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.

ÉDITORIAL

UNE REVUE EN GUISE DE PRÉSENT

FRANCE NERLICH

En décembre 2026, le musée d'Orsay fête les quarante ans de son inauguration. Cet anniversaire ne manque pas de surprendre une grande partie du public, pour qui le musée semble plutôt avoir l'âge de ses murs et appartenir depuis toujours à ce dense paysage des musées enracinés sur les bords de Seine. Orsay est devenu une évidence sans âge pour la majeure partie des millions de visiteurs qui s'y rendent chaque année. Cette surprise n'est pas anecdotique : elle dit quelque chose de la manière dont un musée peut naturaliser sa propre histoire, au point de faire oublier qu'il est, lui aussi, une construction récente, située, traversée de décisions, de débats et de déplacements. C'est autour de cet étonnement sans cesse renouvelé que s'articule ce tout premier numéro de la nouvelle revue scientifique *48-14. La revue des musées d'Orsay et de l'Orangerie*, invitant autour du sommaire les regards croisés d'autrices et d'auteurs qui partagent en guise de présent des morceaux choisis de cette histoire courte et longue à la fois. La revue entend ainsi faire de cet anniversaire plus qu'un moment commémoratif en inaugurant un espace durable de discussion et de transmission.

Mises en abyme

Comprendre l'âge du musée d'Orsay suppose de traverser plusieurs temporalités : celle du bâtiment, celle des collections, celle de l'institution et celle des regards qui n'ont cessé de la transformer. La gare d'Orsay fut construite en 1900, offrant au public de l'Exposition universelle une station ferroviaire de confort et un hôtel de luxe au centre de Paris, face au palais royal du Louvre qui fut lieu de pouvoir, mais aussi de collections depuis le XVII^e^ siècle. Les murs du musée d'Orsay ont donc cent vingt-six ans et l'architecture elle-même fait partie du corpus artistique et culturel que l'équipe de préfiguration du musée voulait faire (re)découvrir à ses visiteurs, comme le rappelle dans ces pages Guy Lambert. Situées chronologiquement entre les collections du Louvre et celles du Musée national d'art moderne, les œuvres réunies au musée d'Orsay s'inscrivent dans une séquence brève mais intense allant de 1848 à 1914.
La condensation de ces bornes chronologiques avait donné son nom à la première revue du musée, *48-14. La revue du musée d'Orsay*, et nous le reprenons pour sa nouvelle version, même si l'établissement public aujourd'hui également responsable du musée de l'Orangerie s'est avancé de plusieurs pas dans le XX^e^ siècle.

Reprendre ce titre relève d'un hommage à nos prédécesseurs, dont le travail a profondément marqué les études sur le XIXe siècle. D'ailleurs, en cette année de célébration, la rédaction de la nouvelle revue a aussi entrepris d'offrir au public, sur la plateforme Persée, la numérisation complète des anciens numéros, parus entre 1995 et 2011 en guise de cadeau d'anniversaire (**fig. 1**)[1]. Mais reprendre ce titre, c'est aussi affirmer que cette séquence, loin d'être close, continue de poser des questions qui engagent vivement notre présent.

Sans doute faut-il rappeler que ce choix des dates de début et de fin était loin d'être une évidence : il avait donné lieu à d'innombrables discussions en amont du projet de création de ce qui avait d'abord été imaginé comme le « musée du XIXe siècle » avant de se cristalliser sur les dates d'une révolution européenne et d'une guerre mondiale, rappelant le rôle du musée dans la mise en visibilité de cette abolition de l'esclavage et des redéfinitions géopolitiques dont les répliques sismiques n'ont guère faibli[2]. Aujourd'hui, débordant les grandes dates de l'histoire, cet intervalle est devenu dans le langage des professionnels de l'histoire de l'art la « période Orsay », séquence d'un peu plus d'un demi-siècle incroyablement productive pour les arts dont il embrasse audacieusement une pluralité d'expressions, de techniques et de médias.

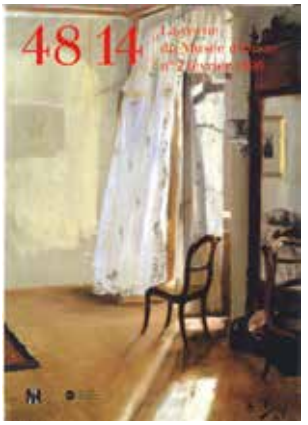
Condensations

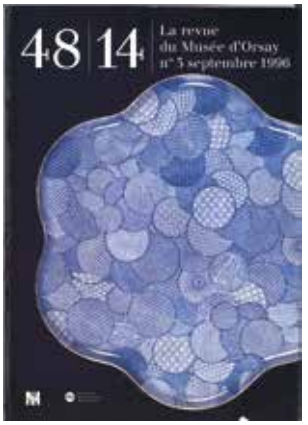
Le musée d'Orsay a-t-il donc l'âge de ses collections ? Celles-ci ont fait entrer dans les murs de la gare des histoires et trajectoires plurielles, parfois équivalentes à plusieurs tours du monde. Ces œuvres que le public perçoit comme immédiatement « chez elles » dans les salles du musée portent en réalité dans leur historique des itinéraires complexes, faits de déplacements, de reclassements, de relectures successives. Certaines œuvres furent acquises pour le musée du Luxembourg, parfois transférées au Louvre, domiciliées au Jeu de Paume, installées au Palais de Tokyo puis au Musée national d'art moderne-Centre Pompidou. D'autres étaient logées dans des musées de province ou des sociétés aux statuts les plus divers avant d'entamer à partir du milieu des années 1970 leur transhumance vers le nouveau musée du XIXe siècle créé au sein de la gare d'Orsay.

En plus des œuvres acquises par l'État pour ses collections nationales ou territoriales, nombre de celles qui composent aujourd'hui les fonds du musée ont d'abord habité les murs de résidences somptueuses, d'ateliers d'artistes, de maisons de campagne ; elles ont voyagé sur tous les continents avant de rejoindre le musée grâce à des dons modestes ou spectaculaires, toujours généreux. Le musée a aussi la garde d'objets qui proviennent de la récupération des œuvres en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale, dont certains témoignent des horreurs des spoliations antisémites et d'autres de l'opacité des transactions licites ou illicites, légales ou forcées, opérées pendant cette période.

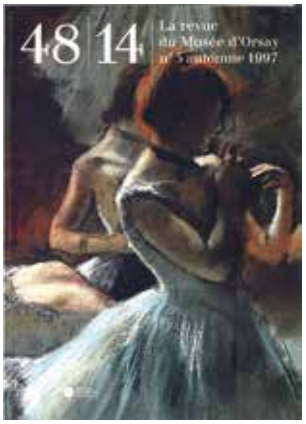
Enfin, Orsay porte en lui la mémoire de nombreux musées, plus ou moins éphémères, du Musée des artistes vivants inauguré dans le Palais du Luxembourg en 1819[3] à des projets plus expérimentaux en leur temps, comme la Galerie de dessins d'architecture constituée au Louvre de 1891 à 1903[4]. En 1994, le musée présentait l'exposition « La jeunesse des musées »,


48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 1 septembre 1995


48 14


48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 5 septembre 1996

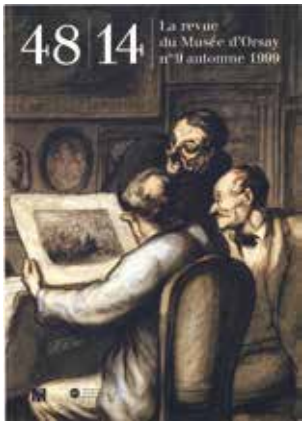

48 14


48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 3 automne 1997


48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 6 printemps 1998

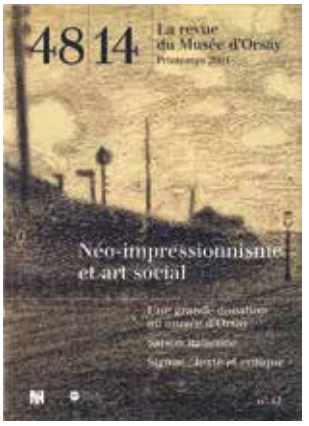

48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 7 automne 1998

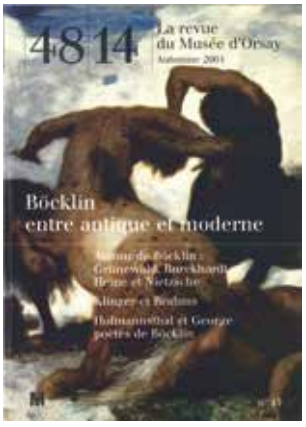

48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 8 printemps 1999

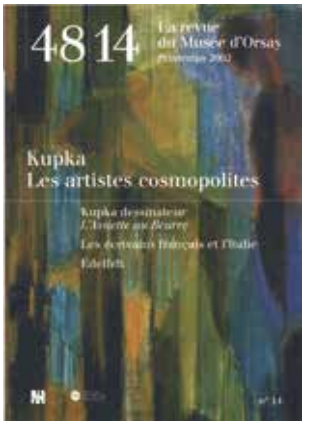

48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 9 automne 1999

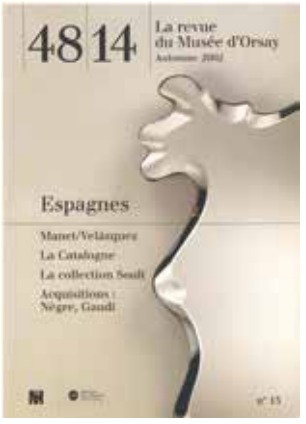

48 14

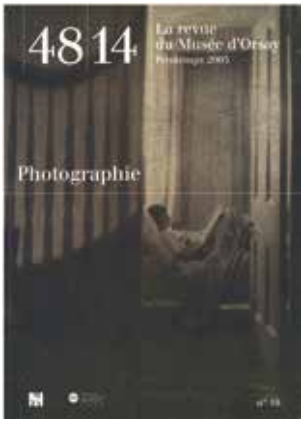

48 14
La revue du Musée d'Orsay

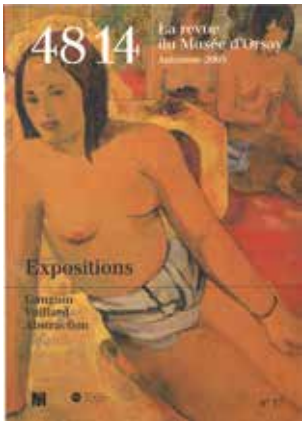

48 14
La revue du Musée d'Orsay
Printemps 2001
Néo-impressionnisme et art social

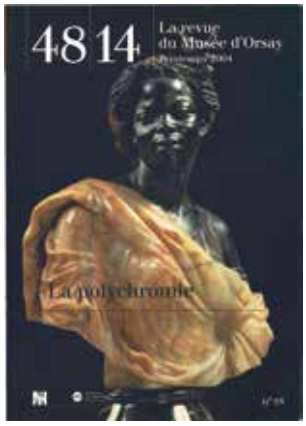

48 14
La revue du Musée d'Orsay
Automne 2001
Böcklin entre antique et moderne

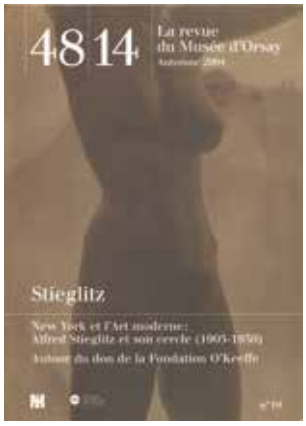

48 14
La revue du Musée d'Orsay
Printemps 2002
Kupka
Les artistes cosmopolites


48 14
La revue du Musée d'Orsay
Automne 2002
Espagnes
Manet/Velázquez
La Catalogne
La collection Soulí
Acquisitions :
Nègre, Gaudí


48 14
La revue du Musée d'Orsay
Printemps 2003
Photographie





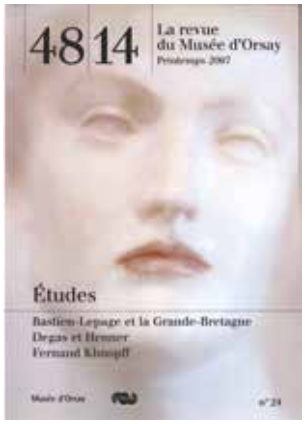


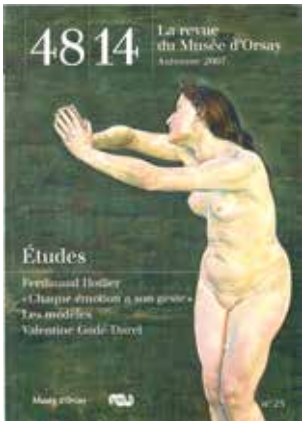


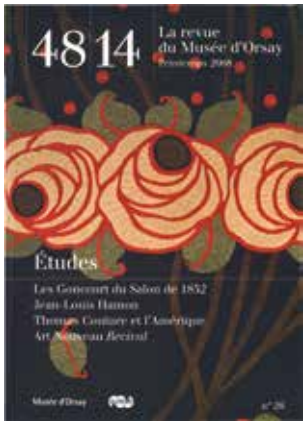






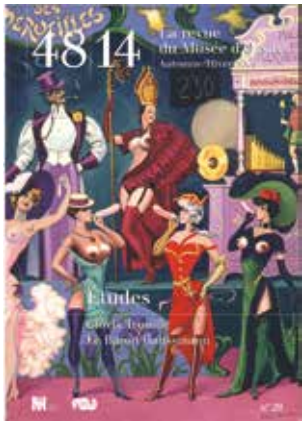














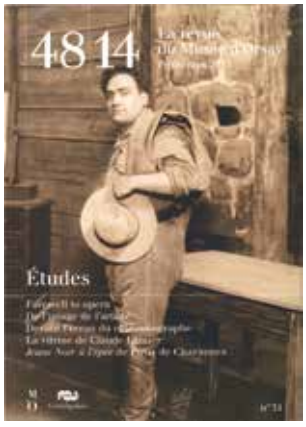


Fig. 1
Les trente et un numéros de *48-14. La revue du musée d'Orsay*, publiés entre 1995 et 2011 par le musée d'Orsay et les éditions de la Réunion des musées nationaux.

conçue par Chantal Georgel : le musée d'Orsay en tant qu'arrière-petit-fils de ces innombrables musées expérimentaux et tutélaires, en tant que catalyseur de musées du XIXe siècle, était le lieu idoine pour réfléchir à ce qu'un musée peut raconter de son histoire[5].
En faisant ce pas de côté, le musée d'Orsay se faisait historien de sa propre histoire et foyer vivant d'une réflexion sur l'art, la société et la culture entre 1848 et 1914. Ce geste n'allait pas de soi : il introduisait un écart volontaire entre le musée et l'époque qu'il exposait, un écart qui demeure aujourd'hui au cœur de l'expérience d'Orsay et qui contribue sans doute à ce trouble persistant quant à son « âge ». Cette dimension autoréflexive, dans la droite ligne d'une philosophie critique de l'histoire ancrée au XIXe siècle, instaurait en même temps une distance avec le XIXe siècle, une distance que l'équipe de préfiguration décidait de souligner en confiant la conception de l'architecture intérieure à Gae Aulenti.

Ajuster la distance

Il ne fallait pas que la gare d'Orsay devînt un monument dont l'intérieur pasticherait l'exubérance virtuose d'un palais des expositions du XIXe siècle. Le concours d'architecture en témoigne : les projets qui cherchaient à ressusciter trop fidèlement l'esprit d'un jardin d'hiver au cœur de la gare, d'une exposition universelle foisonnante, furent écartés au profit du design plus intemporel et hiératique de Gae Aulenti. De fait, le musée triomphant du XIXe siècle existait déjà : de l'autre côté de la Seine, le Petit Palais, conçu lui aussi en 1900 pour l'Exposition universelle, déployait son architecture spectaculaire signée Charles Girault, fleuron du XIXe siècle des attractions avec des décors signés par une ribambelle d'artistes et d'ateliers renommés du début du XXe siècle : Paul Baudoüin, Albert Besnard, Fernand Cormon, Maurice Denis, Giandomenico Facchina, Ferdinand Humbert, Georges Picard, Alfred Roll. En son cœur, le musée de la Ville de Paris présentait un ensemble de peintures et de sculptures du XIXe siècle aux contours proches de celui des œuvres du futur musée d'Orsay[6]. Ce dernier ne pouvait pas répliquer sur la rive opposée ce que le Petit Palais incarnait dans ses murs et exposait avec une audace grandissante sous la houlette de Thérèse Burollet, une des grandes orchestratrices du regain d'intérêt pour le XIXe siècle dans les collections publiques.
Dans ce numéro, Elise Wehr rappelle que le XIXe siècle n'a jamais tout à fait quitté les consciences ; cependant, le projet de création du musée d'Orsay a conduit, à l'aube des années 1970, à les modifier, contribuant au sauvetage de la gare de Victor Laloux et à la volontariste remise en lumière de pans entiers de la production artistique selon une vision transgressant les hiérarchies et jugements de goût habituels. À ce moment-là, le XIXe siècle n'est pas encore si loin : en 1967, la revue *Historia* rappelait le souvenir toujours vif de la silhouette de Degas arpentant les rues de Paris cinquante ans plus tôt[7]. Un siècle plus tard, ce vif souvenir s'est mué en histoire de l'art et témoignage d'archive.
Par-delà ce XIXe siècle qui s'éloigne, une autre image du musée s'impose aujourd'hui. Celle d'un jeune musée aux collections hypervisibles et mobiles, un lieu populaire qui s'est hissé au rang de deuxième musée le plus visité de la capitale française et donc de France. Il présente des

œuvres iconiques devant lesquelles la foule se presse. L'autoportrait de Van Gogh est sa *Joconde*. C'est un lieu de tournage plébiscité pour des films d'auteur et des séries populaires. Il expérimente des réinterprétations contemporaines de ses collections et explore les possibilités de dispositifs numériques d'immersion dans les œuvres et l'histoire de l'art, réanimant la silhouette de Degas et de ses pairs[8]. Orsay n'est pas seulement un musée : c'est une capsule temporelle qui condense les époques, le passé, le présent et l'avenir, au point de rendre incertaine toute assignation simple à un âge. Est-il jeune, est-il ancien ?

Le secret de l'éternelle jeunesse : Orsay comme laboratoire

Si le musée d'Orsay semble ainsi osciller entre plusieurs âges – celui de son architecture, celui de ses collections, celui de son institution, celui de ses représentations –, c'est peut-être qu'il n'a jamais cessé d'être travaillé par ses propres récits. Or, ces récits ne se donnent pas d'eux-mêmes : ils sont sans cesse produits, discutés, mis à l'épreuve, comme le rappelle Paul Perrin à la fin de ce volume. Orsay n'est pas un lieu de conservation figé mais un espace où s'élaborent des hypothèses, où se confrontent des lectures, où se construisent des savoirs partageables.

Quarante ans après son ouverture au public, le musée d'Orsay continue d'exercer ce pouvoir rare : susciter l'étonnement et déplacer le regard. Non seulement en réorganisant le canon du XIXe siècle, mais aussi en changeant la manière même dont nous apprenons à voir et, par là, à penser, pour reprendre l'expression de Benoît Peeters dans ces pages. Réduire l'« effet Orsay » à une redistribution de chefs-d'œuvre et de hiérarchies, ou à une relecture plus généreuse de la peinture dite « académique », ferait oublier l'essentiel : Orsay fut d'emblée conçu comme un laboratoire. Un lieu où l'histoire de l'art, loin d'être le récit linéaire d'une modernité triomphante, devenait un champ d'expérimentations et de défrichage – un terrain où les œuvres, les récits et les disciplines pouvaient entrer en friction.

Ce laboratoire s'est inventé dès la préfiguration du musée au milieu des années 1970, dans une énergie de chantier au sens plein : transformer une gare en musée, certes, mais aussi reconfigurer les conditions mêmes de la visibilité d'un siècle. À travers les expositions de préfiguration montrées en France et aux États-Unis[9], puis les expositions-dossiers[10], Orsay a forgé une méthode qui lui est propre : produire de la connaissance en même temps que de l'exposition, assumer que certaines œuvres doivent être rendues intelligibles avant d'être rendues familières, et inversement que les œuvres devenues trop familières ont besoin d'une prise de recul pour s'inscrire de nouveau dans les rétines[11]. Le musée a parfois dû se faire explorateur : repérer, identifier, documenter, recontextualiser, faire exister des corpus oubliés, négligés, méconnus pour augmenter et enrichir le champ des questions possibles. En cela, le musée d'Orsay a dès sa préfiguration été un lieu de recherche et d'expérimentations savantes.

Il était évident pour l'équipe de préfiguration du musée que l'on ne comprend pas le XIXe siècle en isolant la peinture de tout le reste. Le musée a très tôt offert des conditions inédites à une approche transversale et interdisciplinaire : la sculpture et les arts décoratifs, l'architecture et

la photographie, les arts graphiques et le cinéma, mais aussi la littérature, la musique, le théâtre, l'opéra, la philosophie, l'histoire sociale et politique – non comme disciplines satellites, mais comme forces capables de reconfigurer l'interprétation des œuvres. La création d'un service culturel ambitieux, adossé à cette conviction et placé sous la direction du philosophe Roland Schaer, a été l'un des gestes les plus décisifs de l'institution, comme le rappelle Claire Barbillon : faire du musée un espace de partage mais aussi de pensée, où la médiation n'est pas un supplément mais une condition, et où la recherche irrigue et nourrit le regard du visiteur.

Le projet portait une ambition tout aussi décisive en inscrivant le XIXe siècle dans sa dimension internationale. Il fallait faire face à la pauvreté structurelle des collections publiques françaises, longtemps contraintes par une logique de « représentation minimale » des écoles étrangères au sein du musée du Luxembourg. Les collections nationales n'étaient pas riches en œuvres étrangères, malgré les donations de grands collectionneurs qui avaient pu faire entrer quelques œuvres importantes. Il fallait donc, pour Orsay, à la fois combler des manques en menant des acquisitions ciblées dès la préfiguration et faire le pari d'expositions capables de rendre visibles des artistes, des mouvements, des circulations, des marchés et des techniques restés hors-champ. Ce travail de fond a contribué à faire d'Orsay un musée attentif au XIXe siècle européen et nord-américain, et non le simple théâtre d'un récit national[12]. Les liens tissés dès les expositions de préfiguration avec des musées partenaires sur l'ensemble du territoire et à l'étranger inscrivirent d'emblée Orsay dans une constellation active de collégialité nationale et internationale. Orsay s'est aussi construit dans l'intensité d'un débat qui témoigne de l'attention qu'il a suscitée[13], avec des épisodes qui ont marqué les témoins de l'époque, comme se le remémore Hollis Clayson dans son témoignage très personnel. Les attentes étaient immenses. Une fois Orsay ouvert, certaines furent déçues – parfois les plus contradictoires : aux yeux des uns les avant-gardes semblaient reléguées au « grenier » et les artistes « officiels » présentés comme les nouveaux vainqueurs, aux yeux des autres l'histoire du XIXe siècle était confinée aux marges d'un temple des beaux-arts ; la séparation et la hiérarchie entre les arts semblaient entérinées pour les uns, insuffisamment explicitées pour les autres. Mais ce débat était permis parce qu'Orsay offrait justement la possibilité de voir le XIXe siècle avec des yeux rafraîchis. Marc Gotlieb et Neil McWilliam le rappellent : ce nouveau XIXe siècle était décidément nouveau. On ne l'avait jamais vu dans cette largesse de vue. Si l'histoire – en tant que discipline – était effectivement encapsulée dans une vitrine de l'entrée récapitulant les grandes dates, la nef centrale s'ouvrait très subtilement sur la figure de *Napoléon s'éveillant à l'Immortalité* de François Rude pour rappeler l'ombre qui planerait sur tout le siècle, et sur le buste de Goethe par David d'Angers, évocation de l'Europe de la pensée dont le maillage serré portait alors des utopies pacifistes et progressistes, pour se clore sur la *Porte de l'Enfer* de Rodin, digestion magistrale de l'histoire des formes, des idées et de l'art après un siècle d'intense méditation. L'équipe chargée d'inventer la place de la sculpture au sein du musée d'Orsay – Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain et Laure de Margerie – en témoigne vivement dans ces pages.

Il ne faut pas, en effet, sous-estimer la part humaine de cette aventure. À parcourir les archives, les photographies de travail, les notes, les dossiers d'œuvres, et à entendre celles et ceux qui ont porté cette création, plusieurs choses frappent : la jeunesse de l'équipe de préfiguration menée par Michel Laclotte, son enthousiasme, son sentiment d'urgence et sa créativité. Cette énergie a été la feuille de route de Françoise Cachin, première directrice du musée d'Orsay, animée par une confiance très forte dans l'intelligence du public et un désir de faire bouger les lignes, bousculer les hiérarchies, imaginer un musée qui ne se contente pas de conserver, mais qui transforme et agit. Cette jeune équipe était en prise directe avec ce qui se passait dans les musées et les universités en région, en Europe et dans le monde, bien décidée à rebattre les cartes d'un jeu bien plus riche. Éléonore Challine le rappelle pour la constitution de la collection de photographies dont Françoise Heilbrun et Philippe Néagu ont été les artisans pour le projet d'Orsay. Cette dynamique prospective s'est aussi traduite dans une attention pionnière aux outils : Orsay a compté parmi les institutions qui, très tôt, ont expérimenté des systèmes informatiques pour saisir et documenter ses collections, mais aussi pour partager ces informations dans les espaces mêmes du musée, au plus près des visiteurs. Ce désir de transmission, indissociable de l'exploration, appartient pleinement à l'identité d'Orsay.

Orsay fut aussi, davantage qu'on ne l'a parfois dit, un lieu de porosité entre les mondes. Les liens entre l'université et le musée ont été nombreux, et ils étaient inscrits dès l'origine dans les trajectoires hybrides des personnalités qui ont porté le « projet Orsay » : conservateurs, enseignants-chercheurs, jeunes diplômés de l'École du Louvre, de l'École normale supérieure, des universités ou de l'École nationale du patrimoine, philosophes, musicologues, littéraires, indépendants. Ce sont ces circulations qui ont rendu possibles des relectures plurielles, parfois contrastées, du XIXe siècle : des rapprochements inattendus, des expositions à rebrousse-poil, des tensions fécondes entre lecture esthétique et récits sociaux, entre architecture monumentale et inventivité facétieuse. L'histoire du musée le montre : Orsay a intégré les contraintes de sa propre monumentalité – accentuées par l'architecture et la scénographie – pour les déjouer et les reconfigurer régulièrement.

Sous la direction d'Henri Loyrette, cette énergie s'est aussi traduite par une mise en forme éditoriale, avec la création de la revue *48-14* en septembre 1995 : un geste fondateur, porté par une équipe unissant service culturel (Claire Barbillon, Stéphane Guégan, Nicole Savy) et conservation (Catherine Chevillot, Anne Distel, Chantal Georgel). La revue procédait alors d'une dynamique éditoriale portée par les éditions de la Réunion des musées nationaux, très engagée pour la recherche avec les expositions-dossiers ou les publications de conférences (dans une collection déjà appelée « Quarante-huit/Quatorze », publiée de 1989 à 1995), avec des maquettes dessinées par Philippe Apeloig qui en font aujourd'hui des objets de collection d'édition en même temps que des jalons essentiels pour la connaissance du XIXe siècle. Les publications conviaient des noms illustres et la jeune garde de l'histoire de l'art, de l'histoire littéraire, musicale et politique à la conversation[14]. La revue, quant à elle, allait prolonger et transformer ces impulsions, accompagnant l'actualité intellectuelle du musée – expositions, acquisitions, publications – en la

plaçant en regard de textes exigeants, défricheurs, dont plusieurs se sont inscrits durablement dans l'historiographie et dans la mémoire de celles et ceux qui ont grandi avec le musée. Elle était portée par ce souffle très particulier, une liberté d'inventer des objets, et le plaisir de faire dialoguer les arts avec la littérature, la musique, le cinéma, la philosophie – une manière, déjà, d'ouvrir le XIXe siècle à des lecteurs, des chercheurs et des curieux de tout horizon.
Même si un musée n'est jamais un espace neutre, comme l'avaient souligné Linda Nochlin et Patricia Mainardi dès les débuts dans des prises de position qui furent très écoutées, l'histoire d'Orsay confirme une chose : sa capacité à faire coexister des lectures multiples. Des ouvertures vers le XXe siècle, lorsque le musée interroge les continuités ou les lignes de fracture menant « aux origines de l'abstraction[15] » ou à la réinvention permanente de la figuration ; des mises en regard qui déplacent les frontières du canon en confrontant des œuvres réputées inclassables ; et, plus largement, une interrogation constante sur les bornes mêmes du XIXe siècle, non seulement celles qui fixent arbitrairement sa période (1848-1914), mais aussi celles qui déterminent la place du XIXe siècle dans notre présent. Les questions sociales immenses que le XIXe siècle nous laisse en héritage – et que les œuvres d'Orsay activent intensément –, le musée ne s'y est finalement jamais dérobé, même si Madeleine Rebérioux pensait avoir perdu la bataille[16]. Charlotte Foucher Zarmanian montre dans ces pages comment le musée a intégré et médité ces réflexions critiques au fil des ans.

La renaissance d'une revue – la naissance d'un centre de recherche

En 2011, *48-14*, notre sœur aînée, cessait d'exister. Quinze ans plus tard, il serait trompeur d'imaginer que cette renaissance puisse reprendre les choses là où elles se sont arrêtées. Le musée d'Orsay a profondément changé : dans ses structures et ses manières de travailler, dans ses outils de communication, dans son rapport au public et dans l'ampleur de sa programmation culturelle – danse, concerts, spectacle vivant, conférences, rencontres. Les lignes de force se sont poursuivies, mais elles s'incarnent aujourd'hui autrement. Là où *48-14* concentrait, en un sens, une part importante de la mise en récit et de la communication du musée, la revue s'inscrit désormais dans un ensemble plus vaste : une voix parmi d'autres, au sein d'un concert polyphonique.
Si la revue renaît aujourd'hui, ce n'est donc ni par simple continuité, ni pour le seul effet de commémoration anniversaire. Elle répond à une nécessité plus profonde : rendre visibles les conditions de production du savoir au sein du musée, et donc expliciter ses choix, documenter ses méthodes et inscrire son activité dans un espace de discussion scientifique élargi. Elle se veut aussi un lieu de dialogue avec les recherches menées en France et à l'étranger, au croisement des histoires de l'art, des musées, des collections, des circulations et des publics.
La revue adopte donc un rythme annuel : elle prendra le temps d'exposer les raisons d'une acquisition, d'une muséographie, d'une publication, d'une restauration ; il s'agira de rendre lisibles les choix, les méthodes, les hésitations parfois, et d'organiser le dialogue – dans les dossiers

thématiques – avec les savoirs qui les fondent – au sein du musée comme dans le monde académique. C'est aussi dans cet esprit collégial que la revue a pu renaître, portée par de nombreuses bonnes fées : les membres du comité scientifique et du comité de rédaction, actifs en France et à l'étranger, dont les échanges, vifs, francs et nourrissants, ont déjà donné sa forme à cette aventure collective. Qu'ils en soient ici profondément remerciés.

Ce geste éditorial s'appuie sur une évolution institutionnelle majeure – et en constitue indissociablement l'une des expressions : la création du Centre de ressources et de recherche de l'Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie, portant le nom de son principal mécène, Daniel Marchesseau, homme de musée pour qui la recherche a toujours été un moteur puissant et fédérateur.

Le Centre ne vient pas apporter la recherche au musée : il lui donne un lieu, une visibilité et des outils nouveaux, en prolongeant une exigence ancienne – celle d'une institution pour laquelle muséographie, acquisitions, expositions, restaurations et publications se construisent depuis l'origine dans l'épaisseur des sources, de l'enquête et de l'invention de son propre champ. Des programmes scientifiques viendront creuser, sur le temps long de la recherche fondamentale, des problématiques centrales pour la période, au plus près des collections d'œuvres et de documents des musées d'Orsay et de l'Orangerie. Des travaux de fond nourriront les projets d'expositions, d'accrochages, de parcours permanent, de médiation et de publication. La revue trouve ici son ancrage : elle est l'un des instruments par lesquels ce travail devient lisible, partageable et discutable.

Creuset de la recherche, le Centre sera un espace ouvert à toutes les pratiques savantes, un lieu où les expertises dialoguent, où les zones d'incertitude sont documentées, un lieu hospitalier, enfin, curieux de toutes les approches, méthodes et interrogations. À travers lui, et à travers la revue qui l'accompagne, il s'agit d'ouvrir grand un espace où les questions adressées au XIXe siècle peuvent être reformulées à nouveaux frais – non pour en stabiliser définitivement les contours mais pour en éprouver les déplacements, les tensions et les usages contemporains.

Coup d'envoi

Ce premier numéro place la renaissance de *48-14* sous le signe de « l'effet Orsay ». Il rassemble des essais qui interrogent l'institution au plus près de sa fabrique : la constitution des collections – y compris dans des domaines qui n'avaient pas alors, en France, de place muséale évidente –, l'invention de méthodes de travail et de nouvelles conditions de visibilité, mais aussi les conflits d'interprétation que le musée a très tôt suscités, en France comme à l'étranger. Plusieurs contributions reviennent ainsi sur la manière dont Orsay a reconfiguré le XIXe siècle et éclairent l'« effet Orsay » : la façon dont le musée, dès ses débuts, a été lu comme un objet idéologique et comme une scène critique, tantôt admirée, tantôt contestée, toujours scrutée. En arrière-plan, une question insistante : qu'a fait Orsay à notre manière d'écrire l'histoire de l'art – et que fait cette histoire, en retour, au musée ?

Les entretiens offrent une autre texture : celle d'une mémoire incarnée. Ils donnent accès à des récits de gestes, de décisions, d'intuitions, de

contraintes aussi – un point d'observation privilégié sur le chantier de préfiguration. En regard d'une sélection de quelques clichés réalisés par Jim Purcell pour documenter l'aventure, ils rappellent qu'Orsay n'est pas seulement une institution et un bâtiment, mais aussi un chantier matériel, architectural et humain, une expérience intellectuelle et sensible, un ouvroir de création poétique et de nouvelles formes de récit.

Car un musée n'est jamais une abstraction : ce sont des mètres carrés limités, des zones inondables à surveiller, des travaux en permanence, des équipes qui se reconfigurent, une mémoire qui perdure mais aussi se perd, un héritage qui se transmet et se réinvente. C'est un espace contraint – architectural, logistique, budgétaire – et pourtant un espace qui se dépasse sans cesse (par ses dépôts, ses prêts, sa mission de Grand département), parce qu'il vit de tensions et d'arbitrages, parce qu'il doit sans cesse se remettre en question pour rester lisible et actif, comme le rappelle avec force Paul Perrin dans ces pages. Les contraintes d'Orsay ont changé au cours du temps, ou se sont déplacées – peut-être vers une pression économique et commerciale accrue – sans que disparaisse pour autant la nécessité d'un geste intellectuel, d'une vigilance critique, d'un désir de transmission. C'est dans cet esprit que Sylvain Amic avait souhaité la renaissance d'une revue : non comme un signe d'autorité, mais comme un véhicule de savoir largement partagé, fondé sur l'expertise et destiné au public.

Les numéros suivants conjugueront dossiers thématiques et articles consacrés à la recherche menée au sein du musée, recherche qui fonde ses choix muséographiques, ses acquisitions, ses expositions, ses publications et ses programmes de restauration, ainsi que ses réflexions plus larges sur ce qui rend le XIXe siècle toujours aussi fécond pour nous aujourd'hui. En offrant un forum à cette recherche, en la rendant partageable, discutée, transmissible, la revue entend renouer avec une énergie fondatrice : celle des précurseurs qui ont fait d'Orsay, dès l'origine, un musée en mouvement.

Notes

1 https://www.persee.fr/collection/r4814.
2 Rigaud, 1983 ; Rigaud, 1987, p. 31-36.
3 Cazes et Bastoen, 2018 ; Lacambre, 1994 ; Lacambre, 2003.
4 Mathieu, 2003. En 2025-2026, Léa Tichit a mené un projet de recherche consacré à ce premier musée au sein du Centre Dominique-Vivant Denon au musée du Louvre.
5 Georgel, 1994.
6 Les collections du Petit Palais, musée de la Ville de Paris, ont des bornes chronologiques bien plus amples mais les collections du XIXe siècle accueillent des œuvres qui, de Courbet à Cezanne, recoupent des orientations proches et proviennent parfois des mêmes grandes collections.
7 Hanoteau, 1967.
8 « Un soir avec les impressionnistes. Paris 1874 », expérience immersive en réalité virtuelle présentée au musée d'Orsay du 26 mars au 11 août 2024.
9 Dujany, 2026.
10 Pons, 2026.
11 L'une des premières expositions de préfiguration, « Atlantes et cariatides de Paris sous le Second Empire et la Troisième République », organisée au Palais de Tokyo en 1978, se prolongeait dans la ville par une chasse au trésor pour faire redécouvrir le travail des sculpteurs sur les façades parisiennes. Ces expositions abordaient tous azimuts les champs de l'affiche, de la photographie, des arts industriels, du dessin et de la caricature en plus des beaux-arts traditionnels, et procédaient de manière assez systématique et volontariste à une vision intégrale des arts autour d'un sujet donné.
12 Singaravélou, 2021.
13 « Orsay. Vers un autre XIXe siècle », *Le Débat*, nº 44, mars-mai 1987.
14 Conférences de l'auditorium.
15 Voir l'exposition « Aux origines de l'abstraction (1800-1914) » présentée au musée d'Orsay en 2003-2004.
16 Frader et Rebérioux, 1987 ; Rebérioux, 1987 ; Lipton et Corn, 1983.

Bibliographie

Cazes et Bastoen, 2018
Laurent Cazes et Julien Bastoen, « Le Musée du Luxembourg, musée de passage », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors-série, 2018, p. 17-35.

Dujany, 2026
Anaëlle Dujany, « Les expositions de préfiguration du musée d'Orsay », mémoire de master 1, sous la direction de Victor Claass et France Nerlich, École du Louvre, soutenu le 15 juin 2026.

Frader et Rebérioux, 1987
Laura Frader et Madeleine Rebérioux, « Le Musée d'Orsay: Presenting the 19th Century. An Interview with Madeleine Rebérioux », *French Politics and Society*, juin 1987, vol. 5, nº 3, p. 14-22.

Georgel, 1994
Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

Hanoteau, 1967
Guillaume Hanoteau, « Il y a cinquante ans Degas s'éteignait », *Historia*, nº 250, 1967.

Lacambre, 1994
Geneviève Lacambre, « Les écoles étrangères en France. La politique nouvelle du musée du Luxembourg », in *Quarante-huit/Quatorze. Conférences du musée d'Orsay*, nº 6, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 67-74.

Lacambre, 2003
Geneviève Lacambre, « La constitution des collections nationales d'art moderne : le musée du Luxembourg », in Robert Fohr (dir.), *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, Paris, Direction des musées de France, 2003, p. 91-113.

Lipton et Corn, 1983
Eunice Lipton et Wanda Corn, « Report from Paris: Musée d'Orsay. Art history vs. History; interview with Madeleine Rebérioux », *Art in America*, 71, 1983, p. 47-51.

Mathieu, 2003
Caroline Mathieu, *Orsay. L'architecture*, Paris, Éditions Scala, 2003.

Pons, 2026
Maïwenn Pons, « Les expositions-dossiers au musée d'Orsay », mémoire de master 1, sous la direction de Victor Claass et France Nerlich, École du Louvre, soutenu le 15 juin 2026.

Rebérioux, 1987
Madeleine Rebérioux, « L'histoire au musée », *Le Débat*, nº 44, mars-mai 1987, p. 48-54.

Rigaud, 1983
Jacques Rigaud, *Orsay 86. Un musée nouveau*, Paris, Établissement public du musée d'Orsay, 1983.

Rigaud, 1987
Jacques Rigaud, « Réflexions d'un administrateur », *Le Débat*, nº 44, mars-mai 1987.

Singaravélou, 2021
Pierre Singaravélou, *Les mondes d'Orsay*, préface de Laurence des Cars, introduction de Sylvie Patry, Paris, Seuil, 2021.

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