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

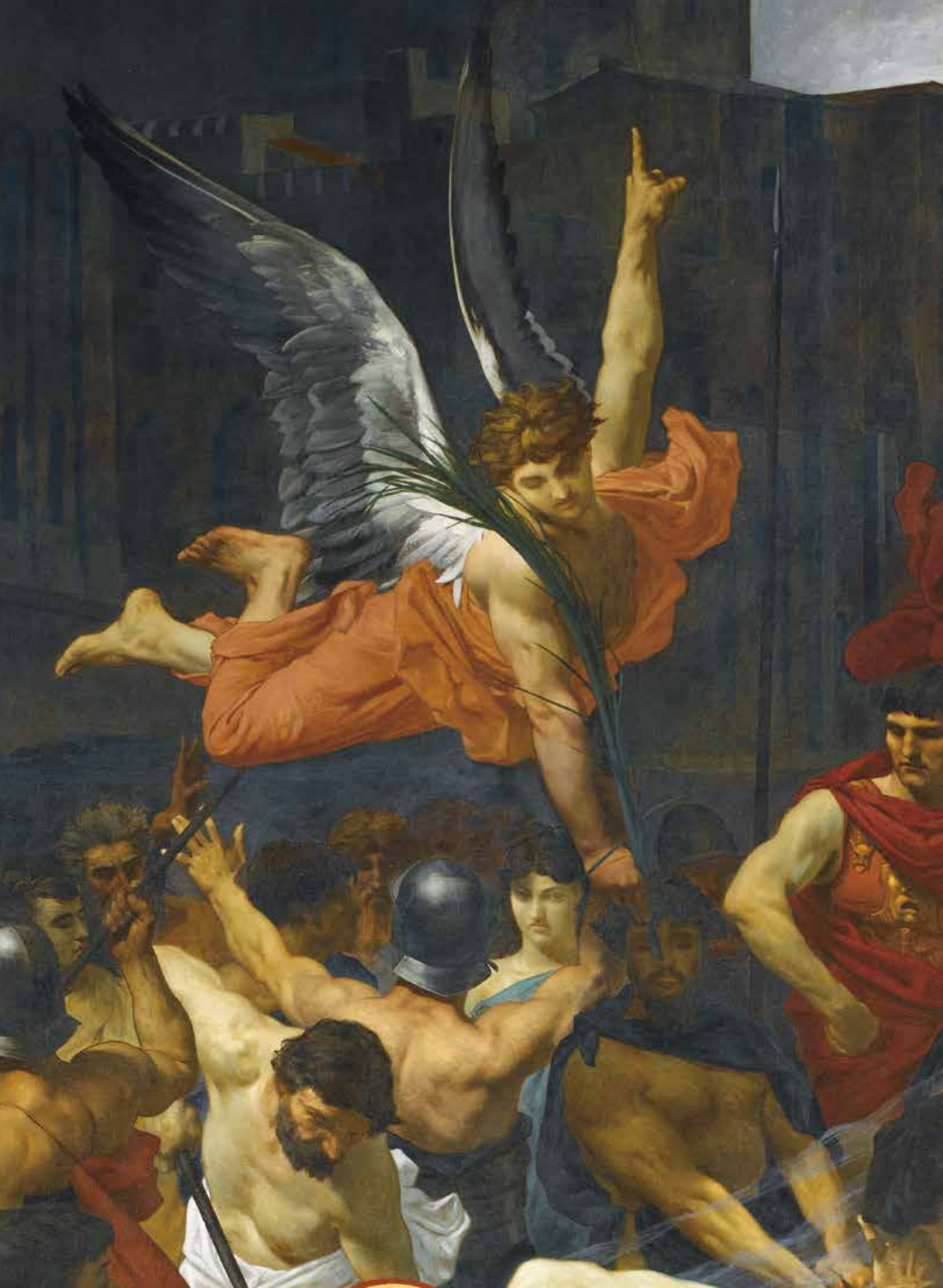
Directrice de la publication
—
Annick Lemoine
Présidente de l'Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie – Valéry Giscard d'Estaing

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.



LES POMPIERS, MON AMOUR

MARC GOTLIEB

En anglais, on ne dit pas « pompier », ni même *official* mais plutôt *academic*. Ce sont certes des termes vagues, dont les significations ne se recoupent pas tout à fait et qui sont globalement insatisfaisants ; pour les besoins de notre propos, ne les déparons pas de leur souplesse. Ils ont le point commun d'être péjoratifs, voire moqueurs. Être un artiste « académique » dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, c'est ainsi être ignorant des dernières évolutions du monde de l'art et de la culture – se perdre dans des questions pédantes et techniques, comme capturé ou absorbé par la machinerie d'un grand système de peinture et de sculpture à la veille de son ultime crépuscule. Le terme « académique » a cependant un avantage : il souligne l'importance d'un système commun de formation artistique, qui dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle faisait véritablement fonction d'édifice global. C'était un système qui recrutait d'innombrables jeunes artistes, principalement masculins, dans des ateliers, expressément dans un but de formation à des prix que la plupart d'entre eux avaient peu de chances de remporter.

Par ses galeries et son programme d'expositions, le musée d'Orsay a su démontrer toute la pertinence de cet art – en tant que partie intégrante du patrimoine du XIX^e^ siècle, mais aussi pour sa capacité renouvelée à stimuler notre intérêt et notre imagination. La suite de cet article examine cette thèse sous divers aspects. Mais d'abord, penchons-nous sur les critiques traditionnellement formulées vis-à-vis de l'« art académique », expression que je privilégie dans la mesure où elle est liée à une lecture dépréciative de l'art pompier qui a connu autrefois une large diffusion dans la critique d'art moderniste.

Dans son essai pionnier de 1940 « Pour un Laocoon plus actuel », le critique d'art américain Clement Greenberg reprochait aux artistes académiques d'avoir fait « tomber la peinture à un niveau qui était, à certains égards, le plus bas qu'on ait jamais connu ». Pour les « peintres académiques » (*academics*), ce qui importait n'était pas le médium mais l'« anecdote » ou le « message ». Le fait qu'un tableau prenne la forme d'« une étendue de toile à l'intérieur d'un cadre » semblait n'être qu'une affaire de commodité. Un tableau de Jean-Léon Gérôme et de ses pairs, déplorait-il, « aurait pu, tout aussi bien, être soufflé dans l'air ou formé de plasma[1] ». À ce reproche s'en ajoutait un autre : en se cantonnant à l'« anecdote » et au « message », l'art académique forgeait une alliance contre nature avec la culture de masse émergente. Autrement dit, c'était un art populaire, facile à assimiler, et qui finissait par dégénérer en kitsch, pour faire référence à « Avant-garde et kitsch », l'article de Greenberg publié un an plus tôt. Greenberg y était explicite : « De toute évidence, tout ce qui est kitsch est académique et, inversement, tout ce qui est académique est kitsch[2]. »

Peut-être Greenberg avait-il davantage raison qu'il ne le pensait. Le lien entre art académique et nouvelles technologies de la culture de masse est devenu un thème central de la recherche et des expositions modernes, à commencer par le programme d'expositions d'Orsay, de pair avec son solide dispositif documentaire et académique. Une rétrospective Jean-Paul Laurens a exploré en 1998 la carrière de cet artiste en tant que peintre et en tant qu'illustrateur, cette seconde activité soulignant sa capacité à raconter des histoires en images. L'un des thèmes remarquables de l'exposition « Gustave Doré (1832-1883). L'imaginaire au pouvoir » de 2014 était la transition de la peinture et de l'illustration vers le cinéma. Quant à l'héritage intermédial de Gérôme lui-même, il représentait un thème-clé de la rétrospective de 2016, organisée en partenariat avec le Getty Center, à Los Angeles, où les analyses hollywoodiennes de son œuvre ont tout naturellement reçu un accueil chaleureux. N'oublions pas non plus « Enfin le cinéma ! Arts, images et spectacles en France (1833-1907) », qui témoignait du même genre de préoccupations en 2022. On sait aussi combien les intérieurs bourgeois aux quatre coins du monde ont été infiltrés par l'art académique sous les auspices de la Maison Goupil et de ses filiales – Gérôme faisant encore office de cas d'école, lui qui a épousé la fille d'Adolphe Goupil[3].

Il y a bien plus à dire sur cet historique passage de relais intermédial. Mais la réhabilitation n'est pas au rendez-vous. La conscience qu'Hollywood a trouvé toutes sortes de choses à admirer dans l'art de Gérôme et de ses pairs n'a pas suffi à dissiper le soupçon que les artistes de cet acabit avaient commis une gigantesque faute esthétique. Pour l'auteur du présent article, il manque à cette approche l'esprit d'entreprise de ces artistes, leur engagement total vis-à-vis de leur vocation d'artiste, en somme ce que l'on peut appeler leur ambition. À Orsay, celle-ci est largement exposée. Mais il faut ajouter que l'ambition est aussi un terme relationnel, dans le sens où chacun de ces artistes se mesurait forcément à tel ou tel autre – vivant ou mort – dans une culture de l'émulation fraternelle à la fois intense et souvent paralysante, qui était imposée par le système académique et son cortège de prix. En d'autres termes, une telle ambition pouvait aussi mal finir.

Ambition

Le malheureux Gustave Doré s'éteint en 1883 à l'âge de cinquante et un ans, avec l'espoir que la postérité se souviendrait de lui avant tout en tant que peintre. Mais le public d'alors (comme celui d'aujourd'hui) le préférait en tant qu'illustrateur. Tel est l'amer message d'un dessin de l'artiste originaire de Leyde Alexander Ver Huell (1822-1897) qui représente Doré sur son lit de mort. Il met en scène une anecdote publiée dans *L'Illustration* en 1885, que Ver Huell a pris soin de retranscrire (**fig. 1**) :

> Gustave Doré était mourant. On lui apporte une lettre, portant sur l'enveloppe : « personnelle et très pressée ». Il fait signe à un de ses proches de la décacheter. La lettre contenait un bout du Journal soigneusement découpé dans un article où l'on donnait la liste des prédictions pour l'année 1883. Et une de ces prédictions disait : « Mr. Gustave Doré continuera à faire de la peinture exécrable et de la sculpture impossible. » Le mourant ne dit rien ; mais les doigts laissèrent tomber le morceau de Journal, et deux grosses larmes glissèrent le long de ses joues. C'est la dernière chose imprimée, sur laquelle les yeux, pleins de visions grandioses, de Doré se soient fixés[4].



Fig. 1
Alexander Ver Huell, *Gustave Doré sur son lit de mort*, 1885 ou après, crayon et encre brune, 25 × 34 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BI-1924-384-10.

Orsay a fait l'acquisition en 1982 du fascinant tableau *L'Énigme* de Doré dans une collection londonienne, puis en 2023 de *La Parque et l'Amour*, sa première tentative en matière de « sculpture impossible ». L'État, à la grande frustration de l'artiste, avait refusé d'acquérir cette œuvre, et le fait qu'il ait fallu attendre cent cinquante ans pour remédier à cette offense peut apparaître comme une maigre consolation. Mais ces acquisitions soulignent un point important. Orsay n'est pas seulement le refuge d'œuvres initialement acquises pour le musée du Luxembourg ou d'autres institutions françaises de l'époque. Bien au contraire, ces nouvelles acquisitions s'inscrivent dans le cadre d'un projet du XXIe siècle – projet qui ouvre les yeux sur le fait que l'art académique est davantage qu'un corpus d'images flattant le goût bourgeois, un sous-produit de la nécessité d'orner les bâtiments publics, ou un aspect de l'appareil de collection de l'État, pour mentionner trois types d'analyse récurrents. Cet art a bien plutôt été produit par des artistes avant tout – par les acteurs d'un système pour prendre le cas de Doré, dont les grandes toiles, même en son temps, semblaient parfois tomber dans l'« impossible » ou dans l'« exécrable ».

En somme, c'est un art dont il convient de saisir toute la nécessité et toute l'urgence, et qui exige d'être analysé en tant que tel.

La taille compte. Elle constituait un critère dont on peut dire qu'il a été démoli par Gérôme aussi bien que par les impressionnistes. Une œuvre destinée à circuler sur le marché procède d'un autre calcul affectif qu'une peinture gigantesque faite pour demeurer à jamais (en théorie) dans un bâtiment public. La taille constituait également un critère professionnel voire psychologique né d'une aspiration à la peinture d'histoire qui, pour les jeunes artistes, faisait véritablement office d'impératif catégorique.
Les peintures magnifiquement restaurées de la salle 24 d'Orsay illustrent ce point de manière exceptionnelle. La *Divina Tragedia* de Paul Chenavard (400 × 550 cm), très mal accueillie en 1869, avait disparu depuis son acquisition par l'État un siècle plus tôt. Le *Saint Laurent, martyr* de Pierre Lehoux (429 × 311 cm), peint à l'âge de trente ans, offre un exercice de bravoure, voire de ballet dans la figuration anatomique, dont le pur artifice semble dépasser les conventions les plus théâtralisantes d'un tableau historique (**fig. 2**). Non moins extravagants sont les nus couchés dans l'immense *Dernier jour de Corinthe* de Tony Robert-Fleury (401 × 602 cm), le *Sarpédon* d'Henri Lévy daté de 1874 (306 × 235 cm) restant l'une des grandes découvertes du musée[5]. À l'exception de celle de Chenavard, toutes ces grandes toiles ont été entreprises par des hommes jeunes – comme si la jeunesse, l'ambition et les grandes dimensions opéraient axiomatiquement pour définir la conception la plus élitaire et la plus genrée de la vocation d'artiste.
On peut en dire autant du *Juan Prim, 8 octobre 1868* d'Henri Regnault (315 × 258 cm), peint à l'âge de vingt-cinq ans. Prim a refusé ce portrait, s'y estimant trop peu ennobli. C'est ce qui a permis à l'État de l'acquérir après la mort de Regnault d'une balle dans la tête à la bataille de Buzenval, en janvier 1871, alors que Prim avait lui-même été assassiné un mois plus tôt.
Pour ce qui est des effets étranges de la cohabitation artistique, il suffit de regarder *Les Romains de la décadence* de Thomas Couture (472 × 772 cm), *Un enterrement à Ornans* de Gustave Courbet (315 × 668 cm) et, du même, *L'Atelier du peintre* (361 × 598 cm). À Orsay, ces deux peintres subissent un remarquable processus de défamiliarisation, conséquence de ce « 1848 » par lequel commencent les collections. Ces exercices ambitieux ne se mesurent plus à l'aune des *grands formats* de leurs prédécesseurs au Louvre. Ce sont plutôt les immenses toiles, ultérieures, de la salle 24 qui nous sont proposées en comparaison. En d'autres termes, Couture et Courbet sont transformés en pompiers. L'expérience est peut-être déroutante pour un visiteur qui chercherait à remonter à la naissance de l'art moderniste. Mais on peut aussi voir là un tour de magie qui permet de regarder ces œuvres d'un œil non familier.
Et la taille compte également dans un autre sens. Il suffit de demander à Ernest Meissonier, dont les peintures de genre, minuscules et magnifiquement réalisées, autrefois prisées des critiques comme des collectionneurs, ne suscitent pas tant de nos jours une incompréhension amusée (comme les larges toiles de ses frères pompiers) qu'un manque d'intérêt pur et simple. Meissonier a fait deux autres erreurs du point de vue de la postérité : il n'a pas peint de femmes nues et n'a jamais voyagé en Orient. Heureusement, une belle sélection de ses peintures est accrochée dans la salle 10, notamment l'emblématique *Campagne de France, 1814*, dont les petites dimensions déconcertent immanquablement les visiteurs, et sa superbe huile sur bois *Les Amateurs de peinture* de 1860. Ce panneau



Fig. 2
Pierre Lehoux, ***Saint Laurent, martyr*, 1874,** huile sur toile, 429 × 311 cm, Paris, musée d'Orsay, achat, 1874, RF 437.

(qui ne mesure que 35,5 × 28,5 cm) illustre le soin tant vanté de Meissonier en matière d'authenticité des costumes et des lieux, et, plus encore, témoigne de sa disposition à explorer l'attention incarnée, la concentration et la pose. Les foules ne s'approchent plus pour s'émerveiller de sa capacité à saisir la manière dont un personnage se renfonce sur une chaise, dont un deuxième se penche la tête tournée, dont un troisième se serre instinctivement les doigts ou dont un quatrième, assis devant son chevalet et indifférent aux trois autres, se penche pinceau en main. Meissonier, qui avait reçu une commande de peinture murale de grande échelle à un âge avancé, a expliqué à des critiques et à des collègues étonnés qu'il se préparait secrètement à un tel projet depuis des années. Si cette commande n'a pas eu de résultat, l'aspiration de Meissonier à peindre en grand format témoigne de l'insécurité de bon nombre d'artistes qui avaient intériorisé les valeurs du système académique. En tout cas, ce peintre de l'attention mérite encore la nôtre, et ses minuscules bonshommes peuvent apparaître comme une discrète riposte aux grandes machines de ses collègues, exposées non loin de là[6].

Un effet Orsay ?

L'important flux, de Paris vers les États-Unis, de peintures et de sculptures de Salon s'est révélé crucial pour la formation des collections américaines des années 1870 aux environs de 1900. Mais en l'espace de quelques décennies, le revirement massif des collectionneurs américains en faveur de Manet, des impressionnistes et de leurs successeurs a asséché ce flux. Les œuvres d'artistes académiques ont été reléguées dans les réserves ou ont connu un exode silencieux. *La Mort de César* de Gérôme, tableau aux figures grandeur nature qui avait suscité tant de controverses au Salon de 1859, a été retiré des collections de la Corcoran Art Gallery, à Washington, en 1951, et n'a plus été revu par la suite. Inversement, un flux régulier de collections américaines publiques et privées vers Orsay a donné une nouvelle vie à certains artistes académiques. *Ulysse et Nausicaa*, peint par Jean Alfred Marioton en 1888, est ainsi arrivé à Orsay en 2016 grâce à un don de la Société des Amis du musée d'Orsay. Après avoir fini deuxième au Prix de Rome, Marioton a connu le succès au Salon, et son mariage en 1899 avec la fille d'Eduardo Zamacoïs y Zabala lui a permis de tisser de nouveaux liens avec la



Fig. 3
William Bouguereau, *Les Oréades*, 1902, huile sur toile, 237,5 × 181,5 cm, Paris, musée d'Orsay, dation, 2010, RF 2010 4.

Maison Goupil. Il est mort quatre ans plus tard, et c'est sans doute suite à la dispersion de ses biens que le collectionneur américain Jonathan Ackerman Coles a acquis *Ulysse et Nausicaa*. En 1920, il en a fait don à la bibliothèque publique de Newark, qui était aussi un musée d'art. Cent ans plus tard, ce musée l'a sorti de ses collections pour pouvoir acquérir davantage d'œuvres d'art contemporain.
Les musées américains ont-ils réévalué leurs collections d'art académique à la lumière des galeries d'Orsay ? *Automédon ramenant les chevaux d'Achille sur les bords du Scamandre* d'Henri Regnault, acquis par le Museum of Fine Arts de Boston, en 1890, a été réinstallé en 2002 après avoir passé des dizaines d'années dans les réserves. Le message global est pourtant décourageant. Nombreux sont les tableaux, principalement français, qui sont dans les réserves ou bien qui y sont envoyés. À Boston, non seulement des peintures de Gérôme, mais aussi des tableaux grandioses comme *L'Ami des humbles (Le Souper à Emmaüs)* de Léon Lhermitte – exposé à Paris en 1892 et offert au Museum of Fine Arts très peu de temps après par J. Randolph Coolidge – sont maintenant porteurs de la fatale inscription « non exposé ». Le Metropolitan Museum of Art, à New York, a dans ses collections une version encore plus grande de ce sujet peinte en 1905, elle aussi « non exposée » (même si cet autre spectaculaire tableau de Lhermitte qu'est *Les Vendanges* de 1884 est bien accroché dans une salle). À l'Art Institute de Chicago, le macabre tableau *La Mort d'Orphée* d'Henri Lévy, qui autrefois a procuré beaucoup de plaisir à l'auteur du présent article, est également « non exposé » malgré ses petites dimensions. Les musées américains ont d'autres priorités que celle d'explorer les vestiges d'un système académique de création artistique qui s'était étendu vers l'Europe de l'Est, en Amérique du Nord et du Sud, ou encore en Afrique du Nord et au-delà, parfois après l'expansion coloniale. Comme cependant Orsay doit à jamais composer avec cette rupture, le caractère mondial de l'art académique de la fin du XIX^e^ siècle offre un terrain fertile aux expositions et aux recherches de demain.
L'exposition « Bouguereau and America », organisée par les musées de Milwaukee et de Memphis en 2019, a exploré l'enthousiasme exceptionnel qu'a suscité cet artiste à l'époque du Gilded Age. Mais alors que les collectionneurs américains préféraient de loin les sujets chastes, sentimentaux et paisibles, on découvre à Orsay un tout autre Bouguereau. Sa *Naissance de Vénus* a été acquise pour le musée du Luxembourg en 1878. Un lot d'acquisitions récentes nous montre cependant Bouguereau s'aventurant sur des terrains plus audacieux. Une étude pour son tableau primé *Zénobie trouvée par des bergers sur les bords de l'Araxe* a notamment été acquise par préemption en 2015. Deux œuvres de jeunesse plus frappantes ont été acquises en 2010 auprès des descendants de l'artiste, tout particulièrement *Égalité devant la mort*, exposée en 1849, et son *Dante et Virgile* de 1850. Le sujet romantique de cette peinture offre une illustration féroce du postulat de Diderot selon lequel un tableau doit se livrer au spectateur d'un seul coup d'œil – comme si, par cette hyperbolique instantanéité, le jeune Bouguereau avait cherché à effacer chez le spectateur le souvenir de tous les romantiques « Dante aux enfers » qui l'avaient précédé.
Tout aussi saisissantes sont trois peintures tardives qui sont aussi arrivées à Orsay en 2010 : *Compassion !* de 1897, *L'Assaut* de 1898 et enfin

Les Oréades de 1902. La recherche moderne parle généralement des nus mythologiques de Bouguereau comme de tableaux conçus dans le but de satisfaire la lubricité bourgeoise, leur finesse raffinée visant à garantir à ses collectionneurs prudents qu'elle représentait le plus haut niveau de l'« art ». Cette thèse continue d'être rabâchée, quoique sans grand sérieux. Pour prendre l'exemple des *Oréades*, même la lubricité bourgeoise ne peut pas expliquer le nombre impressionnant de nymphes (essayez de les compter) qui font une ascension exubérante sans même essayer de s'envoler (fig. 3). La manière dont Orsay présente Bouguereau nous invite à composer avec un artiste d'une plus grande complexité et d'une plus saisissante étrangeté que ce qui est généralement avancé. Elle donne des outils pour déconstruire la culture du soupçon et de la censure qui teinte encore aujourd'hui le débat sur cet artiste et sur ses pairs.

Gérôme entre en scène

Le plus célèbre pompier de son époque n'était pas particulièrement bien représenté à Orsay au moment de l'ouverture du musée. *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*, le tableau qui l'a propulsé vers la gloire en 1847, a été acquis pour le musée du Luxembourg en 1873. En 1984, Orsay a fait l'acquisition de son allégorie *La Nuit*, d'environ 1850. C'est le genre d'exercice traditionnel que Gérôme a renié suite à l'accueil mitigé de son gigantesque *Siècle d'Auguste*, exposé en 1855. Si ce dernier tableau appartient officiellement aux collections d'Orsay aujourd'hui, il se trouve à Amiens depuis 1864[7].
Autrement dit, en 1986 Orsay n'avait pas de Gérôme « signé » Gérôme, pour emprunter une formule à Théophile Gautier. On renvoie généralement par là au grand cycle de peintures de chevalet très appréciées engagé par l'artiste suite à l'immense succès de *Suites d'un bal masqué* au Salon de 1857 – ou, pour prendre la question à rebours, une fois qu'il eut finalement renoncé à essayer de se faire reconnaître sur le terrain de la grande peinture pour faire des tableaux de petit format dont les plus brillants (pas le *Bal masqué*) ont été envoyés aux États-Unis.
Deux acquisitions du musée d'Orsay offrent des exemples suprêmes de ses expérimentations en matière de scénographie picturale ; toutes deux sont issues de collections américaines. « La Crucifixion, quel thème pour un Français ! » s'exclamait en décembre 1867 un journaliste venu le rencontrer dans son atelier pour le voir travailler à son *Jérusalem.* Un tel sujet « pourrait bien sembler épuisé[8] », poursuivait-il. Certes. Et pourtant, c'est sans doute la conscience même de l'épuisement du sujet qui a poussé Gérôme vers le drame le plus formidablement pervers de tout son œuvre. Acquis par le musée d'Orsay en 1990, ce tableau apparaît comme le plus audacieux du peintre dans son traitement de l'« instant d'après », un procédé pictural de nature quasi cinématographique qui suscite un grand intérêt ces derniers temps. Il apparaît également comme un exemple majeur de son orientalisme. Après tout, le titre ne renvoie ni à un événement ni à une personne mais seulement à un lieu. (Un sous-titre a été ajouté quand le tableau a été reproduit par Goupil.) Il s'agit d'ailleurs moins d'un lieu que d'une vue, comme si Jérusalem était la destination et la Crucifixion un événement sur lequel un voyageur était tombé par



Fig. 4
Jean-Léon Gérôme, *Corinthe*, avant 1903, statue en plâtre polychrome, cire, fils métalliques, 47,5 × 33 × 30 cm, Paris, musée d'Orsay, achat, 2008, S RF 2008 2.

hasard – et trop tard. En 2004, Orsay a aussi fait l'acquisition de *Réception du Grand Condé par Louis XIV*. Initialement acheté par William Henry Vanderbilt, il s'inscrit dans une série d'œuvres inspirées de la théâtralité de l'Ancien Régime et représente en l'occurrence un somptueux drame costumé, achevé quatre ans après son célèbre tableau *L'Éminence grise* du Salon de 1874, aujourd'hui à Boston.
Gérôme a débuté sa carrière de sculpteur avec *Les Gladiateurs*, d'après sa peinture *Pollice Verso* de 1876, aujourd'hui au Phoenix Art Museum. Après sa mort, son gendre Aimé Morot a intégré la sculpture dans une scène qui le représentait au travail. Aujourd'hui sur la mezzanine d'Orsay, *Gérôme exécutant « Les Gladiateurs »* apparaît comme un singulier exemple de la culture de la commémoration d'alors, qui a donné naissance à de nombreux monuments remarquables dédiés à des artistes, du monument à Delacroix de Jules Dalou, encore dans les jardins du Luxembourg, au monument à Meissonier d'Antonin Mercié, relégué à Poissy après avoir été installé (comme le *Gérôme* de Morot) dans le jardin de l'Infante.

Ce n'est pas ici le lieu de recenser toutes les sculptures de Gérôme à Orsay, mais une acquisition du XXIe siècle a en particulier contribué à réécrire l'histoire de l'art académique : celle, par préemption, de sa maquette en plâtre et cire de *Corinthe* (**fig. 4**). La veille de sa mort en janvier 1904, un petit groupe d'amis de Gérôme s'est réuni chez lui pour déjeuner. Il ne les a rejoints qu'au dessert, après quoi il les a conduits dans son atelier pour leur montrer cette maquette. Les bijoux en avaient été retirés, mais à la grande joie de ses invités il a posé le diadème sur sa tête. Le soir, au restaurant Champeaux, il aurait exhorté ses collègues de l'Institut à prendre au sérieux les récentes évolutions de la photographie (lesquelles, l'histoire ne le dit pas). Le lendemain matin, il a été découvert par son valet qui, n'arrivant pas à le réveiller, a fait venir son médecin. Selon le récit de Moreau-Vauthier en 1906, ses yeux semblaient fixés sur un tableau qu'il gardait dans sa chambre : son bras, « glacé par la mort », était tendu vers lui « dans un geste suprême de respect et d'adieu[9] ». Ce tableau n'était autre que *La Vérité sortant du puits*, dont il existe plusieurs versions. Ce scénario a beau relever de la pensée magique, il est caractéristique d'une poétique de la mortalité qui, au XIXe siècle, a mis en scène de nombreux artistes sur leur lit de mort. Dans le récit de Moreau-Vauthier, le geste ultime de Gérôme fait véritablement office de théologie artistique : il rappelle le célèbre récit de Vasari sur la mort de Raphaël alors qu'il mettait la touche finale à sa *Transfiguration*, ici transposé dans un registre profane avec Gérôme faisant ses adieux à son art.

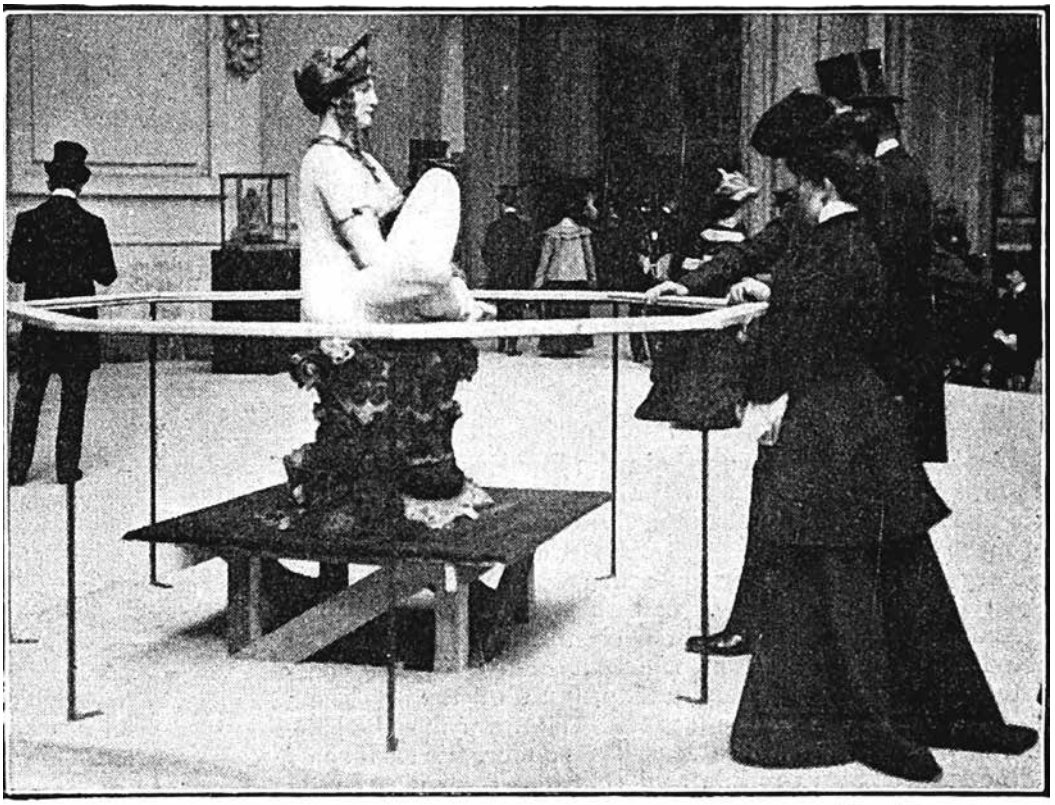


Photo-Nouvelles

THE "CLOU" OF THE 1904 SALON: GEROME'S LAST WORK, "CORINTHE," COMPLETED THE DAY BEFORE HIS DEATH

Fig. 5
« The Clou of the 1904 Salon: Gérôme's *Corinthe*, Completed the Day Before His Death », *Black & White*, vol. 27, 7 mai 1904, p. 687.

« Adieu Gérôme » était dans tous les esprits au moment où une version grandeur nature de son *Corinthe* a été exposée au Grand Palais pour le Salon des artistes français en 1904. Ornée d'or et de pierres précieuses et installée sur un chapiteau corinthien qui mettait la sculpture à hauteur d'yeux, elle avait été terminée par Louis-Émile Décorchemont, un ami de Gérôme, qui avait lui-même inscrit sur le socle *NON LICET OMNIBUS / ADIRE CORINTHUM* (« Tout le monde ne peut aller à Corinthe »). Cet aphorisme était attribué à l'une des courtisanes « sacrées » de la ville, qui vivait dans le temple d'Aphrodite et dont les faveurs étaient réservées aux nantis. Le message ne consistait pas seulement à présenter Corinthe comme le lieu où les hommes fortunés couraient à leur perte ; il rappelait plutôt que la richesse ou les faveurs n'autorisent pas tous les excès, et que les désirs doivent demeurer proportionnés aux moyens dont on dispose. Un critique a estimé que la courtisane nue de Gérôme était indifférente au flot de visiteurs, expliquant qu'après tout, « elle avait l'habitude[10] ». Une précieuse photographie du vernissage publiée dans la revue *Black & White* nous donne une idée de l'attention qu'elle a suscitée par son indifférence (**fig. 5**). Exposée alors sans vitrine, elle est installée très précisément à hauteur d'yeux. Si sa *volonté dominatrice* peut apparaître comme forcément dirigée vers un homme, sur la photographie ce sont deux femmes et un homme qui lui renvoient son regard, qui du même coup n'apparaît pas simplement castrateur mais aussi émancipateur, comme le voulait le culte fin-de-siècle de la femme fatale. Certains critiques craignaient que cette sculpture relève moins de l'art que d'une imitation



Fig. 6
Victor Peter, *Société des peintres orientalistes*, 1899, médaille biface en bronze, 6,5 × 0,6 cm, Paris, musée d'Orsay, mode d'acquisition inconnu, non daté, MEDOR 1105 2.

non médiée : sa place était pour eux au musée Grévin ou dans une vitrine. « Elle tend, non à interpréter la vie, mais à en donner le double », a ainsi déploré Camille Mauclair dans sa nécrologie de l'artiste – en un mot, c'était « une énorme erreur[11] ». Au contraire, le poète Tristan Leclère (Tristan Klingsor) a souligné que *Corinthe* était un chef-d'œuvre, tout en redoutant que les prodigieux pouvoirs d'imitation de Gérôme n'aient atteint les limites de son art : « Cette *Corinthe* est un chef-d'œuvre, mais le chef-d'œuvre de la fin d'un art : elle n'ouvre pas la route à des essors nouveaux ; elle en marque un aboutissement[12]. »
« Achevé la veille de sa mort », nous apprend la légende qui figure sous la photographie. Ce n'est pas tout à fait exact, mais ne corrigeons pas cette affirmation, qui a joué un rôle crucial dans la réception de *Corinthe*. Car l'idée que cette œuvre polychrome a marqué une impasse n'a pas seulement façonné les critiques, elle touche aussi à la question de l'art pompier en tant que tel, dont on comprend que les tenants ont lâché un impératif illusionniste qui, s'il a été repris au cinéma et dans de nouveaux médias, risquait d'évacuer l'art de leur entreprise. Et la terreur ontologique suscitée par *Corinthe* reste d'actualité. Les craintes qu'elle a inspirées évoquent les débats actuels autour de ce que l'on appelle « la vallée de l'étrange », le malaise affectif qui survient dès lors qu'un androïde ne se distingue plus assez d'un être humain. Ce n'est pas le sujet ici, mais pour rester dans l'étrange, est-il besoin de souligner que la maquette d'Orsay, selon l'anecdote entourant son ultime nuit sur terre, est *la dernière œuvre à avoir touché les mains de Gérôme* ? Comme si son réalisme inclassable n'était pas seulement la fin de son art mais aussi de sa vie ? Comme si – une fois sa mission accomplie – *Corinthe* avait appelé Gérôme dans la tombe ?

L'Orient et la mort

Greenberg était sceptique, mais il convient de considérer le caractère intermédial de l'art académique comme l'un de ses accomplissements majeurs : fruit d'une formation et d'une culture artistiques communes, il a alimenté un échange complexe d'imagerie et d'associations entre peintres, sculpteurs, graveurs, médailleurs, photographes et architectes, sans oublier les critiques et collectionneurs qui les ont promus ou soutenus. Si Orsay offre de nombreux exemples de ces échanges transmédiaux, penchons-nous sur l'un d'entre eux pour conclure ce parcours. Rares sont sans doute les visiteurs qui s'arrêtent devant la sélection de médailles et de plaquettes fin-de-siècle discrètement installée au « Niveau médian, Passerelle ». En 1899, deux ans avant de devenir professeur à l'École des beaux-arts, Victor Peter a réalisé une médaille biface pour la Société des peintres orientalistes, fondée en 1893 par Léonce Bénédite (**fig. 6**).

La figure féminine assise en tailleur rappelle, si elle n'en est pas directement adaptée, la *Jeune fille de Bou-Saâda* d'Ernest Barrias qui, éditée dans de nombreux formats, a eu une large circulation dans la photographie fin-de-siècle[13]. Cette sculpture a elle-même été adaptée de *Jeune fille de Mégare*, le marbre de Barrias de 1870 acquis pour le musée du Luxembourg et maintenant au rez-de-chaussée d'Orsay. Barrias l'a lui-même repris pour la tombe de Gustave Guillaumet, célèbre orientaliste mort avant la création de la Société. Contrairement à la presse française, timorée face à ce scandale, le *New York Times* n'a pas hésité à révéler en avril 1887 que Guillaumet s'était tué d'une balle dans le cœur suite à une dispute avec sa maîtresse[14]. Découvert mortellement blessé par sa femme et son fils, il leur avait demandé de le conduire dans son atelier pour qu'il puisse mourir entouré de ses croquis d'Algérie.

Vingt ans plus tôt, Barrias avait réalisé un masque mortuaire de son ami Henri Regnault, dont le corps avait été transporté au Père-Lachaise depuis Buzenval, où il avait trouvé la mort. Les circonstances avaient beau être différentes, Barrias, en entreprenant le monument à son ami Guillaumet, ancien élève de son frère Félix-Joseph, avait sans doute à l'esprit ce grand peintre orientaliste. Dévoilé à Montparnasse en 1890, ce monument associe un grand portrait en médaillon de Guillaumet à une version de *Jeune fille de Bou-Saâda* de Barrias. Elle-même rappelait les figures féminines de Guillaumet, notamment les jeunes femmes assises en tailleur de sa sculpture *Tisseuses à Bou-Saâda*, acquise par l'État après sa mort et aujourd'hui à Orsay. Le fait que, sur la tombe, la jeune fille aux fleurs évoque une figure de la peinture de Guillaumet lui-même joue un rôle central dans le dispositif de Barrias. Et l'on peut en dire autant du nu de la médaille de Peter : s'il ne s'agit pas d'un emprunt direct à proprement parler, il est impossible de ne pas faire le lien, comme si, chaque fois qu'elle était décernée en récompense, cette médaille de la Société ravivait le souvenir d'un artiste qui n'avait jamais pu compter parmi ses membres.

Le nu léthargique de Peter, en train de fumer du tabac, représente l'Orient vu à travers la mythologie de sa promesse enivrante. En d'autres termes, il en offre une vision qui est celle non seulement d'un renouveau artistique, mais d'une saturation voire d'une mort sensorielle – perspective qui, cela va sans dire, prend des traits féminins.

Il n'y a peut-être qu'à Orsay que l'on peut mettre en évidence ces réseaux artistiques associant mémoire et transmédialité. Car il n'y a peut-être que là que l'on peut suivre leur trace artistique et matérielle, produit intime de la grande machinerie impersonnelle, tant institutionnelle que pédagogique, de la culture académique à la veille de son crépuscule historique. Et, plus généralement, on ne peut rendre compte de cet art sans se mesurer à sa fin mélancolique. L'histoire est écrite par les vainqueurs et, inévitablement, un musée entièrement organisé autour d'une rupture historique raconte l'histoire de cette rupture du point de vue du vainqueur. Mais mon Orsay – si l'on me passe l'expression – éclaire aussi l'expérience vécue des artistes aux prises avec un paysage en mutation voire au bord de la ruine. Des parcours poignants comme ceux-ci ne sont peut-être pas les seuls, ni les plus importants ni les plus populaires qu'Orsay ait à nous proposer. Mais ils restent innombrables, et il faut espérer qu'ils renaîtront encore dans quarante ans.

Marc Gotlieb est professeur d'histoire de l'art à Williams College, Williamstown (Mass.).

Notes

1 Greenberg [1940], 2017b, p. 68.
2 Greenberg [1939], 2017a, p. 216.
3 Voir Musée Goupil, 2000, le catalogue d'exposition pionnier du musée Goupil, ainsi que des recherches plus récentes qui ont suivi la numérisation des livres d'inventaire de la Maison Goupil par le Getty Research Institute.
4 Perdican, 1885.
5 Sur la peinture d'histoire de cette période, voir Sérié, 2014.
6 Voir Gotlieb, 1996.
7 Voir la fig. 3 de l'essai de Neil McWilliam dans le présent numéro de *48-14*.
8 *Round Table*, 1868.
9 Moreau-Vauthier, 1906, p. 6.
10 Mille, 1904.
11 Mauclair, 1904, p. 111.
12 Leclère, 1904 ; ces remarques sont citées dans Papet, 2009, p. 82-83.
13 Guillot, 1996, p. 167-169.
14 *New York Times*, 1887.

Bibliographie

Gotlieb, 1996
Marc Gotlieb, *The Plight of Emulation: Ernest Meissonier and French Salon Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

Greenberg [1939], 2017a
Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in *Écrits choisis des années 1940. Art et Culture. Introduction et notes par Katia Schneller*, trad. Christine Savinel et Ann Hindry, Paris, Macula, 2017, p. 211-229 (« Avant-Garde and Kitsch », *Partisan Review*, automne 1939, vol. 6, nº 5, p. 34-49).

Greenberg [1940], 2017b
Clement Greenberg, « Pour un Laocoon plus actuel », in *Écrits choisis des années 1940. Art et Culture. Introduction et notes par Katia Schneller*, trad. Christine Savinel et Ann Hindry, Paris, Macula, 2017, p. 64-80 (« Towards a Newer Laocoön », *Partisan Review*, juillet-août 1940, vol. 6, nº 4, p. 296-310).

Guillot, 1996
Jacqueline Guillot, « Victor Peter, 1840-1918 », thèse de doctorat réalisée sous la direction de Bruno Foucart, université de Paris-IV-Sorbonne, soutenue en 1996.

Leclère, 1904
Tristan Leclère, « Les Salons de 1904 », *La Plume,* nº 363, 1er juin 1904, p. 618.

Mauclair, 1904
Camille Mauclair, « J. L. Gérôme (1824-1904) », *La Revue politique et littéraire*, t. 1, 23 janvier 1904, p. 108-112.

Mille, 1904
Pierre Mille, « En passant », *Le Temps*, 4 mai 1904.

Moreau-Vauthier, 1906
Charles Moreau-Vauthier, *Jean-Léon Gérôme, peintre et sculpteur*, Paris, Hachette, 1906.

Musée Goupil, 2000
Musée Goupil, *Gérôme & Goupil. Art et Entreprise* (cat. exp. Bordeaux, musée Goupil, 12 oct. 2000 – 14 janv. 2001 ; New York, Dahesh Museum of Art, 6 fév. – 5 mai 2001 ; Pittsburgh, The Frick Art and Historical Center, 7 juin – 12 août 2001), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000.

***New York Times*, 1887**
« Painter Guillaumet's Tragic Death », *The New York Times*, 6 avril 1887, p. 9.

Papet, 2009
Édouard Papet, « Autour de la *Corinthe* de Jean-Léon Gérôme », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, vol. 59, nº 4, 2009, p. 73-84.

Perdican, 1885
Perdican, « Courrier de Paris », *L'Illustration*, vol. 85, 7 mars 1885, p. 154.

***Round Table*, 1868**
« An Awful Shadow », *The Round Table*, vol. 7, nº 157, 25 janvier 1868, p. 53.

Sérié, 2014
Pierre Sérié, *La peinture d'histoire en France (1860-1900). La lyre ou le poignard*, Paris, Arthena, 2014.

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