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.



TURBULENCES DANS L'HISTOIRE DE L'ART DU XIX[E] SIÈCLE

L'OUVERTURE DU MUSÉE D'ORSAY EN 1986 ET MES HISTOIRES DE L'ART MODERNE

HOLLIS CLAYSON

Le musée d'Orsay est apparu à un moment de tensions maximales au sein des débats de l'histoire de l'art. Ces affrontements qui ont opposé, dans les années 1980, différents protocoles d'interprétation ont eu une influence fondamentale sur mon parcours de chercheuse. Mais avant d'y revenir, il me semble important de constater que le champ actuel de l'histoire de l'art du XIX[e] siècle se situe résolument ailleurs. L'engouement pour l'« art d'Édouard Manet et de ses suiveurs », pour reprendre la célèbre formule de Timothy J. Clark, s'est estompé[1]. L'impressionnisme français, comme d'autres formes européennes de modernisme, a cédé du terrain à l'étude d'une plus grande diversité de conditions – exil, diaspora, colonialisme, décolonisation, racisme, destruction de l'environnement –, de géographies non européennes, d'époques postérieures aux années 1960 et de médias photographiques et populaires[2]. Ce tournant global est salutaire, en ce qu'il conduit à reconnaître certains aspects déterminants du colonialisme autrefois ignorés. Il y a cinquante ans, personne n'aurait ouvert une étude sur l'art moderniste parisien du XIX[e] siècle en présentant la Ville Lumière comme la capitale du deuxième empire mondial[3]. Ce basculement global a transformé les perspectives de l'histoire sociale de l'art. Comme l'ont fait remarquer Robert Slifkin et Anthony Grudin :

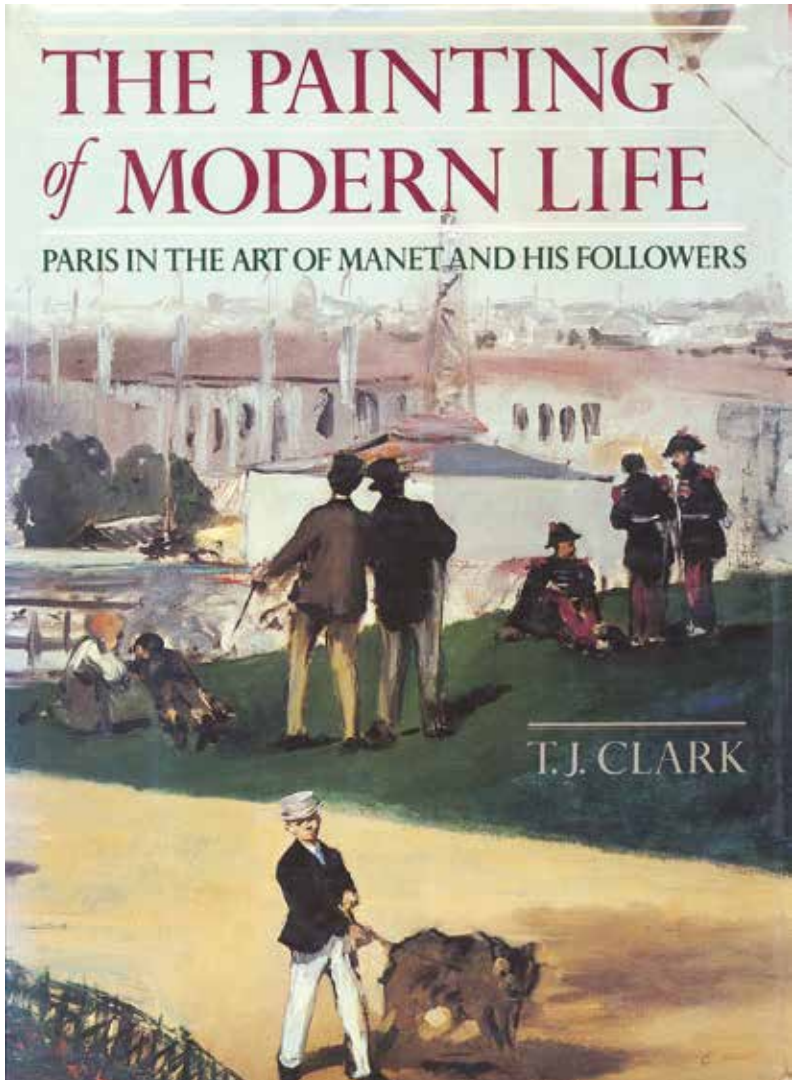
> La conception de l'art comme indice de changement historique, fondement rudimentaire mais sans doute essentiel d'une grande partie de l'analyse socio-historique, est devenue de plus en plus fragile à mesure que les frontières traditionnelles, tant spatiales que temporelles, semblent fracturées et mal adaptées pour comprendre les intersections et la multiplicité des récits historiques engendrés par un monde globalisé, postcolonial et médié par la technologie[4].

Parallèlement, il faut reconnaître un revirement paradoxal des musées. L'exposition « Paris 1874 », célébration transatlantique du 150e anniversaire de la « Première exposition impressionniste » en 1874 – présentée en 2024 au musée d'Orsay (« Paris 1874. Inventer l'impressionnisme ») puis à la National Gallery of Art, à Washington (« Paris 1874: The Impressionist Moment ») –, a ainsi éveillé l'attention du public et de l'intérêt chez les étudiants, pour lesquels l'impressionnisme était un sujet à la fois nouveau et plus intéressant (« plus historique ») qu'ils ne l'avaient cru[5].
L'ambition de cet article est de retracer et de chercher à définir et à expliquer un bouleversement radical dans l'historiographie de l'art moderne, le tournant vers l'histoire sociale des années 1970 et 1980, le propos se centrant sur les histoires anglophones de l'art français progressiste et notamment mes recherches en tant que jeune historienne de l'art[6]. La croyance selon laquelle le changement de méthode des années 1980 est toujours d'actualité vient pourtant complexifier cette enquête. « Qui voudrait contester que notre conception de l'impressionnisme est aujourd'hui dominée par l'histoire sociale de l'art ? » a ainsi récemment demandé l'historien de l'art Marnin Young[7]. Cette question pose problème en ce qu'elle présuppose que l'« histoire sociale de l'art » est un système d'interprétation figé. Il est hélas illusoire de croire que l'histoire sociale de l'art des années 1970 et 1980 est comparable à celle qui est pratiquée ou du moins affichée aujourd'hui (sujet abordé dans ce qui suit). Du moins une telle représentation ne rend-elle pas compte des méandres de mes recherches depuis que j'ai soutenu ma thèse il y a quarante-deux ans.

Fig. 1
Timothy J. Clark, ***The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers,*** New York, Alfred A. Knopf, 1985.

Clark contre Cachin en 1985

Il convient d'examiner de quelle manière et dans quelles conditions l'historiographie de l'impressionnisme a été façonnée par certaines interprétations de l'art d'Édouard Manet, par une ironie bien connue des spécialistes qui n'ignorent pas que Manet n'a participé à aucune des « expositions impressionnistes ». Les vifs débats survenus quant à l'interprétation de l'œuvre de Manet ont été stimulés – voire à bien des égards rendus possibles – par l'exposition présentée en 1983 pour le centenaire de sa mort. Le titre de cette rétrospective gigantesque – 221 œuvres – était concis et allait droit au but : « Manet, 1832-1883 »[8]. Les commissaires principaux en étaient Françoise Cachin et Charles Moffett. Ce n'est pas dans le cadre des critiques de cette exposition présentée à Paris puis à New York qu'a surgi le débat houleux, mais en réaction au livre que Clark a publié en 1985, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (**fig. 1**)[9]. La phrase d'ouverture annonçait que l'art de Manet n'était pas le seul sujet : « Ce livre porte sur la peinture impressionniste et sur Paris[10]. » Le vif échange qui a occupé les pages de la *New York Review of Books* (*NYRB*) en mai et en août 1985 a donné le ton des débats en histoire de l'art dans les années qui ont suivi. À l'époque où Clark a publié son livre (offensant), il était professeur d'histoire de l'art à l'université d'Harvard, où il a enseigné de 1980 à 1988. Sa critique la plus virulente était contre Cachin elle-même, dont on ne saurait surestimer l'importance au sein de l'establishment de l'art français. En 1978, elle avait été nommée à la préfiguration d'un nouveau musée d'art du XIXe siècle



qui ouvrirait en 1986 sous le nom de musée d'Orsay dans l'ancienne gare du même nom. À l'ouverture, elle en fut nommée directrice. Rappelons qu'elle était par ailleurs petite-fille de l'éminent peintre français Paul Signac (1863-1935 ; **fig. 2**).

Avant d'entrer dans le vif de l'échange, remarquons que la brève critique de Maurice Berger dans *Artforum* (mai 1985) avait à certains égards préfiguré la teneur du propos de Cachin et les problèmes qu'elle abordait. « Clark attribue un aspect moral à la majeure partie de la peinture progressiste de la fin du XIXe siècle : Manet et ses suiveurs aspiraient selon lui à révéler une vérité visuelle et à représenter la polarisation des classes qui était une conséquence de la restructuration de Paris par le baron Haussmann. [...] Globalement, la pensée de Clark est provocatrice. [...] Clark souligne une distinction fondamentale entre le progressiste et le rétrograde[11]. »

La critique de Cachin à l'encontre des analyses de Clark, publiée dans la *NYRB*, visait son commentaire sur *Olympia* (**fig. 3**) et s'ouvrait sur ces mots, qui résument ses objections d'ensemble à l'ouvrage :

> Clark a beau avoir déniché des écrits critiques très intéressants dans la presse de l'époque, et il a beau faire preuve d'une indéniable sensibilité lorsqu'il se laisse aller à regarder réellement les peintures, ses convictions, ses incohérences et ses lubies intellectuelles déforment ce qui aurait pu constituer une méthode utile. Elles réintroduisent dans l'histoire de l'art un fantôme qu'on aurait cru banni depuis longtemps : le spectre du jugement moral de la censure.
>
> L'ouvrage entier est parcouru par une tension entre Clark le connaisseur et Clark l'idéologue et c'est malheureusement ce dernier qui triomphe[12].

L'échange qui s'est ensuivi – deux lettres à la rédaction de la *NYRB*, réunies dans l'édition du 15 août sous le titre « Painting of Modern Life » – a pris la forme d'une joute féroce, d'un genre que l'on voit rarement aujourd'hui dans les pages de journaux prestigieux, celui d'un débat d'une impolitesse impitoyable. Clark a surtout réagi à la critique de Cachin en attaquant de manière acerbe et impertinente son « statut de bourgeoise » et le rôle des principales institutions culturelles. Ainsi écrivait-il :

> La vraie question qui sous-tend le compte rendu de Françoise Cachin sur mon *Painting of Modern Life* [...] est celle de savoir si une certaine bourgeoisie actuelle doit continuer non seulement à avoir la peinture de Manet et des impressionnistes – car elle l'a, aucun doute là-dessus, et elle continuera de le faire pendant encore un certain temps – mais à l'avoir de droit, parce qu'elle la comprend mieux, parce que ses auteurs l'ont correctement décrite, parce que ses valeurs correspondent aux siennes. Une grande partie de l'histoire de l'art moderne s'attache à rassurer de ce point de vue. Les apparatchiks de la culture comme Mme Cachin y travaillent avec un acharnement particulier. Ils ont à cette fin une machine d'État qui passe son temps à vomir des rétrospectives. L'animosité qui imprègne la critique de M^me^ Cachin vis-à-vis de mon livre a été provoquée, je crois, dans une large mesure par mon souhait de ne pas remplir ce genre de devoir professionnel, et par mon manque d'enthousiasme vis-à-vis de la majeure partie de ses dérivés.

Clark avait auparavant répondu point par point à Cachin – qui, à son tour, démontait les arguments de son adversaire, tous relevant selon elle d'une erreur d'interprétation.
Dans l'intervalle, un compte rendu modéré et perspicace de l'ouvrage de Clark avait été publié dans la revue *October*[13]. Il était signé du grand historien de l'art allemand Klaus Herding (1939-2018), qui étudiait l'art français dans une perspective marxiste et qui exerçait une influence des deux côtés de l'Atlantique. Disons d'emblée que, si son compte rendu était bienveillant et globalement positif, les objections qu'il soulevait étaient indéniablement légitimes. Ainsi critiquait-il à juste titre la manière dont Clark présentait Monet, Degas, Caillebotte, Pissarro et Seurat comme de simples « suiveurs » de Manet[14]. Il exprimait aussi des réserves quant à l'un des ressorts historiques essentiels du livre, à savoir qu'un certain nombre des analyses esthétiques de Clark (dont Herding dressait une liste précise) « font douter de la thèse selon laquelle les crises identitaires des *nouvelles couches sociales* résultaient uniquement de l'"haussmannisation". Cette crise – avec toutes les conséquences d'un changement d'époque – ne battait-elle pas déjà son plein en 1857[15] ? » Il formulait par ailleurs une objection radicale sur la procédure interprétative, sur le fait que les « analyses d'images sont souvent précédées de longs passages de discussion sociologique », affirmant : « Il paraîtrait plus raisonnable de se garder d'explorer les rapports avec l'histoire tant que les caractéristiques strictement visuelles d'une peinture ne se sont pas révélées résistantes aux analyses directes ou n'ont pas posé des problèmes que seules des informations contextuelles pouvaient résoudre[16]. »
Parmi les contributions les plus précieuses de Herding, il y a eu sa réponse à la question « Pourquoi l'ouvrage de Clark a-t-il suscité une réaction si violente ? » : « Sans doute parce que la majeure partie des historiens de l'art attendent encore de l'histoire de l'art précisément ce que Clark refuse à la peinture de Manet : qu'elle soit divertissante

et édifiante[17]. » Mais pourquoi ces attaques vicieuses qui déformaient les faits ? « La seule explication, c'est certainement que Clark recourt à la critique sociale comme à l'analyse structurelle, donne autant de poids à la sémiotique qu'à l'iconographie, prend les questions de sémantique des couleurs aussi au sérieux que le choc provoqué chez les contemporains de Manet par sa remise en cause des canons établis en matière de contenu[18]. »

Précurseurs et ancêtres

Si c'est dans la sphère anglophone que le livre de Clark a provoqué les plus spectaculaires feux d'artifice, un certain nombre de prédécesseurs européens avaient posé les bases d'une analyse progressiste de l'art de Manet et de ses contemporains. Michel Foucault avait ainsi donné une conférence sur l'œuvre de Manet en Tunisie en 1971, même si le texte n'a été publié que longtemps après, dans une anthologie, en 2004[19]. Les propos de Foucault, selon le commentaire judicieux de Molly Nesbit en 2013, ont eu de l'influence en dépit de ce retard[20]. Nesbit soulignait à quel point Foucault avait présenté la peinture de Manet comme un exemple de « philosophie-en-acte », de vision pragmatique de la compréhension du monde en rupture avec la pensée métaphysique antérieure. Elle situait le discours de Foucault dans le contexte particulier de l'approche de la Seconde Guerre mondiale, suggérant que le modernisme de Manet entrait en résonance avec un nouveau paysage pragmatique de la philosophie à cette époque-là. Ainsi jugeait-elle que Foucault avait compris les œuvres de Manet en tant qu'actes philosophiques, à mille lieues d'une perspective formaliste[21].



Fig. 2
Françoise Cachin au musée d'Orsay, vers 1986, Paris, Documentation du musée d'Orsay.

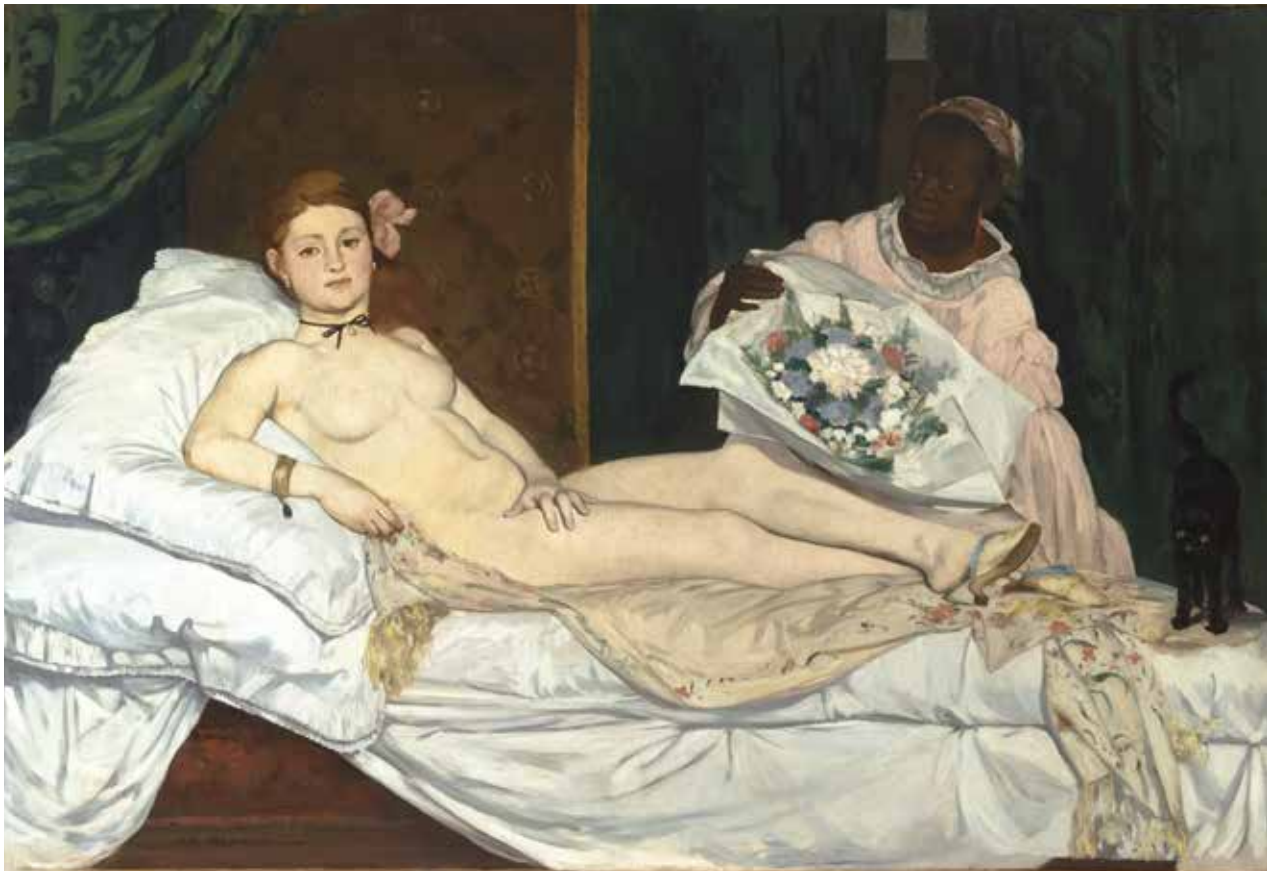


Fig. 3
Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 × 191 cm, Paris, musée d'Orsay, offert à l'État par souscription publique à l'initiative de Claude Monet, 1890, RF 644.

Un texte fondateur dans le domaine de la publication de sources primaires, du chercheur suédois Nils Gösta Sandblad, a été traduit en anglais en 1954[22]. L'auteur menait une étude laborieuse de trois toiles de Manet de 1860 – *La Musique aux Tuileries*, *Olympia* et *L'Exécution de Maximilien* – dans le but de réfuter une analyse formaliste qui gagnait alors du terrain. L'apport-clé de l'ouvrage était d'avoir intégré des sources documentaires jusque-là inédites. Le livre de Werner Hofmann *Nana: Mythos und Wirklichkeit* de 1973 couvrait une impressionnante gamme de sujets et de perspectives, avec notamment son chapitre « Das Fleisch und das Gold », une étude sur la prostitution aux accents marxistes, et « Der Heroismus des modernen Lebens », une analyse de la contribution de Manet à une iconographie du quotidien de style baudelairien[23]. Cet essai m'a aidée à donner forme à ma thèse de doctorat en 1984, *Representations of Prostitution in Early Third Republic French Art*. Le fait que mon premier livre, *Painted Love* (1991), porte en couverture la *Nana* de Manet rend hommage à l'influence de celui de Hofmann, que j'ai découvert alors que j'étais doctorante à Paris en 1976.

L'histoire de l'art radicalement marxiste avait fait une entrée tonitruante dans les années 1970 avec les écrits de Nicos Hadjinicolaou et de Michel Melot. *Histoire de l'art et lutte des classes* d'Hadjinicolaou date de 1973[24]. Les idées bien ancrées qu'il s'agissait de démolir étaient clairement énoncées dans trois titres de chapitres : « Premier obstacle : l'histoire de l'art comme histoire des artistes » ; « Deuxième obstacle : l'histoire de l'art comme partie de l'histoire des civilisations » ; « Troisième obstacle : l'histoire de l'art comme histoire des œuvres d'art ». Un concept-clé chez lui était celui d'idéologie visuelle. La revue qu'il a coéditée avec Melot,

Histoire et Critique des Arts, a existé de 1977 à 1980. Dès le premier numéro, ses contenus ont suscité d'intenses débats, discussions, séminaires et rencontres publiques à Paris. Je fais partie des doctorantes en histoire de l'art à Paris à cette époque qui ont été très marqués par les rencontres et débats organisés par Hadjinicolaou et Melot.
Faisons ici un bref saut dans le XXIe siècle : l'influence considérable de la revue *Histoire et Critique des Arts* a été saluée dans un projet en deux volets accueilli par l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) à Paris. Le premier commençait avec une conférence organisée pour présenter la programmation de Philippe Bordes durant son mandat de directeur du département des études et de la recherche de l'INHA (2007-2010), conférence intitulée « Les histoires sociales de l'art » (31 octobre 2016). Le second a pris la forme encore plus substantielle de deux imposants volumes en français, *Histoires sociales de l'art : une anthologie*, publiés en 2016[25]. Les études novatrices ici rassemblées témoignent de la longue et riche tradition de l'histoire de l'art à orientation sociale en France, en Angleterre et aux États-Unis.
Il convient de mentionner une ultime contribution parisienne à l'analyse de l'art de Manet dans les années 1980. L'exposition « Bonjour Monsieur Manet !… » a été présentée au Centre Pompidou en 1983[26]. Elle avait été conçue explicitement comme un contrepoint à l'exposition Manet qui se tenait non loin de là, au Grand Palais. Son ambition, celle de mettre en dialogue l'œuvre de Manet avec un large éventail d'artistes actifs entre son époque et 1983, n'aurait pas pu être plus différente. Ludique et éclairante, elle s'était joyeusement émancipée des subtilités de la méthode interprétative.
Un important précurseur anglophone, dont l'œuvre et l'influence ne se laissent pas facilement cantonner à une décennie ou à un pays précis, mérite aussi d'être nommé : l'historien de l'art américain né en Lituanie Meyer Schapiro (1904-1996), dont on ne saurait surestimer l'importance. Clark reconnaissait ainsi dans l'introduction de *The Painting of Modern Life* en 1985 :

> [Ce livre], à ma connaissance, puise ses origines dans quelques paragraphes de Meyer Schapiro publiés pour la première fois en janvier 1937 dans l'éphémère revue *Marxist Quarterly*. L'impressionnisme des débuts, écrivait Schapiro, tirait sa force de quelque chose de plus qu'un hédonisme pictural ou qu'un simple goût du soleil et de la couleur. L'art de Manet et de ses suiveurs avait un « aspect moral » caractéristique, visible avant tout dans la manière dont il articulait une conception de la vérité visuelle à une conception de la liberté sociale[27].

Le *magnum opus* de Robert L. Herbert en 1988, *L'impressionnisme. Les plaisirs et les jours*, dont on reparlera plus loin, est dédié à Schapiro. S'il a fallu attendre 1978 pour la publication en volume des écrits (1937-1976) de Schapiro et 1997 pour ceux qui portaient spécifiquement sur l'impressionnisme[28], l'influence de ses études de l'art moderniste au fil des décennies n'en a pas moins été considérable. L'historien de l'impressionnisme Joel Isaacson l'a affirmé de manière éloquente en 2001 : « La contribution de Meyer Schapiro à notre compréhension de l'impressionnisme a eu une importance qui va bien au-delà de sa réelle contribution écrite à ce domaine d'étude[29]. »

Versions anglophones de l'histoire sociale de l'art moderne dans les années 1970 et 1980

L'écriture du présent article a débuté à un moment qui coïncidait avec la troisième exposition internationale sur Gustave Caillebotte au cours des trente dernières années[30]. Il est rare de pouvoir cerner l'origine d'un engouement actuel vis-à-vis d'un artiste qui a pris part aux expositions indépendantes (« impressionnistes ») et dont l'étoile dans la littérature d'histoire de l'art n'a brillé qu'à partir de la fin des années 1970. Dans le cas de Caillebotte, le point de départ est cependant parfaitement clair : il s'agit des travaux de Kirk Varnedoe. L'exposition dont il a été commissaire – « Gustave Caillebotte: A Retrospective Exhibition », présentée à Houston et à Brooklyn en 1976-1977 – a ouvert les yeux des chercheurs sur l'accomplissement de cet artiste. En inscrivant Caillebotte sur la liste des peintres-clés de la Vie moderne à Paris, Varnedoe a engagé les études impressionnistes dans une direction nouvelle[31].

Les années 1980 ont vu un regain d'intérêt pour les études sur la peinture impressionniste et sur ses géographies, plusieurs d'entre elles émanant d'étudiants de deux historiens de l'art de Yale, Anne Coffin Hanson et Robert L. Herbert, un pionnier dans ce domaine de spécialité. Paul Tucker a ainsi publié *Monet at Argenteuil* en 1982, une étude de la manière dont Monet a composé avec l'aspect rapidement changeant de cette ville des bords de Seine entre 1871 et 1878[32]. Richard Brettell a pour sa part organisé la remarquable exposition « A Day in the Country: Impressionism and the French Landscape » présentée à Los Angeles, Chicago et Paris en 1984-1985[33]. Ces deux projets ont permis d'identifier concrètement les lieux qui avaient servi de cadre aux peintures – ainsi que ce qui avait été représenté ou omis – pendant des années à la fois d'industrialisation soutenue et d'invasion de cette *banlieue* de Paris (au nord-ouest de la capitale) par les touristes. Ces études ont introduit une approche géographique de l'histoire sociale de l'impressionnisme qui s'est implantée durablement. À bien des égards, ces études s'appuyaient sur le troisième chapitre de l'ouvrage de Clark (« Les environs de Paris »), tout en accordant moins d'importance à la signification et à l'interprétation d'un motif une fois identifié comme inclus ou exclu[34].

L'exposition de Charles Moffett en 1986, « The New Painting: Impressionism 1874-1886 », proposait une réinterprétation novatrice et ambitieuse des huit « expositions impressionnistes ». Le catalogue rassemblait des articles sur chacune d'entre elles, majoritairement de la main de jeunes chercheurs – Stephen Eisenman, Paul Tucker, Richard Brettell, Martha Ward et moi-même – dont les travaux ont marqué dans les années 1980 un changement de méthode profond dans l'histoire de l'impressionnisme : l'analyse de la dimension idéologique des critiques, une entreprise qui était toujours restée marginale[35].

La contribution majeure de Herbert lui-même à cette littérature en plein essor, *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, son ouvrage de 234 pages richement illustré, a été publiée en 1988[36]. Il reconnaissait la place de son travail en lien avec des références historiographiques récentes. La préface présentait *Painting of Modern Life* de Clark comme « un livre [qui] quasiment à lui seul a réorienté tout le domaine ».

Il contestait pourtant l'approche de Clark, en formulant une objection

fondamentale : « La principale préoccupation de Clark – même s'il chercherait peut-être à le nier – est le style[37]. » Le projet de Herbert consistait plutôt à resituer les peintures dans leur contexte socioculturel. Les années 1980 ont aussi vu l'essor d'approches féministes de l'art de Manet et des impressionnistes. L'étude qui a, à juste titre, retenu l'attention en même temps que changé la donne dans cette littérature est celle de Griselda Pollock, « Modernity and the Spaces of Femininity », en 1988[38]. Tout en reconnaissant l'importance des travaux pionniers de Clark et d'autres pour qui le fondement de la modernité était la classe sociale, elle déplorait la négligence délétère qui avait été la leur vis-à-vis des « conditions spécifiques du genre » dans lesquelles avaient été réalisées les peintures tant vantées de Manet[39]. Son idée majeure, au fondement de ses analyses esthétiques, était résumée par cette phrase : « Ces échanges [ceux représentés dans les peintures] sont indéniablement structurés par des relations de classe, mais celles-ci sont pleinement inscrites dans le genre et dans ses rapports de pouvoir[40]. »

L'influence des travaux de Clark sur mes recherches en histoire de l'art

Permettez-moi de commencer ce dernier point en retraçant la chronologie de ma rencontre avec Clark, qui a été déterminante dans ma construction intellectuelle. Il a quitté le Royaume-Uni pour enseigner l'histoire de l'art à l'université de Californie à Los Angeles (UCLA) de 1974 à 1976. Il avait comme doctorants entre autres Thomas Crow, Leonard Folgarait, Serge Guilbaut et moi-même. Ses deux ouvrages de 1973, *Image of the People* et *The Absolute Bourgeois*, bien connus du groupe de UCLA, ont été perçus dans de nombreux cercles comme étant à l'origine d'une « révolution » méthodologique. Ses cours à l'UCLA sont souvent présentés comme l'élément déclencheur de l'histoire sociale de l'art aux États-Unis[41]. C'est dans ce cadre « clarkocentré » qu'il faut situer mon histoire de l'art, dans la mesure où je suis devenue en 1972-1973 doctorante à UCLA (plus ou moins par hasard) et où j'ai soutenu ma thèse de doctorat en 1984 sous la direction de Clark, même si ni lui ni moi ne vivions alors à Los Angeles.
Il y a cependant un élément-clé dans l'histoire de ma conversion à une forme progressiste de l'histoire de l'art, ouverte aux formes et aux rituels artistiques qui dépassent les classiques du panthéon européen, qui est antérieur à l'apparition de Clark dans mon univers intellectuel.
J'ai fait ma licence à Wellesley College, une institution prestigieuse mais conventionnelle qui, dans son programme tant admiré (elle a ouvert la première majeure en histoire de l'art aux États-Unis), n'offrait que des cours sur l'art européen (et, très occasionnellement, sur l'art chinois). Même l'art national américain était absent du curriculum parce qu'il n'avait « pas fait ses preuves ». Quand je suis arrivée en master à UCLA, je brûlais de faire quelque chose de non conventionnel.
C'est grâce à l'influence de cet africaniste méconnu qu'est Arnold Rubin que je me suis frayé une voie enrichissante et originale dans l'histoire de l'art[42]. À mesure que je suivais ses enseignements sur l'art subsaharien, j'ai eu de plus en plus fortement la conviction que j'allais me spécialiser dans l'art africain, très éloigné et différent de tout ce que j'avais étudié jusque-là et intimement lié à des réseaux complexes de croyances et de pratiques sociales. L'angle d'analyse de Rubin soulignait que, dans les

cultures africaines traditionnelles, le recours aux objets dans des décors rituels était très éloigné de l'idée que s'en étaient faite les admirateurs modernistes européens de la sculpture africaine arrivés ensuite, comme les cubistes, qui, admirant seulement la « forme », ont introduit le concept problématique de « primitivisme ». Rubin soulignait également – de manière cruciale à mes yeux – que les États-Unis contemporains abondaient en rituels pouvant être étudiés avec la même méthode que celle qu'il avait mise au point dans son travail de terrain dans le nord du Nigeria[43]. J'ai intégré un groupe d'étudiants chargé d'étudier la parade du Tournoi des Roses, qui se tient chaque 1er janvier à Pasadena en Californie – un « rituel ethnographique dans notre arrière-cour », selon le mot de Rubin – en 1973 puis en 1974. J'ai écrit mon mémoire de master en 1975 sur un aspect de l'histoire de cette parade, qui a également fait l'objet de ma première publication académique[44]. Pour l'anecdote, je me suis tellement impliquée dans cette parade que j'ai été la première femme à être invitée à conduire un char (j'ai refusé).

Quand Clark est arrivé à UCLA à l'automne 1974, j'ai très vite été captivée par son enseignement, moi qui admirais déjà ses deux livres de 1973 et son important article « On the Social History of Art », intégré dans *Image of the People*. Je n'ai pas tardé à me spécialiser dans l'art français du XIXe siècle. Rappelons qu'à partir du milieu des années 1970, tous les doctorants en histoire de l'art intéressés par l'art moderne se tournaient vers ce domaine : c'était là que se concentrait le débat intellectuel. Quand je suis allée à Paris et que j'ai commencé mes recherches doctorales, début 1976, les principaux chercheurs américains en histoire de l'art qui fréquentaient les bibliothèques travaillaient soit sous la direction de Clark à UCLA soit sous la direction de Herbert à Yale – avec une poignée d'étudiants de Theodore Zeldin à Harvard dans le lot.

Quelle a été exactement l'influence des enseignements, des conseils et des travaux de Clark sur mes recherches en histoire de l'art ? Où peut-on déceler les traces de la pensée du Clark auteur de *The Painting of Modern Life* et défenseur de son ouvrage dans la polémique que le présent article a commencé par rappeler ? L'accent qu'il a mis sur la classe – et, parallèlement, de plus en plus sur le genre – a été le catalyseur de mes premiers travaux sur la représentation de la prostitution dans la « capitale du XIXe siècle », pour reprendre la formule bien connue de Walter Benjamin. J'ai suivi l'une des premières affirmations de lui discutées plus haut : l'art de Manet et ses suiveurs avait un « aspect moral » particulier. Entre autres effets, la définition multipartite du modernisme selon Clark m'a incitée à réfléchir soigneusement aux différences esthétiques et idéologiques en même temps qu'aux liens thématiques entre la peinture académique (ou pompier) et la peinture moderniste. L'ouverture du musée d'Orsay en 1986 a considérablement augmenté cette prise de conscience en incitant les chercheurs et les amateurs d'art de toutes sortes à intégrer la sculpture et la peinture académiques, ou encore le mobilier et les arts décoratifs, dans leur conception de ce qui a défini l'art français entre 1848 et 1914.

Et, quarante ans après l'ouverture du musée, l'effet Orsay n'a pas diminué. En 1987, Patricia Mainardi a évoqué en des termes remarquables l'influence de l'ouverture d'Orsay en tant que lieu d'exposition d'un ensemble inédit d'œuvres d'époque :

Fig. 4
Henri Gervex, *Rolla*, 1878, huile sur toile, 175,5 × 222 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts (affecté au musée d'Orsay, en dépôt à Bordeaux depuis 1933), legs Bérardi, 1926, Bx E 1455.



Ce qui est nouveau à Orsay, c'est l'inclusion d'artistes presque oubliés dans l'ensemble. Cette cohabitation d'art d'avant-garde et d'art pompier, avec toutes les nuances intermédiaires, constitue même une révision majeure de l'histoire de l'art du XIXe siècle, et Orsay est le premier musée à la réaliser à une telle échelle[45].

Cette exposition diverse (ainsi que l'annonce dont elle avait préalablement fait l'objet) a immédiatement influencé les priorités qui ont façonné mes recherches. Dans mes publications, j'ai commencé à établir dès 1985, en tant qu'enjeu fondamental, une distinction subtile mais déterminante entre différents types de représentations qui entretiennent des liens thématiques, dans le cadre d'un article dont le sous-titre précisait mon objectif : « Prostitution and the Art of Later Nineteenth-Century France: On Some Differences between the Art of Degas and Duez[46] ». Je me suis attaquée à de nombreuses reprises au défi de l'illisibilité impressionniste dans le cas de la thématique de la prostitution. L'illisibilité était-elle une question de genre et de classe, ou non ? L'illisibilité narrative garantissait-elle la neutralité idéologique dans une œuvre d'art ? Cette question était clairement au cœur de mon livre de 1991. Ma réponse globale était négative. C'est aussi ce qui m'a permis de tempérer l'ardeur de mes études ciblées sur des œuvres d'art plus pleinement descriptives, qui présentaient sans

ambiguïté la sexualité féminine comme une menace ; je pense notamment à mon analyse de *Rolla*, la toile controversée d'Henri Gervex de 1878, qui était au cœur de mes préoccupations entre 1976 et 1992 et qui est devenue pour moi comme une signature dans mes premières années (**fig. 4**)[47].

Dans mes ouvrages suivants, *Paris in Despair* (2002) et *Illuminated Paris* (2019), les signes de l'influence de Clark sont moins évidents, mais la conscience que j'ai de la grande diversité d'œuvres produites dans une période donnée est devenue un principe d'organisation de tous les instants. Le principal élément fondateur est cependant le suivant : je travaille sur les représentations visuelles et sur les circonstances qui les ont engendrées en portant une attention minutieuse aux médiations. Je m'arrête sur les œuvres qui me plongent dans la perplexité et qui me forcent à m'interroger sur elles. Je ne structure pas non plus mes travaux autour de mots en « -isme » et je n'entreprends pas de monographies. Mon article de 2017 « Impressionism: A Procrustean Bed? » abordait frontalement ce problème. Penser en « -ismes » m'aurait conduite à cloisonner artificiellement des circonstances et des œuvres d'art qui étaient apparentées – ou plutôt, pour dire les choses sans détour, à ignorer la folle diversité des œuvres exposées à Orsay, sans hiérarchie apparente des espaces ni des galeries. Je me suis par ailleurs de plus en plus impliquée dans l'étude des gravures en taille-douce en parallèle de celle des caricatures et des peintures à l'huile. Cet exposé de mes choix ne distingue pas avec une clarté absolue mes recherches de celles de Clark aux alentours de 1985. Mais, sans ma formation initiale aux complexités sociales, culturelles et politiques du modernisme (apprises de Clark) et une conscience des divers modes et styles d'art qui coexistaient (acquise grâce à Orsay), je n'aurais tout simplement pas pu procéder comme je l'ai fait. Peut-être cette affirmation en partie facétieuse permettra-t-elle de mieux cerner les distinctions que je me suis efforcée d'établir. Il m'arrive de songer à l'épitaphe qui sera la mienne, et une chose est sûre : si c'est « Historienne de l'impressionnisme », je ne reposerai pas en paix.

Hollis Clayson est professeure émérite d'histoire de l'art et professeure émérite de sciences humaines Bergen Evans à Northwestern University, Evanston (Ill.), USA.

Notes

1 Dombrowski, 2021, p. 1, a résumé cette évolution en remarquant qu'« [après] l'apogée de l'histoire de l'art révisionniste dans les années 1970-1990 – en particulier de l'histoire sociale de l'art et de l'histoire féministe de l'art –, l'intérêt académique pour l'impressionnisme a diminué, de même que, plus largement, l'intérêt pour l'art et la culture visuelle européens du XIXe siècle ».

2 Voir Clayson, 2017 : « Qu'est-ce qui a poussé dans ces directions le centre de gravité de la discipline ? … Je dirais que cette évolution est en grande partie liée aux effets de deux livres phares : *Orientalism* d'Edward Saïd (1978) et *Provincializing Europe* de Dipesh Chakrabarty (2000). Ils ont en commun d'avoir fait sortir l'histoire de l'art interdisciplinaire de l'Hexagone en imposant une prise de conscience progressive des complexités et hétérogénéités coloniales de l'art qui étaient jusque-là restées dissimulées. »

3 Deux analyses prestigieuses de la prise de conscience progressive de l'influence de la race et du racisme sur l'art parisien du XIXe siècle ont été publiées récemment : Grigsby, 2015 ; Murrell, 2018.

4 Slifkin et Grudin, 2021, p. 2.

5 Voir Patry *et al.*, 2024 ; certains des articles contenus dans le catalogue défendent une position progressiste cherchant à brouiller l'idée même d'un mouvement définissable qui serait finalement appelé « impressionnisme ». Dunn *et al.*, 2024, a aussi joué un rôle décisif dans le récent regain d'intérêt pour « Manet et ses suiveurs ». J'ai pu le constater chez les étudiants quand je suis retournée à Northwestern University (pour un cours sur l'impressionnisme) durant le trimestre d'hiver 2025.

6 Locke, 2021, p. 147, a justifié en ces termes l'étude des querelles méthodologiques des années 1980 : « La peinture impressionniste a joué un rôle central dans le virage méthodologique qui a fait passer histoire de l'art du formalisme qui avait prévalu jusqu'aux années 1970 à l'histoire sociale de l'art, puis, par-delà, aux études féministes et aux études de genre. »

7 Young, 2017 ; voir aussi Siegel, 2017.

8 Cachin et Moffett, 1983 ; la taille colossale du catalogue (544 pages) témoigne matériellement de l'ambition de cette exposition. « Manet and Modern

Paris » (voir Reff, 1982), l'exposition qui avait précédé immédiatement et dont le but était de contextualiser l'art de Manet dans l'espace parisien, n'avait pas fait grand bruit.

9 Clark, 1985a.

10 Clark, 1985a, p. 3. L'essentiel de l'argumentation du chapitre II (« Olympia's Choice ») était bien connu de certains lecteurs, notamment de doctorants dont moi-même, grâce à son article antérieur, Clark, 1980.

11 Berger, 1985 ; pour une violente diatribe anti-Clark, voir Kramer, 1985.

12 Cachin, 1985b ; Clark, 1985b.

13 Herding, 1986.

14 Herding, 1986, p. 122.

15 Herding, 1986, p. 121.

16 Herding, 1986, p. 122.

17 Herding, 1986, p. 123.

18 Herding, 1986, p. 123 ; il fait allusion aux célèbres objections de Cachin, 1985b ; Kramer, 1985.

19 Foucault, 2004.

20 Nesbit [2013], 2020 ; voir aussi Wood, 2014.

21 Foucault, 2004, p. 21-47.

22 Sandblad, 1954.

23 Hofmann, 1973.

24 Hadjinicolaou, 1973 ; Hadjinicolaou, 1978. D'Eaubonne, 1977, en est directement inspiré ; la publication de ce livre témoigne de l'essor du marxisme à tendance féministe à la fin des années 1970 des deux côtés de l'Atlantique.

25 McWilliam, Moréteau et Lamoureux, 2016.

26 David, Monod-Fontaine et Mirotchnikoff, 1983.

27 Schapiro, 1978, p. 3.

28 Schapiro, 1978 ; Schapiro, 1997.

29 Isaacson, 2001.

30 Voir Distel *et al.*, 1995 ; Morton et Shackelford, 2015 ; Perrin, Allan et Groom, 2024.

31 Varnedoe et Lee, 1976. Kirk Varnedoe a aussi été un analyste-clé de la photographie parisienne et de son indépendance vis-à-vis de la peinture impressionniste ; voir Varnedoe, 1980.

32 Tucker, 1982.

33 Brettell, 1984.

34 Harrison, 1993, est une exception.

35 Moffett, 1986 ; les auteurs ont pu accéder aux sources publiées ultérieurement dans Berson, 1996. Des chercheurs plus installés (Richard Shiff, Ronald Pickvance et Joel Isaacson) ont aussi contribué à l'ouvrage.

36 Herbert, 1988.

37 Voir Herbert, 1988, XXIII, pour plus de commentaires.

38 Elle s'appuyait assurément sur Nochlin, 1989, de même que sur une copublication plus ancienne, Parker et Pollock, 1981.

39 Pollock, 1988, p. 53.

40 Pollock, 1988, p. 54. Les interprétations de Pollock ont contribué à la formation de nombreuses œuvres ultérieures, dont Clayson, 1991 ; Higonnet, 1992.

41 Pour mémoire : Clark est retourné au Royaume-Uni enseigner à l'université de Leeds (1976-1980) avant d'être nommé à Harvard en 1980, où il est resté jusqu'en 1988. Parmi ses doctorants à Harvard, il y a eu Michael Leja, Nancy Locke et Margaret Werth. Nommé à l'université de Californie, Berkeley, en 1988, il y est resté jusqu'en 2010, année où il a pris sa retraite, retournant à Londres. Parmi ses doctorants à Berkeley, il y a eu Bridget Alsdorf, André Dombrowski, Jeremy Melius et Marnin Young.

42 Sur l'influence positive des cours de Rubin, voir aussi Crow, 2023, p. 218 ; Crow, 2025, p. 22-23.

43 Rubin, 1969.

44 Clayson, 1975 ; Clayson, 1976.

45 Mainardi, 1987, p. 38.

46 Clayson, 1985.

47 Clayson, 1991, p. 56-93 ; Clayson, 1992a.

Bibliographie

Berger, 1985
Maurice Berger, compte rendu de *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* de Timothy J. Clark, *Artforum*, vol. 23, nº 9, mai 1985, p. 2.

Berson, 1996
Ruth Berson (dir.), *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, *Documentation*, 2 vol., San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996.

Brettell, 1984
Richard Brettell (dir.), *A Day in the Country: Impressionism and the French Landscape* (cat. exp., Los Angeles County Museum of Art, 28 juin – 16 sept. 1984 ; Chicago, The Art Institute, 18 oct. 1984 – 6 janv. 1985 ; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 8 fév. – 22 avril 1985), New York, Harry N. Abrams, 1984.

Cachin, 1985a
Françoise Cachin, « The Impressionists on Trial », trad. Mimi Kramer, *New York Review of Books*, 30 mai 1985 (https://www.nybooks.com/articles/1985/05/30/the-impressionists-on-trial/, consulté le 20 novembre 2025).

Cachin, 1985b
Françoise Cachin, « Painting of Modern Life », lettres à la rédaction, *New York Review of Books*, 15 août 1985 (https://www.nybooks.com/articles/1985/08/15/painting-of-modern-life/, consulté le 20 novembre 2025).

Cachin et Moffett, 1983
Françoise Cachin et Charles Moffett (dir.), *Manet, 1832-1883* (cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 22 avril – 8 août 1983 ; New York, Metropolitan Museum of Art, 10 sept. – 27 nov. 1983), New York, Harry N. Abrams, 1983.

Clark, 1973a
Timothy J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*, Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1973.

Clark, 1973b
Timothy J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the Second French Republic, 1848-1851*, Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1973.

Clark, 1980
Timothy J. Clark, « Preliminaries to a Possible Treatment of *Olympia* in 1865 », *Screen*, vol. 21, nº 1, printemps 1980, p. 18-42.

Clark, 1985a
Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, Alfred A. Knopf, 1985.

Clark, 1985b
Timothy J. Clark, « Painting of Modern Life », lettre à la rédaction, *New York Review of Books*, 15 août 1985 (https://www.nybooks.com/articles/1985/08/15/painting-of-modern-life/, consulté le 20 novembre 2025).

Clayson, 1975
Hollis Clayson, « The Pasadena, California Tournament of Roses Parade, 1927-1941: The Middle Years », mémoire de master sous la direction d'Arnold Rubin, University of California Los Angeles, 1975.

Clayson, 1976
Hollis Clayson, « The Tournament of Roses: Two Float Designers », *The LAICA (Los Angeles Institute of Contemporary Art) Journal*, nº 9, janvier-février 1976, p. 38-39.

Clayson, 1983
Hollis Clayson, « Avant-garde and *Pompier* Images of Nineteenth-Century French Prostitution: The Matter of Modernism, Modernity and Social Ideology », in Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbaut et David Solkin (dir.), *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, Vancouver Conference on Modernism, mars 1981, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 43-64.

Clayson, 1984
Hollis Clayson, « Representations of Prostitution in Early Third Republic France », thèse de doctorat sous la direction de Timothy J. Clark, University of California Los Angeles, soutenue en 1984.

Clayson, 1985
Hollis Clayson, « Prostitution and the Art of Later Nineteenth-Century France: On Some Differences between the Art of Degas and Duez », *Arts Magazine*, vol. 60, nº 4, décembre 1985, p. 80-85.

Clayson, 1991
Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, New Haven, Yale University Press, 1991.

Clayson, 1992a
Hollis Clayson, « "Un corset (horreur !)" : représentation de la déviance dans *Rolla* d'Henri Gervex », in Jean-François de Canchy et Jean-Christophe Gourvennec (dir.), *Henri Gervex, 1852-1929* (cat. exp., Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 11 mai – 30 août 1992 ; Paris, musée Carnavalet, 1er fév. – 2 mai 1993 ; Nice, musée des Beaux-Arts, 27 mai – 29 août 1993), Paris, Paris-Musées, 1992, p. 114-127.

Clayson, 1992b
Hollis Clayson, « The Sexual Politics of Impressionist Illegibility: A Case Study », in Richard Kendall et Griselda Pollock (dir.), *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*, Londres, Universe, 1992, p. 66-79.

Clayson, 2017
Hollis Clayson, « Impressionism: A Procrustean Bed? », réponse au « Questionnaire on Impressionism and the Social History of Art », *H-France Salon*, vol. 9, nº 14/2, 2017, p. 5.

Crow, 2023
Thomas Crow, *The Artist in the Counterculture: Bruce Conner to Mike Kelley and Other Tales from the Edge*, Princeton, Princeton University Press, 2023.

Crow, 2025
Thomas Crow, *Murder in the Rue Marat: A Case of Art in Revolution*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2025.

David, Monod-Fontaine et Mirotchnikoff, 1983
Catherine David, Isabelle Monod-Fontaine et Frédérique Mirotchnikoff (dir.), *Bonjour Monsieur Manet !...* (cat. exp., Paris, Musée national d'Art moderne, 8 juin – 3 oct. 1983), Paris, Centre Georges Pompidou, 1983.

D'Eaubonne, 1977
Françoise d'Eaubonne, *Histoire de l'art et lutte des sexes*, Paris, Éditions de la Différence, 1977.

Debray *et al.*, 2019
Cécile Debray, Stéphane Guégan, Denise M. Murrell et Isolde Pludermacher, *Le modèle noir. De Géricault à Matisse* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 26 mars – 21 juil. 2019), Paris, Flammarion, 2019.

Distel *et al.*, 1995
Anne Distel, Douglas W. Druick, Gloria Groom et Rodolphe Rapetti (dir.), *Gustave Caillebotte: Urban Impressionist* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 12 sept. 1994 – 9 janv. 1995 ; Chicago, The Art Institute, 15 fév. – 28 mai 1995 ; Los Angeles County Museum of Art, 22 juin – 10 sept. 1995), New York, Abbeville Press, 1995.

Dombrowski, 2021
André Dombrowski (dir.), *A Companion to Impressionism*, Oxford, Wiley Blackwell, 2021.

Dunn et Wolohojian, 2024
Ashley Dunn et Stephan Wolohojian (dir.), *Manet/Degas* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 27 mars – 23 juil. 2023 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 sept. 2023 – 7 janv. 2024), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2024.

Foucault, 2004
Michel Foucault, *La peinture de Manet* suivi de *Michel Foucault, un regard*, éd. Maryvonne Saison, Paris, Seuil, 2004.

Grigsby, 2015
Darcy Grimaldo Grigsby, « Still Thinking About Olympia's Maid », *The Art Bulletin*, vol. 97, nº 4, 2015, p. 430-451.

Hadjinicolaou, 1973
Nicos Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, Librairie François Maspero, 1973.

Hadjinicolaou, 1978
Nicos Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle*, trad. Louise Asmal, Londres, Pluto Press, 1978.

Harrison, 1993
Charles Harrison, « Impressionism, Modernism and Originality: Monet at La Grenouillère », in Francis Frascina *et al.* (dir.), *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 167-184.

Herbert, 1988
Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven, Yale University Press, 1988.

Herding, 1986
Klaus Herding, « Manet's Imagery Reconstructed », trad. John William Gabriel, compte rendu de *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* de Timothy J. Clark, *October*, vol. 37, été 1986, p. 113-124.

Higonnet, 1992
Anne Higonnet, *Berthe Morisot's Images of Women*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992.

Hofmann, 1973
Werner Hofmann, *Nana: Mythos und Wirklichkeit*, Cologne, Verlag M. DuMont Schauberg, 1973.

Isaacson, 2001
Joel Isaacson, compte rendu de *Impressionism: Reflections and Perceptions* de Meyer Schapiro, 1997, CAA reviews, 15 septembre 2001, DOI : 10.3202/caa.reviews.2001.114.

Kramer, 1985
Hilton Kramer, « T. J. Clark and the Marxist Critique of Modern Painting », *The New Criterion*, vol. 3, nº 7, mars 1985, p. 1-8.

Locke, 2021
Nancy Locke, « *Piquer*, *Plaquer*: Cézanne, Pissarro, and Palette-Knife Painting », in Dombrowski, 2021, p. 146-161.

Mainardi, 1987
Patricia Mainardi, « Postmodern History at the Musée d'Orsay », *October*, vol. 41, été 1987, p. 30-52.

McWilliam, Moréteau et Lamoureux, 2016
Neil McWilliam, Constance Moréteau et Johanne Lamoureux (dir.), *Histoires sociales de l'art. Une anthologie*, 2 vol., Dijon, Les Presses du réel, et Paris, INHA, 2016.

Moffett, 1986
Charles S. Moffett, *The New Painting – Impressionism 1874-1886* (cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 17 janv. – 6 avril 1986 ; San Francisco, M. H. De Young Memorial Museum, 19 avril – 6 juil. 1986), San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1986.

Morton et Shackelford, 2015
Mary Morton et George T. M. Shackelford, *Gustave Caillebotte: The Painter's Eye* (cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 28 juin – 4 oct. 2015 ; Fort Worth, Tex., Kimbell Art Museum, 8 nov. 2015 – 14 fév. 2016), Washington, National Gallery of Art, 2015.

Murrell, 2018
Denise Murrell, *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today* (cat. exp., New York, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, 24 oct. 2018 – 10 fév. 2019), New Haven, Yale University Press, 2018.

Nesbit [2013], 2020
Molly Nesbit, *The Pragmatism in the History of Art* [2013], Los Angeles, Inventory Press, 2020.

Nochlin, 1989
Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper and Row, 1989.

Parker et Pollock, 1981
Roszika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.

Patry *et al.*, 2024
Sylvie Patry, Anne Robbins, Kimberly A. Jones et Mary Morton, *Paris 1874: The Impressionist Moment* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 25 mars – 14 juil. 2024 ; Washington, National Gallery of Art, 8 sept. 2024 – 19 janv. 2025), New Haven, Yale University Press, 2024.

Perrin, Allan et Groom, 2024
Paul Perrin, Scott Allan et Gloria Groom (dir.), *Gustave Caillebotte. Peindre les hommes* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 8 oct. 2024 – 19 janv. 2025 ; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 25 fév. – 25 mai 2025 ; Chicago, The Art Institute, 29 juin – 5 oct. 2025), Paris, Gallimard, 2024.

Pollock, 1988
Griselda Pollock, « Modernity and the Spaces of Femininity », in *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, Routledge, 1988, p. 50-90.

Reff, 1982
Theodore Reff, *Manet and Modern Paris* (cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 5 déc. 1982 – 6 mars 1983), Washington, National Gallery of Art, 1982.

Rubin, 1969
Arnold Rubin, « The Arts of the Jukun-Speaking Peoples of Northern Nigeria », thèse de doctorat, Bloomington, Indiana University, soutenue en 1969.

Sandblad, 1954
Nils Gösta Sandblad, *Manet: Three Studies in Artistic Conception*, trad. Walter Nash, Lund, C. W. K. Gleerup, 1954.

Schapiro, 1978
Meyer Schapiro, *Modern Art, 19th and 20th Centuries: Selected Papers*, New York, George Braziller, 1978.

Schapiro, 1997
Meyer Schapiro, *Impressionism: Reflections and Perceptions*, New York, George Braziller, 1997.

Siegel, 2017
Harmon Siegel, « Social Art History, A Thing of the Past? », réponse au « Questionnaire on Impressionism and the Social History of Art », *H-France Salon*, vol. 9, nº 14/2, 2017, p. 15-17.

Slifkin et Grudin, 2021
Robert Slifkin et Anthony E. Grudin (dir.), *The Present Prospects of Social Art History*, New York, Bloomsbury Visual Arts, 2021.

Tucker, 1982
Paul Hayes Tucker, *Monet at Argenteuil*, New Haven, Yale University Press, 1982.

Varnedoe, 1980
Kirk Varnedoe, « The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered », *Art in America*, vol. 68, nº 1, janvier 1980, p. 66-78.

Varnedoe et Lee, 1976
Kirk Varnedoe et Thomas P. Lee (dir.), *Gustave Caillebotte: A Retrospective Exhibition, 1976-1977* (cat. exp., Houston, Museum of Fine Arts, 22 oct. 1976 – 2 janv. 1977 ; Brooklyn, The Brooklyn Museum, 12 fév. – 24 avril 1977), Houston, Museum of Fine Arts, 1976.

Wood, 2014
Christopher Wood, compte rendu de *The Pragmatism in the History of Art* de Molly Nesbit, *Artforum*, vol. 53, nº 3, novembre 2014.

Young, 2017
Marnin Young, « On the Limits of Context », réponse au « Questionnaire on Impressionism and the Social History of Art », *H-France Salon*, vol. 9, nº 14/2, 2017, p. 17.

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