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.



LE SERVICE CULTUREL : « NOUVEAUTÉ MAJEURE, INVENTIVE ET VIVACE DU MUSÉE »

CLAIRE BARBILLON

« Si tout acte culturel est politique, le projet d'Orsay est assurément politique[1] » écrivait Jean Jenger, directeur de l'Établissement public du musée d'Orsay[2], dans les dernières pages de l'ouvrage qu'il consacra à l'aventure architecturale conduisant de la gare au musée. On peut considérer également à travers ce prisme la création d'un service culturel (**fig. 1**) au sein du futur musée ; c'est ainsi qu'il apparut effectivement aux yeux de ceux qui commentaient les dernières étapes de sa préparation. Car on l'envisagea souvent comme le fruit de la nomination de Madeleine Rebérioux à la vice-présidence d'Orsay, intervenue à l'été 1981. Lorsqu'il fut mis en place, à l'automne 1985 – un peu plus d'un an avant l'inauguration –, il fut facile de l'opposer comme « de gauche » à la conservation, supposée « de droite » comme son nom semblait, par son ambiguïté sémantique, le suggérer. Il est vrai que la création du service culturel put déclencher une certaine méfiance au sein de l'équipe des conservateurs qui travaillaient depuis plusieurs années à la constitution et à la documentation des collections, d'autant qu'il était placé, dans l'organigramme, au même niveau que la conservation, originalité qui pouvait surprendre, voire faire polémique. Cette opposition, dont il n'échappait à personne qu'elle faisait écho au changement de majorité gouvernementale de la France, mettait en regard de la conception traditionnelle d'un musée des beaux-arts un fantasme de ravalement des chefs-d'œuvre au niveau d'objets ethnographiques : allait-on poser « un fer à repasser devant le tableau de Degas[3] » ? Force est de reconnaître aujourd'hui que l'explication politique péchait par univocité. L'analyse des témoignages et des étapes du projet montre que l'idée d'un service culturel, ses contours et ses premières missions étaient ébauchés dès avant 1981.

Michel Laclotte, qui avait eu l'intuition d'une transformation de la gare en musée dès le début des années 1970 et s'était engagé dans le projet quelques années plus tard, rappela à maintes reprises que l'idée d'un musée pluridisciplinaire s'était imposée très vite et il la liait à « la notion de service culturel [qui lui] semblait aller de soi, puisque [avaient été prévus] de la musique, des conférences, des colloques[4] ».

Innovation et références

La création du service culturel était incontestablement une innovation dans le paysage muséal français, une « nouveauté majeure, inventive et vivace du musée[5] ». Aussi importantes et novatrices qu'aient été les ambitions du Centre Georges Pompidou, il ne fournissait pas un modèle duplicable. Certes, la vocation culturelle avait été explicitement affirmée par le projet visionnaire de Georges Pompidou (« je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel [...] où les arts plastiques voisineraient avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audiovisuelle[6] [...] ») et par les termes de la loi de janvier 1975 définissant le statut, les missions et l'organisation du futur Centre comme « Établissement public national à caractère culturel », mais, à Orsay, le projet consistait clairement en un établissement unique et non unifié, un musée et non la réunion de différentes entités culturelles (Bibliothèque publique d'information, Musée national d'art moderne, Institut de recherche et coordination acoustique-musique, Centre de création industrielle [BPI, MNAM, Ircam, CCI]).
Plus proche des conservateurs de musées qui travaillaient à la préparation d'Orsay, mais moins visible par le public et par les observateurs extérieurs, un service d'action culturelle commun aux musées de France préexistait et avait été renforcé sous le premier ministère Lang. Son champ d'action, initialement consacré à la coordination des visites-conférences menées par les conférenciers des musées nationaux devant des publics éclairés, s'était orienté vers l'innovation en proposant aux scolaires des modalités de visites alternatives. Il avait en particulier, à l'occasion des expositions organisées au Grand Palais ou de l'ouverture de nouveaux musées, constitué des ressources pédagogiques mises à la disposition des enseignants de tous niveaux[7]. Il coordonnait aussi les productions audiovisuelles des musées et des expositions temporaires, et posait les prémices d'une réflexion sur les nouvelles technologies.
Enfin, Michel Laclotte a témoigné de l'influence qu'a pu avoir sur l'équipe de direction de la préfiguration du futur musée un voyage aux États-Unis, effectué à la fin des années 1970 : un « tour des grands musées [notamment] pour voir comment étaient organisés les services culturels et les services de l'accueil dans ces musées qui y étaient depuis longtemps habitués [...], la fonction des auditoriums[8] ». Mais il avait lui-même constaté que ces services fonctionnaient de manière tout à fait séparée des conservateurs et chercheurs, ce qui ne convenait pas au projet d'Orsay. En effet, le choix d'une chronologie resserrée et la décision fondamentale de rendre présentes toutes les formes de création artistique allaient forcément conduire à un pas de côté par rapport à ces références, d'autant que l'implication d'une vice-présidente historienne allait contribuer à définir les missions du nouveau service.

Fig. 1 (p. 120)
Jim Purcell, ***Équipe du personnel du service culturel du musée d'Orsay à son ouverture,*** **vers 1986,** tirage gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay. De gauche à droite : Roland Schaer, David Guillet, Nicole Hodcent, Aïcha Kherroubi, Marie-Thérèse Caille, Jean-François Minois, Pascale Buttaud, Didier Frémond, Claire Barbillon, Nicole Savy, Laurence Janin, Évelyne Lehalle, Virginie Herbin, Béatrice Brouard, Pierre Sesmat.

Pluridisciplinarité : une option plus consensuelle que la présence de l'histoire

Quelques déclarations et indices témoignent du fait que la majorité des conservateurs qui travaillaient sous la direction de Michel Laclotte à la préparation du programme du futur musée avait pris acte de son « choix de la pluridisciplinarité », ce qui impliquait la présence, à Orsay, d'œuvres issues de différents champs des arts visuels – y compris la photographie, la naissance du cinématographe, le livre illustré… –, mais aussi de l'importance de rendre compte de la vie culturelle de l'époque choisie. En effet, en 1979, on lisait sous sa plume que le projet permettrait de montrer « à travers certaines personnalités, certains événements, certains thèmes, la vitalité de la création littéraire, musicale, voire scientifique de l'époque, notamment dans ses rapports variés avec la vie sociale[9] ». Et, plusieurs années avant la constitution du service culturel, quatre chercheurs – conservateurs ou universitaires – avaient grossi les rangs de l'équipe de la conservation dans les domaines de la musique[10], de la littérature[11],



Fig. 2
Jim Purcell, ***Passage vitré Bellechasse, dit « Passage de la presse »*****, 1986,** tirage gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22 1269 T.

de l'illustration[12] et du cinématographe[13]. Le dispositif des expositions-dossiers qui émaillaient le parcours fut essentiel non seulement pour leur permettre de rendre tangible la pluralité des domaines mais aussi pour mettre en œuvre quelques monstrations d'interdisciplinarité.
Toutefois, la présence de l'histoire politique ou sociale n'était pas encore explicitement mentionnée. Mais c'est bien en tant qu'historienne du politique, membre du parti communiste jusqu'en 1969, membre du comité central de la Ligue des droits de l'homme et directrice de la revue *Le Mouvement social* que Madeleine Rebérioux fut nommée, quelques mois après l'élection du président François Mitterrand, alors que Jacques Sallois[14] était directeur du cabinet du premier ministère Lang. Au moment de sa nomination, elle précise elle-même : « C'est en fonction de mon domaine de recherche en histoire sociale et culturelle du XIXe siècle, mais aussi de mes choix politiques et de mes engagements dans le milieu associatif que m'a été confiée [...] la mission de définir la nouvelle orientation historique des programmes du musée[15]. »
Cette présence de l'histoire dans le parcours muséographique fit l'objet de réels débats, et cela préalablement à l'arrivée du service culturel. C'est à Chantal Martinet-Georgel, jeune conservatrice d'abord promise au musée des Arts et Traditions populaires, par ailleurs titulaire d'une thèse menée sous la direction de Maurice Agulhon, qu'elle fut confiée. Elle réalisa la muséographie d'une section appelée « Ouverture sur l'histoire » présentant, sous vitrines, des objets choisis en fonction de leur capacité à évoquer les temps forts de la période 1848-1914. Cette présentation occupait une zone que le visiteur pouvait, à vrai dire, ne pas repérer puisqu'elle se trouvait dans son dos lorsqu'il commençait le parcours de la grande nef du rez-de-chaussée. Elle n'en était pas moins fondamentale pour les visites de scolaires, par exemple, ou pour tout visiteur curieux de la cohérence intellectuelle de la période choisie pour le musée. Ce dispositif était complété, dans une des coursives situées derrière l'horloge, par un autre, appelé « Passage des dates », véritable leçon d'histoire événementielle et culturelle, superposé à un second passage, le « Passage de la presse » (**fig. 2**), qui rendait compte de l'extraordinaire essor de ce média pendant la seconde moitié du XIXe siècle. Dans les deux cas, des documents étaient complétés par des dispositifs audiovisuels et numériques. Madeleine Rebérioux regretta ce qu'elle considéra comme un « cantonnement du discours historique à la périphérie du musée[16] » et estima par ailleurs que le « rigoureux isolat des genres » venait illustrer la conviction qu'elle prêtait aux professionnels de musée selon laquelle les œuvres parleraient d'elles-mêmes. Le service culturel qu'elle appelait de ses vœux devait compenser cela : montrer que le plaisir de comprendre ne nuisait en rien à la délectation.

La construction progressive du service culturel

Si l'on résume les étapes qui ont précédé la « naissance officielle » du service culturel, force est de constater que certaines des missions qu'il allait assurer avaient déjà été préfigurées : outre les domaines connexes aux « beaux-arts » traditionnels, sur lesquels travaillaient les quatre collègues intégrés à la conservation, un programme de productions

audiovisuelles était en route[17], un ambitieux et novateur projet de banque d'images liée à une base de données[18] marquait l'aube des projets numériques, et une conférencière des musées nationaux[19] avait été mise à la disposition de l'établissement pour imaginer, dans l'espace déterminé au-dessus de l'auditorium et appelé provisoirement « plateau des jeunes », un certain nombre de « visites-ateliers ».
Mais c'est en septembre 1985 que fut officiellement créé le service (**fig. 1**), qui ne se définit plus seulement comme une juxtaposition de fonctions mais comme une entité cohérente, et qu'une réelle politique fut élaborée. Tous les postes pourvus à partir de cette date avaient été prévus pour des enseignants détachés de l'Éducation nationale, agrégés, certifiés ou instituteurs, sans aucune précision disciplinaire. Une formation universitaire en histoire de l'art n'était manifestement pas un préalable.
Ce choix, qui peut étonner aujourd'hui, montre la prévalence implicite qui était donnée à la compétence pédagogique : il s'agissait avant tout de faire du musée un lieu d'enseignement, d'apprentissage ; la ligne politique dominante du service allait du reste l'illustrer par l'impératif « apprendre à voir », théorisé comme mission fédératrice. Cette priorité du rôle pédagogique du service se retrouvait d'ailleurs dans la hiérarchie des missions définies dans la formulation du poste de chef du service, nécessairement agrégé : « Cet agent [...] aura la responsabilité : des relations avec l'enseignement (enseignants et jeunes), des relations culturelles extérieures (maisons de la culture, cinémathèque, université, CNRS, comités d'entreprise...), de la programmation culturelle des activités (spectacles, audiovisuel...)[20]. » De fait, la personne recrutée, Roland Schaer, était un normalien, agrégé de philosophie. Comme les trois autres collègues arrivés avec lui à la rentrée scolaire 1985, il ajoutait à son profil académique une expérience professionnelle bien différente, puisqu'il avait dirigé l'Institut français de La Haye pendant près d'une dizaine d'années. La responsable des conférences et des cours d'histoire culturelle, Nicole Savy, agrégée de lettres modernes, avait acquis une expérience de recherche dans le champ de la littérature du XIXe siècle[21]. L'une des deux collègues certifiées, Aïcha Kherroubi, initialement professeure de lettres modernes, slavisante, avait notamment travaillé dans le réseau de coopération français en Extrême-Orient et en Géorgie. Elle fut chargée de la programmation des manifestations culturelles. Seule la quatrième personne – moi-même – avait une courte expérience au service d'action culturelle de la Direction des musées de France et une maîtrise d'histoire de l'art. Allaient rapidement les rejoindre trois instituteurs, Didier Frémond, Nicole Hodcent et Jean-François Minois, nommés spécifiquement pour prendre en charge l'accueil des scolaires du primaire et concevoir des visites adaptées à ces enfants. Un autre professeur certifié, David Guillet[22], fut recruté pour se charger des relations extérieures : ainsi fut créée la Carte blanche. Il fut rejoint peu de temps après par la première muséologue recrutée par le service, Évelyne Lehalle[23], précédemment investie dans la question des nouveaux publics, éloignés ou empêchés. Fin 1986, quelques mois avant l'ouverture du musée, l'équipe dédiée à la formation des enseignants et à la production d'outils pédagogiques s'enrichit à nouveau de deux professeurs (un agrégé d'histoire, Pierre Sesmat[24], et une certifiée d'arts plastiques, Pascale Buttaud, qui développèrent une réflexion commune très novatrice) ainsi que d'une documentaliste issue de l'Éducation nationale,

Hélène Madesclaire, remplacée par Joëlle Bolloch en 1989[25], qui développèrent un accueil favorisant la préparation des visites. Les productions audiovisuelles qui avaient démarré dès la préparation du musée avaient été confiées à Brigitte Legars, rapidement remplacée par Virginie Herbin, et incluses dans le périmètre du service culturel.

Pluralité ou unité des missions

Les défis à relever par la première équipe du service culturel pouvaient sembler hétérogènes : contribuer à la pluridisciplinarité et au renforcement de la contextualisation des collections, donner aux visiteurs les moyens d'enrichir leur visite par une expérience intellectuelle élargie, fidéliser les plus curieux, tisser des liens solides avec le monde de l'éducation en développant les propositions de visites à destination du jeune public, atteindre des publics éloignés – primo-visiteurs, publics du champ social, publics empêchés… Les moyens d'action et les lieux d'expérimentation étaient multiples. L'auditorium du musée, tout d'abord, fournissait un lieu privilégié pour l'organisation de manifestations culturelles. Les concerts et festivals de cinéma muet qui y étaient donnés étaient le fruit de recherches exigeantes pour élaborer un répertoire inscrit dans la période des collections du musée et constituaient autant d'événements équivalant à des expositions temporaires. Les conférences, débats et cours proposaient, eux aussi, d'accompagner les collections sur des thèmes ouverts aux problématiques les plus actuelles de la recherche dix-neuviémiste : ils offraient l'occasion d'inviter des universitaires, français ou étrangers. La politique de fidélisation d'un public de proximité se dota d'un outil efficace, la Carte blanche, qui permettait un accès gratuit et sans attente aux collections et proposait aussi une participation à un ensemble d'activités culturelles, se distinguant d'une société d'amis traditionnelle par son attractivité commerciale et son ouverture sociale. Les orientations pédagogiques impulsées par le chef du service culturel venaient bousculer non seulement la traditionnelle visite-conférence, dont l'exclusive oralité était la pratique la plus répandue, mais aussi la conception des visites-ateliers imaginées avant la mise en place du service. En effet, déployant toutes les facettes de l'impératif général qui fut forgé au cours des premiers mois et qui s'exprimait par la formule « apprendre à voir », une réflexion se développa pour trouver des modalités alternatives aux pratiques mimétiques (faire peindre les enfants pour mieux appréhender l'impressionnisme, les faire modeler pour comprendre comment faire « tenir » une statuette). Il s'agissait d'éduquer l'œil plutôt que la main ; que cette éducation passe par le geste n'était pas exclu mais jamais la pratique ne devait prendre le pas sur le regard.
Finalement, tout convergeait vers le souci de permettre aux publics les plus larges d'acquérir des moyens et des outils leur permettant effectivement de mieux voir, car de manière informée, les œuvres des collections. Au-delà de la question strictement pédagogique, il s'agissait d'une réponse au fameux débat qui opposait, de manière passablement rhétorique, deux conceptions du musée, comme lieu de délectation ou de connaissance.

Une réalisation emblématique de l'histoire culturelle : les fiches « points-clés »

À l'ouverture du musée, un dispositif discret, déployé dans l'ensemble des espaces muséographiques, n'attira guère de commentaires mais fut si plébiscité qu'il donna lieu assez rapidement à une édition commercialisée par la Réunion des musées nationaux. Il consistait en soixante-dix-huit « fiches » synthétiques, fournissant des mises au point sur un certain nombre de thèmes de la vie culturelle de la période 1848-1914, utiles, voire nécessaires pour mieux apprécier les œuvres présentées dans les salles du musée. Ces textes étaient proposés au public sous la forme modeste de fiches plastifiées de format A3 recto-verso, disposées dans des meubles pourvus de fentes qui, au nombre de onze, étaient eux-mêmes répartis dans le parcours (fig. 3)[26]. Ils ne s'imposaient pas comme auraient pu le faire des panneaux disposés sur les murs des salles ; leur consultation, laissée à la libre disposition des visiteurs, demeurait tout à fait facultative. L'entreprise « éditoriale » avait été confiée au service culturel[27]. La commande était claire : accompagner, éclairer, compléter la visite sans faire concurrence aux œuvres et même sans les commenter. C'était l'opposé de ce que l'on peut appeler des cartels développés. Mais elle était ambitieuse : mis bout à bout, les soixante-dix-huit textes composaient une



Fig. 3
Jim Purcell, ***Meuble « Point-clé » créé par Gae Aulenti, avec écran vidéo*****, 1987,** Paris, Documentation du musée d'Orsay.

« mini-encyclopédie » du contexte culturel de la production des œuvres exposées, dans toute l'ampleur de leur diversité et selon le parcours proposé au visiteur dans les trois niveaux du musée. Un lien discret était d'ailleurs établi entre ces fiches et le cheminement du visiteur au sein des différentes techniques artistiques, exposées séparément. Ainsi, par le biais des baguettes colorées dans lesquelles les fiches étaient glissées, des correspondances étaient établies entre les domaines artistiques et les thèmes traités. Un bleu pour la peinture, un brun clair pour la sculpture, un violet pour les arts décoratifs, un orangé pour l'architecture se retrouvaient ici comme sur les plans du musée distribués gratuitement aux visiteurs ou sur le guide, l'ouvrage le plus largement acquis par ces derniers. Il faut reconnaître que cette subtilité, qui avait parfois conduit à fabriquer des baguettes bicolores, n'était perceptible que par des personnes très attentives.

Cet exemple, analysé avec le regard rétrospectif que permettent quarante ans de recul, montre que la création de ce nouveau service – il n'y avait aucun précédent dans les musées français – relevait d'une proximité intellectuelle avec la définition et le développement, à l'Université et dans les milieux intellectuels du temps, d'une discipline nouvelle : l'histoire culturelle, issue de l'École des Annales et bénéficiaire de la *Kulturgeschichte* allemande. Pascal Ory et Roger Chartier en ont défini les méthodes et les objets en privilégiant l'histoire sociale des représentations, qui comprenaient les productions artistiques. Indice de cette porosité, immédiatement après l'ouverture le service culturel programma, à l'auditorium, des séries de « cours d'histoire culturelle » qui réunissaient des étudiants (en particulier issus de l'École du Louvre) et des amateurs de tous horizons. Cette dénomination interrogea certains : le musée était-il bien le lieu où dispenser, de manière nécessairement pluridisciplinaire, des cours qui pourraient inclure les œuvres, même les plus prestigieuses, dans un point de vue élargi par rapport à l'histoire de l'art canonique ? La publication de certains de ces cours, ainsi que de conférences qui avaient été également prononcées à l'auditorium, donna naissance à la première forme de *48-14*, avec le sous-titre *Conférences du musée d'Orsay*. Après quelques numéros, elle devint une véritable revue[28] qui renforça la politique de fidélisation des détenteurs de la Carte blanche[29]. Ainsi le service culturel affirmait-il son rôle dans la production et la diffusion d'une histoire culturelle consubstantielle aux missions premières du musée. Malgré les reconfigurations qui ne laissèrent pas intacte la structure du service culturel, cette mission ne se perdit pas. Elle ouvre même de fécondes perspectives de recherche, que quatre décennies n'ont pas épuisées.

Claire Barbillon est professeure des universités et directrice de l'École du Louvre. Elle a été membre du service culturel du musée d'Orsay de septembre 1985 à août 1999.

Notes

1 Jenger, 1986, p. 180.
2 L'Établissement public du musée d'Orsay (EPMO) fut institué par un décret du 20 mars 1978. Il avait l'obligation d'être dissous au plus tard un an après l'ouverture du musée (art. 1).
3 *Le Monde*, 29 novembre 1986, cité dans Rebérioux, 1987, p. 48.
4 Laclotte et Savy, 1997, p. 92.
5 Rebérioux, 1987, p. 54.
6 *Le Monde*, Déclaration de Georges Pompidou sur l'art et l'architecture, 17 octobre 1972.
7 On peut noter à titre d'exemples la collection « Le Petit Journal des jeunes », inaugurée à l'occasion de l'exposition Renoir en 1984, ou le dispositif pédagogique mis en place au moment de l'ouverture du musée Picasso (1985), composé d'un dossier destiné aux enseignants mais aussi de dépliants de « visite exploration » et de « visite découverte » directement rédigés pour le jeune public.
8 Laclotte et Savy, 1997, p. 90.
9 Laclotte, 1979.
10 Jean-Michel Nectoux, conservateur des bibliothèques, musicologue et spécialiste de Gabriel Fauré, fut responsable de la programmation musicale et commissaire d'expositions pluridisciplinaires entre 1985 et 1997.
11 Luce Abélès, professeure de lettres, rejoignit l'équipe de préfiguration dès janvier 1983. Spécialiste de la littérature du XIXe siècle, particulièrement dans le domaine du livre illustré, elle travailla à une mise en relation féconde entre le livre et les arts, notamment à travers de nombreuses expositions-dossiers.
12 Ségolène Le Men, agrégée de lettres modernes, avait soutenu en 1981 une thèse intitulée « Les abécédaires illustrés en France au XIXe siècle : une culture enfantine ».
13 Chantal Martinet-Georgel, conservatrice du patrimoine ; voir ci-après dans le texte.
14 Claude Mollard a témoigné du fait que l'idée de « compléter le choix de Jacques Rigaud [à la présidence de l'EPMO] par la nomination de Madeleine Rebérioux » appartenait à Jacques Sallois : voir Mollard, 1999.
15 Rebérioux et Savy, 1998, p. 86.
16 Rebérioux, 1987, p. 51. L'avenir lui donna raison : ces espaces furent assez vite supprimés, dès le directorat d'Henri Loyrette, pour ce qui concerne « l'ouverture sur l'histoire ».
17 Sous la responsabilité de Brigitte Legars, assistée par Virginie Herbin.
18 Confié à Françoise Le Coz.
19 Marie-Thérèse Caille.
20 B.O. nº 17, 25 avril 1985.
21 Nicole Savy était titulaire d'une thèse de 3e cycle consacrée à l'épisode du Petit-Picpus des *Misérables* de Victor Hugo.
22 Devenu par la suite conservateur du patrimoine.
23 Autrice d'études relatives aux publics des musées, alors membre de l'association Muséologie nouvelle.
24 Devenu par la suite professeur des universités.
25 Elle rejoignit par la suite la documentation de la conservation comme spécialiste de photographie.
26 Ces meubles, conçus par l'équipe de Gae Aulenti, avaient été baptisés « Points-clés » et les plaques reçurent le nom de « Fiches points-clés ». Ils devaient aussi, à l'origine, contenir des bornes interactives permettant la consultation, par le biais d'un écran tactile, de données documentaires stockées sur un vidéodisque de près de 3 000 images, un millier de fiches et plusieurs centaines de séquences animées. Ce dispositif n'était pas stabilisé au moment de l'ouverture et devait être rapidement concentré dans une salle spécifique, en mezzanine au-dessus du « Café des Hauteurs », au niveau supérieur du musée.
27 Elle fut prolongée par plusieurs collections d'ouvrages produites par le service culturel, notamment la collection des « Carnets-Parcours ». Dans les deux cas, un certain nombre de conservateurs acceptèrent de participer comme auteurs.
28 Le premier numéro de *48-14. La revue du musée d'Orsay* parut en septembre 1995.
29 Elle leur était adressée gratuitement.

Bibliographie

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

Laclotte, 1979
Michel Laclotte, « Le musée du XIXe siècle », *Revue des monuments historiques*, nº 104, septembre 1979, p. 13-14.

Laclotte et Savy, 1997
« Michel Laclotte dix ans après. Entretien avec Nicole Savy, chef du service culturel du musée d'Orsay », *48-14. La revue du musée d'Orsay*, nº 5, automne 1997, p. 88-93.

Mollard, 1999
Claude Mollard, *Le 5e pouvoir. La culture et l'État de Malraux à Lang*, Paris, Armand Colin, 1999.

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

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.

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