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.



« DONNER À VOIR »
LA SCULPTURE DU XIXE SIÈCLE

ENTRETIEN AVEC ANTOINETTE LE NORMAND-ROMAIN, LAURE DE MARGERIE ET ANNE PINGEOT

La création du musée d'Orsay en 1986 représente un tournant majeur dans la réception de la sculpture du XIXe siècle. Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain et Laure de Margerie en ont été les actrices au cours de la décennie qui a précédé l'ouverture. À l'occasion de cet entretien, nous revenons sur les années de préfiguration et de conception du musée d'Orsay et l'expérience de cette réinvention de la sculpture de la seconde moitié du XIXe siècle dans un contexte d'effervescence nouveau.

FRANCE NERLICH
À quel moment avez-vous, les unes et les autres, rejoint l'aventure du musée d'Orsay et où en était alors le projet ?

ANNE PINGEOT
J'avais passé le concours de conservateur en 1970 et intégré le département des Sculptures du Louvre en 1972. Au cours de ces années, deux architectes, Patrick O'Byrne et Claude Pecquet, mènent une mission presque secrète : réfléchir au problème posé par la gare d'Orsay désaffectée. En 1971, Jacques Rigaud, directeur de cabinet de Jacques Duhamel, ministre des Affaires culturelles de Georges Pompidou, est le premier à se mobiliser[1]. Son rôle est déterminant car, en 1969, la Commission des monuments historiques a donné son accord pour la démolition. En 1970, François Loyer publie dans la revue *L'Œil* un article intitulé « Paris assassiné [2] ». L'année suivante, le Premier ministre, Jacques Chaban-Delmas, s'étant prononcé contre la destruction, Jacques Duhamel obtient le sauvetage. Le goût change : dès 1967, les Anglais restaurent la gare néogothique de St Pancras. L'été 1971, le traumatisme de la démolition des Halles de Baltard sauve Orsay. Le 1er janvier 1973, l'hôtel d'Orsay ferme ses portes et la Commission des monuments historiques, quatre ans après avoir approuvé sa destruction, inscrit la gare d'Orsay le 8 mars 1973 à l'Inventaire supplémentaire ! Michel Laclotte et Pierre Rosenberg s'intéressent alors au projet imaginé par Jean Chatelain, directeur des Musées de France, et Jacques Rigaud, de transformer la gare d'Orsay en musée. Mon premier rapport date de cette époque. Je me souviens des réunions qui se tenaient sous les toits du pavillon de Flore : on y apportait des petits croissants – comme vous aujourd'hui – ce qui, pour nous à l'époque, était nouveau. Puis, en 1974, arrivent Michel Guy et Bruno Foucart. Deux ans plus tard, en 1976, O'Byrne et Pecquet présentent à l'Élysée une maquette du futur musée. Sur la photographie reproduite dans *Architecture intérieure*, on aperçoit le père de Laure, Emmanuel de Margerie, alors directeur des Musées de France, Valéry Giscard d'Estaing, Michel Guy, la maquette et, à côté, les deux jeunes, chevelus comme il se doit[3]. La décision officielle de construire le musée est finalement prise en octobre 1977, et, en mars 1978, l'Établissement public du musée d'Orsay est créé[4]. C'est alors que toi, tu entres en scène.

ANTOINETTE LE NORMAND-ROMAIN
Je suis rentrée de la Villa Médicis en octobre 1976. Comme j'y avais travaillé sur la sculpture – j'ai fait ma thèse sur les sculpteurs à l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840 –, j'ai été rattachée au département des Sculptures du Louvre, mais je garde le souvenir de n'y avoir jamais été véritablement intégrée. Le véritable tournant a été la création du Centre Pompidou et le déménagement des collections du Palais de Tokyo vers Beaubourg : un certain nombre d'œuvres sont restées sur place, des sculptures de Maillol, de Bourdelle, des peintures de Bonnard, de Vuillard, etc. Quatre jeunes conservateurs furent alors nommés pour en assurer la charge : Claire Frèches, Élisabeth Walter, Marc Bascou et moi-même. Nous nous sentions presque exilés, au Palais de Tokyo, loin du Louvre et du Jeu de Paume où tout se décidait. Nous avions la responsabilité des collections et devions surtout les documenter. Personne ne se souciait vraiment de nous, ce qui m'a permis de terminer ma thèse. À partir de la fin de 1977, les choses se sont accélérées : l'équipe de préfiguration s'est étoffée, avec notamment l'arrivée d'Henri Loyrette, Françoise Heilbrun et Geneviève Lacambre. Nous étions en grande partie regroupés au Palais de Tokyo, même si Anne est restée au Louvre et montait jusqu'à nous en mobylette. Hélène Adhémar, conservatrice en chef du Jeu de Paume et de l'Orangerie, était alors la cheffe de cette équipe, mais elle a rapidement pris sa retraite et Michel Laclotte l'a remplacée.

LAURE DE MARGERIE
J'étais étudiante à l'École du Louvre quand Anne a donné un cours sur la sculpture du XIXe siècle. Comme à son habitude, elle a lancé un appel au peuple – et j'y ai répondu. J'ai fait un stage de muséologie avec elle en 1977-1978. J'étais installée dans la documentation du département des Sculptures au Louvre. Anne, elle, occupait un petit bureau donnant sur la Cour carrée, avec dans son dos la documentation sur la sculpture du XIXe siècle qui devait faire un mètre linéaire. Madame Lacambre a chargé les élèves de muséologie de réaliser une exposition au Palais de Tokyo, qui accueillait déjà une petite exposition sur la préfiguration du futur musée d'Orsay. Nous avons publié un *Petit Journal*. Ensuite, j'ai travaillé bénévolement, notamment en dépouillant des publications américaines sur l'édition de sculpture en bronze au XIXe siècle. Puis sont arrivées les vacations, puisqu'il n'y avait pas encore de poste de documentaliste. J'ai eu des vacations entre 1978 et 1983, année où j'ai réussi le concours de secrétaire de documentation. Je suis alors partie aux Monuments historiques à Rouen, où l'on m'a confié les dossiers sur la sculpture du XIXe siècle. Quand les postes de documentalistes ont été créés à Orsay, j'ai évidemment posé ma candidature et je suis revenue début 1985. J'ai suivi tout le déménagement des bureaux et de la documentation : du Palais de Tokyo aux chambres de l'ancien hôtel de la gare d'Orsay, puis les bureaux temporaires de la rue de Luynes jusqu'au retour dans les espaces de la documentation, qui étaient dès le départ destinés à accueillir le public, et donc également dessinés par Gae Aulenti.

Comment avez-vous travaillé pour constituer le noyau de la collection à venir ?

ALNR. Dès 1977, nous avons fait des séances de récolement dans les réserves. Mais les connaissances sur les artistes et les œuvres étaient plus que lacunaires. Il y avait le dictionnaire de Lami, qui était notre bible, et c'était tout[5]. Mais Lami s'arrête en 1921 et ne prend en compte que les sculpteurs morts : pour tous ceux qui étaient vivants, il n'y avait rien. Les dictionnaires de Thieme et Becker ou de Bénézit n'offraient pas grand-chose. Il fallait créer les ressources. Alors, avec Anne, nous avons entrepris d'aller voir les œuvres sur place et de faire un inventaire photographique systématique de la sculpture de la seconde moitié du XIXe siècle. Mais pour identifier les œuvres, il fallait savoir à quoi elles correspondaient, mener une enquête sur chacune d'elles. Cela nous a permis de reconstituer les carrières de nos sculpteurs. Ce qui était

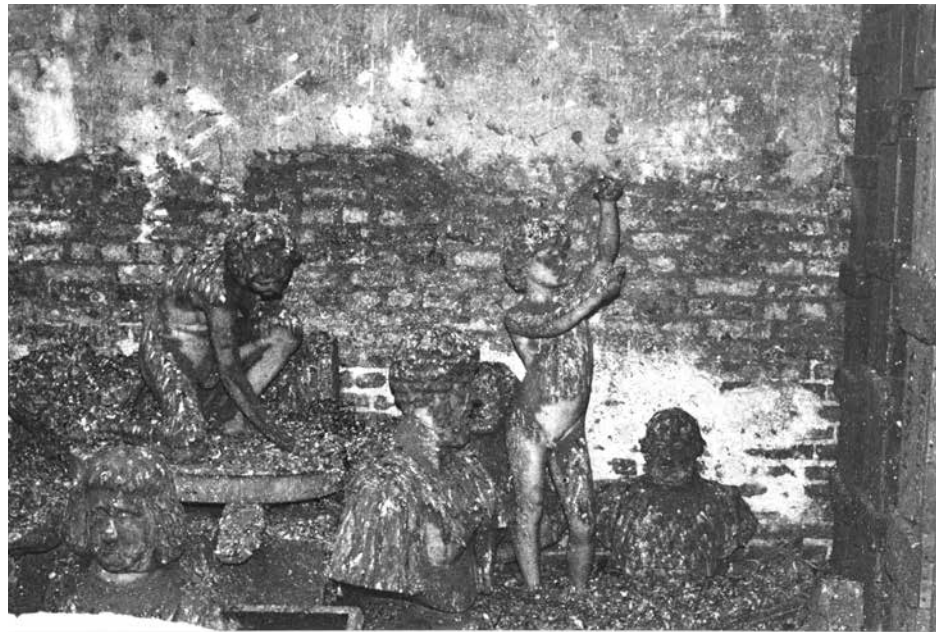


Fig. 1
Entrepôt des sculptures dans la chapelle de Douai, photographie d'Anne Pingeot (1978), Paris, Documentation du musée d'Orsay, fichier topographique.

passionnant, ce sont aussi tous les contacts que ces recherches nous ont apportés.

LdM. Le travail avec les descendants d'artistes était formidable. Ils étaient tellement heureux qu'on s'intéresse au grand-père, au grand-oncle… Ils avaient souvent des photographies et des archives, nous avions les œuvres et du texte, et donc en les mettant ensemble, on progressait.

AP. Nous avons aussi beaucoup travaillé aux Archives nationales. Parce que la sculpture, ça coûte cher, et quand il y a de l'argent, il y a de l'archive ! Commandes, financements, relances… Les archives du XIXe siècle sont bien tenues.

LdM. Le dépouillement de F21[6], c'était reconstituer toutes les conditions des commandes bien au-delà de la sécheresse des archives administratives.

ALNR. On voyait les lettres désespérées de ceux qui n'avaient pas de commandes, qui mouraient de faim et qui disaient : « Il faut que je paie mon terme. » On entrait ainsi dans la vie des sculpteurs et c'était très émouvant.

LdM. Il y a eu aussi le dépouillement du fichier de la Société des artistes français. Une source inédite : on y trouvait la date et le lieu de naissance des artistes, les participations au Salon avec les récompenses obtenues, les demandes d'aide financière. Il était au rez-de-chaussée du Grand Palais. C'était inouï. Et puis Anne et Antoinette ont fait cette extraordinaire campagne photographique dans les musées et les réserves de musées, avec des photos célèbres comme celles prises dans la Chartreuse de Douai, avec toutes les épaisseurs de guano (**fig. 1**). Elles sont conservées à la documentation, dans le fonds « Topographie ».

ALNR. Oui, parce que tout ce que nous faisions allait à la documentation.

LdM. Cette campagne photographique s'est avérée très utile pour la connaissance sur le long terme, notamment pour les restaurations. Combien de fois avons-nous été contactées par des gens qui avaient le marbre ou le bronze : la main avait été cassée sur une place publique, et ce qui servait pour la restauration, c'était nos photographies.

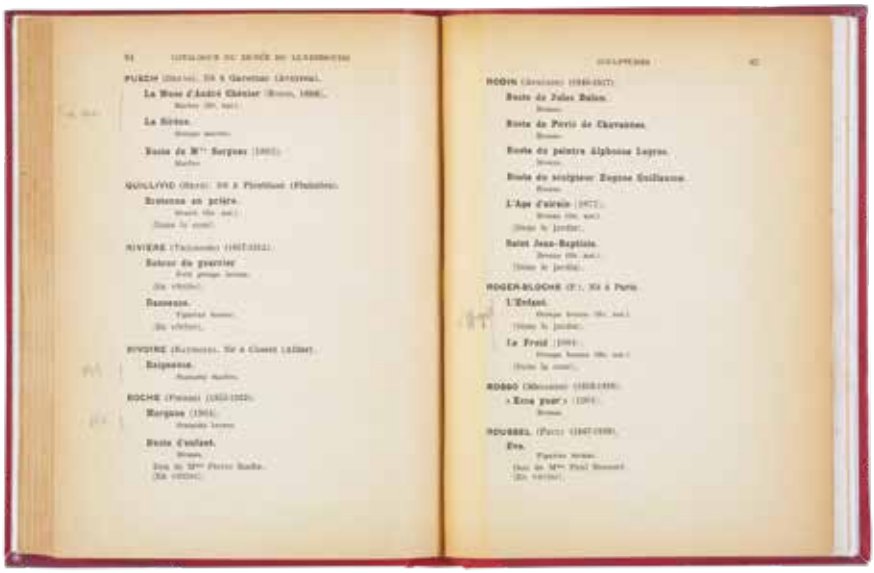


Fig. 2
Louis Hautecœur et Pierre Ladoué, ***Musée national du Luxembourg. Catalogue des peintures et sculptures,*** Paris, éditions des Musées nationaux, 1931, p. 85, exemplaire annoté par Louis Hautecœur conservé à la Bibliothèque du musée d'Orsay.

AP. Il fallait constituer la collection du musée, créer un parcours.

ALNR. Il y a eu la réflexion sur les œuvres qui avaient appartenu au musée du Luxembourg, qui avaient été envoyées en dépôt : lesquelles faisait-on revenir ? Et comment obtenait-on le retour ? J'étais chargée des retours de dépôt pour tout le musée. Pas seulement des sculptures. Nous sommes parties de l'inventaire du musée du Luxembourg, dont on ne conserve que le brouillon, et des catalogues publiés. Nous travaillions dans le fichier qui était au sous-sol du Palais de Tokyo, puisque le dépôt de l'État était installé là. Il était dirigé par Marie-Claude Morette-Maillant, qui faisait peur à tout le monde, mais elle a fini par nous autoriser à accéder au fichier, que nous avons dépouillé en entier. Cela nous a beaucoup servi pour retrouver la trace d'œuvres qui étaient d'ailleurs quelquefois sur place. Ainsi, Geneviève Lacambre et les conservateurs peinture cherchaient partout le fameux *Caïn* de Fernand Cormon. Or il y avait de grands rouleaux dans le sous-sol du Palais de Tokyo. Un jour, Geneviève a déclaré : « Le *Caïn* de Cormon existe forcément, pourquoi ne serait-il pas dans ces rouleaux ? » Je me souviens de l'émotion que nous avons ressentie quand on a commencé à dérouler les toiles et qu'est apparu le bleu du ciel ! C'était bien le *Caïn*. Parmi les mystères du Palais de Tokyo, il y avait aussi la fresque de René Piot qui était censée y être murée quelque part.

AP. Oui, on murait beaucoup.

ALNR. Construire une cloison était plus simple que de déplacer et, ensuite, on oubliait. À Grenoble, où je cherchais de grandes sculptures pour ma thèse, j'ai découvert qu'elles avaient été enfermées entre quatre cimaises : il fallait monter sur une échelle et regarder par en haut.

La sculpture est encombrante, lourde, volumineuse. Était-ce un écueil ou un atout pour en financer la restauration, le transfert, l'exposition ?

ALNR. C'était une heureuse époque, il y avait de l'argent pour ça.

LdM. Et la sculpture était sans doute plus facilement récupérable dans les musées de région que les tableaux de Monet, dont ils ne voulaient pas se défaire.

ALNR. Oui et non, parce que dès que nous faisions mine de nous intéresser à une œuvre, elle devenait tout de suite la *Joconde* du musée. Le conservateur se disait : « Si ça les intéresse, c'est que ça a de la valeur », ou bien : « J'en profite

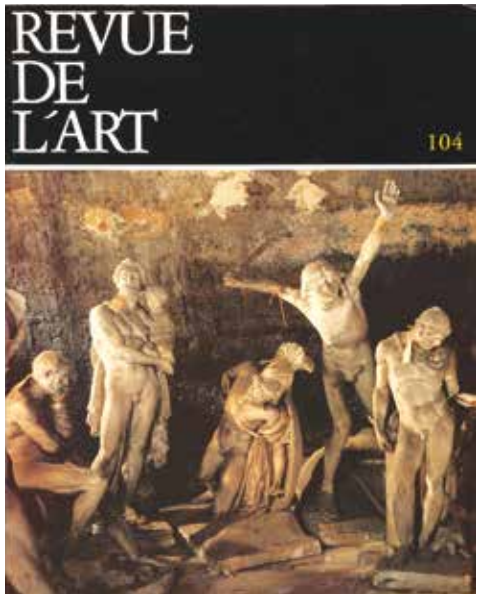


Fig. 3
Revue de l'art,
n° 104, 1994-2.

pour obtenir quelque chose d'important »… Parce que c'était aussi ça, le travail sur les retours de dépôt : à partir du moment où l'œuvre était choisie pour Orsay, il fallait fournir quelque chose en échange. Donc, on « tapait » plutôt dans le fonds impressionniste. Le musée de Lyon ne nous a jamais pardonné d'avoir fait revenir *L'Homme qui marche* de Rodin alors qu'il avait été échangé contre un Cezanne de petites dimensions et une autre œuvre. Dans la cour du musée de Lyon, il y a toujours le socle « de la honte », avec le cartel « *L'Homme qui marche* de Rodin ».

AP. C'est vrai. Il n'y avait plus de directeur à l'époque. Madeleine Rocher-Jauneau était partie et le nouveau n'était pas nommé. Ce sera Philippe Durey, en 1986, qui a joué un rôle essentiel pour faire restaurer les sculptures en province.

En 1985-1986, Philippe Durey venait de faire avec vous la grande exposition sur la sculpture du XIXe siècle qui marqua un jalon essentiel dans la redécouverte de ces œuvres[7]. Dites-nous un mot sur l'état de la recherche des années qui ont précédé Orsay.

AP. Dans la bibliographie, il y a un trou de quarante ans. En fait, la sculpture du XIXe siècle était en grande partie méprisée. J'ai retrouvé un catalogue du musée du Luxembourg de 1931, annoté par Louis Hautecœur : « faible », « mauvais », « effroyable » (fig. 2)… Le changement de goût a sans doute plus détruit que les guerres et le chauffage central. Vous souvenez-vous des plâtres des Prix de Rome entassés près du charbon dans la cave de l'École des beaux-arts ? C'est la photo de couverture de la *Revue de l'art*[8] (fig. 3). Pour Orsay, beaucoup d'œuvres ont été sauvées in extremis de la décharge publique : pensez aux *Six Continents*[9] (fig. 4) !
Ce sont les Américains, en particulier Horst W. Janson et Albert Elsen[10], qui ont recommencé, dès les années 1960, à travailler sur la sculpture du XIXe siècle. Je me souviens du moment charnière que fut le congrès du Comité international d'histoire de l'art de 1979 à Bologne. Tous les champions américains et européens de la sculpture étaient là, Ruth Butler, Peter Bloch, William Hauptmann, Fred Licht, Jacques de Caso, et les débats étaient animés ! Schmoll et Elsen essayaient de démontrer chacun sa vérité sur Rodin[11] ! J'ai fait une intervention sur les commandes de l'État pour les niches de la Cour carrée du Louvre. Nicholas Penny s'intéressait à la sculpture des tombeaux dans les églises. J'avais emprunté une voiture et, comme je conduis mal, j'en ai embouti une autre ; Nick était avec moi, cela crée des liens ! Francis Haskell était là aussi, très intéressé par ce que nous faisions. Il m'a invitée à venir à Oxford.

ALNR. C'est vrai que c'était un moment extraordinaire parce qu'on a rencontré beaucoup de ces Américains qui avaient fait des travaux pionniers sur la sculpture. Mais il faut rappeler qu'il y avait alors aussi un réseau français très actif, constitué d'une poignée de conservateurs de région qui s'intéressaient à la sculpture du XIXe siècle. Il n'y en avait pas beaucoup, mais il y avait Dominique Viéville, qui était alors à Calais, Armand-Henry Amann à Chambéry, avant d'être à Mont-de-Marsan, au musée Despiau-Wlérick – c'est un peu tard pour notre période, mais il s'intéressait beaucoup au XIXe siècle. Et après, Jean Aubert à Chambéry qui a repris le catalogue des sculptures[12]. Plus tard encore Bruno Gaudichon à Poitiers puis Roubaix !

AP. Oui, c'est vrai ! Les musées du Nord, qui savent se regrouper, ont fait très tôt un travail essentiel. Le catalogue de l'exposition sur les *Bourgeois de Calais* de 1977 reste un outil essentiel[13].

Est-ce que cela ne tournait pas toujours, malgré tout, autour des mêmes grands noms, en particulier celui de Rodin ?

ALNR. En effet, la plupart des sculpteurs du XIXe siècle étaient assez négligés sauf ceux qui avaient des musées personnels, comme Rodin et Bourdelle.

LdM. Il y avait quand même Carpeaux, parce qu'Anne a travaillé à la grande exposition du Grand Palais en 1975.

AP. C'est Victor Beyer qui l'avait lancée[14]. Nous avons aussi fait, peu de temps après, l'exposition « De Carpeaux à Matisse » avec les collègues des musées du Nord[15].

ALNR. Il ne faut pas oublier l'équipe du Petit Palais, notamment François Pérot, mais surtout Thérèse Burollet. C'est elle qui a véritablement sauvé le XIXe siècle ! Elle a empêché la destruction du dépôt des sculptures d'Auteuil, où se trouvaient les plâtres préparatoires aux bronzes des espaces publics parisiens. Elle a trouvé les financements et le lieu de transfert à Ivry.

AP. C'est l'équivalent du Fonds national d'art contemporain pour la Ville de Paris. Sans elle, un pan d'histoire partait à la décharge, car beaucoup de ces plâtres sont les seuls témoins des bronzes refondus sous le gouvernement de Vichy.

LdM. Ce « dépôt d'Ivry » relève du service de la Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles de la Ville de Paris. Daniel Imbert et Guénola Groud en ont publié l'histoire[16]. Parmi leurs nombreux travaux sur la sculpture, ils ont fait une magnifique



Fig. 4
***Les Six Continents* dans une prairie le long d'une voie de chemin de fer à Nantes en 1977,** Paris, Documentation du musée d'Orsay, dossier d'œuvre « Delaplanche, Les Six Continents ». Les six sculptures ont été installées sur le parvis du musée d'Orsay en 1986.

exposition, « Quand Paris dansait avec Marianne », au Petit Palais en 1989[17].

ALNR. Le grand homme de Thérèse Burollet, c'est Albert Bartholomé, sur lequel André Chastel l'avait encouragée à faire une thèse. Arthena a publié sa somme en 2017[18] !

AP. Elle était liée à la famille Foucart. Avec Jacques Thuillier, ce petit groupe poussait la sculpture et la peinture du XIXe siècle[19].

ALNR. Oui, Bruno Foucart faisait acheter du XIXe par Marie-José Salmon pour le musée de Beauvais. J'ai vu que le sculpteur Eugène Antoine Aizelin y a récemment été mis à l'honneur : sur la page d'ouverture du programme pour l'Année de la culture 2025, on voit des œuvres acquises en 1975. À cette époque, beaucoup de conservateurs ne savaient pas par quel bout prendre les collections XIXe, convaincus qu'elles n'intéressaient personne. Au Jeu de Paume, il n'y avait presque rien en sculpture. Mais en région ou à la Ville de Paris, certains faisaient des acquisitions et des travaux prodigieux. Comme nous étions un petit groupe, nous nous serrions les coudes et nous nous sommes vraiment amusés.



Fig. 5
Bustes de Pierre-Jean David d'Angers entreposés au château de Saumur, photographie prise en 1984 par Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, conservatrice au département des Sculptures du musée du Louvre.

Comment se sont déroulées les réflexions sur la présentation de la sculpture au sein du musée d'Orsay, notamment avec les architectes et Gae Aulenti, mais aussi avec les équipes du musée ? L'idée de l'allée triomphale dans la grande nef, c'était la vôtre ?

AP. La climatisation de la nef étant impossible, on ne pouvait rien exposer d'autre que la sculpture (**fig. 6**). Elle a reçu l'allée triomphale par défaut. Les architectes français avaient imaginé un long plan incliné difficile à aménager. Gae Aulenti a créé des plateaux et pour chaque plateau nous avons choisi un thème.

ALNR. L'idée est arrivée assez vite d'avoir un grand espace triomphal au fond de la nef, Carpeaux et Rodin au-dessus. C'étaient les deux points forts. C'était presque une évidence.

AP. En plus, c'était le grand passage, donc il fallait du costaud.

ALNR. Pour les salles, en revanche, ce n'était pas gagné du tout au début. Mais finalement la présence de la sculpture faisait sens : dans les salles à coupole, l'art officiel marchait bien en mettant peinture et sculpture en regard. Pour ce qui est de l'impressionnisme, Degas a eu une salle à lui. Et pour Gauguin, ça allait de soi. Dans la grande salle Second Empire, peintures, sculptures et arts décoratifs étaient mélangés, de même que dans les espaces consacrés aux esquisses pour les monuments publics. Il y avait encore un certain nombre de sculptures en bas de nef, en allant vers l'auditorium, dans les vitrines qui offraient une introduction à l'histoire, des bustes, des médailles, des maquettes.

AP. Ces vitrines, c'est l'apport de Madeleine Rebérioux. C'est elle qui a exigé la présence de l'histoire, et elle avait raison. Je me souviens encore des querelles ! Elle parlait de produits et Michel Laclotte disait : « Mais Madame, ici nous avons des œuvres, nous n'avons pas de produits. » Elle voulait une locomotive dans la nef. L'ouverture sur l'histoire, nous l'avons, de notre côté, introduite en plaçant en début de parcours *Napoléon s'éveillant à l'immortalité* (1842-1849) de François Rude – l'ombre de Napoléon plane sur l'ensemble du siècle – et, en regard, son *Génie de la Patrie*, dit *La Marseillaise*, de 1836. Ce préambule, ces vitrines conçues par Chantal Georgel, ne sont plus là. On a renvoyé tous les Jules (Simon, Favre, Ferry, etc.) à Versailles. Je me souviens des célébrités de la France posées sur la terre battue dans l'ancienne ménagerie de Versailles, que nous avons photographiées avec Antoinette (**fig. 7**). Les bustes sont restés abandonnés jusqu'à ce que Simone Hoog publie son catalogue de 1993, classé par sujet.

Comment, concrètement, avez-vous préparé l'installation des sculptures ?

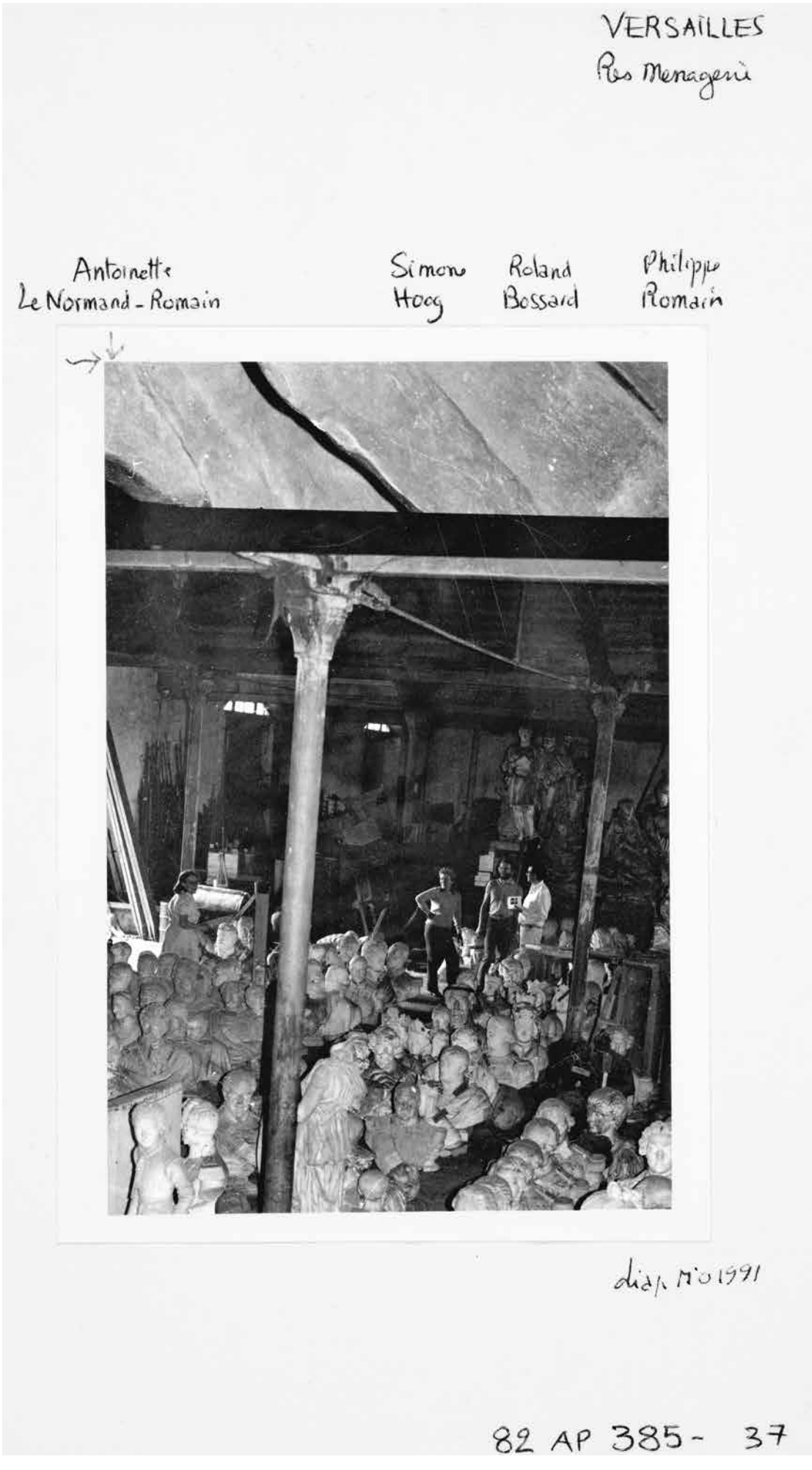
AP. Nous avions une maquette, qui nous a permis de travailler les ensembles et le parcours dans le froid de l'actuel restaurant du musée, alors non chauffé. Nous discutions avec Gae Aulenti car la sculpture est liée à l'architecture. Les tours du fond de nef – une idée de Gae – non seulement cachent la silhouette de la Caisse des dépôts mais elles redonnent aussi une échelle aux sculptures trop petites sous la voûte. Les trois architectes français ne devaient pas s'occuper de l'intérieur mais n'avaient que cette idée en tête. Ils proposaient ce qu'on aimerait maintenant, un petit bassin où les gens seraient tombés et des choses plus légères que les mastabas (**fig. 8**).

LdM. La présentation de la sculpture était la chose la moins critiquée, alors que l'architecture intérieure a été très critiquée. Je me rappelle les dîners en ville où nous nous faisions interpeller violemment sur le parti pris du musée. Les « pompiers » sur le même pied que les impressionnistes. Mais la sculpture n'était pas trop attaquée. Dans la grande nef, ce qui était critiqué, c'étaient les mastabas – nom employé de manière péjorative pour désigner les espaces fermés sur les deux côtés de la grande nef.



Fig. 6
Jim Purcell, ***Vue de la nef du musée d'Orsay en 1986***, épreuve gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22 1288 T.

Fig. 7
Vue de la Ménagerie de Versailles en 1982, photographie d'Anne Pingeot, Paris, Documentation du musée d'Orsay, fichier topographique.



AP. Ce qui a aussi déçu, c'est de retrouver les impressionnistes exposés sur le fond blanc de la galerie zénithale. Le *white cube* les desservait.

LdM. Au rez-de-chaussée, ils étaient sur la pierre rose pâle. Et tout le monde comparait avec l'Orangerie ou le Jeu de Paume. Mais pour revenir à la sculpture, ce qui était plus compliqué que la nef, c'étaient les vitrines. Il fallait non seulement faire un choix drastique parmi les sculptures mais aussi réfléchir à leur disposition dans ces grands cubes entièrement transparents. Il est difficile d'y lire les sculptures, on ne peut pas vraiment tourner autour. Avec Degas, ce qui est « facile », c'est qu'on peut les grouper par séries, le mouvement de danse qu'on décompose presque comme une photographie de Marey. Mais en même temps, cela conduisait à réduire la sculpture à une vision en deux dimensions.

AP. Effectivement, ce n'était pas simple, certaines vitrines étaient réfrigérées pour accueillir les cires. Dans celle des Gauguin, il fallait entrer à quatre pattes : que d'acrobaties pour installer les sculptures, les changer ou même nettoyer la vitrine !

ALNR. Mais ça marchait assez bien. Souvenez-vous de la salle sur le réalisme avec les Dalou, et au mur quelques peintures.

AP. Dans la salle Dalou, que nous avons failli perdre, les sculptures l'emportaient. Dans la salle de la Vie parisienne, c'était moitié-moitié, tout comme dans la salle des symbolistes.

ALNR. Les espaces les plus proches de la Seine bénéficiaient de la lumière naturelle. En revanche, dans les grandes salles à coupole, il n'y avait pas cette lumière mais beaucoup de murs et une grande hauteur : c'était idéal pour caser les grands tableaux. C'est là qu'a été accroché le *Caïn* de Cormon, au-dessus d'une peinture murale du même artiste qui fait partie du décor de la gare.

LdM. Il y avait là aussi des vitrines cubes dans lesquelles vous avez mis Saint-Marceaux, les symbolistes.

ALNR. Il y avait la grande maquette, le quadrige de Falguière qui est reparti pour Grenoble. La vraie question, c'est aussi de savoir si, quand il y a des sculptures dans des salles de peinture, le public regarde les sculptures ou si elles ne sont là que pour meubler. Le public voit-il les sculptures ?

LdM. Il y a aussi la question de la lumière : contrairement aux musées américains, qui dramatisent l'éclairage, les musées français refusent l'éclairage directionnel et font de l'éclairage diffus. Dans certains cas, cela fonctionnait bien parce qu'on était moins dans un éclairage de musée, comme dans la salle des Fêtes qui réunissait les peintures et les sculptures, et qui jouait avec les décors, les miroirs, les lumières.

ALNR. Pour moi, ce qui est resté un souvenir très fort, c'est l'installation des œuvres pendant l'automne 1986, et notamment le transport des plus grandes. Je me souviens que pour les Rodin qui venaient de Meudon, il a fallu baliser les trajets pour être sûrs qu'il n'y ait pas de fils électriques ou de branches d'arbres sur la route. Il y avait une excellente équipe au musée, dont Antoine Tasso, si efficace. Et puis les transporteurs, Chenue et autres, qui ont été mis à contribution.

AP. Moi, je faisais systématiquement intervenir les marbriers du Louvre, en raison de l'unité d'inventaire !

LdM. Oui, les grands Carpeaux qu'on a sortis du pavillon de Flore pour leur faire traverser la Seine (**fig. 9**). Pour Orsay, c'était Germaine Pellegrin, une femme extraordinaire qui était dans l'administration du musée et nous a soulagées de toutes les embûches. Elle rendait tout possible.

ALNR. Ève Alonso, la responsable de la régie, a elle aussi joué un rôle important. « Allons-y, Alonso ! » Elle a beaucoup facilité le transport et l'installation des sculptures.

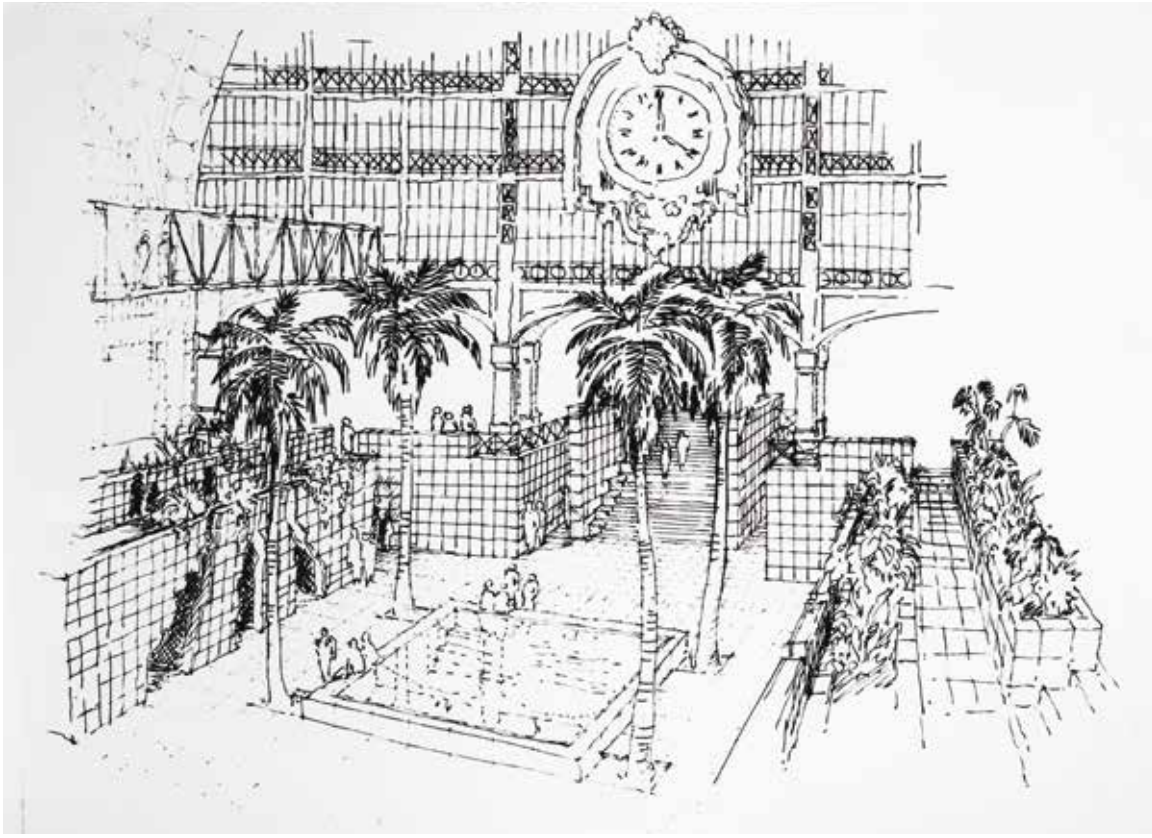


Fig. 8
Esquisse du jardin d'hiver vers la verrière ouest, projet proposé par l'agence ACT Architecture en 1981 (réflexion postérieure au projet présenté dans le cadre du concours en 1979), photographie de Jim Purcell (tirage gélatino-argentique, 21 × 27 cm), Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22409 T.



Fig. 9
***La Danse* de Jean-Baptiste Carpeaux lors de son transfert du musée du Louvre au musée d'Orsay en juillet 1986,** Paris, Documentation du musée d'Orsay, dossier d'œuvre «Carpeaux, La Danse».

Qu'est-ce qui vous a amenées et fait rester auprès de la sculpture ?

AP. Je suis allée vers la sculpture parce que c'est beau. Louis XIV préférait la sculpture à tout. Donc nous sommes les héritières de Louis XIV *(rires)*.

ALNR. Pour moi, c'était le prolongement de la thèse que j'avais entreprise à la Villa Médicis.

LdM. Moi, je sais que ce qui m'a entraînée, c'est Anne et le fait que c'était un terrain vierge. C'était fantastique. Imaginez, j'étais en histoire de la sculpture. On était entre cinq et douze dans la promotion. Et puis à côté, il y avait le cours de Michel Hoog sur la peinture, où ils étaient cent cinquante. Alors nous, on avait ce sentiment qu'on défrichait, qu'on bâtissait… Avec Anne et Antoinette, nous étions là pour poser les fondements. Anne disait toujours : « Nous, on pose les bases de la connaissance, les autres utiliseront. » Aujourd'hui, quand je fais le Répertoire de sculpture française dans les collections américaines[20], je le fais dans cet esprit : je mets à disposition, les autres feront ce qu'ils veulent avec. Nous étions vraiment là pour poser les bases. C'était passionnant. Nous n'avions vraiment pas le sentiment de répéter mais de faire un travail de pionniers. Comme Orsay s'occupe d'une période très resserrée, le musée permet mille lectures très différentes. C'est aussi cela, je crois, que la préparation du musée d'Orsay a rendu possible grâce à un intense travail sur les collections et sur les espaces : ce jeu des possibles et des regards.

Antoinette Le Normand-Romain participe au projet de création du musée d'Orsay à partir de 1977 ; elle y occupe le poste de conservatrice sculpture jusqu'en 1994. Laure de Margerie participe au projet de création du musée d'Orsay à partir de 1978. Elle a occupé le poste de chargée d'études documentaires sculpture au musée d'Orsay de 1985 à 2009. Anne Pingeot est conservatrice au département des Sculptures du musée du Louvre à partir de 1972. Dès 1973, elle prend part au projet du musée d'Orsay en tant que spécialiste de la sculpture du XIXe siècle, avant d'y occuper le poste de conservatrice sculpture jusqu'en 2008.

Propos recueillis et édités par France Nerlich

Notes

1 Savy, 1997.
2 Loyer, 1970.
3 Fillon, 1986. L'ensemble du numéro présente un riche dossier d'entretiens, d'informations et d'illustrations, ainsi que des publicités en lien avec le projet architectural du musée (peinture, zinc, éclairage, entreprises) qui en font une source particulièrement intéressante à côté des publications habituellement citées.
4 Décret nº 78-357 du 20 mars 1978, Création d'un Établissement public du musée d'Orsay à caractère administratif, *Journal officiel*, 21 mars 1978.
5 Lami, 1914-1921.
6 Aux Archives nationales de France, F21 est la cote dévolue aux archives de l'administration des Beaux-Arts.
7 « La sculpture française au XIXe siècle », 1985 (voir Pingeot, Durey et Le Normand-Romain, 1985). Cette exposition a été souvent considérée comme un jalon majeur dans la redécouverte des artistes de cette période. Voir entre autres Rinuy, 2008, et Alday, 2026.
8 *Revue de l'art*, 1994, nº 104. Le numéro dirigé par Anne Pingeot est dédié à un état de la recherche sur la sculpture du XIXe siècle et propose des panoramas bibliographiques par pays. Une dizaine d'années plus tard, la revue *Perspective* propose un regard sur les travaux dédiés à la sculpture française : voir Hargrove, 2006.
9 Les sculptures créées pour le palais du Trocadéro au moment de l'Exposition universelle de 1878 avaient été transférées à Nantes en 1935. Lorsqu'elles furent attribuées au musée d'Orsay, elles étaient entreposées en bordure d'un terrain municipal depuis 1963. Pingeot, Le Normand-Romain et Margerie, 1986, p. 139, 153, 174, 199, 201, 248.
10 Tarbell, 2017.
11 Janson, 1984. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth y propose une lecture de *La Porte de l'Enfer* de Rodin qui diverge profondément de celle d'Albert Elsen.
12 Aubert et Pierre Dumas, 1983.
13 Judrin, Laurent et Viéville, 1977. Voir aussi, sur les discussions autour de Rodin à cette période : Janson, 1969.
14 Beyer et Braunwald, 1975.
15 Pingeot, Martinet et Le Normand-Romain, 1982.
16 Imbert, 1986.
17 Groud et Imbert, 1989.
18 Burollet, 2017.
19 Thuillier, 1986.
20 https://frenchsculpture.org/.

Bibliographie

Alday, 2026
Clotilde Alday, « Réception et héritage de l'exposition "La sculpture française au XIXe siècle" (Grand Palais, printemps 1986) », mémoire de master, sous la direction de François Blanchetière, École du Louvre, 2026.

Aubert et Pierre Dumas, 1983
Jean Aubert et Pierre Dumas, *Sculptures, XIe-XXe siècle. Catalogue des collections du musée de Chambéry*, Chambéry, musées d'Art et d'Histoire, 1983.

Beyer et Braunwald, 1975
Victor Beyer et Anny Braunwald (dir.), *Sur les traces de Jean-Baptiste Carpeaux* (cat. exp., Paris, Grand Palais, 11 mars – 5 mai 1975), Paris, Éditions des Musées nationaux, 1975.

Burollet, 2017
Thérèse Burollet, *Bartholomé, 1848-1928. La redécouverte d'un grand sculpteur*, Paris, Arthena, 2017.

Fillon, 1986
Odile Fillon, « Musée d'Orsay. Les décideurs. Interview de Monsieur Valéry Giscard d'Estaing », *Architecture intérieure*, décembre 1986, p. 30-35.

Groud et Imbert, 1989
Guénola Groud et Daniel Imbert, *Quand Paris dansait avec Marianne : 1879-1889* (cat. exp., Paris, Petit Palais, 10 mars – 27 août 1989), Paris, Presses artistiques, 1989.

Hargrove, 2006
James Hargrove, « Corpus de sculptures françaises du XIXe siècle », *Perspective*, no 3, 2006, p. 407-411 (https://doi.org/10.4000/perspective.4239).

Imbert, 1986
Daniel Imbert, « Aux origines du fonds de sculptures du dépôt d'Ivry : la politique de commande de la Ville de Paris dans les débuts de la IIIe République », in *La sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture* (Rencontres de l'École du Louvre, avril 1986), Paris, La Documentation française, 1986, p. 94-106.

Janson, 1969
Horst W. Janson, « Une source négligée des *Bourgeois de Calais* », *Revue de l'art*, no 5, 1969, p. 69-70.

Janson, 1984
Horst W. Janson (dir.), *La scultura nel XIX secolo* (actes du 24e Congrès international d'histoire de l'art, 1979), Bologne, Clueb, 1984.

Judrin, Laurent et Viéville, 1977
Claudie Judrin, Monique Laurent et Dominique Viéville, *Auguste Rodin. Le monument des Bourgeois de Calais (1884-1895) dans les collections du musée Rodin et du musée des Beaux-Arts de Calais* (cat. exp., Calais, musée des Beaux-Arts, 17 déc. 1977 – 19 mars 1978 ; Paris, musée Rodin, 27 avril – 25 sept. 1978), Paris, Éditions musée Rodin, et Calais, musée des Beaux-Arts, 1977.

Lami, 1914-1921
Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au dix-neuvième siècle*, 4 volumes, Paris, Champion, 1914-1921.

Loyer, 1970
François Loyer, « Paris assassiné. La destruction de la Gare d'Orsay », *L'Œil*, no 191, 1970, p. 2-9.

Pingeot, Durey et Le Normand-Romain, 1985
Anne Pingeot, Philippe Durey et Antoinette Le Normand-Romain (dir.), *La sculpture française au XIXe* siècle (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juill. 1986), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

Pingeot, Le Normand-Romain et Margerie, 1986
Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain et Laure de Margerie, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

Pingeot, Martinet et Le Normand-Romain, 1982
Anne Pingeot, Chantal Martinet et Antoinette Le Normand-Romain, *De Carpeaux à Matisse. La sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France* (cat. exp., Calais, Lille, Arras, Boulogne-sur-Mer et Paris, 1982-1983), Lille, Éditions de l'Association des conservateurs de la région Nord-Pas-de-Calais, 1982.

Rinuy, 2008
Paul-Louis Rinuy, « La sculpture française au XIXe siècle, vingt ans après », in *La sculpture au XIXe siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 22-25.

Savy, 1997
Nicole Savy, « Jacques Rigaud, dix ans après », *48-14. La revue du musée d'Orsay*, no 4, printemps 1997, p. 86-91.

Tarbell, 2017
Roberta K. Tarbell, « Fifty years of the History of American Sculpture », *Panorama. Journal of the Association of Historians of American Art*, été 2017, s. p. (en ligne: https://journalpanorama.org/article/state-of-the-field-studies-in-american-sculpture/fifty-years-of-the-history-of-american-sculpture/, consulté le 27 août 2025).

Thuillier, 1986
Jacques Thuillier, « À propos de l'histoire de la sculpture du XIXe siècle : réflexions sur le bonheur de l'historien », in *La sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture* (Rencontres de l'École du Louvre, avril 1986), Paris, La Documentation française, 1986, p. 9-16.

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