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, CAPITALE DU XIX[E] SIÈCLE?

NEIL MCWILLIAM

Visiter le musée d'Orsay en 2026, quarante ans après son inauguration, peut parfois donner l'impression de traverser un village vacances. Son allée principale, une enfilade de pavillons aux tons de gris, de beige et d'onyx à l'élégance sobre ponctuée de marbres et de bronzes monumentaux, accueille une foule animée, impatiente de laisser derrière elle l'immensité bruyante de cette ancienne gare pour monter dans les galeries supérieures – à la fois plus intimes et invariablement bondées –, consacrées à l'impressionnisme. En 2024, Orsay a reçu plus de 3,75 millions de visiteurs, devenant ainsi le deuxième musée le plus fréquenté de France. Un tel succès – avec son lot de conséquences pratiques du point de vue de ce qu'il est convenu d'appeler l'« expérience visiteur » – est loin d'avoir été envisagé par l'équipe de conservatrices et de conservateurs chargée de la conception et de la muséographie originales d'Orsay. Sa première directrice, Françoise Cachin, faisait remarquer peu après son inauguration : « Nous avons voulu faire un musée serein » dans lequel « la force des œuvres parle pour elles-mêmes[1] ». Le communiqué de presse témoignait de cette ambition : « La salle d'exposition doit effacer le souvenir de l'activité extérieure et réserver aux visiteurs des havres de paix qui conduisent à la contemplation. » Afin de renforcer ce sentiment de communion, les œuvres étaient présentées avec le moins possible d'informations : les cartels explicatifs et les supports contextuels étaient réduits au strict minimum pour mettre en valeur les qualités formelles des œuvres exposées. De fait, tant Cachin que Michel Laclotte, qui avait été détaché du Louvre pour diriger et coordonner l'installation du musée, tenaient à ce que la mission d'Orsay fût de réaffirmer ce qu'ils prenaient pour la vraie valeur esthétique face à la promotion croissante des maîtres académiques par des spécialistes jugés déconnectés de la réalité et par un marché de l'art intéressé. Comme Laclotte devait l'affirmer par la suite, Orsay avait contribué « à rétablir des échelles de valeur, à remettre de grands créateurs ou mouvements à leur vraie place[2] ». Cachin a ainsi résumé le principe directeur des conservateurs du musée : « À Orsay, l'œil du visiteur doit rester souverain[3]. » L'excellence artistique, élevée au rang de référence incontestable, offrait un refuge précieux loin du quotidien, où l'esprit pouvait se ressourcer grâce au pouvoir d'inspiration de la qualité esthétique.

L'esprit de connaisseur qui sous-tend une telle vision entre en décalage avec ce qu'Orsay est devenu à l'époque du tourisme de masse : un spectacle apprécié moins pour son contenu particulier que pour sa place dans l'imaginaire symbolique des voyages internationaux. Quel que soit son visage actuel, Orsay n'est certainement pas un havre de paix propice à une contemplation ininterrompue. Ses premiers conservateurs concevaient l'art comme fondamentalement autonome, adressé à une sensibilité individuelle débarrassée – ne serait-ce que pour un moment privilégié – des contraintes liées au temps, à l'espace, au genre ou encore à la classe sociale. L'œil souverain prôné par Cachin relève implicitement d'une conception neutralisée de l'esprit et du corps qui l'enveloppent : c'est par un spectateur universel et désincarné qu'est entretenue cette croyance dans la valeur transcendante de l'art.
Pour les fondateurs d'Orsay, cette consécration de la valeur artistique renforçait implicitement la prétention de Paris en tant que capitale incontestée où s'étaient forgés l'art moderne et, de fait, la modernité elle-même, selon un discours qui s'était élaboré au milieu du XX^e^ siècle au détriment de ces courants traditionnels accueillis du bout des lèvres en tant qu'éléments contextuels dans les galeries d'Orsay. Dans les années 1980, de telles positions étaient pourtant déjà remises en question par des chercheurs qui, regardant au-delà de Paris et du canon traditionnel, aspiraient, selon la formule de Robert Rosenblum, à « l'internationalisation totale de l'histoire de l'art du XIX^e^ siècle[4] ». Par le biais des acquisitions comme des expositions, Orsay a peu à peu tempéré, quoique de façon inégale, cette consécration initiale de Paris et de sa célèbre collection de maîtres français modernes. Orsay a étendu sa couverture géographique (même si la province demeure largement *terra incognita*[5]) avec d'excellentes expositions, notamment sur la Suisse ou les pays baltes. Depuis l'ouverture du musée, seuls 20 % d'entre elles ont toutefois couvert des pays ou des artistes étrangers, l'Espagne et la majeure partie de l'Europe centrale, notamment, restant largement inexplorées. Si l'histoire de l'art a répondu à l'appel de Rosenblum, étendant les géographies reçues et redéfinissant les contours du modernisme dans sa réécriture de cette période, le XIX^e^ siècle d'Orsay reste – en partie pour des raisons logistiques compréhensibles – extrêmement franco-français.
Parallèlement à la topographie de leur discipline, les chercheurs remettaient en question les histoires de l'art hermétiques qui privilégiaient l'étude des artistes canoniques et l'analyse formelle d'œuvres exceptionnelles aux dépens d'une réflexion sur le fonctionnement historique du monde de l'art et sur l'environnement culturel et politique ayant influencé la production. Cette évolution s'est reflétée en août 1981 avec la nomination par François Mitterrand de l'historienne Madeleine Rebérioux au sein de la direction d'Orsay, avec pour mission de « définir la nouvelle orientation historique des programmes[6] ». Rebérioux a d'abord voulu élargir le public du musée en sollicitant les syndicats et les comités d'entreprise. Elle a aussi défendu une vision résolument interdisciplinaire, proposant un large éventail d'œuvres susceptibles de refléter le dynamisme, les conflits et les contradictions du siècle. Elle citait comme modèle une exposition organisée en 1981 au Martin-Gropius-Bau de Berlin, « Preußen – Versuch einer Bilanz » (**fig. 1**), qui avait réuni 2 500 objets « afin de présenter les éléments qui avaient caractérisé la

transformation de la société prussienne dans le domaine des arts comme du point de vue social et politique », proposant ainsi « une vision véritablement globale du passé[7] ». Des ambitions aussi radicales ne se sont pourtant pas révélées à la hauteur du consensus professionnel selon lequel, comme l'avait affirmé Cachin, « l'histoire, dans un musée d'art, c'est l'histoire de l'art[8] ». Dans son incarnation originale, l'intégration de l'histoire à Orsay s'était prudemment cantonnée à des vitrines en sous-sol et à un « Passage des dates » dans un couloir. Comme l'a remarqué Rebérioux : « Les conservateurs estiment unanimement qu'un musée est un lieu fait pour la délectation d'une œuvre dans un cadre donné. Dans ce cadre rien ne doit détourner le spectateur de sa jouissance. Confrontations et comparaisons sont inutiles, voire néfastes. J'ai pour ma part une autre conception de la délectation. Elle passe d'abord par la compréhension, donc par l'explication[9]. »
Rebérioux est restée diplomate dans le bilan qu'elle a dressé de son expérience avec le monde des conservateurs, même si ses efforts pour « faire comprendre que le beau n'est pas quelque chose d'éternel » n'ont clairement pas été entendus[10]. L'affirmation de Laclotte selon laquelle « ce musée est et restera un musée d'art[11] » peut ainsi faire office d'épitaphe à une opportunité manquée. Sans parler de la condescendance envers Rebérioux, traitée d'idéologue déterminée à encombrer les galeries de vestiges industriels, une telle réaction esquivait le défi consistant à repenser plus fondamentalement la mission du musée et, ce faisant, à offrir une vision du XIXe siècle plus ambitieuse que celle à laquelle aurait pu aboutir la seule addition de l'art académique au tout. Avec le recul, cette défense de l'autonomie esthétique apparaît comme un ultime sursaut face à des défis croissants, issus tant de l'histoire de l'art comme discipline que, plus insidieusement, d'un néolibéralisme naissant pour lequel des institutions comme Orsay représentaient des centres de coûts dans un marché du divertissement culturel compétitif.
Les années 1980 ont marqué l'apogée d'un vif débat concernant les méthodologies, les objets d'étude, les effets idéologiques et la portée interdisciplinaire de l'histoire de l'art. La discipline un peu somnolente et bien élevée de jadis est devenue de plus en plus divisée entre les traditionalistes, pour lesquels l'œuvre d'art est généralement un objet d'étude privilégié, et une nouvelle génération de chercheurs qui avaient assimilé toute une gamme de théories – du féminisme

Fig. 1
Vue de l'accrochage de l'exposition « Preußen – Versuch einer Bilanz » (« Prusse – Tentative de bilan ») au Martin-Gropius-Bau, Berlin, 15 août – 15 novembre 1981, Bundeszentrale für politische Bildung.

à la sémiologie, de Marx à Freud – pour mettre en place de nouveaux modes d'interprétation de la production visuelle en un sens élargi. La direction d'Orsay voyait bien que de tels efforts ne laissaient guère de place à la sérénité et à la délectation qu'elle cherchait à célébrer. Bien au contraire, l'intervention souvent qualifiée de « nouvelle histoire de l'art », particulièrement séduisante pour les chercheurs spécialistes du XIXe siècle, démythifiait des concepts comme le génie et l'autonomie artistique et mettait l'accent sur les pratiques matérielles entourant la production, la réception, la diffusion et la consécration des arts visuels. C'est aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en Allemagne que les voix divergentes ont été les plus tapageuses, mais en France aussi les signes d'une hétérodoxie méthodologique sont devenus de plus en plus clairs[12]. Dès 1977, le collectif Histoire et critique des arts a dressé une analyse acerbe de l'establishment de la discipline en France dans une perspective marxiste, et à partir de 1979 Pierre Bourdieu a publié une série de numéros spéciaux d'*Actes de la recherche en sciences sociales* présentant aux lecteurs français des historiens de l'art comme Erwin Panofsky, Francis Klingender, Michael Baxandall et Enrico Castelnuovo[13]. Les historiens français ont aussi manifesté un regain d'intérêt pour la culture matérielle, de l'étude de Michel Vovelle sur l'imagerie révolutionnaire aux analyses de Maurice Agulhon sur la statuaire républicaine[14]. De toutes parts, les frontières qui avaient défini l'histoire de l'art en tant que discipline à part paraissaient s'effriter.

Un défi particulier pour les spécialistes du XIXe siècle est venu de ce qui était généralement appelé révisionnisme – un courant idéologiquement hétérogène et méthodologiquement disparate qui remettait en question le discours moderniste, en explorant de larges pans de la production visuelle relégués en grande partie aux réserves des musées et aux oubliettes des chercheurs dans les décennies autour de la Première Guerre mondiale[15]. À partir de la fin des années 1960, des expositions en Allemagne, aux États-Unis et en France ont donné à redécouvrir des maîtres autrefois célèbres, mais vite éclipsés par l'institutionnalisation du modernisme[16].

À certains égards, Orsay s'est fait le reflet de ces évolutions – l'une de ses conservatrices, Geneviève Lacambre, a d'ailleurs joué un rôle-clé dans la récupération d'œuvres perdues pour l'exposition pionnière « Le musée du Luxembourg en 1874 » (Grand Palais, 1974). Sous la direction d'Anne Pingeot, l'équipe chargée de la collection de sculptures d'Orsay s'est aussi engagée à révéler la riche diversité d'un médium longtemps occulté par la réputation de Rodin. « Et comme il faut comparer, pour juger, nous "donnons à voir"[17] », a déclaré Pingeot – autrement dit, les spectateurs étaient invités à tirer leurs propres conclusions d'une présentation qui mettait en avant des œuvres méconnues et négligées.

De leur part, Cachin et Laclotte ont exprimé des réticences concernant les ambitions du musée, soulignant le soin apporté pour exposer les peintures canoniques à bonne distance des œuvres du Salon : « Orsay n'a jamais participé à ce renversement réactionnaire, à ce révisionnisme, pervers ou intéressé[18] », a ainsi déclaré Laclotte en dressant le bilan de sa carrière en 2003.

Peu avant l'inauguration d'Orsay, la publication de *La Norme et le Caprice*, traduction française de l'étude de Francis Haskell sur la variabilité du goût artistique au XIXe siècle[19], avait éclairé d'un jour différent les certitudes



Fig. 2
Auguste Glaize, ***Les Femmes gauloises, épisode de l'invasion romaine*****, 1851,** huile sur toile, 424 × 651 cm, Paris, musée d'Orsay, achat auprès d'Auguste Glaize, 1853, RF 1983 96.

sur les valeurs intemporelles que les conservateurs défendaient avec tant d'assurance[20]. Avec élégance et sobriété, Haskell avait démontré la contingence du goût artistique. Plutôt que d'être inhérent à l'objet lui-même, le jugement esthétique était affaire de négociation par les spectateurs dans un processus en constante évolution (un phénomène tacitement reconnu par Cachin et Laclotte lorsqu'ils avaient exprimé la crainte que, sans direction, les visiteurs risquaient de confondre excellence et médiocrité). Un autre signe que les valeurs étaient en train de changer est arrivé à l'automne 1986 avec une exposition à l'École des beaux-arts (contemporaine de l'inauguration d'Orsay et à un kilomètre à peine) présentant une sélection de lauréats du Prix de Rome dans la période 1797-1863[21]. Cet événement suggérait qu'une réévaluation de ces œuvres – habituellement considérées comme le comble de l'académisme fastidieux – et de la tradition qu'elles avaient contribué à perpétuer était bien engagée.

Le premier signe révélateur de la réactivité d'Orsay face à ce courant n'est arrivé qu'en 1997 sous la forme d'une exposition consacrée au peintre d'histoire Jean-Paul Laurens (1838-1921), un événement que le successeur de Cachin, Henri Loyrette, a salué comme « restituant dans sa variété une œuvre puissamment inventive, servie par un métier parfaitement maîtrisé[22] ». Probablement conscient de la controverse que pouvait susciter cette réévaluation d'un art « pompier » longtemps négligé, le co-commissaire Alain Daguerre de Hureaux posait la question « Pourquoi une exposition "Jean-Paul Laurens" ? » en laissant de côté des circonlocutions jusque-là réservées à ce type d'art. Faisant remarquer que « le XIXe siècle français, dans le domaine des arts, n'a pas été exploré

de manière équitable[23] », il proposait une réponse simple : Laurens et ses pairs faisaient partie intégrante de la conscience historique de l'époque et étaient esthétiquement satisfaisants en eux-mêmes. Il n'était pas nécessaire de plaider leur cause : ce qui justifiait cette redécouverte, c'était l'œuvre elle-même.

De telles expositions sont demeurées rares à Orsay : celles qui ont été consacrées à Gérôme (2010), Doré (2014) et Gleyre (2016) représentent des exceptions notables. Mais la diversité des œuvres présentées et la complexité de l'histoire qu'elles racontent ont considérablement augmenté, notamment suite à la réorganisation du musée sous la direction de Guy Cogeval. Une campagne de restauration de peintures d'histoire monumentales, parmi lesquelles *Les Femmes gauloises* d'Auguste Glaize (**fig. 2**), et leur exposition dans un espace imposant consacré aux grandes machines, sont le signe d'un nouvel engagement à présenter les artistes « académiques » de manière moins défavorable par rapport à leurs contemporains d'avant-garde. L'exemple donné par Orsay et la disposition du musée à prêter des œuvres majeures contribuent à encourager la diversification des collections provinciales qui, pour la majeure partie du XX^e^ siècle, avaient relégué l'art non canonique du siècle précédent dans des réserves poussiéreuses. Les musées de province comme ceux de Besançon, Lille, Nantes ou encore Amiens, où le gigantesque *Siècle d'Auguste* de Jean-Léon Gérôme domine le Grand Salon restauré à la fin des années 2010 (**fig. 3**), déploient un éventail de la production visuelle du XIX^e^ siècle bien plus large qu'il y a quarante ans. Ils ont aussi organisé – de même que le Petit Palais à Paris (qui a accueilli en 1984 la novatrice exposition « William Bouguereau, 1825-1905 ») – d'importantes rétrospectives de l'œuvre d'artistes comme Jules Breton (Arras, 2002), Alexandre Cabanel (Montpellier, 2010), Jules-Eugène Lenepveu (Angers, 2022) ou Luc-Olivier Merson (Rennes, 2008). La nécessité d'analyser la culture visuelle sous des angles divers, en abordant des thèmes comme la formation artistique, les réseaux de sociabilité, le circuit international des expositions et le rôle du marché de l'art, est reconnue avec plus de discernement dans ces expositions récentes, loin des accents réactionnaires et antimodernistes de certains exercices de révisionnisme antérieurs.

De même qu'Orsay en est venu à accueillir « l'autre XIX^e^ siècle » avec plus de sérénité, il fait preuve d'une plus grande disposition à envisager les œuvres d'art non seulement comme des sources de délectation esthétique mais aussi comme des témoignages de la vie du passé (et, de fait, comme des objets en dialogue avec le présent). Les tensions entre Rebérioux et l'équipe de conservation portaient sur l'intégration de documents historiques dans un environnement muséal à la fois pour éclairer la signification des œuvres individuelles et pour souligner que celles-ci pouvaient offrir un aperçu de la société dans laquelle elles avaient été créées. Pour Rebérioux, l'émergence de la France en tant qu'économie industrielle dans les années couvertes par Orsay était primordiale pour comprendre la culture de cette période – d'où son idée, très décriée, d'exposer une locomotive dans l'ancienne gare. Ni ce projet, ni sa proposition d'exposition explorant la représentation des femmes dans la culture visuelle, n'ont été approuvés par les conservateurs[24]. De fait, suggérer que les œuvres d'art pouvaient faire office de preuves historiques était fermement repoussé par Cachin et Laclotte, qui s'opposaient à l'idée selon laquelle les qualités formelles



Fig. 3
Vue du Grand Salon du musée de Picardie, Amiens, avec *Le Siècle d'Auguste* de Jean-Léon Gérôme, 1855 (photo de 2022).

d'un objet pouvaient être éclipsées par un intérêt pour son contenu en tant que « document », considéré a priori réducteur. Pour Laclotte, « privilégier l'image par rapport à l'œuvre d'art » revenait à ignorer la spécificité esthétique de celle-ci, la réduisant à un « "produit" artistique » dans lequel « tout risque d'être mis sur le même plan[25] ». Une telle instrumentalisation de l'art – censément pratiquée par les historiens, les sociologues et les ethnologues – avait selon Laclotte aveuglé jusqu'aux historiens de l'art sur l'importance d'identifier la qualité formelle comme objectif fondamental de leur discipline.

Ces inquiétudes trouvaient clairement leur origine dans l'essor international de l'histoire sociale de l'art, un mouvement contestataire en 1986 mais qui en 2003, lorsque Laclotte dressa le bilan de ses années à Orsay, s'était acquis une large reconnaissance institutionnelle, même en France[26]. Avec le recul, il semblerait que le ver était déjà dans le fruit : avec une série d'expositions-dossiers présentées en marge du musée, loin des chefs-d'œuvre consacrés, Orsay a accueilli des médias comme la caricature, l'illustration de livres et l'imagerie graphique, ainsi que des incursions interdisciplinaires dans la littérature, la musique et des thèmes de la culture populaire comme la vie de bohème et le cabaret. La disparition des « expositions-dossiers » en octobre 1997 a plus ou moins mis fin à toute tentative d'intégrer la culture de masse dans le récit institutionnel du musée, un recul qui, ironiquement, a coïncidé avec une prise de conscience chez les historiens de l'art de la signification historique des médias visuels au sens large, et du XIXe siècle comme moment charnière dans leur diffusion[27]. L'héritage des « expositions-dossiers » continue d'inspirer les grandes expositions thématiques qui ponctuent le programme d'Orsay depuis « La jeunesse des musées » en 1994. Avec des expositions comme « Crime et châtiment » (2010), « Sade. Attaquer le soleil » (2014) et « Le modèle noir » (2019), Orsay n'a pas seulement brisé le tabou du mélange de l'art avec d'autres médias (livres, instruments scientifiques, objets du quotidien) mais a aussi accueilli l'idée que des œuvres d'art pouvaient être exposées pour faire valoir un argument et encourager le débat. C'est ainsi que Cogeval a pu annoncer sans ambages, en présentant « Masculin-Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours » (2013) : « Dans cette exposition, les œuvres sont effectivement envisagées sous l'angle de l'histoire sociale et culturelle ou des enjeux de politique actuelle », saluant au passage « ce domaine de *gender studies* anglo-saxons[28] », hommage qui eût été inconcevable dans les premières années d'Orsay. Cette rupture affichée avec le passé



Fig. 4
Vue de l'accrochage de l'exposition « Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850-1910 » au musée d'Orsay, 22 septembre 2015 – 17 janvier 2016. Salle présentant *Fauteuil d'amour* ou *Chaise de volupté* (vers 1890, Paris, Maison Soubrier), *Madame Valtesse de La Bigne* d'Henri Gervex (1879, Paris, musée d'Orsay) et *Portrait de Julia Tahl, dite Mademoiselle Alice de Lancey* de Carolus-Duran (1876, Paris, Petit Palais – Musée des beaux-arts de la Ville de Paris).

s'est exprimée en 2015 de manière succincte, mais par un choix de mots révélateur, lorsque Cogeval a déclaré que l'exposition « Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850-1910 » (fig. 4) témoignait de l'engagement d'Orsay à renouveler la compréhension du XIXe siècle par « une politique de programmation audacieuse qui invite les visiteurs à la réflexion tout autant qu'à la délectation[29] ». Si la présentation de fers à repasser et de marteaux-piqueurs, que Rebérioux passe pour avoir proposée trente ans plus tôt, n'a jamais été réalisée, en 2015 l'équipe de conservateurs a intégré une pléthore d'« objets documentaires », parmi lesquels une « chaise de volupté », une « boîte de préservatifs » de 1898 et un « pot cylindrique » de la même époque. Les temps avaient bien changé.
Plus récemment, des expositions comme « Le modèle noir » (2019) et « Les origines du monde. L'invention de la nature au XIXe siècle » (2021) ont témoigné non seulement de perspectives interdisciplinaires mais aussi d'un engagement à aborder des questions d'actualité. En liant la seconde à l'urgence climatique, la présidente d'Orsay, Laurence des Cars, a revendiqué sa conviction que « l'histoire de l'art, loin d'être une discipline isolée, est bien souvent le miroir de l'histoire des idées, des sensibilités et des représentations », et qu'« un musée des beaux-arts doit faire écho aux grandes questions de son temps[30] ». Ainsi compris, le passé est réactivé pour parler au présent : face à l'exploration de la nature et à sa destruction par l'industrie, double héritage du XIXe siècle, les spectateurs sont confrontés à un récit dont la suite conditionne leur propre avenir. En 2025, à la veille du quarantième anniversaire du musée, le président d'Orsay Sylvain Amic, de pair avec la commissaire Servane Dargnies-de Vitry, a prolongé cette intervention à travers le projet « 100 œuvres qui racontent le climat » – en partenariat avec des musées de province qui ont recouru

à ses collections pour mettre en évidence le fait que les représentations de paysages du passé nous alertent sur la transformation dévastatrice en cours. Amic a une fois de plus affirmé que le rôle du musée était d'offrir autre chose qu'un refuge vis-à-vis de la vie moderne : « Ce projet repose sur une conviction forte : les musées sont des acteurs essentiels pour rapprocher les publics des grands enjeux contemporains. [...] Plus qu'une réflexion, ce projet est ainsi une invitation à agir[31]. » La délectation a cédé la place au débat ; plus qu'une forme autonome qui inviterait à une contemplation abstraite, l'œuvre d'art s'offre comme un témoignage chargé de sens historique qu'il faut décrypter soigneusement pour en mettre au jour la portée révélatrice et en faire un moteur d'action.

À mesure qu'Orsay est devenu plus réceptif à la complexité historique de la culture visuelle, le musée a engagé des collègues de disciplines voisines à investir ses collections. En 2014, Cogeval a ainsi sollicité l'historienne Annie Le Brun pour organiser l'exposition consacrée à Sade, tandis que « Les origines du monde » a été dirigée par la neurologue et historienne des sciences Laura Bossi. L'eurocentrisme de l'histoire de l'art étant de plus en plus discuté par les chercheurs, Orsay a fait appel en 2021 à Pierre Singaravélou, spécialiste de l'histoire du colonialisme et de la mondialisation, pour coordonner un projet qui, comme l'a noté Laurence des Cars, visait à « replacer la création artistique de l'époque dans ses contextes ». Outre une publication – *Les mondes d'Orsay* –, Singaravélou a pris part à une brève série de conférences avec d'éminents historiens comme Christophe Charle, où les échanges culturels mondiaux ont été étudiés sous des angles multiples[32]. S'il faut y voir un pas dans la bonne direction, une telle initiative risque d'apparaître comme un geste superficiel faisant de l'histoire un simple thème temporaire et non la pierre angulaire méthodologique – et muséologique – que Rebérioux avait proposé d'en faire au départ. Les appels lancés à des historiens pour fournir le « contexte » manquant trahissent aussi une incapacité frappante à reconnaître le chemin parcouru au cours des dernières décennies par les historiens de l'art, qui se montrent de plus en plus à même d'aborder les significations historiques de la culture visuelle dans leurs propres recherches et méthodes.

En tant que discipline, l'histoire de l'art a connu au cours des quarante dernières années une évolution considérable. Les conflits idéologiques des années 1980 se sont largement dissipés, même si les réflexions sur le genre, la race et la sexualité sont redevenues controversées face à la montée de l'intolérance et de l'obscurantisme intellectuel. Au cours des dernières décennies, le XIXe siècle a été éclipsé par l'étude de l'art contemporain, mais le ferment qui a marqué l'exploration de la période continue à inspirer de nouvelles approches. En France, le changement de génération a favorisé ce que l'historien de l'art Pierre Wat a présenté comme une cohorte de jeunes chercheurs engagés dans « une histoire de l'art décloisonnée – ouverte[33] ». Orsay a joué un rôle constructif dans la mise en œuvre de ce processus, que ce soit par les bourses accordées à des doctorants par les Amis du musée ou par l'instauration en 2006 du Prix du musée d'Orsay, qui subventionne la publication de thèses notables dans les domaines couverts par la collection. La diversité des prix décernés sur près de vingt ans témoigne du dynamisme des études sur le XIXe siècle, mais montre aussi comment les nouvelles méthodologies – puisant

notamment dans la culture visuelle, l'histoire quantitative, les études de réception et les humanités numériques – remettent fondamentalement en cause les discours reçus selon des modes qui semblaient inconcevables dans un tel cadre il y a quarante ans. Béatrice Joyeux-Prunel, la lauréate de 2007, a ainsi démontré de façon convaincante l'avantage de décentrer Paris en tant que « capitale du XIXe siècle » sur le plan artistique et de procéder à une analyse plus fluide et plus complexe des interactions professionnelles : elle concluait que « le centre de la modernité vers 1900 était [...] non une ville (Paris), mais un réseau social », thèse étayée par des recherches approfondies du point de vue statistique et prosopographique en net décalage avec l'esprit fondateur du musée[34]. De même, Léa Saint-Raymond, la lauréate de 2019, bouleverse les idées reçues sur le marché de l'art parisien et ses relations avec les trajectoires professionnelles des artistes au cours de la période critique qui s'étend de 1830 à 1939, sur la base de recherches interdisciplinaires qui touchent à l'analyse économique et à la théorie sociologique[35]. Ces projets, parmi d'autres soutenus par Orsay, témoignent du potentiel inexploité d'une discipline qui ne demande qu'à dépasser des définitions périmées des champs d'enquête légitimes des historiens de l'art, et l'inauguration en 2027 du Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau agrandi au sein de l'hôtel de Mailly-Nesle permettra de le faire valoir davantage.

À certains égards, l'exposition de 2024 « Paris 1874. Inventer l'impressionnisme » (**fig. 5**) a mis en évidence le chemin parcouru par le musée d'Orsay depuis 1986. La collection impressionniste, transférée en 1947 dans le cadre exigu du Jeu de Paume, représentait à la fois l'impulsion principale de la transformation de la gare de Victor Laloux et le point de mire muséographique de toute l'opération. Soigneusement exposés dans un superbe isolement au cinquième niveau, les impressionnistes ont été physiquement et métaphoriquement élevés au-dessus de leurs contemporains, parés par leur hostilité supposée à l'émancipation de la peinture par l'avant-garde d'une aura de désapprobation que les fondateurs du musée ont peu œuvré à dissiper. Près de quarante ans plus tard, ce récit héroïque a été relégué au second plan par une contextualisation nuancée qui a discrédité de nombreux préjugés et idées reçues. En mettant l'accent sur les recoupements, les continuités et les ambiguïtés, cette exposition a brisé de vieux tabous en présentant des toiles impressionnistes à proximité de peintures de Salon, appelant à repenser fondamentalement les démarcations esthétiques et les différences de réputation qui sont allées de pair avec l'élévation des impressionnistes au canon moderniste. Une telle démonstration venait sans doute un peu tard, mais elle puisait dans les travaux d'historiens et d'historiens de l'art dont les recherches au cours de ces dernières décennies ont redéfini, sous des critiques souvent cinglantes en France, la compréhension des impressionnistes et de leurs contemporains[36]. Après des années où les études impressionnistes s'essoufflaient, elle a trouvé des points d'appui dans le regain d'intérêt récent de chercheurs français comme Ségolène Le Men et dans des initiatives comme le festival Normandie impressionniste, lancé en 2010, qui a ouvert la voie à une nouvelle étude de cette période et qui offre un cas exemplaire de synergie entre les universités et les musées. Par-delà la délectation (et sans mépris aucun), « Paris 1874 » a pleinement répondu à l'affirmation de Rebérioux selon

Fig. 5
Vue de l'accrochage de l'exposition « Paris 1874. Inventer l'impressionnisme », organisée au musée d'Orsay, 26 mars – 14 juillet 2024. La salle « Convergences » rassemblait des œuvres d'artistes présentés à la fois à la première exposition impressionniste et au Salon de 1874, témoignant de la porosité de la frontière qui séparait la tradition de l'avant-garde en 1874. À droite sont accrochées trois œuvres de Stanislas Lépine : *Le Canal Saint-Denis* (vers 1876-1882, collection privée) ; *Paysage* (1869, Paris, musée d'Orsay), et *Montmartre, rue Saint-Vincent* (1873-1878, Paris, musée d'Orsay).



laquelle, dans une institution comme Orsay, le vrai plaisir dérive de la compréhension et de l'explication.
Quarante ans après, les choses ont ainsi changé – à mon sens pour le mieux. Il est vrai qu'Orsay peut encore donner l'impression de se débattre avec ses contradictions fondatrices, ce qui est sans doute inévitable pour une institution de cette envergure. Après avoir initialement rejeté toute intégration significative de l'histoire, le musée a progressivement, quoique non sans hésitation, entrepris d'aborder ses collections comme les productions d'un siècle dont les forces sociopolitiques ont façonné la nature de ces objets d'art, qui apparaissent ainsi comme des produits culturels adressés à un marché plutôt que comme les expressions hermétiquement fermées d'une sensibilité individuelle.
Si les valeurs formalistes héritées de Cachin et Laclotte ont reculé, leur conception raffinée de l'art s'est révélée moins vulnérable à l'intrusion de l'histoire que ce que Cachin a déploré dans un ultime entretien en 2011 comme la domination croissante dans l'univers muséal d'« une logique entrepreneuriale, pour ne pas dire mercantile[37] ». La contemplation esthétique et la réflexion historique ont elles-mêmes été subordonnées aux forces du marché, les subventions publiques étant éclipsées par le mécénat privé et la souveraineté de l'œil étant subvertie par le regard imperturbable du téléphone portable, qui guette avidement la culture comme spectacle et comme moment « partageable ».

Neil McWilliam est Walter H. Annenberg Professor Emeritus of Art and Art History, Duke University, Durham (Caroline du Nord).

Notes

1 Cachin, 1987, p. 59.
2 Laclotte, 2003, p. 239.
3 Roux, 1986b.
4 Rosenblum et Janson, 1984, p. 10.
5 L'excellente exposition « Louis Janmot. Le poème de l'âme », organisée en 2023 par Stéphane Paccoud et Servane Dargnies-de Vitry alors que Christophe Leribault était à la direction du musée, a marqué une excursion bienvenue dans la production artistique provinciale avec la présentation de ce fascinant artiste lyonnais.
6 Ministère de la Culture, « Musée du XIXe siècle », communiqué de presse, 5 août 1981 ; Schneider [1998], 2022, p. 111-119.
7 Rebérioux, 1983, p. 49 (Notre traduction).
8 Cachin, 1987, p. 65 ; Sherman, 1990 ; Nerlich, 2024, p. 198-200.
9 Roux, 1986a.
10 Rebérioux, 1987b, p. 19.
11 Laclotte, 1988.
12 Bonfait, 2024, p. 15-18 ; Léglise, 2024.
13 Sofio, 2024.
14 Vovelle, 1986 ; Agulhon, 1979 ; Agulhon, 1989.
15 McWilliam, 1989 ; Ory, 1992.
16 Pizzorusso, 2025.
17 Pingeot, 1987, p. 40.
18 Laclotte, 2003, p. 239.
19 Haskell, 1986.
20 Hurley, 2024.
21 Grunchec, 1986.
22 Daguerre de Hureaux, des Cars et Jones, 1997, p. 9.
23 Daguerre de Hureaux, des Cars et Jones, 1997, p. 13.
24 Rebérioux, 1987b, p. 21.
25 Laclotte, 2003, p. 234-236.
26 McWilliam, 2016.
27 Schwartz et Przyblyski, 2004.
28 Cogeval, Ferlier et Rey, 2013, p. 9.
29 Pludermacher, Robert et Thomson, 2015, p. 9.
30 Bossi, 2020, p. 15.
31 Dargnies-de Vitry, 2025, p. 5.
32 Singaravélou, 2021.
33 Wat, 2018, p. 12.
34 Joyeux-Prunel, 2009 ; Joyeux-Prunel, 2015, p. 49.
35 Saint-Raymond, 2021.
36 Cachin, 1985 ; Loyrette, 1989.
37 Hertzog, 2011.

Bibliographie

Agulhon, 1979
Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

Agulhon, 1989
Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989.

***Art in America,* 1988**
« The Musée d'Orsay: A Symposium », *Art in America*, janvier 1988, p. 84-107.

Bonfait, 2024
Olivier Bonfait, « Trajectoires et espaces de l'histoire de l'art en France, 1964-2024 », in Olivier Bonfait (dir.), *HistoireS de l'art en France, 1964-2024. Lieux, questions, défis*, Congrès international d'histoire de l'art, juin 2024, Paris, CFHA et Le Passage, 2024, p. 14-25.

Bossi, 2020
Laura Bossi (dir.), *Les origines du monde. L'invention de la nature au XIXe siècle* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 19 mai – 18 juil. 2021), Paris, Gallimard, 2020.

Cachin, 1985
Françoise Cachin, « The Impressionists on Trial », *New York Review of Books*, 30 mai 1985, p. 24-30.

Cachin, 1987
Françoise Cachin, « Orsay tel qu'on le voit », entretien avec Krzysztof Pomian, *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p. 55-74.

Cogeval, Ferlier et Rey, 2013
Guy Cogeval, Ophélie Ferlier et Xavier Rey (dir.), *Masculin-Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 2 sept. 2013 – 2 janv. 2014), Paris, Flammarion, 2013.

Daguerre de Hureaux, des Cars et Jones, 1997
Alain Daguerre de Hureaux, Laurence des Cars et Kimberly Jones (dir.), *Jean-Paul Laurens 1838-1921. Peintre d'histoire* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 6 oct. 1997 – 4 janv. 1998 ; Toulouse, musée des Augustins, 2 fév. – 4 mai 1998), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997.

Dargnies-de Vitry, 2025
Servane Dargnies-de Vitry (dir.), *100 œuvres qui racontent le climat*, Paris, Flammarion, 2025.

Grunchec, 1986
Philippe Grunchec, *Les concours des Prix de Rome 1797-1863*, 2 vol., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1986.

Haskell, 1986
Francis Haskell, *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, trad. Robert Fohr, Paris, Flammarion, 1986 ; publication originale : *Rediscoveries in Art : Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca, Cornell University Press, 1976.

Hertzog, 2011
Gilles Hertzog, « Pour saluer Françoise Cachin », *La règle du jeu*, 9 mai 2011 (https://laregledujeu.org/2011/05/09/5562/pour-saluer-francoise-cachin/, consulté le 20 novembre 2025).

Hurley, 2024
Cecilia Hurley, « La réception de Francis Haskell en France, ou Comment historiciser le goût », in Olivier Bonfait (dir.), *HistoireS de l'art en France, 1964-2024. Lieux, questions, défis*, Congrès international d'histoire de l'art, juin 2024, Paris, CFHA et Le Passage, 2024, p. 186-193.

Joly, 2014
Agathe Joly, « 1985-1997. Fortune critique du musée d'Orsay : la spécificité du regard anglo-saxon », mémoire de master, École du Louvre, Paris, 2014.

Joyeux-Prunel, 2009
Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes 1855-1914*, Paris, Nicolas Chaudun, 2009.

Joyeux-Prunel, 2015
Béatrice Joyeux-Prunel, « Provincializing Paris: The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches », *Artl@s Bulletin*, vol. 4, n° 1, 2015, p. 40-64 (https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1071&context=artlas, consulté le 12 juin 2026).

Lacambre, 1974
Geneviève Lacambre, *Le musée du Luxembourg en 1874* (cat. exp., Paris, Grand Palais, 31 mai – 18 nov. 1974), Paris, Éditions des musées nationaux, 1974.

Laclotte, 1987
Michel Laclotte, « Le projet d'Orsay », entretien, *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p. 4-19.

Laclotte, 1988
Michel Laclotte, *Connaissance des arts*, numéro spécial « Orsay », 1988, p. 9.

Laclotte, 2003
Michel Laclotte, *Histoires de musées : souvenirs d'un conservateur*, Paris, Éditions Scala, 2003.

Léglise, 2024
Matthieu Léglise, « La "question Manet" : une dispute transatlantique », in Olivier Bonfait (dir.), *HistoireS de l'art en France, 1964-2024. Lieux, questions, défis*, Congrès international d'histoire de l'art, juin 2024, Paris, CFHA et Le Passage, 2024, p. 156-165.

Loyrette, 1989
Henri Loyrette, « L'impressionnisme quinze ans après », *Revue de l'art*, n° 86, 1989, p. 4-7.

McWilliam, 1989
Neil McWilliam, « Limited Revisions: Academic Art History confronts Academic Art », *Oxford Art Journal*, vol. 12, n° 2, 1989, p. 71-86.

McWilliam, 2016
Neil McWilliam, « Vers une histoire de l'histoire sociale de l'art », in Neil McWilliam, Constance Moréteau et Johanne Lamoureux (dir.), *Histoires sociales de l'art : une anthologie critique*, vol. 1, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 13-39.

Nerlich, 2024
France Nerlich, « Orsay, un musée et un siècle en débat », in Olivier Bonfait (dir.), *HistoireS de l'art en France, 1964-2024. Lieux, questions, défis*, Congrès international d'histoire de l'art, juin 2024, Paris, CFHA et Le Passage, 2024, p. 194-203.

Ory, 1992
Pascal Ory, « "Comme si de rien ne fut" ou la gloire des Pompiers : contribution à l'histoire du goût », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 39, n° 1, janvier-mars 1992, p. 127-147.

Patry et Robbins, 2024
Sylvie Patry et Anne Robbins (dir.), *Paris 1874. Inventer l'impressionnisme* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 26 mars – 14 juil. 2024 ; Washington, National Gallery of Art, 8 sept. 2024 – 19 janv. 2025), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2024.

Pingeot, 1987
Anne Pingeot, « La Sculpture à Orsay », *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p. 37-40.

Pizzorusso, 2025
Claudio Pizzorusso, « Laclotte, Orsay e la questione dell'Ottocento », *Predella: Journal of Visual Arts*, n° 25, juillet 2025, p. 41-54 (https://predella.it/category/predella_57/monografia-monograph-predella_57, consulté le 12 juin 2026).

Pludermacher, Robert et Thomson, 2015
Isolde Pludermacher, Marie Robert et Richard Thomson (dir.), *Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850-1910* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 22 sept. 2015 – 17 janv. 2016 ; Amsterdam, Van Gogh Museum, 19 fév. – 19 juin 2016), Paris, Flammarion, 2015.

Rebérioux, 1983
Madeleine Rebérioux, « Report from Paris. Musée d'Orsay: Art History vs. History », entretien avec Eunice Lipton et Wanda Corn, *Art in America*, été 1983, p. 47-50.

Rebérioux, 1987a
Madeleine Rebérioux, « L'histoire au musée », *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p. 48-54.

Rebérioux, 1987b
Madeleine Rebérioux, « Le Musée d'Orsay: Presenting the Nineteenth Century », entretien avec Laura Frader, *French Politics and Society*, vol. 5, n° 3, juin 1987, p. 14-22.

Rosenblum et Janson, 1984
Robert Rosenblum et Horst Janson, *19th-Century Art*, New York, Harry N. Abrams, 1984.

Roux, 1986a
Emmanuel de Roux, « Le dix-neuvième mis à neuf », *Le Monde*, 28 novembre 1986.

Roux, 1986b
Emmanuel de Roux, « L'œil souverain », entretien avec Françoise Cachin, *Le Monde*, 29 novembre 1986.

Saint-Raymond, 2021
Léa Saint-Raymond, *À la conquête du marché de l'art. Le Pari(s) des enchères (1830-1939)*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

Schneider [1998], 2022
Andrea Kupfer Schneider, *Creating the Musée d'Orsay: The Politics of Culture in France (25th Anniversary Edition)* [1998], University Park, Penn State University Press, 2022.

Schwartz et Przyblyski, 2004
Vanessa Schwartz et Jeannene Przyblyski, *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 2004.

Sherman, 1990
Daniel J. Sherman, « Art History and Art Politics: The Museum according to Orsay », *Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 2, 1990, p. 55-67.

Singaravélou, 2021
Pierre Singaravélou, *Les mondes d'Orsay*, Paris, musée d'Orsay et Seuil, 2021.

Sofio, 2024
Séverine Sofio, « L'histoire de l'art lue par la sociologie : une fructueuse ambivalence », in Olivier Bonfait (dir.), *HistoireS de l'art en France, 1964-2024. Lieux, questions, défis*, Congrès international d'histoire de l'art, juin 2024, Paris, CFHA et Le Passage, 2024, p. 136-145.

Vovelle, 1986
Michel Vovelle, *La révolution française. Images et récit*, 5 vol., Paris, Éditions Messidor/Livre Club Diderot, 1986.

Wat, 2018
Pierre Wat (dir.), *Croisements. Actualité de la recherche en histoire de l'art du XIXe siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, n° 10, 2018.

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