Marcille et d'autres avaient appelé de leurs vœux : un bâtiment digne de l'immense collection dont peu avaient connaissance, et dont des générations d'amateurs avaient confié la postérité au musée de leur ville. Ce sera chose faite avec le programme architectural prévu autour de la cathédrale, qui attribue au musée la grande façade fermant côté sud le bloc destiné à recevoir également la mairie, la police municipale et les archives. Celui-ci, conçu par Duthilleul, Sonrel et Blareau, bénéficie enfin de 10 000 m². Il sera à ce tournant des années 1980 le premier musée pensé selon les conceptions les plus modernes liées à la conservation des œuvres (climatisation, vastes espaces de circulation, trémie monumentale, portes coupe-feu...). Sa façade, due à l'académicien Christian Langlois, porte le vœu démocratique d'un musée accessible à tous, sans grande colonnade ni escalier monumental, mais visible alors de loin avec une grande lisibilité, qui a disparu au début des années 2000 avec une végétation camouflant les accès. Cette timidité lui fera défaut, le laissant en marge d'institutions souvent plus réduites mais plus tonitruantes.

Une fois ce nouvel élan donné par l'ouverture en 1984 du bâtiment que nous connaissons aujourd'hui, Éric Moinet, le premier, s'est penché sur la riche histoire – si méconnue, si oubliée – de ce musée au destin singulier, qui en fait sans doute l'un des plus attachants et des plus français, dans son esprit comme dans sa collection. Ses recherches pionnières dans les archives ont sorti des décombres les heures sombres, celles du pillage du musée Paul Fourché, occulté jusqu'alors. Restait à poursuivre le travail, celui de Bizemont, de Marcille, de Moinet, et – après une longue décennie de silence ouvrant le deuxième millénaire – de repenser le musée pour enfin révéler, dans un écrin à la hauteur des œuvres confiées par des générations, une collection en grande partie demeurée depuis toujours en réserve. En 2016 a ainsi débuté le vaste chantier de redéploiement des collections, avec des centaines de restaurations et un raccrochage de grande ampleur rendant visible la longue épopée humaine qui a vu naître ce musée si singulier au sein des plus grands musées français. Désormais, 1 300 œuvres sont présentées parmi les 2 200 peintures, 700 sculptures, 13 000 dessins, 200 pastels, 40 000 estampes et 1 500 photographies, sans cesse enrichis par des donateurs, toujours aussi fidèles. Le musée des Beaux-Arts d'Orléans, vaisseau amiral des musées orléanais, entame un nouveau chapitre qui enfin donne à lire tous ceux écrits depuis son ouverture en 1825.

Olivia Voisin
Directrice des musées d'Orléans

École française, entourage d'André Beauneveu

Valenciennes, entre 1330 et 1335 – Bourges, entre 1401 et 1403

La Vierge allaitant l'Enfant

Dernier quart du XIV^e-début du XV^e siècle

Marbre. 170 × 60 × 57 cm

Hôtel Cabu – musée d'Histoire et d'Archéologie, fonds ancien du musée, inv. A.153

Plusieurs œuvres des collections de l'Hôtel Cabu, dédié aux fonds historiques et archéologiques, sont présentées au musée des Beaux-Arts. L'Hôtel Cabu fut à partir du milieu du XIX^e siècle la première annexe du musée et les collections des deux établissements se complètent, comme le prouve cette sculpture emblématique qui ouvre le parcours.

Ce marbre monumental, joyau de la sculpture gothique, provient de l'abbaye cistercienne Notre-Dame de la Cour-Dieu, fondée au XI^e siècle à une trentaine de kilomètres à l'est d'Orléans et détruite en 1791. Il semblait avoir disparu jusqu'à sa mention en 1882 dans le catalogue de l'Hôtel Cabu, sans que soit précisé son mode d'entrée dans les collections. La main gauche de la Vierge, dans un matériau légèrement différent du reste de la sculpture, relève probablement d'une restauration ancienne, dont la fidélité à l'état d'origine est incertaine.

Cette sculpture a ensuite connu d'autres dommages, durant la Deuxième Guerre mondiale. Les marques dans la pierre indiquent qu'une couronne faite d'un autre matériau ornait initialement la tête de Marie ; elle a pu être perdue lors du bombardement du musée, qui a valu à l'œuvre, au moment de son évacuation, d'être brisée en

de nombreux morceaux, comme en attestent les joints de colle appliqués lors de sa restauration après-guerre.

L'Enfant Jésus, enroulé dans un drapé qui se déploie à partir de sa taille, est figuré en train de prendre le sein, qui lui est accessible grâce à une boutonnière pratiquée dans la robe, offrant ainsi l'une des plus anciennes représentations d'une tenue adaptée à l'allaitement. Ce simple détail souligne le désir de l'artiste de poser un regard juste et minutieux sur le monde qui l'entoure, selon une sensibilité caractéristique du renouvellement artistique qui apparaît dans les cours de France et du duché de Bourgogne à la fin du XIV^e siècle, et témoigne d'un souci nouveau de représentation du réel.

Cependant, aucune certitude n'existe encore quant à l'auteur de cette sculpture. Des rapprochements ont été suggérés avec l'art d'André Beauneveu, sculpteur de premier plan en France à la fin du XIV^e siècle, qui travaille notamment à partir de 1386 à Bourges au service de Jean de Berry. Le hanchement de la figure, le drapé construit en volutes ou encore le visage de la Vierge présentent de nombreuses parentés avec les œuvres de cet artiste auquel elle pourrait être attribuée, ou encore à un collaborateur.



Hendrick Goltzius

Mühlbrecht, 1558 – Haarlem, 1617

Paysage montagneux avec la Tentation du Christ

1594

Plume et encre brune. 29,2 × 20 cm

Don de Paul Fourché en 1907, inv. DE.1825.B

Né en Allemagne, Goltzius suit son maître néerlandais Dirk Volckertszoon Coornhert (1522-1590) à Haarlem, centre artistique et éditorial très dynamique dans les Provinces-Unies, et s'y installe en 1577. Dans un premier temps, il travaille pour l'éditeur de gravures anversoises Philips Galle (1537-1612) et réalise des portraits. Dans les années 1580, il devient son propre éditeur de gravures, et s'impose par ses réalisations virtuoses rivalisant alors avec les inventions sophistiquées du Pragoise Bartholomeus Spranger (1546-1611). Après un voyage en Italie, en 1590-1591, Goltzius tourne le dos au maniérisme de l'école de Prague, dont il s'est beaucoup imprégné, pour développer une vision plus réaliste, sans pour autant abandonner les œuvres d'imagination, comme en témoigne cette feuille du musée d'Orléans.

Exceptionnelle par son invention visionnaire et par le soin accordé à son exécution, elle se démarque du petit nombre de dessins attestant de l'intérêt que l'artiste développe pour le paysage après sa traversée des Alpes. Le site montagneux est le théâtre de la Tentation du Christ dans le désert, épisode rapporté par les Évangiles. Le diable arrive

seul à gauche, tout en lignes sinueuses, coiffé d'un grand chapeau. Au pied de la montagne, il rencontre le Christ, homme droit et serein, pour le conduire au sommet et lui montrer l'étendue des royaumes qui seraient siens s'il se soumettait à lui. Si la scène biblique invite à méditer sur les forces du mal, elle est surtout prétexte à l'invention d'un paysage exaltant la beauté sauvage de la nature, le cosmos se manifestant par la présence du Soleil rayonnant et d'un ciel mouvementé.

Ce dessin majeur est caractéristique du goût pour la Renaissance tardive de Paul Fourché (1840-1922), collectionneur bordelais d'origine orléanaise, qui en fit don entre 1906 et 1907 à la Ville d'Orléans avec l'ensemble de ses collections. Il est l'un des rares dessins réchappés de la destruction du musée Fourché, pillé avant de disparaître dans les flammes à la suite des bombardements allemands en juin 1940. Les 4 300 feuilles issues des dons et legs de ce fervent collectionneur toujours conservées aujourd'hui indiquent que certaines des 350 feuilles entrées en 1907 avaient été mises à l'abri au musée des Beaux-Arts, évacué quant à lui dès le début du conflit.



Artisan du Tyrol (Autriche)

Cabinet sur piètement

Début du XVII^e siècle

Marqueterie de bois divers. 63 × 98 × 37,5 cm

Hôtel Cabu – musée d'Histoire et d'Archéologie, legs d'Alexis Pierre en 1948, inv. 6170



Le cabinet est un meuble qui apparaît à la Renaissance, en lien avec le développement des fouilles archéologiques, des progrès des sciences et de l'intérêt des élites pour les objets qui s'y attachent. Ses nombreux rangements sont en effet destinés à recevoir monnaies anciennes, petits fossiles, pierres rares, instruments scientifiques ou encore

objets archéologiques. Ce meuble connaît une fortune remarquable et des exemplaires somptueux sont réalisés pour de riches amateurs, en ébène incrustée de pierres dures à Florence, ou à panneaux peints et jeux de perspective aux Pays-Bas.

Le cabinet d'Orléans provient de la région autrichienne du Tyrol, l'un des grands centres de production de ce type de meuble aux XVI^e et XVII^e siècles, avec la région d'Augsbourg, en Allemagne. Il est caractérisé par une grande richesse décorative mise en valeur par une marqueterie complexe rehaussée d'éléments teintés en vert. Reposant sur un piétement postérieur, il s'ouvre par deux portes ornées d'un fond marqueté, agrémenté d'arabesques et de rinceaux fleuris peuplés d'animaux. Les portes comportent à l'extérieur une scène libre et à l'intérieur un médaillon circulaire : trois des scènes représentent des cavaliers combattant des ennemis à pied et la quatrième un cavalier franchissant un brasier. Les côtés latéraux sont décorés de médaillons figurant saint Georges terrassant le dragon. Le corps du cabinet est constitué de 16 tiroirs présentant des scènes de combat (entre fantassins ou entre bêtes et hommes) dans des encadrements moulurés sur fonds de rinceaux. Au centre, deux petites portes s'ouvrent à leur tour sur une cavité au sol marqueté en damier donnant accès à 7 tiroirs et une porte abritant de petites cellules.

Ce cabinet est entré dans les collections d'Orléans en 1948 avec le legs par Alexis Pierre (1863-1948) de 1 243 pièces d'objets d'art et de mobilier sélectionnées de son vivant avec le conservateur du musée d'Orléans, Pierre Jouvellier (1886-1976), pour compenser les pertes subies à la suite de l'incendie de l'institution survenu en juin 1940.

Antoine, Louis et Mathieu Le Nain

Laon, entre 1597 et 1607 (?) – Paris, 1648 et 1677

Bacchus et Ariane

Vers 1635

Huile sur toile, 102 × 152 cm

Acquis sur les crédits pour réparation des dommages de guerre en 1970, inv. 70.4.1

Redécouvert seulement en 1954 lorsqu'il apparaît sur le marché de l'art, le *Bacchus et Ariane* des frères Le Nain a bouleversé la connaissance que nous avons de ces peintres originaires de Laon et actifs à Paris à partir de 1630. Plus connus pour leurs représentations populaires du monde paysan, ils abordent ici le genre de la peinture d'histoire avec un épisode mythologique traité dans un grand format. Ariane, qui avait aidé Thésée à vaincre le Minotaure et à sortir du labyrinthe dans lequel il était prisonnier, avait été abandonnée en pleine nuit par celui-ci sur l'île de Naxos, avant de rencontrer Bacchus, le dieu du Vin, qui y faisait escale en revenant des Indes et dont elle va devenir l'épouse.

Par son style précieux et dénué de toute volonté de vraisemblance, cette œuvre est unique dans la carrière des trois frères. Contrairement à leurs scènes de genre évoquant l'art hollandais, ils font ici écho avec ces figures contorsionnées à une tradition héritée du XVI^e siècle, dans une mise en scène proche des peintures du Primatice (1503-1570) et de Nicolò dell'Abate (1509-1571) réalisées pour la galerie d'Ulysse au château de Fontainebleau.

Le débat perdure sur le rôle respectif de chacun des frères dans l'œuvre complet de la famille, et il est particulièrement vif concernant ce tableau. Alors qu'il est souvent admis que Louis se montre plus intéressé par la peinture d'histoire, comme



dans *L'Allégorie de la Victoire* (Paris, musée du Louvre), d'autres historiens identifient davantage la main de Mathieu derrière ce tableau. Il a d'ailleurs changé d'attribution à chaque étape de l'exposition itinérante organisée à Forth Worth, San Francisco et Lens, en 2016-2017 ! La collaboration des trois frères est complexe puisqu'ils partageaient un même atelier et sont le plus souvent mentionnés ensemble dans les sources.

La restauration de 2020 par Laëtitia Desvois a permis d'étudier la technique picturale de ce tableau, qui semble suggérer, comme on l'imaginait lors de son achat dans les années 1970, que les trois pinceaux ont pu y travailler.

Dès son entrée dans les collections du musée grâce aux crédits pour réparation des dommages de guerre, versés par l'Allemagne à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, il a

été considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de l'institution. Pierre Rosenberg, de l'Académie française et président-directeur honoraire du musée du Louvre, voit même dans ceux d'Ariane « les plus jolis pieds de la peinture française » !

École italienne

Le Massacre des Innocents

1707

Terre cuite. 74 × 108 cm

Ancienne collection La Vrillière, don de Jacques

Louis Auguste Pilté-Grenet fils en 1827, inv. S.2017



Ce relief spectaculaire comporte dans sa partie supérieure les armoiries de la famille des Phélypeaux, marquis de La Vrillière, qui possédaient un château à Châteauneuf-sur-Loire (Loiret). L'œuvre fut probablement

réalisée pour orner la chapelle du château, l'église ou l'hôpital pour les enfants trouvés, et vraisemblablement commandée par Louis II Phélypeaux (1672-1725), qui succéda à son père comme secrétaire d'État de la Religion prétendue réformée en 1700, puis devint brièvement secrétaire d'État à la Maison du roi. L'Italie était fortement présente au château : Louis II possédait une importante collection d'œuvres italiennes et des artistes de la péninsule vinrent travailler au décor du bâtiment nouvellement agrandi, ce qui permet de confirmer l'intuition stylistique d'une main italienne.

Cette œuvre évoque un épisode de l'Évangile selon saint Matthieu : peu après la naissance de Jésus, Hérode, roi de Judée, aurait ordonné la mise à mort de tous les enfants de moins de deux ans dans la région de Bethléem, craignant la concurrence d'un roi des Juifs dont la venue lui a été annoncée. Le sculpteur a disposé ses figures sur plusieurs plans, créant des effets de profondeur en faisant alterner le haut et le très bas-relief. Véritable prouesse technique, la terre cuite reste anonyme et la signature du sculpteur, placée à côté de la date au registre inférieur, est illisible. Seule la date (1707) offre un indice pour identifier l'artiste, dont le style est proche de celui de Giuseppe Piamontini (1664-1742), formé par Giovanni Battista Foggini (1652-1725) et qui réalise un bas-relief du même sujet en bronze vers 1710 (Boston, Museum of Fine Arts).

Cette sculpture est entrée dans les collections peu après la fondation du musée grâce au don de Jacques Louis Auguste Pilté-Grenet, dont le père venait d'offrir au même moment les tableaux provenant du château de Richelieu (p. 68-69 et p. 46-49).

Jean Siméon Chardin

Paris, 1699 – id., 1779

Autoportrait aux bésicles

1773

Pastel sur papier vergé. 45,5 × 38 cm

Préempté avec la participation du Fonds du patrimoine et du Fonds régional d'acquisition des musées, en 1991, inv. 91.5.1

Élève de Pierre-Jacques Cazes (1676-1754) et de Noël Nicolas Coypel (1690-1734), Chardin est reçu en 1724 à l'académie de Saint-Luc, avant que *La Raie* et *Le Buffet* (Paris, musée du Louvre) ne lui ouvrent quatre ans plus tard les portes de l'Académie royale en tant que peintre « dans le talent des animaux et des fruits », le moins considéré des genres picturaux. Ses natures mortes et scènes de genre lui valent néanmoins un immense succès auprès de la clientèle parisienne et européenne. Cette spécialité ne l'empêche pas non plus d'acquérir une place importante à l'Académie, dont il devient le trésorier et le tapissier, charge consistant à placer les œuvres de ses confrères lors des Salons de l'Académie royale qui ont lieu tous les deux ans au Louvre. Proche de Maurice Quentin de La Tour, il décide d'ailleurs de s'amuser de Jean-Baptiste Perronneau (vers 1715-1783) en accrochant au Salon de 1769 ses portraits de provinciaux – dont celui, merveilleux, de Charles Lenormant du Coudray aujourd'hui conservé au musée Cognacq-Jay – près des personnalités de la Cour peintes par son ami.

Chardin a déjà soixante-dix ans lorsqu'il se met au pastel pour compenser la cécité naissante qui le prive en grande partie de l'usage de ses yeux, dégradés par des décennies à broyer des pigments. « Mes infirmités m'ont empêché de peindre à l'huile ; je me suis rejeté sur le pastel », écrit-il en 1777 au comte d'Angiviller (1730-1809, administrateur des arts et dernier directeur des

Bâtiments du roi). De 1771 à 1779, il n'expose plus à chaque Salon du Louvre que des têtes d'études au pastel, dont la critique admire la couleur hardie et savante. L'abbé Raynal, un contemporain de Chardin, observe ainsi : « Sa manière de peindre est singulière : il place les couleurs l'une après l'autre sans presque les mêler, de sorte que son ouvrage ressemble un peu à la mosaïque de pièces de rapport, comme la tapisserie faite à l'aiguille qu'on appelle point carré. » Son propre visage reste dès lors une source d'exploration qui ponctue les dernières années de sa carrière. Sa technique, faite de hachures audacieuses décomposant le spectre chromatique, bien loin du velouté cher à La Tour, n'est pas sans évoquer celle de Perronneau. Cet autoportrait, réalisé deux ans après le premier qu'il expose au Salon de 1771, a été préempté en vente publique par le musée d'Orléans alors qu'il allait quitter le territoire et a pu être acquis avec l'aide de l'État en 1991, année où la politique d'enrichissement du cabinet des pastels a permis plusieurs acquisitions importantes. Il est venu combler un manque crucial dans la collection, dont Chardin était paradoxalement encore absent alors qu'il ne pourrait davantage être lié à Orléans : fidèle ami d'Aignan Thomas Desfriches (1715-1800), dont il porte l'un des foulards sur son portrait, il a également trouvé chez les Marcille, au XIX^e siècle, ses plus grands collectionneurs et défenseurs. L'Orléanais François-Martial Marcille (1790-1856) a ainsi réuni



30 de ses œuvres et l'a remis au jour alors que les artistes du temps de Louis XV étaient tombés dans l'oubli. Son fils Eudoxe (1814-1890), directeur du musée d'Orléans

de 1870 à 1890, a hérité des tableaux comme de la passion de son père, sans que pourtant ceux-ci ne rejoignent le musée auquel il était tant dévoué.

Jean-Auguste-Dominique Ingres

Montauban, 1780 – Paris, 1867

Jean Charles Auguste Simon, dit Simon fils (1776-1843)

An XI (23 septembre 1802 – 23 septembre 1803)

Pierre noire, estompe et rehauts de craie blanche sur papier vélin crème. 40,8 × 35,9 cm

Legs de Marie Jacques Hector Delzons en 1895, inv. DE.791

Ingres est initié dès son plus jeune âge par son père à l'art du portrait dessiné en miniature, qu'il pratique parallèlement à sa formation à l'académie de Toulouse de 1791 à 1797. Arrivé à Paris cette même année pour poursuivre ses études auprès de Jacques-Louis David (1748-1825), avec l'ambition de devenir peintre d'histoire, il continue néanmoins de produire des portraits dessinés pour se procurer des ressources et adopte rapidement la technique du crayon noir estompé, mis à la mode dans ce genre par Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) sous le Directoire. Exécuté en 1802-1803, ce portrait de Simon fils incarne l'accomplissement magistral de ses recherches dans cette technique poussée à un degré de perfection inégalé, même par ses contemporains les plus habiles.

Mettant à profit la leçon de Léonard de Vinci (1452-1519), dont il a copié un an plus tôt *La Belle Ferronnière* (Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts), Ingres modèle ici le visage par petites touches comme le ferait un miniaturiste, créant des ombres veloutées sur un épiderme rendu presque palpable par l'échelle de l'image. Si la vive lumière qui baigne ce portrait limite les ombres, l'effet de présence du modèle n'en est pas moins puissant, ménagé à la fois par l'ombre portée sur le mur qui le fait venir en avant et par l'immédiate proximité

du buste cadré de près. Pour parvenir à ce haut degré de virtuosité, Ingres ne combine pas différentes techniques, mais utilise une large gamme de craies de pierre noire, de la plus finement taillée, pour le visage, jusqu'au pigment réduit en poudre et lavé, pour le costume, la craie blanche appliquée parcimonieusement étant la seule technique alternative. L'utilisation très picturale de la craie vise à obtenir un effet visuel transposable sur la toile : celui du réalisme, engendré par la proximité tactile du modèle, conjugué à l'idéalisation, obtenue en arrondissant modérément la tête par des ombres délicatement fondues. La réussite de ce portrait de Simon fils va alors rendre caduque la pratique du portrait dessiné en grand et ouvrir la voie, chez l'artiste, à ses premiers portraits peints, au tournant de 1804.

On ignore tout des circonstances dans lesquelles se sont rencontrés l'artiste et son modèle, fils d'un avocat au Parlement de Paris, petit-fils de l'architecte du roi Jean-Michel Chevotet (1698-1772) et également apparenté au peintre Jean Valade (1709-1787). Les portraits au pastel de sa famille par ce dernier et Jean-Baptiste Perronneau (vers 1715-1783), comme ceux de Simon fils dessinés par Ingres et celui peint par Jean-Pierre Granger (1779-1840), sont parvenus au musée d'Orléans grâce au legs de son petit-neveu Hector Delzons en 1895.



Benoît Lebrun

Paris, 1754 – Orléans, 1819

Glacière

Entre 1806 et 1812

Porcelaine dure. H. 45 cm ; diam. 19 cm

Hôtel Cabu – musée d'Histoire et d'Archéologie, don d'Augustin Érat-Oudet en 1871, inv. A.7359

La porcelaine importée de Chine, réalisée à base de kaolin, attise au XVIII^e siècle passions et rivalités entre les manufactures européennes, toutes désireuses d'imiter son aspect translucide, sa blancheur et sa finesse. En 1764, la découverte d'un gisement de kaolin à Saint-Yrieix, près de Limoges, permet l'émergence de la porcelaine dure en France, notamment à Sèvres et à Limoges, mais également à Orléans, où Jacques Étienne Dessaux de Romilly (1711-1757) obtient l'autorisation en 1753 de fonder une « Manufacture royale de faïence en terre blanche purifiée », reprise à sa mort en 1757 par Claude-Charles Gérault d'Areaubert (vers 1717-1782) qui produit d'abord une porcelaine tendre (sans kaolin) avant de proposer à partir de 1768 une porcelaine dure. La fermeture de cette manufacture royale en 1782 ne met cependant pas un terme à l'élan céramique qui touche alors Orléans, avec le développement de maisons qui bénéficient de la formation dispensée par la nouvelle École gratuite de dessin, ouverte en 1786 pour favoriser l'essor d'une faïence de meilleure qualité, grâce à des artisans formés au dessin appliqué aux arts industriels. La porcelaine continue ainsi d'être produite à partir de 1788 par la nouvelle manufacture de Bourdon du Saussey, qui déménage en 1795 dans l'ancien couvent des Capucins de Saint-Jean-le-Blanc, où lui succèdent Piedor-Dumuys puis Barlois et Dabot, qui cèdent en 1806 la manufacture au propriétaire des lieux, l'architecte, avocat et homme politique Benoît Lebrun (1754-1819).

Arrivé à Orléans en 1786 pour aménager les quais de la Loire, Lebrun multiplie durant la Révolution les spéculations habiles en rachetant nombre d'édifices religieux pour les transformer en immeubles de rapport ou en manufactures. Il ouvre notamment la manufacture de coton de la Motte-Sanguin, le théâtre d'Orléans, et rachète même l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire pour en vendre les pierres, ce qui mobilisera l'opinion publique pour éviter la destruction de ce chef-d'œuvre médiéval.

Sous sa direction, de 1806 à 1812, la fabrique de Saint-Jean-le-Blanc connaît un virage plus commercial, avec des modèles en pâte dure de grande qualité aux décors soignés empruntant au répertoire de Sèvres ou de Chantilly, qu'il assemble de manière inédite. Cette glacière, dont il existe plusieurs variantes, mêle ainsi plusieurs inspirations, des anses en volutes surplombées de bustes égyptisants aux papillons peints sur un fond de semis doré, qui lui donnent un aspect très décoratif. Le point bleu ou les lettres « B. L. » écrites de manière droite ou entrelacées sont les marques de fabrique de ces porcelaines réalisées durant les six courtes années d'exploitation de la manufacture. En effet, Lebrun la ferme bientôt pour se consacrer à sa carrière politique.

L'Hôtel Cabu conservait un important fonds, mis à mal par l'incendie du bâtiment en juin 1940, mais dont subsistent les pièces les plus importantes, présentées au musée d'Histoire et d'Archéologie ainsi qu'au musée des Beaux-Arts.



Léon Cogniet

Paris, 1794 – *id.*, 1880

Tête de femme et d'enfant (esquisse pour la Scène du massacre des Innocents)

1824

Huile sur toile. 73,4 x 91,2 cm

Atelier de l'artiste, legs de Caroline Cogniet, née Thévenin, et Rosalie Thévenin en 1892, inv. PE.142

L'envoi au Salon de 1824 de la *Scène du massacre des Innocents* (Rennes, musée des Beaux-Arts) impose Léon Cogniet, à son retour d'Italie (p. 172), comme l'un des porteurs d'une révolution qui se dessine sur les murs de l'exposition, aux côtés de Delacroix, Delaroche, Scheffer et Sigalon. Si le sujet fait partie des sources classiques de la peinture d'histoire, pris dans l'Évangile selon saint Matthieu, son traitement ici rompt en revanche de manière radicale avec toute tradition. Les grands prêtres ayant annoncé la naissance à Bethléem du « roi des Juifs », Hérode, craignant pour son pouvoir, fait assassiner tous les enfants de moins de deux ans. Cogniet s'affranchit totalement de la tradition picturale, qui habituellement accompagne ce sujet d'une débauche de violence, et son succès repose sur le renversement de la composition qui suggère le massacre plutôt que de le décrire, en tenant le spectateur suspendu au souffle de la mère tentant d'étouffer les cris de son fils, tandis que se devine en toile de fond le crime en train d'être perpétré.

Toute l'efficacité du tableau tient dans l'idée magistrale de peindre la scène depuis la

cachette enveloppée d'un silence sourd, d'où le spectateur voit l'épisode par le prisme d'une femme du peuple dont l'enfant n'a pas encore été découvert. Le public est mis à contribution en étant confronté au danger dont elle n'entend que les bruits et à la terreur qui l'habite, ce qui ne fait qu'accroître l'empathie à son égard. L'intensité dramatique du tableau est par ailleurs renforcée par le caractère intemporel de la représentation et l'absence totale d'anecdote qui concentrent l'attention sur l'action suspendue, dont on ne peut que craindre l'issue fatale alors qu'une autre mère portant deux nouveau-nés dévale l'escalier où elle entraîne les bourreaux.

Comme toujours, Cogniet a longuement préparé son tableau, la composition mais également l'expression des personnages, preuve de ses acquis dans l'atelier de Pierre Guérin (1774-1833), d'où il est sorti avec le prix de Rome, principale reconnaissance de son bagage académique et base solide sur laquelle développer un nouveau langage romantique, en marge des recherches de pittoresque de ses contemporains.



Léon Cogniet

Paris, 1794 – *id.*, 1880

Les Drapeaux (esquisse)

1830

Huile sur toile. 19,3 × 24 cm

Atelier de l'artiste, legs de Caroline Cogniet, née Thévenin, et Rosalie Thévenin en 1892, inv. PE.208

Peu enclin au détail pittoresque et préférant l'efficacité du symbole, Léon Cogniet a laissé de saisissantes allégories des trois révolutions qui ont conduit les Français de l'Ancien Régime jusqu'à l'éphémère II^e République, en 1848. *Les Drapeaux* – allégorie des Trois Glorieuses, ces trois journées de juillet 1830 qui provoquent l'abdication de Charles X et le début d'une monarchie parlementaire – est sans doute l'une des compositions les plus célèbres de l'artiste du fait de sa diffusion par la lithographie de Jean-François Villain (1790-1852), avec en légende :

« Aux ténèbres enfin succède la liberté
Et des pâles lambeaux du drapeau des esclaves
Et de l'azur du ciel et du sang de nos braves
Naît l'étendard brillant de notre liberté. »

Cette esquisse propose surtout une allégorie de la naissance du drapeau national, qui du drapeau blanc des rois se dote alors du bleu, obtenu à coups de boulets de canon, et du rouge provenant du sang versé. Cette vision à la fois poétique et héroïque naît dans un contexte de rassemblement autour du drapeau tricolore, symbole républicain par excellence. Le refus de Charles X de le reconnaître, durant ces journées de juillet 1830 qui ont vu le peuple de Paris se soulever contre la monarchie, aura coûté son

trône au dernier roi Bourbon, au pouvoir depuis 1824. Louis-Philippe, au contraire, l'adopte et le brandit à la foule lorsque lui est confiée la lieutenance générale du royaume, le 31 juillet 1830. Ce geste hautement symbolique lui vaudra de devenir le premier roi des Français (et non plus roi de France).

Témoin de ces journées, Cogniet en tire une série d'études décrivant telle une chronique un Paris de barricades, fait de violences et d'actes de bravoure, jusqu'à l'arrivée du duc d'Orléans à l'Hôtel de Ville. Cette allégorie, monumentale par son sujet mais comptant parmi les plus petites du fonds d'esquisses du peintre, a probablement été le point de départ d'une réflexion sur les révolutions, qui se prolonge dans un tableau des collections d'Orléans avec une autre allégorie de l'année 1793, personnifiée en une sombre Marianne se détachant sur un ciel de ténèbres, coiffée d'un bonnet phrygien rouge faisant écho au sang de Louis XVI qui coule sur le billot. Celle de 1848, sous un double arc-en-ciel, marque l'avenir radieux qui se dessine au lendemain de l'exil de Louis-Philippe et de la proclamation de la II^e République, trahissant la vision saint-simonienne de Cogniet, proche des idées de Barthélemy Prosper Enfantin (1796-1864) et du groupe de Ménilmontant, qui croient en une société meilleure grâce à l'essor industriel.



Marie d'Orléans

Palerme, 1813 – Pise, 1839

Jeanne d'Arc pleurant à la vue d'un Anglais blessé

1834

Plâtre patiné. 54 × 49 × 38 cm

Hôtel Cabu – musée d'Histoire et d'Archéologie, don de Marie-Amélie de Bourbon-Siciles, ancienne reine des Français et mère de l'artiste, en 1851, inv. A.8346

La princesse Marie ne montre d'abord que peu de dispositions pour le dessin, qu'elle apprend comme ses frères et sa sœur auprès du peintre Ary Scheffer (1795-1858). En 1834, son professeur a l'idée de l'initier au modelage, qui occupe dès lors toutes les pensées de la jeune artiste. Imprégnée depuis son enfance par l'art de la nouvelle école romantique, que Scheffer infuse auprès de ses protégés, mais également que son père et son frère aîné, Ferdinand-Philippe, soutiennent et encouragent par des commandes et des achats, elle produit dès ses débuts des formes qui évoquent celles des sculpteurs romantiques Antoine-Louis Barye (1795-1875) ou Antonin Moine (1796-1849). Ainsi, ses bas-reliefs *La Résurrection du poète* autant que *Ahasvérus* (Chantilly, musée Condé), inspirés par les poèmes d'Edgar Quinet, montrent ses affinités avec les sujets poétiques, dans la mouvance de Scheffer (p. 216).

Avec sa première ronde-bosse, *Jeanne d'Arc pleurant à la vue d'un Anglais blessé*, elle se tourne vers un personnage découvert à travers les cours d'histoire qu'elle reçoit de Jules Michelet (1798-1874), qui prépare alors une *Histoire de France* dont l'un des volumes est consacré à la guerre de Cent Ans. La lecture de la *Chronique de la Pucelle* de Guillaume Cousinot, écrite au xv^e siècle, émeut la princesse. À la suite de Delaroche ou de Devéria,

soucieuse de vérité historique, elle représente Jeanne en cavalière, cheveux courts et en habits d'homme, mais habitée d'un sentiment religieux qui renouvelle complètement l'iconographie de la Pucelle. Ce même sentiment religieux sera au centre de la *Jeanne d'Arc en prière* que son père commande l'année suivante pour les galeries historiques de Versailles et dont il offrira une fonte à la Ville d'Orléans à la mort brutale de sa fille en 1839 (toujours présentée devant l'Hôtel Grosnot). Convaincue de la personnalité très pieuse de la frêle Jeanne, la princesse s'emploie à travers ses œuvres et les commandes passées par son entourage, notamment pour le musée de l'Histoire de France de Versailles, à imposer une nouvelle image, très éloignée de celle véhiculée jusqu'alors par le tableau dit « de l'Hôtel de Ville d'Orléans », datant de la fin du xvi^e siècle et montrant une femme aux formes féminines.

Si la *Jeanne d'Arc en prière* a connu de nombreux tirages, cette composition n'a été diffusée que dans une sphère privée et à peu d'exemplaires. Ce plâtre offert en 1851 à la Société archéologique et historique de l'Orléanais par Marie-Amélie (1782-1866) n'en est que plus précieux et continue de tisser le lien entre les Orléans et leur cité d'apanage.



William EttyYork, 1787 – *id.*, 1849***Jeanne d'Arc trouve l'épée dans la chapelle de Sainte-Catherine-de-Fierbois***
(volet gauche du *Triptyque de Jeanne d'Arc*)

1846

Huile sur toile. 313 × 212 cm

Acquis avec l'aide du Fonds du patrimoine et la participation des Amis des musées d'Orléans en 2024, inv. 2024.24.1

Jeanne d'Arc fait une sortie depuis les portes d'Orléans et disperse des ennemis de la France

1846

Huile sur toile. 305 × 460 cm

Achat en 1982 avec l'aide de l'État, inv. 82.1.1

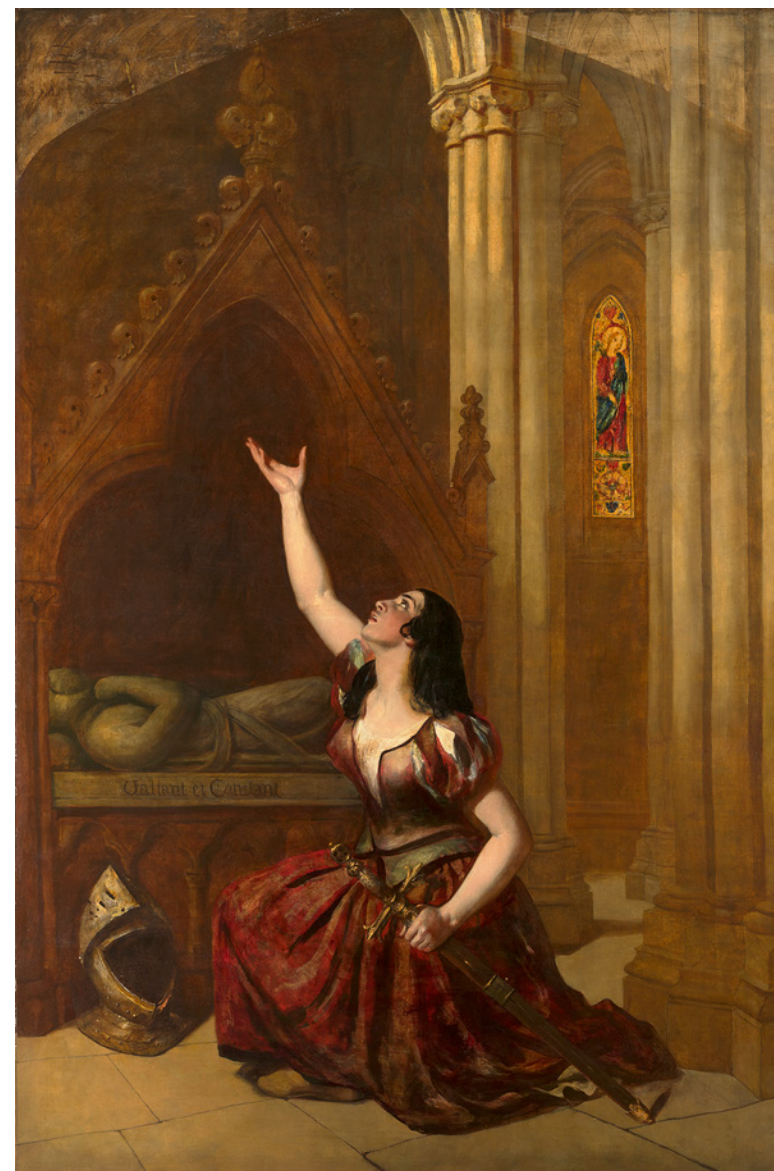
Jeanne d'Arc exerce au xix^e siècle une fascination bien au-delà des frontières françaises, et jusqu'en Angleterre où est entretenu un rapport ambigu à son souvenir. William Etty, l'un des principaux artistes anglais de la première moitié du siècle, lui voue ainsi une admiration immense et son dernier voyage en France, en 1843, le conduira à Rouen et à Orléans sur les traces de la Pucelle. Il est alors au sommet de sa gloire. Entré en 1807 à la Royal Academy de Londres dans l'atelier de Thomas Lawrence (1769-1830), il y expose à partir de 1811, avant de voyager en Italie, en 1816 d'abord, puis entre 1822 et 1824 pour son *Grand Tour*, entre Paris et plusieurs villes de la péninsule italienne, d'où il rentre avec un goût pour le coloris vénitien qui ne le quittera plus et fera de lui le plus italien des peintres anglais. À son retour, *Le Combat* (Édimbourg, National Galleries of Scotland) lance sa carrière.

En 1839, il envisage de clore une série de neuf peintures d'histoire incarnant les grandes valeurs de l'humanité par un triptyque consacré à Jeanne d'Arc. Avec cette Judith moderne sont abordés la religion, la loyauté et le patriotisme

à travers trois épisodes de la vie de la Pucelle d'Orléans : *Jeanne d'Arc trouve l'épée dans la chapelle de Sainte-Catherine-de-Fierbois*, *Jeanne d'Arc fait une sortie depuis les portes d'Orléans et disperse des ennemis de la France* et *Jeanne d'Arc, après avoir rendu les services les plus remarquables à son prince et à son peuple, meurt en martyre pour leur cause*.

Ce triptyque l'occupe pendant de nombreuses années. Le Victoria and Albert Museum conserve aujourd'hui plusieurs dessins qui renseignent sur la genèse de l'œuvre, pour laquelle il réalise de nombreuses études en faisant poser la poétesse Caroline Norton (1808-1877). En août 1840, les toiles sont préparées, mais il faut attendre 1842 pour qu'il dessine à la pierre noire la composition des trois sujets. En 1843, il voyage en France sur les traces de Jeanne d'Arc et passe deux jours à Orléans à copier les édifices encore en place. Il achève en 1846 son projet de figuration des trois états de Jeanne (la sainte, la patriote et la martyre) qu'il présente au Salon de la Royal Academy de 1847.

L'exposition du triptyque à Londres en 1847 suscite un engouement extraordinaire et il est acquis par Richard Colls, Charles Wass et William Wetered pour la somme



considérable de 2 500 guinées en vue de le faire circuler de ville en ville, selon une pratique alors répandue en Angleterre. Le projet ne voit cependant pas le jour et les panneaux sont dispersés en vente après avoir été exposés une dernière fois en 1849, à la mort de l'artiste. Ils n'étaient connus que par la

gravure jusqu'à la réapparition du panneau central en 1982, en Angleterre, suivi en 2021 du panneau gauche, resté depuis le début du xx^e siècle dans la chapelle d'un couvent du Pays-de-Galle. Ces deux panneaux ont pu être acquis à quarante ans d'intervalle par le musée d'Orléans.

Gustave Courbet

Ornans, 1819 – La Tour-de-Peilz, 1877

La Vague

Vers 1870

Huile sur toile, 54 × 73 cm

Don Paul Fourché en 1907, inv. PE.314

Le Salon de 1849 révèle au public la personnalité tempétueuse de Gustave Courbet, dont le refus répété de la plupart des toiles par le jury du Salon depuis 1841 n'a fait que renforcer le désir d'un changement radical dans les arts et d'un renversement de l'ordre établi. Au côté d'*Une après-dînée à Ornans*, *La Vallée de la Loue*, *prise de la Roche du Mont* montre déjà la place qu'occupera la nature dans cette révolution picturale, qui passe tant par le sujet que par la dimension tellurique et minérale de sa peinture, faite d'une matière épaisse et d'empâtements au couteau. Le Salon de 1850-1851 achève le coup d'État esthétique avec le monumental *Un enterrement à Ornans* (Paris, musée d'Orsay) et *Les Casseurs de pierre (Doubs)* (détruit) qui marquent un tournant sensible dans les aspirations d'une génération, que François Sabatier-Unggher nommera dans sa critique du Salon « l'école réaliste », avec en figures de proue l'Orléanais Alexandre Antigna, François Bonvin, Jean-François Millet et Gustave Courbet.

Au gré des audaces, d'une défense virulente de ses convictions et d'une lutte pour réformer les arts, soutenues notamment à l'Exposition universelle de 1855 par Charles Baudelaire, Jules Champfleury et le mécène Alfred Bruyas, Courbet s'impose comme la voix de la contestation, attirant soutiens et insultes de la part d'un public divisé par les provocations d'un artiste déterminé à défendre une indépendance d'action et de pensée. Si de nouvelles amitiés se tissent au gré des ans avec les jeunes

artistes admiratifs de ses prises de position picturales, tels Whistler ou Monet, les attaques ne manquent pas, et son rôle durant la Commune, au terme de laquelle il est condamné pour le déboulonnage de la colonne Vendôme, le contraindra à l'exil en Suisse. La solitude de ce tempérament indomptable, perpétuellement soumis au doute et à l'adversité, trouve un écho dans le paysage, qu'il traite comme un reflet de son âme. Si son Doubs natal lui inspire ses tableaux parmi les plus intimes et les plus intenses, des sources de la Loue aux collines de Flagey, en passant par les plaines habitées de la souffrance des cerfs, des poissons et des renards, la mer lui insuffle un autre versant de son œuvre, plus personnel encore. Son premier séjour en Normandie, en 1841, le confronte à la force violente de la mer, qui imprime en lui le souvenir d'une matière vivante, vers laquelle il revient autour de 1870, comme un écho à ses auto-portraits de jeunesse.

Ses séjours répétés en Normandie dans les années 1860, aux côtés de jeunes disciples comme Eugène Boudin et Claude Monet, font naître dans sa peinture le motif obsessionnel de la vague, qu'il décline en plus de dix tableaux, avec pour sujet la violence brute et indomptée de la nature. La toile d'Orléans acquiert une valeur hautement symbolique avec la barque du premier plan prête à se faire avaler par la vague, métaphore parfaite de l'état spirituel du peintre, qu'il tempère dans cette version par un voilier au loin, source d'espoir, de vie et de salut.



Le tableau faisait partie de la collection de l'homme d'affaires d'origine orléanaise Paul Fourché, qui l'avait acquis lors d'une exposition de la Société des amis des arts à Bordeaux, où il avait fait fortune dans le vin et réuni un ensemble de plusieurs centaines d'œuvres, qu'il donna en 1906-1907 à la Ville d'Orléans pour fonder une annexe du musée, avant de léguer à sa mort sa collection de dessins. De toutes les œuvres offertes en 1906 pour l'ouverture du musée Paul Fourché, qui fut pillé en juin 1940 avant que les Allemands n'incendient la ville, cette *Vague* de Courbet fait partie des rares à avoir échappé au vol. Son importance,

comme celle d'une autre toile de l'artiste qui s'est avérée être un faux (*La Roche percée*) et d'une tête de Van Dyck, avait justifié qu'elles soient présentées au musée des Beaux-Arts, puis évacuées de manière préventive dès le début des menaces. Ce chef-d'œuvre de Courbet non seulement incarne un pan de la peinture laissé de côté par la politique d'acquisition d'Eudoxe Marcille entre 1870 et 1890, mais en plus il conserve aujourd'hui la mémoire de ce grand donateur que fut Paul Fourché, dont 350 tableaux et autant de dessins sont encore recherchés à ce jour. Leur liste – *Wanted* – est disponible sur le site du musée.

Maurice Boutet de Monvel

Orléans, 1850 – Paris, 1913

L'Apothéose

1884

Huile sur toile, 430 × 332 cm

Préempté en vente publique grâce à la société des Amis des musées, en 1980, inv. 80.1.1

L'amnistie générale des Communards votée en 1880 par le gouvernement de Jules Ferry (le premier véritablement républicain depuis le début de la III^e République), dix ans après l'insurrection de la Commune de Paris, suscita de vives réactions dans les rangs des conservateurs et des royalistes, jusque-là majoritaires. Pour le public de 1885, nul doute que la grande allégorie que Boutet de Monvel envoie au Salon sous le titre *L'Apothéose*, qui devait être la sienne avec une médaille d'or à la clé, était une violente condamnation du nouveau régime qui tournait définitivement la page de l'idée d'un retour à la monarchie.

Sans doute pour éviter la censure, le peintre remonte d'une génération, jusqu'à la naissance de la II^e République proclamée à la suite de la révolution de février 1848, qui entraîna la chute de Louis-Philippe. C'est cette république née des émeutes, sur les cendres du Palais-Royal, qu'il saisit ici, au moment où le peuple pille les Tuileries et transporte le trône du dernier roi jusqu'à la place de la Bastille pour le brûler au pied de la colonne de Juillet. Le brigand Robert Macaire, héros du célèbre mélodrame de la monarchie de Juillet *L'Auberge des Adrets* de Benjamin Antier, accompagné de son complice Bertrand battant de la grosse caisse sous les acclamations de la foule, orchestre la parodie du couronnement d'un homme ivre et en guenilles ; enveloppé dans le manteau du roi déchu et juché sur son trône, il vient de recevoir la couronne dérobée dans

le sac du palais. Le manant foule de son pied sale une femme – allégorie de la monarchie – renversée avec le drapeau de la Garde nationale orné du coq gaulois. La composition en contre-plongée et les raccourcis caricaturaux frappent par leur puissance comme par leur originalité. Le coloris est symboliquement tricolore : bleu des vestes de la populace, blanc de la barricade et du drapeau, rouge du manteau et des autres drapeaux brandis par ces mains aux ongles noirs. Comme Zola dans *L'Assommoir* (1877) et *Germinal* (1885), contemporains du tableau, Boutet de Monvel donne à voir avec une force saisissante ces « classes laborieuses, classes dangereuses », dont les révoltes ont fait et défait les régimes tout au long du xix^e siècle. La canaille, avec la république, devient la nouvelle classe dominante.

La crainte des altercations que pouvait susciter ce pamphlet violemment antirépublicain conduit le ministre des Beaux-Arts à faire retirer le tableau des cimaises la veille de l'ouverture du Salon. Cette décision met le feu aux poudres : au nom de la liberté artistique et afin de permettre à ses lecteurs de juger par eux-mêmes, *Le Figaro* décide d'exposer la toile dans ses locaux, tandis que le communard Henri Rochefort (1831-1913) condamne lui aussi cette mesure au nom de la liberté de l'art. Boutet conservera une rancune éternelle envers ses contemporains responsables d'avoir empêché le triomphe d'un tableau qui aurait dû le consacrer comme l'un des plus grands peintres d'histoire de son temps, et qui sonna le glas de ses ambitions dans ce genre.

La réapparition en 1980 de cette icône de la III^e République a été une formidable occasion d'acquérir le mythique tableau de cet artiste né à Orléans, au moment où le nouveau musée, en cours de construction, allait enfin être doté d'une salle adaptée aux grands formats du xix^e siècle.



Louis Bouglé

Orléans, 1864 – Paris, 1924

La Loire à Orléans, 11 h, vent N.E.

1891

Huile sur toile. 35 × 27,5 cm

Acquis en 2023, inv. 2023.24.1

L'Orléanais Louis Bouglé a laissé son nom dans le monde du sport sous le pseudonyme « L. B. Spoke », en jouant un rôle de premier plan dans les années 1890 dans le développement du cyclisme, à la fois comme sportif, comme journaliste et comme promoteur de cette discipline. Son amitié avec Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), autre fervent amateur de la « petite reine », a donné lieu à plusieurs portraits, dont un peint en 1898 lors d'un séjour à Arromanches (Paris, musée d'Orsay), et à des collaborations, telle la célèbre affiche lithographiée pour les chaînes Simpson, dont Bouglé était le représentant en France.

Ses liens avec les arts ne se limitaient pas à cette passion partagée. Collectionneur des modernes, qu'il se procure par le biais de Theo van Gogh (1857-1891), il se forme lui-même à la peinture, bien que les contours de cet apprentissage demeurent inconnus. Il semble avoir eu une petite production, en amateur, comme pour la bicyclette, mais poussée à un haut niveau, comme sur son vélo au vélodrome Buffalo. Peu d'œuvres sont identifiées, avec un petit noyau connu de 1889 à 1891. Toutes sont issues de fonds familiaux, provenant notamment d'une branche orléanaise, telle cette vue de la Loire et de la cathédrale d'Orléans depuis la rive sud du fleuve, restée dans la maison du peintre et vendue en 1997 à la salle des ventes d'Orléans. Il est à penser, en voyant d'autres tableaux de l'artiste amateur, que le monogramme « LB » n'a pas permis dans

bien d'autres cas d'associer les œuvres à ce méconnu Louis Bouglé, qui se révèle avec ce tableau.

Bouglé est un nom connu à Orléans. Son père était médecin et son grand-père maire de Neuville (1852-1870) et conseiller départemental. Sa mère, née Marguerite Marie Debrou, meurt en 1881 à Orléans, tout comme son père, en 1888, même si tous deux sont enterrés au Père-Lachaise. Pourtant lui-même n'a laissé que peu de traces, sinon ce tableau témoignant d'un double ancrage parisien, au plus près des idées d'avant-garde, et orléanais, par son sujet. Cette *Loire à Orléans* trahit en effet l'intérêt précoce de Bouglé pour le divisionnisme, montrant quelques mois après la mort de Georges Seurat (1859-1891) une parfaite compréhension et maîtrise de ses préceptes, qui ne connaissent encore que peu d'échos et ont même été rejetés par les impressionnistes. Il récupère d'ailleurs du frère du peintre une étude au crayon Conté de la *Grande Jatte*, passée ensuite dans la collection André Berthelémy et aujourd'hui au British Museum.

L'annotation au revers de la toile, « 11 h du matin. vent N.E. », témoigne d'un désir de capter la fugacité des effets atmosphériques. Le point de vue, atypique dans la longue histoire de la représentation de la cathédrale, fait du fleuve le véritable sujet, jouant sur la perception de l'architecture environnante, qui se reflète, mais ressort également blanchie par la luminosité froide du



fleuve. Ce rôle visuel de la Loire fait écho à la place qu'elle occupe dans l'histoire de la ville, comme un prisme inéluctable d'où naît

l'identité d'Orléans, d'un point de vue économique ou visuel.

Jacqueline Zay

Orléans, 1905 – Paris, 1961

Jean Zay (1904-1944)

1927

Plâtre. 45,5 × 30,5 × 24,5 cm

Don de Catherine Martin-Zay et Hélène Mouchard-Zay, nièces de l'artiste, en 2019, inv. 2019.20.3

Comme nombre de sculpteurs de sa génération, Jacqueline Zay est aujourd'hui très méconnue en dépit d'une certaine célébrité acquise rapidement et d'une carrière internationale, à laquelle la mort de son frère en 1944 mit un terme. Sœur cadette de Jean Zay, avocat, député du Loiret puis ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts du Front populaire, Jacqueline Zay s'oriente très tôt vers une carrière artistique et suit d'abord à l'École des beaux-arts d'Orléans les cours de dessin de Paul Cordonnier (1878-1963), avant de se tourner vers la sculpture avec Charles Million (1890-1978), dont elle est la première élève femme. Montrant des dispositions dont témoigne le buste de son frère, réalisé en 1927, Jacqueline quitte Orléans en 1929 pour étudier à Paris dans l'atelier du sculpteur Charles Despiau (1874-1946).

Dans la capitale, elle rencontre Abel Faivre (1867-1945), Francisque Poulbot (1879-1946) et Jean-Louis Forain (1852-1931), président de la Société des dessinateurs humoristes qu'elle intègre en 1930. Elle multiplie dès lors les caricatures sculptées et dessinées des célébrités de son temps, des personnalités de la scène comme Joséphine Baker, Charlot, Maurice Chevalier ou Mistinguett aux hommes politiques comme Paul Doumer, Édouard Herriot ou Édouard VIII, prince de Galles. Elle jouit déjà d'une belle renommée lorsque son frère devient ministre en 1937 et elle bénéficie du nouvel élan de la politique d'achat et de soutien aux artistes du Front populaire. La commande par l'État

de la sculpture en pierre de *Pomone* (Poitiers, musée Sainte-Croix) marque une avancée dans sa carrière, alors que l'Exposition internationale de 1937 l'invite à participer à plusieurs manifestations, dont l'inauguration du palais de l'Air, pour lequel elle réalise une série de quatre bustes d'aviateurs, dont les plâtres préparatoires se trouvent au musée des Beaux-Arts d'Orléans. Elle reçoit également la commande d'une sculpture monumentale de cinq mètres de haut pour San Francisco, *La Liberté* (non localisée, étude au musée d'Orléans).

Très proche de son frère, elle collabore jeune avec lui à des projets journalistiques, le premier étant en 1925 la publication du *Grenier*, « revue littéraire de toutes les initiatives et de toutes les audaces », qui comptera 18 numéros consacrés à la vie intellectuelle à Orléans après la Première Guerre mondiale. L'arrestation de Jean Zay en août 1940 et l'angoisse qui habite sa famille durant les quatre années de sa captivité, jusqu'à son meurtre par la milice en juin 1944, puis les mois passés à rechercher son corps dissimulé par ses assassins, identifié seulement en 1947, brisent définitivement sa carrière.

Ses nièces Catherine Martin-Zay (1936-2023) et Hélène Mouchard-Zay (1940-2026) ont offert au musée des Beaux-Arts d'Orléans les œuvres restées dans son fonds d'atelier, parmi lesquelles ce buste du jeune Jean Zay alors âgé de vingt-trois ans, visage de l'un des grands défenseurs des droits de l'homme.



Simon Hantaï

Biatorbágy, 1922 – Paris, 2008

Étude

1969

Huile sur toile. 314 × 1 406 cm

Dépôt du Centre Pompidou – Musée national d'Art moderne en 1984, inv. D.84.2.1

Simon Hantaï se forme à l'École des beaux-arts de Budapest et, grâce à une bourse du gouvernement, quitte la Hongrie en 1948 pour étudier en France, où il demeurera alors qu'un régime communiste s'instaure dans son pays natal. Après un séjour en Italie, il s'installe à Paris et rejoint pendant quelques années le groupe surréaliste réuni autour d'André Breton (1896-1966), qui soutient ses débuts et préface sa première exposition personnelle en 1953. Les questions de l'automatisme, du hasard et de la liberté de création marquent durablement sa réflexion. À la fin des années 1950, il se rapproche toutefois de l'abstraction lyrique de Georges Mathieu (1921-2012) et entreprend de repenser radicalement la pratique picturale. La découverte de l'œuvre de Jackson Pollock (1912-1956) et de l'*action painting*

américain l'incite à dépasser la notion de composition traditionnelle et l'expression directe de la subjectivité du peintre. À partir de 1960, il met au point la méthode du pliage, qui devient le principe fondateur de son œuvre. La toile est pliée, nouée ou froissée avant d'être peinte ; seules les parties apparentes reçoivent la couleur. Une fois dépliée, elle révèle un réseau de formes colorées et de réserves blanches, dont la disposition résulte autant du protocole mis en œuvre que d'une part d'aléatoire. L'artiste ne compose plus l'image : il en organise les conditions d'apparition.

De 1960 à 1980, Hantaï expérimente huit manières de plier qui représentent chacune une série. Réalisée en 1969, l'*Étude* du musée d'Orléans appartient aux *Études (pour Pierre Reverdy)*, hommage au poète français

qu'Hantaï admirait pour sa capacité à créer des images inédites par le rapprochement d'éléments éloignés. De même, la peinture ne livre ici aucun motif identifiable, les fragments colorés semblent flotter dans un vaste champ lumineux où le blanc n'est plus un simple fond mais une composante active de l'œuvre. Cette place accordée au vide, à l'intervalle et à la respiration visuelle constitue l'une des innovations majeures de l'artiste. Par ses dimensions exceptionnelles – plus de 14 mètres –, cette toile compte parmi les réalisations les plus ambitieuses de Simon Hantaï et elle est acquise par le Centre national des arts plastiques lors de son exposition en 1970 à la galerie Jean Fournier, avant d'être affectée en 1976 au Musée national d'Art moderne, qui la dépose de manière

très symbolique, en 1984, pour l'ouverture à Orléans du nouveau bâtiment accueillant les collections du musée, fleuron des institutions françaises mais alors pauvre en œuvres contemporaines. Dès l'ouverture du nouveau musée des Beaux-Arts, elle en devient l'une des pièces phares.

Par la radicalité de son procédé, qui substitue un processus à la composition traditionnelle, Simon Hantaï a profondément renouvelé les rapports entre le peintre, la toile et l'acte de peindre. Son œuvre exercera une influence décisive sur la génération des artistes de Support/Surface dans les années 1970 et s'impose aujourd'hui comme l'une des contributions les plus décisives à l'abstraction de la seconde moitié du xx^e siècle.

