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.



L'ARCHITECTURE EXPOSÉE AU MUSÉE D'ORSAY

UNE PRODUCTION INTERDISCIPLINAIRE DANS LE PANORAMA CULTUREL DU XIXE SIÈCLE

GUY LAMBERT

« Lorsque fut décidée la création dans la gare d'Orsay d'un musée consacré aux diverses formes artistiques de la deuxième moitié du XIXe siècle, l'architecture se trouva tout naturellement dans le programme élaboré alors, comme si elle avait été "muséable" de tous temps et que sa place ne posait aucun problème. Ce n'est que rétrospectivement que l'on s'étonna – et que l'on s'étonne encore – de son absence dans les musées existants, de la faiblesse – et de l'infinie dispersion – des collections nationales de documents architecturaux, que l'on se rendit compte des difficultés liées à sa présentation[1]. »
Aujourd'hui encore, à l'instar de ce que pointaient ici Henri Loyrette et Caroline Mathieu en 1983 pendant la genèse du musée d'Orsay, la place qu'y occupe l'architecture mérite d'être envisagée selon une perspective institutionnelle élargie. À une date où des musées d'architecture existaient déjà en Europe et en Amérique du Nord, où la fondation en 1981 de l'Institut français d'architecture relançait l'ancien rêve d'en doter Paris[2], il ne s'agissait nullement d'en imaginer un à l'intérieur d'un nouvel établissement public, mais plutôt de concevoir « un musée d'Orsay dans lequel [serait] aussi présente l'architecture[3] ». Pour autant, le parti d'une présentation permanente de l'architecture dans le parcours muséal d'Orsay témoigne dans le contexte français d'une indéniable précocité et d'une singularité dans la manière de dépasser « l'impossibilité d'"exposer" l'architecture[4] » en tant que telle. Inhérent à la nature même de cette dernière[5], le défi se double, dans le cas d'Orsay, de



la nécessité de rassembler des collections encore dispersées (dessins, œuvres d'art, éléments décoratifs…) et de construire un propos sur une période en cours de réévaluation. Dans cette perspective, mettre en relief les interactions avec les autres formes d'expression artistique réunies dans ce musée pluridisciplinaire va de pair avec le souhait de tirer parti de la réalité même de la gare de Victor Laloux réhabilitée par l'agence ACT Architecture (Renaud Bardon, Pierre Colboc et Jean-Paul Philippon). Voir celle-ci comme le « premier événement architectural[6] » venant à la rencontre des visiteurs revient à ne pas en « négliger la grande valeur didactique[7] ». Son statut historiographique y encourage précisément : « bien plus qu'un cadre », insiste Madeleine Rebérioux[8], cet édifice, dont la monumentalité industrielle et éclectique est longtemps restée mal comprise voire méprisée, apparaît après coup à la fois comme l'illustration subtile des rapports entre des tendances réputées divergentes de l'architecture du XIXe siècle et, à l'heure de sa patrimonialisation, comme l'incarnation même de la revalorisation de cette période[9]. En s'intéressant ici à la contribution d'Orsay aux manières de montrer l'architecture au musée – étonnamment peu étudiée jusqu'à présent[10] –, il s'agira de l'analyser au filtre des interactions entre musées parisiens et des renouvellements de l'histoire du XIXe siècle.

Fig. 1
Vue de l'espace consacré à l'Opéra de Paris au musée d'Orsay, dont l'aménagement a été confié à Richard Peduzzi, photographie de Pénélope Chauvelot. Au fond est visible la maquette de la coupe longitudinale de l'Opéra réalisée par l'Atelier romain Gianese (Ercole Borsani, Amedeo Brogli et Gianni Gianese); au premier plan, la maquette du quartier de l'Opéra arrêté à l'état de 1914, réalisée par Rémi Munier assisté d'Éric de Leusse en 1984-1986, Paris, Documentation du musée d'Orsay.

Un regard en construction

Si la présence de l'architecture à Orsay reflète bien l'idéal de pluridisciplinarité qui sous-tend la redécouverte du XIXe siècle artistique et sa valorisation – comme l'illustre notamment l'exposition « Les sources du XXe siècle. Les Arts en Europe de 1884 à 1914 », présentée en 1960-1961 au Musée national d'art moderne –, dans quelle mesure les expositions explicitement consacrées à l'architecture de cette période, au cours des décennies précédant l'ouverture du nouveau musée, ont-elles également contribué à préparer ce versant de son programme[11] ? En quelques années, en effet, cette production architecturale et urbaine a déjà pu bénéficier des expositions organisées entre autres par la Caisse nationale des monuments historiques et des sites – mettant en lumière Eugène Viollet-le-Duc (1965) et Henri Labrouste (1975) –, par le musée des Arts décoratifs attentif aux créateurs de l'Art Nouveau comme Hector Guimard, Victor Horta et Antoni Gaudí (1971) et par le Centre Pompidou qui étend occasionnellement au XIXe siècle son regard sur les représentations architecturales (1984)[12]. Mais « l'honneur du Grand Palais fait à un architecte[13] », avec l'exposition Viollet-le-Duc en 1980[14], marque une étape aussi symbolique que scientifique : « L'entreprise d'Orsay avait-elle un sens si on ne se réconciliait pas avec le plus flamboyant inspirateur du siècle[15] ? » estime rétrospectivement Bruno Foucart.
Ces manifestations traduisent un indéniable avènement du dessin d'architecture, pour lequel alors le regain d'intérêt reste pourtant récent[16] : la prise de conscience de sa valeur de témoignage conceptuel motive le souci de collecte que partagent archives et musées, hantés par la mémoire des pertes irrémédiables déjà constatées en la matière[17]. À Orsay, les collections d'architecture et d'arts décoratifs, comme d'autres sections, se sont déployées à partir d'ensembles de différentes provenances,



Fig. 2
Victor Navlet, *Vue générale de Paris, prise de l'Observatoire, en ballon*, 1855, huile sur toile, 400 × 710 cm, Paris, musée d'Orsay, INV 20094. Le tableau prend place dans la zone dédiée à l'architecture, en fond de nef du musée.

à commencer par le fonds de dessins d'architecture venu du musée du Louvre ou les boiseries d'Alexandre Charpentier pour la salle à manger du banquier Adrien Bénard, achetées en vente publique par l'État en 1977. Parallèlement aux acquisitions à l'unité, le musée reçoit rapidement des dons prestigieux, tels le fonds d'archives de Gustave Eiffel cédé par ses descendants, une série d'éléments décoratifs d'Hector Guimard ayant survécu à la démolition du Castel Henriette en 1969 et une cinquantaine de modèles de fontes que ce même architecte a conçues avec les fonderies de Saint-Dizier.

La formulation du programme de cette section fait également écho à la réévaluation dont la production du XIXe siècle fait alors l'objet en histoire de l'architecture de part et d'autre de l'Atlantique[18]. L'heure est en effet à en dresser une vision dépassant les seuls moments héroïques et les ruptures que les porte-parole du Mouvement moderne avaient voulu en retenir[19]. L'élargissement du regard tend ainsi à construire la confrontation de « mondes » de prime abord antagonistes (l'historicisme, l'architecture industrielle, la culture « Beaux-Arts », le rationalisme viollet-le-ducien, l'Art Nouveau[20]…) au gré d'études indispensables à une lecture de cette période qui soit attentive à ses disparités, comme le sont les synthèses, elles-mêmes très différentes, publiées parallèlement à la mise en œuvre du musée d'Orsay[21]. Le programme élaboré par Henri Loyrette et Caroline Mathieu reflète en un sens cet état des réflexions : le choix de proposer une évocation transversale mais sélective du XIXe siècle, resserrée autour

de figures et de moments phares bien identifiés du public et déjà bien représentés dans les collections (le Paris haussmannien, l'œuvre de Viollet-le-Duc, les Arts and Crafts, les expositions universelles, l'Art Nouveau, les avant-gardes du début du XXe siècle), est aussi sous-tendu par la conviction que les expositions temporaires constitueraient par leur fréquence et leur diversité le contrepoint et le complément du parcours permanent.

Matérialiser la présence de l'architecture

L'installation de la section architecture bénéficie de la concomitance du projet « Grand Louvre » lancé en 1981 qui, en accueillant rue de Rivoli la Direction des musées de France initialement prévue dans les murs d'Orsay, libère dans le pavillon Amont les espaces faisant précédemment défaut pour pouvoir l'y déployer avantageusement. « Seul lieu sans décor » et dont la structure métallique apparaît « d'une beauté extraordinaire » à Gae Aulenti avouant son goût pour l'art des ingénieurs du XIXe siècle[22], ce volume présente néanmoins autant d'attrait que de contraintes pour sa destination, notamment au vu de la volonté d'inscrire l'architecture dans le circuit de visite. La proposition de Gae Aulenti d'aménager un parcours vertical, réunissant initialement les expositions permanentes et temporaires d'architecture, et de créer deux « tours » tend à prévenir tout effet d'enclavement induit par cette installation en fond de nef. Consacrer une salle à l'Opéra au rez-de-chaussée vise de même à relier cette section à l'ensemble du musée et ce d'autant mieux que l'édifice de Charles Garnier, monument phare du Second Empire, incarne mieux que tout autre un lieu de synthèse des arts. Outre le nombre d'œuvres des collections pouvant l'illustrer (maquettes de sculptures, esquisses de décors peints, représentations picturales…), ce propos pouvait également s'articuler à l'évocation des arts du spectacle (maquettes de décors, costumes de scène).
L'esprit même de la salle de l'Opéra encourage Henri Loyrette à faire appel à Richard Peduzzi, scénographe de théâtre déjà intervenu sur l'exposition consacrée à Viollet-le-Duc au Grand Palais[23]. La mission qui lui est confiée tient aux spécificités de la section architecture et à ses besoins de matérialité en contrepoint des collections. Ainsi est-il chargé en premier lieu de concevoir deux grandes maquettes, une de l'Opéra vu en coupe à grande échelle et une de son quartier (**fig. 1**). Témoignage de l'haussmannisation, cette dernière a été imaginée en pendant à la monumentale toile de Victor Navlet montrant le Paris d'avant Napoléon III vu d'un ballon, bien que leur confrontation effective dans les salles soit toute récente (**fig. 2**). Le souhait exprimé par Peduzzi « de faire rêver le public et de lui faire découvrir un XIXe siècle très réaliste, mais inconnu de lui, de lui faire voir de près ce qu'il a toujours côtoyé mais sans y apporter une extrême importance[24] » est exaucé grâce à la qualité technique de ces maquettes réalisées respectivement par les ateliers de Giovanni Gianese (opéra à grand échelle) et de Rémi Munier (quartier). La pertinence didactique de ces maquettes, évidente dès l'ouverture du musée, s'enrichit avec le temps d'une valeur patrimoniale croissante. En réponse aux lacunes des collections et en dialogue avec

les documents anciens, il conçoit également, dans la même optique, vingt-quatre reliefs en plâtre polychrome représentant des fragments de façades en réduction, réalisés par Enzo Bellardelli et pensés ensemble comme un panorama du vocabulaire et de l'ornement employés par les architectes. L'accrochage de ces modèles sur les quatre faces d'une structure métallique verticale pensée comme une « tour » dans le vide central du pavillon Amont – aujourd'hui démontée – (fig. 3 et fig. 4) illustrait le délicat équilibre entre rigueur scientifique et cohérence plastique, tout en conciliant la chronologie d'ensemble et les correspondances avec ce qui était exposé dans les étages contigus. Si le principe d'un tel assemblage peut rétrospectivement faire penser au projet du musée de Sculpture comparée créé à l'initiative de Viollet-le-Duc et ouvert en 1882 – au-delà des différences matérielles manifestes entre les deux –, cette confrontation fait précisément ressortir l'intérêt historiographique de la « tour Peduzzi » : là où la blancheur des moulages réalisés grandeur nature sur les édifices médiévaux, aujourd'hui visibles à la Cité de l'architecture et du patrimoine, n'a probablement guère troublé la perception des œuvres par les visiteurs[25], à quel point une réplique muséale des architectures du XIXe siècle était-elle pensable sans restituer par la coloration la chair des édifices, leur hétérogénéité matérielle, leurs qualités chromatiques ?



Fig. 3
Jim Purcell, *Musée d'Orsay, pavillon Amont*, 1987. Au fond est visible le tableau de Victor Navlet, *Vue générale de Paris, prise de l'Observatoire, en ballon* ; au premier plan, la tour créée par Richard Peduzzi pour la présentation des modèles d'architecture entre 1850 et 1900 sous forme de reliefs polychromes, tirage gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22 1311 T.

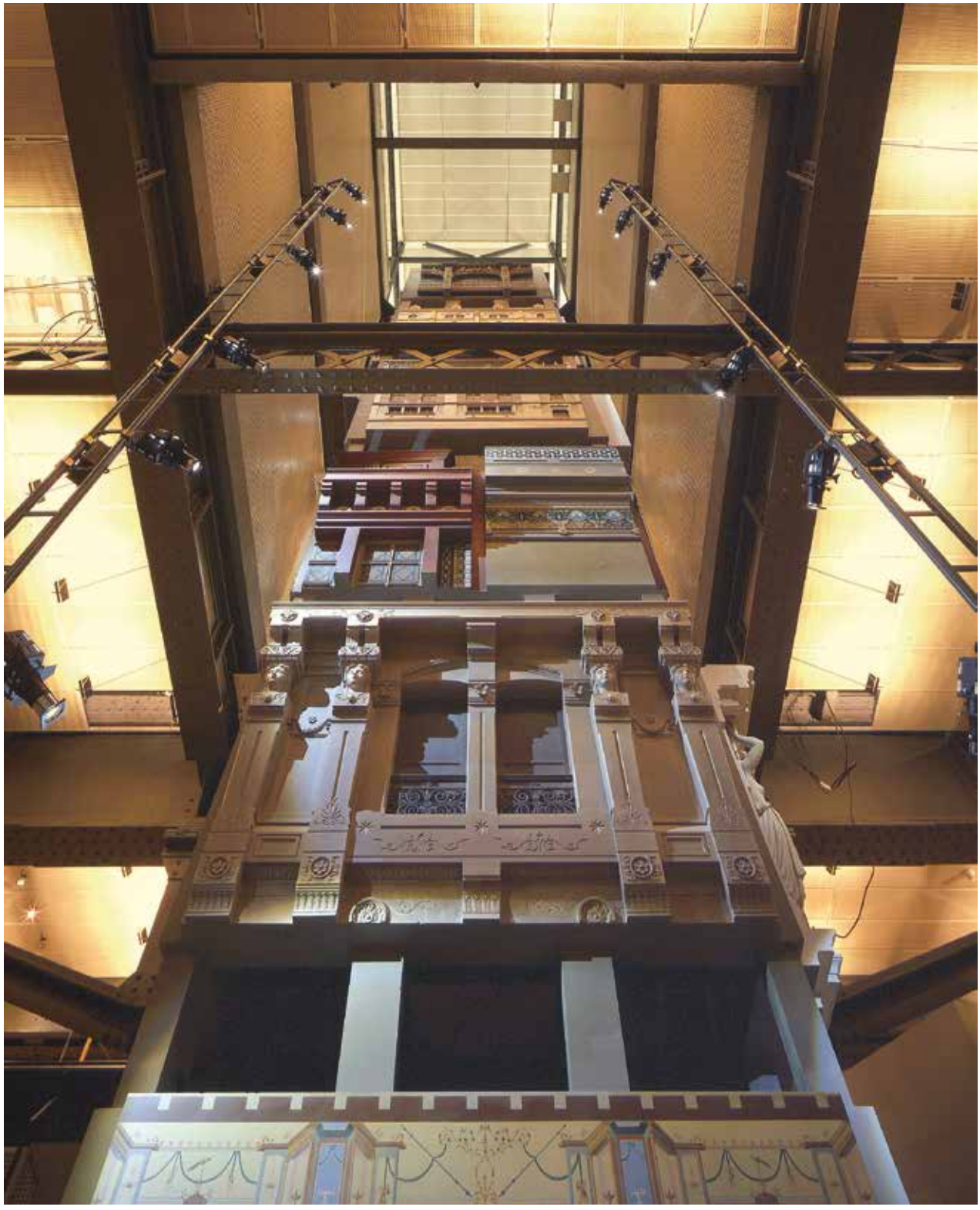


Fig. 4
Tour créée par Richard Peduzzi pour la présentation de plans, élévations, coupes, détails des modèles d'architecture entre 1850 et 1900 sous forme de reliefs polychromes (vue vers 2003, avant le démontage de la tour en 2007), Paris, Documentation du musée d'Orsay.

La dynamique des expositions temporaires

Les expositions temporaires sont d'emblée conçues à Orsay comme une composante majeure de la section d'architecture. Dicté par la nature même des dessins d'architecte, dont la durée de présentation est limitée pour des raisons de conservation et parfois de faisabilité pratique pour les plus grands formats, ce type de manifestation a permis au public parisien d'admirer à l'École nationale supérieure des beaux-arts en 1981, 1982 et 1985 les grands lavis des élèves pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Mais ici, il s'agit aussi d'apporter au cadre général de la présentation permanente des contrepoints ou des compléments, faisant écho au développement d'axes thématiques dans l'enrichissement des collections graphiques. Sans sous-estimer les défis que représente la question de la fréquentation, mais en conjuguant les investigations nouvelles et l'actualité des réflexions sur le XIXe siècle, l'ambition défendue par Henri Loyrette est de promouvoir des expositions qui « en suscitant une nécessaire émulation, permett[ent] à Orsay de jouer un rôle moteur dans la recherche architecturale[26] ».

Si les décennies 1980 et 1990 peuvent apparaître rétrospectivement comme un âge d'or des expositions d'architecture dans le paysage français et parisien en particulier, le musée d'Orsay y tient une place notable à plus d'un titre[27]. L'approche monographique et biographique, partagée avec d'autres institutions, reste très prisée. La Caisse nationale des monuments historiques et des sites s'en était fait assez tôt une spécialité, nous l'avons vu, mettant ainsi à l'honneur, outre quelques grands noms allant de François Mansart (1971) à Le Corbusier (1987-1988), des architectes moins connus tels Alfred Normand (1978) et Richard Morris-Hunt (1989). Mais bien des initiatives comparables contribuent à cette dynamique générale – amplifiée par la publication systématique de catalogues –, comme l'illustrent par exemple l'exposition de l'œuvre d'Hector Horeau au musée des Arts décoratifs en partenariat avec la direction de l'Architecture et l'Académie d'architecture (1979), celle que la Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris organise sur Gabriel Davioud dans les mairies des 16e et 19e arrondissements (1981-1982), la présentation parisienne de l'exposition sur Paul Abadie (au musée d'Angoulême en 1984, puis au musée des Monuments français en 1988-1989), les expositions que le musée Carnavalet consacre à Alexandre Théodore Brongniart (1986) et Jacques Ignace Hittorff (1986-1987) et le Centre Georges Pompidou à Tony Garnier (1990). La contribution du musée d'Orsay accentue le mouvement. Outre l'apport exceptionnel concernant Hector Guimard sous l'impulsion de Philippe Thiébaut (1992-1993), ses expositions temporaires mettent en lumière nombre des architectes « familièrement inconnus[28] » du siècle comme Victor Laloux (1987), le Nancéien Joseph Hornecker (1990), la dynastie des Vaudoyer sur trois générations – Antoine-Laurent Thomas Vaudoyer, Léon Vaudoyer et Georges Vaudoyer (1991-1992) –, Jean-Camille Formigé (1993) et Charles Le Cœur (1996).

Issues de collectes documentaires et d'enquêtes nouvelles, ces expositions sont le fruit de collaborations menées par Caroline Mathieu et Marie-Laure Crosnier-Leconte avec des chercheurs extérieurs et avec d'autres institutions. À l'instar de toutes les actions d'Orsay, elles reflètent le



Fig. 5
Vue de l'exposition « Les palais d'argent. L'architecture bancaire en France, 1850-1930 », présentée au musée d'Orsay du 29 septembre 1992 au 10 janvier 1993, Paris, Documentation du musée d'Orsay.

souci de varier la focale et les angles d'approche. Plusieurs expositions-dossiers proposent un cadrage typologique sur des programmes comme l'architecture hospitalière (1988-1989), les synagogues (1991), l'architecture bancaire (1992) (**fig. 5**) ou les musées (1994). D'autres, axées par exemple sur « la carrière de l'architecte au XIXe siècle » (1986-1987) ou sur les « dessins de voyage » (1991-1992), explicitent l'intérêt que ces manifestations accordent plus généralement au monde professionnel, culturel et artistique des protagonistes. Sans délaisser ces questions, les expositions de plus grande envergure, conjuguant le souci de s'adresser au public le plus large du musée d'Orsay avec les opportunités scientifiques, ambitionnent d'aborder plus globalement les multiples ressorts sociaux, intellectuels et techniques de la création architecturale autour d'un événement majeur ou à travers le filtre d'un portrait de ville, comme en témoignent dès les débuts d'Orsay « 1889 : la Tour Eiffel et l'Exposition universelle » (1989) (**fig. 6**) et « Chicago, naissance d'une métropole 1872-1922 » (1987), première grande exposition temporaire du musée conçue en partenariat avec l'Art Institute de Chicago.

Dans quelle mesure les réactions suscitées par cette dernière reflètent-elles, sur le terrain de l'architecture, la « bataille d'Orsay » nourrie depuis l'ouverture du musée par « le dessein qu'on lui prête de mêler pompiers et avant-garde[29] » ? Pour critique que puisse être François Chaslin vis-à-vis du « manichéisme moderniste » ayant longtemps marqué l'histoire de l'architecture, il n'en regrette pas moins que l'exposition sur Chicago ne restitue pas mieux les antagonismes entre la « morale de l'utilité et de la vérité » portée par Louis Sullivan et les architectures Beaux-Arts promues par Daniel Burnham mais dont l'ornementation était dénoncée par Frank Lloyd Wright comme « une vague de folie importée[30] ». Si Pierre Vaisse salue quant à lui cette exposition, qui « ne corrige pas seulement la légende » mais « en prend le contre-pied[31] », il semble plus réservé quant à l'effet de ce type même de manifestation sur l'écriture de l'histoire de l'architecture. Se réjouissant de l'entrée de « l'architecture au musée », il s'interroge néanmoins sur le fait que ce soit « sous la forme de dessins, de maquettes, ou de petits fragments, et [que] ces matériaux de son histoire imposent insidieusement à l'historien qui travaille à partir d'eux une vision qui n'est pas celle qu'en donne l'architecture bâtie[32] ».



Fig. 6
Vue de l'exposition « 1889 : la tour Eiffel et l'Exposition universelle », présentée au musée d'Orsay du 18 mai au 15 août 1989, Paris, Documentation du musée d'Orsay.

Une histoire culturelle de l'architecture

Après l'élan des années 1980 et 1990, la place de l'architecture à Orsay semble bien moindre si on l'évalue par le nombre de grandes expositions qui lui sont exclusivement consacrées ou au regard de l'essor qu'y connaît alors la photographie. Cette évolution mérite là encore d'être examinée à la lumière d'une contextualisation plus large, conduisant à l'envisager selon différents critères. Il y a certes lieu de s'interroger sur l'incidence de la création de la Cité de l'architecture et du patrimoine, ouverte en 2007, mais dont la préfiguration a été lancée dès 1998 sous la direction de Jean-Louis Cohen, directeur du musée des Monuments français ainsi que de l'Institut français d'architecture[33]. La vocation d'une institution spécialisée dans le domaine de l'architecture diffère de fait de celle d'un musée pluridisciplinaire axé quant à lui sur une période précise, et leurs programmations muséales n'en sont pas moins impactées. Sans être concertées, elles offrent néanmoins au public en 2012-2013 une confrontation rêvée entre deux des architectes les plus célèbres du XIXe siècle, Henri Labrouste et Victor Baltard, à travers la simultanéité de leurs expositions, respectivement au Palais de Chaillot et à Orsay. La réorganisation des collections d'architecture et d'arts décoratifs à Orsay témoigne peut-être elle aussi de cette coexistence : la « tour Peduzzi » et ses reliefs ont disparu lors des transformations du musée menées par Serge Lemoine puis Guy Cogeval. Réaménagé par l'Atelier de l'île entre 2009 et 2011 pour fluidifier la desserte de la galerie des Hauteurs consacrée aux impressionnistes, le pavillon Amont voit également son périmètre thématique recentré sur le mobilier et les arts décoratifs. Poursuivant un regroupement engagé en 1997, induit par les enrichissements successifs de ces collections, il offre désormais un panorama où l'Europe du Nord et la Russie prennent place aux côtés des modèles iconiques des Arts and Crafts, de Vienne et des États-Unis. À l'instar de l'exposition Gaudí (2022), dans quelle mesure la capacité de ces aménagements à restituer ou à suggérer l'espace intérieur (**fig. 7**), en invitant peut-être le visiteur à s'y projeter et en le confrontant à des objets à sa propre échelle, offre-t-elle une expérience de l'architecture, complémentaire de celle que proposent ses autres artefacts ?
Depuis 2004, le nombre et la fréquence des accrochages ont contribué à redonner à l'architecture une visibilité dans le parcours de visite permanent, ravivant ainsi la volonté affichée à l'ouverture du musée. Qu'il s'agisse de témoigner de l'actualité des acquisitions, d'entretenir l'intérêt du public pour des sujets toujours prisés – les expositions universelles, par exemple, ou plus récemment (2025) « Notre-Dame de Paris, un laboratoire pour la restauration des cathédrales » – ou de proposer une relecture des collections graphiques (composées actuellement de 18 000 pièces), ces présentations tendent plus systématiquement à montrer le dessin d'architecture sous l'angle de sa spécificité et de « l'écart existant entre le papier et la pierre[34] ». Manifeste dans le cas de projets non réalisés ou ouvertement « fictifs », cette part d'autonomie de la représentation laisse souvent transparaître aussi bien l'imaginaire des concepteurs que leur croyance dans le pouvoir de persuasion de l'image. Le mettre en évidence sur les cimaises et dans les vitrines revient à contribuer à une histoire culturelle de l'architecture, attentive aux processus créatifs, aux outils de l'architecte comme à la réalité matérielle des artefacts ainsi produits et médiatisés, du lavis de très grand format à la photographie d'édifice.

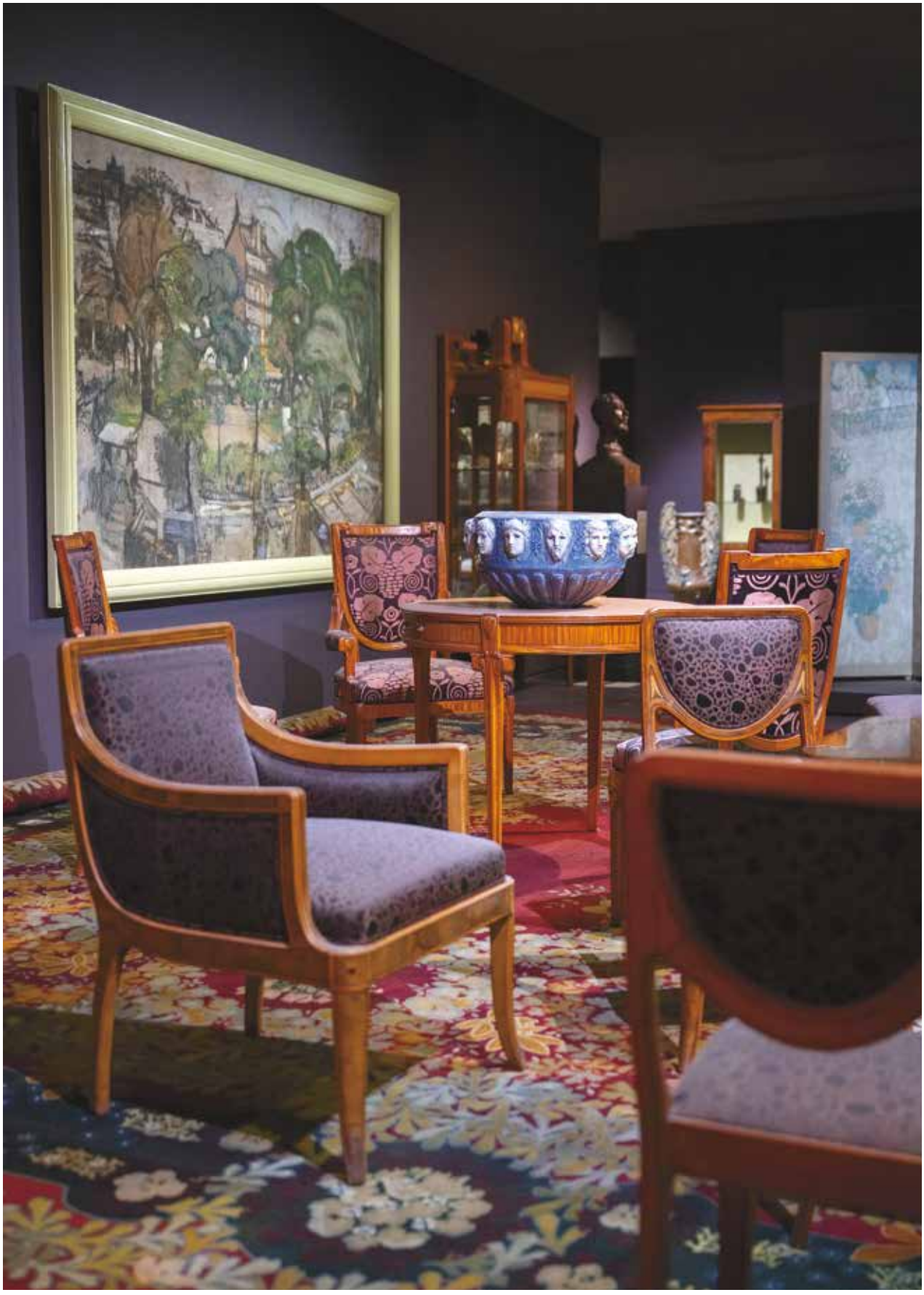


Fig. 7
Vue des salles d'arts décoratifs au musée d'Orsay, pavillon Amont (2e étage, salles des décors modernes 1905-1914), avec le mobilier de Maurice Dufrêne (fauteuil, chaises et guéridon, 1912), un tapis de René Binet (manufacture des Gobelins, 1910), l'esquisse d'Édouard Vuillard *Le Square Berlioz* (1915).

À bien y regarder, l'approche à laquelle Orsay a contribué peut sans doute se percevoir sous plusieurs angles. Dans quelle mesure cet apport résulte-t-il des multiples manières d'envisager l'architecture – au sens large – comme « objet », comme pratique, comme environnement ou encore comme représentation de soi et de la société, faisant ainsi écho aux renouvellements des orientations de la recherche ? Dès les débuts d'Orsay, la décision d'inscrire l'architecture dans un panorama artistique pluridisciplinaire du XIXe siècle concourt à mesurer la part de celle-ci dans un dialogue des arts vus collectivement comme les vecteurs et les fruits d'une époque ou d'un milieu, comme l'illustre en particulier le registre des grandes expositions polyphoniques. Là où « Vienne, 1880-1938. L'apocalypse joyeuse » – présentée au Centre Pompidou en 1986 avant l'ouverture d'Orsay mais issue d'un partenariat entre ces musées –, « Le japonisme » (1988), « Paris-Bruxelles/Bruxelles-Paris » (1997) et « Paris-Barcelone, de Gaudí à Miró » (2002) privilégient la lecture des transferts culturels et de l'histoire croisée, « Paris 1900 » (2000) et « Spectaculaire Second Empire, 1852-1870 » (2017) rendent tangible l'effervescence d'un milieu propice à la création. Si l'architecture et la ville ne sont pas absentes des initiatives pour ouvrir le musée aux perspectives historiographiques actuelles (histoire décoloniale et environnementale) avec le cycle de conférences « Les mondes d'Orsay » (2021) et le parcours « 100 œuvres qui racontent le climat » (2025), les manières récentes d'aborder l'idée d'unité de lieu se prêtent à une approche transdisciplinaire renouvelée de l'architecture, réaffirmée aujourd'hui par l'espace thématique « Paris, capitale d'une nation moderne », installé en 2022 autour des maquettes de l'Opéra. Restituer les réalités contrastées d'un « Paris social, bâtisseur et monumental[35] » s'opère en convoquant les sculptures et les peintures – montrant notamment des chantiers et des paysages urbains en mutation – en regard des dessins et des maquettes, renouant en cela avec la symbiose originelle de ce lieu. Une démarche comparable sous-tend l'exposition « L'art est dans la rue » (2025) dont l'objet même – l'affiche illustrée –, si remarquable soit-il pour lui-même, apparaît aussi comme un moyen d'appréhender le visage de la ville. Ayant autant d'amateurs que de détracteurs, les uns y voyant une marque de modernité, les autres une source d'enlaidissement, ce média éphémère et polémique fait bien figure de vecteur et de révélateur des mutations de l'espace public. Sans doute faut-il rattacher ces approches à la construction d'une histoire culturelle de l'architecture aussi attentive aux questions de réception qu'aux mondes des créateurs et des professionnels du cadre bâti, mais dépassant également un panorama pluridisciplinaire des arts, pour envisager ce domaine comme un carrefour interdisciplinaire, mettant en contact – et parfois aux prises – des protagonistes en nombre presque infini (concepteurs et constructeurs mais aussi maîtres d'ouvrage, usagers, visiteurs, badauds, journalistes, illustrateurs…). N'est-ce pas un moyen de comprendre les défis que pose ce domaine toujours réputé un peu hermétique aux « non-initiés » hier comme aujourd'hui ?

Guy Lambert est maître de conférences en histoire et cultures architecturales, École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville, Institut parisien de recherche architecture urbanistique société.
L'auteur tient à remercier très chaleureusement François Blanchetière, Claire Guitton, Clémence Raynaud et Alice Thomine-Berrada pour leurs échanges, précieux pour la rédaction de cet article.

Notes

1 Loyrette et Mathieu, 1983. Henri Loyrette et Caroline Mathieu sont alors les deux conservateurs chargés de l'architecture lors de la préfiguration du musée d'Orsay.
2 Szambien, 1988.
3 Loyrette et Mathieu, 1983. Confirmé dans la presse architecturale : voir Contal, 1987.
4 Loyrette et Mathieu, 1983.
5 À propos des musées et expositions touchant l'histoire de l'architecture, voir notamment Couvert, 1997 ; Cohen, 1999 ; Texier, 2009 ; Dadour et Szacka, 2014 ; Doré et Herbin, 2015 ; Quantin-Biancalani, 2023 ; Fankhänel, 2024.
6 Loyrette et Mathieu, 1983.
7 Loyrette et Mathieu, 1983.
8 Rebérioux et Savy, 1998, p. 87.
9 Jenger, 1986 ; Raynaud, 2024.
10 Voir Couvert, 1997 ; Garric, 2014.
11 Voir Tichit, 2025.
12 Chabard, 2015.
13 Foucart, 2008.
14 L'exposition Viollet-le-Duc est l'une des expositions préfiguratrices d'Orsay, Henri Loyrette et Caroline Mathieu participent au commissariat.
15 Foucart, 2008.
16 Voir Dethier, 1984 ; Poupée, 1990.
17 Voir Chastel, 1975. Sur ce contexte, voir Lambert, 2014.
18 Thomine, 2011.
19 Voir en particulier Giedion [1928], 2000.
20 Voir Drexler, 1977 ; Middleton, 1982 ; Russell, 1982.
21 Trois ouvrages de synthèse paraissent en français en 1983 : Middleton et Watkin [1977], 1983 ; Loyer, 1983 ; Mignot, 1983.
22 Aulenti et Savy, 1999, p. 88-89.
23 Loyrette et Raynaud, 2024.
24 AN 19880057/216, Note de Richard Peduzzi à l'attention de M. Lachenaud, 26 mai 1981.
25 Paris, 2001.
26 Loyrette et Mathieu, 1983.
27 L'espace réduit de cet article empêche hélas de pouvoir citer les noms des commissaires de toutes ces expositions.
28 Pour reprendre la judicieuse formule de Chemetov et Marrey, 1976.
29 Chaslin, 1987, p. 14.
30 Chaslin, 1987.
31 Vaisse, 1987.
32 Vaisse, 1987.
33 Cohen et Eveno, 2001 ; Texier, 2009.
34 Thomine-Berrada, 2008, p. 49.
35 Blanchetière, Chevallier et Perrin, 2022, p. 20.

Bibliographie

Aulenti et Savy, 1999
« Gae Aulenti et le musée d'Orsay. Entretien avec Nicole Savy, chef du service culturel », *48-14. La revue du musée d'Orsay*, n° 8, printemps 1999, p. 86-90.

Blanchetière, Chevallier et Perrin, 2022
François Blanchetière, Fabienne Chevallier et Paul Perrin, « "Paris, capitale d'une nation moderne". Réaménagement des salles autour du quartier de l'Opéra », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2022-4, p. 18-20.

Chabard, 2015
Pierre Chabard, « Ce que l'exposition fait à l'architecture : le cas du CCI dans les années 1980 », in Stéphane Doré et Frédéric Herbin (dir.), *L'objet de l'exposition : l'architecture exposée*, Bourges, ENSA de Bourges, 2015, p. 22-29.

Chaslin, 1987
François Chaslin, « Le sang, la sueur, le fer et les acanthes de marbre blanc », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 254, décembre 1987, p. 14-15.

Chastel, 1975
André Chastel, « Où sont les archives de l'architecture moderne ? », *Revue de l'art*, n° 29, 1975, p. 5-8.

Chemetov et Marrey, 1976
Paul Chemetov et Bernard Marrey, *Familièrement inconnue… Architectures, Paris 1848-1914* (cat. exp., Paris, magasin du Bon Marché, 16 sept. – 16 oct. 1976), Paris, Secrétariat d'État à la Culture, 1976.

Cohen, 1999
Jean-Louis Cohen, « Exhibitionist Revisionism: Exposing Architectural History », *Journal of the Society of Architectural Historians*, LVIII, n° 3, 1999, p. 316-325.

Cohen et Eveno, 2001
Jean-Louis Cohen et Claude Eveno, *Une cité à Chaillot : avant-première. La Cité de l'architecture et du patrimoine*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001.

Contal, 1987
Marie-Hélène Contal, « Architecture. L'éclectisme entre en scène », *Architecture intérieure, CREE*, n° 215, décembre 1986-janvier 1987, p. 95-97.

Couvert, 1997
Fabienne Couvert, *Exposer l'architecture. Le musée d'architecture en question*, Rome, Diagonale, 1997.

Dadour et Szacka, 2014
Stéphanie Dadour et Léa-Catherine Szacka (dir.), « Exposer l'architecture : enjeux, institutionnalisation et historicisation », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 129, 2014.

Dethier, 1984
Jean Dethier (dir.), *Images et imaginaires d'architecture. Dessin Peinture Photographie Arts graphiques Théâtre Cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.

Doré et Herbin, 2015
Stéphane Doré et Frédéric Herbin (dir.), *L'objet de l'exposition : l'architecture exposée*, Bourges, ENSA de Bourges, 2015.

Drexler, 1977
Arthur Drexler (dir.), *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, New York, The Museum of Modern Art, 1977.

Fankhänel, 2024
Teresa Fankhänel (dir.), *«* Exposer l'architecture II *»*, *Livraisons d'histoire de l'architecture* [en ligne], n° 46, 2024 (https://journals.openedition.org/lha/10868, consulté le 10 mars 2026).

Foucart, 2008
Bruno Foucart, « L'exposition Viollet-le-Duc au Grand Palais à Paris (1979-1980) », in Jean-Paul Midant (dir.), *Viollet-le-Duc à Pierrefonds et dans l'Oise*, Paris, Centre des monuments nationaux, 2008.

Garric, 2014
Jean-Philippe Garric, « L'architecture Beaux-Arts, objet d'expositions », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 129, 2014, p. 38-49.

Giedion [1928], 2000
Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, Berlin-Leipzig, 1928. Traduction française : Paris, Éditions de la Villette, 2000.

Jenger, 1986
Jean Jenger, *Orsay. De la gare au musée*, Paris, Electa Moniteur, 1986.

Lambert, 2014
Guy Lambert, « L'invention des archives d'architecture ? Le Centre de recherches et de documentation d'histoire de la construction au Conservatoire national des arts et métiers (1954-1989) », *Colonnes. Archives d'architecture du XXe siècle*, nº 30, juillet 2014, p. 48-52.

Loyer, 1983
François Loyer, *Le siècle de l'industrie*, Paris, Skira, 1983.

Loyrette et Mathieu, 1983
Henri Loyrette et Caroline Mathieu, « L'architecture au musée d'Orsay », rapport dactylographié, 24 octobre 1983, p.n.n. (Documentation du musée d'Orsay).

Loyrette et Raynaud, 2024
Henri Loyrette, « Un musée du XIXe siècle. Retour sur un projet hors norme. Entretien avec Henri Loyrette, propos recueillis par Clémence Raynaud », in Clémence Raynaud (dir.), *La gare d'Orsay et ses métamorphoses*, Paris, musée d'Orsay et Hazan, 2024, p. 163-183.

Middleton, 1982
Robin Middleton (dir.), *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1982.

Middleton et Watkin [1977], 1983
Robin Middleton et David Watkin, *Architecture moderne 1750-1870. Du néo-classique au néo-gothique*, [Milan, Electa, 1977], Paris, Berger-Levrault, 1983.

Mignot, 1983
Claude Mignot, *L'architecture au XIXe siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1983.

Paris, 2001
Le musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne, actes du colloque tenu au musée des Monuments français les 8 et 9 décembre 1999, Paris, Centre des monuments nationaux, Éditions du patrimoine, 2001.

Poupée, 1990
Henri Poupée, « Constituer des archives nouvelles ? », in *Archives et histoire de l'architecture*, actes du colloque des 5 au 7 mai 1988, Paris, Les Éditions de la Villette, 1990, p. 57-63.

Quantin-Biancalani, 2023
Stéphanie Quantin-Biancalani (dir.), « Exposer l'architecture I », *Livraisons d'histoire de l'architecture* [en ligne], nº 45, 2023 (https://journals.openedition.org/lha/4996, consulté le 10 mars 2026).

Raynaud, 2024
Clémence Raynaud (dir.), *La gare d'Orsay et ses métamorphoses*, Paris, musée d'Orsay et Hazan, 2024.

Rebérioux et Savy, 1998
Madeleine Rebérioux, « Dix ans après. Entretien avec Nicole Savy, chef du service culturel du musée d'Orsay », *48-14. La revue du musée d'Orsay*, nº 6, printemps 1998, p. 86-89.

Russell, 1982
Frank Russell (dir.), *L'architecture de l'Art nouveau*, Paris, Berger-Levrault, 1982.

Szambien, 1988
Werner Szambien, *Le musée d'architecture*, Paris, Picard, 1988.

Texier, 2009
Simon Texier, *L'architecture exposée. La Cité de l'architecture et du patrimoine*, Paris, Gallimard, 2009.

Thomine, 2011
Alice Thomine, « L'histoire de l'architecture du XIXe siècle en France, regard sur la création d'un champ de recherche et son renouvellement », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, nº 21, 2011, p. 79-88.

Thomine-Berrada, 2008
Alice Thomine-Berrada, « Paris probable et improbable. Représentation et conception architecturale à Paris au XIXe siècle », *48-14. La revue du musée d'Orsay*, nº 27, automne 2008, p. 48-63.

Tichit, 2025
Léa Tichit, *Répertoire des expositions temporaires d'architecture en France (1914-1977)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2025.

Vaisse, 1987
Pierre Vaisse, « Chicago à l'envers », *Le Figaro*, 3 au 4 octobre 1987, p. 38.

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