48 | 14

La revue des musées
d'Orsay et de l'Orangerie

L'EFFET ORSAY

Numéro 1 —— 2026

Musée d'Orsay

Musée de l'Orangerie

Centre de ressources
et de recherche
Daniel Marchesseau

Directrice de la publication
—
Annick Lemoine
Présidente de l'Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie – Valéry Giscard d'Estaing

Rédaction en chef
—
France Nerlich
Préfiguratrice du Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau, musée d'Orsay, Paris, et professeure d'histoire de l'art à l'université de Tours
Victor Claass
Coordinateur scientifique, musée d'Orsay, Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau, Paris

Comité scientifique
—
Nienke Bakker
Van Gogh Museum, Amsterdam
Claire Barbillon
École du Louvre, Paris, et université de Poitiers
Laurent Baridon
Université Lumière Lyon 2
Esther Bell
Clark Art Institute, Williamstown
Claire Bernardi
Musée de l'Orangerie, Paris
Laurence Bertrand Dorléac
Fondation Sciences Po, Paris
Rossella Froissart
École pratique des hautes études, Paris
Dario Gamboni
Université de Genève
Alain Fouad George
Lusail Research Institute, Doha
Monica Juneja-Huneke
Universität Heidelberg
Laura Malosetti Costa
Museo de Artes Decorativas – Palacio Taranco, Montevideo
Daniel Marchesseau
Conservateur général honoraire
Atsushi Miura
Ohara Museum of Art, Kurashiki
Paul Perrin
Musée d'Orsay, Paris
Todd Porterfield
City University of New York
Cyrille Sciama
Musée des Impressionnismes, Giverny
Bertrand Tillier
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Isabel Valverde
Université Pompeu Fabra, Barcelone
Pierre Wat
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Marta Weiss
Victoria & Albert Museum, Londres

Comité de rédaction
—
Jan Dirk Baetens
Radboud Universiteit Nijmegen, Nimègue
Camille Belvèze
Musée Sainte-Croix, Poitiers
Arnaud Bertinet
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
François Blanchetière
Musée d'Orsay, Paris
Matthieu Bonicel
Musée d'Orsay, Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau, Paris
Lionel Britten
Musée d'Orsay, Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau, Paris
Caroline Corbeau-Parsons
Musée d'Orsay, Paris
Fabio d'Almeida
Universidade Estadual de Campinas, São Paulo
Juliette Degennes
Musée de l'Orangerie, Paris
Benjamin Foudral
Musée Pôle Courbet, Ornans
Violaine Gourbet
Université Polytechnique Hauts-de-France, Valenciennes
Stéphane Paccoud
Musée des Beaux-Arts, Lyon
Pierre Pinchon
Aix Marseille Université
Clara Roca
Musée des Arts décoratifs, Paris
Sara Vitacca
Université Marie et Louis Pasteur, Besançon
Nicholas-Henri Zmelty
Université de Picardie Jules Verne, Amiens

Avec le généreux soutien de la Société des Amis des musées d'Orsay et de l'Orangerie et de la Fondation des Amis pour le rayonnement des musées d'Orsay et de l'Orangerie, abritée à la Fondation de France.



ORSAY, CHEMINS DE TRAVERSE

ENTRETIEN AVEC BENOÎT PEETERS

Essayiste, écrivain, scénariste et critique, Benoît Peeters évoque à l'occasion de cet entretien ses souvenirs du musée d'Orsay, et le choc architectural comme esthétique qu'a provoqué son ouverture au public en 1986. Quelques années auparavant, il avait entrepris avec l'auteur et scénographe belge François Schuiten la publication des premiers tomes des *Cités obscures*, une série de bande dessinée fantastique, nourrie d'un imaginaire composite, proche par certains aspects des collections du musée. Ses paroles sont celles d'un créateur au moins autant que d'un théoricien des médias curieux et inclassable, sensible à la pluridisciplinarité, à la construction des récits et à la circulation des images.

FRANCE NERLICH
Le musée d'Orsay fête en 2026 ses quarante ans d'existence. Qu'est-ce que vous évoque Orsay comme lieu, vous qui l'avez connu avant sa transformation ?

BENOÎT PEETERS
Je repense d'abord à Orson Welles et à son film quelque peu mal aimé, *Le Procès* [1962], dont certaines des scènes ont été tournées dans la gare d'Orsay. Je me rappelle également le beau projet de Sophie Calle dans son hôtel à l'abandon [1978-1981], ainsi que l'exposition récente consacrée à la mémoire de cette performance, qui était émouvante et passionnante. Mais l'une des premières choses qui me viennent à l'esprit, c'est la conscience que nous avions de la grande fragilité de ce bâtiment avant que ne soit prise la décision de le conserver. Les projets architecturaux de remplacement étaient déjà très avancés, les détails et les dessins – notamment ceux de Le Corbusier – sont bien connus. Aujourd'hui, le bâtiment a pris une telle place dans Paris, non seulement dans l'environnement muséographique dans lequel il s'inscrit, mais plus généralement en tant que repère dans le paysage parisien, il est d'une telle évidence, il nous semble tellement « patrimonial » qu'on a bien du mal à imaginer le regard que l'on portait dessus à l'époque où on voulait le faire disparaître. Il faut bien sûr mettre cette histoire en rapport avec la démolition des Halles de Baltard, avec la tour Montparnasse – un édifice que l'on subit toujours –, mais aussi avec la réussite qu'a été l'ouverture du Centre Beaubourg. Aujourd'hui, le musée d'Orsay s'impose. Il semblait une vétusté et il est devenu monument. Avec ceci de particulier qu'il compte parmi ses pièces exposées sa propre architecture, ce dont peu de musées peuvent se vanter. Le premier « effet Orsay », pour moi, concerne en somme le sauvetage du bâtiment et sa restauration.

Cette transformation s'est accompagnée de toutes les contraintes qu'implique la métamorphose d'une gare en musée, qui est en conséquence quelque peu labyrinthique. Le musée d'Orsay m'évoque d'emblée les albums des *Cités obscures*, une série qui a d'ailleurs précisément commencé au début des années 1980, et où l'architecture joue un rôle déterminant.

Dans le premier album de la série, *Les Murailles de Samaris* [publié chez Casterman en 1983], on retrouve en effet ce jeu permanent sur le fer et le verre, une forte influence de l'univers visuel de Victor Horta et de l'Art Nouveau, via l'environnement bruxellois dans lequel nous vivions alors François Schuiten et moi-même. Il y a de toute évidence des affinités, liées au développement de ce courant que l'on allait appeler plus tard, de façon un peu agaçante, le *steampunk*, qui renoue avec cet univers de formes et de matières. Le fer et le verre donc, mais aussi la vapeur, celle du chemin de fer. C'est un ensemble d'images que l'on peut associer au musée d'Orsay, qui a comme grande force de plonger d'emblée ses visiteurs dans l'atmosphère dont il traite. Il évoque immédiatement les gares de Gustave Caillebotte et de Claude Monet. Même si la restauration a été drastique, aboutissant à une transformation de fond en comble, il reste à mon sens quelque chose de l'esprit du bâtiment.

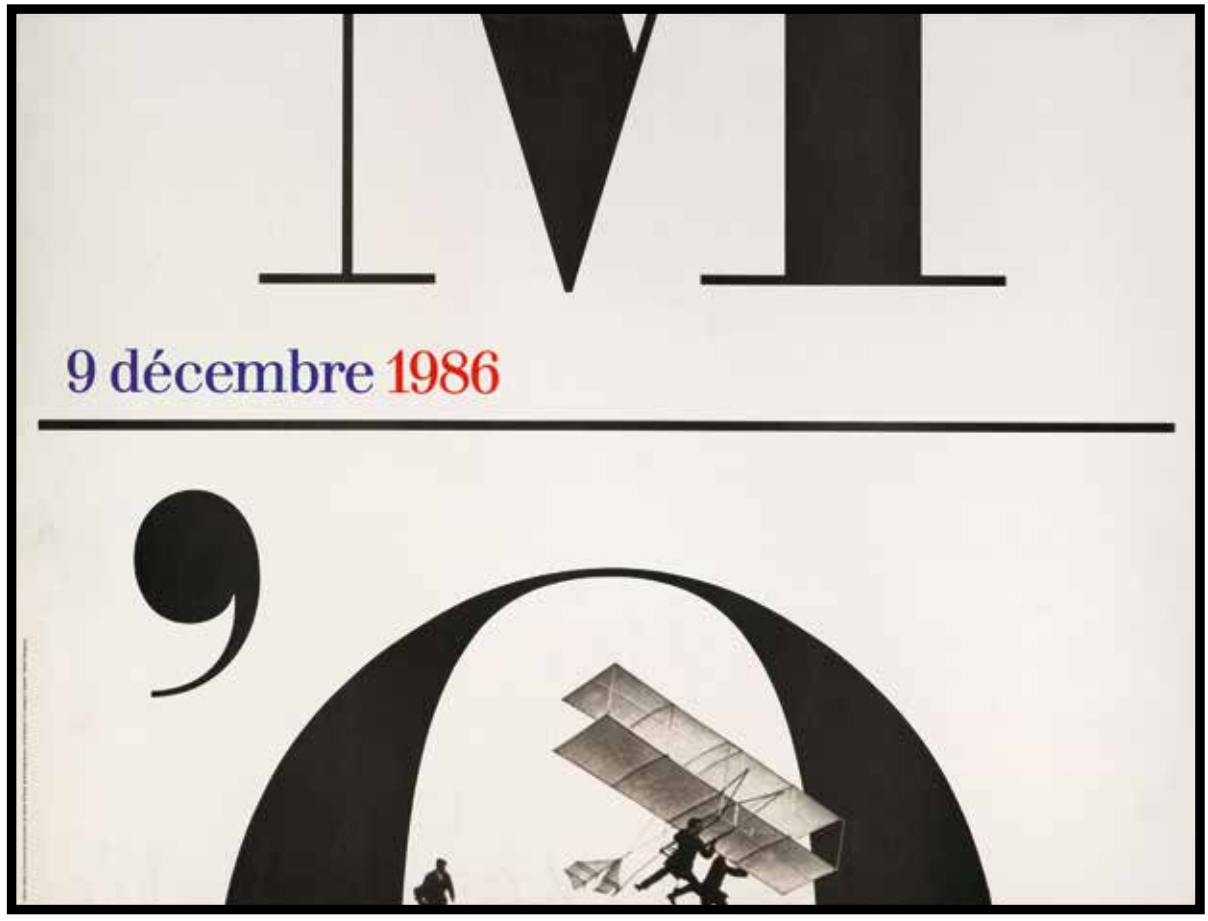
Fig. 1
Jim Purcell, *Chapiteau Renaud-Barrault au fond de la nef du musée d'Orsay*, vers 1980-1981, épreuve gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, DO 1996 22 162 T. Le « théâtre d'Orsay » a accueilli la troupe Barrault-Renaud entre 1972 et 1981.

Fig. 2
Logo du musée d'Orsay, avec deux hommes volant dans le O du logo, affiche éditée à l'occasion de l'ouverture du musée d'Orsay en 1986, création de Bruno Monguzzi, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, archives de la Direction des musées de France, musée d'Orsay, Affiches (1980-1995), 20040465/1.

Tout comme vos albums, et c'est ce qui m'a inspiré ce parallèle, c'est une sorte de rétrofuturisme que proposait Gae Aulenti avec son aménagement du musée. Cet aspect a été très discuté à l'époque, avec ce jeu formel et symbolique autour des formes assyriennes ou égyptiennes. On a qualifié les lieux de tombeau, ou encore de « train lithique », c'est-à-dire un train de pierre dans lequel on entrerait pour voyager dans le temps et qui, dans chacun de ses compartiments, chacune des « cases » pourrait-on dire, présente des œuvres. Gae Aulenti lisait-elle *Les Cités obscures* ?

Il y a en tout cas une certaine synchronicité et une sensibilité partagée. Celle de la revalorisation de styles dédaignés, notamment. La démolition des Halles de Victor Baltard, c'est la destruction d'un complexe architectural dont l'esprit n'est pas si éloigné de celui de la gare d'Orsay. En quelques années, qui mènent de la période gaullo-pompidolienne aux années Giscard, un changement s'est opéré dans le regard sur ce patrimoine. La ville de Bruxelles a elle-même particulièrement détruit son patrimoine, notamment Art Nouveau, qualifié de « style nouille » et méprisé. À leur manière, ces paradigmes changeants nous donnent des leçons pour l'avenir, afin que l'on ne s'empresse pas de démolir ce qui nous semble dépassé – je pense à l'architecture de l'université de Jussieu, par exemple. Pour en revenir à la transformation de la gare d'Orsay et au travail de Gae Aulenti, je pense que la création du musée incarne un moment emblématique du regard sur les patrimoines à la fin du XX^e^ siècle. Aulenti a en outre doté ce bâtiment d'une profondeur quasi mythologique. On parlait des gares comme des cathédrales du XIX^e^ siècle : celle d'Orsay se trouve comme enracinée dans l'histoire de l'architecture. Elle incarne un temps, un lieu de mystère, propice à l'imaginaire.




9 décembre 1986

Après une phase de préfiguration, le musée a ouvert ses portes au mois de décembre 1986. Avez-vous un souvenir précis de votre première visite au musée d'Orsay ?

Je ne me rappelle plus exactement, mais c'était très certainement peu après l'ouverture. Le premier choc a justement été d'ordre architectural. J'ai été impressionné par l'ensemble, mais un peu réservé concernant la place accordée à certaines écoles de peinture dévalorisées par les approches modernistes. Je pense aux orientalistes, par exemple. Une forme de nivellement me heurtait, mais je ressentais en même temps qu'il pouvait faire naître des questionnements intéressants sur l'histoire de l'art et plus largement sur l'idée du « beau ». Évidemment que William Bouguereau, Jean-Léon Gérôme, Ernest Meissonier savaient bien peindre, et qu'ils ne méritaient pas d'être ridiculisés, ou relégués aux marges d'une histoire écrite par les vainqueurs – à commencer par les impressionnistes et les postimpressionnistes. Je dirais que l'une des grandes forces du musée d'Orsay, c'est d'avoir suscité chez les visiteurs un travail d'apprivoisement, pour ainsi dire, qui permettait de comprendre quelles étaient, dans la production de l'époque, les œuvres de qualité et d'intérêt, et pour quelles raisons. Dans ce processus s'immisçait aussi la question des formats : les toiles académiques prenaient de la place, et s'imposaient comme victorieuses par leur simple occupation de l'espace !

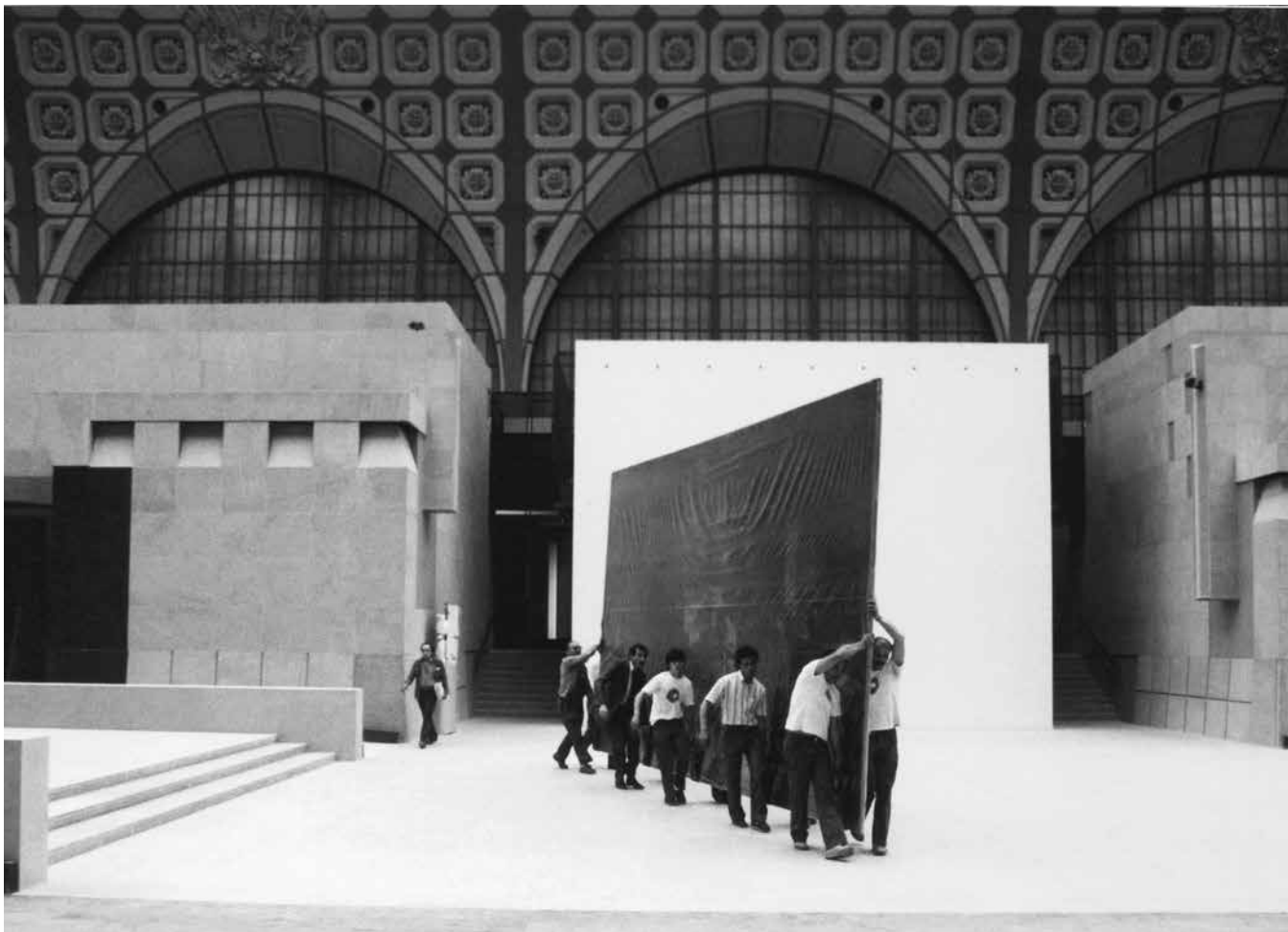
Au-delà de la question architecturale, vous avez donc été frappé par une certaine reconfiguration du récit de l'histoire de l'art du XIXe siècle ?

Oui, et sans doute s'agit-il de l'autre grand « geste » du musée d'Orsay, qui est à mon avis inséparable du versant patrimonial : celui de proposer pour la première fois une relecture de l'histoire de l'art du XIXe siècle alternative au « grand chemin » menant traditionnellement de Jacques-Louis David et Jean-Auguste Dominique Ingres à Eugène Delacroix et Théodore Géricault, puis de Gustave Courbet et Édouard Manet jusqu'à Pierre Bonnard. Le musée d'Orsay ouvrait le regard vers une nouvelle manière de considérer la production visuelle dans son ensemble – qu'il s'agisse de peinture, de sculpture, d'arts décoratifs, d'architecture ou de photographie –, hors du prisme d'un vecteur menant de part en part vers la modernité, qui elle-même avancerait en ligne droite vers le cubisme et l'abstraction. Orsay a donné les outils permettant de réfuter un XIXe siècle cantonné à un rôle de « préparation », comme s'il s'agissait d'un grand escalier vers la modernité dont chaque artiste gravirait tour à tour une marche. Cette approche a déconcerté, elle a pu bousculer aussi, voire susciter des polémiques. Elle est depuis entrée dans les mentalités. On critiquait à l'époque la revalorisation excessive de l'art académique, mais aujourd'hui nous nous trouvons dans un environnement où la sensibilité à la complexité, à l'enchevêtrement, à la stratification, est beaucoup plus marquée. Le musée d'Orsay a encouragé cela, et continue de le faire. Dans l'exposition « Paris 1874. Inventer l'impressionnisme », il a été de nouveau rendu manifeste que tous les « refusés » n'étaient pas forcément d'excellents peintres, et que l'académisme de Salon n'avait pas produit que de mauvaises toiles.

Fig. 3
Jim Purcell, *Transport d'une toile de grand format (Gustave Courbet,* L'Atelier du peintre*?) par des hommes d'équipe*, 1986, épreuve gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22 1106 T.

En observant à la fois votre production et vos champs d'intérêt, j'ai pourtant l'impression que cette dichotomie n'est pas complètement au cœur de votre propos. Ce à quoi l'on assiste dans ce long XIXe siècle est de l'ordre d'une effervescence, d'une intrication des champs du savoir, des imaginaires et des images beaucoup plus féconde et incontrôlable.

Je suis d'accord et je dirais même que ce que le musée d'Orsay a contribué à démontrer, c'est qu'en réalité cette division entre académisme et modernisme ne touche pas au cœur du problème. Ce qui est en jeu, c'est autre chose. La généralisation de l'électricité, les transformations induites par la vapeur, l'apparition de nouveaux matériaux – notamment dans l'architecture –, l'invention du daguerréotype et ses conséquences : ces nombreux bouleversements touchent absolument tout le monde, sans exception. Penser à partir de ces transformations, cela oblige à sortir d'une vision trop « internaliste » de l'histoire de l'art et majoritairement de la peinture, qui se trouvait exagérément détachée de l'histoire de la sculpture, de la caricature ou de la photographie. Ce sont ces dynamiques latérales qui sont fascinantes. Dans une série de cours que j'ai pu donner en 2016-2017 au musée des Arts et Métiers, que j'avais intitulée « La Révolution des images (1830-1914) », je me suis précisément intéressé à ces phénomènes, avec toutes les ramifications que cela implique. Je me suis attaché à certaines figures essentielles, à des moments spécifiques de croisements. Des personnalités comme Étienne Jules Marey, qui se trouvait à la jonction entre science et esthétique, ou Félix Nadar, pour qui je partage une immense passion avec François Schuiten. Nadar, qui devient Michel Ardan chez Jules Verne, est en même temps écrivain, journaliste, caricaturiste, aventurier de la photographie et précurseur du « plus lourd que l'air » ; il est à la fois acteur et témoin de ces mutations technologiques. À elle seule, cette figure montre à quel point les anciennes catégories, celles qui prévalaient dans l'enseignement de l'histoire de l'art pendant ma jeunesse, sont à repenser, à réinventer par les croisements interdisciplinaires. J'en suis persuadé : le travail réalisé au musée d'Orsay et à l'occasion de certaines des expositions qui y ont été présentées a joué un rôle déterminant.



Parmi toutes les questions que posait l'ouverture du musée d'Orsay se trouvait celle des bornages chronologiques. Comme l'indique le titre de la revue qui lui était associée et qui renaît aujourd'hui sous une forme nouvelle, la période attribuée au musée s'étend de 1848 à 1914. Comment envisagez-vous ce découpage ?

Il est toujours difficile de stabiliser des dates repères. Le cycle de cours « La Révolution des images », que j'évoquais à l'instant, commençait en 1830, qui est à mon sens une autre date possible ; elle me semble très importante. Bien sûr, l'année 1848 est marquée par les événements révolutionnaires internationaux, mais 1830, c'est le développement de la presse, la bataille d'*Hernani*, le début de *La Comédie humaine*. 1839 est également une option pour la culture visuelle, avec l'invention du daguerréotype. Mais 1848 a bien sûr une légitimité particulière, sans oublier d'envisager, aux côtés des événements historiques et esthétiques identifiables, les parcours individuels. Je reviens sur Nadar : l'une des choses qui me fascinent, c'est sa longévité. Il est né en 1820 et mort en 1910, suffisamment tard pour avoir salué la traversée de la Manche par Blériot, aboutissement d'un combat qu'il avait mené un demi-siècle plus tôt. De l'autre côté, il fréquente pendant sa jeunesse Dumas, Nerval, Hugo, Daumier. Je trouve passionnant d'observer comment, par-delà les grands courants, les individus chevauchent des périodes et croisent d'autres figures de manière improbable. Nadar, c'est une figure de contact incarnée, un homme de réseau, ami de Baudelaire comme de Marey, qui se joue des frontières entre les disciplines comme des bornes chronologiques. De la même manière, l'haussmannisation de Paris ne coïncide pas strictement avec le Second Empire : elle a ses signes avant-coureurs en amont, et il faut attendre la Première Guerre mondiale pour constater son parachèvement, longtemps après Haussmann.

Puisque vous mentionnez à nouveau Nadar et la photographie, je voudrais revenir avec vous sur la proposition initiale du musée d'Orsay, qui était d'accueillir tous les arts visuels. Or, si la photographie est représentée, comme les arts décoratifs ou la sculpture avec une attention nouvelle, les images imprimées manquent…

Il s'agit en effet d'un aspect problématique même si, naturellement, certaines expositions temporaires ont corrigé le tir. L'estampe, la caricature et a fortiori la bande dessinée n'ont pas vraiment eu droit de cité au moment de l'émergence du musée. Nous savons bien aujourd'hui, à l'ère des grandes politiques de numérisation, qu'il n'y a pas simplement des précurseurs de la bande dessinée entre 1848 et 1914, mais qu'il y a plutôt une effervescence internationale à laquelle la France contribue très fortement. On réalise que la bande dessinée n'est pas seulement née aux États-Unis dans les années 1890, elle est contemporaine de Niépce et de Daguerre, dès les années 1820 et 1830 et pendant les décennies suivantes. Nadar – encore lui –, Cham, Doré, et bien sûr beaucoup d'autres, en Grande-Bretagne et en Allemagne, bien avant l'essor outre-Atlantique, ont contribué à cette émergence. Les personnes liées à ces pratiques vivaient au milieu des images. Je pense à Rodolphe Töpffer, par exemple, ce Genevois aujourd'hui considéré comme l'inventeur de la bande dessinée et son premier théoricien, qui avait parallèlement une activité de critique d'art. On le voit aussi dans le corpus de caricatures relatives aux Salons de peinture et à leur réception. Je me suis par ailleurs énormément intéressé à la question du darwinisme et au phénomène de popularisation des théories de l'évolution. Le pauvre Darwin était régulièrement représenté en vieux singe, mais ces images contribuaient à rendre accessible une théorie particulièrement complexe. Elles ont favorisé la pénétration de la théorie de l'évolution dans la conscience populaire.



Fig. 4
Félix Tournachon, dit Nadar, *Autoportrait dans une nacelle*, entre 1860 et 1865, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif sur verre au collodion, 9,5 × 6 cm, Paris, musée d'Orsay, achat, 1995, PHO 1995 6 176.

Une médiation développée, de plus, à rebours d'une compréhension religieuse de l'existence, dans un contexte où les tensions à surmonter étaient importantes. Vous avez toujours été intéressé par ces phénomènes de propagation des savoirs par l'image.

Oui. En remontant plus loin dans le temps et pour donner un autre exemple, les estampes d'un artiste comme Honoré Daumier sur les omnibus et les voyages par chemin de fer ont joué un rôle fondamental en mettant en scène la portée culturelle d'un bouleversement des mobilités qui n'était pas seulement technique. Je pense ici à la notion de brassage social, à cette nouvelle promiscuité que Daumier décrit dans ses estampes. On trouve dans l'imagerie populaire et la caricature des points de jonction entre la science, les changements paradigmatiques de la pensée et les univers esthétiques. Il me semble que toute cette matière a été effleurée, mais pas encore totalement traitée. Je ne suis pas historien de l'art, mais j'ai été frappé, dans mes recherches, par tous ces points de connexion et notamment par le rôle-clé qu'ont joué dans leur approche certains individus pivots. Quand le musée d'Orsay a ouvert ses portes, ce volet a été un petit peu négligé, et aujourd'hui il faut lui trouver sa place. Il ne s'agit pas non plus, bien évidemment, de défendre une approche purement thématique qui écraserait les singularités. Tout cela est délicat. Les caricatures et les bandes dessinées n'ont ni les mêmes formats ou techniques, ni le même public ou la même destination. Mais il n'empêche qu'on ne peut les considérer à part. Les anciens cloisonnements ne tiennent plus. Je me souviens d'avoir vu il y a quelques années, au musée du Havre, une exposition sur Lyonel Feininger, entièrement construite autour de ses peintures sans accorder la moindre place à ses magnifiques planches de bande dessinée. Alors qu'en les mettant côte à côte, on révèle des proximités passionnantes.



Fig. 5
Rodolphe Töpffer, *Histoire de Mr. Vieux Bois*, Genève, 1837.

Vous abordez la question de l'approche thématique. Le parcours du musée d'Orsay est avant tout chronologique et doit en outre composer avec le fait qu'il est délicat de montrer de la photographie et des arts graphiques dans les mêmes conditions que de la sculpture ou des arts décoratifs. Un arrangement muséographique, c'est aussi un jeu avec des contraintes, impliquant notamment des problématiques de conservation préventive. Il semble tout de même que le musée d'Orsay est une institution qui, depuis quarante ans, cherche en permanence la résonance. Il expérimente encore, il teste…

J'ajouterais que ces dernières années ont été marquées par un grand nombre d'expositions temporaires à caractère thématique, au-delà il est vrai de la question des parcours permanents, qui posent effectivement d'autres problèmes. Qu'elles aient lieu à Orsay, à la Bibliothèque nationale de France, au musée du Louvre ou au Grand Palais, elles peuvent être passionnantes comme se révéler problématiques. L'exposition sur « Les Choses » [« Une histoire de la nature morte », 2022-2023] présentée au musée du Louvre, par exemple, mettait en regard, comme la Tate Modern, à Londres, l'avait

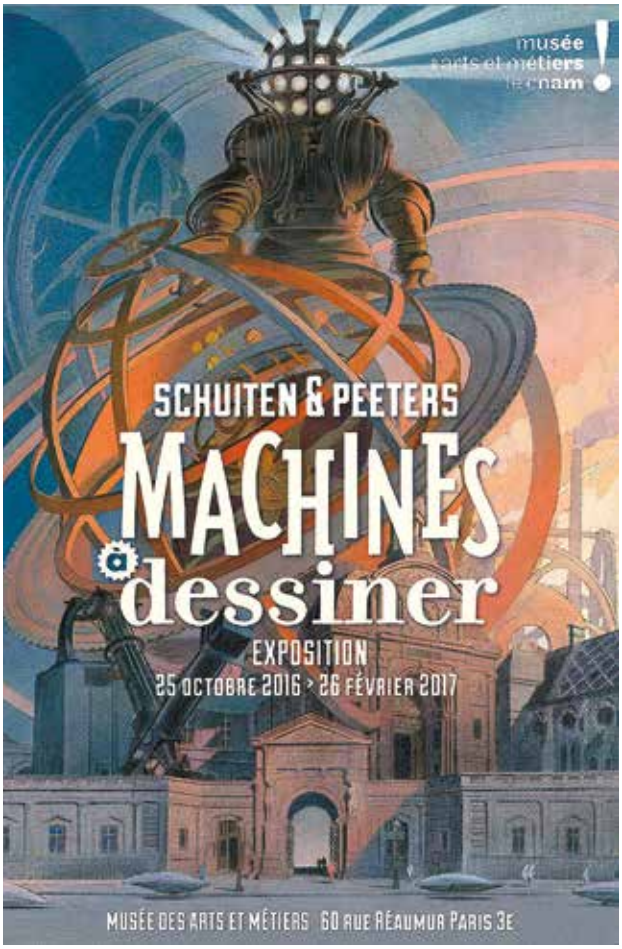
fait à ses débuts, des œuvres d'époques et de statuts différents unies par leur genre, ce qui peut être très éclairant. Mais dans d'autres cas, un problème de l'approche thématique est d'inclure des œuvres esthétiquement plus faibles, parfois kitsch. Pour un public moins averti, cela crée un phénomène d'écrasement, de nivellement. Le jeu est parfois cruel, mais le risque, je crois, vaut la peine : tout l'intérêt vient du fait qu'on prête une nouvelle attention à des créations oubliées, on décèle des qualités insoupçonnées dans des œuvres trop souvent reléguées dans les réserves. C'est aussi cela qu'on attend d'un musée sur la durée : recréer du regard par la pensée. Mais ces nouvelles approches sont sans doute moins marquées dans la présentation des collections permanentes. Évidemment, au musée d'Orsay, on trouve au rez-de-chaussée ce qui est le plus accessible, et à l'étage des choses parfois moins séduisantes. Le parcours est quelque peu labyrinthique, pour ensuite atteindre en hauteur un grand nombre de chefs-d'œuvre. Cela évite aussi l'automaticité qu'il y aurait à filer directement vers les *musts* du musée. Il y a bien sûr la question des espaces aptes à accueillir les plus grands formats ; on se heurte ici à une limite architecturale. Le musée d'Orsay ne peut pas déployer le parcours continu que proposent certains grands musées états-uniens, comme l'Art Institute de Chicago qui est pour moi l'une des plus belles galeries du monde. On y glisse naturellement de salle en salle.

Puisque vous évoquez les formats, vous avez justement choisi de commencer le parcours de votre exposition « Revoir Paris » à la Cité de l'architecture [2014], déclinée de l'album du même nom, par la *Vue générale de Paris* de Victor Navlet [1855]. La déplacer a été un sacré défi, j'ai pu l'observer sur des photos du transport du tableau.

C'était en effet un petit peu compliqué ! Mais vous avez raison d'évoquer non seulement l'album de bande dessinée *Revoir Paris* mais aussi l'exposition qui l'accompagnait à la Cité de l'architecture, puisqu'au fond les deux traversent la période qui nous concerne, en débordant davantage sur le XX^{e} siècle. L'idée était de travailler sur les moments du passage du Paris de la Restauration au Paris haussmannien puis de la modernité, à travers des projets et des rêves qui souvent ne se sont pas concrétisés. *Revoir Paris*, c'est une histoire un peu particulière puisqu'elle n'est pas dans l'univers imaginaire des *Cités obscures* mais dans notre monde, pour lequel l'aspect documentaire est beaucoup plus fort. Nous nous sommes appuyés sur beaucoup d'archives et avons fait des repérages précis pour certaines scènes. C'était aussi une manière pour nous de revisiter l'histoire des images, par exemple à travers le Paris d'Albert Robida, une autre figure absolument fascinante. Nous avons eu par la suite la grande chance de réaliser une autre exposition, « Machines à dessiner » [2016-2017], à l'occasion de la parution du deuxième tome de *Revoir Paris*, au musée des Arts et Métiers, à côté de la station de métro du même nom conçue par François Schuiten. Nous y faisions dialoguer les images de nos albums avec des machines choisies dans les réserves du musée.

C'est très XIXe, cette obsession machinique. Et l'intelligence artificielle, finalement, semble aujourd'hui parachever ces fantasmes anciens, cette idée de pouvoir non seulement automatiser certains gestes, mais aussi d'être en mesure de concevoir des infinis. Ce qui me semble particulièrement fascinant dans cette période-là, c'est que le temps et l'espace ne représentent plus des barrières. Grâce à la connaissance, on estime pouvoir s'affranchir de leur emprise.

Il faut ici évoquer un personnage que nous n'avons pas encore cité, même s'il compte beaucoup pour moi et bien d'autres, c'est Walter Benjamin. Évidemment, on peut dire que *Paris, capitale du XIXe siècle*, par son inachèvement même, est une sorte de préfiguration du musée d'Orsay. L'esprit qui domine ce livre, par sa réflexion sur la photographie, les gares, l'art, la poésie, les utopies, est très proche de celui d'Orsay. La manière qu'a Benjamin de créer des liens et de déjouer les barrières dont vous parlez est tout à fait prémonitoire et neuve à l'époque : il ne se situe pas strictement dans l'histoire de l'art ou l'histoire des idées. Il connecte Fourier et Baudelaire à la vapeur, la caricature, la lithographie, la ville et bien évidemment à tous les *passages* matériels et immatériels, révélant un état de sensibilité qui a encore beaucoup à nous apprendre. En ce qui concerne mon approche, elle part de deux points de vue. Il y a d'une part le travail avec François Schuiten autour des *Cités obscures*, et de l'autre une réflexion plus théorique sur les images et les médias, plus proche des intentions de Benjamin. Mais cette approche est d'abord partie du travail fictionnel. Lorsque nous feuilletions les livres glanés dans les brocantes ou dans la bibliothèque du père de François, c'était pour nourrir nos imaginaires en réveillant des images oubliées. Notre passion pour les machines à mécanismes apparents – à l'opposé du smartphone d'aujourd'hui, qui est un objet magique dont les rouages sont entièrement cachés – s'appuie sur le même désir.



La fiction et la documentation n'ont cessé de s'entrecroiser. Orsay, c'est un peu ça : une matière vive pour la connaissance et l'imagination.

Benoît Peeters est essayiste, écrivain, scénariste et critique.

Propos recueillis par France Nerlich et édités par Victor Claass

Fig. 6
Affiche de l'exposition « Machines à dessiner » (Paris, musée des Arts et Métiers, 25 octobre 2016 – 26 février 2017), dessinée par François Schuiten.

Fig. 7
Jim Purcell, *Installation des* Quatre Parties du Monde soutenant la sphère céleste *(Jean-Baptiste Carpeaux) au musée d'Orsay*, 1986, épreuve gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22 1187 T.



RÉSUMÉS

Orsay, capitale du XIXe siècle?

Neil McWilliam

Résumé. L'ouverture du musée Orsay en 1986 était contemporaine d'un débat mondial en histoire de l'art qui remettait en cause l'étude de la forme plastique en tant que catégorie autonome. Alors que les chercheurs développaient des méthodes interdisciplinaires, soulignant la dimension historique des œuvres d'art en tant qu'objets marqués par un ensemble de forces socio-économiques et culturelles, le parcours d'Orsay présentait avant tout les collections du musée comme de pures expressions de l'imagination créatrice, rejetant les efforts réalisés pour les inscrire dans une perspective historique plus large. Cet article analyse les suites de cette marginalisation de l'histoire à Orsay et montre qu'au cours des dernières décennies, tant la collection permanente que les programmes d'expositions se sont peu à peu adaptés à des formes de recherche historique qui avaient été exclues en 1986. Parallèlement, le jeu des politiques culturelles néolibérales a transformé les musées en pôles touristiques d'une manière qui compromet aussi bien le point de vue contemplatif sur l'art défendu par les fondateurs d'Orsay que les tentatives récentes faites pour mettre en avant des lectures historiques plus larges.

Orsay avant Orsay
(Ré)visions historiographiques et muséales de la peinture du XIXe siècle en France

Elise Wehr

Résumé. Cet article explore les origines intellectuelles et les antécédents historiographiques du projet du musée d'Orsay en dressant un panorama des principaux discours ayant façonné, en France, l'écriture de l'histoire de l'art du XIXe siècle au cours des cinquante années précédant son ouverture. L'étude croisée des ouvrages, articles et présentations muséales réalisés par les conservateurs et historiens de l'art met en évidence un récit dominant centré sur les avant-gardes et construit comme une généalogie de la modernité. Toutefois, des contre-récits s'élaborent en parallèle : des relectures inclusives, nostalgiques, locales ou liées à la nécessité de sauver les œuvres d'une dégradation matérielle, émergent autour des artistes académiques ou officiels. Situer le programme d'Orsay dans le prolongement de ces développements invite à reconsidérer ses positions de rupture et de continuité, entre élargissement d'un corpus canonique et persistance d'une grille de lecture moderniste.

«Donner à voir»
La sculpture du XIXe siècle

Entretien avec Antoinette Le Normand-Romain, Laure de Margerie et Anne Pingeot

Résumé. La création du musée d'Orsay a marqué un moment important de la reconnaissance de la sculpture du XIXe siècle. Actrices majeures de ce tournant, Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain et Laure de Margerie reviennent à l'occasion de cet entretien avec France Nerlich sur leur implication et leur rôle dans l'élaboration du musée d'Orsay. Leur propos dénote leur grand enthousiasme d'alors face à des connaissances souvent lacunaires et à un mépris hérité pour l'art sculpté de cette période. Elles évoquent le développement de leurs outils de recherche, leurs méthodes, et

déploient l'étendue de corpus alors explorés par le biais de campagnes photographiques, de dépouillements d'archives et du travail mené dans les réserves. Portée par cet élan collectif, la sculpture trouva ainsi à Orsay une visibilité nouvelle, notamment dans la grande nef conçue par Gae Aulenti. Pour les trois interlocutrices, Orsay fut un laboratoire intellectuel ayant permis d'ouvrir durablement le champ de l'histoire de la sculpture du XIXe siècle.

Les années créatrices
Naissance d'une collection photographique au musée d'Orsay (1978-1994)
Éléonore Challine

Résumé. À la lumière de sources d'archives et d'entretiens inédits, cet article explore les premiers temps de la collection photographique du musée d'Orsay, créée à partir de 1979. Il s'interroge sur ce que forger une collection « ex nihilo » veut dire, en ce qui concerne à la fois la logique de formation d'un ensemble ne reposant pas sur une lente sédimentation et sa conceptualisation. La photographie comme art et comme langage formel est ici érigée en stratégie de légitimation. « Les années créatrices. Naissance d'une collection photographique au musée d'Orsay (1978-1994) » dresse aussi le portrait d'une période d'effervescence pour le patrimoine photographique – les années 1980 – et suit la trajectoire ainsi que les discours d'un couple de protagonistes, Françoise Heilbrun et Philippe Néagu, qui sont les véritables architectes de cette collection.

Les pompiers, mon amour
Marc Gotlieb

Résumé. Cet article ouvre de nouvelles perspectives sur les collections du musée d'Orsay en matière d'art académique de la fin du XIXe siècle. Il fait état des efforts réalisés dernièrement pour intégrer ce corpus en lien avec l'essor des médias s'inscrivant dans une temporalité et d'autres technologies de la culture de masse moderne. Il examine aussi l'idée d'ambition artistique, notamment dans le but de reconnaître aux artistes pompiers une vocation artistique en un sens plus noble, même si cette vocation a souvent donné l'impression de mal tourner. Enfin, il cherche à montrer que l'idée selon laquelle les artistes pompiers incarnent la fin d'une tradition prend corps dans certaines des pièces les plus exceptionnelles du musée.

L'architecture exposée au musée d'Orsay
Une production interdisciplinaire dans le panorama culturel du XIXe siècle
Guy Lambert

Résumé. Peu étudiée jusqu'à présent en dépit de sa précocité, la place de l'architecture dans le programme pluridisciplinaire du musée d'Orsay est examinée ici dans une perspective institutionnelle et historiographique élargie. Liées au renouvellement du regard sur la production plurielle du XIXe siècle – qu'incarne la sauvegarde de la gare de Victor Laloux accueillant le musée –, les manières d'exposer l'architecture à Orsay se sont articulées avec la constitution progressive des collections. Si le rôle-clé des expositions temporaires est lié aux contraintes mêmes de conservation des dessins, celles-ci ont été pensées en contrepoint d'une présentation permanente d'objets spécifiquement conçus pour rendre intelligible l'architecture de cette époque (maquettes didactiques et modèles polychromes). En s'attachant à saisir la part de cette dernière dans le dialogue des arts du XIXe siècle, le musée d'Orsay a contribué à enrichir une histoire culturelle de l'architecture aussi attentive à la réception qu'à la production du cadre bâti.

Le service culturel: «nouveauté majeure, inventive et vivace du musée»
Claire Barbillon

Résumé. Le service culturel du musée d'Orsay, créé officiellement en 1985, fut pionnier dans son genre dans le monde des musées. Pensé dès les débuts du projet, il émanait d'une volonté de pluridisciplinarité, de conquête de nouveaux publics et d'enrichissement de la compréhension des œuvres. L'exemple de sa première aventure éditoriale, les « fiches points-clés », illustre comment sa mission centrale, « apprendre à voir », l'inscrivit dans le contexte de l'émergence de l'histoire culturelle comme discipline.

Orsay à l'épreuve des approches critiques en histoire de l'art
Charlotte Foucher Zarmanian

Résumé. Donnant lieu aux éloges les plus enthousiastes comme aux diatribes les plus féroces, l'ouverture du musée d'Orsay en décembre 1986 n'a laissé personne indifférent. De l'autre côté de l'Atlantique tout particulièrement – là où l'histoire sociale de l'art gagne significativement du terrain –, des critiques fusent chez les spécialistes de l'art de la seconde moitié du XIXe siècle. Rapidement, deux universitaires, Patricia Mainardi et Linda Nochlin, s'expriment chacune à sa manière sur la muséographie d'Orsay. Vision muséale versus vision universitaire, histoire formaliste versus histoire sociale de l'art, traditionalisme versus modernisme, France versus États-Unis : ces polarités, malgré le défaut d'être ici trop rapidement esquissées, ont le mérite de s'accorder sur l'impossibilité d'un musée neutre. À l'échelle de la vie politique française de l'époque, elles soulignent enfin plus fortement la complexe cohabitation de tendances tout autant esthétiques que politiques. Comment Orsay, dans son oscillation entre musée de société et musée des beaux-arts, est-il parvenu à faire vaciller le regard des « -ismes » stylistiques (réalisme, impressionnisme, académisme…) vers d'autres « -ismes » d'ordre plus théorique et méthodologique (anachronisme, révisionnisme, postmodernisme…) ? Quarante ans plus tard, un retour sur les critiques formulées par Nochlin et Mainardi permet d'observer la manière dont un musée comme celui d'Orsay a reconsidéré l'histoire de l'art à partir de perspectives critiques.

Turbulences dans l'histoire de l'art du XIXe siècle
L'ouverture du musée d'Orsay en 1986 et mes histoires de l'art moderne
Hollis Clayson

Résumé. Hollis Clayson, professeure émérite et autrice d'ouvrages de référence sur la période Orsay, revient ici sur les débats critiques qui ont marqué les années 1980. Elle témoigne de l'influence de l'histoire sociale de l'art et de l'« effet Orsay » sur sa pensée et ses recherches.

Orsay, chemins de traverse
Entretien avec Benoît Peeters

Résumé. Dans cet entretien, l'essayiste, écrivain, scénariste et critique Benoît Peeters évoque ses premiers souvenirs du musée d'Orsay et le choc architectural comme esthétique provoqué par son ouverture au public à la fin de l'année 1986. Une discussion libre qui permet à l'auteur d'aborder tout aussi bien le réaménagement d'Orsay dans le contexte patrimonial de l'époque que son rôle dans la reformulation du récit des développements artistiques de la seconde moitié du XIXe siècle. Auteur de bandes dessinées comme *Les Cités obscures*, nourries par un imaginaire hybride par bien des aspects lié aux collections du musée et à la période qu'il recouvre, Peeters dresse ainsi des ponts entre sa propre activité de créateur, l'émergence et l'évolution du musée d'Orsay, ainsi que les débats qu'il a pu susciter sur la perception du XIXe siècle.

Le parcours du musée d'Orsay, quarante ans plus tard
Un état des lieux et des questions
Paul Perrin

Résumé. À l'occasion du quarantième anniversaire du musée d'Orsay, cet article propose une réflexion sur le parcours permanent comme objet d'histoire. Si les grandes structures muséographiques mises en place en 1986 demeurent, le parcours n'a cessé d'être réinterprété au gré des acquisitions, des réaménagements et des renouvellements historiographiques. À travers l'analyse des transformations engagées depuis 2017, l'article montre comment le musée fait évoluer son projet scientifique : révision du canon artistique, nouvelles approches historiques et sociales, enrichissement de la médiation, meilleure visibilité des artistes femmes et des scènes internationales, mise en valeur de l'histoire du bâtiment, prise en compte de la provenance des œuvres ou des enjeux environnementaux. Le parcours permanent du musée d'Orsay apparaît ainsi moins comme un état stabilisé des connaissances que comme un instrument de recherche et un récit en constante réévaluation.

Illustrations
Couverture Jim Purcell, *Vue de la nef avec* Le Vainqueur au combat de coq *d'Alexandre Falguière et* Une trouvaille à Pompéi *d'Hippolyte Moulin*, 1986, ODO 1996 22 1162 T.
Page 1 Jim Purcell, *Réparation de l'horloge au moyen d'un bras télescopique installé sur le quai de la Seine*, 1984, ODO 1996 22 574 T.
Page 2 Anne Pingeot, *Transport de* La Danse *de Carpeaux*, 1986 ; Jim Purcell, *Transport du* Balzac *de Rodin*, 1986, ODO 1996 22 1109 T.
Page 3 Jim Purcell, *Mouvements d'œuvres depuis les réserves vers le rez-de-chaussée, fond de nef*, 1986, ODO 1996 22 1100 T.
Page 4 Xavier Lambours, *Portrait de Gae Aulenti*, vers 1985, épreuve argentique.
Page 5 Jim Purcell, *Niveau médian, côté Seine, vue perspective des salles donnant sur la terrasse Seine*, 1985, ODO 1996 22 990 T ; Jim Purcell, *Galerie des Hauteurs, préfiguration des salles consacrées aux impressionnistes après 1870*, 1985, ODO 1996 22 982 T.
Page 6 Jim Purcell, *Salle sous la coupole consacrée au naturalisme*, 1986, ODO 1996 22 1262 T.
Page 7 Jim Purcell, *Galerie des Hauteurs, avec* La Femme à la cafetière *de Paul Cezanne*, 1986, ODO 1996 22 1155 T.
Page 14 Sylvain Amic dans la nef du musée d'Orsay.
Pages 28-29 Jim Purcell, *Essais sonores, travail sur la qualité acoustique dans la nef*, 1985, ODO 1996 22 1022 T.
Page 189 Jim Purcell, *Le Premier Visiteur devant la billetterie, accompagné d'Évelyne Lehalle, responsable des relations extérieures du service culturel*, 1986, ODO 1996 22 1256 T.
L'ensemble des photographies en noir et blanc citées ici provient de la documentation du musée d'Orsay. Photographies de Jim Purcell : tirages gélatino-argentiques, 21 × 27 cm.

Crédits photographiques
Couverture : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 1** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 2 (haut)** : © Anne Pingeot (source Documentation du musée d'Orsay) ● **p. 2 (bas)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 4** : © Xavier Lambours / Signatures (source Documentation du musée d'Orsay) ● **p. 5 (haut)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 5 (bas)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 6** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 7** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 10 (gauche)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 10 (centre)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 10 (droite)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 11 (gauche)** : Pénélope Chauvelot (source Documentation du musée d'Orsay) ● **p. 11 (centre)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 11 (droite)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Alexis Brandt ● **p. 14** : © Alexandre Isard ● **p. 28-29** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 30 (détail de la fig. 2, p. 35)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 33, fig. 1** : © Konrad Giehr-DPA / Photononstop ● **p. 35, fig. 2** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 37, fig. 3** : © Musée de Picardie / Alice Sidoli ● **p. 38, fig. 4** : © Musée d'Orsay / Sophie Crépy ● **p. 41, fig. 5** : © Musée d'Orsay / Sophie Crépy ● **p. 44 (détail de la fig. 2, p. 48)** : © GrandPalaisRmn (Domaine de Compiègne) ● **p. 47, fig. 1** : Droits réservés ● **p. 48, fig. 2** : © GrandPalaisRmn (Domaine de Compiègne) ● **p. 50, fig. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Laëtitia Striffling-Marcu ● **p. 51, fig. 4** : © GrandPalaisRmn (Domaine de Compiègne) / Daniel Arnaudet ● **p. 54, fig. 6** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 60 (détail de la fig. 6, p. 68)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 63, fig. 1** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 66, fig. 4** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 67, fig. 5** : © Isabelle Leroy-Jay Lemaistre (source Documentation du musée d'Orsay) ● **p. 68, fig. 6** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 69, fig. 7** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 71, fig. 8** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 71, fig. 9** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 74 (détail de la fig. 5, p. 83)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Alexis Brandt ● **p. 76, fig. 1** : Source Éléonore Challine ● **p. 77, fig. 2** : © Martine Franck / Magnum Photos ● **p. 79, fig. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 81, fig. 4** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 83, fig. 5** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Alexis Brandt ● **p. 84, fig. 6** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 90 (détail de la fig. 2, p. 95)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 93, fig. 1** : © Rijksmuseum, Amsterdam ● **p. 95, fig. 2** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 96, fig. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 99, fig. 4** : © GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Adrien Didierjean ● **p. 101, fig. 6** : © GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Sylvie Chan-Liat ● **p. 104 (détail de la fig. 3, p. 110)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 106, fig. 1** : © Pénélope Chauvelot (source Documentation du musée d'Orsay) ● **p. 108, fig. 2** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Sophie Crépy ● **p. 110, fig. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 111, fig. 4** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 113, fig. 5** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 114, fig. 6** : Source Documentation du musée d'Orsay / Droits réservés ● **p. 116, fig. 7** : © Musée d'Orsay / Laëtitia Striffling-Marcu ● **p. 120, fig. 1** : © Musée d'Orsay / Jim Purcell ● **p. 123, fig. 2** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 127, fig. 3** : © Musée d'Orsay / Jim Purcell ● **p. 130 (détail de la fig. 7, p. 140)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 133, fig. 1** : Source Documentation du musée d'Orsay / Droits réservés ● **p. 136, fig. 3** : Source Documentation du musée d'Orsay / Droits réservés ● **p. 139, fig. 5** : © Musée d'Orsay / Sophie Crépy ● **p. 139, fig. 6** : © Musée d'Orsay / Sophie Crépy ● **p. 140, fig. 7** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 144 (détail de la fig. 3, p. 150)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 149, fig. 2** : Source Documentation du musée d'Orsay / Droits réservés ● **p. 150, fig. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 155, fig. 4** : © Mairie de Bordeaux / Musée des Beaux-Arts de Bordeaux / Photo F. Deval ● **p. 160 (détail de la fig. 1, p. 163)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 163, fig. 1** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 163, fig. 2** : © Jacques-Henri Lartigue ● **p. 165, fig. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 167, fig. 4** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Alexis Brandt ● **p. 171, fig. 7** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 172, fig. 1** : © Musée d'Orsay / Sophie Crépy ● **p. 175, fig. 2** : © Musée d'Orsay / Laëtitia Striffling-Marcu ● **p. 176, fig. 3** : © Musée d'Orsay / Laëtitia Striffling-Marcu ● **p. 178, fig. 4** : © Musée d'Orsay / Sophie Crépy ● **p. 181, fig. 5** : © Musée d'Orsay / Laëtitia Striffling-Marcu ● **p. 183, fig. 6** : © Musée d'Orsay / Laëtitia Striffling-Marcu ● **p. 189** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell

Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie – Valéry Giscard d'Estaing

Présidente : Annick Lemoine
Administratrice générale : Julia Beurton
Administratrice générale adjointe : Virginie Donzeaud
Directrice du musée de l'Orangerie : Claire Bernardi
Directeur de la conservation et des collections du musée d'Orsay : Paul Perrin
Préfiguratrice du Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau : France Nerlich
Chef du Service des données patrimoniales numériques : Benoît Deshayes

Édition

Musée d'Orsay
Éditrice : Camille Sourisse

Éditions 303
Direction : Aurélie Guitton
Édition, suivi éditorial et iconographie : Élise Gruselle
Édition : Carine Sellin

Création graphique et mise en page : Elamine Maecha, BURO-GDS
Traduction de l'anglais vers le français des textes d'Hollis Clayson, Marc Gotlieb et Neil McWilliam : Étienne Gomez
Préparation des textes français : Philippe Rollet ; relecture : Clarisse Deniau

VERSION IMPRIMÉE

Photogravure : Pascal Jollivet
Les textes sont composés en SangBleu, Work Sans et Spectral.
La revue est imprimée sur du papier Symbol Tatami 135 g pour les pages intérieures et 250 g pour la carte de couverture.
Elle a été achevée d'imprimer en novembre 2026 sur les presses de Media Graphic (France).
Dépôt légal : décembre 2026

VERSION NUMÉRIQUE

Traduction du français vers l'anglais : Elisabeth Lyman
Préparation et relecture des textes anglais : Matthew Gillman
Description des textes alternatifs aux images : Isabelle Chain

Unité InVisu (CNRS-INHA)
Directeur : Manuel Charpy
Suivi de projet : Juliette Hueber

Intégration de la maquette : Thomas Brouard, Chapitre neuf
Intégration du premier numéro : François Grosdemouge, Eutypo

© Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie – Valéry Giscard d'Estaing, Paris, 2026

ISBN version imprimée : 978-2-35433-477-2
ISBN version numérique (français) : 978-2-35433-478-9
ISBN version numérique (anglais) : 978-2-35433-479-6
ISSN version imprimée : 1145-2153
ISSN version numérique : en cours d'attribution

Sauf mention contraire, les textes de la revue sont diffusés sous licence CC-BY-NC-ND 4.0.

IN VISU UAR 3103 | CNRS | INHA

303

Ce numéro dispose d'une version numérique bilingue diffusée en libre accès sur DeVisu, pépinière de revues numériques en histoire de l'art, portée par l'unité InVisu (CNRS-INHA) : https://devisu.inha.fr/48-14